

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Paula Halkola

NURINKURISET MARIAT

Raamatullisten myyttien uudelleenkirjoittaminen Olga Tokarczukin henkilöahmoissa

---

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma  
Tampere 2013

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HALKOLA, Paula: NURINKURISET MARIAT

Raamatullisten myyttien uudelleenkirjoittaminen Olga Tokarczukin  
henkilöhahmoissa

Pro gradu -tutkielma, 78s. + liite 9s.

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2013

---

Tutkielma käsittelee raamatullisen mytologian, etenkin raamatullisten henkilöahmojen uudelleenkirjoittamista Olga Tokarczukin tuotannossa. Uudelleenkirjoittamisen prosessia tarkastelen keskeisimmin romaaneissa *Alku ja muut ajat* sekä *Päivän talo, yön talo*.

Käytän tulkinnassa apuvälineenä James Phelanin luomaa henkilöahmon kolmijakoa mimeettiseen, synteettiseen ja temaattiseen dimensioon. Mimeettisellä dimensiolla tarkoitetaan henkilöahmon piirteitä, jotka jäljittelevät todellisuutta. Synteettiset piirteet puolestaan rikkovat tämän illuusion ja osoittavat henkilöahmon keinotekoisuuden. Temaattisella dimensiolla Phelan puolestaan tarkoittaa niitä ominaisuuksia, jotka henkilöahmossa edustavat jotain suurempaa ideologiaa tai ryhmää. (Phelan 1989, 1–2.) Dimensiot myös aktualisoituvat juonen tasolla funktioiksi.

Keskeisimpiä käsitteitä tutkimuksessani ovat myytti, henkilöahmo ja uudelleenkirjoittaminen. Käyn läpi erilaisia henkilöahmoteorioita ja osoitan kuinka henkilöahmo muodostuu Phelanin dimensioiden varassa. Esittelen työssäni myytti-käsitteen historiaa ja osoitan, että myös myyttiin voidaan soveltaa Phelanin kolmijakoa. Myytin mimeettiset ominaisuudet auttavat meitä samaistumaan siihen, synteettiset ominaisuudet puolestaan erottavat myytin muista tarinoista, tekevät siitä ajattoman ja tarunomaisten. Temaattisella puolella viitataan puolestani myytin sisältöön: sen opetukseen tai kulttuuriseen kannanottoon.

Uudelleenkirjoittamisella viitataan ilmiöön, jossa vanha – joko kirjoittajan oma tai toisen kirjoittama – tarina kirjoitetaan uudestaan sitä enemmän tai vähemmän muuttaen. Ilmiö on nimetty feministisen kirjallisuudentutkimuksen piirissä, sillä nimenomaan feministisessä kirjallisuudessa patriarkaalisia konventioita ja myyttejä pyritään avaamaan ja niihin halutaan luoda naisnäkökulma.

Osoitan työssäni kuinka Tokarczuk henkilöahmoissaan uudelleenkirjoittaa raamatullisia henkilöahmoja ja osoittaa näihin liittyvän arvomaailman ristiriitaisuuden. Tokarczukin henkilöahmoissa synteettinen ja mimeettinen dimensio aaltoilevat, mikä herättää lukijan pohtimaan hahmojen mukanaan kantamaa tematiikkaa.

---

Avainsanat: Olga Tokarczuk, henkilöahmo, myytti, uudelleenkirjoittaminen, intertekstuaalisuus, interfiguraalisuus, Raamattu, uskonnollinen mytologia

## SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	1
1.1.Pyhät ja pahat naiset.....	2
1.2.Kirjailija.....	3
1.3.Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen rakenne.....	5
1.4.Kohdetekstien esittely.....	8
1.5.Taustateorioiden lyhyt esittely.....	10
1.5.1. Henkilöhahmoteoria ja myytin moninainen käsite.....	10
1.5.2. Intertekstuaalisuus.....	12
1.5.3. Uudelleenkirjoittaminen.....	14
2. MYYTTISEN HENKILÖHAHMON ANATOMIA.....	16
2.1.Henkilöhahmotutkimuksen ääriviivoja.....	16
2.1.1. Henkilöhahmon tekstuaalinen fysiikka.....	18
2.1.2. Mimeettisyys, synteettisyys ja temaattisuus.....	21
2.2.Käsityksiä myyteistä.....	23
2.2.1. Myytti ja intertekstuaalisuus.....	26
2.2.2. Uskonnollinen symboliikka.....	27
2.2.3. Oma myytin määritelmäni.....	29
2.3. Myyttinen henkilöahmo.....	32
2.4. Uudelleenkirjoittamisen alkeet.....	34
3. MUUTTUVAT MYYTIT.....	36
3.1.Myyttiset esikuvat.....	36
3.1.1. Kaksinapainen naiskuvamme.....	38
3.1.2. Hyvä äiti, paha äiti.....	40
3.2.Marian monet kasvot.....	43
3.2.1. Maria Magdaleena.....	44
3.2.2. Musta Madonna.....	46
3.3. Pyhän ja maallisen rajalla.....	48
3.3.1. Jumalan kasvot.....	48
3.3.2. Pyhyyden kokemus henkilöahmojen rakentumisessa.....	50
3.3.3 Uhri.....	53
4. UUELLEENKIRJOITTAMISEN AVAIMIA.....	56
4.1.Synteettisyyden temaattisuudesta.....	58
4.1.1. Kuva väärässä kontekstissa.....	59
4.1.2. Metafiktio muutoksen välineenä.....	60
4.2.Binaariset oppositiot myytin muuntumisen välineenä.....	62
4.3.Synteettisyys, juoni ja muutos.....	65
4.3.1. Kahden tulkinnan rajalla.....	66
4.3.2. Muutos vasten vanhaa.....	67
5. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ.....	70
LÄHTEET JA LIITE.....	74

## 1. JOHDANTO

Kaikkein pisimpään Tähkältä meni käärmeen kesyttämiseen. Hän antoi sille joka päivä maitoa ja pani kulhon päivä päivältä sisemmäs taloon. Eräänä päivänä käärme luikerteli Tähkän jalkojen juureen. Hän otti sen käsiinsä ja kaiketi sai sen pään sekaisin lämpimällä ihollaan, joka tuoksui ruoholta ja maidolta. Käärme kietoutui Tähkän olkapäille ja tuijotti kultaisella katseellaan häntä suoraan silmiin. Hän antoi sille nimeksi Kulta. (AMA, 62.)<sup>1</sup>

Tähkä on salaperäinen nainen. Romaanin *Alku ja muut ajat* alussa hän kävelee pieneen Alkunimiseen kylään paljain jaloin ja pää pystyssä. Tähkä on usein humalassa, hän ei välitä muiden mielipiteistä ja myy itsensä kapakan miehille makkaranpalasta. Tähkässä on siis paljon piirteitä, jotka leimaavat hänet lukijan mielessä myyttien Maria Magdalenaksi, huonoksi naiseksi.

Kun tarina etenee, alkaa Tähkän hahmo kuitenkin saada useampia merkityskerroksia. Tähkä elää symbioosissa luonnon kanssa. Hän kerää metsän yrttejä, kommunikoi eläimille ja rakastelee väinönputken kanssa. Paitsi raadollinen yhteiskunnallinen asema, Tähkän hahmoa määrittää myös lyyrinen suhde luontoon, myöhemmin myös yhteys pyhään ja yliluonnolliseen. Viehätyksensä, jonka useimmista Tokarczukin hahmoista löydän, rakentuu juuri tällaiselle ristiriidalle: heissä ruma ja realistinen yhdistyy johonkin taianomaiseen.

Olen tutkinut Tokarczukin teosta *Alku ja muut ajat* jo seminaarityössäni. Tuolloin tartuin nimenomaan tähän todenmukaisen ja taianomaisen ristiriitaiseen rajaan. Halusin selvittää miten Tokarczuk luo hämmentävän kauniin ja yhtäaikaaisesti järkyttävän tarinamaailmansa ja mitä hän ajaa takaa viedessään hahmonsa toden ja tarun rajalle. Työni jäi pitkälti genreanalyysin tasolle, mutta veti minut syvemmälle Tokarczukin maailmaan, jonka parissa haluan pysytellä myös pro gradu -tutkielmassani. Tokarczuk kietoo lukijansa tarinoidensa tasoihin, joissa myyttinen, moderni ja maaginen sekoittuvat. En tiedä haluanko edes löytää lopullista ymmärrystä näihin tarinoihin. Se rikkoisi taian. Olen kuitenkin päättänyt lähteä mukaan leikkiin, jossa sadut ja raadollinen realismi jahtaavat toisiaan.

Seminaarityössäni nimesin Tokarczukin tyylin myyttiseksi realismiksi. Tarinoissa on jotain hyvin pitkälti samaa kuin maagisen realismin perinteessä: taianomaiset hetket sekoittuvat autenttisesta historiasta ammentavaan realistiseen kerrontaan. Esimerkiksi *Alku ja muut ajat* -romaanissa tarina sijoittuu pieneen puolalaiseen kylään, joka toisen maailmansodan aikana ajautuu

---

<sup>1</sup> «Najdłużej oswajała Kłoska węża. Wystawiała mu codziennie mleko, a miseczkę przesuwała coraz bliżej wnętrza domu. Któregoś dnia wąż przypełził jej po nogi. Wzięła go na ręce i chyba zawróciła mu w głowie swoją ciepłą skórą, która pachniała trawą i mlekiem. Wąż owinał się jej wokół ramienia i złotymi źrenicami wpartywał się w jasne oczy Kłoski. Dała mu imię Złotys.» (PIC 1996, 70.)

saksalaisten ja venäläisten joukkojen rajalinjalle. Kylän asukkaat joutuvat todistamaan juutalaisten joukkoteloitusta ja pakenemaan sotilaita metsään. Saman kylän lammikossa asustaa kuitenkin Näkki Pluszcz, joka yrittää seurata kuolleiden sieluja taivaaseen, kylää vartioivat sen kaikilta reunoilta arkkienkelit ja kylän lapset tekevät retken metsästä löytyvälle maailman rajalle, jonka takana ei ole enää mitään.

Vaikka teoksen fiktiiviset piirteet ammentavatkin maagisen realismin perinteestä, tarinassa taianomaisuus rakentuu näkemykseni mukaan pitkälti myyttisestä aineksesta: uskomuksista, kansanperinteestä ja uskonnosta. Tämä on nähtävissä jo alun sitaatissa, jossa Tähkä kesyttää käärmettä. Käärme on keskeinen uskonnollinen symboli ja Tähkän ja käärmeen kohtaamiseen voi lukea Raamatun tarinan Eevan syntiinlankeemuksesta.

Tokarczukin teosten intertekstuaaliset yhteydet ulottuvat laajalle kulttuurihistoriaan ja kansanperinteeseen, mutta tässä tutkimuksessani keskiöön nousee nimenomaan uskonnollismytologinen viitekehys. Minua kiinnostaa paitsi Tokarczukin myyttinen realismi, myös sen seuraukset. Tokarczukin teokset saavat minut katsomaan myyttisiä tarinoita uudesta näkökulmasta. Jumala ja enkelit saavaat uudenlaisia piirteitä ja Maria Magdaleenan ja Neitsyt Marian roolit sekoittuvat.

Näkemykseni mukaan Tokarczuk uudelleenkirjoittaa myyttistä maailmaa, tarjoaa myyttisiin tarinoihin, henkilöihin ja ajatusmalleihin uusia näkökulmia tai jopa vaihtoehtoja niille. Tämän tutkimuksen tärkeimpänä tavoitteena onkin selvittää kuinka tämä tapahtuu. Jo seminaarityössäni henkilöihmot toimivat selkeästi myyttisen realismin kulminaatiopisteenä. Myyttiset viittaukset ja tästä seurauksena myös myyttien muuntuminen on erityisen selkeästi nähtävissä Tokarczukin henkilöissä. Tämän takia lähdän tutkimuksessani liikkeelle tutkimalla Tokarczukin henkilöitä toivoen, että tätä kautta pääsen kiinni myös kysymykseen siitä miten Tokarczuk muuntaa myyttistä tarinaperimäämme.

## 1.1. Pyhät ja pahat naiset

Olga Tokarczukin uusimman Puolassa vuonna 2007 ilmestyneen *Bieguni*-teoksen suomennos *Vaeltajat* ilmestyi heinäkuussa 2012. Suomennoksen kannesta minua katsovat Czesłohowan mustan Madonnan lempeät silmät. Samoja silmiä olen tuijottanut itse Czesłohowassa vuonna 2007 opiskellessani Puolassa varpaat märkänä loskaisen ja harmaan kelin vuoksi. Sairaantunut, parantumisen

ihmettä odottavat väkijoukot rynnivät edelleni.

Tämän tutkimuksen lähtökohtana eivät ole olleet naistutkimus, feminismi tai gender-teoriat, mutta pureutuminen kristillisiin myytteihin, etenkin Raamatun naiskuviin uudelleenkirjoittamisen näkökulmasta johdattaa minut melko luonnollisesti näiden tutkimussuuntausten pariin. Tokarczukin teokset eivät ole päälle liimatun feministisiä, mutta ne käsittelevät lähes kaikki tavalla tai toisella heikkojen tai hukassa olevien ihmisten, usein naisten, näkökulmaa. Henkilöhahmojen ja heidän taustaltaan löytyvän myyttisen maailman tarkastelu olisi hankalaa tarttumatta perustavimpiin naismyytteihin. Tässä tutkimuksessa tulenkin kartoittamaan Tokarczukin henkilöahmoja raamatullisten myyttien sekä myyttien uudelleenkirjoittamisen ajatuksen valossa. Mukaan saattaa livahtaa myös laajempaa raamatullisen mytologian pohdintaa.

Madonna-huora -jaottelu on sen verran perustavanlaatuinen raamatullispatriarkaalinen myytti, että siihen tarttuminen tuntuu melkein liian itsestään selvältä. Tämä binaarinen oppositio toimii kuitenkin hyvänä heijastuspintana sille ominaisuuksien diversiteetille, jota Tokarczukin henkilöahmot kantavat mukanaan. *Alku ja muut ajat* -romaanissa Tokarczuk lokeroi uudella tavalla mitä merkittävintä patriarkaalista myyttiä. Hannele Koivunen kuvaa samaa aihetta seuraavasti:

Naisista on tullut elementtejä miesten tarinoissa. Kristinuskon piirissä tämä on aiheuttanut polarisoidun dualistisen kuvan naiseudesta: yhtäällä on aseksuaalinen Neitsyt Maria, joka on vapaa synnistä, toisaalla Maria Magdaleena joka katu seksuaalisuuttaan. Nämä madonnan ja huoran arkkityypit ovat läsnä naisten jokapäiväisessä arjessa. (Koivunen 1994, 19.)

Kyseessä on siis oikeastaan koko naistutkimuksen perustavanlaatuisin kysymys. Myös uudelleenkirjoittamisen traditio on syntynyt ja huomioitu lähinnä feministisessä kirjallisuudenteoriassa, joten työni käyttää hyväksi naistutkimuksen traditiota. Käytän taustana tätä myyttistä naiseuden binaarista oppositiota ja toivon, etten jää kiinni ainoastaan tähän yhteen myyttiin vaan saan tarkastella tarinoiden myyttisiä intertekstejä ja niiden kyseenalaistamista hiukan laajemmalla katsannolla.

## 1.2. Kirjailija

Olga Tokarczuk (s. 1962) on yksi Puolan tunnetuimmista nykynaiskirjailijoista, jonka merkitys on viime vuosina tunnustettu myös kansainvälisesti. Onpa jopa Nobel-ehdokkuudesta käyty kuumaa

keskustelua etenkin puolalaisen kulttuurilehdistön palstoilla. Tokarczukin tuotanto rakentuu novelleista ja romaaneista, joiden tarinoissa brutaalia arkea kuvaava realismi saa taianomaisen sävyn. Tokarczukin tuotannossa henkilöhahmot ovat usein marginaalin edustajia: jollain tavoin erikoisia tai erityisiä, usein naisia. Tokarczuk onkin profiloitunut konservatiivisessa Puolassa feministiseksi kirjailijaksi. Naisen ja miehen roolit ovat Puolassa voimakkaan konservatiiviset, mitä edesauttaa maan vahva katolilainen perinne, joka antaa raamit myös Tokarczukin romaaneissa.

Keskeistä Tokarczukin tarinoissa on maailman olemuksen ja metafysiisyyden tarkastelu. Tokarczukin teoksia suomeksi kääntänyt Tapani Kärkkäinen luonnehtii Tokarczukin romaanin *Päivän talo, yön talo* kuvaavan rajoja, vastakkaisuuksia ja identiteettien rakentumista niiden välissä (Kärkkäinen 2005, 71). Kerronta koostuu pienistä tarinoista, jotka kutoutuvat suureksi verkoksi. Kaikissa romaaneissa nähdään lukuisia henkilöahmoja toden ja tarun rajalta. Pysähtytään välillä tarkkailemaan luonnonilmiöitä ja toisinaan hypähdetään ajassa vuosituhansia taaksepäin täysin toiseen, rinnakkaiseen tarinaan. Tämä fragmentaarinen viltti muodostaa eheän, joskin temaattisella tasolla monisyisen kokonaisuuden. Kirjailijan psykologianopinnot ja Jung-tuntemus välittyvät rivien välistä myyttisiä maailmoja puolalaiseen arkeen sekoittavissa tarinoissa (Kärkkäinen 2013). Kertomuksissa henkilöahmot seikkailevat unen ja valveen rajalla, ihmisen tietoisuuden ja ajantajun reunamailla. Tokarczukin minä-kertoja on usein hyvin lähellä kirjailijan omaa persoonaa: monesti kyseessä on nuorehko nainen, kirjailija, joka asuu puolalaisessa pikkukaupungissa Sleesianseudulla, aivan kuten kirjailija itse. Tämä on varmasti täysin tietoista leikkittelyä sillä todenmukaisen ja taianomaisen rajalla, joka minut Tokarczukin maailmaan alunperin koukutti.

Puolalaisessa kirjallisuuden tutkimuksessa olen kohdannut itselleni uuden termin *Literatura śródka*, vapaasti suomennettuna väliproosa. Violetta Mantajewska määrittelee käsitteen kokoelmassa *Literatura Śródka* tarkoittamaan populääriin ja avantgardistisen kirjallisuuden keinoja yhdistelevää kirjallisuutta (Mantajewska 2011, 23). Justyna Pisarska kuvaa Tokarczukia samassa kokoelmassa ilmestyneessä artikkelissaan puolestaan Puolan merkittävimäksi väliproosan kirjoittajaksi. Pisarska myös toteaa, että useiden kriitikoiden mukaan keskikirjallisuuden vieraannuttamisen elementit ovat liittyneet sellaisiin esteettisiin malleihin kuin mytologisaatio, monologinen kerronta tai mimeettisiin malleihin, jotka epäilemättä vahvistuvat lukijoiden tajunnassa kuten päämäärätietoisessa kirjallisuudessa.<sup>2</sup> (Pisarska, 232). Näitä piirteitä tulen käsittelemään Tokarczukin tuotannossa myyttisen uudelleenkirjoittamisen valossa, joka voidaan nähdä myös osana kriittisen väliproosan genreä.

---

<sup>2</sup>”Jednak, jak zauważa jeden z krytyków, elementem wyróżniającym prozę śródka jest odwoływanie się do takich formuł estetycznych, jak mitologizacja, monolog wypowieddziany czy mimetyzm formalny, które niewątpliwie są utrwalone w świadomości czytelników jako cechy literatury ambitnej.” (Pisarska 2011, 232).

Tokarczukin ensimmäinen teos *Kirjakansan matka (Podróż ludzi księgi)* ilmestyi vuonna 1994 ja se palkittiin Puolan kustantajien liiton parhaan esikoisteoksen palkinnolla. Ensimmäinen laajempaa kuuluisuutta saavuttanut teos oli *Alku ja muut ajat (Prawiek i inne czasy 1997)*, joka on kertomus toisen maailmansodan rajalinjalle ajautuva Alku-nimisen kylän asukkaista. Teos toimii myös keskeisimpänä kohdeteoksenani tässä tutkielmassa. Toinen tutkimukseni kannalta keskeinen teos on *Päivän talo, yön talo (Dom Dzienny, Dom Nocny)*, joka ilmestyi vuonna 1998 ja kokoaa yhteen tarinoita kirjailijan kotikylästä Nowa Rudasta voimakkaan fiktiivisellä otteella. Kuten muissakin Tokarczukin teoksissa ajan ulottuvuudet tuntuvat tarinoissa sekoittuvan, myös toden ja taian raja on jatkuvasti käsin kosketeltavissa. Vuonna 2007 ilmestyneestä *Bieguni*-romaanistaan Tokarczuk voitti Puolan merkittävimmän kirjallisuuspalkinnon Niken.

Artur Rejter kuvaa Tokarczukin teoksissaan käyttävän hyväkseen traditiota, mutta muokkaavan sitä omannäköisekseen. Hän käsittelee stereotyyppioita, kulttuurisia myyttejä ja kliseitä teksteissään niitä tulkiten ja muuttaen (Rejter 2004, 116–117). Juuri tämä piirre Tokarczukin tuotannossa toimii tämän tutkimuksen keskiössä.

### 1.3. Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen rakenne

Tässä pro gradu -tutkielmassani aion siis jatkaa seminaarityössäni aloittamaani sukellusta Tokarczukin myyttisrealistiseen maailmaan. Tarkastelen tuon maailman rakentumista nimenomaan Tokarczukin henkilöhahmoista käsin. Edessäni on kuitenkin pitkä liuta isoja käsitteitä, joista ensimmäisenä vastaan tulee myytti, jonka määrittelyyn tulen käyttämään runsaasti aikaa varsinaisessa teoriaosuudessa.

Jo seminaarityössäni lähdin purkamaan taianomaisen ja todenmukaisen ongelmallista rajaa. Tuolla samalla rajalla minua odottaa myös myytin käsite. Mikä oikeastaan on myytti? Ensimmäisenä sanasta mieleeni vyöryvät antiikin jumalat ja heidän tarinansa. Keskeistä myyttiperimää edustavatkin antiikin jumal- ja sankaritarut, jotka asetamme mielissämme jonnekin uskontojen ja kansansatujen välimaastoon. Myyttiseen maailmaan voidaan laskea paljon muutakin tarinaperimää, mutta se mistä arkipäivässä puhumme myytteinä ylittää nämäkin rajat.

Mitä enemmän olen lukenut erilaisia määritelmiä myyteistä, sitä hajanaisemmalta käsite alkaa tuntua. Susan Sellers lainaa myyttejä käsittelevän teoksensa alkuun Oxford English



Dictionaryn myyttimääritelmää. Siinä myytti kuvataan puhtaan kuvitteelliseksi kertomukseksi, joka yleensä sisältää yliluonnollisia olentoja ja tapahtumia sekä antaa populaarin muodon jollekin luonnon tai historian ilmiölle. (Sellers 2001, 1). Tämän määritelmän mukaan lähes mikä tahansa scifi-seikkailu voisi tulla käsitetyksi myyttinä, mikä puolestaan tekee käsitteestä melko tyhjän. Myytteihin liitetään paljon erilaisia mielikuvia: ne ovat tarinoita toden ja tarun rajalta, esiaikaisia kertomuksia ja syntytarinoita, uskomuksia ja valheita. Jotta myytti käsitteenä ei kuitenkaan katoaisi omaan laajuuteensa, on syytä lähteä tarkentamaan käsitteen määritelmää.

Oma suomalainen kansallismytologiamme rakentuu kirjallisuuden saralla voimakkaasti Kalevalan pohjalle, ainakin tiedostetusti. Elämme kuitenkin median ylläpitämien länsimaisten myyttikuvien armoilla usein jopa huomaamattamme. Yhtäläillä kuin Kalevala, identiteettiämme ohjaa yhdysvaltalainen ihmiskuva sekä Raamattu. Toisaalla nämä kaikki limittyvät samaan verkostoon, jossa länsimainen maailmankuva, jopa oma Kalevalamme, kietoutuu pitkälti Raamatun ympärille. Jos mietitään vaikkapa Raamatun Marjattaa, joka kansalliseepoksemme lopussa tulee raskaaksi puolukasta ja synnyttää Karjalan kuninkaan, Väinämöisen voittajan, ovat viittaukset neitseellisesti sikiävään Mariaan ja uuden kuninkaan Jeesuksen syntymään ilmeiset. Yhtäläillä skandinaavista ajatusperimäämme hallitsevat raamatulliset ajatusmallit osittain tiedostamattamme.

Koska tutkimukseni käsittelee henkilöahmoja nimenomaan myytti-käsitteen kautta, on hyvä selvittää, mitä myyttillä yleensä ottaen tarkoitetaan ja miten minä termin omassa tutkimuksessani käsittän. Hannele Koivunen jakaa myytti-teoriat kolmeen luokkaan: symbolisiin, strukturalistisiin sekä funktionaalisiin. Ensimmäistä luokkaa edustavat lähinnä psykoanalytikot Freud ja Jung seuraajineen, jotka yhdistävät myytit ihmisen psyyken viesteihin. Strukturalistista tulkintaa edustaa mm. Claude Levi-Strauss, joka näkee myytit erilaisina metarakenteina tarinoiden alla, mutta myytin itsessään sisältävän kaikki variaationsa. Näissä näkemyksissä juonen ja sisällön merkitys jää rakenteen alle. Mielenkiintoista on miten strukturalistit kuitenkin näkevät myytin diakronisena ja kumulatiivisena projektina, mikä sopii hyvin yhteen ajatukseeni myyttien muuttumisen mahdollisuudesta. Koivusen mukaan moderni, funktionalistinen näkemys myytistä on kuitenkin kaikista joustavin. Sen mukaan myytti on kokonaisvaltaisempi eikä ole sidottu kieleen vaan ylettyy kielen, konseptien ja arkkityyppien yli yhdistäen yhteisen alitajuntamme dynaamisia jälkiä. (Koivunen 1994, 33.)

Koivusen jako läpi leikkaa erilaiset myyttinäkökymykset. Näen itse myytin muuttuvana rakenteena, jossa esillä ovat useat eri piirteet. Myytit elävät jatkuvassa muutoksen prosessissa mikä mahdollistaa myös asettumisen aiempaa traditiota vasten. Tässä tutkimuksessa myyttiä ei nähdä totena eikä taruna vaan tutkin käsitettä toden ja tarun välimaastoa hyödyntävänä ilmiönä, joka ammentaa uskottavuutensa aktuaalisesta maailmasta ja voimansa taruista ja ihmisten

kollektiivisesta mielikuvituksesta. Myyttiset tarinat tatuoituvat kansakunnan muistiin yhä uusien toisintojen jälkeen.

Jo seminaarityössäni tutkimuksen keskiöön nousivat Tokarczukin henkilöhahmot, sillä juuri niissä tai niiden kautta todenmukaisen ja taianomaisen raja havaitaan. Henkilöhahmot kokevat hetkiä, joita voisimme itse kokea, mutta he myös koskettavat todellisuuden rajaa. Ne edustavat toisinaan myös itse olentoja, jotka eivät kuulu ensisijaiseen kokemusmaailmaamme. Näkisin, että juuri henkilöhahmoissa myös Tokarczukin tekstit koskettavat myyttistä maailmaa. Tämä ei ole niinkään yllättävä huomio, sillä rakentuvathan useimmat tekstit henkilöhahmojensa varaan: niihin lukija samaistuu ja niiden kautta tapahtumat havaitaan. Henkilöhahmot ovat hyviä tai pahoja, niiden toiminnan varassa myös juoni useimmiten etenee.

Tiina Käkelä-Puumala nostaa artikkelissaan ”Persoona, funktio ja teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta” esiin ajatuksen henkilöhahmojen merkityksestä teeman tasolla: ”Henkilöhahmojen ominaisuuksilla on yleensä kiinteä rakenteellinen yhteys myös tekstin käsittelemiin teemoihin [...] – jopa siinä määrin, että teemojen voidaan nähdä artikuloituvat juuri henkilöhahmojen kautta” (Käkelä-Puumala 2001, 263). Tästä oppikirjamääritelmästä jo huomaamme, että henkilöhahmotutkimus on siis oivallinen tapa päästä kiinni myös tarinoiden kantamiin teemoihin ja taustalla piileviin myyttisiin rakenteisiin.

Haluan tässä tutkielmassa selvittää miten Olga Tokarczukin henkilöhahmot rakentuvat, kuinka myytit kietoutuvat näihin henkilöhahmoihin ja kuinka henkilöhahmojen kautta myyttejä uudelleenkirjoitetaan. Haluan tutkimuksessani myös selvittää, mikä on myyttien funktio Tokarczukin tarinoissa ja minkälaisessa vuorovaikutussuhteessa Tokarczukin tekstit toimivat alkuperäisten myyttien kanssa. Näihin kysymyksiin puretuessani tulen käsittelemään paljon sekä myytin että henkilöhahmon teoriaa.

Lähden liikkeelle henkilöhahmotutkimuksen avulla ja tutustun niihin tapoihin, joilla henkilöhahmot toimivat, kuinka ne tulkitsemme. Konkreettiseksi työkaluikseni otan James Phelanin kehittämän kolmijaon mimeettisiin, synteettisiin ja temaattisiin henkilöhahmon dimensioihin. Tutustun myös myytin käsitteeseen, josta luon oman määritelmäni. Se, että myyttiseksi intertekstiksieni valitsen Raamatun, voi herättää hämmennystä. Uskonnollisen ja myyttisen rinnastaminen ei ole itsestään selvää. Myytit ja uskonto ovat kuitenkin aina kulkeneet käsi kädessä ja esimerkiksi antiikin tarinat jumalista ovat hyvä esimerkki siitä, miten sama tarina eri näkökulmista voidaan nähdä uskontona tai myyttinä. Näen Olga Tokarczukin irrottavan Raamatun henkilöhahmot ja tapahtumat alkuperäisestä yhteydestä ja ottavan ne kerronnassa omakseen. Tokarczuk antaa näkökulman Jumalalle, tekee enkeleistä välinpitämättömiä ja rikkoo huoran ja neitsyen roolien maagisen rajan. Mielestäni tässä kontekstissa Tokarczuk hyödyntää näitä tarinoita

myytin tavoin. Otankin myytin käsitteen työkaluksi, jonka avulla lähestyn Raamatun tarinoita sekä Uudesta että Vanhasta testamentista ja katson kuinka Tokarczuk hyödyntää niitä teksteissään.

Keskeisimpänä myyttisenä intertekstinä tulen kuitenkin käyttämään Maria-kulttia, joka on kristillisessä perimässä irtaantunut täysin omaksi kehityslinjakseen etenkin katolisen uskonnon alla. *Alku ja muut ajat* -romaanissa Tähkään ja Genowefaan kulminoituvat Raamatun keskeisimmät naismyytit. Vaikka muissa Tokarczukin naisissa viittaukset Raamattuun eivät ole yhtä selkeitä, haluan lähteä purkamaan Tokarczukin naishahmoja tämän myyttisen rakenteen pohjalta. Hahmot eivät kiinnity yhteen tarinaan vaan käyttävät hyväkseen useampia intertekstejä. Näin pääsen henkilöahmojen kautta kiinni myös keskeisimpään kysymykseeni, myyttien uudelleenkirjoittamiseen.

Työni noudattaa seuraavanlaista rakennetta. Toisessa luvussa pureudun laajemmin teoriataustaan. Käyn läpi henkilöahmoteoriaa, koska ovathan nimenomaan henkilöahmot keskeisin tutkimuskohteeni. Esittelen ensin yleisesti henkilöahmoteorian pääsuuntauksia ja sen jälkeen James Phelanin klassisen kolmijaon. Phelanin mukaan henkilöahmoilla on kolme dimensiota, joiden varaan ne rakentuvat: mimeettinen, synteettinen ja temaattinen. Näen nämä dimensiot analogisina myytin rakenteelle, koska kuten seuraavassa luvussa tulen esittämään, mielestäni myös myytti rakentuu toden, tarun ja merkityksen triangelissa. Teorialuvussa pyrin myös jäsentämään myytin monimerkityksellistä käsitettä ja yritän hahmottaa kuinka myytit rakentuvat, kuinka tarinan tunnistaa myytiksi. Käsitelen myös lyhyesti uudeleenkirjoittamisen teorian ja intertekstuaalisuuden käsitteet.

Kolmannessa luvussa pureudun raamatullisiin tarinoihin työkalunani myytin käsite. Käsitelen Tokarczukin henkilöahmoja myyttisen triangelin alla ja tuon esiin hahmojen raamatulliset esikuvat. Neljännessä luvussa pyrin konkretisoimaan ne keinot, joiden avulla Tokarczuk uudelleenkirjoittaa myyttisiä tarinoita. Viidennessä luvussa kokoan yhteen tutkimuksen keskeiset tulokset.

#### 1.4.Kohdetekstien esittely

Tokarczukin laajassa tuotannosta löytyisi paljon aineistoa tutkimukselleni. Joudun kuitenkin rajaamaan aineistoani vain muutamiin teoksiin ja niiden muutamiin henkilöahmoihin. Tärkeimpiä tutkimuskohteitani ovat *Alku ja muut ajat* ja *Päivän talo, yön talo* -romaanit sekä novelli

”Maailman rumin nainen” kokoelmista *Gra na wielu bebenkach* sekä kokoelman *Szafa* niminovelli ”Kaappi”. Koska tutkimukseni varsinaisena kohteena ovat henkilöhahmot, esittelen seuraavaksi lyhyesti ne henkilöhahmot, joiden ympärille tutkimukseni keskittyy.

*Alku ja muuta ajat* -romaanin hahmoista keskeisin on jo alussa esittelemäni Tähkä, johon kiteytyvät naiskuvien stereotyyppit huora ja madonna. Tähkän vastaparina tarinassa esiintyy Genowefa, myllyn emäntä, varakas ja hyväosainen nainen, jonka elämään astuu nuori rakastaja. Lyhyen suhteen jälkeen Genowefan elämä alkaa kuitenkin käpristyä katkeroituneen, vanhan naisen rooliin. Romaanissa keskeisessä roolissa ovat myös Tähkän ja Genowefan lapset. Naisten välillä on koko teoksen ajan vahva side, joka konkretisoituu muun muassa siinä, että naiset synnyttävät täsmälleen samoihin aikoihin. Tähkän ensimmäinen lapsi syntyy kuolleena, kun Genowefa puolestaan saa tyttären, Misian. Keskeisempään rooliin nousevat kuitenkin naisten toiset lapset, joiden Genowefa uskoo aina tarinan loppuun asti vaihtuneen. Hän synnyttää kehitysvammaisen pojan, Izydorin ja Tähkä puolestaan nuoren kauniin tyttären Ruutan. Lapset ystäväystyvät ja heidän elämäänsä tulevat määrittelemään rajat: Alun näkymätön raja, kehon rajat ja elämän julmat ääriviivat.

Teoksessa *Päivän talo, yön talo* nostan esiin lyhyen tarinaan Krysiasta, joka eräänä päivänä kuulee korvastaan äänen. Äänen johdattelemana tyttö lähtee henkilökohtaiselle pyhiinvaellukselleen kohti Czeŝtochowaa<sup>3</sup>, mistä hän uskoo löytävänsä elämänsä miehen. Omituinen päänsisäinen ääni tuo päämäärän tytön harmaaseen, staattiseen arkeen. Tyttö tietää vain miehen nimen ja sukunimen etukirjaimen, mutta löytää puhelinluettelosta sopivan ehdokkaan. Mies jolle tyttö uskoo kuulemansa äänen kuuluvan, käyttää naiivia tyttöä hyväkseen. Tyttö palaa takaisin kotikyläänsä ja elämä palaa takaisin uomiinsa, mutta lukija jää hämmennyksen valtaan. Muuttuiko mikään?

Tätä tarinaa tulen tarkastelemaan puolassa pyhiinvaelluskohteeksi muuttuneen Czeŝtochowan mustan madonnaan liittyvän pyhiinvaellusmyytin kautta. Teoksesta nostan esiin myös kertomuksen pyhimys Kummernuksesta ja tämän tarinaa kirjoittavasta munkki Paschaliksesta. Kummernus on kaunis nainen, joka haluaa omistaa elämänsä Jeesukselle, mutta hänen ahne isänsä mieluummin naittaisi hänet. Lopulta ihmeen avulla Kummernus luopuu kauneudestaan. Hän saa tilalle Jeesuksen kasvot. Hänen tarinaansa kirjoittavan munkki taistelee puolestaan seksuaalisuutensa kanssa. Transsukupuolinen hahmo etsii paikkaansa pyhän ja maallisen yhteiskunnan rajalla. Hahmojen tarinat kietoutuvat temaattisesti yhteen.

Novellissa *Szafa* nuori pari ostaa uuteen asuntoonsa ikivanhan kaapin. Kaappi alkaa kutsua naista sisäänsä öihin ja pikkuhiljaa nainen uppoaa yhä syvemmälle kaapin lumoukseen. Novellin

---

<sup>3</sup> Tunnettu pyhiinvaelluskohde Puolassa, jonka Musta Madonna -maalaukseen viittasin johdannon alussa.

lopussa myös mies seuraa naista kaappiin. Tämä hyvin hämmentävä tarina toimii esimerkkinä Tokarczukin taianomaisen maailman symbolisista merkityksistä, synteettisen maailman temaattisuudesta. Novellissa ”Maailman rumin nainen” kuvaillaan puolestaan miehen näkökulmasta sirkuksen hirviötä, maailman ruminta naista. Kertoja kuitenkin ajautuu tämän ruman ilmestyksen lumoihin ja loppujen lopuksi jopa naimisiin tämän kanssa. Tarinassa konkretisoituu naiskuvan esineellisyys, kauniin naisen myytti, jota Tokarczuk purkaa omalla erikoisella tavallaan. Novellissa esiin nousee henkilöhahmon vahva synteettisyys yhdistettynä lukijan kokemaan samaistumiseen.

Koen että jo valitsemastani aineistosta löytyy kylliksi esimerkkejä Tokarczukin henkilöhahmojen ja heidän myyttisen viitekehyksen tutkimiseen. Esimerkiksi novelleissa ”Kaappi” sekä ”Maailman rumin nainen” ei nähdä suoria yhteyksiä raamatullisiin tarinoihin, mutta perussymboliikka sopii hyvin yhteen muun tutkimukseni kanssa, joten olen päättänyt pitää mukana myös nämä esimerkit. Myyttisyys rakentuu todenmukaisen ja taianomaisen leikissä, johon keskityn tutkielmani loppupuolella. En siis halua jäädä tutkimaan jo olemassa olevia myyttejä, vaan tutkia miten myytin rakennetta ja miten tätä rakennetta käytetään hyväksi nykyfiktiossa paitsi toisintamalla myös uudelleenkirjoittamalla ja kyseenalaistamalla.

## 1.5. Taustateorioiden lyhyt esittely

### 1.5.1. Henkilöhahmot teoria ja myytin moninainen käsite

Koska tutkimukseni keskiöön nousevat henkilöhahmot, tukeudun työssäni kirjallisuuden tutkimuksen piirissä vielä yllättävän vähälle huomiolle jääneeseen henkilöhahmotutkimukseen. Toki henkilöhahmot ovat keskeisessä roolissa monissakin kirjallisuustieteellisissä näkökulmissa, mutta niiden rakentumista ja toimintaa objektiivisesta näkökulmasta on tutkittu perin vähän. Henkilöhahmotutkimus on kuitenkin jo pitkään kulkenut sitkeänä sivujuonteena kirjallisuustieteen historiassa. Teoreettista pohjaa siis löytyy.

Työni johtonurkana tulee henkilöhahmotutkimuksen saralla olemaan jo klassikoksi muodostunut James Phelanin kolmijako mimeettisiin, synteettisiin ja temaattisiin henkilöhahmon dimensioihin. Phelan esittelee termit teoksessaan *Reading People, Reading Plots* (1989) ja jatkaa saman käsitekolmikön pyörittelyä myös myöhemmässä tuotannossaan. Omassa tutkimuksessani

tulen kuitenkin viittaamaan pitkälti edellä mainittuun teokseen sekä vuonna 2007 ilmestyneeseen *Experiencing Fiction* -teokseen. Termit ovat jääneet elämään voimakkaina myös myöhemmässä henkilöhahtutkimuksessa. Phelan esittää, että fiktiiviset henkilöhahtot ovat aina keinotekoisia, rakennettuja. Tätä henkilöhahton keinotekoista dimensiota Phelan kutsuu synteettiseksi. Kuitenkin, jotta tunnistaissimme henkilöhahton ”henkilöksi”, on tällä oltava jotain tunnistettavia piirteitä. Nämä todenmukaiset, aktuaalista henkilöä jäljittelevät piirteet muodostavat mimeettisen dimension. Temaattisella dimensiolla Phelan puolestaan tarkoittaa niitä ominaisuuksia, jotka henkilöhahtossa edustavat jotain suurempaa ideologiaa tai ryhmää. (Phelan 1989, 1–2.)

Dimensiot painottuvat eri tavoin eri henkilöhahtoissa ja lähdenkin tutkimaan mitkä niistä painottuvat Olga Tokarczukin henkilöhahtoissa ja miten nämä painotukset vertautuvat henkilöhahtojen myyttisiin ominaisuuksiin ja itse myytiin rakenteeseen. Tulen myös siirtämään Phelanin kolmijaon henkilöhahtoista itse myytiin tarkasteluun. Tutkin myytiin ja myyttisten henkilöhahtojen mimeettisyyttä, synteettisyyttä ja temaattisuutta, sillä näen myyttien saavan voimansa nimenomaan tästä maagisesta triangelistä.

Lähestyn myytiin käsitettä käyttäen hyväksi Laurence Coupen yleisteosta *Myth* (1997), C.E. Jungin teorioita, Northrop Fryen klassikkoteosta *Anatomy of Criticism* (1957) sekä Liisa Saariluoman toimittamaa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus: Myytit modernissa kirjallisuudessa* -artikkelikokoelmaa (2000), jossa myyttien asemaa kirjallisuudessa tarkastellaan valistuksesta postkolonialistiseen aikaan. Lisäksi tutustun muihin etenkin myytiin ja uskonnon välistä rajalinjaa tutkiviin teoksiin. Myytit ovat modernissa kirjallisuudessa saaneet uusia muotoja; myyttejä puretaan ja tarkastellaan uusista näkökulmista. Oma myytiin määritelmäni tulee hyödyntämään Phelanin kolmijakoa.

Tokarczukin henkilöhahtot heijastelevat yhteiskunnan rooleja. Esimerkiksi Tähtän hahtossa Tokarczuk yhdistää rohkeasti huoran ja neitsyt Marian piirteet, yhteiskunnan hyvinvoivan ja syrjityn ja hyväksikäytetyn luokan. Myös Saariluoma nostaa vakiintuneet naiskuvat esiin johdannossaan:

Naishahmojen stereotyyppioissa – enkelimäisissä uhrautujissa ja petollisissa viettelijättärissä – tulee myös esille runsaasti myyttillistämistä. On huomattava, että nämä ovat olevinaan realistisia eli todellisuuden empiiriseen havainnointiin perustuvia kuvauksia siitä, mitä naiset ovat. Samanlaisia myyttisyyteen asti kiteytyneitä stereotyyppioita esiintyy esimerkiksi erilaisten vähemmistökansallisuuksien kuvaamisessa (Saariluoma 2000a, 37.)

Tokarczukin keskeisimmät henkilöt rakentuvat juuri näistä stereotyyppisistä aineksista. Tokarczuk kuitenkin lähtee myös purkamaan myyttejä käyttämällä niitä uudella tavalla ja uusissa yhteyksissä.

Koska Tokarczukin tuotannossa myytit eivät ilmene perinteisessä muodossaan vaan niillä leikitellään ja niiden merkityksiä käännellään, saan käyttööni myös myyttien uudelleenkirjoittamisen käsitteen.

Myyttien feministisestä uudelleenkirjoittamisesta on puhuttu paljon, ja tästä materiaalista on hyvä ammentaa myös Tokarczukin hahmojen kohdalla. Jo seminaarityötä tehdessäni tutustuin Susan Sellersin teokseen *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction* (2001), johon tulen tukeutumaan myös tässä työssäni. Pureudun möys raamatullisiin myytteihin apunani mm. Marina Warnerin, Hannele Koivusen ja Michael P. Carrolin asiantuntemus. Laajennan kuitenkin teoreettista pohjaani feministisen uudelleenkirjoittamisen saralla ja toivon löytäväni konkreettisia rakenteita, joita uudelleenkirjoittamisessa hyödynnetään rikkomatta kuitenkaan täysin sitä taikaa, jota nämä teokset kantavat sisässään.

### 1.5.2. Intertekstuaalisuus

Myytit elävät kertomuksina, jotka liikkuvat tarinasta toiseen ja kertojalta toiselle. Samalla myytti itsessään kuitenkin pysyy tunnistettavana. Näin myytit hyödyntävät kaikelle tekstuaaliselle kulttuurille ominaista ilmiötä: intertekstuaalisuutta. Myytit luovat kirjallisuuteen omia salaperäisiä verkostojaan erilaisten viittausten ja toisintojen avulla.

Intertekstuaalisuus-käsitteen on luonut Julia Kristeva vuonna 1967 kuvaamaan tekstien välisiä suhteita ja viittausverkostoja. Intertekstuaalisuus-käsitteen synty on siis hyvin lähellä uudelleenkirjoittamisen syntyä, vaikka ilmiö itsessään on vanha ja vakiintunut, itse asiassa myytin olemassa ololle jopa perustavanlaatuinen. Gregory Machacek on artikkelissaan «Allusion» kritisoinut käsitteen turhan yleistävää käyttöä, joka on karannut Kristevan alkuperäisestä, tekstien ja kulttuurisen kommunikaation välille muodostuvasta semioottisten merkitysrakenteiden verkostosta viittaamaan yleisesti kaikkiin tekstien välisiin suhteisiin. Machacek nostaa esiin vanhan epäsuoraa viittausta tarkoittavan termin *allusio*, jonka spesifimpi merkitys tekstien välisissä viittauksissa (Machacek 2007, 523). Puolustan kuitenkin intertekstuaalisuus-käsitteen käyttöä omassa työssäni sillä ne merkitysrakenteet, joilla Tokarczuk pelaa, ovat nimenomaan laajempia kulttuurisia rakenteita kuin yksiselitteiset viittaukset. Toki yksittäiset alluusiot avaavat meille usein nämä merkitysjärjestelmät. Nämä viittaukset sisältyvät tekstin intertekstuaaliseen toimintakehykseen.

Intertekstuaalisten ilmiöiden pääpiirteenä on siis kuitenkin se, että tekstit eivät elä

itsenäisinä entiteetteinä vaan ne viittaavat jatkuvasti itsensä ulkopuolelle: aktuaaliseen maailmaan sekä muihin teksteihin. Michael Worton ja Judith Still tiivistävät intertekstuaalisuuden toimittamansa teoksen *Intertextuality: Theories and Practices* johdannossa kahteen merkittävään piirteeseen: teksti ei toimi suljettuna systeeminä ja lukuprosessi tuo mukanaan väistämättä lukuhetkestä riippuvaisen tulkinnan. Intertekstuaalinen kehys ei siis ole olemassa pelkästään tekstissä ja sen kirjoittajan tavoitteissa vaan myös lukija tuo mukanaan tulkinnallisen viitekehysten, joka voidaan lukea intertekstuaalisuuden piiriin. Teksti on riippuvainen niin tekijästä kuin lukijastakin. Worton & Still määrittelevät, että jokainen kirjoittaja on laajemmassa mittakaavassa aina ensin lukija, mikä tarkoittaa sitä, että taide on täynnä erilaisia viittauksia, lainauksia ja vaikutteita. Myös lukija tuo tekstiin paljon viittauksia omasta tulkintakehyksestään. (Worton & Still 1990, 1–2.)

Tässä tutkimuksessa keskeisessä roolissa ovat henkilöhahmot, joiden rakentumisessa intertekstuaalisuudella on merkittävä rooli. Tässä yhteydessä hyödynnän Wolfgang G. Müllerin artikkelia ”Interfiguralität” (1991), jossa käsittelee nimenomaan henkilöhahmojen välille muodostuvia viittausuhteita interfiguraalisuus-käsitteen alla (emt. 101). Celia Britton pohtii André Giden henkilöhahmojen rakentumista intertekstuaalisten suhteiden varaan. Myös Giden hahmojen rakentumisessa raamatullisilla viitteillä on merkittävä rooli, mikä tekee artikkelista mielenkiintoisen vertailukohdan tutkimukselleni (Britton 1990, 158). Intertekstuaalisessa tulkinnassa auttaa Brittonin sanoin intertekstuaalinen oikotie joka tuottaa niin kutsutun taloudellisen mielikuvan. Muualla jo kuvailtuja kirjallisen henkilöhahmon piirteitä ei tarvitse enää kirjoittaa uudestaan yksittäisen viittauksen ansiosta (emt. 159). Tokarczukin henkilöhahmojen syvyys ammentaa samoin kuin Gide’n henkilöhahmot intertekstuaalisuudesta. Erityinen voima syntyy, kun viitekehystenä toimivat myytit, jotka elävät vahvasti intertekstuaalisista kytköksistä. Toinen kysymys on kuitenkin hahmojen asettuminen vasten ja vastaan intertekstuaalista esikuvaansa. Tähtä voidaan liittää intertekstuaalisten viitteiden kautta sekä Neitsyt Mariaan että Maria Magdaleenaan, ja lukija joutuu näin ollen tulkinnallisen dilemman eteen.

Koska tämän tutkimuksen aihepiirinä ovat myös myytit, nousee intertekstuaalisuus aivan erityiseen merkitykseen. Tulen työssäni osoittamaan että intertekstuaalisuus on myytille perustavanlaatuinen piirre. Myytit ovat eläneet joko suusta suuhun kerrottuina tarinoina tai kirjoitettuna teksteinä, joihin ihmiset ovat viitanneet. Myytit kulkevat useina erilaisina, eri tavoin kerrottuina tarinoina ja näin ollen jokainen kirjoittaja ja tekijä tuovat niihin mukanaan oman tulkintansa. Tokarczukin tapauksessa kyseessä eivät kuitenkaan ole mitkään tahattomat tai hienovaraiset näkemuserot vaan vahva rekonstruktio: hajottaminen ja hallitseminen. Näin intertekstuaalisuus toimii keskeisenä uudelleenkirjoittamisen välineenä.



### 1.5.3. Uudelleenkirjoittaminen

Mikä ikinä kirjoittajan suhde naisliikkeeseen sitten onkaan, voimme määritellä romaanin ”feministiseksi” mikäli se analysoi sukupuolta yhteiskunnallisesti rakentuneena ja mikäli se välittää ajatuksen, että se mikä on rakennettu, voidaan myös uudelleen rakentaa – mikäli se antaa ymmärtää, että muutos on mahdollinen ja kertomuksella on valtaa vaikuttaa siihen (Greene 1991, 2.)

Uudelleenkirjoittamisen ajatus (rewriting) on noussut keskeiseksi 1900-luvun lopun feministisessä ajattelussa, vaikka tarinoiden uudelleenkirjoittaminen sinänsä on vanha ilmiö. Sen avulla pyritään vaikuttamaan kertomusmaailman patriarkaalisuuteen ja purkamaan niitä valtarakenteita, joille tekstit rakentuvat. Kirjoitettu historia oli hyvin mieskeskeistä aina 1900-luvulle asti, jolloin nousi esiin tarve luoda vaihtoehtoinen näkökulma yhteiskuntaan ja sen tuottamiin tarinoihin. Linda Anderson toteaa toimittamansa teoksen *Plotting Change* (1990, vii) esipuheessa, että kun asetetaan uusia tarinoita vanhoja vasten tai avataan ovi täysin uusille tarinoille, vapautetaan naiskirjailijat historian kertomuksista, jotka on vuosisatojen ajan samaistettu totuuteen. Vaikka käsite on syntynyt ja elää voimakkaimmin nimenomaan naiskirjoittamisen saralla, ovat uudelleenkirjoittamisen ottaneet käyttöön myös muut historian totuuksiin uuden näkökulman haluavat ajattelijat. Etenkin postmodernissa kirjallisuudessa historia on koettu materiaaliksi jota voidaan jatkuvasti muovata uusiin muotoihin ja tarkastella uusista näkökulmista. Uudelleenkirjoittaminen on myös vaikuttava ilmiö kaikessa kriittisessä ajattelussa. Keskityn käsittelemään myyttien uudelleenkirjoittamista, mutta Tokarczukin teokset ajavat minut tarttumaan pitkälti Raamatun naishahmoihin. Termin historian ja oman tutkimuskohteeni kautta päädyn siis kuitenkin käsittelemään aihetta hyvin feministisessä valossa.

Tulen työssäni käsittelemään myyttistä naiskuvaa, jonka voidaan nähdä rakentuvan muutamille keskeisille piirteille, Jungin sanoin arkkityypeille. Naiskuva jakaantuu yhä vieläkin modernissa maailmassamme helposti binaaristen hyvän ja pahan naisen rooleihin. Historiallisesti tätä kuvaa voidaan pitää varsin jähmeänä. Feministit halusivat etenkin 1960-luvulla kirjoittaa nämä tarinat omikseen. Estelle Lauter ilmaisee teoksessaan *Women as Mythmakers* (1984, 12) ajatuksen, että uudelleenkirjoittajat eivät näe varastavansa mytologisia aineksia toisten laitumilta, vaan sen sijaan ottavat yhteisen myyttisen tarinaperimän omakseen.

Tokarczukin teksteissä kaksinapaista naiskuvaa hämmennetään aika lailla. Vaikka myyttiset esikuvat ovat helposti tunnistettavissa *Alku ja muut aja* -romaanin henkilöahmoissa, on niissä myyttejä käytetty hyväksi uudella tavalla, stereotyyppisiä rikkoen ja rooleja vaihtaen. Erityisesti

Tähkä nousee työssäni keskeiseksi hahmoksi, jossa sekoittuvat useat myyttiset naiskuvat. Tähkä on paitsi avojaloin kulkeva Maria Magdaleena, myös pyhästä heinästä hedelmöityvä äiti viittauksena neitsyt Mariaan ja käärmeiden kanssa keskusteleva Eeva. Tähän raamatullisten myyttien synergiaan palaan myöhemmin työssäni.

## 2. MYYTTISEN HENKILÖHAHMON ANATOMIA

Montaakaan myyttiä ei olisi ilman henkilöahmoja. Mietti sitten antiikin Narkissosta tai Kalevalan Marjattaa, myytti kietoutuu nimenomaan henkilöiden ympärille. Henkilöahmot luovat hyvän pohjan myyttille myös sen vuoksi, että ne tekevät myytistä sen kuulijalle tai lukijalle samaistuttavan. Myyttisten henkilöahmojen kokemukset rinnastuvat omiimme ja saavat ehkä meidät puntaroimaan käyttäytymismallemme uudelleen. Näin tekevät myös uudelleenkirjoitetut henkilöahmot.

Tutkimukseni keskittyy nimenomaan myyttisten henkilöahmojen uudelleenkirjoittamiseen, minkä takia lähdän tässä luvussa liikkeelle hahmottamalla ensin henkilöahmon ääriviivat ja vasta tämän jälkeen siirryn tarkemmin määrittelemään myytin käsitettä ja sen uudelleenkirjoittamisen mahdollisuutta. Henkilöahmoa voi lähestyä monesta eri näkökulmasta, mutta aivan ensiksi lähdän purkamaan niitä henkilöahmon piirteitä, joiden varassa heitä tulkitsemme. Näiden piirteiden varaan näen henkilöahmojen rakentuvan ja näiden piirteiden avulla voidaan hahmot myös purkaa ja rakentaa uudelleen.

### 2.1. Henkilöahmotutkimuksen ääriviivoja

Kysyin Martalta minkälainen ihminen hän itse on. Hän, vanha viisastelija, sanoi ettei tiedä.  
– Tällaiset luokittelut tehdään aina muita varten, hän lisäsi hetken päästä. (*PTYT*, 246).

Henkilöahmot ovat usein jääneet teeman, juonen ja kerronnan rakenteiden varjoon. Kirjallisuudentutkimuksessa. Kuitenkin kun pysähdyn miettimään, mitä muistan lukemistani tarinoista, vastaus johdattelee henkilöahmojen äärelle. Muistan Anna Kareninan tuskan, kun hän hyppää junan alle. Raskolnikovin harhailun Pietarin kaduilla. Dorian Grayn muotokuvan ja Robinson Crusoen yksinäisyyden. Kun asiaa ajattelee, kirjallisuuden tarinat kulminoituvat mielissämme hämmentävän usein henkilöahmoihin. Henkilöahmot ovat niitä, jotka tarinassa tekevät, ajattelevat ja kokevat. Myös myytit rakentuvat lähes aina henkilöahmon ympärille. Siksi keskitymme seuraavaksi henkilöahmotutkimuksen keskeisimpiin linjauksiin.

Uri Margolin tiivistää henkilöahmon vähimmäismäärittelyn seuraavasti:

Laajimmassa merkityksessä “henkilöahmo” tarkoittaa mitä tahansa itsenäistä, yksilöllistä

tai yhteisöllistä – yleensä inhimillistä – toimijaa, joka esitellään kerronnallisessa fiktiossa. Hahmot näin ollen ovat olemassa tarinamaailman sisällä, esittävät roolia, pientä tai isoa, yhdessä tai useammassa tilanteessa tai tapahtumassa, josta kerrotaan tarinassa. Henkilöhahmo voidaan ytimekkäästi määritellä tarinamaailman osallistujaksi. (Margolin 2007, 66.)

Tämä varsin pelkistetty määritelmä on hyvä lähtökohta henkilöhahmon tarkastelulle. Henkilöhahmot ovat tarinoiden toimijoita, jotka esittävät tiettyjä kirjailijan heille antamia rooleja. Henkilöhahmot koostuvat staattisesti niihin liitetystä piirteistä sekä progressiivisesti niihin liitetyn ajattelun ja toiminnan kuvauksen kautta. Tiedämme kuitenkin henkilöhahmojen olevan paljon muutakin kuin tarinan sätkynukkeja. Vaikka kirjallisuuden henkilöhahmot ovat vain sanoja paperilla, niillä on uskomaton kyky saada meidät eläytymään tilanteisiin ja tunnelmiin. Hyvin kirjoitetun henkilöhahmon ajatukset liikuttavat omiamme.

Henkilöhahmoja voi tarkastella monesta näkökulmasta. Uri Margolin esittää, että henkilöhahmon voi nähdä joko puhtaasti rakenteellisena, taiteellisena konstruktiona, mahdollisen maailman hypoteettisena henkilönä tai kognitiivisena konstruktiona, joka rakentuu lukijan mielessä (Margolin 2007, 66). Tuskin yhtäkään henkilöhahmoa voi kuitenkaan nähdä puhtaan tekstuaalisena tai kognitiivisena rakenteena vaan henkilöhahmo muodostuu näiden mallien rajalla. Jaottelu osoittaa kuitenkin selkeästi kaikissa tekstuaalisissa henkilöhahmoissa piilevät puolet: tekstuaalisen rakenteen sekä inhimillisyyttä imitoivan konstruktion.

*Päivän talo, yön talo* -romaanin Marta leikittelee alun sitaatissa henkilöhahmon määrittelemisen tarpeella. Ihmiset kaipaavat lokeroiteja käsittääkseen asioita. Myös Tokarczuk itse leikittelee henkilöhahmon rakentumisella. Romaanin alussa hän riisuu henkilöhahmon kaikista fyysisistä ominaisuuksista. “Ensimmäisenä yönä näin unen jossa mikään ei liikkunut. Näin unta että olen pelkkää katsetta, puhdasta näkemistä, vailla ruumista ja nimeä.” (PTYT, 9.) Tällainen fyysisyydestä riisuttu tila kuvaa kerrontaa, puhdasta näkemistä ilman fyysisyyden rajoja. Onko henkilöhahmo tällöin olemassa? Vai onko kyseessä ainoastaan tekstuaalinen katse, kertoja joka välittää ympäristön lukijalle?

Kun siirrytään kerronnan tarkastelusta henkilöhahmon tarkasteluun, tarvitaan piirteitä, jotakin mihin kiinnittyä, mistä muistaa henkilöhahmo. Tokarczuk antaakin pian henkilöhahmolleen fyysiikan, kun siirrytään unesta saviselle takapihalle: “Kumisaappaat upposivat maahan. Savi oli punaista, kädet tahriutuivat punaisiksi ja kun ne pesi, vesi virtasi punaisena” (emt. 10). Kertoja muuttuu henkilöhahmoksi, hänelle annetaan kädet ja jalat, jotka uppoavat kumisaappaisiin. Käsillä virtaava punainen vesi saa veren kiertämään henkilöhahmon suonissa. Kuitenkaan romaanin kertojaa ei missään vaiheessa nimetä, joten määrittelemme hänet ikään kuin sisältä käsin, ainoastaan

hänen omien aistihavaintojensa pohjalta. Pian samaan tarinaan astuu kuitenkin naapurin Marta ja pääsemme seuraamaan varsinaista henkilöihahmon rakentamista. Marta on henkilöihahmo, jonka lämpimän läsnäolon, etäisen hääriilyn voi tuntea lähellä koko teoksen ajan:

Pitkän huoneen ikkunasta näkyi Martan talo. Olin jo kolmen vuoden ajan pohtinut, kuka Marta oli. Hän puhui itsestään aina eri tavalla. Joka kerta hän sanoi eri syntymävuoden. Minulle ja R:lle. Marta oli olemassa vain kesäaikaan, talvella hän katosi niin kuin kaikki muukin täällä. Hän oli pieni, harmaahapsinen nainen, jolta puuttui hampaita. Hänen ihonsa oli ryppyinen, kuiva ja lämmin<sup>4</sup>. (PTYT, 11)

Huomaamme, että kertoja alkaa piirtää Martan muotokuvaa ensin nimeämällä tämän. Saamme myös tietää, että Marta on salaperäinen hahmo, josta ei tiedetä kovin paljon. Fyysiset piirteet kuitenkin kiinnittävät mielikuvamme hänestä tunnistettavaan ja pysyvämpään muotoon. Justyna Pisarska on määritellyt Martan romaanin avainhenkilöksi, joka pukee ylleen erilaisia rooleja: hänet voidaan nähdä vanhana tietäjänä, joka kantaa sisällään kylän viisautta, mutta myös eräänlaisena perilinä, johon kertoja-päähenkilö heijastaa mennyttä. Yhdistääpä Pisarska Martan jungilaiseen naisen arkkityyppiinkin. (Pisarska 2011, 234.) Pisarska näkee Martan hahmossa Tokarczukille ominaisen tavan luoda hahmoja, jotka elävät tässä hetkessä ja ikuisuudessa samanaikaisesti (emt. 237). Tähän pääsemme myöhemmin henkilöihahmojen myyttisyyttä tarkasteltaessa.

Usein henkilöihahmon tarkastelu aloitetaan temaattiselta tasolta. Kuten johdannossa totesin, en itse lähde kuitenkaan tässä tutkimuksessa liikkeelle siitä, mitä henkilöihahmo kokee, näkee tai tekee, vaan siitä, kuinka se/hän rakentuu. Vasta tämän rakenteen purettuani, alan tarkastella objektiivisesti hahmoihin kiinnittyneitä ja niiden välittämiä arvoja.

### 2.1.1. Henkilöihahmon tekstuaalinen fysiikka

Margolin pohtii artikkelissaan henkilöihahmon rakentumista ja erottelee tekijöitä, jotka muodostavat henkilöihahmon. Hänen mukaansa hahmo rakentuu ensinnäkin niistä fyysisistä ja henkisistä piirteistä, jotka kertoja tekstissä tähän liittää. Hahmoja kuvaillaan erilaisin attribuutein ja heille

---

<sup>4</sup> «Z okna długiego pokoju widać dom Marty. Od trzech lat zastaniwiałam się, kim jest Marta. O sobie zawsze mówiła co innego. Za każdym razem podwała inny rok urodzenia. Dla mnie i dla R. Marta istniała tylko latem, zimą znikwała, jak wszystko tutaj. Była drobna, całkiem siwa, brakowało jej zębów. Jej skóra – pomarszczona, sucha i cipla.» (DD, 9.)

annetaan nimi. Henkilöhahmo rakentuu kuitenkin myös suhteessa muihin henkilöhahmoihin. Jokaisella henkilöhahmolla on yksilöllisiä piirteitä, jotka tekevät tästä merkityksellisen ja itsenäisen tekijän tarinassa. Jos eroja ei olisi, muodostaisivat henkilöhahmot samannäköisten, kokoisten ja toisistaan erottumattomien hattivattien lauman. Viimeinen rakentumisen vaihe tapahtuu lukijan mielessä tämän kategorisoidessa henkilöhahmon aiemman tietämyksensä mukana johonkin luokkaan. Lukija toisin sanoen kategorisoi hahmon aiempien kokemustensa, henkilöhahmon omien piirteiden sekä viitekehyksen perusteella tietyn tyyppiseksi hahmoksi, esim. hyväksi, pahaksi, rumaksi tai kauniiksi. (Margolin 2007, 72–74.)

Margolin toteaa myös, että henkilöhahmo voi kasvaa ja muuttua tarinan aikana, mutta tiettyjen avainelementtien on pysyttävä samoina, jotta lukija ylipäänsä tunnistaa henkilöhahmon (emt. 76). Voidaan ajatella, että tällainen selkeä merkki voi olla esimerkiksi henkilöhahmon nimi, mutta toisaalta myös monet fyysiset tai henkilöhahmon päänsisäiset yhtäläisyydet saattavat riittää lukijalle – tai yksinomaan juonen kausaaliteetti. Näemme tässä, että henkilöhahmo koostuu monenlaisista komponenteista, jotka voivat olla henkilöhahmoissa esillä eri painoarvoin.

Henkilöhahmojen rakentumisesta on esitetty monenlaisia yksinkertaistettuja teorioita. Yksi näistä, erittäin pelkistetty näkökulma henkilöhahmoon taiteellisena konstruktiona on esimerkiksi E.M. Forsterin jako litteisiin ja pyöreisiin henkilöhahmoihin. Litteillä henkilöhahmoilla Forster tarkoittaa muutaman piirteen varaan rakennettuja henkilöhahmoja, kuten satuhahmot, jotka yleensä ovat yksiselitteisen hyviä tai pahoja. (Forster 1927/1964, 75-77.) Myös Tokarczukin teksteistä on löydettävissä paljon litteitä henkilöhahmoja, jotka ehkä luovatkin kerrontaa satumaisia piirteitä. Esimerkiksi *Päivän talo, yön talo* -romaani sivuaa yhden kappaleen ajan von Götzenien sukua, joka asuu Nowa Rudan kylässä. Tämä suku edustaa yläluokkaa kaikkine kliseineen. Tokarczuk maalaa heistä ikään kuin symbolin selkeillä piirteillään: “Von Götzenit kuolivat aina kauniisti ja helposti. Kuolema tuli heihin kuin usva, kuin äkillinen sähkökatkos – heidän silmänsä sammui, heidän hengityksensä hidastui ja sitten lakkasi” (PTYT, 251)<sup>5</sup>. Tokarczuk vielä korostaa mielikuvaa litteästä hahmosta kuvaamalla kaikkien suvun jäsenten olevan sukulaisavioliittojen seurauksena samannäköisiä, joten heitä ei oikeastaan voi edes erottaa toisistaan. Näin kertoja pyyhkii hahmoilta kaikki henkilökohtaiset ominaisuudet ja tekee heistä ikään kuin yhden hahmon.

Pyöreät henkilöhahmot ovat puolestaan moniulotteisempia, kompleksisia ja muuttuvia hahmoja. Voimme pysyä pyöreästä henkilöhahmosta puhuttaessa vielä tovin von Götzenin perheen parissa, sillä Tokarczuk tuo ominaiseen tapaansa särön perheen litteään arkeen. Sota tunkeutuu

---

<sup>5</sup> «A von Goetzenowie zawsze umierali pięknie i łagodnie. Śmierć przychodziła na nich jak mgła, jak nagła przerwa w dostawie prądu – ich oczy gasły, ich oddech soiwalniał się wreszcie zamierał.» (DD, 185.)

perheen elämään ja “Ensimmäistä kertaa elämässä von Götzenin päätä alkoi särkeä” (*PTYT*, 255)<sup>6</sup>. Samalla perheestä henkilöityy hahmo, joka alkaa toimia omapäisesti ja saa jopa äänen. Kuin symbolina muutoksesta litteästä pyöreäksi henkilöahmoksi kyseinen von Götzen myös luopuu sukunsa sinettisormuksesta ostaakseen päänsärkypulveria. Kuin taikaiskusta hahmo muuttuukin helposti lähestyttäväksi ja eläväksi. Hahmon elämään tulee ristiriita: “Miten kaunista, hän ajatteli. Miten ihana maailma onkaan huolimatta kaikista niistä kauheuksista, mistä jotkut puhuvat”. (emt. 257)<sup>7</sup>. Vaikka hahmo säilyttääkin synteettisyytensä, harkitun rakenteellisuutensa, voi eron aiempaan stereotyyppisyyteen ja yksipuolisuuteen huomata selkeästi. Pyöreästä henkilöahmosta hyvänä esimerkkinä voi pitää myös jo tutuksi tullutta Tähkää, jossa yhdistyy varsin erilaisia, keskenään ristiriitaisiakin piirteitä. Voidaan sanoa, että mitä pyöreämpi henkilöahmo on, sitä uskottavampana häntä pidämme.

Mutta litteys ja pyöreys eivät yksin riitä henkilöahmon rakenteen analysoimiseen. Niklas Nylund toteaa (2004, 51), että niin litteät kuin pyöreätkin henkilöahmot rakentuvat aina sekä suhteessa todellisuuteen että tekstuaalisina rakenteina. Hän jakaa henkilöahmoteoriat kahteen päälinjaukseen: mimeettiseen sekä semioottiseen näkökulmaan, jotka auttavat hahmottamaan tekstuaalisen henkilöahmon rakentumista. Mimeettinen näkökulma tarkastelee henkilöahmoja inhimillisinä, tekstistä irrallisina subjekteina, jotka imitoivat todellisuutta fiktion keinoin, kun taas semioottisesti nähtynä henkilöahmot ovat vain fiktiivisiä, tekstin muodostamia konstruktioita (emt. 65). Mimeettinen näkökulma etsii siis henkilöahmosta todenkaltaisia piirteitä, kun taas semioottisen näkökulman kautta tutkitaan niitä piirteitä, jotka tekevät henkilöahmosta fiktiivisen, toisin sanoen erottavat tämän aktuaalisen maailman henkilöistä.

W.J. Harvey painotti puolestaan jo 60-luvulla, että henkilöahmoja tulisi tarkastella sekä mimeettisessä, että semioottisessa mielessä. Hänen mukaansa olisi absurdia lähteä väittämään, että taide imitoisi suoraan sinänsä muodotonta luontoa (Harvey 1965, 187). Harveyn mukaan teksti on aina tiukasti sidottu käyttöajankohtaansa ja nopeisiinkin historiallisiin muutoksiin (emt. 23). Myös lukija ja lukemishetki tuovat mukanaan tietyn intertekstuaalisen tulkintakehyksen.

Henkilöahmon ontologia on siis tekstistä muodostuva konstruktio, jonka lukija mielellään kuvittelee mahdollisen maailmaan, fiktiivisen todellisuuden toimijaksi. Lukija luonnollisesti myös rakentaa oman tulkintansa henkilöahmosta mielessään ja vasta tässä tulkinnassa henkilöahmon kirjaimista muodostunut fysiikka herää henkiin. Margolin toteaa oivaltavasti, että tekstit ovat henkilöahmoille välttämättömiä näiden olemassaolon kannalta. Tarvitaan lukijaa herättämään heidät henkiin. Lopputulos on suhteellisen tasapainoinen ja kestävä intersubjektiivinen

<sup>6</sup> «Pierwszy raz w życiu von Goetzena rozboląła głowa.» (*DD*, 189.)

<sup>7</sup> «Jakież to piękne, pomyślał Goetzen. Jaki świat jest piękny, pomimo tego, co o nim mówią.» (*DD*, 190.)

kokonaisuus, joka voi olla julkisen argumentoinnin kohteena piirteidensä tähden. (Margolin 2007, 67). Kuten Margolin toteaa, jokaisen henkilöahmon fyysiset rajat muodostuvat tekstistä. Lukijan mielessä henkilöahmon piirteet kuitenkin vertautuvat valtavaan intertekstuaaliseen verkostoon ja henkilöahmo tulkitaan aktuaalista maailmaa vasten, joten henkilöahmon mimeettiset rajat ovat lähinnä tulkitsijan mielessä. Omassa tutkimuksessani tulen laajentaman jakoa mimeettisen ja synteettisellä korvaamani semioottisen lisäksi vielä kolmanteen Phelanin määrittelemään kategoriaan eli temaattiseen dimensioon. Henkilöahmot kun eivät ole ainoastaan rakenteita vaan niillä on taipumus kommentoida myös erilaisia kulttuurisia ilmiöitä.

Seuraavaksi lähdän esittelemään tämän tutkimuksen kannalta keskeisintä henkilöahmoteoriaa, James Phelanin käsitystä henkilöahmojen rakentumisesta. Teoriassa yhdistyvät tässä luvussa esittelemäni mimeettiset ja semioottiset näkökulmat.

### 2.1.2. Mimeettisyys, synteettisyys ja temaattisuus

James Phelan on lähtenyt tarkastelemaan henkilöahmoja kolmesta eri näkökulmasta, toisin sanoen henkilöahmojen dimensioista. Hänen mukaansa henkilöahmot rakentuvat mimeettisten, synteettisten sekä temaattisten piirteiden varaan. Useimmissa henkilöahmoissa nämä dimensiot yhdistyvät, mutta eri henkilöahmoissa ja tilanteissa vallalla on aina joku kolmesta. Phelan puhuu myös temaattisesta, mimeettisestä ja synteettisestä funktiosta, jotka aktualisoituvat henkilöahmon ja juonen kehityksen myötä. (Phelan 1989, 11–13.)

Mimeettisellä dimensiolla Phelan tarkoittaa siis niitä henkilöahmon piirteitä, jotka luovat illusion henkilöahmon todenkaltaisuudesta. Synteettisellä dimensiolla viitataan henkilöahmon fiktiivisyyttä ja keinotekoisuutta korostaviin piirteisiin. Temaattisen dimension Phelan selittää erilaisina attribuutteina, joiden voidaan nähdä edustavan suurempaa luokkaa tai ryhmää koskevia ajatuksia kuin yksityinen henkilöahmo (Phelan 1989, 12). Tärkeää Phelanin teoriassa on havaita se, että yleensä kaikki kolme dimensiota esiintyvät fiktiivisessä henkilöahmossa, ainoastaan niiden painotukset ovat erit. Eri henkilöahmoissa eri kertojilla voimme havaita henkilöahmoja, joissa huomiomme ei kiinnity itse hahmon olemukseen vaan tämän tekoihin. Niiden fysiikka on miltei läpinäkyvä, hyvinkin mimeettinen. Toiset hahmot puolestaan pysäyttävät meidät selkeästi poikkeuksellisella rakentumisellaan. Tällaisia ovat lunnollisestikin fantastiset henkilöahmot, mutta toisinaan myös henkilöahmot, jotka ovat muilta osin realistisia, mutta joiden tietyt piirteet



osoittavat heidän fiktiivisyytensä. Daniil Harmsin henkilöhahmot karikatyyrisyydessään, Gogolin nenätön vaeltaja tai vaikkapa Márquezin loputtomasti toistuvat Jose Acardiot ja Aurelianot.

Voidaan myös sanoa, että esimerkiksi puhuva yksisarvinen on synteettisempi kuin Jari Tervon romaanissa esiintyvä Kekkonen, jonka esikuvan voimme löytää aktuaalisesta maailmasta. Silti myös yksisarvisen tulkintaan tarvitsemme kuvan aktuaalisesta hevosesta sekä temaattisen tarinakehyksen. Kekkonen puolestaan rakentuu Tervon romaanissa paitsi mimeettisistä merkeistä, jotka yhdistävät hänet historialliseen henkilöön, myös vahvasti synteettisistä rakenteista. Toki Kekkonen synteettisenä ominaisuutena voidaan pitää jo oikean henkilöhahmon tekstualisoimista. Löydämme Tervon Kekkosesta varmasti nopeastikin piirteitä, jotka osoittavat hahmon keinotekoisuuden.

On luonnollista, että jokainen henkilöhahmo on synteettinen, koska henkilöhahmot rakentuvat keinotekoisesti, heidän ruumiinsa ja ajatuksensa muodostuvat tekstistä, kirjailijan luomien merkkien ja lukijan noihin merkkeihin yhdistämien mielikuvien synergiasta. Kuten Uri Margolin asian ilmaisee, henkilöhahmot, kuten Don Quijote, ovat juuri sellaisia millaisina kirjailijat ovat päättäneet heidät esittää; Henkilöhahmoja ei ole, ennen kuin heidät kirjoitetaan. (Margolin 2007, 67.)

Synteettisyys syntyy siis niistä henkilöhahmon piirteistä, jotka tekevät hänestä rakennetun, ei-todenkaltaisen. Yksisarvinen on synteettinen, koska tuntemassamme maailmassa ei ole yksisarvisia hevosia. Mimeettistä yksisarvisessa on puolestaan sen hevოსmaisuus. Tunnistamme yksisarvisen eläimeksi ja oletamme sen toimivan hevosen tavoin. Myös yksisarvisen mahdollinen puhekyky tekee siitä synteettisen, koska tuntemassamme maailmassa eläimet eivät puhu. Jos jatkamme yksisarvisen parissa vielä tämän temaattisten piirteiden analyysia, voidaan todeta, että yksisarvinen ei ole fiktion maailmassa ainutkertainen yksilö, vaan niitä esiintyy lukuisissa tarinoissa. Yksisarviseseen liitetään monia myyttisiä piirteitä, kuten puhtaus ja viattomuus, jotka lukija tulkitsee mukaan tekstiin automaattisesti yksisarvisen laukatessa tekstuaaliselle laiturilleen. Tuodessaan yksisarvisen tekstiin kirjailija joutuu kohtaamaan tämän temaattisen painolastin, toisin sanoen joko hyödyntämään sitä ja rakentamaan tarinansa sen mukaisesti tai rakentamaan omasta yksisarvisestaan tarkoituksella perinteenvastainen.

Phelanin teoriassa myös lukijalla on vahva rooli. Paitsi kertoja, myös lukija arvottaa henkilöhahmoja erilaisten piirteiden varassa (Phelan 2007, 1–2). Henkilöhahmot rakentuvat suhteessa lukijaan, tämän tulkintaan ja odotuksiin. Tulkinnan ja arvottamisen Phelan näkee kerronnan muodon, etiikan ja estetiikan risteyspisteenä (emt. 7). Yleisön reaktio mimeettisiin komponentteihin edellyttää Phelanin mukaan sitä, että yleisö näkee hahmon mahdollisina ihmisinä ja kerrotuissa maailmoissa, jotka muistuttavat omaamme, toisin sanoen maailmoissa, jotka ovat

hypoteettisesti ja konseptuaalisesti mahdollisia. Phelan liittää tulkintaan lukijan tunteet ja odotukset, jotka heijastuvat mimeettistä odotushorisonttia vasten. Temaattisiin piirteisiin heijastamme omia kulttuurisia, ideologisia, filosofisia ja eettisiä odotuksiamme. Synteettinen komponentti puolestaan edellyttää yleisön huomioon hahmoon ja koko kertomukseen keinotekoisena luomuksena. Eri tarinat myös motivoituvat eri dimensioiden valossa juonen tasolla ja tarinan rakentuminen voi myös muokata dimensioiden painopisteitä. (Emt. 5–6.)

Dimensiot voivatkin tarinan edetessä muokkautua funktioiksi. Dimension ja funktion eroksi Phelan kuvaa sen, että dimensio on osa hahmoa, vaikka hahmon erottaisi tarinasta, funktio puolestaan kiinnittyy tekstiin ja henkilöhahmoon kehityksen kautta. (Phelan 1989, 9.) Funktio siis kiinnittyy tarinaan, kun dimensio on siitä irrotettavissa. Juonen kulkiessa eteenpäin lukija tekee Phelanin mukaan kolmenlaisia arvioita tekstistä: tulkintoja tapahtumista, moraalisia arvioita henkilöhahmojen toiminnasta tai ajattelusta sekä esteettisiä arvioita tarinan rakentumisesta (Phelan 2007, 9). Nämä arviot rakentuvat temaattisen, mimeettisen ja synteettisen funktion kautta.

Seuraavaksi pureudun myytti-käsitteen taustoihin päästäkseni kiinni myyttisen henkilöhahmoon tulkintaan. Haluan tarkastella Tokarczukin henkilöhahmoja kaikkien näiden kolmen dimension kautta, koska näkemykseni mukaan Tokarczuk tasapainottelee dimensioilla oivallisesti. Hypoteettisesti ajattelen, että Tokarczukin hahmojen myyttisyys muodostuu nimenomaan näiden kolmen dimension yhteydestä. Esimerkkinä käyttämäni yksisarvinen osoitti fiktiivisen henkilöhahmon synteettisen painopisteen. Mutta mikä myytti loppujen lopuksi on ja mikä on mimeettisten ja temaattisten dimensioiden asema myyttisessä henkilöhahmossa?

## 2.2. Käsitteitä myyteistä

Laurence Coupe kertoo, että sana myytti tarkoitti alun perin puhetta tai sanaa, mutta ajan kuluessa mythos erotettiin logoksesta. Ensimmäinen alettiin yhdistää fantasiaan ja toinen järjellisiin argumentteihin. (Coupe 1997, 9.) Myytti käsitteenä on siis moninainen. Liisa Saariluoma toteaa, että arkikielessä myytti on usein siirtynyt tarkoittamaan uskomusta, jolle ei ole rationaalisia perusteita (Saariluoma 2000a, 9). Eurooppalainen myyttikäsitteys periytyy kuitenkin antiikista, jonka mytologia tunnetaan vieläkin tarkkaan. Myytit olivat antiikin Kreikassa tarinoita jumalista, sankareista ja hurjista taisteluista. Tämän jälkeen myytit ovat kuitenkin saaneet kokea monenlaisia muodonmuutoksia ja ne voivat ilmetä monissa muodoissa.

Ernst Cassirerin myyttis-maagiseen todellisuuskuvassa viitataan myös myytin jäljittelylle perustuvaan olemukseen. Cassirerin mukaan kaikki merkittävä inhimillinen toiminta ja yhteiskunnalliset käytännöt perustuvat toistolle. Hänen mukaansa todellista on vain se, mikä kerta alkuperäisen teon. (Saariluoma 2000a, 13.) Myyttejä voidaan siis pitää ensitoimintoina, malleina joita jatkuvasti jäljittelemme. Tämä tuo meidät myös myytin intertekstuaalisuuden äärelle. Myytti on eräänlainen esitarina, joka ilmenee paitsi tarinan toisintoina, myös ihmisten imitaationa. Ajatus on toki laaja ja kaikenkattava, mutta kuvaa mielestäni hyvin sitä myytin periaatetta, jota itsekin ajan takaa. Myytit ovat laajoja ja maailmaa haltuun ottavia tarinoita, joilla pyritään vastaamaan suuriin kysymyksiin ja paikkaamaan maailman hahmottomuutta. Kaaoksen ja järjestyksen vastakkainasettelu on olennainen lähtökohta myyttisen maailman rakentumisessa.

Cassirerin ajattelu saattaa vaikuttaa abstraktilta, mutta idea on selkeä: Myytit ovat malleja, jotka toisintuvat jatkuvasti toimissamme. Nämä mallit ovat suoraan rinnastettavissa Jungin arkkityyppeihin. C.E. Jung, psykoanalyytikko ja Freudin seuraaja, on pohtinut tuotannossaan paljon mytologiaa ja sen merkitystä ihmisen toiminnalle. Hän liittää mytologian pitkälti piilotajuntaamme. Myyttiset hahmot ovat niin perustavanlaatuisia että ne elävät tiedostamattomassamme ja ohjailevat toimintaamme. Kaiken keskeltä löytyy symbolin-käsite. Symbolien avulla käsittelemme asioita, jotka jäävät käsityskykymme ulkopuolelle (Jung 1964, 21). Tässä Jung siis poikkeaa perinteisemmästä symbolin määrtelmästä, jossa symboli nähdään sovittuna merkinä jostakin toisesta asiasta. Jungin symboli ei välttämättä ole yhtä suoraviivaisesti tulkittavissa ja kaikkien tiedostama kuin vaikkapa sydän, risti tai ankkuri. Jungin symbolit kantavat mukanaan piilomerkityksiä.

Myyttejäkin voi pitää eräänlaisina symboleina. Ne selittävät asioita tai ilmiöitä, joita emme muuten pysty käsittämään tai joille meillä ei ole selitystä. Myytti on linkki salattuun maailmaan, kertomus johon haluamme uskoa. Myytti kantaa kuitenkin mukanaan useita merkitystasoja, joista vain osan tiedostamme. Ne voivat myös vaikuttaa elämäämme huomaamattamme.

Jung käsittää myytit arkkityyppien kautta. Arkkityypillä Jung tarkoittaa taipumusta muodostaa mielikuvia jostain aiheesta. Hän käyttää esimerkkinään vihamielisten veljesten teemaa, joka toistuu tarinoissa kautta aikojen. Teemasta on monia erilaisia representaatioita sitten Abelin ja Kainin, mutta aihe sinänsä pysyy samana. (Jung 1964, 67.) Arkkityypit ovat siis myyttisiä perustarinoita, jotka saavat eri ihmisten kokemuksissa erilaisia muotoja. Ne kuitenkin ohjaavat sitä, miten ihmiset lukevat ja lokeroivat ympärillään tapahtuvia ilmiöitä.

Arkkityyppi-käsite avaa myös myytin voimakkaan intertekstuaalista luonnetta. Arkkityyppiin yhdistetään piirretyös. Kun tunnistamme arkkityypin jonkin rypään piirteiden avulla, tuomme automaattisesti muutkin rypäeseen kuuluvat piirteet mukaan tulkintaan. Esimerkiksi kun

tunnistamme lapsen arkkityypin, liitämme tähän viattomuuden, äitiin huolenpidon ja niin edelleen. Haluan tuoda tämän ajatuksen esiin myytin käsitteen yhteydessä sillä näen, että Tokarczuk hyödyntää tällaista arkkityyppistä ryväsajattelua myytin uudelleenkirjoittamisessa. Hän nostaa esille tiettyjä perussymboleita, jotka asetetaan kuitenkin uusiin konteksteihin. Mielestäni myytti voidaan liittää arkkityypin ideaan Cassirerin toistuvuuden ajatuksen kautta. On olemassa alkuperäinen myytti, arkkityyppinen kuva, jota jokainen myytin uudelleenkirjoittaja hyödyntää. Kun tunnistamme myytin jonkun sen piirteen kautta, avautuu meille myyttinen merkitysverkosto. Laurence Coupe kuvaa myyttiä termillä sosiaalinen mielikuvitus (Coupe 1997, 97).

Lauter uskoo myytin motivoituvan tarpeesta luoda kuva tai tarina toistuvalla kokemukselle. Näitä kokemuksia Lauter kutsuu Jungin tavoin arkkityypeiksi ja niistä luotuja kuvia arkkityyppisiksi kuviksi. (Lauter 1984, 4.) Arkkityypit saavat kuitenkin Lauterilla laajemman ja toiminnallisemman roolin ja lähestyvät näin ollen symbolin käsitettä. Tulen jatkossa käyttämään hyväkseni symbolin käsitettä tarttuessani myyttien muuttumisen keinoihin. Symbolit linkittävät meidän tulkintarypäisiin, joita myyttien uudelleenkirjoittajat yrittävät parhaansa mukaan ehdollistaa. Ne ovat esikuvia, joista ammennamme muodon toiminnallemme. Saman ajatuksen voi siirtää myös taiteeseen, jossa henkilöhahmot jäljittelevät erilaisia ihmiskuvia. Ihminen vertaa itseään henkilöhahmoihin ja tulkitsee itseään ja omia toimiaan näiden kautta. Näin pääsemme kiinni myyttisen henkilöhahmon mimeettiseen puoleen.

Cassirer taas toteaa myyttisen erottamisen ja merkityksenannon samanfunktioisuuden taiteellisen toiminnan kanssa esittäessään, että vasta luodessaan itsestään ulkoisen hahmon *kuvassa* – ihmisenmuotoisessa veistoksessa, piirroksessa, maalauksessa – ihminen tulee tietoiseksi omasta lajistaan. Luomalla myyttisiä kuvia itsestään pääsee selville itsessään vaikuttavista voimista. Vain luomalla itselleen jumalat ihminen löytää itsensä. (Saariluoma 2000a, 13.)

Cassirerin ajattelussa voidaan nähdä, että myyteissä ihminen ulkoistaa ongelmallisen kysymyksen, jotta näkisi vastauksen selvemmin. Myytti selittää allegorian tavoin jotakin ilmiötä, toimintaa tai tyyppiä. Saariluoma viittaa samaan teokseen kirjoittamassaan artikkelissa Thomas Mannin myyttikäsitykseen, jonka mukaan myytti antaa “ihmisen elämälle mielen ja muodon osoittamalla ainutkertaisen toistavan jotakin tuttua ja tyyppillistä” (Saariluoma 2000b, 161). Myytti perustuu toistolle, mallin ja sen seuraajan yhteydelle. Myytti onkin tietyyntyyppinen rakenne, joka saa tarinoissa erilaisia muotoja, mutta pysyy kuitenkin tunnistettavana.

Kristinuskon piirissä myytti-sanaa ei kuitenkaan luonnollisestikaan suosita sen herättämien negatiivisten konnotaatioiden takia. Myyttihän on uskomus ja uskomus on jotain, mikä ei välttämättä ole totta. Saariluoma nostaa esiin kuitenkin Lauri Hongon uskontotieteellisen

myyttimäärittelyyn, jonka mukaan “myytti on uskonnolliseen maailmankäsitykseen kuuluva kertomus alkuajan perustavanlaatuisista tapahtumista ja jumalten ja sankarien esikuvallisista teoista” (Saariluoma 2000a, 11). Tässä huomaamme myytin jo eroavan tavallisesta tarinasta. Se on kertomus, jonka odotetaan toimivan jonkin asian esikuvana tai selityksenä. En siis ole ainoa, joka uskaltaa tuoda myytin määritteen raamatulliseen kontekstiin.

Hongon mukaan myytin voi jakaa neljään aspektiin: muodolliseen, sisällölliseen, funktionaaliseen ja kontekstuaaliseen (Saariluoma 2000a, 11). Luonnollisestikin myytillä on muoto ja sisältö, rakenne ja tarina, mutta funktionaalinen ja kontekstuaalinen aspekti vaativat lisäselvitystä. Funktionaalisuudella Honko viittaa siihen, että myytti tarjoaa esikuvan ihmisen toiminnalle. Myytit siis toimivat eräänlaisina roolimalleina. Antiikin Kreikan myytit aivan samoin kuin Raamatunkin tarinat ovat malleja ihmisen toiminnalle. Ne tarjoavat joko varoittavia tai ohjailevia esimerkkejä ihmisen toiminnalle erilaisissa tilanteissa tai selityksiä sille miksi asiat toimivat tietyn mallin mukaan. Kontekstuaalinen aspekti taas viittaa uskonnollisten myyttien ympärille rakennettuun riitteihin. (Emt. 11.) Myös kontekstuaalinen puoli nostaa vahvasti esiin myytin uskonnollista puolta.

Myytti voidaan siis nähdä jonkinlaisena mallina, joka joko selittää tai ohjaa ihmisen toimintaa. Jo tässä vaiheessa voimme huomata myytin rakentumisessa yhteyden aiemmin esittelemääni mimeettisen, synteettisen ja temaattisen triangeliin. Tämän aspektin lisäksi myytti voi kuitenkin funktionaalisuudessaan saada ihmisen myös toimimaan jollakin tavalla. Tämä ajatus on keskeinen tutkimukseni jatkon kannalta, sillä tulen käsittelemään myyttejä feministisen uudelleenkirjoittamisen valossa. Myyttien avulla välitetään erilaisia opetuksia esimerkiksi sosiaalisesta käyttäytymisestä. Mutta mitä kun myyttien välittämät arvot osoittautuvatkin vääriksi? Myytit, jotka usein välittävät patriarkaalista ideologiaa, kantavat mukanaan ihmiskäsitystä, joka ei ehkä enää ole ajantasainen. Silti myytin voimakas rooli saa meidät toisintamaan niitä.

### 2.2.1. Myytti ja intertekstuaalisuus

Jos myytin ajatellaan rakentuvan kahdella tasolla – ideana ja realisoituneena tarinana, arkkityyppinä ja sen variaatioina – tulkitsemme ja tunnistamme tarinan aina jostakin tuohon arkkityyppiin viittaavasta vihjeestä. Myytit voivat kulkea tarinoissa joko pieninä viittauksina tai hyvinkin näkyvinä analogioina. Esimerkiksi Joycen *Odyссеuksessa* alkuperäistä *Odyссеuksen* tarinaa

seurataan varsin rakenteellisesti, kun Narkissoksen tarina nousee helposti esille teemojen tasolla esimerkiksi Wilden Dorian Grayn muotokuvassa. Tokarczukin luomassa, jo esimerkkinä käyttämässäni Tähkän hahmossa Maria-myytti liitetään yksittäisten symbolien, kuten käärmeen ja neitseellisen sikiämisen kautta.

Laurence Coupe on myös kiinnittänyt huomiota myyttien toisteisuuteen perustuvaan luonteeseen. Hän kuvailee ilmiötä typologian käsitteellä, jonka hän pohjaa Raamatun tarinoiden tapaan toistaa jotain tiettyä rakennetta. Esimerkkinä voidaan pitää Aatamia ja Jeesusta. Jeesuksen tarina ikään kuin lunastaa Aatamin paikan taivaassa. Ensimmäinen tarina toimii tällöin lupauksena jostain myöhemmästä, joka täyttää ensimmäisen tarinan lupauksen. Tätä Coupe kuvaa ortodoksiseksi typologiaksi. (Coupe 1997, 106–107.) Myyttien kohdalla typologia ei kuitenkaan toimi täysin samalla tavoin, koska myytit eivät toimi tällaisina toisensa lunastavina pareina. Myyttiset tarinat voivat jatkaa matkaansa kertojalta toiselle rajattomasti, ja se on oikeastaan niiden luonteen perusta. Coupe lainaakin Peter Munzin käsitettä historiallinen sarjallisuus kuvaamaan myytin luonnetta. Toisin sanoen myytin käsite edellyttää edeltävän tarinan olemassaolon, mutta toisaalta se myös sisältää tulevien tarinoiden mahdollisuuden. (Coupe 1997, 108.)

Mielestäni tämä radikaalin typologian ajatus kuvaa hyvin myyttien intertekstuaalista luonnetta. Näen kuitenkin myytin suhteen 'emomyyttiin' hiukan eri tavoin kuin Coupe. Jokainen myytin realisointi ei ole suhteessa niinkään edelliseen realisaatioon vaan arkkityyppiseen myyttirakenteeseen. Pikkuhiljaa realisaatiot voivat kuitenkin myös muokata tätä emomyyttiä. Suhteen ei siis tarvitse olla yksisuuntainen eikä sosiaalisessa mielikuvituksessamme elävän 'emomyytin' rakenteen pysyvä, vaikka sen rakenteisiin vaikuttaminen vaatii realisoineilta pidempää ja radikaalimpaa muutosprosessia. Tämä muutosprosessi voi olla huomaamaton, jopa tahaton, mutta myyttien uudelleenkirjoittamisen prosessissa myyttejä pyritään aktiivisesti muokkaamaan ja niiden arvorakenteita paljastamaan.

### 2.2.2. Uskonnollinen symboliikka

Myytit ovat yhteisiä tarinoitamme. Niitä tarinoita, jotka tuntuvat periytyvän kaukaa menneisyydestä, mutta jotka tuntuvat kuvaavan jollain olennaisella tavalla myös tätä päivää. Sama ajatus ilmenee Jungilla tämän puhuessa symboleista:

On kuitenkin monia symboleja (ja kaikkein tärkein niiden joukossa), jotka eivät luonteeltaan ja alkuperältään ole yksilöllisiä vaan *kollektiivisia*. Ne ovat etupäässä uskonnollisia kuvia. [...] Itse asiassa ne ovat 'kollektiivisia representaatioita', jotka juontavat ikivanhoista unista ja luovista fantasioista. (Jung 1964, 55.)

Jung johtaakin meidät hyvin tässä työssäni käsittelemieni uskonnollisten myyttikuvien pariin, jotka ovat nimenomaan tällaisia kollektiivisia representaatiota. Maallistuneessakin länsimaisessa kulttuurissa myyttisillä esikuvilla on vaikutusta, mutta etenkin katolilaisessa perinteessä uskonnolliset hahmot, kuten Maria, nousevat jopa kultin asemaan.

Etenkin *Alku ja muut ajat* -romaanissa korostuu myyttien uskonnollismytologinen käyttö. Teoksessa vilisee uskonnollisia arkkityyppejä: enkeleitä, epätoivoisia sieluja ja myös itse Jumala. Mielenkiintoista on kuitenkin se, miten nämäkin hahmot nähdään erilaisissa konteksteissa: Jumala välinpitämättömänä ja enkelit itsekkäinä olentoina. Rinnalla kulkevat myös maalliset henkilöahmot, joissa uskonnolliset esikuvat sekoittuvat. Sosiaalinen mielikuvituksemme joutuu koetukselle Tokarczukin hahmojen pyöryksessä.

Northrop Fryen mukaan uskonnollinen mytologia on pitkään kärsinyt tietystä moraalisesta sensuurista, joka muokkaa myyttisen aineksen automaattisesti joko saatanalliseen tai jumalaiseen lokeroon (Frye 1971, 156). Tällaista jakoa Tokarczukin tarinat alkavat kuitenkin juuri hämmentää esimerkiksi tuomalla huoraavan Tähtän pyhään valoon tai ehdollistamalla Jumalan mielenkiinnon ihmisten toimia kohtaan. Frye jatkaakin, että kaikki symbolit saavat merkityksensä tietyssä kontekstissa. Esimerkiksi lohikäärme on keskiajan Euroopassa ollut hirviö ja vastustaja, kun taas kiinalainen perinne näkee sen suojelijana. Frye kuitenkin toteaa että koska kannamme mukanaamme suurta määrää opittuja ja perinteisiä kirjallisia symboleja, myös assosiaatiomme näistä symboleista vakiintuvat. Frye nostaa esimerkiksi käärmeen, joka viittaa vahvasti Paratiisiin tarinaan ja näin ollen yhdistyy mielessämme uhkaavaksi symboliksi. (Frye 1971, 157.) Frye siis osoittaa vakiintuneenkin tarinamallin muutoksen mahdollisuuden, mutta samalla haasteellisuuden. Myyttinen tarinamaailma automatisoituu ajattelumme ja sen rikkominen on hankalaa.

Myös Tokarczuk tuo tarinaansa oman hirviön. *Päivän talo, yön talo* -romaanissa Nowa Rudan kylän lammikossa asuu hirviö, joka tuhoaa kasviston, tappaa eläimiä ja lopulta ihmisen (PTYT, 184). Hirviö asettuu ehdottomasti pahan lohikäärmeen rooliin, toisin sanoen Fryen ajattelun mukaan demoniseen kategoriaan. Itseasiassa se on etenkin ympäröivän tarinakontekstin puolesta helppo yhdistää myös Raamatun merihirviöön Leviathaniin, joka liitetään vahvasti myös maailmanlopun symboliikkaan<sup>8</sup>. Frye puolestaan kuvaa Leviathanin ja tämän kansahirviön

---

<sup>8</sup> Leviathan esiintyy mm. Jobin kirjassa: «Sen päivän lävistäköön kirous, joka herättäisi itsensä Leviathanin. Pimetkoot sen aamun tähdet, älköön se yö näkö sarastuksen valoa, turhaan se odottakoon päivänkoiton katsetta» (*Pyhä*

edustavan hajonnutta luonnonjärjestystä (vrt. maailmanloppu), jota hallitsee saatana (Frye 1971, 189). Silti Tokarczuk onnistuu hämärtämään näiden perustavanlaatuisten lokeroitien rajaa tuomalla tarinaan kuolleen kumppaninsa luo matkaavan naishirviön, joka kuolee puolisonsa kuolinpaikalle. Lukija tajuaa olennon inhimillisyyden ja Tokarczuk osoittaa näin tapamme lokeroita olennot ja ilmiöt ennenaikaisesti joko hyviksi tai pahoiksi.

Fryen mukaan symbolit voivat muokkautua myös lajityypin vaihtuessa, kun symbolit näytetään eri valossa. Etenkin ironia toimii demonisten elementtien esiintuojana (emt. 157). Tokarczuk luo kuitenkin tarinoissaan maailman, jonka genreä on vaikeaa määrittää. Oma myyttinen realismin määritelmäni viittaa maagisen realismin tapaan sekoittaa mimeettisen ja synteettisen maailman elementtejä keskenään.

Kirjallinen symboliikka on Fryen mukaan vahvasti sidoksissa ptolemaiolaiseen maailmankuvaan, joka on symmetrinen ja tasapainoinen. Kaikella universumissa on paikkansa ja vastapoolinsa. (Frye 1971, 161.) Tästä asemasta myös Tokarczuk lähtee liikkeelle *Alku ja muut ajat* -romaanissaan esimerkiksi kuvatessaan kylää, jonka jokaista reunaa vartioi yksi arkkienkeleistä. Tokarczuk hyödyntääkin binaarisia oppositioita, joiden käyttöön pääsen myöhemmin puhuessani uudelleenkirjoittamisen avaimista. Selkeää mallia vasten muutosta on helpompi lähteä rakentamaan.

Myytit ovat tarinoita, jotka modernisaation mukanaan tuoman demytologisaation myötä on pyritty lokeroimaan fiktioksi. Myytit eivät kuitenkaan ole mitä tahansa tarinoita. Myytit kertovat jotain pintatasoa syvemmällä, ne yrittävät antaa vastauksia elämän mysteereihin. Vaikka nykynäkökulmasta myytit onkin helppo nähdä sepitteinä, perustuvat ne mielestäni sille, että syvätasolla ne selittävät aktuaalista maailmaa ja perustuvat sen ilmiöille, näin ollen heijastamme myös vastavuoroisesti oman kokemusmaailmamme myytteihin.

### 2.2.3. Oma myytin määritelmäni

Yritin edellä määrittellä myytin merkitystä eri teoreetikkojen ajatusten kautta. On helppoa huomata, että myytti on varsin abstrakti ja moninainen käsite, jonka merkitykset ovat hajautuneet. Myyttikäsitteen alle olisi helppoa liittää tarina jos toinenkin.

Muutamia perusraameja olen kuitenkin saanut jo rakennetuksi. Cassirerin ajatus myytin



perustumisesta toistolle on mielestäni olennainen selittäessään sitä, miten myytit elävät intertekstuaalisuudesta. Oikeataan myyttien voiman voidaan nähdä perustuvan juuri uusille ja uusille versioille, jotka pikku hiljaa piirtyvät kansakunnan alitajuntaan. Pelkkä toisto ei kuitenkaan tee mistään tarinasta myyttiä. Estella Lauter sanoo myytin ennemmin tai myöhemmin erottuvan muista tarinoista, koska se on jaettu tarina (Lauter 1984, 4). Myytit kulkevat kertojalta toiselle ja näin ollen ne jaetaan yhteisössä. Kyseessä on sama ilmiö, jota aiemmin kuvasin Coupen käsitteellä sosiaalinen mielikuvitus. Lauter korostaa myös sitä, ettei kukaan voi tarkoituksellisesti kirjoittaa myyttiä. Myytit ovat tietenkin ihmisten luomia, mutta vasta toisto tekee niistä myyttejä. Myytit siis tarvitsevat ryhmän hyväksynnän ennen syntymistään. (Lauter 1984, 6.)

Kaikkien näiden teorisoitien jälkeen on syytä palata pohtimaan omaa käsitystäni myytistä. Mikä erottaa myytin muista kertomuksista? On selvää, että myytin rakentuminen on monimutkaista ja että myytti koostuu monista eri tekijöistä. Muutamia selkeitä tehtäviä on kuitenkin helposti erotettavissa. Myyttiä kuvaavat mielestäni seuraavat piirteet:

1. Myytti selittää maailmaa, vastaa johonkin kysymykseen tai antaa mallin toiminnalle
2. Myytit ovat toistuvia ja tunnistettavia tarinarakenteita, jotka jakaa laajempi sosiaalinen piiri
3. Myytit rakentuvat samanaikaisesti synteettisistä että mimeettisistä piirteistä

Tässä tutkimuksessa myyttisenä intertekstinäni toimii *Pyhä Raamattu*, joten testaan myytin määritelmäni sen tarinoihin. Myytit ovat siis eräänlaisia esitarinoita, jotka syntyvät selittämään maailmaa. Myytteihin liittyy uskomuksellinen, lähes uskonnollinen vire, koska monesti ne ovat tarinoita joihin ainakin jossain vaiheessa on oikeasti uskottu. Tästä Raamatun tarinat ovat yhäkin elävä esimerkki. Uskonnollisina kertomuksina niihin sisältyy uskon mahdollisuus, osa ihmisistä näkee tarinat totuutena. Lisäksi uuden testamentin kertomukset voidaan osittain historiallisesti jäljittää. Näen tässä tutkimuksessa Raamatun tarinat kertomuksina, jotka selittävät maailmaa ja ohjaavat ihmisten toimintaa. Raamattu vastaa kysymyksiin maailmasta, antaa selityksen ihmiselämän tarkoituksesta ja maailmansyynnystä. Nämä ovat keskeisiä kysymyksiä, joihin tarinat myytin määritelmäni sopien antavat vastauksia. Raamatun tarinat saattavat vaikuttaa elämäämme jopa itse huomaamattamme asiaa. Toimimme tiettyjen historiallisten toiminta- ja ajatusmallien mukaan usein jopa huomaamattamme. Tällaisia malleja ovat esimerkiksi tässäkin työssä käsittelemäni Raamatun naiskuvat. Neitsyt Marian ja Maria Magdaleenan tarinoihin naiset kautta historian ovat peilanneet ja liittäneet omat tarinansa.

Toinen esiin nostamani myytin piirre on toisto. Raamatun tarinat ovat vaikuttaneet vahvasti eurooppalaiseen kulttuuriperimään ja niiden teemat, rakenteet ja kuvasto toistuvat uudelleen paitsi

kertomuserinteessämme myös toimintamalleissamme. Myös tässä näemme myyttien voimakkaan vaikutuksen. Joskus yksinkertainen symboli, kuten käärme, saattaa tuoda mukanaan kokonaisen myyttisen merkitysmaailman tarinaan. Käärme on siis avain arkkityyppiseen merkitysrypääseen. Tulkitsemme henkilöihahmon tai tilanteen myytin kautta, jos löydämme tarpeeksi voimakkaan viitteen myyttiin. Raamatun tarinat ovat erittäin laajan yhteiskunnallisen piirin jakamia tarinoita, jotka ovat historian saatossa siirtyneet kertojalta toiselle. Näiden tarinoiden tulkinnat ovat muuttuneet aikakausien mukaan ja eri henkilöiden suhde niin voi olla hyvinkin vaihteleva, mutta samat perusmerkitykset välittyvät jo pienienkin viitteiden välityksellä.

Kolmantena piirteenä näen myyttien olemuksen toden ja tarun, maailmaa imitoivan ja selkeästi rakennetun tarinan rajalla. Juuri tällä hämärällä rajalla piilevät myös niiden mahdollisuudet. Se tosiasia, että emme osaa lokeroida myyttejä «pelkäksi fiktioksi» tekee niistä niin salaperäisiä ja voimakkaita. Toden ja tarun raja on samaistettavissa myös Raamatun tarinoihin. Esimerkiksi Raamatun henkilöihin on mahdollista samaistua, mutta he kantavat itsessään kuitenkin symbolisia merkityksiä ja muuttuvat eräänlaisiksi symbolisiksi esi-ihmisiksi, arkkityypeiksi.

Olen määritellyt henkilöihahmotutkimuksen saralta pohjateoriakseni James Phelanin jaon henkilöihahmon kolmeen eri dimensioon: mimeettiseen, synteettiseen ja temaattiseen. Myöskin myytti asettuu mielestäni kauniisti näiden kolmen dimension triangeliin. Myytin synteettinen dimensio voidaan nähdä myytin rakentumisena symboliksi, yksinkertaistetuksi tarinaksi tai henkilöihahmoksi jolla on usein yliluonnollisia ominaisuuksia. Temaattinen puoli löydetään helposti myytin mukaan kantamista arvoista tai opetuksista. Mimeettinen puoli puolestaan takaa myytin jatkuvuuden. Se saa ihmiset kautta aikojen tunnistamaan itsensä tarinasta ja näin ollen myytti myös vaikuttaa ihmisten toimintaan.

Coupe on jäsentänyt myytin kolmen käsitteen avulla: jako paradigmaan, täydellisyyteen ja mahdollisuuteen myytin keskeisinä ominaisuuksina kuvaa mielestäni hyvin myytin luonnetta. Myytit rakentuvat tiettyjen mallien toistolle. Intertekstuaalisuus, myyttien liikkuminen kertojalta toiselle, on tärkeä osa niiden elämää. Pelkkä paradigma, toistuva malli, ei kuitenkaan riitä, vaan myytteihin liittyy myös täydellisyyden aspekti. Ne antavat ratkaisuja suuriin kysymyksiin, selittävät maailmaa henkilökohtaista kokonaisvaltaisemmalla, temaattisella tasolla. Ne luovat mielikuvan täydellisestä ja harmoniaa tavoittelevasta maailmasta. Myytti siis ylittää myös henkilökohtaisen ja universaalien rajan, se tekee yksityisestä yleistä ja päinvastoin. Tätä edeltää se, että ihminen kokee myytin mimeettisenä, pystyy samaistumaan siihen. Mahdollisuus on puolestaan modernin myyttikäsityksen avain ja syy sille miksi myytit yhä vieläkin kulkevat mielessämme. Coupe esittää että vaikka myytti pitää sisällään sosiaalisen ja kosmisen järjestyksen, se sisältää myös lupauksen aivan toisenlaisesta olemassaolosta jossain tämän ajan ja paikan tuolla

puolella. Myytillä on siis Coupén mukaan paitsi perustavanlaatuisia (luomiskertomus), myös vapauttavia piirteitä (pelastus- ja sankaritarut). (Coupe 1997, 8–9.)

Myytit kantavat itsessään alkuperäisyyden ajatusta, kuten Jungin arkkityypit. Ne ovat kuitenkin sidoksissa myös aikaan. Kulkiessaan kertojalta toiselle ne kantavat mukanaan historiaansa. Coupén mukaan myytit rakennetaan kielessä ja historian välityksellä. Näin myyteissä elävät yhtä aikaa sekä mennyt että tuleva. (Coupe 1997, 98.) Voidaan ajatella, että sillä on kaksi tasoa: myytti itsessään ilmenee ajattomana – tai ehkä paremmin historiaa ja tulevaa yhdistävänä arkkityyppinä – kun taas sen ilmentymät, itse myyttiset kertomukset sitoutuvat aikaan ja käyttävät hyväkseen tätä ajatonta puolta. Tämä voidaan yhdistää myös ajatukseen myytistä yksityisen ja universaalien välisen raja-aidan rikkojana. Liitämme myyttien kautta omat tarinamme osaksi historiallista tarinaa. Myytti voi kertoa universaalien, sosiaalisen tarinan käyttäen hyväkseen yksityistä kokemusta. Vielä kerran toisin päin käännettynä myytissä yksityinen tarina saa universaalien merkityksen symbolisella tasolla.

Myytit rakentavat järjestystä kaaokseen. Ne luovat binaarisia oppositioita: taivaan ja helvetin, puhtauden ja synnin, nautinnon ja kärsimyksen. Vaikka ihmiset ymmärtävät asiat lokeroimalla, yhdistämällä ne suurempiin yhteyksiin, elää myytti vain binaaristen oppositioiden välillä. Niiden voima on siinä, ettei niitä voida lokeroita tarkasti joko faktaan tai fiktion. Tulen tässä työssäni osoittamaan miten myös Tokarczuk käyttää myyttistä maailmaa hyväkseen pohjana, jolle uusi maailmankuva rakennetaan. Muutos on mahdollinen ainoastaan heijastuessaan johonkin aiempaan.

### 2.3. Myyttinen henkilöahmo

Aiemmin käsittelemässäni teoksessa *Anatomy of Criticism* Northrop Frye jopa tuntuu ajattelevan, että pelkkä myyttisen henkilöahmon läsnäolo tekee tarinasta myyttinen. Myyttisiksi henkilöahmoiksi hän määrittelee jumalat ja yliluonnollisia piirteitä omaavat sankarit. (Frye 1971, 135). Frye toteaa myös, että kaikissa kerronnan peruslajityypeissä, etenkin romanssissa, henkilöahmot ovat karikatyyrisiä, joko hyviä tai pahoja, sankareita tai vastustajia (emt. 195–196). Kirjallisuuden perusgenret: komedia, tragedia, romanssi ja satiiri kantavat kaikki mukanaan myös omia henkilöahmotyyppejään. Romanssin hahmotyyppin hän määrittelee unihahmoiksi, satiirissa taas karikatyyrisiksi, komediassa hahmojen teot muokkautuvat onnellisen lopun ehdoilla. Frye

näkee hahmotyyppien periytyvän kirjallisuuteemme pitkälti kreikkalaisesta kulttuurista. (Frye 1971, 206.)

Frye tuo meidät lähemmäs myyttisen henkilöahmon olemusta. Myyttisen henkilöahmon ankarana tehtävänä on kulkea läpi tarinoiden ja kantaa mukanaan tiettyä temaattista roolia. Kuten aiemmin Jungia käsitellessäni totesin, myyttien kaltaisissa perustavanlaatuisissa tarinoissa henkilöahmoista muodostuu eräänlaisia symboleita, tietyn asian tai idean edustajia joita voi verrata Jungin arkkityyppeihin.

Käsittelin jo johdannossa lyhyesti intertekstuaalisuuden käsitettä ja nostin esiin myös Wolfgang G. Müllerin luoman interfiguraalisuus-käsitteen, jolla viitataan nimenomaan henkilöahmojen välisiin viittaussuhteisiin. Uudelleenkirjoittamisen käsite pohjautuu intertekstuaalisuudelle automaattisesti, sillä kun kirjoitetaan uudelleen, pitää olla olemassa pohja, jota muokata. Müller erittelee erilaisia piirteitä, joiden avulla jo olemassa olevat hahmot voidaan tuoda mukaan uuteen tekstiin. Yksi näistä tavoista on hahmojen uudelleenkäyttäminen (re-used figures), mikä tarkoittaa että toisen tekijän luomaa hahmoa käytetään uudessa kontekstissa. Tällöin hahmoa käytetään sekä muodoltaan että ideologialtaan uudessa yhteydessä mikä vaikuttaa luonnollisesti myös hahmon tulkintaan. Joskus tästä seuraa parodiaa, satiiria tai täydellinen hahmon uudelleentulkinta. (Müller 1991, 107.) Kun yhteys edelliseen hahmoon on luotu, on kuitenkin selkeää että seuraajan samankaltaisuudet sekä vastakohtaisuudet nousevat esiin hahmon tulkinnassa (emt. 109).

Vaikka Tokarczuk ei tuokaan tarinoihinsa kokonaisia hahmoja myyttisestä maailmasta vaan saattaa jopa viitata yhdellä hahmolla useaan eri interfiguuriin, pätee tämä sama piirre myös hänen uudelleenkirjoittamisensa tapaan. Kun lukija on luonut yhteyden aikaisempaan hahmoon, nousevat ristiriidat hahmojen välillä voimakkaasti esiin. Tämä on uudelleenkirjoittamisessa tavoiteltu piirre. Myös Müller tuo esiin mahdollisuuden yhdistää useita eri viitteitä yhdessä henkilöahmossa. Hän kutsuu tätä ilmiötä kontaminaatioksi (Müller 1991, 115).

Liisa Saariluoma tarkastelee Thomas Mannin romaania *Tohtori Faustus* ja tämän päähenkilön myyttispohjaista rakentumista realistisen tekstin puitteisiin. Saariluoma toteaaakin, että Mann käyttää tarinassa realistisen kerronnan konventioita. «Kertomuksen hahmot tehdään uskottaviksi luomalla heistä psykologisesti ja historiallisesti autenttisen tuntuinen kuva». (Saariluoma 2000b, 150.) Tohtori Faustuksen hahmossa hyödynnetään kuitenkin hyvinkin suoraviivaisesti myyttistä tarinaperimää, johon viitataan paitsi hahmon nimessä myös kertojan osalta. Müllerin on määritellyt interfiguraalisuuden yhdeksi keskeiseksi piirteeksi juuri suoran nimeämisen, joka luo yhteyden hahmon ja sen esikuvan välille (Müller 1991, 102).

Lukija siis lukee tarinaa lähtökohtaisesti myyttisessä viitekehysessä rakentaen

henkilöhahmoa Faust-myytin kautta. Voidaan ajatella, että hahmon karikatyyriset, synteettiset piirteet tukevat myyttistä tulkintaa kun taas mimeettiset piirteet helpottavat lukijan samaistumista hahmoon, tekevät tästä realistisen. Saariluoma kuitenkin muistuttaa, että kyseessä ei ole Faust-tarinan toisinto, vaan lukija joutuu rakentamaan uuden henkilöhahmon alkuperäisen myytin ohi useita eri tulkintaperspektiivejä yhdistellen (Saariluoma 2000b, 151). Tämä piirre myyttisen henkilöhahmon rakentumisessa on olennainen, kun lähdetään tutkimaan myös myyttisen henkilöhahmon mahdollisuuksia uudelleenrakentaa alkuperäistä myyttiä. Myös Saariluoma toteaa, että mallimme eivät perustukaan aina ikivanhaan alkumyyttiin vaan myös tämän toisinoille (emt. 151).

Myyttinen henkilöhahmo voidaan helposti analysoida myös Phelanin triangelin kautta. Mannin Tohtori Faustus on pitkälti realistisessa kontekstissa tulkittava hahmo, jossa mimeettinen dimensio on valloillaan. Hahmon synteettinen dimensio kuitenkin nousee esiin tarinan astuessa realismin tuolle puolen. Tästä vihjeen antaa jo intertekstuaalinen nimi Faustus, joka toimii synteettisenä merkinä ja avaa temaattisen dimension Faust-intertekstin kautta. Kun interteksti nousee henkilöhahmon taustalle, aletaan tätä tulkita intertekstiä vasten ja lukija – oman tietopohjansa valossa – huomioi erityisesti hahmon eroavaisuudet intertekstiin nähden. Näin nämä piirteet myös merkityksellistyvät.

#### 2.4. Uudelleenkirjoittamisen alkeet

Hannele Koivunen toteaa, että vaikkei myyttinen totuus ole historiallista totuutta, sitä usein käytetään perustelemaan sosiaalista järjestystä ja rakenteita. Esimerkiksi luomiskertomus toimii Huovisen mukaan näin vahvistaessaan naisen alemmuutta ja miehen valtaa. Vaikkeivät kaikki uskonnolliset myytit toimi näin, useimmat Huovisen mukaan tukevat patriarkaalista järjestelmää vahvistaen eroa naisten ja miesten välillä ja näin ollen vahvistaen myös epätasa-arvoista tulkintaa. (Koivunen 1994, 32).

Kuva pyhästä ja pyyteettömästä äiti-hahmosta elää voimakkaana mielessämme ja esimerkiksi isyyden ja äitiyden välille luotu kuilu on mittava. Kuinka tällaisia arkkityyppejä rakenteita sitten murretaan? Gayle Greene käy teoksen *Changing the Story* (1991) johdannossa läpi feministisen kirjoittamisen suhdetta kirjallisuuden traditioon ja mahdollisuuksista muuttaa traditiota. Hänen mukaansa feministinen sankari joutuu kuitenkin tekstissä kohtaamaan kulttuuriset

stereotyyppiä, jotka voidaan nähdä ongelmien lähteenä. Se mikä traditiossa inspiroi naista muutokseen voi yhtä lailla turhauttaa hänet marginalisoimalla ja mustamaalamalla tämän (Greene 1991, 10). Kirjallisuus rakentuu usein tradition varaan ja tulkinnoissa intertekstuaalisuudella on tärkeä rooli. Kuten olen jo aiemmin osoittanut, sisältyy niin intertekstuaalisuuteen kuin interfiguraalisuuteenkin aina kuitenkin myös muutoksen mahdollisuus.

Estella Lauter kuvaa myytin luonnetta erittäin muuttumattomaksi. Vaikka myytti pohjautuu yksilöiden näkyihin ja ryhmärituaaleihin, sen voima syntyy toistosta, joka jatkuu niin kauan kunnes myytti hyväksytään totuutena. Riippumatta myyttille annetusta tehtävästä, se usein saa pyhän leiman ja vakiinnuttuaan sitä on Lauterin mukaan lähes mahdotonta muuttaa. Vastauksena Lauter näkee kuitenkin myytin korvaamisen toisella, yhtä voimakkaalla tarinalla tai symbolilla. (Lauter 1984, 1.) Lauter asettaa toisin sanoen myytin muuttumisen ehdoksi yhtä voimakkaan uuden tarinan. Myytin vastaanottajat täytyy herättää näkemään myytin virheellinen ajatusmaailma ja vakuutettava heidät uudella näkökulmalla. Myyttille on aina luotava vaihtoehto. Raamatun Maria Magdaleena ei enää kadukaan vaan katsoo meitä ylpeänä takaisin silmiin.

Vaikka Tokarczukin tarinat ovat paikoin hyvinkin realistisia, jopa historiallisia tilanteita ja aktuaalisia paikkoja hyödyntäviä, tuo hän myös välillä tietoisesti esiin tekstin rakenteellisuuden ja fiktiivisyyden. Tätä ilmiötä kutsutaan metafiktioksi. Gayle Greene toteaa heti teoksensa *Changing the Story* (1991) alkuun, että useat nykykirjailijat käyttävät metafiktiota keinona haastaa perimänsä kulttuurisen ja kirjallisen tradition (Greene 1991, 2). Vaikka Tokarczuk ei olekaan suoranaisesti metafiktiivinen kirjailija, hänen voidaan nähdään käyttävän hyväkseen myös metafiktiivisiä keinoja. Myös Phelan huomauttaa, että metafiktio saralla rajat mimeettisen, synteettisen ja temaattisen järjestyvät uusiksi. Synteettisellä funktiolla on merkittävä rooli metafiktio vieraannuttamisessa ja näin ollen mimeettinen jää usein sivurooliin. (Phelan 2007, 6.)

Kun vanha tarina alkaa muokkautua uudeksi lähestymme jo aiemmin tiiviisti esittelemäni uudelleenkirjoittamisen ilmiötä. Gayle Greene lainaa Annette Kolodnyn ajatusta «revisionary reading», joka kuvaa feministien tapaa nähdä tutut tarinat uudesta kulmasta. Kriitikot palaavat vanhojen tekstien äärelle tulkiten ne uudelleen. Kirjoittajat voivat samalla tavalla myös kirjoittaa tarinat uudelleen tai kirjoittaa niiden yli muokaten aikaisempia loppuja (Greene 1991, 8). Näistä lähtökohdista lähden nyt purkamaan myyttien uudelleenkirjoittamisen ajatusta sekä Tokarczukin hahmojen tapaa muokata myyttisiä naiskuvia. Ensiksi on toki tutustuttava henkilöhahmoihin myyttien takana.

### 3. MUUTTUVAT MYYTIT

#### 3.1. Myyttiset esikuvat

Altari oli yhtä kuin iso öljyvärimaalaus, joka esitti ristiä ja siihen maalattua ruumista. Paschalis tunsu äkkiä miten jokin ristin päällä olevassa hahmossa teki hänet levottomaksi ja tuntui samalla kovin tutulta: hän tunnisti vaatteen laskokset, jotka kauniisti laskeutuivat kohti maata. Hänen katseensa nauiutui kahteen sileään ja valkeaan naisen rintaan, jotka levitettyjen käsien ansiosta tuntuivat hänestä maalauksen keskipisteeltä, Mutta taulussa oli jotain vielä kummallisempaa, jotain käsittämätöntä, ja Paschalis alkoi vapista – ristiinnaulitun naisen ruumis päätyi Kristuksen päähän, miehen kasvoihin jotka peitti punertava, poikamainen parta. (PTYT 114.)<sup>9</sup>

Tarina Kummernus-pyhimyksestä ja hänen tarinaansa kirjoittavasta transsukupuolisesta Paschalis-munkista osoittaa hyvin Tokarczukin tavan hämmentää myyttisen tarinamaailman rakenteita. Samassa kappaleessa yhdistyvät pyhyiden kokemus, vahva raamatullinen viittaus ristiinnaulittuun Jeesukseen, transsukupuolisuus sekä seksuaalinen katse. Tässä luvussa lähdän purkamaan sitä, miten Tokarczuk luo yhteyksiä henkilöahmojen ja näiden raamatullisten esikuvien välille ja miten myytin muuntuminen näkyy Tokarczukin hahmoissa. Esimerkistä huomaamme, että Kummernuksen hahmo piiryy silmiimme mimeettisenä naisena ja Jeesuksen kasvot puolestaan ovat synteettinen, vieraannuttava efekti, joka hätkähdyttää meitä. Samalla huomaamme kuitenkin tuon krusifiksi-asetelman avaavan meille merkitysrypään ristin kärsimyksestä ja uhrautumisesta.

Marina Warner kuvaa teoksessaan (1994, xiv.) myytin keskeisimmäksi piirteeksi sen avoimuuden muutoksille. Tämä ajatus pohjaa aiemmin käsittelemilleni ajatuksille myytin sosiaalisuudesta. Myytin merkitys ja muoto sisältävät kulkiessaan kertojalta toiselle jatkuvan muutoksen potentian, mikä tarjoaa oivallisen kentän myös myytinmurtaajille. Susan Sellers kuitenkin huomauttaa, että myytit elävät tiukassa kulttuurissamme. Vain kaikista voimallisimmat näkökulman muutokset pystyvät muuttamaan näkökulmaamme myyttiin (Sellers 2001, 8). Toisaalta hän kuitenkin toteaa myös että nimenomaan myytti on voimakkaimpia välineitä, joilla uusi

<sup>9</sup> «Całym ołtarzem było wielkie olejne malowidło, na którym namalowano krzyż i rozpięte na nim ciało. Paschalisa coś jednocześnie wydało mu się bardzo znajome – fałdy sukni, miętkko opadające ku ziemi. Jego wzrok przywarł do dwóch gładkich i jasnych kobiecych piersi, które wyeksponowane przez rozłożone ręce, wydały mu się centralnym punktem obrazu. Ale było w tym coś nie do przyjęcia i Paschalis zaczął drżeć – kobiece ciało na krzyżu wieńczyła twarz Chrystusa, twarz mężczyzny z młodzieńczym, rudawym zarostem.» (DD, 84.)

naiskirjallisuus on lähtenyt taisteluun vakiintuneita käsityksiä vastaan. Kirjoittajat käyttävät myyttejä rohkeasti omien tarkoituseriensä mukaan ja irrottavat ne alkuperäisestä kontekstistaan. (Sellers 2001, 128.) Anne Rice on lähtenyt kirjoittamaan uusiksi vampyyrimytologiaa, Margaret Atwood leikittelee teoksissaan ihmisyyden rajoilla, ja Fay Weldon on kirjoittanut pahlalaiselle uuden ulkomuodon.

Olen tähän mennessä käsitellyt monitahoisesti myyttien ja henkilöhahmon luonnetta ja rakentumista. Niin myyttillä kuin henkilöhahmollakin on vahva side aktuaaliseen maailmaan. Tämä side on tärkeä, koska se tekee myyteistä ja henkilöhahmoista ymmärrettäviä ja uskottavia; se mahdollistaa meidän eläytymisemme niihin. Celia Britton pitää kuitenkin nimenomaan hahmojen synteettisyyttä avaimena heidän uskottavuuteensa (Britton 1990, 175). Hän pohtii Giden *La Porte Etroité* teoksen hahmoa Lucile, joka rakentuu synteettisen dimension varaan, mutta synteettiset ominaisuudet toimivatkin merkinä, joka avaa intertekstuaalisen merkitysjärjestelmän. Brittonin mukaan tämän karikatyyrisen viettelijättären uskottavuus perustuu täysin muiden kirjallisuudessa esiintyvien samankaltaisten hahmojen näkymättömään tukeen (Britton 1990, 159). Henkilöhahmo voi siis saada tai sille voidaan odottaa syntyvän jopa täysin vastakkaisia ominaisuuksia interfiguraalisten tulkintojen kautta. Tässä tutkimuksessa eteen tulee kysymys siitä kuinka jo alussa esimerkkinä käyttämäni Tähkän hahmo rakentuu tällaisten intertekstuaalisten ja interfiguraalisten viittausten varassa.

Monessa Olga Tokarczukin henkilöhahmossa, etenkin *Alku ja muuta ajat* -romaanissa, myyttisellä esikuvalla on merkittävä rooli. Hahmot rakentuvat vahvasti edeltäjiään vasten. Mutta miten tunnistamme nuo esikuvat? Mistä intertekstuaaliset yhteydet muodostuvat? Osa viitteistä perustuu yksittäisille merkeille, kuten edellä mainitussa esimerkissä ristiinnaulittu Jeesus on selkeä raamatullinen viite. Tähkä puolestaan yhdistyy raamatullisiin esikuvuihinsa mm. käärme-symbolin sekä pyhien kokemustensa kautta. Nämä merkit yhdistävät henkilöhahmot suureen merkitysjärjestelmään, jota vasten lukija hahmoa tämän jälkeen rakentaa. Tässä luvussa käyn läpi raamatullisia intertekstejä, joitka toimivat Tokarczukin hahmojen interfigureina.

Vaikka myytti ja henkilöhahmo rakentuvat samanlaisista palikoista voidaan myyttiä käsitellä henkilöhahmon kautta monitahoisemmin. Henkilöhahmo erottuu myytistä funktionaalisella tasolla. Kausaliteetti mahdollistaa myyttisten attribuuttien muokkaamisen ja esimerkiksi sen, että Tähkän henkilöhahmon rakentamisessa käytetään loppujen lopuksi yksittäisten viitteiden avulla hyväksi ainakin kolmea Raamatun naista: Eevaa, Mariaa ja Maria Magdaleenaa. Tokarczuk pelaa taitavasti myyttisillä viitteillä antaen niiden kasvaa lukijan tulkinnoissa. Hän kuitenkin tuo lukijan ristiriitaiseen tulkintatilanteeseen asettamalla henkilöhahmon ristiriitaisten tulkintakehysten keskelle.



Myyttiset roolimallit vaikuttavat voimakkaasti arjessamme ja ohjaavat hyvin konkreettisestikin toimintaamme. Jopa modernissa yhteiskunnassa naiset peilaavat itseään myyttisiin naiskuviin. Näin voimme huomata, että Jungin kuvaama tiedostamaton valta elää yhäkin myyteissä. Voimakkaimpia myyttejä ovat ne, joita emme näe.

### 3.1.1. Kaksinapainen naiskuvamme

Tokarczukin tarinoissa keskiöön nousevat hahmot ovat useimmiten naisia ja Tokarczuk muokkaa aktiivisesti etenkin naisiin liitettyjä käsityksiä ja heille annettuja rooleja, jotka elävät Puolan kaltaisessa katolisessa ja konservatiivisessa maassa tiukkoina. Raamatussa naiselle annettu rooli miehen kylkiluuna vaikuttaa konkreettisesti naisten elämään.

Edellisessä luvussa käsitelin myyttien rakentumista aikojen saatossa ja tulin siihen johtopäätökseen, että myytit rakentuvat arkkityypin ja sen realisaatioiden vuorovaikutuksessa. Näen, että yhteiskuntamme on täynnä erilaisia rooleja, joihin lokeroimme ihmisiä. Tällaisia rooleja ovat myös naiskuvamme. Roolit toimivat myyttien tavoin tai ehkä ennemminkin ovat myyttejä, ne perustuvat erilaisille arkkityypeille. Mitä sitten ovat arkkityyppiset naiskuvat? Länsimaisessa yhteiskunnassa näiden naiskuvien voidaan nähdä pohjautuvan pitkälti Raamattuun. Raamatun naisista esiin nousevat helposti Eeva, Neitsyt Maria, Maria Magdaleena ja suolapatsaaksi muuttuva Saara.

Hannele Koivunen käsittelee väitöskirjassaan *The Woman Who Understood Completely* (1994) kristillisyydessä muokkautunutta naiskuvaa Maria Magdaleenan myytin läpi tarkastettuna. Hän käyttää päälähteinään gnostilaista Marian evankeliumia. Koivusen mukaan Kristinuskon naiskuva on voimakkaan polarisoitunut: yhtäällä on virheetön ja aseksuaalinen madonna, toisaalla katuva huora (Koivunen 1994, 14). Koivunen näkee kristillisen naiskuvan polarisoituvan kahden Marian, neitsyen ja huoran ympärille ja sitovan näin tiukasti yhteen naiseuden ja seksuaalisuuden. Hän toteaa kuitenkin että tämä pitkälti vieläkin naiskuviamme muokkaava myytti ei ole yksistään Raamatusta periytyvä, vaan se on muokkautunut voimakkaasti kanonisoimattomissa evankeliumeissa ja kansantarinoissa. Nämä myytit ovat Koivusen mukaan muokkautuneet todellisuuden ehdoilla. Esimerkiksi kaoottiseksi koettu naisen seksuaalisuus on haluttu purkaa pukemalla nainen aseksuaalisen neitsytäidin kaapuun ja hänen seksuaalisuutensa puolestaan huoran hahmoon. (Koivunen 1994, 14.)

Koivunen tuo näin esiin tärkeän huomion siitä, miksi naiseus on koettu tarpeelliseksi rakentaa näihin polarisoituihin kuviin. Tarpeemme lokeroida hämmentävät ilmiöt, kuten hallitsematon seksuaalisuus, saa meidät luomaan arkkityyppisiä selittämään niitä. Naiseuden kohdalla nämä lokerot ovat kuitenkin hyvin vastakohtaiset. Koivunen toteaa myös, että koska historia on pitkälti miesten kirjoittamaa, myös sen tuottamat naiskuvat ovat miesten tuottamia. Tämä voi selittää naiskuvien rakentumisen seksuaalisuudelle ja niiden polarisoidun luonteen. (Koivunen 1994, 14.)

Michael P. Carroll nostaa puolestaan esiin myös Jungin kvaterniteetin käsitteen. Sillä viitataan tiedostamattomaan uudelleenjärjestykseen, jossa ihminen assosioi vastaparit tasapainoiseen asetelmaan (Carroll 1992, 34). Nämä kaksi vastaparia ovat hyvä, paha, nainen ja mies, jotka yhdistyessään luovat hyvän ja pahan miehen sekä hyvän ja pahan naisen kvaterniteetin. Tämä jako ilmenee useiden eri uskontojen kuvastossa. Tosin Carrollin mukaan usein joku kvaterniteetin kulmista puuttuu. Protestantit tunnustavat vain hyvän ja pahan miehen (Jumala/Saatana), katolilaiset näiden lisäksi hyvän naisen (Neitsyt Maria), mutta esimerkiksi juutalaisessa traditiossa esiintyy myös paha nainen, Lillith, jota en kuitenkaan koe olennaiseksi tämän tutkimuksen kannalta. (Carroll 1992, 33-34). *Alku ja muut ajat* -romaanissa voi helposti löytää kvaterniteetin ääripäät: hyvän ja pahan naisen roolit Tähkän ja Genowefan välillä, sekä hyvän ja pahan miehen roolien ailahtelun kylän miesten esimerkiksi Paweł:n hahmossa sekä metsässä lymyvässä Pahassa miehessä. Kuten jatkossa huomaamme, nämä roolit eivät kuitenkaan ole staattisia, vaan muokkautuvat tarinan varrella.

Vaikka eri uskontokunnat painottavatkin tarinoita eri tavalla, ovat mielestäni kvaterniteetin kaikki ääripäät löydettävissä myös Raamatun tarinoista. Pahan naisen roolia voidaan kristillisessä traditiossa nähdä kantavan sekä Eevan syntiinlankeemuksensa tähden että Maria Magdaleenan seksuaalisuutensa takia. Molemmat naiset tekevät kuitenkin parannuksen ja osoittavat katumuksensa, vaikka Eeva syntinsä näkyvänä seurauksena kantaa harteillaan koko syntistä ihmiskuntaa. Etenkin *Alku ja muut ajat* -romaanin hahmoissa viittaukset näihin henkilöihin ovat ilmeisiä, mutta muidenkin naishahmojen tulkinnassa on mielessäni pohjalla tämä myyttinen naisjako.

Eeva on kristikunnan alkuäiti, jonka voisi kuvitella näin ollen liittyvän helposti äidin arkkityyppiin. Päinvastoin Eeva kuitenkin liitetään syntiin. Eeva oli ensimmäinen syntiinlankeaja ja tärkeä naiskuvan rakentaja. Eevan kautta nainen tulkitaan henkisesti heikommaksi osapuoleksi, miehen irrotetuksi kylkiluuksi, jonka vuoksi mies lopulta ajetaan pois paratiisista. Mutta mihin syntiin Eeva lankeaa? Warner toteaa, että Eevan ja Aatamin syntiinlankeamus toi kuoleman ja seksin maailmaan (Warner 1976, 51). Eevan ja käärmeen kohtaamiseen liitetäänkin usein varsin

seksuaalisia konnotaatioita. Warnerin mukaan kuolema tuli Eevan kautta, kun taas elämä Neitsyt Marialta (Warner 1976, 54). Tokarczuk luo yhteyden Eevan ja Tähkän välille tuomalla jo heti tarinan alussa käärmeen Tähkän lähelle. Tähkän hahmo kietoutuu myöhemmin kuitenkin myös Maria-myyttiin Neitsyt Mariaan tämän siitessä Väinönputkesta<sup>10</sup>.

Raamatun myyttisten naisten rooleja yhdistää kuitenkin kaikkia yksi ja sama teema: seksuaalisuus. Nimenomaan *Alku ja muuta ajat* -romaanissa seksuaalisuus on vahvasti läsnä naishahmojen rakentumisessa, mutta voimme huomata seksuaalisuuden nousevan merkittäväksi tekijäksi myöskin *Päivän talo, yön talo*:n tarinoissa. Seuraavaksi käsittelem Raamatusta periytyvää kaksijakoista äiti-kuvaa, joka sekin näkyy vahvasti Tokarczukin kertomuksissa.

### 3.1.2. Hyvä äiti, paha äiti

Äiti on yksi voimakkaimmista naiseuden rooleista ja äitiydelle asetetut raamit ovat tiukat. Äiti on hoivaava, epäitsekäs ja turvallinen hahmo joka suojelee lastaan maailman pahuudelta. Jung on naiseuden arkkityypissään yhdistänyt hyvän ja pahan äidin kuvat. Michael P. Carroll esittää, että Jung näkee Marian periytyvän muiden äitijumalien tapaan ihmiskunnan alitajunnasta (Carroll 1992, 32). Näin voimme tulkita Marian yhdistyvän voimakkaasti äidin arkkityypiseen kuvaan. Carrollin mukaan äidin arkkityypissä yhdistyvät äitiyden hyvät ja pahat puolet. Hyvinä nähdään mm. naisuus, maagiset voimat, itsenäisyys, viisaus, avuliaisuus, hedelmällisyys sekä sympatia. Negatiivisina puolestaan salailu, pimeys, taipumus mässäilyyn ja viettelyyn sekä kauheus. (Carroll 1992, 33.) Arkkityypin tulkinnassa voimme vedota piirrerypääseen: Kun tunnistamme arkkityypin yhden piirteen avulla, tuo tämä tulkintaamme arkkityypin loputkin piirteet. Näin esimerkiksi äidin arkkityypin piirteet liitetään kaikkiin äiteihin.

Helena Koivunen toteaa, että hyvän ja pahan naiset esikuvat löytyvät useimmista maailman uskonnoista. Jung on yhdistänyt naiseuden arkkityypissään äitiyden positiiviset ja negatiiviset piirteet. Koivunen tuo esiin Erich Neumannin ajatuksen Suuren äidin arkkityypistä, joka yhdistyy Jungin arkkityypiin. Neumann on kuitenkin jakanut tämän arkkityypin kahdeksi, positiivisten ja negatiivisten piirteiden mukaan. Voidaan siis puhua hyvästä ja kamalasta äidistä. (Koivunen 1994, 15.) Äitiys nousee tässä tutkimuksessa yhdeksi teemaksi *Alku ja muut ajat* -romaanin kahden äidin

---

<sup>10</sup> Puol. Arcydzięgiel. Tunnetaan suomeksi myös nimellä Maarian heinä.

kautta. Genowefa ja Tähkä eivät ole kumpikaan äitinä esimerkillisiä. Mikäli äskeinen lause ei pysäyttänyt sinua, voidaan vetää, johtopäätös, että on olemassa esimerkillisen äidin kuva. Itse löytäisin esimerkillisen äidin esikuvan Neitsyt Mariasta. Tähkä ja Genowefa vertautuvat siis jatkuvasti äitiytensä kautta Neitsyt Mariaan. Se, miten tällä vastakkainasettelulla pelataan, on kuitenkin mielenkiintoista.

Heti tarinan alussa Genowefaa voisi pitää hyvänä äitinä. Hän on vakavaraisen myllärin vihitty vaimo, joka odottaa miestään kotiin sodasta koskemattomana. Genowefan elämää tosin koskettaa nuoren apupojan, Elin tarina. Elin ja Genowefan välille muodostuu vahva seksuaalinen vetovoima, joka ei kuitenkaan aktualisoidu. Tämä on yksi Tokarczukin tapa korostaa Genowefan «pyhyttä», kun mies palaa kotiin ja Genowefa sanoo ääneen, ettei yksikään mies ole koskenut häneen, lukija tietää sanojen olevan totta, mutta niiden merkityksen tyhjä, koska Genowefan mielen on vallannut toinen mies. Näin Tokarczuk pelaa jälleen vastakkainasetteluilla. Tokarczukin toinen mielenkiintoinen tapa rakentaa Genowefan hahmoa on myös seuraava kuvaus: «Genowefa kulki autiossa myllyssä ja itki. Hän oli kuin kummitus, valkoisen jauhon peittämä kuningatar» (AMA, 26)<sup>11</sup>. Aivan kuin Tokarczuk haluaisi sanoa, että äkkiseltään katsottuna Genowefan hahmo kietoutuu valkoiseen viattomuuden väriin, mutta kun katsoo tarkemmin, hänen yllään on pelkkä jauhohuntu. Tokarczuk vetoaa meille tuttuun symboliin ja muuttaa sen kuitenkin uudeksi vaihtamalla Marian valkoisen kaavun jauhoksi.

Tähkän raskaus saa puolestaan alkunsa hallusinatiivisessa tilassa, ja lukija voi hahmon historian pohjalta tehdä tulkinnan että rahkeet äidiksi ovat heikot. Tarinan kulkiessa eteenpäin ja Genowefan ja Tähkän toisten lasten syntyessä näiden hahmojen roolit kuitenkin kääntyvät pääläelleen ja saamme nähdä Tähkän uhrautuvana äiti-hahmona, kun taas Genowefa päätyy hylkäämään vammaisen lapsensa.

Genowefan ja Tähkän tarinoita sitovat selkeimmin yhteen yhtäaikaisten raskaudet. Kun Genowefa saa esikoisensa Misian, Tähkän lapsi kuitenkin kuolee. Toisella kerralla Tähkä ja Genowefa synnyttävät yhtä aikaa ja Genowefa saa synnytyksen jälkeen päähänpinttymän, että lapset ovat vaihtuneet. Genowefa ei siis koskaan opi kunnolla rakastamaan Izydoria. Vasta kuullessaan tämän vammaisuudesta, syntyy äidin ja lapsen välille jonkinlainen tunneside:

Vuoden kolmekymmentä keväällä he veivät pojan Tazówiin lääkäriin. - Kyseessä voi olla vesipää, lapsi todennäköisesti kuolee. Mitään ei ole tehtävissä. Se oli kuin taikasana, joka herätti Genowefan epäilysten jähmettämän rakkauden. Genowefa alkoi rakastaa Izydoria kuten rakastetaan koiraa tai avutonta, rampaa pikkueläintä. Kyseessä oli puhdas inhimillinen

---

<sup>11</sup> «Genowefa chodziła po pustym młynie i płakała. Wędrowała jak duch, jak biała, umączona dama» (PiC, 29).

myötätunto. (AMA, 73.)<sup>12</sup>

Kun tämä kuvaus rinnastetaan Tähkän ja tälle tuolla hetkellä täysin vieraan lapsen Izydorin ensi kohtaamiseen, ero on mielenkiintoinen:

Erään kerran kun Izydor istui leppärouskuividassa Ruutaa odottamassa ja selaili kalenteria, valkeille sivuille lankesi yhtäkkiä synkkä varjo. Izydor kohotti päätänsä ja säikähti. Ruudan takana seisojaksi tämän äiti. Hänen jalkansa olivat paljaat ja hän oli valtava. ”Älä pelkää. Tiedän sinut hyvin”, nainen sanoi. Izydor ei sanonut mitään. ”Olet viisas poika,” Tähkä sanoi, kumartui Izydorin viereen ja kosketti tämän päätä. ”Sinulla on hyvä sydän. Pääset vielä pitkälle matkoillasi”. (AMA, 112.)<sup>13</sup>

Tähkä esitetään ensin synkkänä varjona, mutta kuten Genowefan jauhohuntu, mielikuva osoittautuu pian virheelliseksi. Tähkän läsnäolo hehkuu lämpöä ja uskoa lapseen. Huomaamme, että naisten roolit ovat muuttuneet alun asetelmasta. Genowefan perhe-elämä edustaa edelleen perinteisesti katsottuna raameiltaan hyvää perhe-elämää, joka kuitenkin osoittautuu tyhjäksi ja kylmäksi. Tähkä, jonka koti on metsä, edustaa puolestaan rakkautta, joka voidaan varmasti yksimielisesti määritellä äitiyden keskeisimmäksi piirteeksi.

Huomaamme miten hahmoja rakennetaan jatkuvalla vastakkainasettelulle. Vastakkainasettelut voidaan nähdä selkeänä fiktiivisenä keinona, synteettisenä piirteenä, joka puolestaan johdattelee lukijan temaattisen kysymyksen äärelle. Genowefa on huoraavaan Tähkään verrattuna kyllä synnitön, mutta valehtelee. Tähkä puolestaan huoraa, mutta on rehellinen ja katsoo silmiin. Viittaukset raamatullisiin esikuviin saavat lukijan lokeroimaan hahmoja hyvän ja pahan akselilla. Mutta kumpi näistä naisista on hyvä ja kumpi paha? Huomataan, että hahmot eivät ole litteitä ja helposti lokeroitavia edes tällä akselilla.

Puolalaiseen kulttuuriin kuuluu vahva ajatus kansakunnan äidistä, Matka Polskasta. Tämä kuva yhdistyy vahvasti etenkin neuvostopuolaan, jossa naiset tuottivat jälkeläisiä yhteiskunnan jäseniksi. Agnieszka Mrozik kuvaa tätä hahmoa maalliseksi jumaläidin vastineeksi. Häntä kuvaavat täsmälleen samat piirteet: puhtaus, lempeys, kauneus ja totaalinen aseksuaalisuus (Mrozik 2010, 215.) Mrozikin mukaan dualistinen naiskuva elää vahvasti puolalaisessa kulttuurissa. Samalla kuitenkin äitiys on erotettu omalle jalustalleen – madonnaksi. Viittaukset naisen fyysisyyteen

<sup>12</sup> «Wisnąrzydziestego roku pojechali z nim do Taszowa, do doktora. -To może być wodogłowie i dziecko najparwdopodobniej umrze. Nie ma to rady. Słowa doktora były zaklęciem, które rozbudziło w Genowefie zmorożoną podejrzeniami miłość Genowefa pokochała Izydora, jak się kocha psa czy kalekie, bezradne zwierzątko. Było to najczystsze ludzkie miłosierdzie.» (PiC, 82.)

<sup>13</sup> «Kiedyś, gdy czekał na nią w rydzowym zagajniku i przeglądał kalendarz, na białe kartki padł wielki cień. Izydor podniósł głowę i przeraził się. Za Rutą stała jej matka. Była bosa i wielka. – Nie bój się mnie. Znam cię bardzo dobrze – powiedziała. Izydor nie odezwał się. – Jesteś mądrym chłopcem. – Uklękła przy nim i dotknęła jego głowy. – Masz dobre serce. Zajdziesz daleko w swoich podróżach.» (PiC, 126.)

tipauttavat tämän kuitenkin nopeasti jalustalta huoran määritelmään. Mrozik näkee eläimen lailla metsässä synnyttävän Tähkän riisuvan naiseuden yltä erilaiset äitiyden roolit (emt. 228). Äidin arkkityyppi, kuten muutkin arkkityyppiset naiskuvat vapisevat Tähkän hahmon rinnalla.

### 3.2. Marian monet kasvot

Neitsyt Mariaa voidaan ilman vastaväitteitä pitää Raamatun toisena keskeisenä naishahmona. Maria on merkittävytydessään noussut jopa Eevan, alkuäidin, yläpuolelle jumaläitiydessään. Läntisessä kulttuurissa Maria on myös yksi merkittävimmistä naisesikuvista ja etenkin gnostilaisessa traditiossa aseksuaalisen naiskuvan symboli. Yleisesti ottaen Maria on muodostunut pyhän ja uhrautuvaisen naisen esikuvaksi, madonnaksi.

Neitsyt Marian esikuvaksi voidaan nimetä muinaisessa Egyptissä palvottu äitijumala Isis, joka liitettiin äiti maaksi, jumalan äidiksi. Koivunen esittää Isiksen palvonnan sekoittuneen ajanlaskun ensimmäisinä vuosisatoina hiljalleen Marian palvonnaksi. (Koivunen 1994, 17.) Marian naiseutta määrittävät kaksi keskeistä tekijää: äitiys ja neitsyys. Myytin vaikuttavuutta kuvaa Marian vaikutus nykyiseen naiskäsitukseen ja äitikuvaan, joka vieläkin länsimaissa liitetään helposti Marian äidinrakkauteen.

Voimme tarkastella Marian hahmoa myös Phelanin kolmijaon läpi. Jo aiemmin osoitin kuinka myyttinen henkilöahmo asettuu dimensioiden triangeliin, mutta Marian kautta saamme vielä paremman otteen kolmijaon toimivuudesta. Marian mimeettinen puoli voidaan nähdä, kun häntä tarkastellaan kärsivänä äitinä tallissa tai pohditaan tämän äidinrakkautta yleismaallisena ilmiönä. Maria äitinä on samaistuttava hahmo kaikille, joko oman äiteiden tai omien äiti-kokemusten kautta. Marian synteettinen puoli korostuu kuitenkin kun hahmoa aletaan tarkastella pyhyiden näkökulmasta. Maria-hahmoon ei ole helppo samaistua tämän virheettömyyden vuoksi. Marian seksuaalittomuus ja etenkin neitseellinen raskaus, vieraannuttavat hänet kokemusmaailmastamme. Temaattinen dimensio syntyy kahden aiemman dimension yhteydessä. Kuten aiemmin purkaessani Marian hahmoa myytin avulla, voidaan Maria nähdä yhtäläillä samaistuttavana hahmona kuin jonakin ylimaallisena ja esimerkillisenä. Temaattinen dimensio nostaakin Marian esiin naisen roolin esikuvana. Kristillisessä traditiossa hän kantaa ihanteellisen naisen roolia siveydessä, turvallisuudessa sekä tietystä sopeutumisesta kohtaloonsa. Koska kyseessä on myyttinen koko läntistä maailmaa hallitseva roolimalli, ovat Marian vaikutukset

esikuvana myös huomattavat. Maria-myytin kohdalla huomaammekin myytin funktionaalisen aspektin.

Carrollin mukaan Marian ympärille on osissa Eurooppaa muodostunut varsinainen kultti. Tätä kulttia ylläpitävät etenkin katoliset maat Espanja, Italia ja Puola (Carroll 1992, 9-10). Toisin kuin ortodoksisessa perinteessä, katolilaisessa perinteessä Marian neitsyys nousee tärkeään asemaan. Carroll liittääkin Maria-kultin Espanjan, Italian ja Puolan patriarkaaliseen ja konservatiiviseen kulttuuriin. Myös Marina Warner korostaa seksuaalisuudettomuuden merkitystä Maria-myytille (2000, 50). Hänen mukaansa seksuaalisuus koetaan uhkana, jonka Neitsyt Äiti selittää. Huomaamme, että myös Tähkä hahmossa seksuaalisuus ja vaara yhdistyvät.

Neitsyt Maria on *Alku ja muut ajat* -romaanissa läsnä voimakkaimmin äitiyden kautta, mitä käsittelin aikaisemmassa kappaleessa. Voimakkaimmin tämän pyhän äidin hahmo kietoutuu Tähkän tarinaan. Selkein viite saadaan, kun Tähkä synnyttää ensimmäistä lastaan, joka syntyy kuolleena. Tähkä kuitenkin näkee lapsen nousevan rikkinäisen katon läpi kohti taivasta hohtaen jumalaista valoa. Tähkän lapsi siis toisin sanoen nousee taivasiin, kuten Jeesus. Samalla Tähkän ylle lankeaa pyhän äidin rooli. Jälleen pelaamme vastakohtaisuuksilla. Tokarczuk yhdistää samassa henkilöhahmossa kaksi täydellisen erilaista interfiguuria. Suurimpana erona näiden figuurien välillä on seksuaalisuus. Tästä pääsemmekin toisen, huomattavasti ristiriitaisemman Raamatun naisen, Maria Magdaleenan äärelle.

### 3.2.1 Maria Magdaleena

Kaupungissa asui nainen, joka vietti syntistä elämää. Kun hän sai tietää, että Jeesus oli aterialla fariseuksen luona, hän tuli sinne mukanaan alabasteripullo, jossa oli tuoksuöljyä. (*Pyhä Raamattu*, Luuk 11:37)

Maria Magdaleena ilmestyy Raamatun tarinoihin ensimmäisen kerran epäpuhtaana naisena, joka halua pestä Jeesuksen jalat kyynelillään ja kuivata ne hiuksillaan. Jeesus antaa läsnäolevien vastaväitteistä huolimatta naisen – jostain syystä automaattisesti lihallisiksi määritellyt – synnit anteeksi ja saa Maria Magdaleenasta näin mitä vilpittömimmän seuraajansa. Tarinat Maria Magdaleenasta varioivat kertojan mukaan, mutta Matteuksen evankeliumissa Maria Magdaleena on myös se henkilö, jolle enkeli kertoo Jeesuksen ylösnousemuksesta tyhjällä haudalla ja joka kohtaa

Jeesuksen paluumatkalla ja lankeaa tämän jalkoihin. (Warner 2000. 226-227.) Koivunen toteaa Maria Magdaleenan roolin olevan hyvin kaksinainen. Yhtäältä hänet nähdään gnostilaisessa perinteessä Jeesuksen läheisimpänä ymmärtäjänä, kun taas kristillisessä ja ortodoksisessa kaanonissa hänet ohitetaan katuvana huorintekijänä, jonka Jeesus pelastaa paheelta. (Koivunen 1994, 14.)

On helppo kuvitella, että Maria Magdaleena on ollut hedelmällinen pohja tarinoille. Warner kertoo, että etenkin gnostilaisuuden parissa kertomukset Jeesuksen ja Maria Magdaleenan suhteesta ovat olleet suuressa suosiossa (emt. 229). Maria Magdaleenan hahmo on fragmentaarinen, koottu useasta ristiriitaisesta lähteestä ja ihmisten tarpeesta löytää Raamatusta Marian seksuaalinen vastine. Warner kiteyttää että ennen kaikkea Maria Magdaleena on katuva huora, mutta hänellä on kolleegoita tämän tyylisten ylistyslaulujen saralla, jotka piirtävät kristillisen naiseuden pelon ääriviivoja. Kristillinen naiskuva on Warnerin mukaan identifioitunut fyysiseen kauneuteen, houkuttelevuuteen ja ruumiilliseen nöyryytykseen. (Warner 2000, 232.)

Hannele Koivunen esittää, että seksuaaliset jumalattaret ovat ilmentyneet useina arkkityypin variaatioina aikojen saatossa. Yhdeksi variaation tyyppiä hän nimeää katuvan prostituoidun arkkityypin, jota edustaa myös kristillinen näkemys Maria Magdaleenasta, naisesta joka nähdään syntiinlangenneena naisena, jonka synnit — useimmiten seksuaalisiksi määritellyt — Jeesus antaa anteeksi. Koivusen mukaan tällaisissa hahmoissa seksuaaliset ja hengelliset elementit yleensä yhdistyvät. Esimerkkeinä kristillisestä mytologiasta hän esittää paitsi Maria Magdaleenan myös Mustan Madonnan sekä Sofian. (Koivunen 1994, 15-16). Huomaammekin että Tähkän hahmossa yhdistyvät pyhät ja maalliset elementit voidaan lukea Maria Magdaleenan kaltaisten hahmojen kautta periytyviksi.

Marina Warner käsittelee monipuolisesti Maria-myytin historiaa ja vaikutuksia. Hänen mukaansa myyttiset henkilöhahmot toimivat monenlaisina symboleina. Ne edustavat erilaisia rooleja myyttisissä tarinoissa ja niiden kautta avullaan välitetään opetuksia. Usein ne liitetään myös erilaisiin luonnonvoimiin. Kolmanneksi piirteeksi Warner käsittää kuitenkin sen, että myyttinen hahmo edustaa ihmismielen aspektia ja tarina jossa hahmo elää, kärsii ja voittaa on psykologinen draama ilman ajallista ulottuvuutta (Warner 2000, 224).

Neitsyt Marialta kuten katolisilta esikuvilta ylipäänsä puuttuu kuitenkin inhimillinen ja erehtyväinen puoli, johon samaistua. Raamatussa Marialle annetaan vastapooli: Maria Magdaleena, joka edustaa kaikkea sitä lihallisuutta ja seksuaalisuutta, joista Neitsyt Maria on erotettu. Warner toteaa, että nimenomaan tämän inhimillisyyden vuoksi Maria Magdaleenasta on pelastuksensa jälkeen tullut yksi rakastetuimmista naispsyhmyksistä (emt. 224).

Myös Tokarczukille Maria Magdaleenan tarina on osoittautunut hedelmälliseksi



intertekstiksi. *Alku ja muut ajat* -romaanin naiset muodostavat monisäikeisen intertekstuaalisen viitevyöhdin Raamatun naisiin. Yksi keskeinen hahmo on nimenomaan Maria Magdaleena, joka nousee esiin etenkin puhuttaessa Tähkästä. Miksi Tähkä sitten yhdistyy tulkinnassani niin vahvasti Maria Magdaleenaan? Sanoisin, että ensinnäkin tarinan raamatullinen viitekehys ohjaa etsimään yhteyksiä raamatullisiin hahmoihin. Kun taas raamatullisessa viitekehyksessä etsitään esikuvaa naiselle, joka on köyhä ja halveksittu yhteiskunnan jäsen ja jonka synnit ovat lihallisia, on yhteys Maria Magdaleenaan ilmeinen.

Yksi keskeinen ero Tähkän hahmossa on kuitenkin verrattuna Maria Magdaleenaan ja oikeastaan muihinkin Raamatun naisiin. Maria Magdaleenaan liitetään usein attribuutti «katuva huora». Tähkä saattaa olla huora, mutta hän ei kadu eikä suostu asettumaan muiden alapuolelle. Jo ensikohtaamisemme Tähkän kanssa osoittaa tämän itsetunnon: kun Genowefa yrittää antaa Tähkälle kolikon, tämä kieltäytyy kiittämästä. Tähkällä on myös tapana katsoa kaikkia ihmisiä tittelistä riippumatta suoraan silmiin eikä hän suostu makaamaan miehen alla:

Tähkä ei koskaan halunnut mennä pitkälle niin kuin hurskaus olisi edellyttänyt. Hän sanoi: ”Miksi minun pitäisi maata allasi? Olemme tasavertaisia.” Hän halusi ennemmin nojata puuta tai kapakan seinää vasten ja heitti hameensa selkäänsä. Hänen takapuolensa loisti pimeydessä kuin kuu. (AMA 15.)<sup>14</sup>

Tästä pääsemmekin kiinni myytin uudelleenkirjoittamiseen. Tokarczuk luo Tähkän hahmossa vahvan yhteyden Maria Magdaleenaan, mutta laittaa Marian toimimaan toisin ja osoittaa näin myyttiin liittyvät epäkohdat. Lukijan ensivaikutelmassa itsenäinen, voimakas nainen ei varmastikaan täysin neutraalisti yhdisty kuvaan humalaisesta ja rutiköyhästä huorasta. Näin Tokarczuk siis myös herättää lukijan henkilöahmon ristiriitaisuuksien äärelle ja pakottaa arvioimaan henkilöahmoja monitahoisemmin.

### 3.2.2. Musta Madonna

Musta Madonna käsite on tärkeä nimenomaan puolalaisessa kontekstissa sillä Puola on merkittävä kohde paitsi Maria-myytin myös Mustan Madonnan kautta. Puolan keskeisin pyhiinvaelluskohde on

---

<sup>14</sup> «Kłosa nigdy nie chciała położyć się po bożemu. Mówiła: – Dlaczego ja mam leżeć pod tobą? Jestem ci równa. Wolała oprzeć się o drzewo albo drewnianą ścianę szynku, zarzucała sobie spódnicę na plecy. Jej tyłek świecił jak księżyc.» (PiC, 16.)

Częstochowa, jonka linnoituksia on jo muinoin ruotsalaisilta valloittajilta suojellut mustan madonnan kuva. Nykyään kuvan uskotaan parantavan sairaita ja sen ympärille kerääntyy päivittäin kuvan paljastusaikoina tungokseksi asti ihmisiä odottamaan ihmettä. Myös minä näin vilauksen tuosta noen tummentamasta teoksesta. Ja ihmisten epätoivosta sen äärellä.

Michael P. Duricy on käsitellyt Musta Madonna perinnettä nettiartikkeleissaan ja kertoo teoksen suojelleen aikojen saatossa niin tataareilta kuin ruotsalaisiltakin (Duricy 2013). Tuon Mustan madonnan esiin erityisesti sen puolalaisuuden vuoksi. Musta Madonna nousee esiin käytännössä *Päivän talo, yön talo* -romaanin tarinassa «Amos», joka on kertomus Krysian matkasta Częstochowaan, Mustan Madonnan kaupunkiin. Krysia on Nowa Rudassa asuva pankkineiti, joka alkaa kuulla korvastaan äänen. Ääni kertoo Krysialle rakastavansa tätä. Yksinäinen nainen saa selville äänen nimen ja asuinpaikan ja päätelee miehen olevan eräs A. Mos Częstochowasta, kuuluisasta pyhiinvaelluskohteesta, jossa sijaitsee parantavan voiman omaava Musta Madonna taulu. Nainen löytääkin Amoksen, joka elää kuitenkin vallan toisessa todellisuudessa ja käyttää luoksensa eksynyttä pyhiinvaeltajaa hyväkseen. Kyseessä oli väärä Amos. Myyttinen maailma rysähtää Tokarczukille ominaiseen tapaan vasten realismia, eikä Krysian kohtaama mies olekaan kiinnostunut kuin Krysian lihallisuudesta. Mustan madonnan kautta Krysian matka rinnastuu pyhiinvaellukseen, jonka aikana Krysia antaa uhrin, oman ruumiinsa, mutta tämä uhri rakkaudelle osoittautuu turhaksi ja Krysia joutuu palaamaan Nowa Rudan harmaaseen arkeen. Haluaako Tokarczuk tällä osoittaa pyhiinvaelluksen merkityksettömyyden?

Mustan madonnan parantava katse ei auta Kysiaa vaan tämän olisi muutettava elämänsä itse. Tarinan voi rinnastaa *Alku ja muut ajat* -romaanin Jeszkotlen Jumalanäidin hahmoon. Kultaisiin raameihin ripustettu madonna yrittää auttaa kirkkoon saapuvia kärsiviä. «Jeszkotlen Jumalanäiti tunsi halua auttaa kaikkea sitä, mikä oli sairasta tai vajavaista. Hän oli voima, joka oli jumalallisen ihmeen ansiosta maalattu kuvaksi» (AMA, 38)<sup>15</sup>. Välillä hänen apunsa kuitenkin valuu ihmisten läpi kuin siivilästä. Tokarczuk tuo esiin molemmissa esimerkeissä ihmisten kyvyttömyyden tulkita ja vastaanottaa pyhiä viestejä, pyhän taulun suomaa parannusta. Yhtäällä on siis todeksi tullut myytti, toisaalla ihmisen kyvyttömyys tulkita tai ymmärtää sitä. Jälleen olemme ristiriidan äärellä. Tokarczuk luo synteettisen kuvan personifioidusta pyhästä taulusta, joka absurdissa mittakaavassa edustaa tälle annettua attribuuttia, parantavaa voimaa. Aivan samoin Krysia etsii vastauksia Częstochowasta ajautuen kuitenkin harhapolulle.

Etenkin *Alku ja muut ajat* -tarinassa Tokarczuk käyttää hyväkseen persofinikaatiota. Hän antaa äänen paitsi pyhälle taululle, kahvimyllylle, talolle myös uskonnollismytologisille hahmoille

---

<sup>15</sup> «Matka Boska Jeszkotłowska była czystą wolą pomocu temu, co chore i ułomne. Była siłą boskim cudem wpisaną w obraz» (PiC, 42.)

kuten enkeleille ja Jumalalle, joista hän luo varsin omaleimaisen kuvan. Näiden synteettisten valintojen merkitystä tarkastelen syvemmin luvussa neljä.

### 3.3. Pyhän ja maallisen rajalla

Olen jo tähän mennessä liittänyt Tokarczukin hahmot raamatullisiin esikuviinsa. *Alku ja muuta ajat* -romaanin naisissa sekoittuvat niin Eevan, Marian kuin Maria Magdaleenankin hahmot. Myös Jeesuksen kärsimystarina on löydettävissä kirjoitettuna useisiin hahmoihin. Kuitenkin käsittelen Tokarczukin tekstiä ja henkilöahmoja selkeästi myyttisinä, en uskonnollisena. Vaikka yhteys raamatulliseen kontekstiin on selkeä, vieraannuttaa Tokarczuk hahmot omikseen ja käyttää niitä hyväkseen fiktion keinoja hyödyntäen.

Rajapinnat tuntuvat kiehtovan Tokarczukia. Toden ja tarun, elävän ja kuolleen, naisen ja miehen, kylän ja metsän rajat ovat keskeisinä teemoina tarinoissa. Näitä rajoja Tokarczuk myös hämärtää. Hän antaa lukijan valita näkökulmansa tapahtumiin. Myös raamatulliset hahmot ja heidän pyhyytensä Tokarczuk kääntää ympäri useaan otteeseen. Esimerkiksi *Alku ja muuta ajat* -romaanin piirtämä kuva Jumalasta on varsin moninainen ja tavanomaisesta poikkeava. Jumala ja enkelit elävät omassa fiktiivisessä todellisuudessaan, joka aina satunnaisesti kohtaa kyläläisten elämän kanssa. Enkelit ovat välinpitämättömiä, Jumala on moninainen ja kaikkialla. Näitä hahmoja tarkastellaan kuitenkin kuin muitakin henkilöahmoja tarinassa ja heidän pyhyytensä on fiktiivistetty, heidän olemassaolonsa ehdollistettu.

Tapani Kärkkäinen nostaa esiin Kummernus-pyhimyksen keskeisen roolin raja-teeman kannalta. Sekä munkki Paschalis että Kummernus vaihtavat tarinassa sukupuolta ja tämä rajanylitys liikuttaa hahmot myös pyhän ja maallisen rajan yli. (Kärkkäinen 2005, 72.)

#### 3.3.1. Jumalan kasvot

*Alku ja muut ajat* -romaanin alussa kurkistetaan hetki Misian enkelin aikaan. Tokarczuk rakentaa enkelin näkökulman tunnistettavaksi, mutta silti meille vieraaksi:

Misian enkeli näki valtavat olemassaolon tikapuut, eriskummallisen rakennelman, ja niihin sisältyvät Kahdeksan maailmaa, ja hän näki Luojan uppoutuneena luomistyöhönsä. Mutta joka luulee Misian enkelin katselleen Jumalan kasvoja, hän erehtyy. Enkeli näkee enemmän kuin ihminen, mutta ei kaikkea. (AMA, 13)<sup>16</sup>

Enkelin personifikaatio ja hänelle annettu näkökulma luo meille mimeettisen kokemuksen katsomisesta tuohon meille vieraaseen maailmaan. Tokarczuk rakentaa uuden kuvan taivaasta ja Jumalasta, ja nämä kuvat rinnastamme aiempiin mielikuviimme. Näiden maailmojen vieraus tekee niistä kuitenkin rakennettuja. Näemme siis tutut tarinat uudessa valossa.

Tokarczuk rakentaa myös ristiriitaisia kuvia Jumalasta. Neuvostoliittolaisen Ivan Mutkan näkemyksessä Jumalaa ei ehkä ole olemassakaan, kun taas toiset näkevät hänet kaikkialla. Jumala rinnastuu luontoon etenkin Tähtien kokemuksessa, jossa metsä, luonto ja kasvit koetaan pyhänä ja turvallisena paikkana vastakohtana kylälle ja sen ihmisille. Luontoon värityy myös taianomaisena paikkana. Luontoon liitetyt taianomaiset hetket eivät ole suoraan yhdistettävissä raamatulliseen mytologiaan, mutta Tähtien liitetyt raamatulliset alluusiot leimaavat kaikki tämän kokemat taianomaiset kohtaukset väritymään pyhiksi.

Mielenkiintoinen piirre on myös se, miten maallinen välillä heijastuu taivaalliseen, kun Izydor yrittää päästä luostariin. Munkki kertoo pojan yllätykseksi, että munkit eivät niinkään pyri muuttamaan maailmaa paremmaksi paikaksi, vaan he pyrkivät muuttamaan Jumalaa tulkitsemalla tätä uudestaan ja uudestaan. Munkin sanoin: ”Jumala voi joskus tuntua – miten sen sanoisi – anakronismilta, ja itse hän on niin suuri ja sen takia myös hieman heikkokin, ettei hän osaa mukautua vastaamaan ihmisten mielikuvia” (AMA, 205)<sup>17</sup>. Yhtäkkiä Jumalan attribuutiksi liitetään heikkous. Asetelma käännetään toisin päin niin, että ihminen muokkaa Jumalaa. Nämä sanat pistetään papin suuhun, joten kertoja ei suoranaisesti kuvaile Jumalaa vaan ennemminkin ihmisten käsityksiä hänestä. Näiden kuvien ristiriitaisuus tuntuu kuitenkin heijastuvan myös Jumalan kasvoihin.

Kun Jumalasta tulee tarinassa paitsi luoja, myös luotu, ihmiskunnan synnit näkyvät tämän kasvoissa. Kun halvaantunut Genowefa näkee sodan aikana kuolleiden juutalaisten vaeltavan henkinä hänen talonsa ohi, ovat myös Jumalan kasvot saaneet kolhuja:

Genowefa katseli heitä koko päivän, iltaan asti, eikä ihmisvirralla ollut loppua. Heitä riitti

<sup>16</sup> «Widział ogromną drabinę bytów, niezwykłą budowlę i zawarte w niej Osiem Światów, i widział Stworzyciela uwikłanego w tworzenie. Lecz myliłby się ten, kto by myślał, że anioł Misi oglądał oblicza Pana. Anioł widział więcej niż człowiek, ale nie wszystko.» (PiC, 15.)

<sup>17</sup> «Bóg może się czasami wydawać, jak by to powiedzieć, anachroniczny, a sam jest zbyt wielki, zbyt potężny, przez to zaś i odrobinę bezwładny, żeby się dopasowywać do wyobrażeń ludzi.» (PiC, 231.)

sittenkin kun Genowefa oli sulkenut silmänsä. Hän tiesi myös Jumalan katselevan heitä. Hän näki Jumalan kasvot – ne olivat mustat, pelottavat ja täynnä arpia. (AMA, 161.)<sup>18</sup>

Jumalan kasvot toimivat *Alku ja muut ajat* -romaanissa eräänlaisena ihmiskunnan peilinä. Tällä vertauksella Tokarczuk osoittaa myyttien muokkautuva roolin. Myyttejä ja myyttisiä henkilöitä voidaan käyttää inhimillisten tarpeiden mukaan jopa täysin niiden alkuperäistä merkitystä vasten.

### 3.3.2. Pyhyden kokemus henkilöiden rakentumisessa

Liitän Tokarczukan henkilöihin mielessäni helposti eräänlaisen henkisen tilan. Ehkä se syntyy nimenomaan myyttien läsnäolosta, maagisen mahdollisuudesta, etsinnästä. Novelli «Kaappi» on hyvä esimerkki tästä tilasta. Novellissa pariskunta hankkii kotiinsa kaapin, joka alkaa kutsua naista sisäänsä joka yö. Kaapin sisällä aika katoaa, nainen tuntuu siirtyvänsä toisenlaiseen tilaan. Tämän tilan voisi mieltää eräänlaiseksi retriitiksi, meditaatioksi tai pyhyden kokemukseksi. Samanlaisena tilana toimii mm. *Alku ja muut ajat* -romaanin metsä ja uusimman *Vaeltajat* -romaanin mystinen saari, jonka keskelle perheenisän vaimo ja lapsi täysin yllättäen katoavat.

*Alku ja muut ajat* -romaanissa tämän tilan nimeäminen pyhyden kokemukseksi on helppoa selkeimpien raamatullisten viittausten valossa. Pyhyden ja luonnon vahva rinnastaminen luo tekstiin mielenkiintoisen sävyn. Tokarczuk luo jumalallisten olentojen ja maallisten henkilöiden väliin rajan. Ihmiset eivät täysin osaa tulkita heille annettuja merkkejä, ainoastaan Tähkällä tuntuu olevan yhteys pyhään. Vuonna 1939 Jumala on vahvasti läsnä Alun kylässä. Myös Tähkän välittäjän rooli nousee tällöin esiin voimakkaimmin.

Jumala ilmestyi luomunkokoisissa mustikoissa, jollaisia kypsyi auringossa aivan Tähkän talon nurkalla. Tähkä poimi mustikoista isoimman, hankasi nenäliinalla sen pintaa ja näki pinnan heijastuksessa toisen maailman. Siinä taivas oli tumma, lähes musta, aurinko udun peitossa ja kaukana, metsät näyttivät paljailta, maahan lyödyiltä seiväsryppäiltä, ja maa oli humalassa ja horjui, ja sen pintaan tulleet reiät tekivät kipeää. Ihmiset liukastelivat mustiin kuiluihin. Tähkä söi pahaenteisen mustikan ja tunsu kielellään sen kitkerän maun. Hän ymmärsi, että talven varalle on tehtävä isommat varastot kuin koskaan aiemmin. (AMA,

---

<sup>18</sup> «Widziała ich cały dzień, do wieczora, i pochód nie malał. Sunęli nadal, kiedy zamknęła oczy. Wiedziała, że Bóg też im się przygląda. Widziała jego twarz – była czarna, straszna, pełna blizn.» (PiC, 181.)

Näky enteilee luonnollisestikin sotaa, ja se voidaan nähdä myös merkkinä Tähkän yhteydestä Jumalaan. Pian Tähkän rintoihin alkaa nimittäin myös kertyä pyhää maitoa, joka parantaa sairaita. Kummaa kyllä kaikki maidon avulla parantuneet kuolevat sodassa. Kertojan mukaan tämä on Jumalan tapa ilmaista itseään (AMA, 117).

Olen yhdistänyt Tähkän hahmon aiemmin sekä Neitsyt Mariaan myös Maria Magdaleenaan, mutta tämä kohtausta mahdollistaa myös uuden tulkinnan Eevan tarinan kautta. Maistaessaan luumunkokoista mustikkaa Tähkän voidaan nähdä maistavan hedelmää hyvän ja pahan tiedon puusta. Tämä antaa hänelle näyn tulevasta, mutta merkitsee myös syöksiä kaoottiseen sodan tilaan missä pahoja asioita alkaa tapahtua Alun asukkaille.

*Päivän talo, yön talo* pitää myös sisällään monenlaisia pyhyiden tiloja. Mielenkiintoinen on maailmanlopun symboliikka, joka alkaa keriä tarinan ympärille suuren vedenpaisumuksen yllättäessä Nowa Rudan. Kyseessä voi olla pelkkä rankkasade, mutta kun kontekstiin liitetään selvännäkijän maailmanloppunäyt ja luvussa kaksi käsittelemäni kylän lammesta löytyvä hirviö, maailmanlopun merkit ovat selkeästi esillä.

Myös edellä kuvaamani Krysian pyhiinvaellus Czestochowaan on esimerkki pyhyiden kokemuksesta joka jää tulkinnanvaraiseksi. Synteettis-temaattisen tulkinnan kautta tarina voidaan ymmärtää pyhiinvaelluksen metaforana, mimeettisen tulkinnan kautta puolestaan tarinaksi naisesta, joka yrittää epätoivon vimalla löytää itselleen miehen. Tarina vilisee viitteitä pyhyteen: työpaikan kahvinjuonti saa seremonian piirteitä, Amoksen rähjäinen asunto rinnastuu pyhäkköön ja miehen kirjoituskoneesta löytyy runo jonka nimi «Mariand» on johdattanut Krysian Mustan madonnan kaupunkiin. Aseman kahvilassa, naisen jo kerran rynnättyä ulos miehen asunnosta, mies seuraa naista ja piirtää ravintolan likaiseen vahakangaspöytäliinaan ristin kuin johdatukseksi. Merkit ovat selkeästi esillä, mutta yhtä vahvana tarinassa kulkeva mimeettinen dimensio pitää yllä myös realistista tulkintaa.

Pyhydestä puhuttaessa otan esille myös aiemmin käsittelemäni Jungin ajatuksen pyhyiden kokemuksesta ja anima-hahmosta. Anima ja animus ovat Jungin arkkityyppejä, jotka edustavat ihmisessä vastakkaisen sukupuolen piirteitä. Krysian tarinasta on löydettävissä selkeä animus, joka asuu Krysian sisällä ja ohjailee tämän toimintaa. Jung toteaa että yksi kaikkein yleisimpiä

<sup>19</sup> «Bóg przejawiał się w jagodach wielkości śliwek, które dojrzywały w słońcu tuż pod domem Kłoski. Kłoska zerwała tę najbardziej dojrzałą, przetarła chustką granatową skórę, i w jej odbiciu zobaczyła inny świat. Niebo było w nim ciemne, prawie czarne, słońce przysłonięte i dalekie, lasy wyglądały jak skupiska nagich kijów wbitych w ziemię, pijana i chwiejna, cierpiała od dziur. Ludzie ześlizgiwali się z niej w czarną otchłań. Kłoska zjadła tę złowrobną jagodę i poczuła na języku jej cierpki smak. Zrozumiała, że musi zrobić zapasy na zimę, większe niż kiedykolwiek przedtem.» (PiC, 131.)

transsendenttisen vapautumisen unisymboleja on yksinäinen matka tai pyhiinvaellus, joka vaikuttaa henkiseltä pyhiinvaellukselta, mutta jossa noviisi todellisuudessa tutustuu kuoleman luonteeseen (Jung 1964, 151). Voisiko Krysia matkallaan tutustua naiseuden luonteeseen?

Mutta siinä ei ole kysymys kuolemasta viimeisenä tuomiona eikä myöskään mistään muusta initiaatioon liittyvästä kelpoisuuskokeesta, vaan se on vapautumisen, kieltäytyksen ja sovituksen matka, jota jokin myötätuntoinen henki hallitsee ja edistää. Tämä henki esiintyy useammin initiaation «mestarittarena», ylimpänä naisfiguurina (toisin sanoen animana). (Jung 1964, 151–152.)

Krysian matka Czestochowaan voidaan ehkä lukea matkana naiseuteen ja seksuaalisuuteen. Tokarczukimaiseen tapaan matka ei mene kuitenkaan käsikirjoituksen mukaan vaan lukija joutuu lukemaan samanaikaisesti pyhiinvaellusmatkaa sekä epätoivoisen naisen onnentonta rakkaudenetsintää miehen näkökulmasta. Seuraavassa kappaleessa jatkan tulkintaa myös nimenomaan seksuaalisuuden merkityksestä tälle matkalle.

Nämä tulkintakulmat keskustelevat keskenään niin, että yksinkertaista tulkintaa tarinaan on mahdotonta löytää. Voidaan ajatella, että novellissa nähdään kaksi hahmoa, jotka rakentuvat erilaisten dimensioiden varaan. Mies on mimeettinen henkilöhahmo ja nainen ja etenkin tämän korvasta kuuluva ääni ovat puolestaan synteettisesti painottuneita, koska ne pitävät lukijan koko ajan varpaillaan sen suhteen miten hahmoja tulisi tulkita. Mimeettinen näkökulma asettaa pyhiinvaelluksen ristiriitaiseen valoon. Nainen uskottelee itselleen, että häntä odottaa Mustan Madonnan kaupungissa rakkaus, mutta todellisuus iskee häntä silmille. Nainen ei suostu uskomaan tätä todellisuutta, vaan kuvittelee tulkinneensa sisäistä ääntään väärin.

Toisaalta synteettinen, tarinan vieraannuttaviin piirteisiin tukeutuva tulkinta ohjaa meitä koko ajan lukemaan tarinaa tytön näkökulmasta. Uskonnolliset viittaukset ja yhteensattumat ohjaavat meitä lukemaan tarkoitusta matkalle. Tarinan lopussa päänsisäinen ääni kertookin Krysialle tämän tehneen virheen matkallaan, mies ei ollutkaan se sama, jonka ääni Krysian pään sisältä kuuluu. Ehkä Krysia ei koskaan voikaan löytää tuota miestä aktuaalisesta maailmasta. Miehen antamat merkit tuntuvat kuitenkin liian tarkoituksenmukaisilta. Kumpuaako tämä ääni Krysian omista toiveista vai jostakin muusta? Onko Krysia saanut matkalta kuitenkin jonkunlaisen vastauksen? Vai onko tämä vain Tokarczukin tapa osoittaa meille, kuinka helppo meitä on johtaa harhaan erilaisilla symboleilla ja viittauksilla. Joka tapauksessa hän on herättänyt lukijan jälleen yhden ristiriidan äärelle.

Krysia liitetään pyhiinvaellukseen vielä teoksen viime metreillä lyhyessä kertomuksessa tämän isästä, joka on löytänyt sodan jälkeen peltoon haudattuja aarteita ja myy ne isolla rahalla.

Käy ilmi, että Krysiällä on taipumusta pyhiinvaelluksiin:

[...] vain tyttärestä oli sääli luopua astioiden hopeisesta hohteesta joka iltaisin täytti koko huoneen kuin television kumotus konsanaan. Mutta sittemmin hän osti rahoilla itselleen Nowa Rudasta kirjahyllyn ja jäipä rahaa vielä ylikin niin että hän pääsi kolmeksi päiväksi työpaikan virkistysmatkalle Roomaan. Krysia Panika oli nimittäin aina unelmoinut saavansa nähdä paavin ennen kuolemaa. Hän ei vain sanonut, ennen kenen kuolemaa, hänen itsensä vaiko paavin. (PTYT, 313.)<sup>20</sup>

Tässä esimerkissä pyhiinvaellus rinnastetaan lomamatkaan. Se lunastetaan hopeisella rojulla. Kun tämä kokemus liitetään aiempaan, voimistuu tulkinnassa mimeettisen dimension vaikutus. Ehkä Krysia onkin hiukan hölmö tyttö, jonka matka Cześćochowaan on ollut naiivi unelma toisesta elämästä. Hän haluaa rakentaa tarinansa erilaisten valmiiden mielikuvien varaan, mutta nuo mielikuvat ovatkin tyhjiä.

Mielenkiintoinen lisä Krysian henkilöhaamoon on myös hänen tässä kappaleessa saamansa sukunimi, jonka merkityksen huomaa oikeastaan vasta puolankielistä versiota tarkasteltaessa. Puolaksi sukunimi on Popłoch, joka tarkoittaa suoraan käännettynä pelkoa tai paniikkia. Suomennos Panika antaa tästä vihjeen, jota lukija ei kuitenkaan välttämättä heti ymmärrä, koska termi on kätkeyty puolankieliseltä sukunimeltä kuulostavaan valeasuun. Tokarczukin kääntäjä Tapani Kärkkäinen toteaa, ettei halunnut nimen olevan liian ilmeinen (Kärkkäinen 2005, 78). Itse pidän kuitenkin hyvin merkittävänä henkilöhaamon tulkinnan kannalta, että lukija huomio sukunimen sivumerkityksen.

Henkilöhaamon, etenkin litteän henkilöhaamon rakentamisessa nimeämisellä on merkittävä rooli. Myös Müller (1991, 103) erottelee nimeämisen yhdeksi merkittävimmistä interfiguraalisuuden piirteistä ja merkittäväksi tekijäksi henkilöhaamon rakentamisessa. Aikaisempaan tulkintaan viitaten Krysian sukunimen voi nähdä ohjaavan näkökulmaamme näkemään Krysia heikkona, hysteriaan taipuvaisena ja ehkä myös helposti johdateltavana haamona.

---

<sup>20</sup> «[...] tylko ich córce żal było rozstać się z tą srebrzystą poświatą naczyń, która jak blask telewizora wieczorami wypełniała pokój. Ale w końcu za tę cenę kupiła sobie segment pokojowy w Nowej Rudzie i jeszcze straczyło na pracowniczą trzydniową wycieczkę do Rzymu. Krysia Popłoch marzyła bowiem, żeby zobaczyć papieża, zanim umrze. Nie powiedziała tylko, zanim kto umrze – ona czy papież.» (DD, 231.)



### 3.3.3. Uhri

Palatakseni vielä hetkeksi Krysian ensimmäiseen pyhiinvaellukseen, mielenkiintoinen kohta tarinassa on Krysian ja Amoksen rakastelu, jonka aikana Krysia kokee antavansa miehelle ruumiinsa eräänlaisena uhrina (*PTYT*, 56). Uhrina rakkaudesta, hyväksynnästä? Tarinan lopussa kuulemme matkan olleen turha. Näin myös naisen antama uhri menettää merkityksensä. Nainen suostuu seksiin vääristä syistä, joita ohjailee yhteiskunnallinen, ehkä myös biologinen rakkaudenetsintään pakottava koneisto. Mutta kuinka Tokraczuk jälleen yhdistää naisen seksuaalisuuden ja uhrin? Olemme kohdanneet saman jo Tähkän hahmossa, joka menettää ensimmäisen lapsensa aivan kuin rangaistuksena synneistään. Tähkän tytär Ruuta raiskataan sekä saksalaisten että neuvostosotilaiden toimesta rintamalinjalla, ja tytär päättää, ettei koskaan harrasta seksiä muuta kuin sellaisten ihmisten kanssa, joita vihaa. Hannele Koivusen mukaan naisten ulkopuolinen asema yhteiskunnassa perustuu luomiskertomukseen, jossa Eevan synti teki kaikista naisista syntisiä. Tämä synti liittyy vahvasti naisen seksuaalisuuteen. (Koivunen 1994, 21.) Tokarczuk pistää naisensa kantamaan tätä seksuaalisen synnin taakkaa mitä brutaaleimmalla tavalla. Tätä roolia vastaan taistelee kuitenkin Tähkä.

Myös Tähkän voi nähdä eräänlaisena synninkantajana. Hänen elämänfilosofiaansa kuuluu ajatus siitä, että se «joka oppii ottamalla sisään on jatkuvan muutoksen tilassa, sillä hän ottaa opettelemansa asiat osaksi itseään» (*AMA*, 15).<sup>21</sup> Tämä ajatus rinnastuu groteskilla tavalla Tähkään työntyviin miehiin, mutta samalla myös johonkin suurempaan. Tähkä ottaa sisään kylän synnit:

Niinpä kun Tähkä otti sisään Alun ja lähiseudun haisevia, likaisia talonpoikia, hän muuttui itsekin heiksi: hän oli yhtä humalassa kuin he, yhtä peloissaan sodasta, yhtä kiimainen. Eikä siinä kaikki: ottaessaan heidät itseensä kapakan takana olevassa pusikossa Tähkä otti itseensä myös heidän vaimonsa, heidän lapsensa, heidän tunkkaiset ja haisevat töllinsä, jotka kohosivat Turilasvuoren ympärillä. Hän ikään kuin otti itseensä koko seutukunnan ja sen kaikki murheet ja toiveet. (*AMA*, 15.)<sup>22</sup>

Heti tarinan alussa Tähkä tulee raskaaksi. Tähkä synnyttää kuitenkin kuolleen lapsen yksin metsässä kylän kuunnellessa pellolla tuskanhuutoja. Lapsi edustaa mielestäni tässä kylän syntejä, Tähkä

---

<sup>21</sup> «[...]kto się uczy poprzez branie w siebie, przechodzi nieustanne przemiany, ponieważ wciela w swoją istotę to, czego się uczy.» (*PiC*, 17.)

<sup>22</sup> «Kłoska więc, poprzez branie w siebie cuchnących, brudnych chłopów z Prawieku i okolic, stawiała się nimi, bywała spita tak samo jak oni, tak samo jak oni przestraszona wojną, tak samo jak oni podniecona. Mało tego biorąc ich w siebie gospodą w krzakach, Kłoska brała w siebie ich żony, ich dzieci, ich drewniane, duszne i cuchnące domki wokół Chrabąszczowej Górki. Poniekąd brała w siebie całą wieś i każdy we wsi ból, i każdą nadzieję.» (*PiC*, 17.)

uhraa lapsensa kylän syntien vertauskuvana. Näin Maria Magdaleenan ja Neitsyt Marian roolit jälleen kerran risteävät Tähkässä. Lapsi synnytetään kurjuuteen, takiais- ja nokkospedillä, jonka voidaan nähdä rinnastuvan orjantappurakruunuun. Jo aiemmin mainitsemani vahva viittaus taivaaseen ihmisten syntien tähden astuvaan Jeesukseen tulee Tähkän hallusinaatiossa, jonka hän näkee.

Hän puristi silmänsä kiinni ja ponnisti. Hän veti henkeä ja ponnisti. Hän itki ja katsoi ylös. Lahojen kattoparrujen lomasta näkyi pilvetön taivas. Ja siellä hän näki lapsensa. Lapsi ponnistautui epävarmasti pystyyn ja nousi jaloilleen. Se katsoi häntä tavalla jolla kukaan ei ollut ennen katsonut häntä, henkien valtavaa, sanoinkuvaamatonta rakkautta. Lapsi oli poika. Se noisti maasta risun, joka yhtäkkiä muuttui pieneksi rantakäärmeeksi. Tähkä tunsivat olevansa onnellinen. (AMA, 19)<sup>23</sup>

Kohtauksessa tapaamme ensimmäistä kertaa myös käärme-symbolin, joka jatkossa liitetään Tähkän hahmoon. Onko tuo käärme merkinä siitä, että Tähkä on antanut uhrin synneistään? Myöhemmin Tokraczuk kuitenkin kääntää kuvion nurinniskoin. Käärme muuttuu lempeäksi lemmiksi ja Tähkä ei suostu liittämään seksuaalisuutta syntiin, vaan selkeästi nauttii hetkistään Pahan miehen kanssa, kuten hänen tyttärensä Ruuta asian ilmaisee.

---

<sup>23</sup> «Zaciskala oczy i parła. Brała oddech i parła. Płakała i patrzyła w górę. Między zmuszałymi deskami widziała bezchmurne niebo. I tam zobaczyła swoje dziecko. Dziecko podniósł się niepewnie i stanęło na nogach, Popatzyło na nią tak, jak nikt jeszcze nigdy na nią nie patrzył: z ogromną, niewyraźną miłością. To był chłopczyk. Podniósł z ziemi gałąskę, a ona zamieniła się w małego zaskrońca. Kłoska była szczęśliwa.» (PiC, 21.)

#### 4. UUELLEENKIRJOITTAMISEN AVAIMIA

Olen nyt käsitellyt Tokarczukin henkilöhahmojen rakentumista vasten niiden raamatullisia interfiguureja. Olen huomannut Tokarczukin yhdistelevän rohkeasti vastakkaisia ominaisuuksia henkilöhahmoissaan ja usein myös jättävän lukijansa epävarmaksi siitä, kuinka hahmot ja tapahtumat tulisi tulkita. Samalla hän kuitenkin herättää lukijan näkemään myyttisten interfiguurien ristiriitaisuuden. Lähdän seuraavaksi erittelemään niitä konkreettisia tapoja, joita Tokarczuk käyttää uudelleenkirjoittaessaan myyttisiä henkilöitä.

Gayle Greene toteaa heti teoksensa *Changing the Story* (1991) alkuun, että useat nykykirjailijat käyttävät metafiktiota keinona haastaa perimänsä kulttuurisen ja kirjallisen tradition (Greene 1991, 2). Alussa määrittelin lyhyesti, että myös Tokarczukin teokset voidaan mielestäni lukea metafictiona, itsensä tiedostavana ja kerronnallisista keinoja korostavana fiktiona. Tarinat korostavat synteettisyytensä kautta omaa fiktiivistä luonnettaan. Näin ollen niiden voi nähdä myös kritisoivan vakiintuneita ajatusmalleja. Olemme huomanneet, että synteettisyyden kautta Tokarczuk herättää lukijan kiinnittämään huomionsa tiettyihin hahmoihin tai tulkinnallisiin ristiriitaisuuksiin.

Konkreettisimmin Tokarczuk tuo synteettisen ja tekstuaalisen puolen esiin viedessään *Alku ja muut ajat* -romaanissa Ruutan ja Izydorin retkelle Alun rajalle. Lapset huomaavat, etteivät he voi lähteä kylästä, koska kylän ulkopuolella ei ole mitään. Tekstuaalisuus asettaa henkilöhahmoille ja tarinoille erilaiset rajoitteet, jotka Tokarczuk näin metafiction keinoin osoittaa. Tokarczuk käyttää mimeettisen ja synteettisen rajaa kuitenkin aaltoillen niin että tästäkin rajasta saadaan lopulta kaksi eri tulkintaa. Aivan kuten Krysian ja Amoksen kohdalla myös Ruutan ja Izydorin kohdalla voidaan rajasta tehdä kaksi erilaista tulkintaa. Mimeettisen tulkinnan mukaan raja on vain satua, jonka Ruuta kertoo Izydorille ja saa tämän lapsen mielessä muuttumaan todeksi. Synteettinen tulkinta puolestaan tekee rajasta vieraannuttavan symbolin, joka eristää Alun omaksi sadunomaiseksi todellisuudekseen. Temaattinen tulkinta ei tietenkään ole riippuvainen siitä päädyimmekö synteettiseen vai mimeettiseen tulkintaan. Mutta ehkäpä temaattinen tulkinta voimistuu nimenomaan näiden kahden mahdollisuuden rajalla. Ruutan on mahdollista ylittää raja, mutta vammaiselle Izydorille se on mahdotonta.

Artur Rejter kuvailee Tokarczukin henkilöhahmojen ylittävän monenlaisia rajoja. Kun Tokarczuk leikkii todentuntuisen ja sadunomaisen rajalla, synteettisen ja mimeettisen vuorovaikutuksella, kamppailevat hänen henkilöhahmonsansa unen ja valveen, elämän ja kuoleman,

ihmisen ja eläimen erottavalla rajalla. Henkilöhahmot myös rakentuvat vasten näitä oppositiota, minkä Rejter artikkelissaan osoittaa käyttäen hyväkseen henkilöihin liitettyjä luontoon tai eläimiin liittyviä attribuutteja (Rejter 2004, 118). Hän osoittaa myös, että Tokarczukin ”kuvat” ja tarinoiden tapahtumat ovat usein tulkittavissa kahdesta eri näkökulmasta: sanojen suoran merkityksen tai niiden sivumerkityksien kautta. Esimerkiksi sienet saavat Tokarczukilla merkityksen paitsi kasveina, myös mytologisen maailman verisuonina. (emt. 126–129.) Tulen tässä luvussa osoittamaan miten tämä useiden tulkintojen mahdollisuus voidaan tulkita myös uudelleenkirjoittamisen näkökulmasta.

Tokarczukin kohdalla metafiktiivisyys näyttäytyy aiemmilla traditioilla, intertekstuaalisten viitteiden muodostamalla ennakkokäsityksillä leikkelyssä. Konkreettisenä keinonaan hän kuitenkin käyttää mimeettisen ja synteettisen rajapinnalla taiteilua. Tokarczuk rakentaa vahvoja vastakkainasetteluja. Uudelleenkirjoittaminen on yhä yleistyneempi ilmiö etenkin feministisessä ja poliittisessa kirjallisuudessa. Sen tehtävä on asettaa vanhat, ehkä jopa näkymättömäksi muuntuneet tarinat uuteen valoon. Greene kiteyttää asetelman käsittelemiensä 1900-luvun naiskirjailijoiden, Lessingin, Atwoodin, Drabblen ja Laurencen valossa ja on todennut, että nämä kirjailijat ilmaisevat ristiriitaisen suhteensa traditioon. He risteilevät identifikaation ja vierauden tunteen välillä ollen siis samalla perillisiä ja kriitikkoja ympäröivälle kulttuurille. (Greene 1991, 6). Tämä asetelma pätee mielestäni hyvin myös Tokarczukiin. Hän heittää itsensä voimakkaasti tradition syövereihin, mutta rakentaa sitä uudestaan sisältä käsin asettaen myyttiset mallimme ristiriitaiseen valoon.

Yhtenä uudelleen kirjoittamisen keinona Greene nostaa esiin etenkin Doris Lessingin teoksissa ilmenevän uudelleennimeämisen (Greene 1991, 115). Uudelleen nimeäminen saa katsomaan asiaa uudesta näkökulmasta. Tokarczukin kohdalla tuntuu kuitenkin, että nimi pysyykin samana ja saakin uuden merkityksen. Tähän merkittävään haasteeseen Tokarczuk pureutuu. Greene erittelee ideologioiden muodostumista ja välittymistä Antonio Gramscin kautta. Gramsci erittelee ideologioiden välittyvän kielen, arkijärjen sekä kansanperinteen nimellä kulkevan uskomusjärjestelmän välityksellä (Greene 1991, 116.) Näihin piirteisiin myös Tokarczuk käy kiinni tarinoissaan. Tässä luvussa erittelen konkreettisesti niitä esiin nousseita keinoja, joita hän käyttää hyväkseen.

#### 4.1.Synteettisyyden temaattisuudesta

Kuten jo aiemmin olen osoittanut, henkilöhahmot muodostuvat harvoin, jos koskaan, täysin sattumanvaraisesti. Kirjailija tekee hahmoa luodessaan tietoisia valintoja ja usein hahmosta esiin tuodut piirteet saavat selityksen myöhemmin tarinassa. Henkilöhahmon dimensiot ovat osoittautuneet uudelleenkirjoittamisen prosessissa ja sen hahmottamisessa keskeiseksi työkaluksi.

Linda Anderson toteaa, että siirtäessään henkilöhahmon realismin rajan yli, kirjailija vapauttaa tämän uusille kehittymisen mahdollisuuksille (1990, viii). Tämä tarkoittaa toisin sanoen sitä, että henkilöhahmolta voidaan riisua realismiin sisältyvät ennakkokäsitykset. Toisin sanoen synteettinen dimensio etenkin toimiessaan yhdessä muiden dimensioiden kanssa mahdollistaa uusien näkökulmien esiin tuomisen. Tokarczuk tuntuu kuitenkin asettavan hahmonsa ennemmin mimeettisen ja synteettisen rajalle ravisteltavaksi. Kun lukija joutuu pohtimaan henkilöhahmon mimeettistä ja synteettistä olemusta, hän päätyy tekemään myös temaattista analyysia.

Synteettisten piirteiden ja temaattisen merkityslastin yhteys on kiinnostava. Myös Phelan tuo esiin ajatuksen synteettisyyden ja temaattisuuden yhteydestä nimenomaan merkitysten siirtymisen tasolla. Phelanin mukaan synteettisyys nähdään rakennettuna ja tämän takia hahmon takaa aletaan etsiä merkityksiä, syitä miksi sille on annettu nimenomaan nämä keinotekoiset piirteet. Synteettisen dimension esilletuomiseen voi hänen mukaansa olla useita eri syitä, mutta yksi tärkeimmistä on se, että se osoittaa henkilöhahmon keinotekoisuuden ja näin kertoja voi kohdistaa yleisön huomion hahmon välittämiin merkityksiin. (Phelan 1989, 14.) Phelan siis esittää, että synteettisyys korostaa henkilöhahmon temaattisuutta.

Näen näin tapahtuvan myös Tokarczukin henkilöhahmojen kohdalla. Mitä synteettisempiä ja keinotekoisempia piirteitä hahmoihin yhdistyy, sitä voimakkaammin lukija etsii näille piirteille merkityksiä. Esimerkiksi ”Maailman rumin nainen” tai Tähti nousevat lukijan mielessä jonkin asian, kuten ruman tai huorahtavan naisen esikuviksi. Tähtien tapa asettaa eri piirteitä vastakkain auttaa käyttämään synteettisyyttä viittauksena myös naisten pyhyteen.

Tässä kohti voidaan nostaa esiin myös lukuisat Tokarczukin *Alku ja muut ajat* -romaanissa luomat personifikaatiot, joiden merkitys piilee nimenomaan synteettisyyden luomassa temaattisessa sysäyksessä. Kun vaikkapa Jeszkotlen Jumala-äiti näytetään syytämässä parannusta sairaiden päälle, jotka ovat kuitenkin kykenemättömiä parannusta vastaanottamaan, asetetaan hyvin näkyvästi kyseenalaiseksi ihmisen suhde pyhään. Samoin Misian kahvipannun turvallinen pyöriminen saa symbolisia merkityksiä ajan kulumisesta, kun se nostetaan toistuvana symbolina esiin pitkin tarinaa.

#### 4.1.1. Kuva väärässä kontekstissa

Yksi keskeisistä myyttien uudelleenkirjoittamisen keinoista, joita olen Tokarczukin teksteistä jo tähän mennessä havainnut, on tuttujen symbolien tai myyttisten kuvien sijoittaminen uuteen kontekstiin ja näin niiden valaiseminen. Tästä esimerkkinä voimme pitää vaikkapa Tähkän luona asuvaa, lemmikin roolin saanutta käärmettä, Kummernus-pyhimyksen naisenruumista yhdistyneenä Jeesuksen päähän tai Jumalan pelottavia ja arpisia kasvoja. Käytän nyt kuitenkin esimerkkinä tarinaa maailman rumimmasta naisesta:

Tytöllä oli suuri, kasvannaisten ja paiseiden peittämä pää. Aivan matalan, likaisen otsan alla olivat uponneina pienet, valuvat silmät. Kauempaa ne näyttivät tyhjiltä aukoilta. Nenäluu vaikutti murtuneen useasta kohdasta, lyijynharmaasta leuasta tunki ulos partakarvoja sieltä täältä. Suunnaton, turvonnut, alituisesti ammottava, kuolainen suu paljasti rivin neulanteräviä hampaita. Pitkä, harva, silkinohut hiustenkasvu kasvoissa paransi tuskin kuvaa.<sup>24</sup>(*MRN*, 148.)

Naisen rumuus ei ole mimeettistä, aktuaalisesta maailmasta tuttua rumuutta vaan se saa aivan uudet mittasuhteet. Lukijalle on siis selvää, että maailman rumin nainen on fiktiivinen konstruktio, synteettinen kuva, joka on tarinassa jotain tiettyä tarkoitusta varten. Tarkoitus alkaa avautua, kun tähän rumaan olentoon liitetään tarinan fokalisoijan, miehen katse:

Mies halusi katsoa naista tämän tietämättä. Hän katosi aamulla, piiloutui teltan tai vaunun taakse, tai vielä hiukan kauemmas vakoillakseen naista tuntikausia vaikkapa lauta-aidan tai säleiden välistä. Nainen makasi ja otti aurinkoa ja alkoi hitaasti, perinpohjaisesti kuin transsissa kammata pitkiä, rasvaisia kasvokarvojaan, palmikoida niitä pienille leteille purkaakseen ne saman tien. Tai sitten hän satoi hiukset nutturaksi. Hiuspanta säkenöi auringossa ja säteet levittäytyivät terinä halki ilman, joka oli täynnä sirkuksen ääniä. Tai sitten nainen seiso paljaskätisenä löysästi roikkuvassa yöpaidassa ja pesi vaatteitaan paljussa. Iho käsivarsilla ja kaula-aukolla oli täynnä vaaleaa karvaa ja näytti kauniilta. Pehmeältä kuin eläinturkis. (*MRN* 152-153.)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Miała wielką głowę pełną narośli i wyrzuseń. Tuż pod niskim pobrużdżonym czołem tkwiły małe, wiecznie wilgotne oczy. Z daleka wyglądały jak szparki. Nos wydawał się złamany w wielu miejscach, a jego czubek był siny i porośnięty rzadką szczecina. I ogromne nabrzmiałe usta, zawsze rozchylone, mokre, a w nich ostro zakończone zęby. A na dodatek, jakby tego było jeszcze mało, jej twarz porastał długi, rzadki jedwabisty włos. (*GnWB*, 148.)

<sup>25</sup> Lubił na nią patrzeć, gdy ona nie była świadoma jego wzroku. Znikał z rana, chował się za namiot, za wóz, odchodził, żeby zacząć się gdzieś i obserwować ją godzinami, choćby przez szpary mięszy deskami ogrodzenia. Grzała się na słońcu i wtedy też długo, powoli, jakby w transie, czesała swoje rzadkie włosy, zaplatała je w cienkie warkoczyki i zaras rozplatała. Albo dziergała. Druty błyszcząły w słońcu, dźgały wypełnione cyrkowym gwarem powietrze. Albo w luźnej koszuli, z nagimi ramionami prała w balii swoje ubrania. Jej skóra na ramionach i dekolcie pokryta jasną sierścią wyglądała ładnie. Miętko jak u zwierzęcia. (*GnWB*, 152-153.)

Tokarczuk lähtee siis pelaamaan jo aiemmin esille tuomillani vastakkainasetteluilla. Hän yhdistää toisiinsa äärimmäisen ruman naisen ja miehen palvovan katseen, joita emme ole tottuneen yhdistämään toisiinsa. Myös fyysisyys ja pyhyys ovat yhtäaikaan läsnä. Tilanne on siis suurilta osin rakennettu, vaikka tilanteen elementit ovatkin tunnistettavissa. Se, että mies katsoo salaa naista, on mimeettinen piirre, jonka Tokarczuk muuttaa synteettiseksi liittämällä katseen kohteeksi väärän objektin, äärettömän ruman naisen. Tokarczuk ei kuitenkaan unohda myöskään inhoa, jonka naisen rumuus miehessä herättää ja miehen on maattava naisen kanssa silmät suljettuina. Outo himo, jota mies naista kohtaan tuntee, rakentuu ristiriidasta. Naisen rumuus on yksilöllistä ja kategorisoimatonta ja tämä tekee hänestä vastustamattoman, myyttisen hahmon.

Kun tilanteesta muokkautuu rakennettu, synteettinen, lukija alkaa etsiä myös syytä tähän. Herää väistämättä kysymys, miksi tilanne on rakennettu, mistä tarina oikeastaan kertoo. Näin päästään temaattiseen tulkintaan, jota lähdetään tulkitsemaan stereotyyppisten mallien kautta: kaunis nainen/ruma nainen -vastakkainasettelu ja naisen yleismaallinen asema miehen katseen kohteena, objektina, nousevat novellin teemoiksi. Olisiko teema yhtä selkeästi löydettävissä, jos tarina kertoisi miehestä, joka rakastuukin sirkuksen ballerinaan parrakkaan naisen sijaan?

Myös Margolin korostaa artikkelissaan synteettisten valintojen merkitystä. Hänen mukaansa kirjallisessa kontekstissa ihmisen fyysiset piirteet, eleet, pukeutuminen ja ympäristö ovat viittauksia tämän henkisiin ominaisuuksiinsa (Margolin 2007, 77). Kun ruman naisen kehoa kuvaillaan, sillä on tekstissä merkitys. Tarinan kirjoittaja on saanut päättää mitkä piirteet hahmosta on tarinan kannalta nostettava esiin ja lukijalle käy selväksi, että naisen rumuus on ollut yksi niistä. Asettamalla naisen himoavan katseen alle hän myös kyseenalaistaa sen, kuinka naisen arvo piilee tämän seksuaalisuudessa. Samaa tematiikkaa käsittelee luonnollisesti myös Kummernuksen tarina, jossa nainen joutuu luopumaan kauneudestaan ja seksuaalisuudestaan saadakseen seurata omaa polkuaan.

#### 4.1.2. Metafiktio muutoksen välineenä

Synteettiset, toisin sanoen todellisuuden illuusiosta vieraannuttavat piirteet voidaan tulkita metafiktiivisiksi. Tokarczukilla rajut realististen ja selkeän fiktiivisten piirteiden vastakkainasettelut usein aiheuttavat tällaisen synteettisen vieraannuttamisen efektin. Nostan nyt esimerkiksi kuitenkin yhden puhtaan kerronnallisen esimerkin metafiktiivisten keinojen hyödyntämisestä.

Kun munkki Paschalis kirjoittaa elämäkertaa Pyhimys Kümmeruksesta, nousevat metafiktiiviset kysymykset helposti esiin. Tarina kertoo työstä joka haluaa omistautua Jumalalle, on tähän yhteiskunnan mielestä liian kaunis ja näin ollen antaa Jumalan ottaa pois kauniin ulkonäkönsä. Uhrauksen merkinä hän saa Jeesuksen kasvot. Paschalis puolestaan päätyy huorien hoivaavaan yhteisöön ja alkaa ilmaista feminiinisyyttään mm. naisten vaatteilla. Tässä tarinassa on mahdotonta erottaa missä kulkevat munkin ja pyhimyksen tarinoiden rajat. Kuinka paljon Kümmeruksen tarinaan purkautuu munkin omaa sukupuolen etsintää, kuinka pitkälti tarina pyhimyksestä, joka toimii näin munkin henkisenä oppaana.

Tokarczuk tuo asetelman uuteen valoon kertomalla kaksi versiota munkin tarinan lopusta. Ensimmäisessä versiossa Paschalis on surmannut itsensä luostarissa ilmeisesti tukahdutetun sukupuoli-identiteetin ahdistamana, toisessa versiossa hän puolestaan on vaeltanut ympäri maailmaa ja kertonut eteenpäin Kümmeruksen tarinaa. ”Ilmeisesti hän liikkui tilassa samalla tavalla kuin ajassakin – jokainen uusi paikka avasi hänessä uusia mahdollisuuksia” (PTYT, 290).<sup>26</sup> Tarinoiden vaihtoehtoisuus osoittaa tietenkin munkin tiellään tekemien valintojen seuraukset. Tässä huomaamme kuitenkin myös minkälaisen vallan Tokarczuk antaa lukijalleen lopullisessa tulkinnassa. Viimeistä versiota hän kommentoi seuraavasti:

Tämän version tuntevat ne, joita Pachaloksen teos ja pelkkä hänen olemassaolonsa ovat koskettaneet ja jotka ovat kuulleet hänestä muukalaisten, satunnaisten kulkijoiden ja maan vähäisempien suusta, juorujen, sitaattien, vihjailujen ja muukalaisten muistelmien saattelemana – toisin sanoen ties mistä. (PTYT, 290.)<sup>27</sup>

Tämä versio kuvaa sitä, miten legendat ja myytit syntyvät. Haluammeko uskoa myyttiä vai realistisempaa lopetusta? Leikkisästi Tokarczuk antaa kuitenkin myös kolmannen vaihtoehdon, niille jotka tuntevat munkin ainoastaan tämän kirjoitusten kautta. ”Tässä versiossa ei ole mitään *Elämäkerran* tekijän kuolemasta, ja miten voisikaan olla? Se joka kertoo on aina elävä, kuolematon. Ajan tuolla puolen.” (PTYT, 291.)<sup>28</sup> Tässä saamme osoituksen Tokarczukin jatkuvasta leikistä kerroksen tasoilla. Voidaan nähdä, että tällä tarinalla Tokarczuk osoittaa metafiction keinoin miten kaikki tarinat ovat rakennettuja. Myös myytit on rakennettu tiettyjä tarkoituksia varten.

---

<sup>26</sup> «Pewnie poruszał się w przestrzeni tak samo, jakby poruszał się w czasie – to znaczy, że każde nowe miejsce otwierało w nim inne możliwości.» (DD, 215.)

<sup>27</sup> «Te wersję znają ci, których dziełoi samo istnienie brata Paschalisa poruszyło, ktośzy słyszeli o nim z ust obcych, przypadkowych, nieuważnych, wśród plotek, cytatów, pomówień, cudzych przypomnień, właściwie to nie wiadomo skąd.» (DD, 215)

<sup>28</sup> «W tej wersji nic nie ma o śmierci narratora Żywotu, jakże zresztą mogłoby być? Ten, kto opowiada zawsze jest żywy, ponieważ nieśmiertelny. Wychodzi poza czas.» (DD, 215).



## 4.2. Binaariset oppositiot myytin muuntumisen välineenä

Kuten alussa totesin, myytit rakentuvat usein tutuille paradigmoille. Niissä vastakkain asettuvat kuoleman ja elämän, rakkauden ja vihan, voiton ja tappion kysymykset. Toisin sanoen myyttisten tarinoiden teemoissa kulkevat binaariset oppositiot. Nämä oppositiot ilmenevät pitkälti myös arkkityyppisissä henkilöhahmoissa. Tokarczukiltakin nämä teemat ovat helposti löydettävissä. Jos otetaan esimerkiksi *Alku ja muut ajat*, voidaan heti löytää jyrkkiä vastakkainasetteluja: taivaallinen – maallinen, sota – rauha, luonto – kylä, maskuliininen – feminiininen.

Laurence Coupe liittää binaariset oppositiot toistuviin henkilöhahmotyyppeihin ja etenkin myyttisiin tarinoihin, jotka hänen mukaansa vaativat aina vastakkainasetteluja, Kristuksen ja antikristuksen (Coupe 1997, 78). Tästä pääsemme helposti myös tämän tutkimuksen ytimeen, myyttisten henkilöhahmojen rakentumiseen ja ennen kaikkea uudelleenrakentumiseen. Olga Tokarczukin henkilöhahmot ovat syviä ja moniulotteisia, mutta binaariset oppositiot, jotka muistuttavat melkein litteiden henkilöhahmojen attribuutteja, ovat helposti löydettävissä heistä. Tarkastelemissani naishahmoissa ovat jatkuvasti pulpahdelleet esiin vakiintuneet naiskuvat, huorat ja madonnat. *Alku ja muuta ajat* -tarinan alussa teoksen kaksi keskeistä naista Genowefa ja Tähkä kohtaavat ja heidän roolinsa ovat selkeät.

Pyhien alla Genowefa meni ostoksille Jeszkotleen. Sillan yli mennessään hän näki tytön kävelevän joenvartta pitkin. Tytöllä oli resuiset vaatteet ja hän käveli avojaloin. Hänen paljaat jalkateränsä painuivat reippaasti lumeen ja jättivät pienet mutta syvät jäljet. Genowefa värähti ja pysähtyi. Hän katseli tyttöä ylhäältä päin ja löysi laukustaan hänelle kopeekan. Tyttö kohotti katsettaan, ja heidän silmänsä kohtasivat. Kolikko tippui hankeen. Tyttö hymyili, mutta hymyssä ei ollut kiitollisuutta eikä sympatiaa. Isot, valkeat hampaat paljastuivat ja vihreät silmät välähtivät. (AMA, 9.)<sup>29</sup>

Kuten jo olemme todenneet, Genowefalle annetaan tarinan alussa pyhän naisen osa: hänen miehensä lähtee sotaan ja hän jää yksin hoitamaan perheen myllyä ja vastasyntyntä lasta. Genowefa on uskonnollinen, tunnollinen, nöyrä ja siveä kun taas Tähkä saapuu kylään resuisena, röyhkeänä ja seksuaalisesti holtittomana. Naiset muodostavat selkeän, myyttisiin naiskuviin

---

<sup>29</sup> «Przed samymi świętami Geniwefa wybrała się na zakupy do Jeszkotli. Kiedy przedchodziła przez most, zobaczyła idącą wzdłuż rzeki dziewczynę. Była biednie ubrana i bosa. Jej gołe stopy zagłębiały się śmiało w śnieg i zistawiały głębokie, drobne ślady. Genowefa wzdrygnęła się i przystanęła. Popatrzyła na dziewczynę z góry i znalazła dla niej w torebce kopiejkę. Dziewczyna podniosła wzrok i ich oczy spotkały się. Moneta upadła w śnieg. Dziewczyna uśmiechnęła się, ale nie było w tym uśmiechu podziękowania ani sympatii. Pokazały się duże białe zęby, błysnęły zielone oczy.» (PIC, 10.)

pohjautuvan binaarisen opposition. Genowefa katsoo Tähkää ylhäältä ja lahjoittaa säälistä Tähkälle almun. Tähkällä ei röyhkeydessään ole kuitenkaan edes käytöstapoja kiittää.

Coupe käsittelee binaarisille oppositiolle rakentuvia henkilöahmoja strukturalistisen myyttikäsitteiden kautta ja käyttää esimerkkinä westernien henkilöahmoja, jotka jakautuvat selkeästi hyviksi ja pahoiksi. Länkkäreissä hyvän ja pahan rinnalla vastapoolina esiintyvät myös sivilisaatio ja villi luonto. Coupe nostaa esille kuitenkin myös elokuvan *Sundance Kid*, jossa päähenkilö edustaakin villiä luontoa ja kapinaa ja katsoja joutuu puntaroimaan uudelleen hyvän ja pahan rooleja. Tällaisessa tilanteessa katsoja tukeutuu kuitenkin Coupun mukaan samojen vastakkainasettelujen varaan. (Coupe 1997, 150.)

Genowefa ja Tähkä ovat vastapoolit. Heidän ja heidän lapsiensa ympärille rakentuu koko kertomus. Nämä vastakohdat eivät kuitenkaan ole järkähtämättömiä, ainoastaan lähtökohta, jota Tokarczuk lähtee sekoittamaan. Synteettisen ja mimeettisen funktion avulla, juonen kehittyessä Genowefan ja Tähkän roolit alkavat murentua jo teoksen alkumetreillä. Ensimmäisenä murtumana ja osoituksena hahmojen välisestä tiukasta jännitteestä voi pitää heidän toista kohtaamistaan.

Genowefa ojensi kätensä antaakseen leivän Tähkälle, mutta tämä tuli aivan häneen kiinni ja työnsi huulensa hänen huuliaan vasten kun otti leivän. Genowefa riuhtaisi itsensä irti ja loikkasi pari askelta taaksepäin. Tähkä purskahti nauruun. (AMA, 28.)<sup>30</sup>

Kohtauksen voi toki nähdä vain Tähkän röyhkeyden ilmentymänä, mutta omassa tulkinnassani suudelma luo naisten välille siteen, joka kantaa läpi koko tarinan. Vastakohdat kohtaavat ja heidän välisensä sidos on lukkoon lyöty. Tästä alkaakin stereotyyppisten roolien mureneminen. Genowefa päätyy pettämään miestänsä komean nuoren apupojan kanssa ja menettää näin madonnamaisen puhtautensa. Tähkä puolestaan tulee raskaaksi väinönputkesta. Kun häneen on jo tätä ennen yhdistetty raamatullista kuvastoa, tulkitsemme tämän sikiämisen viittaavan Marian neitseelliseen sikiämiseen.

Omanlaisia vastapoolia ovat myös Genowefan ja Tähkän lapset vammaisen Izydor ja kaunis Ruuta. Naiset synnyttävät yhtäaikaan, minkä voi nähdä taas merkinä näiden vastapoolien kiinteästä siteestä. Genowefan lapsi kuitenkin vammautuu ja Genowefa on täysin varma, että lapset on vaihdettu. Pikkuhiljaa Genowefan rooli muuttuu katkeroituneeksi ja ilkeäksi äidiksi, kun taas Tähkästä alkaa purkautua yhä äidillisempiä ja pyhempää piirteitä. Mielenkiintoinen on se tapa, jolla Tokarczuk säilyttää naisten roolien ja binaaristen oppositioiden välisen tasapainon. Rakennetuilla yhteyksillä Tokarczuk luo näiden vastahahmojen välille tiukan siteen, joten tulkitsemme heitä

<sup>30</sup> «Genowefa podała jej bochen chleba na wyciągniętych rękach, ale Kłoska przesunęła się do niej bardzo blisko i bojąc bochen, przywarła wargami do jej ust. Genowefa szarpnęła się i odskoczyła. Kłoska zaśmiała się.» (PIC, 31.)

toisiaan vasten. Seuraavassa kappaleessa käsittelen tätä asetelmaa vielä tarkemmin synteettisen funktion avulla.

Muissakin käsittelemissäni Tokarczukin teksteissä on löydettävissä selkeitä vastakkainasetteluita. *Kaappi* -novellissa puolestaan nykyinen ja mennyt, arki ja ajattomuus kohtaavat. Nainen ja mies siirtyvät Kaapin kautta toiseen aikaan, ajattomuuteen. He siirtyvät mimeettisestä todellisuudesta synteettiseen meditaation tilaan. Tokarczukille on siis hyvin ominaista paitsi binaaristen oppositioiden käyttö, myös niiden sekoittaminen. *Päivän talo, yön talo* -romaanista valitsemassani pyhiinvaellustarinassa puolestaan kaksi erilaista maailmankuvaa asettuvat vastakkain. Naiivi ja sadunomainen usko siihen yhteen ja ainoaan rakkauteen iskeytyy vasten irtosuhteiden rujoa realismia. Samalla rinnastuvat pyhyys ja arkirealismi. Risti rähjäisen kuppilan vahakangaspöytäliinassa, jolle läiskyy huolimaton roiske olutta, on oivallinen esimerkki siitä, kuinka Tokarczuk herättää lukijan tuomalla symboliset elementit uusiin konteksteihin. Edellisessä kappaleessa käsittelemäni Maailman rumimman naisen kohdalla Tokarczuk on puolestaan lähtenyt pelaamaan ruman ja kauniin naisen vastakohdilla.

Tokarczuk ei ole ainoa binaarisia oppositioita hyödyntävä myyttien uudelleenkirjoittaja. Susan Sellers nostaa esiin mm. Anne Ricen tavan sekoittaa hyvän ja pahan rajaa vampyyritarinan uusinnassaan *The Vampire Chronicles*. Myös Fay Weldon on käsitellyt kauneuden ja rumuuden, hyvän ja pahan rajapintaa romaanissaan *The Life and Loves of a She Devil* käyttäen hyväkseen nimenomaan voimakkaan synteettistä ja vieraannuttavaa kerronnan rikkomista. (Sellers 2001, 129.) Sellers yhdistää myytin uudelleenkirjoittamisen myös minän uudelleenkirjoittamisen prosessiin, joka on jatkuva ja haasteellinen (emt., 131). Subjekti tarvitsee muodostuakseen myös rajat, mutta minne nämä uudet rajat asettuvat? Sellers vertaa uudelleenkirjoittamista kaupankäyntiin. Tarvitsemme kaupankäyntiin rahaa, joka puolestaan edellyttää taloudellista järjestelmää ja investointeja. Mutta, jos tunnemme hyvin tämän järjestelmän lait, voimme toimia sen sisällä vapaasti ja saada aikaan suuriakin muutoksia. (Emt. 135-136).

Kommunikaatio ja yhteiskunnassa toimiminen vaativat sovittuja käyttäytymismalleja. Voidaksemme toimia yksilöinä, meidän on hyväksyttäviä tietyt yhteiset säännöt ja toimittava yhteisellä kielellä. Myytit ovat vakiintuneita tarinamalleja: Voimme kuitenkin muuttaa myyttejä toimimalla sen omien rakenteiden sisällä. Tokarczuk ottaa henkilöhahmon vastakkaiset arkkityyppiset piirteet käyttöönsä ja yhdistää ne samaan henkilöhahmoon osoittaen näin oppositioiden rajojen hämäryyden. Tutut symbolit uusissa konteksteissa voivat jo herättää lukijan näkemään myytin rakenteen vinoumat.

### 4.3. Synteetisyys, juoni ja muutos

Northrop Frye nimeää helvetin ja taivaan symbolisiksi, toisin sanoen staattisiksi ja muuttumattomiksi elementeiksi ja toteaa, että ne eivät pidä sisällään elämän prosessia (Frye 1971, 158). Elämän prosessi mahdollistaa sitä vastoin muutoksen. Tekstuaalisessa maailmassa elämän prosessiksi voidaan kutsua juonta.

Kuten edellisessä kappaleessa huomasimme, synteettispainotteiset henkilöhahmot rakentuvat helposti binaaristen oppositioiden varaan. Pelkät oppositiot eivät kuitenkaan vielä saa aikaan henkilöhahmon tai tämän kantamien intertekstuaalisten viitemaailmojen muutosta. Muutos tapahtuu juonen tasolla. Lars-Åke Skalin jopa huomauttaa itse hahmojen rakentuvan juonessa niin, että henkilöhahmoja ja hänen tekojaan ei oikeastaan voi erottaa toistaan (Skalin 2012, 128). Seuraavaksi lähdän tarkastelemaan henkilöhahmojen muuntumista synteettisen funktion ja juonen yhteistoiminnan kautta.

Myös Phelan nostaa voimakkaasti esiin juonen merkityksen henkilöhahmojen rakentumisen kannalta. Jo tutuksi tulleet mimeettinen, temaattinen ja synteettinen dimensio perustuvat henkilöhahmon staattisille piirteille. Dimensiot voivat kuitenkin juonen myötä muokkautua funktioiksi. (Phelan 1989, 9.) Rohkeasti ilmaistuna temaattisen dimension voi nähdä metaforisena, kun taas funktio on allegorinen. Temaattisen funktion tasolla tekstin tapahtumat ja juonirakenteet alkavat muokata merkityksiä.

Käsittelin aiemmassa kappaleessa synteettisen dimension temaattisuutta. Phelanin mukaan synteettisyyteen liittyy aina tietty tarkoituksenmukaisuus. Synteettiset dimensiot muuttuvat hänen mukaansa synteettisiksi funktioiksi, sillä niillä on aina jokin merkitys tarinan rakentumisen kannalta. (Phelan 1989, 14). Uudelleenkirjoittamisessa tavoitellaan kuitenkin muutosta, joka voi tapahtua jo yksittäisten symbolien tasolla, mutta kun puhumme temaattisesta muutoksesta, tarvitsemme avuksemme juonen. Kuten jo aiemmin totesin, se että lähdemme analysoimaan synteettisen ja mimeettisen dimension välistä eroa, johtaa myös Phelanin mukaan meidät automaattisesti temaattisen analyysin äärelle. Phelan liittyy myös synteettisen dimension ja juonen kehityksen väliseen vuorovaikutukseen temaattisen dimension. (Phelan 1989, 150.)

Tähkä ja Genowefa ovat esimerkkejä binaarisista oppositioista. Mutta he toimivat hyvin esimerkkinä myös temaattisesta muutoksesta. Juonen kulkiessa eteenpäin naisten roolit sekoittuvat ja lopulta kääntyvät täysin pääläelleen. Samalla myös lukija on joutunut uudistamaan odotushorisonttinsa ja huomaamaan että hänen sympatiansa ovatkin enemmän itseään

makkaranpalasta tarjoavan luonnonlapsen kuin hyveellisen Genowefan puolella. Synteettisyyden ja mimeettisyyden rajalla leikitään *Alku ja muut ajat* -teoksessa paljon nimenomaan juonen tasolla. Jos Tähkän ja Genowefan suudelma nähdään yhtenä synteettisenä merkinä, jossa naisten kohtalot kietoutuvat yhteen, voidaan juonen kehityksen taholla seurata naisten ristikkäisiä elämänlinjoja tästä eteenpäin aina hetkeen, jona Tähkä kehoittaa halvaantunutta Genowefaa nousemaan ylös rullatuolista tarinan lopulla. Tähkä on muuttunut kerjäävästä huorasta naiseksi, joka heittää armonpalan Genowefalle. Tämä ei kuitenkaan suostu ottamaan almua vastaan.

Yksi tähän juonellisessa leikissä muokkautuva symboli on raja, joka konkretisoituu kylää ympäröiviksi rajokisi. Nuo rajat tuntuvat eristävän fiktion maailman omaksi todellisuudekseen, jonka ulkopuolelle osa henkilöistä pääsee karkaamaan. Vangiksi kuitenkin jäävät esimerkiksi vammaisen Izydor ja väärällä tavalla kuollut Näkki Płuszc. Toden ja tarun rajalla on myös Ruutan raiskaus joka tapahtuu rintamalinjalla. Hänet raiskaavat ensin saksalaiset sen jälkeen venäläiset. Kohtaus on selkeän synteettinen, mutta yhdistää samalla mimeettisiä viitteitä historiaan nostoen esiin sodan absurdiuden ja rajun vaikutuksen siviileihin. Samalla puhutaan Ruutan henkilökohtaisista rajoista. Tyttö on aiemmin esitellyt Izydorille Alun rajat, joita on mahdoton ylittää. Tytön omat rajat rikotaan ja myöhemmin, kun hänet on murjottu henkisesti ja fyysisesti miesten taholta, hän onnistuu kuitenkin ylittämään nuo rajat ja pakenemaan.

#### 4.3.1. Kahden tulkinnan rajalla

Tokarczuk käyttää juonen tasolla tapahtuvaa muutosta hyväkseen myös muissa henkilöhahmoissaan. Pyhiinvaellukselleen suuntaavan Krysian pyhä kokemus muuttuu novellin varrella realistiseksi tragediaksi. Saariluoma toteaa, että myytille olennainen piirre on, ettei se perustu kausaaliiteetille eikä sattumalle vaan jotakin tapahtuu asian luonteen itsensä vuoksi (Saariluoma 2000, 167). Myyttinen tapahtuma tapahtuu siksi että niin kuuluu käydä. Myytteihin liitetään siis tietynlainen determinismi ja toistoon pohjautuva ennalta-arvattavuus. Myytin muuntumisen voiman voidaankin sanoa pohjautuvan siihen, että synteettisten piirteiden rakentama odotushorisontti rikotaan.

Olen työssäni käsitellyt useita tarinoita, jotka on mahdollista tulkita kahden eri näkökulman läpi. Mimeettisestä tulkintakulmasta esimerkiksi Krysian pyhiinvaellustarina voidaan nähdä naiivin tytön puijaamisena miehen sänkyyn, kun taas synteettisessä tulkinnassa esiin nousee

pyhiinvaellustematiikka. Tarinan varrella annetut merkit, kuten ääi Krysian pään sisällä tai pyhät merkit matkan varrella kutsuvat kuitenkin toiseen tulkitaan, jossa Krysia voidaan nähdä matkalla naiseuden roolien risteyspisteeseen.

Samankaltainen tulkinnallinen valinta jää lukijalle Ruutan syntyperästä. Onko Tähkän ja Väinönputken rakastelu totta vai ainoastaan Tähkän myrkyllisten kasviuutteiden tuottama hallusinaatio. Tiedämme hyvin, että myös Paha mies voisi olla yhtä potentiaalinen isäkandidaatti. Silti Tokarczuk ripottelee lukijalle vihjeitä synteettisen tulkinnan mahdollisuudesta. Tästä esimerkkinä tilanne, kun Ruuta on raiskattu ja Tähkä kantaa hänet hoivattavaksi:

Äiti otti hänet syliinsä ja kantoi hänet kuoppaan, jonka hän oli kaivanut talon alle. Hän laski tytön lupiinlehdille – niiden tuoksu toi mieleen päivän, jolloin hänen ensimmäinen lapsensa oli kuollut. Hän meni makaamaan tytön viereen ja kuunteli tämän hengitystä. Sitten hän nousi ylös ja alkoi tärisevin käsin sekoittaa yrtejä. Ilmassa tuoksui väinönputki. (AMA, 141.)<sup>31</sup>

Onko kyseessä Ruudan isän läsnäolo, Tähkän muisto vai yrteistä nouseva tuoksu? Valinta jää lukijalle.

Huomaamme, että molemmissa esimerkeissä synteettisen ja mimeettisen dimension rooli vaihtelee juonen varrella. Juuri tämä dimensioiden aaltoilu on yksi piirre, joka on ominainen Tokarczukin kerronnalle. Kun yhdessä hetkessä puhutaan Jumalan näkökulmasta, toisessa hänen olemassaolonsa luonne on täysin erilainen. Tokarczuk jättää lukijansa hämmennyksen valtaan. Tämän hän onnistuu tekemään nimenomaan juonen varrella dimensioiden avulla leikittelemällä. Näin lukija ei voi täysin nojautua kumpaankaan tulkintaan vaan hän joutuu pohtimaan niiden merkitystä myös temaattisella tasolla.

#### 4.3.2. Muutos vasten vanhaa

Olen työssäni pyöritellyt nyt sekä myytin, uudelleenkirjoittamisen että intertekstuaalisuuden käsitteitä. Haluan nostaa intertekstuaalisuuden esiin kuitenkin vielä myös myytin muuntumisen näkökulmasta. Myös myytin muuttuminen on mahdollinen ainoastaan vasten jotain jo olemassa

---

<sup>31</sup> «Matka wzięła ją na ręce i umieściła w dole, który kopała pod domem. Położyła ją na liściach łopianu – ich zapach przyoił ją dzień, kiedy zmarło jej pierwsze dziecko. Położyła się jak obok dziewczynki i wsłuchiwała się jej oddech. Potem wstała i drżącymi rękami mieszała ziola. Zapachniało arcydzięglem.» (PiC, 159.)

olevaa.

Myyttiset tekstit elävät intertekstuaalisuudesta vielä muita tekstejä merkityksellisemmin. Viitataan intertekstuaalisuudella sitten suulliseen tai kirjalliseen tarinaperimään, vasta myytin leviäminen kertojalta toiselle, luo sen voiman. Intertekstuaalisuudessa piilee kuitenkin myös myytin muuttumisen voima. Worton ja Still toteavat, että imitaatio teoriana ja käytännössä edellyttää virtuaalista lukemisen ja kirjoittamisen yhtäaikaista ja tämän prosessin tiedostamista. He kuitenkin huomauttavat, että samaan aikaan se vaatii myös muutoksen prosessia. (Worton & Still 1990, 6.) Tämä muutos mahdollistaa myös kritiikin. Ainoastaan uusien, jo tuttua tarinaa uudelleen kirjoittavien tarinoiden avulla myytin rakenteita voidaan alkaa paljastaa ja murtaa. Näin intertekstuaalisuuden kautta päästään kiinni myös uudelleenkirjoittamisen käsitteeseen.

Intertekstuaaliset viittaukset tulkitaan usein yksittäisten symbolien kautta, joita tässä tutkimuksessa ovat olleet esimerkiksi käärme, taivaaseen nouseva, valkoisena hohtava lapsi tai paikan nimi. Toisinaan viitteet voivat olla myös allegorisia ja syntyä kokonaisen tarinan uudelleenkertomisena. Tokarczuk on käyttänyt myös juonta hyväkseen uudelleenkirjoittamisen prosessissa. Juonen tasolla myytin muuttaminen on helpointa, sillä lukijan odotushorisontti on helppo rikkoa kirjoittamalla tarina toisin alkuperäistä rakennetta vasten.

Voimme vielä hetkeksi palata Genowefan tarinaan. Genowefa muuttuu rullatuolissa katkeroituneena istuvaksi naiseksi, joka ei edes halua parantua. Tarinan lopulla Tähkä kehoittaa rullatuolissa istuvaa Genowefaa yksinkertaisesti nousemaan ja kävelemään. Genowefa kieltäytyy, mutta tekstissä annetaan hänen ymmärtää, että periaatteessa hän pystyisikin. Genowefan tarina voidaan rinnastaa myös Raamatun kertomukseen Lootin vaimosta. Loot elää vaimonsa ja kahden tyttärensä kanssa paheellisessa Sodomian kaupungissa, mistä enkelit tulevat noutamaan heitä ennen kuin Jumala tuhoaa synnin pesän. Ainoa ehto pelastumiselle on, etteivät he katso taaksensa lähtiessään.

Kun aurinko oli noussut vuorten yläpuolelle ja Loot oli tullut Soariin, Herra antoi sataa taivaasta tulta ja tulikiveä Sodomian ja Gomorran päälle. Hän tuhosi nämä kaupungit ja koko tasangon sekä kaupunkien kaikki asukkaat ja maan kasvitkin. Mutta Lootin vaimo katsoi taakseen ja muuttui suolapatsaaksi. (*Pyhä Raamattu*, Moos. 23-26.)

Tokarczuk liittää Genowefan tarinan Lootin vaimon tarinaan, kun Genowefa näkee rakastajansa kuoleman. Natsit teloittavat säälimättä joukon juutalaisia. Ampuvat äidin ja kohdistavat seuraavaksi kiväärin kapaloon tämän sylissä. Genowefa saa hädin tuskin raahauduttua vuosien takaisen rakastettunsa luokse kunnes hänen jalkansa pettävät. (*AMA* 128–129.) Tilanne on tietenkin täysin päinvastainen kuin Sodomian tuhossa, jossa Jumala tuhoaa syntisen kaupungin. Nyt sotilaat tuhoavat

viattomia siviilejä. Genowefalle tapaus näyttäytyy kuitenkin hetkenä, jona nuoruus, rakkaus ja intohimo jäävät ikuisesti hänen taaksensa. Genowefa istuu rakkaansa viereen eikä enää koskaan nouse jaloilleen. Hän muuttuu lähes mykäksi, katkeraksi patsaaksi, joka elää kuin haamu perheensä keskellä. Mitä tämä tarkoittaa temaattisella tasolla? Maksaako Genowefa synneistään, maailman synneistä? Vai onko hän sodan uhri, jonka maailma murjoo kiinni rullatuoliin traumaattisen tapahtuman jälkeen? Voisiko Genowefa oikeasti nousta tuolista ja kävellä?

Myytit elävät. Ne eivät ole kiveen tai kaanoniin taottuja tarinoita vaan niiden kertominen uudestaan uudessa valossa on mahdollista. Aika kiinnittää niihin jälkensä, vaikka perustavanlaatuinen ydin myytissä säilyisikin. Coupe toteaaakin, että toisessa luvussa esittelemäni radikaalin typologian ajatus on tehdä myytin lukemisesta osa jatkuvaa narratiivista prosessia. Coupén mukaan tätä prosessia ei pitäisi tyhjentää mekaaniseksi toistoksi vaan myyteistä tulisi tehdä jatkuvasti uusia tulkintoja. (Coupe 1997, 132.) Myytin perusta on tietenkin jyrkempi ja hyvinkin muuttumaton. Osalla myyteistä myös alkuperäinen tarina on tallentunut: esimerkiksi antiikin ja Raamatun myyttien kohdalla myös alkuperäiset tarinat elävät myyttien muunnosten ohella. Itse myytti, myyttinen merkitys, jonka tarina on herättänyt, elää kuitenkin eteenpäin. Odysseuksen meriseikkailujen tyrskyt sekoittuvat Dublinin katujen pölyyn Leopold Bloomin askelissa. Myös Raamatun hahmot saavat jatkuvasti uusia ilmentymiään, jotka vaikuttavat kuvaamme näistä naisista. Tokarczuk ei kuitenkaan tyydy tekemään ainoastaan uutta tulkintaa. Hän jättää lukijan lukuisien eri tulkintojen risteyspisteeseen.



## 5. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Olen nyt tehnyt matkan Olga Tokarczukin lumoavaan maailmaan, myyttisten viittausten viidaksoon, ja yrittänyt saada otteen hänen henkilöhahmojensa mystisestä olemuksesta ja tämän kaiken funktiosta. Olen huomannut, että Tokarczuk käyttää henkilöhahmojensa ja kertomuksensa rakentamisessa hyväkseen intertekstuaalisuutta. Käsittelyssäni olleet raamatulliset viitteet toimivat hänellä myyttisenä intertekstinä, jota hän rohkeasti kommentoi uudelleenkirjoittamisen kautta. Mutta pyritäänkö teoksissa ainoastaan tuomaan ongelmallinen traditio näkyväksi? Tarjoavatko tarinat ainoataan kysymyksiä vai myös vastauksia?

Saariluoma luonnehtii myyttiä legitimaatioksi. ”Perityt mallit antavat elämälle oikeastaan vasta sen hahmon. Ihmisen luonnekaan ei ole mitään luonnostaan annettua, vaan se on myyttinen rooli, jonka kautta yksilön elämä näyttäytyy jonakin perusteltuna ja oikeutettuna”. (Saariluoma 2000, 151.) Jos myyttinen naiskuva nähdään myös annettuna mallina, tiettyjen käyttäytymismallien legitimaationa, voidaan Tokarczuk nähdä näiden mallien murtajana, myös tiettyjen legitimaatioiden kyseenalaistajana. *Alku ja muut ajat* -tarinan viisaaksi vanhaksi naiseksi itseään jakavasta huorasta muokkautuva Tähkä on hyvä esimerkki tällaisesta ennakko-odotusten murtamisesta, mutta tarinoiden varrelta löytyy myös paljon muita esimerkkejä, joita olen työssäni käsitellyt.

Käärmeen symboli on vilahdellut tutkimuksen varrella useaan otteeseen. Käärme yhdistyy Tähkän hahmoon, jonka läheisyydessä Kullaksi nimetty olento viihtyy. Jos käärme tulkittaisiin perinteisesti, voitaisiin ajatella, että se symboloi Tähkän kepeää suhtautumista seksuaalisuuteensa. Toisaalta käärme voi kuitenkin olla merkki myös siitä, että Tähkä on ottanut vanhat myyttiset ajatusmallit omiin käsiinsä ja kesyttänyt ne. Toisaalla kirkkoherra kuitenkin talloo tarinassa yhä vieläkin käärmeitä pellollaan syvän inhon vallassa. Hänelle käärmeen merkitys ei ole muuttunut.

Kun katsoo Tähkää, voi miettiä mikä on ajanut Tokarczukin luomaan tällaisen henkilöhahmon? Olen käsitellyt myyttejä uudelleenkirjoittamisen näkökulman läpi, ja on helppo vastata, että Tähkän hahmo on rakennettu ravistelemaan myyttisiä naiskuvia paljastamalla niiden virheelliset konventiot. Lukijalla tulee helposti tarve lokeroida tarinoiden hahmot joko hyväiksi tai pahoiksi jo itsessään tarinan myyttissatumaisten miljöön johdattamana. Kun tutut arkkityyppiset elementit vielä sitoutuvat hahmoihin tarinan alussa, on lukijan helppo suorittaa lokerointi. Jungin rypäsajattelu toimii. Kun hahmoja tämän jälkeen aletaan kuitenkin rikkoa ja arkkityyppien ominaisuuksia sekoittaa, joutuu lukija luopumaan lokeroinnistaan ja tulemaan tietoisiksi ennakkoajatuksistaan. Tokarczuk ei käänne Tähkän hahmoa täysin päinvastaiseksi. Huoran rooli

liittyy Tähkässä rakastavan äidin rooliin ja tämä pakottaa lukijan käsittelemään omia stereotypioitaan naisen roolista. Myöskään Genowefa ei ole paha hahmo, ainoastaan heikko ja elämän murjoma.

Tokarczuk kyseenalaistaa novelleissaan binaaristen oppositioiden vaihtoehtoisuuden: Kauniin ja ruman, hyvän ja pahan, älykkään ja tyhmän rajan. Tämän takia myöskään lukijan ei ole aina helppo lukea tarinoiden moraalista dimensiota. Ehkäpä tämä on kuitenkin se mitä kirjailija ajaa takaa. Binaariset oppositiot hämärtyvät koko kulttuurissamme. Mustan ja valkoisen sijaan maailma värityy harmaan eri sävyin. Postmodernin mukanaan tuoma vahva fragmentoituminen on ehkä jo hellittänyt, mutta selkeitä lokeroita, yksiselitteisiä ratkaisuja pyritään näkemykseni mukaan yhäkin taiteessa välttämään. Hyvä ja paha sekoittuvat. Näin toimii myös Olga Tokarczuk teoksissaan, mutta hän hyödyntää prosessissa aiempaa traditiota. Asettumalla traditiota vasten dekonstruktio ja rekonstruktio saavat voimaa ja vertailukohtaa.

Tokarczukin valokeilassa ovat yhteiskunnan kaltoinkohdellut henkilöt. Konservatiivisen Puolan kasvattina Tokarczuk pistää sanat naisten rooleista *Päivän talo*, *yön talo*:ssa vilahtavan selvännäkijän suuhun:

Joskus hän jopa mietti, että naisena oleminen on jonkinlainen naamio, joka painetaan syntymässä kasvoille, jotta ei koskaan paljastettaisi itseä kokonaan kenellekään. Jotta voisi elää elämän naamioituneena. Hänestä naiset eivät kysyneet oikeita asioita. (PTYT, 196.)<sup>32</sup>

Näitä naamioita Tokarczuk tarinassaan riisuu niin naisten, mutta myös muiden yhteiskunnan rooleja sisällään kantavien kasvoilta. Jopa Jumalan kasvot Tokarczuk paljastaa. Osa henkilöahmoista kutitenkin painaa maskin kasvoilleen entistä tiukemmin. Nämäkin roolit lukija joutuu kohtaamaan. Onko Krysia yksi niistä naisista joka on kysynyt vääriä kysymyksiä? Sekoittamalla erilaisia naiskuvia henkilöahmoissaan kirjailija osoittaa litteiksi jäävien esikuviamme yksipuolisuuden. Ne ovat kuin moraalisia merkkejä, joita Tokarczuk yhdistelee uusilla tavoilla ja näin myös niiden puutteet paljastaen.

Myytit ovat siis voimakkaita vaikuttajia. Niillä on suora yhteys ihmisen alitajuntaan ja ne vaikuttavat ihmisten toimintamalleihin. Laurence Coupe mukaan myytti muokkaa historiaa ja sitä kautta myös kulttuuria. Hänen mukaansa uskonnolliset uskomukset, sosiaaliset käytännöt ja eri aikojen kielelliset ilmaisut muokkaavat ja vahvistavat primitiivisiä, myyttisiä malleja. (Coupe 1997, 120.) Olga Tokarczukin henkilöahmot kantavat mukanaan erilaisia raamatullisia viittauksia, joita

---

<sup>32</sup> «Czasem nawet myślał, że bycie kobietą to jakiś rodzaj maski, którą nakłada się zaraz po urodzeniu, żeby się nigdy nikomu nie ujawnić do końca. Żeby przeżyć życie w zakamuflowaniu. Myślał, że nie pytają o to, oco powinny pytać.» (PiC, 144.)

Tokarczuk ei kuitenkaan tyydy ainoastaan toisintamaan. Tokarczuk antaa hahmoille uusia merkityksiä ja rikkoo myyttisen esikuvan tarkkaan rajatut ääriviivat. Juonen kulkiessa eteenpäin, Maria riisuu kaapunsa ja sen alta paljastuu korsetti.

Olen pyöritellyt myyttien uudelleenkirjoittamisen keinoja nyt monelta kantilta. Uudelleenkirjoittamista tuntuvat ohjailevan hyvinkin konkreettiset keinot, vanhan ja uuden yhdistäminen, sekoittaminen ja ylittäminen. Tokarczugin tapauksessa uudelleenkirjoittaminen yhdistyy kuitenkin myös Phelanin triangeliin mainiosti. Tokarczuk käyttää hyväkseen dimensioiden sekoittamista. Mimeettinen ja synteettinen kulkevat kerronnassa ristikkäin ja lomittain korostaen samalla jatkuvasti näiden kahden välistä ristiriitaa. Myös temaattinen dimensio nousee helposti esiin mimeettisen ja synteettisen aaltoillessa. Lukija pakotetaan arvioimaan tekstin dimensioita ja pohtimaan niiden edustamia temaattisia piirteitä.

Kuten jo alussa osoitin myytti itsessään rakentuu mimeettisen, synteettisen ja temaattisen kolmiossa. Tätä kolmiota Tokarczuk käyttää hyväkseen muokatessaan raamatullisia hahmoja ja tarinoita uusiksi. Intertekstuaalisen viitekehyksen kautta Tokarczuk hakee tarinoilleen lukijan tunteman pohjan, jota hän alkaa muokata. Hän auttaa meitä näkemään toisin. Kuten luvussa neljä osoitin, hän käyttää eron osoittamiseksi useampiakin rakenteellisia keinoja: binaarisia oppositioita ja niiden rajan hämärtämistä, myyttisen juonirakenteen yli kirjoittamista ja metafiktiivisiä, tarinan synteettisyyttä korostavien keinojen hyödyntämistä. Fryen mukaan myytit ja realismi ovat eräänlaiset binaariset oppositiot, joiden yhteen tuominen kivuttomasti on hankalaa (Fye 1971, 136–137). Uudelleenkirjoittamisessa ei kuitenkaan tavoitella kivuttomuutta tai huomaamattomuutta vaan päin vastoin halutaan herättää lukija katsomaan ristiriitaa. Tätä rakennetta Tokarczuk käyttää kerronnassaan sujuvasti.

Juonen merkitys muutoksessa on olennainen. Juoni mahdollistaa erilaisten viitteiden sekoittumisen ja henkilöhahmojen kasvamisen muutokseen. Kun myyttinen kuva toimii pohjana henkilöhahmolle, voidaan tästä muodostaa lyhyessäkään ajassa syvä mielikuva. Kun käärme luikertelee Tähkän luo voimme yhdistää hänet synnin kanssa leikittelevään Eevaan. Juonen tasolla näitä mielikuvia voidaan kuitenkin ravistella vahvastikin, kun käärme seuraavassa hetkessä juo maitoa majan nurkalla ja Tähkä astuu rakastavan äidin rooliin. Olen löytänyt Tokarczukille olennaisen piirteen muuttaa dimensioiden roolia juonen varrella niin, että lukija joutuu jatkuvasti muuttamaan tulkintakehystään.

Selvää on, että yksittäinen kertomus ei uudista myyttiä, se luo kuitenkin alun muutokselle ja avaa silmiämme meille itsestään selvinä annettujen totuuksien edessä. Tokarczugin teksteissä on kyse uudelleennäkemisestä. Maailmaan luodaan uudenlainen katse, jollaisen myös Maailman rumin nainen pakottaa meidät luomaan kohti naamioimattomia kasvojaan. Tuo katse voi kuitenkin sulaa

auringossa ja muuttaa rikkinäisen symmetrian kauneudeksi. Uudenlaisen katseen joutuu luomaan myös Izydor neuvostojoukkojen kanssa kylään saapuneen Ivan Mutkan kanssa. Ivanin avulla Izydor näkee maailman hetkellisesti ilman Jumalaa (*AMA*, 136). Tokarczuk asettaa meidät Ivan Mutkan tapaan katsomaan myyttejä ja myyttisiä hahmoja uudelleen useasta eri näkökulmasta. Kuten Ivan ei anna Izydorille vastausta kysymykseen Jumalan olemassaolosta, ei Tokarzukaan sano mikä näkökulmista on oikea.

Sanat ja asiathan muodostavat symbioottisen tilan samalla lailla kuin sienet ja koivut. Sanat kasvavat kiinni asioihin ja ne ovat merkitykseltään kypsiä, valmiita lausuttavaksi vasta kun ne ovat juurtuneet johonkin maisemaan. Vasta sitten niiden kanssa voi leikkiä niin kuin kypsällä omenalla – nuuhkia ja maistaa, nuolaista pintaa ja sitten halkaista kahtia niin että rusahtaa ja tutkiskella häpeällisen mehukasta sisustaan. Sellaiset sanat eivät koskaan kuole, sillä niillä on kyky aktivoida itsessään aina uusia merkityksiä, kuroutua kohti maailmaa – ellei sitten koko kieli kuole. (*PTYT*, 228.)<sup>33</sup>

Tokarczuk luo kuitenkin vaihtoehdon, joka auttaa ehdollistamaan myyttien rakentamat läpinäkyvät totuudet. Maailman rumimman naisen aviomies ei lopulta kestä naisessa piilevää ristiriitaa ja tämä päätyy lapsensa kanssa lasivetriiniin osoitukseksi muutoksen mahdottomuudesta. Käykö näin myös myynteille? Tokarczuk jättää valinnan meille.

---

<sup>33</sup> «A przecież słowa i rzeczy tworzą przestrzenie symbiotyczne, jak grzyby i brzozy. Słowa wyrastają na rzeczach i dopiero wtedy są dojrzałe w sens, gotowe do wypowiedzenia, gdy rosną w krajobrazie. Wtedy dopiero można się nimi bawić jak dojrzałym jabłkiem, obwąchiwać je i smakować na pół i badać wstydlive soczyste wnętrze. Takie słowa nigdy nie umrą bo potrafią uruchamiać inne swoje znaczenia, rosnąc w stronę świata; chyba że umrze cały język.» (*DD*, 168.)

## 6. LÄHTEET

### **Kohdekirjallisuus:**

AMA = Tokarczuk, Olga 2007: *Alku ja muut ajat*. Alkuteos *Prawiek i inne Czasy* (1994).  
Suomennos Tapani Kärkkäinen. Otava. Helsinki.

DD = Tokarczuk, Olga 1998: *Dom Dzienny, Dom Nocny*. Wydawnictwo Literackie. Krakova.

GnWB = Tokarczuk, Olga 2001: *Gra na Wielu Bębenkach*. Wydawnictwo Literackie. Krakova.

MRN = ”Maailman rumin nainen”. Alkuteos ”Najbrzydsza Kobieta Świata” kokoelmassa *Gra na Wielu Bębenkach* (2001). Suomennos Paula Halkola.

PIC = Tokarczuk, Olga 1996: *Prawiek i inne Czasy*. Wydawnictwo Literackie. Krakova.

PTYT = Tokarczuk, Olga 2004: *Päivän talo, yön talo*. Alkuteos *Dom Dzienny, Dom Nocny* (1998).  
Suomennos Tapani Kärkkäinen. Otava. Helsinki.

Szafa = Tokarczuk, Olga 1998: *Szafa*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.

### **Tutkimus ja muut lähteet:**

ANDERSON, LINDA (toim.) 1990: *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*. Routledge,  
Chapman and Hall, Inc. New York.

BRITTON, CELIA 1990: ”Fiction, Fact and Madness: Intertextual Relations Among Gide’s Female Characters”. Teoksessa *Intertextuality: Theories and Practices*. Toim. Michael Worton ja Judith Still. Manchester University Press. Manchester. Sivut 159–175.

CARROLL, P. MICHAEL 1992: *The Cult of the Virgin Mary*. Princeton University Press. Princeton.

CHOWANIEC, URSZULA 2010: "'Intimately Social': The Experience of Menstruation in Polish Women's Writing. Kokoelmasta *Mapping Experience in Polish and Russian Women Writers*. Toim. Marja Rytönen, Kirsi Kurkijärvi, Urszula Chowaniec ja Ursula Phillips. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle. Sivut 150–170.

COUPE, LAURENCE 1997: *Myth*. Routledge. Lontoo & New York.

CURTI, LIDIA 1998: *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*. MacMillan Press Ltd. Lontoo.

DUPLESSIS, RACHEL BLAU 1985: *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana University Press. Bloomington.

GREENE, GAYLE 1991: *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis.

FORSTER, E. M. 1927/1964: *Aspect of the Novel*. Edward Arnold &co. Lontoo.

FRYE, NORTHROP 1957/1971: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.

HANSEN, PER KROGH 2012: "Formalizing the Study of Character: Traits, Profiles, Possibilities". Kokoelmassa *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*. Toim. Göran Rossholm ja Christer Johansson. Lang. Bern. Sivut 99–116.

HARVEY, W.J 1965: *Character and the Novel*. Chatto ja Windus. Lontoo.

JUNG, CARL G. 1964: *Symbolit: piilotajunnan kieli*. Käännös Mirja Rutanen. Otava. Helsinki.

KOIVUNEN, HANNELE 1994: *The Woman Who Understood Completely: A Semiotic Analysis of the Mary Magdalene Myth in the Gnostic Gospel of Mary*. Acta Semiotica 3. International

Semiotics Institute. Helsinki.

KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 2001: ”Persoona, funktio, teksti: henkilöhahmojen tutkimuksesta”. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. SKS 2001. Helsinki. Sivut 241–271.

KÄRKKÄINEN TAPANI 2005: ”Kääntäjä rajalla”. Teoksessa *Suom.huom.: kirjoituksia kääntämisestä*. Toim. Kristiina Rikman. WSOY. Helsinki. Sivut 68-82.

LAUTER, ESTELLA 1984: *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Indiana University Press. Bloomington.

MACHACEK, GREGORY 2007: ”Allusion”. *PMLA* 122:2. Sivut: 522–536.

MANTAJEWSKA, VIOLETTA 2011: ”Pop-/post- ”literatura środka”. Kokoelmassa ”*Literatura Śródka*”: *Kontekst słowiański*. Toim. Barbara Stempczyńska ja Lidia Mięowska. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice.

MARGOLIN, URI 2007: ”Character”. Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge University Press. Cambridge.

MÜLLER, WOLFGANG G. 1991: ”Interfiguralität”. Kokoelmasta *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Walter de Gruyter. Berliini. Sivut 101–220.

MROZIK, AGNIESZKA 2010: ”Motherhood as a Source of Suffering: On the Contemporary Polish Discourse of Maternity”. Kokoelmasta *Mapping Experience in Polish and Russian Women Writers*. Toim. Marja Rytönen, Kirsi Kurkijärvi, Urszula Chowanec ja Ursula Phillips Cambridge Scholars Publishing. Newcastle. Sivut 214–239.

PHELAN, JAMES 1989: *Reading People, Reading Plots*. The University of Chicago Press. Chicago & Lontoo.

PHELAN, JAMES 1997: *Experiencing Fiction*. The Ohio State University Press. Columbus.

PHELAN, JAMES 2005: *Living to tell about it: a rhetoric and ethics of character narration*. Cornell University Press. Ithaca.

PISARSKA, JUSTYNA 2011: "O rosyjskim przekładzie *Domu dziennego, domu nocnego* Olgi Tokarczuk". Kokoelmasa "Literatura Śródka": *Kontekst słowiański*. Toim. Barbara Stempczyńska ja Lidia Mięowska. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice. Sivut 230–240.

REJTER, ARTUR 2004: "Świat przyrody w prozie Olga Tokarczuk – Stereotyp – reinterpretacja – kreacja. Teoksessa: *Język Artystyczny: Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecosc w literaturze*. Toim. Witosz Bozeny. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice. Sivut 115–140.

SAARILUOMA LIISA 2000a: "Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa". Kokoelmasa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus: Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. SKS. Helsinki. Sivut 8–57.

SAARILUOMA LIISA 2000b: "Faust ja saksalaisuus: myyttinen "olemusajattelu" Thomas Mannin romaanissa *Tohtori Faustus*. Kokoelmasa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus: Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. SKS. Helsinki. Sivut 103–137.

SELLERS, SUSAN 2001: *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. Hounmills, Basingstoke. New York.

SKALIN, LARS-ÅKE 2012: "Reading Literary Characters: Is There a Knowing the Dancer from the Dance". Kokoelmasta *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*. Toim. Göran Rossholm ja Christer Johansson. Lang. Bern. Sivut 119–130.

STEMPCZYNSKA, BARBARA & MIĘSOWSKA, LIDIA (toim). 2011: "*Literatura środka*": *Kontekst Słowiański*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice.

WARNER, MARINA 1994: *Managing Monsters: Six Myths of Our Time*. Vintage. Lontoo.

WARNER, MARINA 1976/2000: *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of The Virgin Mary*. Vintage. Lontoo.



WAUGH, PATRICIA (toim.) 1989: *Feminine Fictions: Revisiting Postmodern*. Routledge. Lontoo & New York.

WHITE, JOHN J. 1971: *Mythology in the Modern Novel*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.

WITOSZ, BOZENY (toim.) 2004: *Język Artystyczny: Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecosc w literaturze*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice.

WORTON, MICHAEL & STILL, JUDITH 1990: "Introduction". Teoksessa *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester University Press. Manchester. Sivut 1–44.

#### **Painamattomat lähteet:**

DURICY, MICHAEL 2013: "Black Madonnas". Verkkolähde:  
<http://campus.udayton.edu/mary/meditations/blackmdn.html> (Tarkistettu 8.3.2013)

KÄRKKÄINEN, TAPANI 2013: Olga Tokarczuk. Verkkolähde:  
<http://www.saunalahti.fi/tapani/tokarczuk.html> (Tarkistettu 8.3.2013)

NYLUND, NIKLAS 2004: *Henkilöhamon teoria ja sotafiktio: Esimerkkiteksteinä Norman Mailerin The Naked and the Dead ja Korkeajännitys-sarjakuva*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu - tutkielma. Tampereen yliopisto.

*Pyhä Raamattu* 2013: Verkkolähde: <http://www.evl.fi/raamattu/> (Tarkistettu 8.3.2013)

## LIITE 1.

### **Maailman rumin nainen**

Hän meni naimisiin maailman rumimman naisen kanssa. Hän matkusti Wieniin varta vasten tämän takia. Se mitä sen jälkeen tapahtui oli tarkoituksetonta. Hänen mieleensä ei koskaan aikaisemmin ollut juolahtanut ottaa naista vaimokseen. Mutta nähdessään tämän, tyrmistyttyään ensimmäisen kerran mies ei voinut enää irrottaa katsettaan naisesta. Tytöllä oli suuri, kasvannaisten ja paiseiden peittämä pää. Aivan matalan, likaisen otsan alla olivat uponneina pienet, valuvat silmät. Kauempaa ne näyttivät tyhjiltä aukoilta. Nenäluu vaikutti murtuneen useasta kohdasta, lyijynharmaasta leuasta tunki ulos partakarvoja sieltä täältä. Suunnaton, turvonnut, alituisesti ammottava, kuolainen suu paljasti rivin neulanteräviä hampaita. Pitkä, harva, silkinohut hiustenkasvu kasvoissa paransi tuskin kuvaa.

Kun mies ensimmäisen kerran tapasi naisen, oli tämä asettunut nähtäväksi kiertävän sirkuksen lavasteiden eteen. Hämmästyksen ja kauhistuksen huudahdus kiersi paikalle kerääntyneiden päiden yllä ja laskeutui naisen jalkojen juureen. Mahdollisesti nainen hymyili, mikäli suu ei sittenkin ollut vääristynyt surusta. Hän seiso i liikku matta, tietoisena siitä että häntä tuijottivat kymmenet silmäparit, jotka painoivat huolellisesti mieleensä jokaisen yksityiskohdan, josta voisivat sitten kertoa naapureilleen, lapsilleen ja tutuilleen. He painoivat mieleensä miltä naisen kasvot näyttivät, niin että he voisivat muistella niitä ja verrata omiin peilistä heijastuviin kasvoihinsa. Jotta he voisivat huokaista helpotuksesta. Nainen seiso i siinä kärsivällisesti, ehkä jopa ylpeänä. Hän vilkuili päiden yli, katseli talojen kattoja.

Pitkään ihmisjoukossa kyteneen hämmennyksen jälkeen joku vihdo i huusi: «Sano jotain!». Nainen katseli yleisöä oikealta vasempaan ottaakseen selvää mistä ääni tuli. Hän halusi tietää, kuka oli puhunut, mutta samaan aikaan paikalle kiirehti pullea juontajatar ja vastasi Maailman rumimman naisen puolesta: «Hän ei puhu». «Sitten sinä voit kertoa hänen tarinansa», kuului vaativa ääni jälleen, minkä jälkeen juontajatar rykäisi ja alkoi kertoa.

Kun mies myöhemmin — nyt jo tunnetun sirkusimpressaan roolissa – joi naisen kanssa kahvia pienen rautahellan ääressä sisällä sirkusvaunussa, hän tajusi ettei nainen ollut lainkaan jälkeenjäänyt. Luonnollisestikin hän puhui, vieläpä ymmärrettävästi. Mies ahmi häntä katseellaan villissä ristiriidassa sisällään tuntemansa kiinnostuksen kanssa tätä luonnonoikkua kohtaan. Nainen näki miehen läpi. Hän sanoi: «Odotitte, että puheeni olisi yhtä eriskummallista ja luotaantyöntävää

kuin ulkonäköni, eikö totta?» Mies vaikeni. Nainen joi teetään venäläiseen tapaan, piti ohutreunaista teelasiaan samovaarin hanan alla, täytti sen ja siivilöi jokaisen kulauksen suuhunsa sokeripalan läpi.

Mies pääsi nopeasti selville siitä, että nainen puhui useita kieliä, vaikkakin – kuten osoittautui – osaamatta niistä yhtäkään. Nainen saattoi milloin tahansa vaihtaa kielestä toiseen. Siitä ei kannattanut hämmentyä, olihan hän kasvanut sirkuksessa, kansainvälisten taiteilijoiden ja yksitoikkoisten keskustelujen vaikutuksen alaisena. Ei koskaan kahta kertaa samassa paikassa. «Tiedän mitä ajattelette», nainen toisti pienet ja turvonneet eläimensilmät porautuneena mieheen. Hetken hiljaisuuden jälkeen hän lisäsi: «Sillä jolla ei ole ollut äitiä, ei ole myöskään äidinkieltä. Saan itseni ymmärretyksi monella kielellä, mutta yksikään niistä ei ole minun.» Mies ei uskaltanut vastata. Äkkiä nainen alkoi käydä hänen hermoilleen — eikä hän ymmärtänyt miksi. Nainen muuttui älykkäämmäksi, hänessä ilmeni jotain yhtä aikaa kompaktia ja konkreettista, mitä mies ei ollut osannut odottaa.

Mies hyvästeli, minkä jälkeen nainen – miehen peittelemättömäksi yllätykseksi – ojensi kätensä hänelle hyvin naisellisesti. Kuin daami konsanaan. Se oli moitteettoman kaunis käsi. Mies kumarsi naiselle syvään hädin tuskin hipaisten kättä huulillaan.

Mies makasi selällään hotellin sängyllä ja ajatteli naista. Katse porautui kostean, lämmittämättömän hotellihuoneen pimeyteen. Sen kaltainen tihentynyt tila helpotti ajattelua. Hän makasi ja yritti eläytyä siihen, miltä tuntuisi olla kuin tuo nainen. Miltä se tuntuisi syvällä sisällä. Kuinka maailma hahmottui naisen siansilmien läpi nähtynä. Millaista oli hengittää niin pahasti epämuodostuneen nenän kautta, osasiko nainen havaita samat tuoksut? Ja millaista hänestä oli päivittäin koskettaa omaa kroppaansa, kun hän peseytyi, raapi itseään tai mitä nyt ihmisen kaikessa tarkoituksettomuudessaan voi kuvitella tekevän.

Hän ei missään nimessä tuntenut myötätuntoa naista kohtaan. Tai jos kyseessä olikin myötätunto, hän ei koskaan kuitenkaan tullut ajatelleeksi että voisi avioitua naisen kanssa.

Jotkut kuroivat myöhemmin kaikesta kasaan tarinan onnettomasta rakkaudesta. Että mies sydämellään katsoi suoraan naisen sydämeen, että hän rakastui lempeään enkeliin, jolla oli kauhistuttavat kasvot. Ei suinkaan. Ainoa asia, jota mies aprikoi mielessään yöllä heidän ensimmäisen tapaamisensa jälkeen, oli se miltä tuntuisi maata tuollaisen olennon kanssa, suudella, riisua tämän vaatteet.

Mies viipyi sirkuksen läheisyydessä muutaman viikon ajan. Hän matkusti pois, mutta palasi pian takaisin. Pian hän voitti sirkuksen johtajan luottamuksen. Hän järjesti sirkukselle sopimuksen

Brnohon ja seurasi joukkoa sinne. Sen jälkeen mies laskettiin yhdeksi heistä, hän sai luvan auttaa lipunmyynnissä ja otti pian lihavan juontajattaren paikan ja – se täytyy mainita – hän teki sen hyvin. Hän osasi sytyttää yleisön liekkeihin siitä odotuksesta, että huolimattomasti maalattu verho vetäistäisiin sivuun.

«Sulkekaa silmänne!», hän huusi. «Tämä koskee erityisesti naisia ja lapsia, sillä tämän olennon rumuus on herkkien silmien vaikeaa kestää. Se joka on kerran nähnyt tämän luonnonoikun, ei enää nuku öitään hyvin ja saa hirvittäviä painajaisia loppuiäkseen. En uskalla olla mainitsema, että jopa usko Herraamme ja Luojaamme voi hukkaa...»

Hän piti taidepaussin ja sanojen merkitys jäi leijumaan ilmaan, vaikka oikeastaan se ei laisinkaan tehnyt niin — hänellä ei nimittäin ollut enää mitään sanottavaa. Aivan kuin sanan Luoja paljastaminen olisi asettanut kaiken erityiseen valoon. Hän todellakin uskoi, että Luoja, johon nuo toiset nyt olivat vaarassa menettää uskonsa, olisi tehnyt hänestä valittunsa antamalla tällaisen mahdollisuuden. Maailman rumin nainen. Suurin osa hourupäistä meni kuolemaan kauneuden tähden, he löivät toisensa kuoliaaksi kaksintaisteluissa. Idiootit kuluttivat koko omaisuutensa naisen oikuista. Mutta ei tämä mies – häneen ripustautui rumin kaikista, kuin alakuloinen, koditon eläin. Nainen ei muistuttanut ketään. Ja tuotti edelleen rahaa. Olisi etuoikeus saada hänet vaimokseen, se voisi korottaa miehen massojen yläpuolelle. Hän voisi hallita jotain, mitä kellään muulla ei ole.

Mies tervehti naista kukkasin, vaikka ei hienommilla kukka-asetelmilla, vaan halvimmista korsista kasatuilla kimpuilla, jotka oli sidottu yhteen revityllä paperinpalalla, varret kääritty tinapaperiin. Kretonkihuivi. Kullattu hiuspanta. Suklaarasia. Kuin hypnotisoituna mies seurasi, kun nainen asetti hiuspannan otsalleen, mutta se ei tehnytkään naisesta kauniimpaa, vaan sai aikaan täysin päinvastaisen efektin. Mies tuijotti naisen halkeilevaa, aivan liian isoa suuta, kun se jauhoi rikki suklaakonveheteja, niin että ruskea kuola valui harvojen hampaiden välistä yhä edelleen alas jähmeäharjaksiselle leualle.

Mies halusi katsoa naista tämän tietämättä. Hän katosi aamulla, piiloutui teltan tai vaunun taakse, tai vielä hiukan kauemmas vakoillakseen naista tuntikausia vaikkapa lauta-aidan tai säleiden välistä. Nainen makasi ja otti aurinkoa ja alkoi hitaasti, perinpohjaisesti kuin transsissa kammata pitkiä, rasvaisia kasvokarvojaan, palmikoida niitä pienille leteille purkaakseen ne saman tien. Tai sitten hän sitoi hiukset nutturaksi. Hiuspanta säkenöi auringossa ja säteet levittäytyivät terinä halki ilman, joka oli täynnä sirkuksen ääniä. Tai sitten nainen seisoj paljaskätisenä löysästi roikkuvassa yöpaidassaa ja pesi vaatteitaan paljussa. Iho käsivarsilla ja kaula-aukolla oli täynnä vaaleaa karvaa ja näytti kauniilta. Pehmeältä kuin eläinturkis.

Mies tarvitsi tätä tirkistelyä, sillä päivä päivältä hänen inhonsa hiipui, sulj auringossa, haihtui silmissä kuin lätäkkö kuumana päivänä. Hänen katseensa päästi hitaasti mutta varmasti irti

väsyttävästä epäsymmetriasta, rikkinäisistä osasista, puutteista ja liiallisuuksista. Joskus nainen vaikutti jopa tavalliselta.

Kun mies alkoi tuntea itsensä rauhattomaksi, kertoi hän naiselle sen johtuvan liiketoimista, hänellä olisi tapaamisia tämän ja tämän kanssa – ja sitten hän päästi ilmoille jonkun erikoisen, hyvin tunnetun sukunimen – mikä tarkoitti tärkeää tapaamista, tärkeitä yhteyksiä. Hän kiillotti kenkensä, puki ylleen hienoimman pukunsa ja lähti. Mutta hän ei koskaan mennyt kauas. Hän pysähtyi naapureiden kohdalla, varasti jonkun lompakon ja joi. Mutta ei kuitenkaan koskaan päässyt irti naisesta, sillä hän alkoi aina puhua tästä aivan kuin ei voisi elää ilman tätä pakoretkilläänkään.

Oli omituista, kuinka naisesta tuli miehelle korvaamattoman arvokas. Mies saattoi maksaa viininsä naisen rumuudella. Ja mitä vielä, kuvaus naisen kasvoista lumosi nuoret, kauniit naiset, jotka pyysivät miestä kertomaan tästä, jopa silloin kun makasivat miehen alla alasti.

Kun mies palasi retkiltään, hänellä oli aina takataskussaan uusi tarina naisen rumuudesta, muistuttamassa siitä, että mitkään asiat eivät ole oikeasti olemassa, ellei niillä ole omaa tarinaa. Aluksi hän käski naista opettelemaan tarinat ulkoa, mutta pian hänelle selvisi, ettei Kaikista rumin osannut kertoa tarinoita. Hän puhui monotonisesti ja lopussa töräytti ilmoille itkun, sillä kertoihan hän tarinaa itsestään. Mies seisoi naisen rinnalla, nosti merkittävästi tämän kämmenen ja sanoi: «Sinun äitisi, sinun onnettomimman ihmisen, jota me katsomme ja jonka katsominen voi olla vaikeaa viattomille silmille, asui maalla Schwarzwaldin alueella. Ja tuona keväisenä päivänä, kun hän keräsi metsässä marjoja, hyökkäsi raivoisa villisika eläimellisellä raivolla hänen kimppuunsa ja otti hänet väkisin.»

Tuolla hetkellä kuului ennenkuulumaton, kauhun tukahduttama huokaus ja jotkut naisista halusivat vain lähteä, tarttua tämän vastustamattoman miehen käsistä ja viedä hänet mukanaan. Miehellä oli myös muutamia muita versioita. «Tyttö tuli sellaisesta kylästä, joka on kohdannut Jumalan vihan. Siellä pahoilla ihmisillä oli pienet sydämet, jotka eivät tunteneet myötätuntoa sairaita kerjäläisiä kohtaan, ja Jumala rankaisi koko kauheaa ja iljettävää seutua.» Tai: «Katsokaa tätä löyhämoraalisen naisen lasta. Tämä on hinta syfilisistä, kauheasta taudista, joka iskee puoleen sukupolvesta.»

Mies ei tuntenut syyllisyyttä. Mikä tahansa versio olisi voinut olla totta. «En tunne sukuani, kertoi Kaikista rumin. «Olen ollut aina tällainen. Vauvana minut myytiin sirkukselle. Kukaan ei enää muista, miten kaikki oikeastaan kävi.»

Kun he lopettivat ensimmäisen yhteisen kautensa ja sirkus lähti hitaasti paluumatkalle kohti Wieniä vuotuiselle talvitautilleen, mies kosi naista. Naisen kasvot vaihtoivat väriä ja hän alkoi täristä. Sitten

hän vastasi hiljaa «Hyvä on» ja laski varovasti päänsä miehen käsivarsille. Mies haistoi naisen tuoksun, pehmeän ja saippuaisen. Hän sinnitteli hetken, vetäytyi sitten irti naisesta. Innoissaan hän alkoi hahmotella suunnitelmia yhteisestä tulevaisuudesta. He menisivät sinne, menisivät tänne. Nainen seurasi hiljaa ja surullisena miehen kuvitelmia, kun tämä kulki ympäri huonetta. Lopulta hän otti miestä kädestä ja sanoi, että haluaisi itse asiassa vetää sanansa takaisin – hän haluaisi asettua jonnekin rauhaisaan paikkaan, mistä ei tarvitsisi lähteä minnekään eikä kukaan näkisi häntä. Missä nainen voisi laittaa ruokaa, he voisivat saada lapsia, ja puutarhan. «Et kestäisi sitä», mies purskahti. «Karkaisit sirkuksen matkaan. Haluat ja tarvitset ihmisten katseita. Kuolisit ilman ihmisten katseita.»

Nainen ei vastannut mitään.

Häät pidettiin jouluna pienessä kirkossa. Pappi, joka antoi naisen miehelle oli vähällä pyörtyä. Hänen äänensä värisi. Vieraat olivat sirkuksen väkeä, koska mies kertoi naiselle, ettei hänelläkään ole perhettä, että hän on yhtä yksinäinen kuin nainenkin.

Kun kaikki olivat nuupahtaneet tuoleilleen, kun pullot oli tyhjennetty ja aika käydä maaten oli ohitettu – ja jopa nainen otti humaltuneena tukea miehen kädestä – mies tarrasi kiinni naisesta ja kurotti kohti viiniä. Hän ei kuitenkaan pystynyt juomaan, vaikka halusi. Joku osa hänestä pysyi varuillaan, jännittyneenä kuin jousi. Hän ei voinut edes kumartua, hän ei voinut nostaa jalkaa toisen päälle. Hän istui suoristuneena, posket rusottaen, silmät kiiluen.

«Mennään jo, rakas», nainen kuiskasi hänen korvaansa. Mutta mies oli kuin liimautunut tuolin reunaan, kuin hänet olisi naulattu paikoilleen näkymättömin nauloin. Tämä herätti väistämättä ajatuksen, että mies pelkäsi tuota alastonta intiimiyttä naisen kanssa joka kuuluu avioliiton jälkeiseen elämään. Näinkö todella oli?

«Koske kasvojani», nainen pyysi pimeässä, mutta mies ei tehnyt niin. Hän kohottautui naisen viereen käsiensä varaan niin, että erotti vain tämän siluetin ääriiviivat selkeämpänä huoneen hämärää vasten, värittömänä tahrana ilman selkeitä rajoja. Ja sitten hän sulki silmänsä – koska ei yksinkertaisesti voinut katsoa – ja otti naisen kuin kenet tahansa naisen enempiä ajattelematta, kuten aina.

Seuraava kausi alkoi kuten aina. Mies otti naisesta muutamia kuvia ja näytti hänet sitten koko maailmalle. Uutiset levisivät faksin avulla. Heillä oli paljon esityksiä. He matkustivat ensimmäisessä luokassa. Eikä nainen koskaan siirtänyt kasvoiltaan harmaata huntua, joka yllään hän näki Rooman, Venetsian ja Elysiön kentät. Mies osti naiselle muutamia mekkoja, punoi itse kiinni korsetin, ja kun he sitten kulkivat Eurooppalaisten kaupunkien kaduilla, vaikuttivat he ihan

tavalliselta parilta. Mutta myös silloin – heidän parhaina päivinään – miehen täytyi livistää. Sellainen hän vain oli, ikuinen pakolainen. Nainen oppi tunnistamaan miehessä tämän yhtäkkisen paniikin, ylitsepääsemättömän levottomuuden. Mies alkoi hikoilla, tukahtua ja otti sitten kasan seteleitä, puki ylleen takin ja katosi rappusiin tietäen erehtymättömästi tien satamaan. Siellä hänen olonsa yhtäkkiä helpotti, hänen kasvonsa rentoutuivat ja hän piilotti sotkuisilla hiuksilla kiiltävän, kaistaleen kaljua, joka yritti hävyttömästi paljastua maailmalle. Hän joi riehakkaasti, lörpötteli häpeämättä itsekseen ja iski sitten nyrkkinsä johonkin riidanhaluiseen prostituoituun.

Kun kaikista rumin ensimmäisen kerran löi miestä, tönäisi tämä naista vatsaan, koska jopa tässä tilanteessa hän pelkäsi koskettaa naista kasvoihin.

Kasvot eivät muistuttaneet miestä ainoastaan syfiliksestä tai villisioista. Mies sai pian kirjeen lääketieteen professorilta Wienistä, ja hänen vaimonsa sai lääketieteellisen selityksen. «Arvoisa herrasväki, hän on luonnon oikku, mutantti, evoluution virhe, sen heikko lenkki. Tällaisia yksilöä tapaa äärimmäisen harvoin. Todennäköisyys on yhtä pieni kuin se että juuri nyt tähän paikkaan iski meteoriitti. Käsissä on ainutkertainen tilaisuus nähdä elävä mutaatio.»

Tietenkin he lähtivät yliopistoon tapaamaan professoria. Siellä he poseerasivat yhdessä valokuvassa — nainen istui, mies seisoj hänen rinnallaan ja piteli kättä hänen hartioillaan.

Ainoastaan kerran tutkiessaan naista, vaihtoi professori miehen kanssa muutaman sanan. «Mielenkiintoista», hän sanoi «että tämä mutaatio on nainen. Suunnitteletteko kenties lasta? Oletteko yrittäneet? Onko tämä toisin sanoen teidän puolisonne... Harrastaako herrasväki ylipäänsä...?»

Vähän tämän jälkeen, vailla mitään yhteyttä hienovaraiseen keskusteluun professorin kanssa, kertoi nainen olevansa raskaana. Silloin mies tuns jakautuvansa kahtia. Hän halusi että nainen synnyttäisi kaltaisensa – saisivathan he silloin yhä enemmän kontakteja, enemmän kutsuja aina uusiin paikkoihin. Silloin heidän elämänsä olisi turvattu pitkäksi aikaa, vaikka naiselle sattuisikin jotain. Ehkä miehestä tulisi kuuluisa? Mutta heti perään hänen mieleensä tulvahti ajatus siitä, että lapsi olisikin hirvittävä. Että mieluiten hän repisi lapsen pois naisen mahasta ja suojelisi sitä naisen myrkyttä, pahalta vereltä. Ja mies sitten mies näki unta, että oli poika naisen mahassa, vankina siellä, pimeässä naisen armoilla. Ja nainen pitäen häntä sisällään vähitellen vaihtaa kasvonsa. Mutta toisinaan mies uneksi olevansa se villisika, joka hyökkää viattoman tytön päälle ja ottaa tämän väkisin. Herättyään hikisenä mies rukoili että nainen saisi keskenmenon.

Naisen vatsa keräsi katseita. Helpointa oli selittää katseet naisen järkyttävällä rumuudella. Naista

vaivattiin nyt kysymyksillä, joihin hän vastasi häpeillen, hiljaa ja epävarmasti. Lähimmät tuttavat alkoivat lyödä vetoa siitä, minkälainen lapsi syntyisi ja mikä olisi sen sukupuoli. Nainen hyväksyi tämän hyväntahtoisesti.

Iltaisin nainen neuloi vauvanvaatteita. «Tiedätkö», hän sanoi pysähtyen hetkeksi rauhattomana silmät harhailleen kohti kaukaisuutta. «Ihmiset ovat niin pieniä, niin yksinäisiä. Tulen surulliseksi kun he istuvat vieressäni katse liimautuneena kasvoihini. Aivan kuin he olisivat tyhjiä, kuin heidän pitäisi katsoa jotain täyttyäkseen. Joskus mietin, että he ovat minulle kateellisia. Minä sentään olen jonkinlainen. Ja he – ilman mitään erityisyyttä, ilman piirteitä.» Mies vaipui alas naisen puhuessa.

Nainen synnytti yöllä, ääntä päästämättä, hiljaisuudessa, kuin eläin. Kätilö tuli ainoastaan katkaisemaan napanuoran. Mies antoi tälle setelin, ettei tämä paljastaisi mitään. Välittömästi mies sytytti kaikki kynttilät voidakseen olla naisen lähellä. Hänen sydämensä tykytti. Lapsi oli kauhea, vielä kauheampi kuin äitinsä. Miehen täytyi sulkea silmänsä, sillä hänen vatsassaan muljahti. Vasta pitkän ajan jälkeen varmistui, että – aivan kuin nainen oli sanonut – tämä vastasyntynyt oli tyttö.

Mies suunnisti kuitenkin kohti pimeää kaupunkia, oli se sitten Wieden tai Berliini. Satoi vähän, räntää. Hänen kenkensä kopisivat pateettisina katukivetyksellä. Taas hän oli jakautunut kahtia – hän oli onnellinen ja kauhuissaan.

Mies joi mutta pysyi selvänä. Hän unelmoi ja pelkäsi. Kun hän kahden päivän päästä palasi kotiin, oli hän saanut suuria ideoita uusista reiteistä ja kampanjoista. Hän kirjoitti kirjeen professorille. Hän varasi valokuvaajan, joka ravisteli hetken käsiään, räjäytti sitten magnesiumin ja ikuisti leimahtavaan valon välähdykseen tuon olennon karmaisevan rumuuden.

Talvi ehti päättyä, onnenpensaat ehtivät kukkia, ison kaupungin katukivet ehtivät kuivua. Pietari, Bukarest, Praha, Varsova ja niin edelleen, kunnes lopulta New York ja Buenos Aires... Taivas kurottui maata kohti kuin iso sininen kanvaasi. Koko maailman tuntui pysähtyvän miehen vaimon ja ja tyttären rumuuden edessä.

Noina aikoina mies ensimmäistä kertaa suuteli naista kasvoille. Ei suulle, ei ei, mutta otsalle. Nainen näyttäytyi miehelle uutena, erilaisena, inhimillisenä. Ja juuri tuolloin nainen esitti miehelle kysymyksen, johon tämä ei osannut vastata. «Kuka sinä olet?» «Kuka sinä olet, kuka sinä olet?», toisti mies eikä edes huomannut naisen vaipuvan muihin ajatuksiin. Mies jatkoi vielä jäätyään yksin, peilin edessä, partaa ajaessaan. Aivan kuin mies olisi kohdannut jonkinlaisen arvoituksen – huomannut että kaikki onkin valhetta. Että nämä ihmisten kasvot ovatkin vain naamioita, kuin koko elämä olisikin yksi iso venetsialainen naamiojuhla. Joskus juotuaan hän unelmoi – koska selvin päin hän ei sallinut itselleen sellaisia ajatuksia – että ottaisi tuon naamion pois kasvoilta ja kevyellä repäisyllä paljastuisi – mitä? Mies ei tiennyt. Ajatus tuskastutti häntä niin paljon, ettei hän pystynyt



jäämään naisen ja lapsen luokse kotiin. Hän pelkäsi, että outo halu repiä rumuus naisen kasvoilta pääsisi valloilleen. Että hän etsisi sormilla piilotetut ääriviivat, sidokset ja liitoskohdat. Puuhastelisi naisen hiusten kanssa. Hiljaa hän lähti ottamaan ryypyn ja alkoi keksiä uusia reittejä, suunnitteli julisteita ja järjesteli lähetyksiä.

Mutta varhain keväällä saapui kauhea espanjantauti kaupunkiin ja sekä nainen että lapsi sairastuivat. Mies makasi kuumeisen, voimakkaasti henkeä haukkovan naisen vieressä. Silloin tällöin nainen veti hädissään lapsen lähelleen. Houreissaan nainen yritti syöttää lasta huomaamatta kuitenkaan että lapsella ei ollut voimia imeä. Että se oli kuolemassa. Ja kun se lopulta kuoli, mies varovasti irrotti lapsen ja laski sängyn päätyyn. Sitten hän poltti sikarin.

Sinä yönä Kaikista rumin heräsi hetkeksi, mutta vain aloittaakseen toivottoman ääntelyn. Mies ei kestänyt tätä – se oli yön, pimeyden ja mustien soiden ääni. Hän peitti korvansa, otti lopulta takkinsa ja pakeni kotoa, mutta ei mennyt kauas. Hän kulki aamuun asti heidän omien ikkunoidensa alla ja auttoi näin naista kuolemaan. Se tapahtui nopeammin kuin mies olisi odottanut. Hän sulki itsensä kylpyhuoneeseen ja katsoi sitten molempia ruumiita, jotka vaikuttivat yhtäkkiä raskailta, ongelmallisilta, odottamattoman aineellisilta. Hämmästyneenä hän pani merkille kuinka paljon sänky taipui ruumiiden alla. Hän ei tiennyt mitä tehdä, siispä hän ilmoitti professorille tapahtuneesta, joi suoraan pullon suusta ja katsoi, kun hämärä peitti alleen sängyllä liikkumattomina makaavat hahmot. «Minä säästin heidät teille», mies mumisi anteeksi pyydellen, kun professori teki ruumiille virallisen tutkimuksen. «Oletteko tulleet hulluksi? Hehän eivät ole elossa.», tämä vastasi ärsyyntyneenä. Sitten professori pyysi allekirjoitukset muutamiin papereihin, jotka mies allekirjoitti oikealla kädellä ottaessaan tohtorilta vasemmalla kädellä pinon rahaa. Vielä samana päivänä mies katosi jonnekin satamaan autettuaan ensin professorin ruumiineen taksilla yliopistolliseen sairaalaan. Siellä ruumiit jonkin ajan jälkeen täytettiin salassa.

Pitkään, oikeastaan kaksikymmentä vuotta, ruumiita pidettiin kylmässä kellarissa, kunnes tuli hyvä aika siirtää heidät osaksi suurempaa kokoelmaa — juutalaisia ja slaavilaisia pääkalloja, kaksipäisiä vasikoita, lajitelma erilasia rasvoja. Heidä saattoi nyt tarkastella patologisen museon lehdessä – äiti ja tytär, jähmettyneinä ja arvokkaasti poseeraten lasikuvussa, kuin uuden lajin epäonnistunut alku.

Käännös: Paula Halkola

Alkuteos: Olga Tokarczuk (2001) ”Najbrzydsza Kobieta Świata” kokoelmasta *Gra na Wielu Bębenkach*