

**”Minä en jaksa onkia kultakaloja enää”**

Allegorisuus ja intertekstuaaliset viittaukset Eino Leinin teoksessa

*Ahven ja kultakalat – Tarina syvyyksistä*

Merita Partanen  
Tampereen yliopisto  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Suomen kirjallisuus  
Pro gradu -tutkielma  
Huhtikuu 2015

Tampereen yliopisto  
Suomen kirjallisuus  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

PARTANEN, MERITA: ”Minä en jaksa onkia kultakaloja enää” Allegorisuus ja intertekstuaaliset viittaukset Eino Leinon teoksessa *Ahven ja kultakalat – Tarina syvyyksistä*

Pro gradu -tutkielma, 89 s.  
Huhtikuu 2015

---

Tutkielmassa käsitellään lajia ja intertekstuaalisuutta Eino Leinon teoksessa *Ahven ja kultakalat – Tarina syvyyksistä* (1918) ja muodostetaan allegorinen tulkinta. Tarkoitus on selvittää, miten teos on tulkittavissa, kun tunnistetaan sen sisältämät eri lajien repertoarit sekä intertekstuaaliset viittaukset ja huomioidaan ne analyysissa. Tutkielmassa tunnistetaan teoksen keskeiset allegoriset vihjeet ja osoitetaan, miten myös intertekstuaaliset viittaukset rakentavat allegoriaa. Tavoitteena on muodostaa kirjaimellisen tason ylittävä allegorinen tulkinta, joka paljastaa teoksen vertauskuvallisen merkityksen.

Tekstien väliset viittaukset ja samankaltaisuudet liittyvät usein myös lajiin, mikä tutkielman kohdeteoksessa näkyy erityisesti taidesadun lajipiirteinä. Analyysissa vertaillaan taidesadun ja allegorian piirteitä ja tarkastellaan ajalle tyypillisiä symbolistisia vaikutuksia. Taidesadun ja symbolismin piirteet näkyvät muun muassa viittauksina Anni Swanin kahteen taidesatuun. Muita kohdeteoksen subtekstejä ovat Ovidiuksen Narkissos-myytti, H.C. Andersenin satu *Pieni merenneito* sekä Henrik Ibsenin *Merenneito*-niminen näytelmä. Kohdeteoksen subtekstit tukevat tulkintaa meren vertautumisesta kohdeteoksessa päähenkilön mieleen ja alitajuntaan. Osana intertekstuaalisuuden tutkimista analyysissa tarkastellaan Gérard Genetten määrittämistä tekstienvälisistä suhteista paratekstejä eli teoksen kehys- ja aputekstejä. Periteksteistä eli tekstiä ympäröivistä teksteistä käsitellään teoksen otsikoita ja takakansitekstiä. Epitekstien vaikutusta pohditaan suhteessa lukijan teoksesta muodostamiin odotuksiin. Allegorian määrittämisen kannalta tarinan henkilöhahmojen rooli nousee merkittävään asemaan. Tarinan allegoristen vihjeiden tunnistamisen ja osoittamisen jälkeen pohditaan niiden tuottamia merkityksiä tarinan tulkinnassa ja muodostetaan allegorinen tulkinta.

Tutkielmassa esitetään allegorisen tulkinnan kautta tarinasta hahmottuva vertauskuvallinen merkitys. Tulkinnan kautta teoksesta muodostuu myös metafiktiivinen taso. Jos teosta lukee satuna, se esittää kertomuksen kuninkaantytären elämästä. Tarinan mimeettisen tason yli nouseva vertauskuvallinen taso puolestaan esittää näkemystä taiteilijasta ja eri taiteenlajeista. Tutkimus osoittaa teoksen moniulotteisuuden lisäksi sen, että *Ahvenen ja kultakalojen* tutkiminen allegorisesti antaa tulkinnalle laajemman näkökulman kuin tähän mennessä tehdyt tulkinnat ovat antaneet. Teoksesta paljastuva taiteeseen liittyvä näkemys on kiinnostava suhteutettuna teoksen julkaisuaikaan ja siihen murrokseen, joka taiteessa oli käynnissä vuosisadan vaihteessa.

---

Asiasanat: allegoria, allegorisuus, Eino Leino, intertekstuaalisuus, laji, parateksti, satu, subteksti, symbolismi, taidesatu

## Sisällys

1 Johdanto .....	1
2 Keskeiset käsitteet .....	4
2.1 Laji kirjallisuudessa .....	4
2.2.1 Satu .....	6
2.2.2 Allegoria .....	8
2.2 Intertekstuaalisuus .....	10
3 ”Oletko varjo pilvien vai omien ajatusteni?” – Tekstienväliset suhteet .....	14
3.1 Kuninkaantytär Narkissoksena .....	14
3.2 Ihanteen tavoittaminen vaatii uhrauksen – H.C. Andersenin <i>Pieni merenneito</i> subtekstinä .....	17
3.3 Henrik Ibsenin <i>Merenneidon</i> hahmot kuninkaantyttären kirjallisena taustana .....	21
3.4 Anni Swanin symbolistiset taidesadut subteksteinä .....	26
4 ”Hän vie minut sieluineni ja ruumiineni” – Sadun ja allegorian piirteet .....	30
4.1 Tarina sadun muodossa .....	30
4.2 Tarinan kaksi tasoa .....	34
4.3 Allegoria kommentoi itseään .....	39
5 ”Täällä oli myös hänen oikea elämänrunoutensa” – Paratekstuaalisuus tulkinnan tukena	43
5.1 Arvoitukselliset väliotsikot .....	43
5.2 Epitekstin vaikutus tulkintaan .....	45
5.3 Uusi elämä yksinkertaisissa kehyksissä .....	48
5.4 Elämä kuin unta .....	54
6 ”Etköhän sinäkin rakasta minussa vain omaa rakkauttasi” – Meren kuvaus ja henkilöhahmot allegorian osoittajina .....	58
6.1 Merestä nouseva mielikuva .....	58
6.2 Kuninkaantyttären hahmo .....	62
6.3 Kuninkaanpoika varoittavana esimerkkinä .....	63
6.4 Kuningas arvoitusten ratkaisijana .....	69
7 ”Taide taiteen vuoksi” – Allegorinen tulkinta .....	73
7.1 Arvoitusten täyttämä tarina .....	73
7.2 Allegorisen tulkinnan metafiktiivisyys .....	75
8 Lopuksi .....	81
Lähteet .....	86

## 1 Johdanto

Tutkin pro gradu -tutkielmassani allegorisuutta ja intertekstuaalisia viittauksia Eino Leinin (1878–1926) vuonna 1918 ilmestyneessä teoksessa *Ahven ja kultakalat – Tarina syvyyksistä* (=AJK). Tutkimuskysymyksiäni ovat, millaisena kohdeteos näyttäytyy ja miten se on tulkittavissa, kun tunnustetaan sen sisältämät allegoriset vihjeet sekä eri lajien repertoaarit ja huomioidaan ne analyysissa. Lisäksi tutkin, miten intertekstuaaliset viittaukset rakentavat allegoriaa. Kohdeteokseni lajien osalta tarkastelen allegorisuuden lisäksi sen sadunomaisia piirteitä. Määritellessäni teoksen allegorisuutta, tarkastelen tarinasta löytyviä allegorisia vihjeitä ja sitä, miten intertekstuaaliset viittaukset rakentavat allegoriaa. Teoksesta voi löytää allegorisen tulkinnan avulla merkityksiä, jotka eivät selviä kirjaimellisen luennan kautta. Tavoitteenani on muodostaa kirjaimellisen tason ylittävä allegorinen tulkinta, joka paljastaa teoksesta toisen, vertauskuvallisen merkityksen.

Eino Leinin tuotantoa on tutkittu paljon, mutta *Ahventa ja kultakaloja* vain vähän. Maria-Liisa Kunnas käsittelee teosta lyhyesti väitöskirjassaan *Mielikuvien taistelu. Psykologinen aatetausta Eino Leinin tuotannossa* (1972), mutta laajaa tutkimusta teoksesta ei ole tehty. Käytän työssäni lähteenä Kunnaksen teoksen lisäksi Esko Ervastin (1960), Eino Karhun (1972), Pirjo Lyytikäisen (mm. 1997) ja Annamari Sarajaksen (1961) tutkimuksia, jotka koskevat ainakin osittain Eino Leinin tuotantoa. *Ahvenen ja kultakalojen* tutkiminen allegoriana on perusteltua, sillä kirjailijan itsensä mukaan teos on tarkoitettu vertauskuvallisesti tulkittavaksi ja vertauskuvallisuus tulee tarinassa esitettyjen vihjeiden kautta teoksen lajipiirteenä esille. Vertauskuvallisen tason merkitys ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Teoksen allegorisuutta on tulkittu niin biografisesti kuin Leinin tuotannossa yleisesti esiintyvän psykologisen aatetaustan kautta. Omassa työssäni lähdän tulkitsemaan teosta lajin määrittelyn ja intertekstuaalisuuden avulla. Tekstienvälisten viittausten avulla löydän yhteyksiä muihin samankaltaisiin teoksiin, joiden kautta löydän vihjeitä teoksessa esiintyviin teemoihin. Lajin tutkimus auttaa puolestaan löytämään perusteluja teoksen vertauskuvallisuudelle ja allegorisuuden teorioiden avulla löydän keinoja tulkinnan muodostamiseen. Tutkimukseni osoittaa, että *Ahvenen ja kultakalojen* tutkiminen allegoriana antaa tulkinnalle laajemman perspektiivin kuin tähän mennessä tehdyt tulkinnat ovat antaneet.

*Ahven ja kultakalat* on sadun muodossa kerrottu tarina kuninkaantytystä, joka asuu isänsä palatsissa ja onkii päivät pitkät kultakaloja. Onkiessaan kultakaloja hän alkaa nähdä lammessa heijastuksena kuninkaanpojan kuvan, johon pian rakastuu. Sen seurauksena kuninkaantytär haluaa lähteä pois kotoa ja sanoo vanhemmilleen, että tahtoo onkia oikeita kaloja ja nähdä oikeita ihmisiä. Hän muuttaa köyhän perheen luokse asumaan ja hänen on tarkoitus naida perheen poika.

Kuninkaantytär on kuitenkin edelleen rakastunut mielikuvaansa, joka näyttäytyy hänelle kuninkaanpoikana, mutta elää ahvenena meressä. Kuninkaanpoika on muuttunut ahveneksi rangaistuksena teoistaan, mutta kuninkaantytär haluaa olla kuin kuninkaanpoika. Tarinan toinen päähenkilö on kuningas, joka näyttäytyy tarinassa oikeudenmukaisena hallitsijana ja isänä. Kuningas ottaa tyttärensä toiveet huomioon ja päästää hänet onkimaan oikeita kaloja. Kiinnostavaksi kuninkaan roolin tarinassa tekee se, että hän haluaa löytää selityksiä asioille eli etsiä vastauksia kysymyksiin, jotka koskevat hänen tyttärensä elämää. Tarinasta voi löytää toisen, vertauskuvallisen merkityksen kirjaimellisen merkityksen lisäksi. Tulkinnan kannalta etualalle nousee jo otsikossa esiintyvä ahvenen ja kultakalojen välinen vastakkainasettelu. Kaikista merkittävin kysymys tarinassa on kalojen välinen ristiriitainen suhde, joka liittyy tarinasta muotoutuvaan tulkintaan.

Eino Leino kirjoitti teoksen aikana, jolloin kirjallisuudessa näkyivät symbolismin vaikutukset. Teoksissa käytettiin yleisesti sadusta ja myyteistä tuttuja lajipiirteitä, joita löytyy myös kohdeteoksestani. Leinon lisäksi sadun lajipiirteitä käyttivät muun muassa Juhani Aho, L. Onerva, Anni Swan. (Kivilaakso 2008, 53.) Tarkastelen työssäni Anni Swanin symbolistisia taidesatuja *Aaltojen salaisuus* ja *Merenkuningatar ja hänen poikansa* suhteessa kohdeteokseeni. Myös toinen työssäni käyttämä subteksti on taidesatu eli H.C. Andersenin *Pieni merenneito*. Kaksi muuta subtekstinä toimivaa tekstiä ovat Henrik Ibsenin *Merenneito* ja Ovidiuksen Narkissos-myytti. Tarkastelen *Ahvenessa ja kultakaloissa* näkyviä viittauksia mainittuihin teksteihin ja tutkin, miten intertekstuaalinen luenta vaikuttaa tarinan tulkintaan. Intertekstuaalisuuden tutkiminen allegorisessa teoksessa on olennaista, koska intertekstuaaliset viittaukset vaikuttavat merkittävästi toisten merkitysten luomiseen ja toimivat keinona rakentaa allegoriaa (Lyytikäinen 2014, 22).

Teoksen tapahtumat ja juoni ei ole työni kannalta tärkeimmässä osassa vaan olennaisempaa on tarinan toisen, vertauskuvallisen tason tulkitseminen ja sen luomien merkitysten selvittäminen. Työni etenee tämän mukaisesti, eli esittelen ensin tutkielmani kannalta tärkeimmät ilmiöt teorioiden avulla. Luvussa 3 tarkastelen edellä mainittuja subtekstejä suhteessa kohdeteokseeni. Neljännessä luvussa käsittelen teoksen lajia: tarkastelen sen sadunomaisia piirteitä ja allegorisuuteen viittaavia vihjeitä. Teoksen alaotsikon mukaisesti *Ahven ja kultakalat* on lajiltaan tarina, joten selvitän myös sadun ja tarinan välistä yhteyttä toisiinsa ja käsittelen sitä osana lajin määrittelyä, mikä liittyy samalla myös allegoriaan. Lajien määrittely liittyy työssäni lisäksi kirjaimellisen ja vertauskuvallisen tason eron huomaamiseen. Viidennessä luvussa keskityn pääasiassa kohdeteokseni otsikoihin käyttäen apuna Gérard Genetten paratekstuaalisuuden käsitettä, joka

kuuluu osaksi hänen määrittelemäänsä tekstienvälisten suhteiden teoriaa. Tutkin kohdeteokseni peritekstejä keskittyen lähinnä arvoituksellisiin väliotsikoihin ja tarkastelen epitekstien eli tekstiä määrittävien aputekstien vaikutusta lukijan teoksesta muodostamiin odotuksiin. Koska tutkin kohdeteostani allegoriana, tutkin kuudennessa luvussa meren kuvausta, mielikuvan merkitystä ja henkilöhahmojen tarkoitusta suhteessa Leinin tuotannosta tehtyyn tutkimukseen ja allegorian määritelmiin. Seitsemännessä eli viimeisessä käsittelyluvussa tarkastelen teoksen avoimeksi jättäviä arvoituksia ja muodostan allegorista tulkintaa teoksesta.

## 2 Keskeiset käsitteet

### 2.1 Laji kirjallisuudessa

Yksi merkittävimmistä lajiteorioista sitten Aristoteleen *Runousopin* löytyy Alastair Fowlerin teoksesta *Kinds of Literature* vuodelta 1982. Käytän tutkielmassani Fowlerin lajiteoriaa, koska jaan hänen näkemyksensä siitä, että teoksen lajin määrittäminen pitää lähteä kohdeteoksesta käsin, eikä teos välttämättä sovi yhteen lokeroon. Monet tutkijat ovat olleet sitä mieltä, että kirjallisuuden lajeilla on tietyt piirteensä, joiden on pakko ilmetä kyseistä lajia edustavassa teoksessa, mutta Fowler (1985/1982) näkee lajien rajat joustavina. Lajit voivat sekoittua toisiinsa ja ne ovat muuntautumiskykyisiä. Lajit ja alalajit sisältävät usein poikkeuksia ja siksi ne eivät yleensä sisällä kaikkia samoja elementtejä, jotka olisivat yhteisiä kaikille lajin edustajille. (39–40.) Fowler esittää lajit perheinä, sillä samoin kuin lajien, myös perheenjäsenten ulkonäkö ja luonteenpiirteet sekä muut ominaisuudet voivat poiketa toisistaan, mutta silti yksilöt kuuluvat samaan joukkoon. Perheyhtäläisyys ei ole missään nimessä alisteinen luokkajaolle. (Mt., 41.) Lajien tarkoitus on olla tunnistettavissa eikä Fowlerin mielestä tarkoitus ole niinkään määrittää tai luokitella niitä rajoittavassa tarkoituksessa (mt., 38). Lyytikäinen (2005, 7) kiteyttää Fowlerin teorian näkemyksen niin, että jokaisen teoksen pitäisi kuulua ainakin yhteen lajiin, ja lajien tunnistaminen on hyödyllistä teoksen tulkinnassa, sillä silloin teoksen tietynlaiset ominaisuudet saavat merkityksen lajikonventioiden kehyksessä.

Kohdeteoksessani lajit esiintyvät nimenomaan toistensa kanssa päällekkäin ja lomittain ja siksi teosta on mielekästä tutkia useamman lajin valossa. Teos määritellään tiettyyn lajiin kuuluvaksi sisällöllisten ja muodollisten kriteerien eli aiheen ja esittämisen tapojen perusteella (Isomaa 2009, 13). Samankaltaisiin teoksiin vertaaminen tuo esiin lajiin kuuluvia piirteitä, mutta myös sen yksilöllisyyden suhteessa muihin teoksiin (mt., 18). Vaikka kohdeteoksessani on sadun piirteitä, se ei kuitenkaan ole tyypillinen satu, koska se myös eroaa sadun konventioista ja sisältää muitakin lajipiirteitä. Tulkinnan kannalta on silti kiinnostavaa tarkastella kyseisiä sadun piirteitä ja huomata myös lajista eroavat piirteet. Lajit väistämättä muuttuvat ajan kuluessa ja sekoittuvat uusilla tavoilla. Lajierottelun tarkoitus on nimenomaan kuvata kirjallisuutta ja toimia tulkinnan välineenä. (Mt., 16–17.) *Ahvenen ja kultakalojen* alaotsikko *Tarina syvyyksistä* nimeää teoksen tarinaksi eikä esimerkiksi saduksi, mikä kertoo tulkintani mukaan siitä, ettei teoksen satumaisten elementtien pitä antaa hallita tulkintaa vaan huomio on kiinnitettävä niihin hämmentäviin asioihin, joiden merkitystä

ei heti ymmärrä. Tulkinta avautuu allegorisuuden kautta, eli teos kertookin jostakin muusta kuin mitä siitä voi kirjaimellisesti lukea. Myös viittaukset muihin teoksiin puoltavat allegorisuutta ja näistä teoksista nousevat merkitykset tulevat osaksi tulkintaa.

Fowlerin lajiteorian mukaan genreen kuuluvat historiallinen laji, alalaji, tyyllilaji ja rakennetyyppi. Historialliset lajit ovat vakiintuneita ja niihin sisältyvät lajirepertoarin piirteet ovat helposti tunnistettavissa (Fowler 1985, 57). Jokaisella lajilla on oma repertoarinsa ja lajiin kuuluvat teokset sisältävät sen valinnaisia muoto- ja sisältöpiirteitä. Repertoariin voi kuulua esimerkiksi tietynlainen esittämisen tapa, ulkoinen rakenne, aihe, arvot jne. Tyyllilajissa näkyvät vain sisällölliset piirteet, jotka näkyvät historiallisen lajin lisäksi. Alalajissa on omat sisällölliset piirteensä historiallisen lajin repertoarin lisäksi. Samaan lajiin kuuluvat teokset voivat olla erilaisia piirteidensä puolesta, mutta repertoarin kautta ne on mahdollista tunnistaa saman lajin edustajiksi. (Mt., 55–56.) Yksi tutkimukseni tarkoituksista on selvittää kohdeteokseni laji tai lajit. Tutkin, mikä tekee siitä sadun ja mikä taas allegorian. Tärkeässä osassa kohdeteokseni lajin määrittelyssä on myös siihen olennaisesti vaikuttanut symbolistinen virtaus, joka Fowlerin mallin mukaan kuuluu koulukuntien repertoariin (ks. Isomaa 2009, 24). Virtaus ei ole laji, mutta virtauksiin kuuluvat tietyt piirteet, jotka vaikuttavat myös siinä esiintyviin lajeihin. Siksi tarkastelen myös kohdeteoksessani näkyviä symbolismille tyypillisiä piirteitä.

Symbolismin yhteydessä on mainittava myös uusromantiikka, joka sai vaikutteita symbolismilta. Suomalaisessa kirjallisuushistoriassa onkin puhuttu yleensä kansallisesta uusromantiikasta, mutta Pirjo Lyytikäisen (1997, 12) mukaan se kytkeytyy vahvasti kansainväliseen kulttuuriseen kenttään eli se on läheisessä suhteessa symbolismiin ja dekadenssiin. En käsittele omassa työssäni kohdeteokseni kansallisia kytkentöjä muutamaa mainintaa enempää, joten nojaan useimmiten symbolismin, ja toisinaan myös dekadenssin, käsitteeseen. Lisäksi tulkiten teoksessani kahden vastakohtan vetävän toisiaan puoleensa, mikä liittyy tulkinnassani myös symbolismin ja dekadenssin piirteisiin. Lyytikäisen mukaan ne eivät ole kaksi erillistä virtausta vaan saman kolikon kaksi puolta (mt., 13). Käsitteiden läheisen suhteen vuoksi erittelen symbolismin ja dekadenssin sekä uusromantiikan piirteitä, joiden mukaan analysoin kohdeteosta työssäni.

Pirjo Lyytikäisen mukaan ”symbolismi on taidekäsitys, jossa todellisuuden ilmiöt saavat ideaalisia merkityksiä”. Tavoitteena on ilmaista ideaalia eikä kuvata maailmaa realistisesti. Ideaalia kaipaava symbolisti elää kuitenkin harmaassa reaalisuuden maailmassa, josta ideaali on paennut ja sen voi saavuttaa vain taiteellisen näkemisen tai illuusion kautta. Siksi maailma koetaan rappeutuneeksi eli



dekadentiksi. (Lyytikäinen 1997, 13.) ”Dekadenssi on symbolistin uskonpuutetta ja symbolismi dekadentin paratiisiunelma” (mt., 14). Dekadenssin suosimiin motiiveihin kuuluvat muun muassa moraalittomuus, asettuminen marginaaliin yhteiskuntaa vastaan, ylpeä ja itserakas yksilöllisyys, nautinnonhalu ja estetismi (mt., 12).

Uusromantiikan määritelmä on läheinen symbolismille ja dekadenssille. Eino Karhun mukaan uusromantiikan piirteisiin kuuluu muun muassa yksilön ja yhteiskunnan jyrkkä vastakkainasettelu ja kaukana todellisuudesta olevan ihanteen tavoittelu. Siksi ihanne, jolla ei ole todellisuuspohjaa, muuttuu tyhjäksi fantasiaksi. ”Taiteilijaa pidetään traagisesti tuomittuna totuuden etsijänä, joka elää jännittyneenä henkistä elämää hengettömän kaupallisessa maailmassa.” Luova työ aiheuttaa taiteilijalle kärsimystä, mutta silti hän haluaa sitä jatkaa. Taiteessa pyritään intuitiivisiin ilmestyksiin ja yleistettyihin vertauskuviin. Vastustus naturalismia kohtaan, mielikuvituksen ja myyttien käyttö sekä kiinnostus kansanrunouteen näkyvät tyypillisesti uusromantiikassa. Lyyrisyyttä käytetään kaikissa kirjallisuudenlajeissa, myös proosassa. Psykologisuus korostuu ja yksilön sisäinen maailma nähdään itseisarvona. (Karhu 1973, 208–210.) Aikakauden vaikeata tilannetta voi pitää syynä sille, miksi taiteessa suuntauduttiin tulevaan, tavoiteltiin ihannetta ja oltiin kiinnostuneita maailmankatsomuksellisista kysymyksistä (ks. mt., 54–55).

Kohdeteoksessani on piirteitä yllä esitetyistä kategorioista, mikä tulee ilmi tulkinnassani. Keskeistä on päähenkilön ihanteen ja totuuden tavoittelu, mikä on vahvassa kontrastissa reaali maailman kanssa. Yksilö on selkeästi yhteiskunnasta erillään ja tuntee olonsa ulkopuoliseksi. Teoksen satumaiset lajipiirteet tekevät siitä mielikuvituksellisen ja teoksessa näkyvät myyttien ja kansanrunouden vaikutukset sekä lyyrinen kieli. Tutkin kohdeteostani sadun ja allegorian lajien kautta, joiden teoriapohjaa esittelen seuraavaksi.

### 2.1.1 Satu

Tutkin kohdeteostani sadun lajien kautta, sillä siinä esiintyy joitakin sadulle tyypillisiä piirteitä, mutta kokonaisuutena se kuitenkin eroaa tyypillisestä sadusta. Eino Karhu (1973, 225) viittaa teoksessaan *Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus* Leinon *Ahvene*en ja *kultakaloihin* satuna.

Satu perustuu yleensä mielikuvitukselle ja yliluonnollisuudelle, sillä sen tapahtumien ei tarvitse olla realistisesti selitettävissä. Sadun repertoaariin kuuluvia yliluonnollisia ilmiöitä, kuten

näkymättömyyttä ja muodonmuutoksia, käytetään palvelemaan tapahtumien etenemistä ja sadun teemaa. (Ks. Ihonen 2001, 136–137.) Sadun lajiin kuuluu olennaisesti ”olipa kerran” -aloitus, mikä tekee sadun totuusarvon vähäiseksi, sillä tapahtumapaikkaa ja -aikaa ei ole määritelty (Kivilaakso 2010, 12). Satuja ja tarinoita on kerrottu suullisesti jo kauan ennen niiden kirjallisen kehityksen alkua. Kaunokirjallisia satuja kirjoitettiin aluksi aikuisille ja vasta myöhemmin tarinoiden ja satujen avulla alettiin opettaa moraalia lapsille. (Zipes 1994, 20.) Kaunokirjallinen satu eroaa suullisesta perinteestä siten, että se on kirjailijan luomus, selkeän juonirakenteen sisältävä kertomus (Kivilaakso 2010, 9). Sadun tutkimuksessa on erotettu toisistaan kansansatu, ihmesatu ja taidesatu. Ihmesadun ero kansansatuun tulee fantasian kautta, sillä ihmesaduissa on usein ihminen päähenkilönä, jonka lisäksi siinä esiintyy jokin fantasianomainen elementti kuten puhuva eläin, yliluonnollinen henkilöahmo tai muodonmuutos. (Mt., 11–12.) *Ahven ja kultakalat* voisi sopia ihmesadun kategoriaan, onhan siinä päähenkilön lisäksi muodonmuutoksen kokeva henkilöahmo, joka toisaalta ahveneksi muuttuessaan tuo mukaan myös suomalaista kansanperinnettä. Kaunokirjallinen satu onkin usein kehittynyt molempien satulajien pohjalta (mt., 12). *Ahven ja kultakalat* vaikuttaisi sisältävän aineksia kaikista mainituista satulajeista, mutta parhaiten se sopii taidesadun kategoriaan.

Vuosisadanvaihteeseen sijoittuvassa varhaismodernismin alkuvaiheessa kiinnostus satuihin ja sadunomaisiin tarinoihin etenkin Pohjoismaissa alkoi nousta. Kaunokirjallinen satu syntyi uudelleen luodusta romantiikan ajan kirjallisesta sadusta. Taidesatujen kirjoittamisessa tavoitteet kasvoivat yhä taiteellisimmiksi erilaisten aatteellisten ja poliittisten virtausten kautta. 1900-luvun symbolistit ottivat tunnetusti vaikutteita unista ja toisesta todellisuudesta, mihin satu lajina sopi hyvin, koska se on kaukana naturalismin ihanteista. Sadut, myytit ja tarinat toimivat myös lähteinä taiteen luomisessa. (Kivilaakso 2008, 51–52.) Taidesatu on kirjailijan luoma kaunokirjallinen satu, joka ei ole kehittynyt suullisen kerronnan kautta kuten kansansadut. Lajityypiltään taidesatu on taiteellisen ja esteettisen kerronnan muoto, jossa käytetään symboleja ja joka on tulkittava vertauskuvallisesti. Päähenkilön tunteet tai esimerkiksi vastoinkäymiset ovat sadussa usein kerronnan keskeisiä sisältöaineksia ja taidesadussa nämä ominaisuudet kehittyvät edelleen niin että hahmojen rooli syvenee. Taidesatu kuvaa usein yksilön sisäisen kasvun kehitystarinan. (Mt., 54–56.)

Jack Zipes pitää satuja myyttien kaltaisina. Kaunokirjallisella sadulla on sosiaalisesti symbolinen vaikutus ja se on strateginen kannanotto kulttuuriseen moraaliin tai käytökseen tietyssä yhteisössä. Satuja voidaan kehittää tai muuttaa ajan arvojen ja aatteiden mukaan, jolloin ne ottavat myyttisiä

mittasuhteita jonkin ideologian mukaisesti ja ne muodostuvat absoluuttisiksi totuuksiksi, joita ei saa muuttaa. (Zipes 1994, 19.) Satu on ajaton, eli sen tapahtumat eivät ole sidottuja tiettyyn aikaan tai paikkaan (Kivilaakso 2010, 12) ja se voidaan tulkita eri aikoina vallitsevaan kulttuuriin tai muuhun ympäristöön suhteutettuna. Aikalais- ja nykylukijalla on siten omat lähtökohtansa pohtia sadun sisältöä ja tarkoitusta. Siksi nykyiset tulkinnat voivat joskus poiketa aiemmin tehdyistä tulkinnoista. Tulkinnassa pitäisi kuitenkin aina ottaa huomioon myös sen julkaisuaika. Saija Isomaa esittää Fowlerin hermeneuttista tulkintamallia, jossa tulkinnan lähtökohtana on tutkia teosta sen ilmestymisajan kontekstissa ja löytää sen lähettämät alkuperäiset signaalit. Vaikka teosta tulkitaan myös nykyhetken kontekstissa, sen aiempi ”siltoin-merkitys” huomioidaan analyysissa. (Isomaa 2009, 17.) Jos kohdeteostani lukee satuna, sen ilmestymisajan konteksti ei ole niin merkityksellinen kuin se on silloin, kun teosta luetaan allegoriana. Allegorisessa tulkinnassa paljastuu merkityksiä, jotka liittyvät teoksen julkaisuaikana vallinneeseen kulttuuriseen ympäristöön.

### 2.1.2 Allegoria

Allegoria käsitteenä on peräisin jo antiikin retoriikan traditioista. Allegoriaa on määritelty monilla eri tavoilla, mutta siinä on kyse epäsuorasta ilmaisemisen tavasta: jokin asia sanotaan, mutta sillä tarkoitetaan jotain toista. Selitystä on tarkentanut muun muassa Samuel Taylor Coleridge, jonka määrittelyä Pirjo Lyytikäinen käyttää kuvaamaan anglosaksinen tutkimuksen mukaista näkemystä. Sen mukaan kuvien tai kielikuvien avulla välitetään moraalisia ominaisuuksia ja ajatuksia, joilla itsellään ei ole havaittavaa muotoa. Lukijan tehtävä on huomata ero kuvatun ja tarkoitettun välillä. (Lyytikäinen 2013, 21–22.) Allegoria on myöhemmin määritetty myös kirjallisuuden lajiksi. Allegorisen teoksen kerrottu tarina projisoidaan toiseen tarinaan, joka esiintyy teoksessa vain kuvaannollisesti. Projektio tapahtuu tarinassa yksityiskohtien tasolla metaforien välityksellä. (Mt., 23.) Allegoriassa on tärkeää huomata se, että teksti ohjaa omaa tulkintaansa eli tekstistä löytyy selityksiä allegoriselle merkitykselle tai ainakin merkitysten olemassaololle, vaikka ne olisivatkin kätkeytyjä (mt., 29). Kohdeteoksessani kerrottu tarina on kertomus kuninkaantytären rakkaussuhteesta, mutta toinen, kuvaannollisesti esitetty tarina viittaa tarinamaailman ulkopuolelle ontologisiin kysymyksiin ja taiteen traditioihin. Tarinassa kehoitetaan pohtimaan esimerkiksi, onko totuuden etsiminen hyväksi ihmiselle ja mikä ero on ihmisen sisäisellä totuudella verrattuna ulkopuoliseen todellisuuteen (AJK, 142). Allegorisen tekstin jännitteet syntyvät mimeettisesti kuvatun ja sen saamien merkitysten vuorovaikutukselle (Lyytikäinen 2014, 32). Selkein esimerkki allegorian esiintymisestä tarinassa on ristiriita ahvenen ja kultakalojen välillä, mihin koko tarina

perustuu juonen kannalta. Kahtiajaon tuominen teoksessa esiin toimii myös vihjeenä allegorisesta tulkinnasta.

Käsittelen työssäni allegoriaa Tzvetan Todorovin määrittelyjen avulla. Todorovin (1973) mukaan allegoriassa esitetään sekä kirjaimellinen että kuvaannollinen sisältö, mutta kirjaimellinen merkitys on kokonaan pyyhkiytynyt pois. Kirjaimellinen merkitys on vastakohta kuvaannolliselle merkitykselle, joka taas sopii määrittämään allegoriaa. (Mt., 62.) Todorov esittää erilaisia allegorioita: ilmiselvä tai puhdas allegoria, illusorinen eli näennäinen, epäsuora allegoria ja epäröivä allegoria. Vaikka luokittelen kohdeteokseni puhtaaksi allegoriaksi, tarkastelen myös Todorovin epäröivän allegorian käsitteen ja hänen tuomansa esimerkin avulla allegorisen tulkinnan ja kirjaimellisen lukemistavan välistä eroa omassa kohdeteoksessani. Syvennän allegorian määrittelyä myös Mikko Keskisen artikkelin avulla. Keskisen (1991, 43) mukaan allegoria tarkoittaa joko teoksen ominaisuutta tai metodologiaa, jolla teos voidaan lukea. Otan esiin Keskisen määrittelyn historiallisen ja aatteellisen allegorian välisestä erosta, sillä se on työni kannalta olennainen kahtiajako.

Vertailen työssäni allegorista tulkintatapaa symbolisesti luonnollistavaan tulkintaan ja tarkastelen vihjeitä, joita teos antaa allegorisen lukutavan puolesta. Erkki Vainikkalan (1993, 161) mukaan allegoriat ovat tietynlaisia tekstejä, mutta allegorisointi on tulkinnan strategia, joka voi liittyä myös ei-allegorisiin teksteihin ja näyttää toisen, erillisen tulkintamahdollisuuden. Jos tekstiin sisältyy allegorisointia, se vaikuttaa tekstin tulkintaan ja se luo metafiktionaalista eli itseään kommentoivaa rakennetta (mp.). Allegoriaa tekstin piirteenä tai lajina ja allegorisointia tulkinnan strategiana voi verrata ja niiden välistä eroa hahmottaa seuraavassa alaluvussa käsittelemäni obligatorisen ja aleatorisen intertekstuaalisuuden välisen kahtiajaon kautta. Obligatorinen tekstien välinen yhteys tarkoittaa, että teksti motivoi subtekstin etsimiseen, mutta aleatorinen intertekstuaalisuus lähtee lukijan omasta aloitteesta. Teksti voi siis olla tarkoitettu allegoriaksi ja ymmärtääkseen tekstin lukijan tarvitsee huomata allegorinen vihje siitä, että teksti kertoo jostakin muusta kuin mitä siitä on sananmukaisesti luettavissa. Eli kuten lukija voi ymmärtää jonkin tekstin paremmin, jos huomaa sen obligatoriset intertekstuaaliset viittaukset ja niiden merkityksen. Jos taas allegorisointia käyttää tulkinnan välineenä, se voi tehdä ei-allegorisesta tekstistä allegorisen. Aleatorinen intertekstuaalisuus on samankaltainen lukijan aloitteesta tapahtuva tulkinnan strategia kuin allegorisointi, eli keino tuoda toinen teksti tulkittavan tekstin yhteyteen, mikä voi laajentaa tulkinnan mahdollisuuksia. Allegorisointi puolestaan laajentaa tekstin saamia merkityksiä lukijan muodostaessa toisen, vertauskuvallisen tulkinnan omasta aloitteestaan. Pidän *Ahventa ja*

*kultakaloja* allegoriana, sillä teos on tarkoitettu vertauskuvallisesti luettavaksi ja siitä on löydettävissä allegorisia vihjeitä. Lukija voi kuitenkin tulkita teosta satuna, sillä teoksesta löytyy myös siihen sopivia piirteitä ja siksi haluan tutkielmassani myös kyseenalaistaa teoksen allegorisuuden.

Otan allegorisoivan tulkinnan strategian esille sen vuoksi, että osoitan kohdeteoksesta esiin nousevia vihjeitä allegorisen lukutavan puolesta, jotka lukija voi huomata myös tietämättä Leinon teokselle antamaa määrittelyä tai kuvausta teoksen vertauskuvallisuudesta: ”*Ahven ja kultakalat* on [--] vertauskuvallinen kertomus omien kokemusteni maailmasta” (ks. esim. Kunnas 1972, 95). Teoksen vertauskuvallisuus ilmenee tarinassa monin tavoin. Myös intertekstuaalisten viittausten kautta tarinan moniselitteisyys avautuu paremmin.

## 2.2 Intertekstuaalisuus

Kun teksti on yhteydessä toiseen, aiempaan tekstiin, on kyse intertekstuaalisuudesta. Suhde tekstien välillä voi olla kätkeyty tai julkilausuttu. (Genette 1997a, 1.) Intertekstuaalisessa kirjallisuudentutkimuksessa kaunokirjalliset tekstit siis saavat merkityksen, kun niiden paikka kirjallisuudessa tai kulttuurissa nähdään suhteessa toisiin teksteihin, eli teokset kontekstualisoidaan kirjalliseen perinteeseen (Lyytikäinen 1991b, 145). Erityisesti allegorian lukemisessa edellytetään lukijalta kirjallisen tradition tuntemista, sillä intertekstuaaliset viittaukset toimivat vihjeinä, joiden kautta allegorian outouksille ja arvoituksille löytyy selitys. Allegoriat kiinnittyvät kirjalliseen ja kulttuuriseen traditioon enemmän kuin arkisempaan reaali maailmaan, toisin kuin esimerkiksi realistiset tekstit. (Lyytikäinen 2014, 22.) Aiempien tekstien lisäksi vuoropuhelu tapahtuu siis myös tradition, aikalaikirjallisuuden ja kirjallisuuskeskustelun kanssa. Kysymys ei ole siitä, että toisia tekstejä plagioitaisiin vaan ”originaalisuus syntyy tavasta käyttää lainattua ainesta luovalla tavalla”. (Makkonen 1991, 15.) Käytän työssäni suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa vakiintuneita termejä intertekstuaalisuus (tekstienvälisyys) ja subteksti (teksti, johon viitataan), sillä niitä käytetään myös tutkimuksessa käyttämissäni teorioissa. Gérard Genetten teorian yhteydessä käytän kuitenkin hänen omia termejään eli intertekstuaalisuutta ja paratekstuaalisuutta, jotka hänellä ovat laajemman käsitteen transtekstuaalisuuden muotoja.

Alunperin termi *intertekstuaalisuus* on peräisin Julia Kristevalta, jonka mukaan tekstit ovat toisten tekstien muunnoksia. Tekstit rakentuvat suhteessa toisiin teksteihin, sillä jokainen teksti on

inspiroitunut muista teksteistä. (Kristeva 1993/1967, 23.) Intertekstuaalisuutta käytetään teoreettisena käsitteenä ja metodologisena työkaluna monin eri tavoin (Makkonen 1991, 10). Intertekstuaalisuuden tutkimuksessa ei ole tarkoitus pohtia tekijän intentiota, vaan kyse on lukijan huomaamasta toisen tekstin läsnäolosta tutkittavassa kohdetekstissä (mt., 16). Luettava teksti voi antaa enemmän tai vähemmän selviä viittauksia jonkin toisen tekstin vaikutuksesta siihen. Makkonen esittelee Michael Riffaterren tekemän erotuksen *aleatorisen* ja *obligatorisen* intertekstuaalisuuden välille. Ensin mainittu tarkoittaa satunnaista yhteyttä, jonka lukija luo tekstien välille omista lähtökohdistaan. Toisessa tapauksessa tekstissä ilmenee tulkinnallinen ongelma, kuten outo ilmaus tai sanonta. Tällaiset anomaliat ovat jälkiä poissaolevasta subtekstistä, joka lukijan olisi löydettävä ymmärtääkseen tekstin. Silloin on kyse obligatorisesta intertekstuaalisuudesta, eli teksti motivoi subtekstin etsimiseen, kun taas aleatorinen intertekstuaalisuus lähtee lukijan aloitteesta. (Mt., 23–24.) Makkonen huomauttaa Owen Millerin esittämästä kritiikistä obligatorisen intertekstuaalisuuden käsitettä kohtaan: voi kysyä, onko aina tulkinnallisen ongelman edessä tarkoitus hakea vastausta subtekstistä eli aiemmasta tekstistä. Silloin subteksti voi saada liian suuren roolin tulkinnassa, sillä sen pitäisi kuitenkin olla toissijainen vaikuttaja varsinaiseen tekstiin nähden. (Ks. mt., 24.) Tulkinnallinen ongelma voi kertoa myös siitä, että tekstiä olisi tulkittava kirjaimellisen merkityksen sijaan vertauskuvallisella tasolla. Subteksti voi antaa usein vihjeitä tähän vertauskuvallisen tason tulkintaan, mutta silti kohdetekstiä pitää tulkita sen omista lähtökohdista käsin. Tekstienvälinen suhde on perusteltu ja mielekäs silloin kun tulkittava teksti avautuu vaivattomasti subtekstin avulla. Subteksti voi antaa vihjeen tai oivalluksen kohdetekstin merkityksestä, jolloin se on kuin puuttuva pala, joka selkeyttää tulkinnasta muodostuvaa kuvaa.

Millerin esittämä kritiikki on aiheellinen; pitäisikö teksti voida kuitenkin ymmärtää myös tuntematta subtekstiä, johon viitataan? Subteksti voi kuitenkin tuoda lisää painoarvoa kohdetekstiin tai sen merkityksiin, vaikka sitä ei tarvitsisi välttämättä ottaa kohdetekstin tulkinnassa huomioon. Tekstienvälisten suhteiden huomaaminen ja osoittaminen voi aina olla hedelmällistä tekstin tulkinnan kannalta, mutta niiden antamaa merkitystä voi myös vertailla tarkastelemalla, muuttuuko teoksen tulkinta subtekstien ansiosta vai ei. Esimerkiksi meren rooli on kohdeteoksessani moniulotteinen ja selvästi vertauskuvallinen. Sen tulkintaan voi löytää vihjeitä subtekstinä käyttämästäni Ibsenin *Merenneito*-näytelmästä, jossa meren saama rooli vertautuu myös maan ja sitä edustavien asioiden saamiin merkityksiin. Näytelmässä meri edustaa ihmisen kokemaa vetovoimaa viettejään ja intohimojaan kohtaan ja maa perinteisiä yhteiskunnan ihmiselle asettamia rooleja ja vaatimuksia (Leino 1908, 254) *Merenneidon* toimiessa *Ahvenen ja kultakalojen* subtekstinä, meren saamat merkitykset voivat sopia myös kohdeteokseeni, mutta ne eivät

kuitenkaan yksin riitä selittämään kaikkia meren saamia merkityksiä. Silti subteksti auttaa kohdetekstin tulkinnassa ja antaa sille uusia ulottuvuuksia.

Jos kyseessä on Riffaterren määrittämä obligatorinen intertekstuaalisuus, jääkö tulkinta siis vajavaiseksi ilman subtekstien huomaamista? Obligatorinen intertekstuaalisuus koskee vahvemmin esimerkiksi parodiaa tai pastissia, mutta oman kohdeteokseni kohdalla intertekstuaaliset viittaukset ovat hienovaraisempia. Toisaalta taas aleatorisessa intertekstuaalisuudessa on kyse lukijan kyvyistä huomata yhteydet tekstien välillä. Intertekstuaalisten viittausten huomaaminen riippuu lukijan taustasta ja lähestymistavasta; eri lukijat voivat kiinnittää huomiota eri merkkeihin (Lyytikäinen 1991b, 165). Silloin toiset tekstit auttaisivat ymmärtämään kohdetekstiä paremmin, mutta tulkinnallisia ongelmia ei pitäisi syntyä ilman niitä. Kohdeteokseni subteksteistä osa auttaa ymmärtämään teosta paremmin selvittäen tulkinnallisen ongelman, kun taas osa toimii lähinnä kohdeteoksen tukena ja vertailukohtana.

Gérard Genette on määritellyt erilaisia tekstienvälisiä suhteita, jotka selvittävät ja tarkentavat tekstien suhteita toisiinsa. Genetten ja Riffaterren ero lähestyvä asiaa näkyy siinä, että ensin mainittu käsittelee intertekstuaalisuutta poetiikan kannalta ja teoskokonaisuuksia ajatellen, kun taas toinen keskittyy sen kielellisen merkityksen muodostumisen kysymyksiin ja semiotiikan merkkiteoriaan (Lyytikäinen 1991b, 146). Genette (1997a, 2) toteaa, että Riffaterren määrittämä obligatorinen intertekstuaalisuus huomataan aina lausetasolla: se on pieni piirre eikä koko tekstiä määrittävä asia. Genetten mukaan tekstin *transtekstuaalisuus* viittaa laajasti kaikkiin tapoihin, joilla tekstit ovat yhteydessä toisiinsa ja siihen kuuluvat myös kirjallisuudenlajit (mt., 1). Useimmat tutkijat viittaavat ilmiöön termillä intertekstuaalisuus, jota itsekin käytän työssäni. Genetten yhteydessä käytän kuitenkin hänen omia termejään, koska hänellä intertekstuaalisuus on laajemman käsitteen eli transtekstuaalisuuden yksi muoto. Sovellan työssäni Genetten tekstienvälisistä käsitteistä intertekstuaalisuutta ja paratekstuaalisuutta.

Genette määrittelee viisi tekstienvälistä suhdetta. Hänen mukaansa *intertekstuaalisuus* on siis yksi transtekstuaalisuuden tyyppi, ja sillä hän tarkoittaa vähintään kahden tekstin paikallista, rinnakkaista läsnäoloa. Intertekstuaalisuuteen kuuluvat sitaatit ja viittaukset sekä plagiaatit ja alluusiot. *Paratekstit* taas ovat kehystekstejä tai aputekstejä, jotka auttavat ymmärtämään tekstiä. Hän jakaa paratekstit peri- ja epiteksteihin, joista ensimmäinen tarkoittaa tekstiä ympäröiviä tekstejä eli esimerkiksi tekijän nimeä, omistuskirjoitusta, otsikkoa, väliotsikoita, johdantoa ja jälkisanoja. Epitekstit ovat varsinaisen tekstin ulkopuolella olevia tekstejä, esimerkiksi teoksesta kirjoitetut

arvostelut, tekijän teosta koskevat kommentit ja mahdollinen biografinen materiaali, jossa teos mainitaan. (Ks. myös Lyytikäinen 1991b, 148.) Paratekstien kautta voidaan viitata toisiin teksteihin, jolloin esimerkiksi tekstienvälisenä viittauksena toimiva otsikko tuo subtekstin osaksi kohdeteoksen tulkintaa. Kolmas tyyppi on *metatekstuaalisuus*. Siinä myöhempi teksti kommentoi suoraan aiempaa tekstiä, usein kriittisesti. Neljäntenä määrittelyssä on *hypertekstuaalisuus*, joka tarkoittaa tekstin pohjautumista aiempaan tekstiin niin että myöhempi teksti rakentuu aiemman tekstin varaan, mutta tämä uudempi muunnos, eli hyperteksti, ei kommentoi aiempaa, hypotekstiä. *Arkkitekstuaalisuus* on määrittelijän omien sanojensa mukaan vaikeaselkoisin transtekstuaalisuuden muodoista. Se tarkoittaa tekstityyppien välisiä suhteita, eli esimerkiksi kaksi eeposta ovat yhteydessä toisiinsa eepoksen arkkityyppinsä kautta. Tekstissä arkkitekstuaalisuus voi ilmetä vaikkapa vain alaotsikkona, joka määrittää tekstiä, ja useimmiten kyse on lajimäärittelystä. (Ks. Genette 1997a, 1–4.) Pirjo Lyytikäinen selventää viimeistä termiä niin, että arkkitekstuaalisuus näkyy piirteinä, jotka ovat yleisiä, monille teksteille yhteisiä tyyppiominaisuuksia. Tekstien suhde toisiinsa voi ilmetä lajimallien, kerrontamallien ja vastaavien abstraktioiden kautta. Kirjallisuudentutkimus käyttää arkkitekstinä poeettisia koodeja, jolloin esimerkiksi jokainen eepos on intertekstuaalisessa suhteessa toisiin eepoksiin. (Lyytikäinen 1991b, 146.) Genette (1997a, 7) muistuttaa, että hänen määrittämänsä transtekstuaalisuuden muodot eivät ole tarkoitettu erillisiksi, toisiaan poissulkeviksi, vaan ne toimivat myös usein yhdessä. Transtekstuaalisuuden eri muotoja voi siksi olla vaikea täysin erottaa toisistaan. Jos teksti esimerkiksi pohjautuu vain osittain aiempaan tekstiin, kyse ei määrittelyn mukaan ole hypertekstuaalisuudesta vaan mahdollisesti intertekstuaalisuudesta. Pohdin tätä ongelmaa seuraavan luvun Narkissos-myyttiä koskevassa alaluvussa.



### 3 ”Oletko varjo pilvien vai omien ajatusteni?” – Tekstienväliset suhteet

Käsittelen tässä luvussa *Ahvenen ja kultakalojen* intertekstuaalisia viittauksia muihin teksteihin, jotka ovat tulkintani kannalta tärkeitä. Ensin tarkastelen Narkissos-myytin tematiikkaa kohdeteoksessani. Kahdessa seuraavassa alaluvussa subteksteinä toimivat kaksi merenneito-aiheista teosta. Viimeisessä alaluvussa kaksi taidesatua liittyvät aiheensa puolesta mereen ja sen merkityksiin. Subtekstien avulla voi huomata lammen ja meren vertautumisen kuninkaantytären sisäiseen maailmaan eli mieleen ja alitajuntaan.

#### 3.1 Kuninkaantytär Narkissoksena

*Ahvenen ja kultakalojen* tarinan yhteen teemoista liittyy läheisesti Narkissos-myytti. Narkissoksen tarina on peräisin Ovidiuksen teoksesta *Metamorfoosit*, kirjasta III. Käytän lähteenäni Pirjo Lyytikäisen suomennosta, joka löytyy hänen teoksestaan *Narkissos ja sfinksi* (sivut 291–295). Narkissoksen kohtalosta sanotaan jo lapsena, että vain jos ei tule tuntemaan itseään, hän voi elää täyteen ikäänsä. Kaunis ja rakastettava Narkissos kerää ihailevia katseita monilta nuorukaisilta ja neidoilta, mutta erityisesti häntä ihailee Ekho, nymfi, ”joka ei voinut vaieta kun muut puhuivat eikä puhua ennen kuin toiset puhuivat” (Lyytikäinen 1997, 291). Narkissos torjuu Ekhon rakkauden ja surun murtamasta Ekhosta jää lopulta jäljelle vain ääni. Narkissos halveksii myös muita nymfejä. Eräs Narkissoksen halveksima nymfi pettyy, jonka vuoksi hän esittää toivomuksen, että Narkissos tulisi itsekin rakastamaan saamatta rakkautensa kohdetta omakseen. Hänen toiveensa toteutuu. Lähteen luona Narkissos ihailee omaa kuvajaistaan:

Hän rakastaa aineetonta haavetta, pitää todellisena varjoa. Sanattomana ihastuksesta hän katsoo itseään ilmeenkään värähtämättä, kuin Paroksen marmorista veistetty patsas. [- -] Hän ei tiedä mitä näkee mutta himoitsee näkemäänsä, silmien harha pilkkaa ja yllyttää. Herkkäuskoinen, miksi turhaan tavoittelet katoavia kuvia? Se mitä etsit ei ole missään. Mitä rakastat, katoaa jos käännyt. Minkä näet on kuvan varjo, vaikka todellisuutta. Se ilmestyy kanssasi, katoaa kanssasi, lähtee kanssasi – jos voisit lähteä. (Lyytikäinen 1997, 293.)

Narkissos tiedostaa rakastavansa itseään ja tietää tämän rakkauden tuhoavan hänet, siksi kuolemakaan ei häntä kauhistuta. Hänen kohtalonsa on kuihtua pois rakkauden kuluttamana. Muistona hänestä lähteen äärelle kasvaa narsissi.

Samoin kuin Narkissos, rakastuu myös kuninkaantytär omaan kuvajaiseensa kohdeteoksessani. Kuninkaantytär ihastelee lammen pinnasta omaa kuvajaistaan, kun huomaa siitä heijastuvan nuorukaisen kuvajaisen. Kuninkaantytär ihmettelee näkemäänsä ja nuorukaisen kysyessä, kuka hän on, kuninkaantytär suuttuu. Hän ihmettelee, kuka uskaltaa katsoa häntä ja kenellä on oikeutta ”kysyä minulta sellaista, jota en itsekään tiedä ja jonka pitää pysyä ikuisena salaisuutena” (AJK, 136–137). Kuninkaantyttären epävarmuus purkautuu suuttumuksena, mutta toisaalta häntä kiehtoo lammen pinnasta näkyvä nuorukaisen kuvajainen. Kirjallisuudessa peilaava nainen ei ole tietoinen itsestään vaan hän yrittää löytää peilikuvastaan vastauksia löytääkseen itsensä, mutta silloin hän on yhtä aikaa sekä katsottava objekti että tietoinen subjekti (ks. Lyytikäinen 1997, 154). Kuninkaantytär etsii vielä itseään, ja kuten Narkissos, ”ei tiedä mitä näkee, mutta himoitsee näkemäänsä” (mt., 293). Kuninkaantyttären voi sanoa etsivän itseään, mutta oikeastaan hän tavoittelee ihannetta, jona haluaisi itsensä nähdä. Kuvajainen, eli kuninkaanpoikana esiintyvä mielikuva on hänelle rakkauden kohde, mutta hän haluaa tulla kuninkaanpojan kaltaiseksi ja olla yhtä hänen kanssaan.

Riffaterren jako obligatoriseen ja aleatoriseen intertekstuaalisuuteen määrittelee eron tekstin omasta ohjaavuudesta subtekstien etsintään ja lukijan omasta aloitteesta subtekstien löytämiseksi. Lukijan oletetaan ehkä tuntevan Narkissos-myytin perinne, sillä se on isossa osassa koko tarinaa. Viittaukset siihen selittävät *Ahvenen ja kultakalojen* alun tapahtumia ja auttavat tulkinnan muodostumisessa. Narkissokseen liittyvä tematiikka on pohjana monessa myöhemmässä tarinassa, onhan kyseessä myytti eikä yksittäinen kertomus, kuten toiset työssäni käyttämät kohdeteoksen subtekstit. Satua ja myyttiä on verrattu toisiinsa ja sadut ottavatkin usein vaikutteita myyteistä. Narkissos-myytti vaikuttaa koko kohdeteokseni tarinaan eikä jää vain yksittäiseksi viittaukseksi, joten tekstien välinen suhde voisi olla jopa hypertekstuaalinen. Hyperteksti määrittää itse suhteensa sen pohjana olevaan hypotekstiin, tulkitsee sitä omia tarkoituksiaan varten (Lyytikäinen 1991b, 156). Tarinoista löytyy kuitenkin myös eroja, joten kohdeteokseni ei pohjaudu täysin Narkissos-myyttiin, mutta kyse voisi olla osittaisesta hypertekstuaalisuudesta. Vaikkei tekstien suhde olekaan Genetten mukaan täysin hypertekstuaalinen, Narkissokseen liittyvä tematiikka liittyy joka tapauksessa laajasti koko *Ahvenen ja kultakalojen* tarinaan: lammesta itseään peilaava kuninkaantytär kamppailee itsensä etsimisen kanssa ja itseensä uppoutuminen jatkuu koko teoksen ajan. Kuninkaantytär siirtyy lammen luota meren äärelle, mikä laajentaa hänen sisäistä maailmaansa ja korostaa sen suhdetta ulkoiseen maailmaan. Linnassa asuessaan kuninkaantyttären alitajunta vertautuu lampeen. Myöhemmin lammen tilalla on meri, jolloin hänen alitajuntansa pääsee valloilleen eikä ole tiettyihin raameihin rajattu kuten ennen. Meren laajuus ja arvaamattomuus kuvastaa

kuninkaantytären alitajunnan merkitystä hänen uudessa elämässään ja tekemisissä valinnoissa.

Kuninkaantytär menee aina öisin merelle tavataksaan kuninkaanpojan. Hänen voi ajatella uneksivan – toiveunissa hän on ihanteellisessa maailmassaan, ja unelmat toimivat hänelle pakona arkielämästä. Narkissos-myyttiin kuuluu olennaisena osana haaveileminen ja oman itsen ihannoiti: peiliin katsoja näkee itsensä ihannoidusti, mutta toimii katsottavana objektina. Kirjallisuudelle ja kuvataiteelle vuosisadanvaihteessa on ominaista se, että miehet ihannoivat naisen kauneutta ja naiset ihailevat itseään (Lyytikäinen 1997, 132). Kun kuninkaantytär näkee lammessa kuninkaanpojan kuvajaisen, yhtä kauniin kuin hän itsekin, mutta mustan-murheellisen, kuninkaantytär kiinnostuu tästä ja haluaa selvittää, kuka kuvajaisena näkyy. Hän sanoo kuvajaiselleen: ”Kuka olet? Oletko varjo pilvien vai omien ajatusteni? Lietkö kotoisin maasta vai taivahista? Jos sen sanot minulle, lupaan etten koskaan enää särje sinua, vaan saat katsoa ja ihaila minua iankaikkisesti” (AJK, 137). Sitaatissa Narkissoksen rooli kääntyy toisinpäin: peilikuva ihailisikin katsojaa. Katsoja ja katsottava ovat kuitenkin molemmat kuninkaantytären puolia, sillä kuninkaantytär haluaa löytää ihanteellisen itsensä, jotta löytäisi paikkansa maailmassa. Sanoessaan, että haluaa nähdä oikeita kaloja ja oikeita ihmisiä, hän haluaa nousta näennäisestä, rajatusta elämästään nähdäkseen oikeaa elämää, vaikka hänellä on yhtenä harvoista ”tilaisuus nähdä väärää” (AJK, 141). Kuningattaren mukaan väärän näkeminen on etuoikeus, ”harvinainen tilaisuus” (mp.), mikä korostaa kuninkaallisten asemaa ihmisten keskuudessa. He elävät omassa maailmassaan, jossa heidän ei tarvitse nähdä ja kokea todellista elämää, johon kuuluu myös vastoinkäymisiä ja ongelmia. Kuninkaantytären rooli on ennalta määritelty ja koko hänen elämänsä todennäköisesti suunniteltiin hänen puolestaan, jos hän niin haluaisi. Tässä roolissa hän ei kuitenkaan voi toteuttaa itseään vapaasti eikä tavoitella mielikuvaansa eli ihannettaan.

Kuninkaantytären luovuus on ollut tukahdutettuna hänen eläessään kuninkaanlinnassa: ”Kaikki, mitä sinne kuului, oli kuin uni, oli kuin vanha, kulunut kuvakirja hänelle” (AJK, 155). Vaikka hänen arkinen elämänsä on hyvin tavallista kalastajaperheen luona, hän tuntee olevansa paremmassa paikassa kuin ennen. ”Täällä oli myös hänen oikea elämänrunoutensa, jota hän oli kaivannut juuri, täällä vierähti jokainen viikko kuin tarina ja jokainen päivä kuin suuri juhlasaatto” (AJK, 155). Hän haluaa löytää merkityksen elämälleen ja siihen löytyy mahdollisuus kalastajaperheen luota, mutta samalla mielikuva pitää hänet otteessaan. Kuten Narkissokselle sanotaan: se mitä yrität etsiä, ei ole missään ja voit nähdä vain varjon siitä kuvasta, jota tavoittelet (Lyytikäinen 1997, 293). Kuninkaantytären ihanne on hänen mielessään selkeä, mutta hän ei löydä tavoittelemaansa muualta kuin mielikuvastaan. Hän voisi saada uuden elämän ja rakkauden, mutta ihanne vetää häntä

mukanaan. Kuninkaantytären mielikuva antaa hänen elämälleen tarkoituksen ja hän jää yhä enemmän kuninkaanpojan, eli kuvajaisesta kehittämänsä mielikuvan, vangiksi. Hänen itserakkautensa on toisaalta vain toinen, pimeä puoli, joka yöllä saa valtansa hänestä ja päivällä hän toteuttaa pyrkimystään elää ”oikeiden ihmisten” kanssa. Nämä kaksi puolta hänessä vetävät häntä eri suuntiin, mikä tekee elämästä lopulta mahdotonta. Kamppailu on niin raastavaa, että tilanteen on päätyttävä jommankumman puolen voittoon.

Kuten Narkissokselle, myös kuninkaantytäreille ennustetaan hänen kohtalonsa, ehkä jopa langetetaan kirous hänen itserakkautensa takia.

Tule hulluksi, turmansynty! Sinä luulet maailmanrannalla ijäti istuvasi. Ja kuitenkin on tähtiin kirjoitettu, että sinä rakastat kuvajaista enemmän kuin oikeaa ihmistä ja että tuo rakkaus on sinut nuorena raateleva.

Kuin meren suola on se sinun sydänhaavojasi kirveltävä. Kuin meren maininki on se sinua hulluksi huljuttava ja syöksevä syvyyteen. (AJK, 152–153.)

Ääni ennustaa kuninkaantytären kohtalon: hän tulee ”syöksymään syvyyteen” eli joutuu meren armoille. Meren uhkaavuus esitetään voimakkain ja kivuliain kielikuvoin: meri voi tempaista syliinsä kuin lentävän lehden ja polttaa karreksi kuin kuluttava tuli. Ennustuksen mukaan rakkaus tulee raatelemaan kuninkaantytären, kirvelemään ja hulluksi huljuttamaan. Symbolismissa mieli herkistyy aistihavainnoille ja kieli yhdistää eri aistikokemuksia toisiinsa synesthesian tavoin. Luonto kuvataan symbolina, joka koetaan kokonaisvaltaisesti sekä aistien että mielikuvien kautta. (Ks. Kivilaakso 2008, 42–43.) Ääni varoittaa kuninkaantytärtä itserakkaudesta: hän ei voi istua maailmanrannalla ikuisesti, kuten Narkissos, joka jäi lähteen ääreen eikä kyennyt lähtemään pois. Siksi kuninkaantytär ei voi ikuisesti tutkiskella ja keskittyä itseensä tai se koituu hänen tappiokseen.

### 3.2 Ihanteen tavoittaminen vaatii uhrauksen – H.C. Andersenin *Pieni merenneito* subtekstinä

Kuninkaantytären hahmossa ja *Ahvenen ja kultakalojen* tarinassa on yhteyksiä *Piienen merenneitoon*<sup>1</sup> (=PM, 1975/1837), Hans Christian Andersenin kirjoittamaan satuun. Yhteys *Piienen merenneitoon* on voinut olla tarkoituksenmukaista, ainakin symbolismissa sadun lajipiirteiden käyttö oli yleinen tapa ja Andersenin satuja käyttivät monet kirjailijat innoittajanaan (ks. Lyytikäinen 1997, 265; Kivilaakso 2008, 53). Pienen merenneidon tarina kulkee lyhyesti kerrottuna

---

1 Käytän työssäni Martti ja Sirkka Rapolan suomennosta.

niin, että viisitoistavuotiaana merenneito pääsee meren pintaan katsomaan ihmisten maailmaa. Hän näkee myrskyssä haaksirikkoutuvan laivan ja pelastaa laivassa olleen prinssin. Neito rakastuu prinssiin, mutta poistuu paikalta ennen tämän virkoamista. Hän ei kuitenkaan voi unohtaa nuorukaista, joten loitsun avulla hänen onnistuu muuttua ihmiseksi, vaikka käveleminen on hänelle kärsimystä ja vastapalveluksena hänen on luovuttava äänestään. Prinssi kyllä ihailee luokseen tullutta neitoa, mutta ottaa kuitenkin puolisoikseen toisen naisen, jolloin merenneidon kohtalona on kuolema. Hän kuitenkin muuttuu ilman tyttäresi tavoittelemaan kuolematonta sielua.

Viittaukset *Pieneen merenneitoon* voivat olla tarkoituksellisia, mutta niiden huomaaminen ei ole välttämätöntä siksi, että syntyisi tulkinnallinen ongelma. Riffaterren jako aleatoriseen ja obligatoriseen intertekstuaalisuuteen ei siinä tapauksessa sovi määrittämään teosten välistä yhteyttä, sillä lukijan pitäisi joko kohdata tulkinnallinen ongelma tai pitää yhteyttä täysin satunnaisena. Nähdäkseni viittaukset voivat olla myös kirjailijan tiedostamia, mutta niiden ei välttämättä tarvitse muodostaa tulkinnallista ongelmaa niin, ettei teosta voi ymmärtää tuntematta subtekstiä. Riffaterren teoria on kohdannut kritiikkiä ennenkin, minkä otin esille jo teorialuvussa (ks. Makkonen 1991, 24). Viittaukset *Pieneen merenneitoon* ovat paikallisia eivätkä määritä koko kohdeteosta, sillä tarinoista löytyy myös eroja: kohdeteoksessani esimerkiksi unelmien prinssi on vain mielikuva kun taas sen subtekstissä se on todellinen. Siksi kohdeteokseni ei ole tyypillinen satu samalla tavoin kuin *Pieni merenneito*, vaikka onkin saanut vaikutteita taidesaduista, jota tämä Andersenin satukin edustaa. Teosten välillä löytyy yhtäläisyyksiä ja tarinan mimeettisellä tasolla tapahtuu samankaltainen juonenkäänte eli valinnan tekeminen ja uhrautuminen rakastamansa prinssin vuoksi.

*Pieni merenneito* -sadun vaikutus ilmenee kohdeteoksessani yksittäisinä viittauksina. Merenneito haluaa nähdä toisenlaista maailmaa aivan kuin *Ahvenen ja kultakalojen* kuninkaantytär. Merenneidolla on pienessä puutarhassaan marmorikuva nuorukaisesta, joka muistuttaa hänen näkemäänsä prinssiä (PM, 215) ja kuninkaantytär puolestaan näkee marmorisessa puistolammikossa kuninkaanpojan kuvajaisen (AJK, 214). Aivan kuten kuninkaantytär menee öisin meren rantaan tavataksaan ahveneksi muuntautuneen kuninkaanpojan, nousee pieni merenneito meren pintaan lähelle rantaa nähdäkseen pelastamansa prinssin. Yhteistä kahdelle neidolle on se, että molemmat rakastuvat oikeastaan prinssin (mieli)kuvaan oikean prinssin sijaan – he ovat luoneet mielessään illuusion täydellisestä prinssistä ja elämästä hänen kanssaan, mutta joutuvat tyytymään oikean henkilön sijasta tämän kuvaan. Lopulta sekä kuninkaantyttären että merenneidon on tehtävä uhraus, kun he yrittävät saavuttaa haluamaansa, jotta heidän haaveensa toteutuisi. Merenneito ei saa prinssiä, joten hän syöksyy veteen muuttuakseen meren vaahdoksi, mutta hänestä tuleekin ilman

tytär. Kuninkaantytär sen sijaan syöksyy mereen mielikuvansa kanssa, mutta hänelle se tarkoittaa kuolemaa, ainakin maan päällä. Kuninkaantytär on kuin merenneito, koska uhraa itsensä ja inhimillisyytensä kuten merenneitokin uhraa oman identiteettinsä ja elämänsä vedessä.

Kuninkaantytären on tehtävä valinta, kun kalastajaperheen poika kosii häntä. Kuninkaantytär haluaa elää kuninkaanpojan kanssa eikä mennä naimisiin kalastajanuorukaisen kanssa, vaikka tietää haaveensa olevan mahdoton. Naimalla kalastajanuorukaisen hän saattaisi menettää oman tahtonsa ja vapautensa, vaikka niiden vuoksi hän on lähtenyt pois oman perheensä luota. Toinen vaihtoehto hänellä on tavoitella ihanteellista ideaalikuvaansa, mikä tekee hänestä itsekkään muiden silmissä ja hän menettää sen takia kaiken, mitä hänellä on elämässään. Kuninkaantytären on siis valittava kalan ja kalastajan välillä. Jos kalana esiintyvä kuninkaantytären mielikuva eli kuninkaanpoika on hänen ihanteensa niin hänet valitessaan kuninkaantytär pääsee olemaan kuin kala ja saavuttaa ihanteensa. Kalastajan valitessaan kuninkaantytär joutuisi vain jatkuvasti tavoittelemaan haluamaansa, mutta ei ikinä saavuttaisi sitä ja se ei hänelle riitä.

Kuninkaanpoika sanoo, ettei hän pääse pois pinnanalaisesta ”Ahtolan valtakunnasta”, joten kuninkaantytär haluaisi tulla hänen luokseen, mutta se vaatii suuren uhrauksen.

- Unohdat, että olen elävä ihmissielu vain sinun mielikuvituksessasi. Muuten olen minä ahven, pelkkä ahven. Ja jään ahveneksi kaiken todennäköisyyden mukaan iankaikkisesti.
- Siis ei mitään keinoa? Ei mitään pelastusta?
- Kenties. Olisi ehkä yksi.

Lausui raskaasti niinkuin rautaisen taakan alta nuo sanat se maankuulu kuninkaanpoika. Mutta toinen tarrautui niihin kiinni kuin hukkuva oljenkorteen. [- -]

Mutta kun hän sitten katsahti hänen silmiinsä, hän huudahti hiljaa, niin kummallisen kuolleet, elottomat ja kuitenkin intohimoisesti vetävät ne olivat.

Nyt oli hän aivan selvillä hänen salaisuudestaan.

- Se vaatii siis *niin* suuren uhrauksen? hän kuiskasi.
- Kyllä. Ei ole mitään suurempaa.
- Siis on se kuolema?
- On. Minä en voi tulla pelastetuksi pimeyden valtakunnasta, ellei joku rakasta minua niin, että antaa sielunsa ja ruumiinsa minun edestäni.
- Ja muuttuu itse meren kalaksi?
- Niin. Ja sitä hän ei kukaan voi. Sitä hän ei voi eikä saa vaatia keneltäkään ihmiseltä.

(AJK, 174–175.)

Kuninkaantytären olisi uhrattava itsensä pelastaakseen kuninkaanpojan, mutta heille ei löydy keinoa olla yhdessä. Kuninkaantytär haluaa hänen luokseen keinolla millä hyvänsä, samoin myös pieni merenneito haluaa prinssinsä ihannoimaksi niin paljon, että on valmis luopumaan elämästään merenneitona ja muuttamaan ihmiseksi. Jos prinssi rakastuu pieneen merenneitohon, voi hän antaa tälle sielunsa ja merenneito voi elää maan päällä. Kuninkaantytären kohtalo vertautuu merenneidon tekemään ratkaisuun: merenneito tulee merestä maan päälle, kun taas kuninkaantytär joutuu maalta meren syvyyksiin seuratessaan prinssiä. Lukijalle jää avoimeksi, miten heidän tarinansa päättyy; vain se selviää, että kuninkaantytären maanpäällinen elo on tullut tiensä päähän. Lyytikäisen mukaan tässä on tyypillinen dekadentin tekstin juonenkulku, joka päättyy tuhoon ja kuolemaan. Ylösousemus voi mahdollisesti olla tarinan kuvaaman maailman ulkopuolella. (Lyytikäinen 1997, 73.) Jos tarinaa ajattelee satuna huomioimatta sen allegorista tasoa, kuninkaantytär saattaisi elää vedessä samalla tavoin kuin kuninkaanpoika, kalaksi muuttuneena, aivan kuten pieni merenneito elää rajoittunutta elämää maan päällä. Vaikka kuninkaantytär olisi saavuttanut ihanteensa, se tuhoaa hänet ja hän kuolee. Kuoleman sanotaan olevan autuaallinen, koska kuninkaantytär kohtaa mielikuvansa (AJK, 194) eli hänelle tämä vaihtoehto on kuitenkin parempi kuin elää merkityksetöntä elämää. Kuten pieni merenneito, kuninkaantytär tavoittelee ihannettaan, vaikka se koituisi hänen kohtalokseen.

Ennen tekemäänsä valintaa kuninkaantytär yrittää pysyä erossa kuninkaanpojasta, mutta he eivät voi unohtaa toisiaan. Kun kuninkaantytär ja kuninkaanpoika ovat molemmat avioitumassa tahoillaan, kertoja viittaa kuninkaantytäreeseen meren morsiamena, jolle on luonnollista, että meren sulho tulee ja "[--] vaatii silloin kaikki. Hän vie minut sieluineni ja ruumiineni" (AJK, 178). Samaan aikaan kuninkaanpoika kaipaa takaisin ihmiseksi, "kärsimysten valtakuntaan"(mt., 179), vaikka hänestä olisi voinut tulla kuolematon, jos hän olisi avioitunut Ahtolan nuorimman neidon kanssa. Kuninkaantytär ja kuninkaanpoika vetävät toisiaan puoleensa eli vertauskuvallisesti tulkittuna kuninkaantytären kaksi puolta kamppailevat. Toisaalta hän haluaa oman ihanteensa mukaisen "ikuisen elämän", mutta jokin hänessä empii, vaikka ihmisen elo onkin hänelle kärsimystä. Taiteessa tämä tarkoittaa, että reaalin ja ihanteellinen tarvitsevat toisiaan, koska ihminen tai taide eivät kumpikaan voi täysin eristäytyä yhteiskunnan tavoista ja käytännöistä. Ihminen ja taide tarvitsevat kuitenkin ihanteita, etteivät vaivu epätoivoon, mutta paras taide perustuu myös todellisuudelle eikä pelkästään ihanteelle. (Karhu 1973, 140.) Kuninkaantytär kamppailee siis ihanteen seuraamisen ja yhteiskunnan vaatimusten kanssa. Tässä tulee esille meren vetovoima ja yksilön sielun yö- ja päiväpuolen välinen kamppailu, joita käsitellen lisää seuraavissa

alaluvuissa.

### 3.3 Henrik Ibsenin *Merenneidon* hahmot kuninkaantytären kirjallisena taustana

*Ahvenesta ja kultakaloista* löytyy yhtäläisyyksiä *Pienen merenneidon* lisäksi myös toiseen merenneitoaiheiseen teokseen, Henrik Ibsenin *Fruen fra havet* -näytelmään vuodelta 1888. Perusteluja vaikutteille voi etsiä jo Eino Leinon omista kirjoituksista; hän on kirjoittanut esseitä kirjailijoista, jotka edustavat hänen mukaansa parhaiten eri aikakausia. Leino ei ehtinyt saada hankettaan täysin valmiiksi, mutta jo ilmestyneet esseeit ja arviot Aarre M. Peltonen kokosi yhteen teokseen: *Eino Leino – Maailmankirjailijoita. Esseitä, arviointeja, arvosteluja kirjallisuuden ja näyttämötaiteen aloilta*, joka julkaistiin vuonna 1978. Teoksessa on Leinon vuonna 1908 kirjoittama arviointi Ibsenin *Meren tytär*<sup>2</sup> -näytelmästä tehdystä dramatisoinnista. Leinon ajatukset näytelmän teemasta ja erityisesti tulkinta teoksessa keskeisessä asemassa olevasta meren symbolismista voivat sopia myös hänen omaan *Ahven ja kultakalat* -teokseensa, sillä Leinon ja Ibsenin teokset vaikuttavat samankaltaisilta niin tapahtumien kuin teemansakin puolesta. Näytelmä on siis ollut Leinolle jo tuttu ennen *Ahvenen ja kultakalojen* kirjoittamista.

Henrik Ibsenin *Merenneito* (=M, 1910) on viisinäytöksinen näytelmä ja sen pääosassa on Ellida, joka on naimisissa tohtori Wangelin kanssa. Muita henkilöihahmoja ovat muun muassa Wangelin lapset Hilde ja Bolette hänen ensimmäisestä avioliitostaan sekä ”Tuntematon”, mies, joka on Ellidalle tuttu menneisyydestä. Meri vetää Ellidaa puoleensa ja häntä kutsutaankin merenneidoksi, koska hän viihtyy meressä ja sen äärellä. Ellidan mielestä ihmisten pitäisi elää meressä, sillä suurin syy ihmisten raskasmielisyyteen on se, että he joutuvat elämään maalla (M, 108). Meren vetovoima on selitettävissä sillä, että menneisyydessään Ellida tapasi miehen, joka jakoi hänen kanssaan tämän vahvan yhteyden. Mies vihki heidät yhteen meren kanssa heittämällä molempien sormukset mereen. Ellida tunsi olevansa miehen vietävissä, mutta yksin ollessaan koki tulevansa taas järkiinsä ja halusi pysyä erossa miehestä. Näytelmä kertoo siitä, kun tämä mies tulee takaisin ja haluaa Ellidan omakseen. Miehen – tai meren – vetovoima ei siis ole vielä lakannut, kunnes Ellida tajuaa, että hänen täytyy tehdä valinta Wangelin ja tuon toisen miehen välillä. Ellida huomaa, että kun hän saa itse päättää elämästään eikä tunne olevansa velkaa kenellekään, hän voi saavuttaa mielenrauhan.

Yhteistä Ibsenin näytelmälle ja tutkimukseni kohdeteokselle on päähenkilönä oleva nainen, jota

---

<sup>2</sup> Suomennos esiintyy sekä nimillä *Meren tytär* että *Merenneito*, joista itse käytän jälkimmäistä.



meri tuntuu vetävän puoleensa. Lisäksi molempien naisten on tehtävä valinta kahden miehen välillä. Molemmissa teoksissa toinen mies on jollakin tavalla erikoinen senkin vuoksi, että heitä molempia yhdistää meri ja sen vetovoima. *Ahvenessa ja kultakaloissa* tämä mies on kuitenkin kuninkaantyttären mielikuva eikä hän ole samalla tavalla todellinen kuin *Merenneidon* Tuntemattomaksi kutsuttu mies, sikäli että myös muut ihmiset joko tuntevat hänet tai puhuvat hänen kanssaan Ellidan lisäksi. Molemmissa teoksissa vertautuvat toisiinsa puutarhan lampi kaloineen ja meri, jossa kalat saavat uida ja elää vapaasti. Kohdeteokseni päähenkilö on osittain samankaltainen hahmo kuin Ellida, mutta myös Boletten vaikutus näkyy kuninkaantyttäressä.

*Ahvenen ja kultakalojen* suhde *Merenneitoon* näkyy samankaltaisuuksina, viittauksina ja alluusiona, joita käsittelen tässä luvussa. Tekstien välinen suhde ei ole selkeästi joko aleatorinen tai obligatorinen, sillä *Merenneito* ei selitä mitään epäselvyyksiä tai aukkoja *Ahvenessa ja kultakaloissa*, mutta viittaukset ohjaavat löytämään yhteyden tekstien välillä. Yhteistä teoksille on niiden päähenkilön tuntema vetovoima merta kohtaan, mikä näkyy myös Swanin taidesaduissa, joita käsittelen seuraavassa alaluvussa. Se on yksi ajalle ominainen teema Sigmund Freudin kehittämän teorian inspiroimana. Vedenalainen maailma nähtiin usein taiteilijan sisäisenä todellisuutena ja luovuuden lähteenä. (Kivilaakso 2008, 165.) Yhteistä teoksille on se, että meren vetovoima saa aikaan tunteen, että jotakin puuttuu eikä päähenkilö koe oloaan hyväksi ja kokonaiseksi. Aiheen käsittely teoksissa vaikuttaa alitajunnan merkityksen tiedostamiseen ja siihen, että henkilöhahmojen ihanteet ja intohimot vaikuttavat mieleen ja mielialaan ohjaten jopa heidän käyttäytymistään.

*Ahvenen ja kultakalojen* kuninkaantyttäreellä on yhteisiä piirteitä *Merenneidon* henkilöhahmon Boletten kanssa. Jos meri vetää Ellidaa puoleensa, niin Bolette taas haluaisi lähteä kotipaikkakunnaltaan pois nähdäkseen maailmaa. Paikka, jossa Wangelin perhe elää, on Boletten mukaan ”syrjässä kaikesta, mitä maailmassa on” (M, 98) ja hän vertaa heidän elämäänsä ruutanoiden eloon kotipihan lammikossa. Nämä kotikalat joutuvat elämään rajatussa tilassa, vaikka vuono virtaa vieressä ja muut kalat, jotka ovat vilttejä, saavat uida siellä vapaasti. Ruutanat toimivat siten alluusiona Leinin teoksen kultakaloihin. Bolette vertaa elämäänsä ruutanoiden eloon lammessa, joten samoin voisi kultakalojen elämän ajatella vertautuvan kuninkaantyttären elämään linnassa. Sekä ruutanat että kultakalat elävät parvissa, eivätkä yksin, eli ne eivät ole itsenäisiä ja muista riippumattomia, mikä ehkä on myös Boletten, mutta ainakin kuninkaantyttären ihanne. Sekä ruutanat että kultakalat on kuitenkin istutettu puutarhan lammikkoon, joten ne ovat siellä vankeina muusta maailmasta tietämättä. Jos ruutanat osaisivat uida vieressä olevaan vuonoon, ne lähtisivät

pois, mutta ne joutuvat tyytymään elämään rajatussa tilassa. Kultakalat nimetään Leinon tarinassa korukaloiksi; niiden tarkoitus on ennen kaikkea olla koristeena ja kuninkaallisten viihdykkeenä, eikä niiden elämisestä mainita muuta kuin että ne uivat lammessa ”hupaisasti” edestakaisin. Kultakaloihin suhtautuminen tämän subtekstin valossa korostaa siis kuninkaallisten eloa omassa kuplassaan, jonka ulkopuolinen maailma on heille tuntematon ja johon monilla heistä ei ole edes minkäänlaista kiinnostusta tutustua. Siihen suhteutettuna kuninkaantytären lähtö kotoa on hyvin radikaali teko. Ibsenin teos täydentää tältä osin kohdeteokseni tulkintaa; se auttaa ymmärtämään paremmin yhteyttä kalojen ja ihmisten välillä, mikä ei ilman tätä subtekstiä tulisi esille.

Kuten kuninkaantytär, on Bolettekin kiinnostunut ympäröivästä maailmasta ja kokee olevansa siitä erillinen, koska ei ole päässyt ikinä pois kotoaan. Kun hänelle annetaan mahdollisuus päästä pois, hän innostuu vapaudestaan ja uusista mahdollisuuksista, mutta samalla hänelle selviääkin, että ehtona on sitoa itsensä avioliittoon miehen kanssa. Bolette tuntee sen myös velvollisuudekseen, kiitollisuutena siitä, että pääsee ”näkemään maailmaa” ja ”elämään mukana elämässä” (ks. M, 195). Myös kuninkaantytär haluaa kokea olevansa vapaa, vaikka oikeastaan hän on mielikuvansa pauloissa.

Sinä yönä ei nukkunut paljoa tuo kuvankaunis kuninkaantytär. Hän valvoi vain ja kääntelevi vuoteellaan ja ajatteli seuraavaa aamua, jolloin hänen olisi lupa hovineitoineen mennä oikean meren rantaan ja kohdata oikean, ihanan todellisuuden ihmeellisyyksiä.

Armaat, aineettomat kohtaukset tuon kumman kuvajaisen kanssa olivat niiden surullisesta, lempeästä suloudesta huolimatta käyneet hänelle todellakin sietämättömiksi. (AJK, 150.)

Kuninkaantytär päättää lähteä heti yöllä meren rantaan, jotta pääsee heti mielikuvansa luokse, eli hän karkaa kotoaan. Jos kuninkaantytär olisi enemmän kuten Bolette, olisi hänkin voinut suunnitella lähtönsä toisin. Bolettekin haaveilee lähtemisestä, mutta hänestä tuntuu, ettei hänellä ole oikeutta jättää isäänsä (M, 102). Hänellä on myös suurin vastuu perheen taloushoidossa, minkä vuoksi hän ei ole kokenut voivansa jättää perhettä. Lopulta Bolette pitää kuitenkin velvollisuuksia tärkeämpänä sitä, että saa nähdä maailmaa, ja suostuu vanhan opettajansa kosintaan päästäkseen pois kotoa, vaikka ei miestä rakasta. Hän miettii: ”Mikä onni – tietää olevansa vapaa – ja pääsevänsä uusiin oloihin. Eikä tarvitse huolehtia tulevaisuudesta. Ei vaivata päätään tuon tyhmän toimeentulon tähden. –” (M, 196.) Bolette tyytyy siis valitsemaan elämän, jossa hän joutuu tekemään kompromissin pois pääsemisen ja rakkaudettoman avioliiton välillä. Kuninkaantytär

eroaa tässä Boletesta huomattavasti, sillä hän ei koe samanlaista velvollisuutta perhettään kohtaan eikä kanna huolta huomisesta, vaan muu maailma, erityisesti meri ja hänen mielikuvansa vetävät puoleensa. Siltä osin hän muistuttaa enemmän Ibsenin teoksen päähenkilöä, Ellidaa.

Ibsenin teoksessa viitataan samaan vastustamattomaan kaipuuseen kuin kohdeteoksessani. *Merenneidon* Ellida on sitä mieltä, että ihmisten olisi parempi elää merellä tai jopa meressä. Hän keskustelee perhetuttavan, yliopettaja Arnholmin kanssa, mutta mies ei ole aivan samaa mieltä Ellidan kanssa. Ellidan mukaan ihmiset olisivat meressä eläessään paljon täydellisempiä ja onnellisempia. Hän ei kuitenkaan perustele väitettään, eivätkä muut Tuntematonta miestä lukuun ottamatta ole huomanneet meren vetovoimaa. Ellida ei siis saa kovin usein tukea ajatukselleen, kuten keskustelusta yliopettaja Arnholmin kanssa voi huomata:

A: (*Laskien leikkiä.*) No, olkoon menneeksi! Mutta tehty kuin tehty. Me olemme siis auttamattomasti joutuneet väärälle tolalle ja kehittyneet maamyyriksi emmekä vesieläimiksi. Ja nyt jo ainakin lienee liian myöhäistä korjata se erehdys.

E: Se mitä sanotte, on surullinen totuus. Ja luulen että ihmiset aavistavat sen itsekkin. Että joku hämärä tunto siitä kalvaa heidän sieluaan ikäänkuin salainen katumus ja suru. Uskokaa minua, siinä on syvin syy ihmisten raskasmielisyyteen. Niin, – uskokaa minua.

A: Mutta hyvä rouva Wangel, minusta tuntuu kuin eivät ihmiset niin pahoin raskasmielisiä olisikaan. Päinvastoin näyttää elämä useimmille olevan kevyt ja valoisa ja kuluvan suurena hiljaisena itsetiedottomana ilona.

E: Ei suinkaan. Se ilo – se on aivan samanlaista kuin meidän ilomme pitkästä valoisasta kesäpäivästä. Sitäkin seuraa aina ajatus tulevasta pimeyden ajasta. Ja se ajatus luo varjon ihmisiloon – samoin kuin pilvenhattara vuonoon. Äskes se vielä päilyi kirkkaana ja sinisenä. Ja sitte yht'äkkiä – (M, 108–109.)

Ellida poikkeaa ajatuksineen muista ihmisistä. Hänen olonsa on jatkuvasti silminnähden huono ja Wangel on huolissaan vaimostaan: ”Minä näen sen, Ellida! Askel askeleelta liu'ut sinä minun käsistäni. Ja tuo rajattoman ja äärettömän – ja saavuttamattoman kaipuu – se se pimentää lopulta sinun mielesi kokonaan” (M, 210). Wangel on huomannut, että meren ääressä elävät ihmiset ovat ailahtelevaisia kuin aaltoileva meri ja hänen mukaansa Ellida onkin ”meriväkeä”. Hän potee huonoa omaatuntoa siitä, ettei ole yrittänyt kehittää vaimonsa henkistä elämää, jotta tämä olisi saanut muuta ajateltavaa. (M, 146–148.) Myös kuninkaantytärtä meri vetää puoleensa ja hän kokee olevansa ulkopuolinen sekä perheensä luona että kalastajan mökissä. Meren luona oleminen kuninkaanpojan kanssa tarkoittaa omaan sisäiseen maailmaan ja mielikuvaan uppoutumista. Kuninkaantytär kohtaa ensimmäisen kerran mielikuvansa kuitenkin jo ennen merelle pääsyä tuijottaessaan puutarhan

lampeen. Samoin myös Ellida kohtaa miehen menneisyydestä pitkän ajan kuluttua tuijottaessaan lammikkoa (M, 111). Mies tosin kävelee tietä pitkin ja sanoo tullessaan noutamaan Ellidaa, mutta myös kuninkaanpoika tulee lopulta noutamaan kuninkaantytärtä, kun tämä on astumassa vihille kalastajanuorukaisen kanssa. Alunperin kuninkaantytär houkuttelee itse mielikuvansa esiin onkimalla hänet merestä, mutta Ellidan tuntema mies saapuu haaksirikkoutuneen laivan mukana. Silti molemmat tuntuvat vaikuttavan vahvasti kummankin naisen mieleen ja heidät valtaa samalla tavalla houkutus mennä miehen mukaan, mutta se tuntuu myös ahdistavalta. Kummassakin tapauksessa meri on kokonaisuudessaan yhtä aikaa hyvin kiehtova, mutta pelottava elementti.

Eino Leino (1908, 253–254) kirjoittaa arviossaan näytelmästä, että meri symboloi alkuperäisten vaistojen maailmaa, mikä toimii vastakohtana maalle, ”järjellisen tahdontoiminnan valtakunnalle”. Ellidan kaksi miestä toimivat toisilleen vastakohtina ja Ellidan on tehtävä valinta heidän välillään. Hän tuntee suurta vetoa toiseen mieheen, johon avioliittoa Wangelin kanssa ei voi verrata, koska Ellida ei ole omien sanojensa mukaisesti päätenyt siihen vapaaehtoisesti vaan hän on suostunut siihen turvatuun toimeentulon vuoksi. Wangel kuitenkin rikkoo heidän sopimuksensa ja silloin Ellida tajuaa, että on täysin hänen päätettävissään, miltä hänen tulevaisuutensa näyttää. Eli kun hän saa täysin vapaasti valita, on ratkaisun tekeminen hänelle helppoa. Silloin Ellida sanoo toiselle miehelle: ”Minulta te olette kuollut mies, – joka on noussut meren pohjasta ja palaa sinne takaisin” (M, 212). Mies on ikään kuin kuninkaantyttären mielikuva, joka on merestä noussut. Jos siis Ellida symboloi ihmisen valinnanvapautta ja sen vaatimista, voi *Ahvenen ja kultakalojen* tulkita viittaavan siihen ja ajavan samaa tarkoitusta. Leino kuitenkin tulkitsee meren, eli viettien ja intohimojen vetovoiman, voimakkaampana ihmisen vapaan tahdon tuottamassa valinnassa verrattuna yhteiskunnan asettamiin rajoihin ja vaatimuksiin. Wangel edustaa Leinon mukaan maata ja hän kahlitsee Ellidaa, mutta valitessaan toisen miehen, eli meren, tämä hallitsisi häntä täysin. Kun ihmisellä on vapaus valita, hän valitsee mieluummin rajoitetun ihmiselämän, vaikka aiemmin on halunnut päästä siitä pois. (Leino 1908, 254.) Ellida pääsee siis irtautumaan meren ja Tuntemattoman miehen vetovoimasta ja valitsee maata edustavan Wangelin. Leinon tulkinta Ellidan valinnasta poikkeaa kuninkaantyttären valinnasta. Hän valitsee meren, joten hänen vapautensa tehdä oma valintansa tuottaa erilaisen lopputuloksen. Kuninkaantyttären valinta sopii Maria-Liisa Kunnaksen esittämään Leinon taiteilijakuvaan, eli luovan ihmisen on seurattava kutsumustaan, vaikka ihmisyyks kärsisi (ks. Kunnas 1972, 96–97). Leinon tarinassa kuninkaantyttären kohtalo on siis se, mihin Ellida oli ensin ajautumassa. Hänellä on pakottava tarve yrittää tavoitella sitä, mikä häntä kiehtoo ja inspiroi, mutta se hallitsee hänen koko elämänsä eikä hän kykene elämään kaksoiselämää vaan joutuu valitsemaan Ellidan tavoin maan ja meren välillä.

### 3.4 Anni Swanin symbolistiset taidesadut subtekstinä

Kohdeteokseni muistuttaa joiltakin lajipiirteiltään taidesatua, minkä voi huomata esimerkiksi vertailemalla sitä joihinkin lajin edustajiin, kuten jo mainitsemaani H.C. Andersenin *Pieneen merenneitton*. Teos muistuttaa paitsi tyyliään, myös juonellisesti lisäksi joitakin Anni Swanin symbolistisia taidesatuja. Symbolistinen tyyli on ominaista Eino Leinolle ja muidenkin symbolistien tapaan myös hänellä näkyy sadun ja myytin lajipiirteiden käyttö (ks. Kivilaakso 2008, 41 ja 53). *Ahvenesta ja kultakaloista* löytyy alluusioita ja samankaltaisuuksia Swanin satuihin *Aaltojen salaisuus* (1985/1901) sekä *Merenkuningatar ja hänen poikansa* (1985/1905). Tarkastelen näiden kahden Swanin sadun suhdetta kohdeteokseeni ja pohdin, mitä annettavaa niillä on teoksesta tekemääni tulkintaan.

Anni Swanin *Aaltojen salaisuus* -sadussa (=AS) kalastajapoika haluaa kuulla vedenneidolta aaltojenalaisesta elämästä kuten kuninkaantytär haluaa kuulla kuninkaanpojan elosta meressä. Molemmat kokevat muodonmuutoksen yöllä merenelävästä ihmiseksi. Pelkästään vedessä eläminen ei riitä vedenneidoille ja muille vedessä asuville vaan he haluavat nauttia myös elosta maan päällä. Kalastajapoika sanoo:

”Enkö siis koskaan saa tietää aaltojen salaisuutta? Joka ilta tuijotan syvyyteen ja rukoilin aaltoja kertomaan salaisuuttaan, mutta minä en ymmärrä niiden kieltä. Ja tuntuupa minusta, kuin en saisi rauhaa ennenkuin saan tietää, mitä syvyydessä liikkuu.” (AS, 53.)

Kalastaja on kiinnostunut meren syvyyksistä kuten kuninkaantytär ja molemmat heistä haluavat tietää, mitä pinnan alla on. Ero teosten välillä on kuitenkin se, ettei kalastaja itse halua meren syvyyksiin, mutta kuninkaantyttäreille meri on kuin pakkomielle, sielun yöpuoli, joka vetää puoleensa. Aaltojenalainen maailma on synkkä paikka, jossa elää suljettu joukko kaloja ja vesiolentoja. Vedestä nousevat hahmot tulevat maan päälle vain iltaisin. Saduissa korostuva vaihtelu valon ja pimeyden sekä yön ja päivän välillä symboloi vedestä vapautumista ja mahdollistaa maan päällä olemista. (Ks. Kivilaakso 2008, 152.) Swanin sadussa aaltojen salaisuuden tietäminen johtaa taian raukeamiseen ja rangaistukseksi vedenkansa ei saa enää nousta öisin maan päälle vaan joutuu elämään meren syvyyksissä pimeässä ja mykkinä.

Kuninkaanpoika voi nousta merestä vain siksi, että on kuninkaantyttären mielikuva. Mielikuvan

houkuttelu vedestä symboloi sisäisen maailman kuten alitajunnasta nousevien toiveiden tuomista esiin ja kuninkaantytären kohdalla se tarkoittaa luovuuden valjastamista ja ihanteen tavoittelua. Hän haluaa pyrkiä symbolistiseen unelmaan, joka vie pois arkirealismista. Kun kuninkaantytär saa tietää kuninkaanpojalta tämän elämästä meressä, hän haluaa itsekin kokea saman, vaikka kuninkaanpojalle meressä eläminen on rangaistus. Kuninkaantytär ei usko kuninkaanpojan varoituksia ja vakuuttelua siitä, että elämä maalla on parempaa. Vaikka *Aaltojen salaisuuksissa* ja *Ahvenessa ja kultakaloissa* motiivit langetetuille rangaistuksille eroavat toisistaan, molemmissa teoksissa meri vetää puoleensa. Kivilaakson mukaan vuosisadan vaihteen kontekstissa aaltoihin heittäytyminen tulkitaan yleisesti siirtymänä johonkin tuntemattomaan ja kaivattuun olotilaan. Toisaalta vuosisadan alun modernismin tyypillinen piirre oli myös kiinnostus itsemurhaan. Kiinnostus pinnanalaiseen elämään antaa kuitenkin mahdollisuuden toisenlaiseen todellisuuteen ja uuteen olotilaan. (Ks. Kivilaakso 2008, 163.)

Symbolistit kuvasivat taiteessaan ihmisen sielua ja mielentiloja, joita voitiin kuvata vedessä elämisenä. Vedenalaista elämää voi tulkita kuvana taiteilijan alitajunnan syvyyksistä ja mielikuvituksen voimasta. (Kivilaakso 2008, 165.) Kuvaus sopii myös omaan kohdeteokseeni. Kivilaakso tulkitsee kuitenkin Swanin satuja niin, että naistaiteilijan on salattava luovuutensa voima, mutta tulkintani omasta kohdeteoksestani viittaa enemmänkin siihen häilyvään rajankäyntiin, mikä alitajunnasta ammentavan taiteen ja todellisuuden välillä vallitsee. Alitajunnan käyttäminen luovuuden lähteenä on kiehtovaa ja ennenkokematonta, mutta se voi viedä mukanaan ja vieraannuttaa ulkopuolisesta todellisuudesta eikä taiteella ole silloin tulevaisuutta. *Ahvenessa ja kultakaloissa* tuntuu myös korostuvan se, ettei taiteilijaa ymmärretä ja siksi vaarana onkin uppoutua liikaa mielikuviinsa.

Symbolismissa sadut kehittyivät esteettisempään suuntaan ottaen vaikutteita muilta taidealoilta, mikä sopii myös intertekstuaalisuuden kenttään. Kivilaakso sanoo, että Pirjo Lyytikäisen mukaan symbolismin poetiikassa vihjaaminen ja epäsuora viittaaminen on keskeistä. Kirjallisuuden analogiat eli alluusioiden toimivat vihjeinä, jotka auttavat tekstien välisten suhteiden tulkinnassa. (Ks. Kivilaakso 2008, 43.) Kohdeteokseni viittaa alluusioiden Swanin *Merenkuningatar ja hänen poikansa* -satuun. Merenkuningattareksi joutuva lammeneiti antaa poikansa ihmisille, jotta hän saisi elää maan päällä eikä mykkänä vedessä. Meri vetää poikaa kuitenkin puoleensa, hän ikävöi sitä usein ja haluaa kuulla meren ”pauhinaa” (MJHP, 173. Vrt. AJK, 150.) Päästessään mereen poika kuitenkin kuolee, koska on tottunut elämään maalla eikä meressä. Merenkuningatar suree poikaansa ja rakkautensa ansiosta pääsee poikansa sielun mukana ”autuaitten asuntoon”: ”[–] hän kohosi tähtien

taa, sinne kuhun ei vielä kenenkään kuolevaisen silmä ole tunkeutunut” (MJHP, 177). Kuninkaantytär on kuin merenkuningattaren poika, jota meri vetää puoleensa. Pojan kohdalla selitys on kuitenkin se, että hän on meressä syntynyt. Merenkuningatar taas on ollut aiemmin lammenneiti, mutta joutuu vasten tahtoaan meren asukkaaksi. Swanin teoksessa mereen joutuminen ei siis ole toivottavaa, mutta se vetää puoleensa. Mereen hukkuminen kuitenkin päästää sielun vapaaksi ja se kohoaa korkeuksiin, kuolevaisten ulottumattomiin.

Jos Swanin satua ajattelee oman kohdeteokseni kontekstiin yhdistettynä, niin kuninkaantytären ”autuaallista kuolemaa” (ks. AJK, 194) voi pitää samankaltaisena merenkuningattaren pojan kohtalon kanssa: mereen päästessään hänen sielunsa nousee kohti symbolismin ideaalia, joka nousee taiteilijan sisäisestä todellisuudesta. Näin tulkittuna kuninkaantytären kohtalo ei olisikaan lopullinen tuho, kuten se ulkopuolisille näyttäytyy, vaan hän pääsee kaipaamansa luovuuden lähteille ja haluamaansa olotilaan. Silti kuninkaantytären sanotaan kuolleen, koska hän on kohdannut mielikuvansa, joten taiteilijan kirous on siis se, että ulkopuolisessa todellisuudessa häntä ei enää ole. Jos kuninkaantytär olisi onnistunut hallitsemaan mielikuvaansa, olisi hän voinut jäädä henkiin, mutta sen sijaan hän uppoutuu mielikuvaansa täysin vierautuen ulkopuolisesta todellisuudesta.

Voi ajatella, että subteksteinä toimivat teokset edustavat kuninkaantytären valinnan tekemisen erilaisia näkökulmia ja lopputuloksia. Tarinan juoni on kiteytetty kuninkaantytären mereltä kuulemansa äänen varoitukseen: ”Sinä luulet maailmanrannalla ijäti istuvasi. Ja kuitenkin on tähtiin kirjoitettu, että sinä rakastat kuvajaista enemmän kuin kuin oikeaa ihmistä ja että tuo rakkaus on sinut nuorena raateleva.” (AJK, 152.) Kuninkaantytärtä varoitetaan olemasta itsekäs kuin Narkissos, sillä itsekeskeisyys ei voi ikuisesti jatkua vaan se johtaa tuhoon. Rakastuessaan mielikuvaansa kuninkaantytäreille käy kuten *Pienen merenneidon* päähenkilölle eli hän uhrautuu rakastamansa kuninkaanpojan puolesta. Hän ei ole kuin *Merenneidon* Ellida, joka valitsee sen, minkä huomaa olevan hänelle itselleen parasta. Sen sijaan meren vetovoima pitää kuninkaantytärtä otteessaan kuten Swanin satujen henkilöitä ja siksi hän seuraa mielikuvaansa meren syvyyksiin.

Kohdeteokseni subtekstit tukevat tulkintaani lammen ja meren vertautumisesta kuninkaantytären mieleen ja alitajuntaan. Kohdeteokseni subteksteissä toistuva merenneito-aihe ilmentää tulkinnassani sitä, että merenneitosatujen tavoin maa ja meri edustavat asioita, joiden välillä on ristiriita ja joista toinen vetää puoleensa. Kuninkaantytär kaipaa mereen mielikuvansa luokse, mutta elää maalla toisin kuin kuninkaanpoika. Kuninkaantytären mielikuva on kuin varjo hänen omista

ajatuksistaan: toisaalta se on ihanne, mutta samalla pimeän, piilossa olevan alitajunnan ilmestys. Hän hakeutuu mielikuvansa luokse yhä uudestaan, joten hän turvautuu sisäiseen maailmaansa hakiessaan lohtua ja rakkautta. Kuninkaanpojan rooli teoksessa on kuitenkin myös laajempi kuin pelkkä kuninkaantytären mielikuva, sillä molemmat hahmot ovat aktiivisia toimijoita. Sadun kehyksessä kuninkaanpoika ja kuninkaantytär ovat rakastuneita toisiinsa, molemmat vetävät toisiaan puoleensa ja ihannoivat toistensa piirteitä.



#### 4 ”Hän vie minut sieluineni ja ruumiineni” – Sadun ja allegorian piirteet

Tässä luvussa pohdin tarkemmin teoksessa esiintyviä lajeja. Ensimmäisessä alaluvussa keskityn sadun ja tarinan piirteisiin ja etsin perusteluja eri lajien sekoittumiselle. Esitän myös lyhyesti, miksi satu, erityisesti taidesatu, on sopiva laji allegorian esittämiselle. Seuraavissa alaluvuissa käsittelem allegorian piirteitä teoksessa ja esitän perusteita sille, että kohdeteostani voi tutkia allegoriana.

##### 4.1 Tarina sadun muodossa

*Ahvenessa ja kultakaloissa* on määrittävä alaotsikko *Tarina syvyyksistä*, jonka temaattista merkitystä tarkastelen seuraavassa alaluvussa allegorian yhteydessä. Alaotsikko antaa teokselle useimmiten jonkin lajimääreen ja liittää sen toisiin saman lajin edustajiin. Samalla se myös pyrkii erottamaan teoksen jostakin toisesta lajiyhteydestä. (Lyytikäinen 1991b, 151.) On tärkeää huomata, että alaotsikko määrittää teoksen juuri tarinaksi eikä esimerkiksi saduksi, vaikka siinä on sadulle ominaisia piirteitä. Lajin tutkiminen työssäni on oleellista, sillä tulkintani mukaan tarkoitus on ohjata lukijaa huomaamaan teoksen vertauskuvallinen merkitys, eikä lukemaan sitä satuna, jolloin sen allegorisuus jäisi huomaamatta.

Leino on määritellyt *Ahvenen ja kultakalat* tarinaksi, mikä on varsin yleinen nimitys eikä paljasta teoksen todellista luonnetta. Koska teoksessa on sadunomaisia piirteitä, tarkastelen työssäni sadun määrittelyjä suhteessa kohdeteokseeni. Yhtä tärkeää on kuitenkin tarkastella myös niitä piirteitä, jotka erottavat kohdeteokseni tavanomaisesta sadusta. Lajin määrittely on olennaista sen vuoksi, että teoksesta voi huomata kyseisen lajin merkitykset, jotka muodostuvat konventioiden kautta (Fowler 1985, 20). Lajin määrittämisen kautta voi siis ymmärtää kaunokirjallisia perinteitä ja siten itse teosta (Isomaa 2009, 12). Määrittelemällä teoksen lajeja ja tarkastelemalla sadun piirteitä voi löytää tulkinnan kannalta oleellisia merkityksiä. Siksi lajin määrittely liittyy työssäni läheisesti myös allegorian esiintuomiseen.

Pelkästään *Ahvenen ja kultakalojen* alun perusteella ensivaikutelma teoksen lajista on todennäköisesti satu. Ainakin Eino Karhu (1973, 225) viittaa *Ahvenen ja kultakaloihin* satuna. Teos alkaa kuvauksella siitä, miten kuninkaantytär on yllättäen kyllästynyt lempipuuhaansa ja tulee valittamaan asiasta äidilleen. Katkelmasta selviää myös tyypillinen prinsessasadun aihe: kosinnan odottaminen (ks. Isomaa 2009, 189; Zipes 1994, 2; Lieberman 2012/1987, 189).

Tuli itkien isänsä palatsiin tuo kuvankaunis kuninkaantytär, lankesi kaulaan emolleen armahalle ja virkkoi nyyhkyttäen:

– Äiti! Minä en jaksa onkia kultakaloja enää. Minun on ikävä.

Hänen äitinsä kuningatar löi hämmästyen yhteen kahta kämmentään:

– Et onkia kultakaloja enää? hän sanoi. Mitä me sitten keksimme sinulle?

Ei ollut nimittäin tuo kuvankaunis kuninkaantytär tehnyt eläissään muuta kuin onkinut kultakaloja. Tietysti hän oli sitäpaitsi sukinut suortuviaan ja itseään kuvastimesta ihannellut, mutta kun hänellä ei ollut ketään arvoistansa kosijaa, oli sekin jo ammoin käynyt ikäväksi hänelle. (AJK, 135.)

*Ahven ja kultakalat* sisältää sadun lajille tyypillisiä piirteitä jo tarinan henkilöihahmoista lähtien: pääosassa on kuninkaantytär, joka asuu palatsissa vanhempiansa luona ja odottaa prinssin kosintaa. Pidemmälle tarinaa lukiessa selviää, että kuninkaantytär ihastuu lammen heijastuksessa näkemäänsä kuninkaanpojan kuvaan ja haluaa lähteä pois kotoaan onkiakseen merestä oikeita kaloja. Tapahtumapaikka *Ahvenessa ja kultakaloissa* on määrittelemätön, selkeästi suomalaisesta kulttuurista poikkeava ja siksi se etäännyttää lukijan omasta kokemusmaailmastaan ja ympäristöstä. Teoksessa on selkeästi realistisesta kerronnasta poikkeavia piirteitä, kuten inhimillistettyjen kasvien ja auringon säteiden puheenvuoro, kun he kommentoivat kuninkaantyttären ja -pojan rakkautta.

Mutta kaikki pienet, siniset lemmenkukat rannalla painoivat päänsä vienosti alas ja virkahtivat surumielin:

– Nuo kaksi eivät näe toisiaan enää milloinkaan.

Mutta kaikki kultaiset aamunsäteet, jotka mailla, metsissä ja merellä karkeloivat, hyppivät hilpeinä kukalta kukalle ja kuiskasivat heille:

– Nuo kaksi eivät eroa milloinkaan. Ettekö näe, että he rakastavat toisiaan? Eikä toinen pääse niin pitkälle meren syvyyteen eikä toinen niin korkealle taivaan valkeuteen kohoamaan, ettei sittenkin olisi heidän välillään silta, jota juoksevat heidän armaimmat ajatuksensa. (AJK, 175.)

Elollistettujen luonnonilmiöiden puhuminen korostaa eroa realistiseen kerrontatapaan tuomalla sadun piirteitä tarinaan (ks. Isomaa 2009, 188). Se myös esittää, että vaikka kuninkaanpoika ei olisi tarinan realistisessa maailmassa todellinen, se on totta kuitenkin kuninkaantyttären lisäksi kukille ja päiväsäteille. Tämä liittyy myös teoksesta välittyvään viestiin, että se, mikä on totta jollekin, ei ole sitä välttämättä kaikille. Käsittelen aihetta seuraavassa alaluvussa ja myöhemmin työssäni.

Tarinasta löytyy sadulle tyypillisiä piirteitä kuten yliluonnollisia ilmiöitä, joita ei voi realistisesti selittää ja jotka liittyvät tapahtumien kulkuun ja teoksen teemaan (ks. Ihonen 2001, 136–137). Mainituista piirteistä huolimatta teos on kokonaisuutena kuitenkin epätyypillinen saduksi eikä siten sovi perinteisen sadun kategoriaan. Tapahtumien kulkuun ja teoksen teemaan liittyvänä yliluonnollisena ilmiönä teoksessa on kuninkaantytären kuvitteleva kuninkaanpoika, joka elää ahvenena meressä, mutta nousee sieltä öisin kuninkaantytären kutsuessa tätä. Toisaalta kun tulkitaan satua allegorisesti, ahvenena elävä kuninkaanpoika osoittautuu kuninkaantytären mielikuvaksi. Silti myös muut ihmiset kykenevät kerran näkemään kuninkaanpojan, jota on luultu kuolleeksi. Tarkastelen tätä ristiriitaa myöhemmin tutkimuksessani. Satu sopii allegorian kuvaamiseen kuitenkin hyvin, sillä yliluonnolliset elementit toimivat ikään kuin valepukuna allegorisuudelle. Kuten Pirjo Lyytikäinen toteaa, lajina satu on ei-allegorinen sen vuoksi, että lukijan oletetaan hyväksyvän fantasiamaailma sellaisena kuin se on esitetty. Sadun rakenteet ovat kuitenkin otollisia allegorian luomiseen, mutta allegorinen satu ei ole enää tyypillinen satu. (Lyytikäinen 1991a, 30.)

Kohdeteoksessani on piirteitä monesta eri lajista, sillä siitä löytyy selkeitä sadun piirteitä, mutta toisaalta se on nimetty teoksen alaotsikossa tarinaksi. Tarinalla on usein jokin tarkoitus, kuten välittää jokin opetus tai sanoma vertauskuvallisuuden kautta; esimerkkinä Raamatun sisältämät vertauskuvalliset tarinat. Tarinan ja sadun välillä ei kuitenkaan ole suurta eroa: tarinan piirteet ovat osittain myös sadulle ominaisia ja ehkä siksi myös kohdeteoksessani on piirteitä molemmista. Englannin kielessä tarina eli *tale* ja satu eli *fairy tale* ovat samankaltaisia ja voivat jopa molemmat tarkoittaa satua. Kivilaakson (2008, 12) mukaan tarinan määritelmä eroaa sadusta siten, että tarina on kertomus arkipäivästä tai esimerkiksi historiallisesta henkilöstä. Sen sijaan sadun tapahtumat ovat usein yliluonnollisia ja täysin mielikuvituksellisia. Sadun päähenkilö on useimmiten jokin nimeämätön hahmo, kuten prinsessa, eikä olemassa oleva persoona. Kohdeteokseni päähenkilö kuninkaantytär on siis selkeästi satumainen hahmo.

Kohdeteokseeni sisältyy useita sadun lajiin olennaisesti kuuluvia motiiveja ja aiheita, jotka eivät kuitenkaan tunnu täyttyvän kokonaan. Saduissa yleinen motiivi on sisäisen halun tai puutteen vuoksi prinssin etsiminen tai matkalle lähtö jonkin tavoitteen saavuttamiseksi. Päähenkilö kokee matkansa aikana usein vastoinkäymisen tai muodonmuutoksen saavuttaakseen tavoitteensa. Häntä auttamassa voi olla esimerkiksi hyvä haltija tai jokin muu viisas hahmo. (Kivilaakso 2008, 57). Mainitut sadun ehdot sopivat osittain myös kohdeteokseeni: siinä esiintyy vastoinkäyminen (kalastajan kosinta), muodonmuutos (kuninkaanpojasta ahveneksi) ja neuvonantaja

(kuninkaanpoika). Neuvonantajana toimiva kuninkaanpoika oikeastaan enemmän varoittaa kuin neuvoo kuninkaantytärtä ja muodonmuutoskin on tapahtunut ennen tarinan nykyhetkeä ja se on ollut rangaistuksen seuraus. Kuninkaanpojan hahmohan on kuninkaantyttären mielikuva, mikä toisaalta sopii yliluonnollisena elementtinä sadun lajiin. Toinen tyypillinen perinteisen sadun piirre on, että se päättyy naimisiinmenoon (Lieberman 2012, 200). Myös kohdeteokseni päähenkilöiden kuninkaantyttären ja kuninkaanpojan osalta tarina vaikuttaa ensin päättyvän niin, että molemmat avioituvat tahoillaan. Näin ei kuitenkaan tapahdu vaan he saavat toisensa, mikä tosin tarkoittaa sitä, että kuninkaantytär kohtaa mielikuvansa. Mielikuvan kohtaaminen liittyy teoksen temaattiseen tasoon, joten sillä on myös jokin vertauskuvallinen merkitys.

Modernismin poetiikassa lajirajat eivät ole staattisia vaan muuttuvia (Kivilaakso 2008, 43). Teoksen alaotsikon takia voisi päätellä, että Leino ei ole halunnut kirjoittaa pelkästään satua kuninkaantyttäreestä vaan kertoa sen kautta myös syvempiä symbolisia merkityksiä. Voisikin sanoa, että mimeettisellä tasolla *Ahven ja kultakalat* on satu, mutta temaattisella tasolla se on tarina. Mimeettisessä, tai fiktiivisessä, lukutavassa eläydytään tapahtumiin, joten tärkeimpiä sisällön piirteitä ovat juoni ja henkilöhahmot. Temaattisessa luennassa etsitään tarinan merkityksiä eli pohditaan, mitä tarina tarkoittaa eikä huomio kiinnity niin paljon tapahtumiin ja niiden käännteisiin. Tärkeämpää on, mitä teksti välittää lukijalle kuin mitä henkilöille tapahtuu. (Ks. Lyytikäinen 2013, 26–27.) Kun Leinon tarinan tulkitsee allegorisesti, on siitä löydettävissä tarinamaailman ulkopuoliseen todellisuuteen liittyviä asioita, joilla ei ole mitään tekemistä tarinan henkilöhahmojen kanssa. Tarinasta voisi mahdollisesti löytää myös kertomuksen historiallisesta henkilöstä, jos perustaa tulkinnan biografiseen näkökulmaan, mutta viittauksia tähän ei tarinasta löydy. Huolimatta siitä, että temaattinen taso on oleellinen allegorisen tulkintatavan kannalta, eivät tarinan ominaisuudet nouse sadun ominaisuuksien ohi siten, että tarinan fiktiivinen taso jäisi kokonaan temaattisen tarinan tason alle. *Ahven ja kultakalat* on siis tulkintani mukaan sadun muodossa kerrottu tarina, joten sadun määrittelyjen lisäksi myös tarinan määrittely antaa oman merkityksensä tulkinnan muodostumiseen.

Sadun määrittelyn pohtiminen voi tuoda kuitenkin aineksia myös temaattiseen tulkintaan, kun pohditaan esimerkiksi sitä, miksi tarina on kerrottu juuri sadun muodossa. 1800–1900-lukujen vaihteessa elettiin satujen ja tarinoiden kulta-aikaa ja sadusta tuli suosittu laji, mikä näkyi myös kirjailijoiden inspiroitumisesta niin satumaailmaan kuin myytteihin (Kivilaakso 2010, 16). Eino Leino oli erityisen altis oman aikansa kulttuurisille vaikutuksille, joita hän sovitti niin kalevalaiseen myyttimaailmaan kuin omaan kokemuspääpiiriinsä (Kunnas 1972, 10). Taidesatu sopii

vertauskuvallisen tarinan kertomiseen lajin piirteidensä puolesta. Vuosisadan vaihteessa kehittynyt taidesatu on Kivilaakson mukaan kirjailijan luoma vertauskuvallisesti tulkittavissa oleva satu ja se sisältää myyttisiä, metaforisia ja symbolisia piirteitä. Taidesaduissa käsitellään usein eksistentiaalisia tai moraalisia ongelmia. Taidesadut sisältävät paljon kuvallista ja kaunokirjallista ainesta ja niiden päähenkilöt näyttävät enemmän tunteitaan, myös epävarmuutta. (Kivilaakso 2010, 16.) Suomalaisen taidesadun ominaispiirteisiin liittyy kansanperinteestä ja luontosymboliikasta ammentaminen, mikä voi näkyä esimerkiksi myyttisten hahmojen käytössä (mt., 17). Leinon eläintarinoissa on nähtävissä suomalaiselle kansanperinteelle ominaisia hahmoja: karhu *Mesikämmenessä* ja koira *Mustissa*. Myös ahvenen, Suomen kansalliskalan, voi nähdä suomalaiseen kulttuuriin viittaavana piirteenä, vaikka tarinan miljöö poikkeakin suomalaisesta maisemasta.

#### 4.2 Tarinan kaksi tasoa

Tutkin kohdeteostani taidesadun ja allegorian lajien kautta. Tässä luvussa tarkastelen, mikä erottaa teoksen sadusta ja miten allegoriset vihjeet voi huomata. Tutkin työssäni niitä kohdeteoksestani löydettäviä vihjeitä, joiden voi nähdä johdattelevan lukemaan teosta allegoriana, vaikka vihjeiden merkitykset eivät välttämättä heti selviäkään. Oletan siis, että teos on allegoria, mutta seuraavassa alaluvussa tarkastelen teoksen allegorisuutta kriittisemmin.

Mikko Keskinen viittaa M.H. Abramsiin todetessaan, että esitystapana allegoria on kertomus, jonka henkilöt, tapahtumat ja miljöö muodostavat yhtenäisen ja ymmärrettävän kokonaisuuden, mutta joka viittaa toisella tasolla oleviin henkilöihin tai käsitteisiin. Allegoria voidaan myös jakaa kahteen eri päätyyppiin: historialliseen tai poliittiseen ja aatteelliseen allegoriaan. Ensin mainitussa viitataan historiallisiin henkilöihin ja tapahtumiin, mutta toisessa eli aatteellisessa allegoriassa kirjaimellisen tason henkilöt puolestaan edustavat myös abstrakteja käsitteitä ja juoni on esimerkkinä jollekin opille tai väitteelle. (Keskinen 1991, 43.) *Ahven ja kultakalat* on tulkintani mukaan aatteellinen allegoria, koska siinä ei ole suoranaisia viittauksia historiallisiin henkilöihin tai tapahtumiin vaan esimerkiksi tärkeässä roolissa oleva kuninkaanpojan hahmo on kuninkaantytären mielikuva, eli hän edustaa abstraktia käsitettä. Hän on samalla myös ahven, jonka ristiriitaista suhdetta kultakaloihin yritetään tarinassa selvittää ja se on tietysti myös lukijan tehtävä, sillä valmiita vastauksia ei anneta. Teoksesta löytyy allegoriseen lukemiseen useita vihjeitä, joten sitä ei pidä tulkita pelkästään mimeettisen tason kautta. Nämä viittaukset kehottavat lukijaa tulkitsemaan teosta

vertauskuvallisesti, vaikka ei tietäisi sen olevan kirjoittajan tarkoitus.

Heti *Ahvenen ja kultakalojen* alussa lukija kiinnittää huomionsa alaotsikkoon, joka on ”Tarina syvyyksistä”. Alaotsikko on tärkeä tulkinnan kannalta, koska se antaa lisäinformaatiota otsikolle ja toimii jopa ohjeena lukemistavalle. Alaotsikko ohjaa lukijaa kiinnittämään huomiota *syvyyksiin* eli pinnan alle. Tämän voisi väittää viittaavan allegoriseen lukutapaan eli katsomaan mimeettistä tasoa syvemmälle. Allegorioilla onkin usein symbolinen otsikko eikä nimestä selviä heti, mistä teoksessa on kysymys (Lyytikäinen 2014, 22). Tulkinta sopii Nietzschen näkemykseen, jonka Pirjo Lyytikäinen esittää. Kirjailijan täytyy kirjoittaessaan vertauskuvallista kertomusta elämästä rakentaa sanomalleen pinta, joka viittaa jollakin tavalla syvyyteen eli kuvaannolliseen merkitykseen. Tämä syvyyksissä oleva merkitys on yleinen kertomus, maailmanidea, jonka verhona yksittäinen ja konkreettinen kertomus toimii ja joka lukijan täytyy löytää. (Lyytikäinen 1991a, 36.) Leino otti vaikutteita työhönsä muun muassa Nietzschen ajatuksista (ks. esim. Ervasti 1960, 76), joten on mahdollista, että hän on noudattanut edellä mainittua poetiikkaa *Ahvenessa ja kultakaloissa*. Tarinan alaotsikon voi lisäksi nähdä viittaavan myös konkreettisesti ajateltuna tarinan tapahtumien tasolla syvyyksiin eli mereen, jolla on olennainen osa tarinan tulkinnassa. Kuninkaantytären rakastama kuninkaanpojan mielikuva näyttäytyy ahvenen muodossa ja hän nousee esiin merestä, syvyyksistä pinnan alta. Siten meri ja ahven ovat teoksen tärkeimpiä trooppeja, joihin lukijan on tartuttava allegorista tulkintaa muodostaessaan. Palaan meren ja ahvenen merkitysten tulkintaan myöhemmin tutkielmassani.

Tzvetan Todorov esittää puhtaan allegorian (*pure allegory*) käsitteen ja tarkastelee sen esiintymistä kertomuksissa, joiden tapahtumat ovat selkeästi yliluonnollisia. Kun luemme yliluonnollisia elementtejä sisältävää teosta siten, että ohitamme sen kirjaimellisen merkityksen eikä tulkintaan jää jäljelle mitään yliluonnollista, on kyseessä puhdas allegoria. Tällainen tilanne on yleensä luettaessa sadun muotoon puettua allegoriaa. Todorovin mukaan kirjailija antaa vinkkejä allegoriseen lukemiseen, jolloin lukijalle ei jää epäselväksi, että teosta ei tule käsittää kirjaimellisesti. (Todorov 1973, 63–65.) Tämän vuoksi satu sopii hyvin allegorian esittämiseen: allegoria haastaa sadun yliluonnollisuuden ja tulkinnassa lukija huomaa, ettei allegorinen satu ole ollenkaan tyypillinen eikä sadun maailma näyttäytyä esitetyn kaltaisena (vrt. Lyytikäinen 1991a, 30).

Tarinan ensimmäisessä luvussa kuninkaantytär ilmaisee kyllästymisensä kultakalojen onkimiseen ja hänen äitinsä ihmettelee asiaa suuresti, sillä kultakalojen onkiminen on asia, jota hän ja hänen äitinsä ovat tehneet koko ikänsä ennen sopivan kosijan löytymistä, eikä nuorella neidolla tarvitse

muuta tekemistä ollakaan. Kun tytär ilmoittaa haluavansa nähdä oikeita kaloja ja ihmisiä, voi lukija huomata kalojen onkimisen vertautuvan johonkin muuhunkin asiaan. Lyytikäisen mukaan allegorian alussa lukija ohjataan tiedon tielle eikä juonen. Alkuluvussa ei ole tarkoitus vain esitellä tarinan henkilöahmoja vaan korostaa keskeisiä tunnuskuvia ja esitellä tarinamaailma, joka on etäännytetty arkitodellisuudesta. (Lyytikäinen 2014, 32–33.) Ensimmäisessä luvussa vihjataan, mistä koko tarinassa on kyse vertauskuvallisella tasolla.

Ensimmäisen luvun lopetus on merkityksellinen allegorian huomaamisen kannalta. Siinä kuninkaantytären tutkinut lääkäri kommentoi kuninkaantytären esittämiä toiveita latinankielisellä repliikillä.

- Minä tahdon onkia oikeita kaloja! Minä tahdon nähdä oikeata merta. Minä tahdon puhua oikeiden ihmisten enkä kuvajaisten kanssa.
- Atshih! aivasti samalla kuninkaallinen kotilääkäri. Kaksi edellistä toivetta kenties vielä olisivat täytettävissä. Mutta mitä kolmanteen tulee, niin *dubito, ergo sum...* (AJK, 141–142.)

Kommentti on kohosteinen kiinnittäen huomion erityisesti sen vuoksi, että se on lausuttu teoksen kielestä poikkeavalla kielellä. Kuninkaantytären toiveet tuntuvat myös kertovan jostakin muusta kuin mitä hän varsinaisesti sanoo, sillä hän sanoo haluavansa kokea *oikeita* asioita, ikään kuin olisi tähän mennessä kohdannut vain vääriä. Meri on ehkä kuninkaantytäreille aivan uusi asia, sillä hänelle on tullut tutuksi ainoastaan tarinassa mainittu marmorinen puistolammikko, jossa ui kultakaloja. Lampi on mereen verrattuna vain keinotekoinen rakennelma ja kultakalat kuin lemmikkejä, joten ne ovat kaukana luonnollisuudesta – jos luonnollisuus nähdään oikean meren ja kalojen määritelmänä. On kuitenkin selvää, että kultakalojen onkiminen rinnastuu johonkin muuhun kuin tähän nimenomaiseen harrastukseen ja tarinan otsikko on tulkittava vertauskuvallisesti.

Lääkäri toteaa mielipiteensä latinaksi ehkä osoittaakseen omaa oppineisuuttaan ja lääkärin rooliaan vain harvojen osaamalla kielellä, jota eivät kaikki ymmärrä. Hän puhuu kuitenkin vasta kuninkaantytären ja kuningattaren lähdettyä, joten kukaan ei ole tätä kommenttia kuulemassa. Kommentti onkin tarkoitettu lukijalle, jotta hän kiinnittäisi kohtaukseen huomionsa ja selvittäisi, mitä lääkäri sanoo kuninkaantytären kolmannesta toiveesta eli halusta puhua oikeiden ihmisten eikä kuvajaisten kanssa. Lääkärin sanat ovat osa vakiintunutta lausetta, joka on useimmille tuttu. Lausahdus muistuttaa tunnettua René Descartesin lausumaa ”Cogito ergo sum” eli ”Ajattelen, siis olen”, tai tarkemmin ”Dubito ergo cogito; cogito ergo sum” eli ”Epäilen, siis ajattelen; ajattelen, siis olen”. Lääkärin toteama versio tästä lauseesta on siis suomennettuna: ”Epäilen, siis olen”.

Kommentissa korostuu ehkä oman olemisen todistamista enemmän lääkärin epäily siitä, että kuninkaantyttyärelle olisi sallittua puhua oikeiden ihmisten kanssa kuvajaisten sijaan. Lääkäri uskoo olevansa oikeassa kuningattaren voimakkaasta reaktiosta huolimatta, kun hän suuttuu lääkärin mainitessa kuninkaantyttyären olevan siinä iässä, että hän haluaa pyrkiä uuteen olotilaan, jossa saisi itse toimia vapaasti ja itsenäisesti. Kuningatar toivoisi sen sijaan lääkärin voivan parantaa tyttärensä jostakin sielun sairaudesta. Lääkärin aivastus reaktiona kuulemaansa korostaa kuninkaantyttyären käytöksen ennenkuulumattomuutta, ja hän saattaa jopa epäillä kuninkaantyttyären oikeasti haluavan puhua ihmisten kanssa kuvajaisten sijaan. Tästähän tarinassa lopulta on kysymys: valitseeko kuninkaantyttyär oikean ihmisen vai kuvajaisen eli oman mielikuvansa. Ensimmäinen luku siis osoittaa teoksen allegorisuuden, koska siinä on viitteitä, jotka kertovat tarinan toisesta tasosta sen mimeettisen tason rinnalla.

Tarinan lopetus on yksi vihjeistä, joissa lukijan huomio johdatetaan pois kirjaimellisesta tulkinnasta. Koska tarina on kertomus kuninkaantyttyärestä, on merkittävää, että tarina päättyy hänen isäänsä eli kuninkaaseen. Tarinan päätös on kuninkaantyttyären osalta traaginen, sillä hän kuolee seurattessaan kuninkaanpoikaa mereen, eli toisin sanoen hän jää mielikuvansa vangiksi. Surrestaan tyttärensä poismenoa kuningas haluaa ymmärtää tämän tekoja. Neuvonantajien avulla kuningas ymmärtää itsekin elävänsä ”kaksoiselämää” pyrkimyksessään tulla viisaaksi hallitsijaksi, mikä on tarinan mukaan mahdotonta, koska ”viisaus ei hallitse, vaan vallitsee” (AJK, 195). Kuningas päättää sen vuoksi jättää kruunun seuraajalleen ja jatkaa huoletonta eloaan kultakaloja onkien. Tarina saa siltä osin onnellisen lopun: ”Silloin ymmärrettiin, että hän oli ylimmän viisauden saavuttanut ja saanut ainakin omalta kohdaltaan sopusointuun ikuisen ristiriidan ahvenen ja kultakalojen välillä” (AJK, 196). Viimeistään tässä vaiheessa lukija huomaa, että tarinan merkitys muodostuu kahden eri elementin välisestä ristiriidasta, mikä liittyy johonkin muuhun kuin erilaisiin kaloihin. Tarinan loppu paljastaa myös sen, ettei kyseessä ole tyypillinen satu, sillä vaikka loppu on näennäisesti onnellinen, se osoittaa, että lukijan on kiinnitettävä huomio vertauskuvalliseen tasoon fiktiivisen tason sijasta. Kuninkaantyttyären kohtalo on onneton, mikä ei ole myöskään tyypillinen sadun piirre. Toisaalta hän vaikuttaa saavan sen, mitä on halunnut: mennä mereen mielikuvansa kanssa. Tarina jättää kuitenkin avoimeksi sen, jatkaako kuninkaantyttyär elämäänsä meren syvyyksissä yksin vai kuninkaanpojan kanssa.

Tarun ja todellisuuden raja ja sen pohtiminen vertautuu siis sekä tarinamaailmassa että tarinan vertauskuvallisella tasolla, kuten tulee ilmi jo tarinan ensimmäisessä luvussa. Allegorian on ilmaistava heti alussa sen epäsuora tai vertauskuvallinen lukutapa, joka näkyy käsitteellisellä



alueella eli konkreettisesta poikkeavalla abstraktilla merkitystasolla (ks. Lyytikäinen 2014, 16). Vihjeenä tarinan kahdesta tasosta toimii myös lukijan puhuttelu tilanteessa, jossa kuningas on asettanut kruununneuvostolle kysymyksiä. Kun kuningas on kuullut tyttärensä tahtovan onkia oikeita kaloja ja nähdä oikeita ihmisiä, hän pyytää apua neuvonantajiltaan vastatessaan tyttärensä toiveeseen. Tarinassa kehoitetaan siis lukijaa kiinnittämään huomiota kysymyksiin, joita pohditaan myös juonen tasolla.

Valtakunta, jossa kaikki nämä kummat tapahtuivat, oli varsin edistynyt ja valistunut valtakunta. Sen kruununneuvostoon kuului, paitsi kuninkaallisen perheen jäseniä sekä ylhäisiä pappeja, prelaatteja ja varsinaisia valtaneuvoksia, myöskin tieteen, taiteen, lainsäädännön y.m. korkeamman kulttuurin edustajia. Eipä ollut heidän joukostaan edes etevimpien ammattien eikä elinkeinojen harjoittajia unohdettu.

Heidän vastattavikseen oli asetettu seuraavat kysymykset:

1:0. Onko totuus ja sen etsiminen onneksi vai onnettomuudeksi ihmiselle?

2:0. Missä määrin voi katsoa ihmisen sisällisellä totuudella olevan mitään tekemistä häntä ympäröivän ulkopuolisen todellisuuden kanssa?

3:0. Kuinka on täsmittävässä ero todellisen ja näennäisen, kuten esim. ihmisten ja heidän kuvajaistensa välillä?

4:0. Mikä on kultakala ja mikä on oikea kala? (AJK, 142.)

Kysymysten jälkeen kertoja puhuttelee lukijaa: ”Kuten lukija huomaa, oli kuningas kuultuaan asianlaadun korkealta puolisoltaan, käsittänyt sen kaikella sillä vakavuudella ja syvämielisyydellä, millä hän kaikki muutkin asiat käsitti ja ratkaisi isänmaan onneksi ja valtakunnan siunaukseksi” (AJK, 142). Lukijan puhuttelu tässä tilanteessa korostaa sen merkittävyyttä, sillä muissa tilanteissa lukijaa ei puhutella. Kohtaus on selkeä allegorisoiva vihje, sillä se kiinnittää lukijan huomion kohtaukseen puhuttelemalla tätä (vrt. Vainikkala 1993, 161; Lyytikäinen 2013, 46). ”Kuten lukija huomaa” kehottaa kiinnittämään asiaan erityistä huomiota, sillä mainittu virke toimisi myös ilman puhuttelua ja toisi silti tilanteen tärkeyden eli kuninkaan tärkeäksi kokeman asian esiin. Siksi puhuttelu korostaa merkitystä entisestään ja toimii allegorisena vihjeenä: lukijan on kiinnitettävä huomiota asioihin, joita tarinan juonen tasolla pohditaan. Tämä kohtaus on joitakin muita vihjailevia allegorisia viitteitä selkeämpi, eikä se voi jäädä lukijalta huomaamatta, mutta valmiita vastauksia ei lukijalle silti anneta (vrt. Todorov 1973, 65). Näin lukija ymmärtää, että esille nostetut kysymykset ovat tärkeitä tarinan tulkinnan kannalta.

Mainitut neljä kysymystä, jotka esitetään lukijalle tarinan alkupuolella, vaikuttavat lukijalle muodostuvaan käsitykseen tarinan merkityksistä. Tulkintaa voi tehdä esitettyjen kysymysten

valossa ja miettiä niitä suhteessa tarinamaailman sisäisiin tapahtumiin. Tässä kohtauksessa voi siis huomata tarinan jakautumisen kahdelle tasolle, joista toisessa yritetään selittää toisen tason tapahtumia, eli kuningas etsii vastauksia kysymyksiin, jotka koskevat hänen tyttärensä elämää. Kysymykset totuuden etsimisen järkevyydestä, sisäisen ja ulkopuolisen totuuden välisestä erosta, ihmisen ja hänen kuvajaisensa välisestä erosta, sekä kultakalan ja oikean kalan erosta koskevat kahden vaihtoehdon välistä ristiriitaa. Huomio on siis kiinnitettävä tarinan vertauskuvalliseen tasoon ja siksi *Ahvenen ja kultakalojen* ymmärtäminen vaatii monikerroksista tulkintaa.

Allegorian perinne ja näkemykset allegoriasta ovat vaihdelleet eri aikakausina ja tutkijoiden näkemykset allegoriasta poikkeavat hieman toisistaan. Tästä esimerkkinä otan mainitsemani Nietzschen allegorisuuden, joka on symbolistien näkökulmasta liian selvää, koska hän selittää arvoituksensa. Symbolismin allegorian tulee puolestaan olla vihjailevaa, mutta se ei saa paljastaa suoraan kuvaannollista merkitystä. (Lyytikäinen 1991a, 38–39.) Kohdeteokseni allegorisuus on enemmän vihjailevaa allegorisuutta kuin selkeästi esitettyä, sillä sitä ei ole selitetty vaan lukijan täytyy selvittää allegorisuuden tuottamat merkitykset.

#### 4.3 Allegoria kommentoi itseään

Tarkastellessani allegorista tulkintaa huomioin myös vaihtoehdon, että tulkittava teksti ei olisikaan allegoria. Teen vertailun sen vuoksi, että tekstistä on löydettävä vihjeitä allegorisuuden osoittamiseksi, vaikka lukija ei tietäisi kirjailijan teokselleen tarkoittamia merkityksiä. Lukijan pitää siis huomata allegorisuus, vaikka hän ei tietäisi tekstin olevan allegoria. Vertailen seuraavaksi allegorisoivaa tulkintaa symbolisesti luonnollistavaan tulkintaan. Vainikkalan mukaan symboli on tulos luonnollistavasta motivoinnista, joka saa merkityksen näyttämään itsestään kasvaneelta eikä ulkoapäin tuodulta. Hän viittaa Jonathan Culleriin, joka määrittelee symbolin luonnolliseksi merkiksi, jossa konkreettinen ja abstrakti eli muoto ja merkitys ovat toisiinsa sulautuneita muodostaen symbolin. Allegoria taas on luonnollistamisen vastainen signifikaatiotapa. Toisin kuin symboli, se ei ole sisäisesti motivoitu vaan ilmaisu ja sisältö ovat riippumattomia tai satunnaisia. Siksi allegoria tarvitsee avointa tai vihjattua kommentointia tullakseen ymmärretyksi. (Ks. Vainikkala 1993, 162.) Ymmärrän Vainikkalan erottelun niin, että symboli muodostuu konkreettisen sulautuessa abstraktiksi eli kohdeteoksessani esimerkiksi meri näyttäytyisi kuninkaantytären mielen tai alitajunnan symbolina. Allegoriassa sen sijaan huomataan kerrotulla olevan myös toinen merkitys, joten pelkkä meren symbolisoituminen kuninkaantytären mieleksi ei paljasta koko

totuutta. Toinen, rinnakkainen merkitys hahmottuu koko teoksen tulkinnassa ja samalla meren saamat merkitykset laajenevat.

Vainikkala tekee vielä eron allegorialle ja allegorisoinnille: allegoriat ovat tietynlaisia tekstejä, mutta allegorisointi on tulkinnan strategia, joka voi liittyä myös ei-allegorisiin teksteihin. Allegorisoiva teksti näyttää toisen, erillisen tulkintamahdollisuuden. Koska tämä tulkinta on nimenomaan allegorisoivaa eikä symbolisesti luonnollistavaa, merkitsee se samalla tulkintaan aina sisältyvän toiseuden, toiseksi tekemisen, näyttämistä. Jos tekstiin sisältyy allegorisointia, se vaikuttaa tekstiin kokonaisuudessaan ja luo metafiktionaalista eli itseään kommentoivaa rakennetta. Se voi tematisoitua myös niin, että jokin tietty kohta tekstissä tuo allegorisoivan näkökulman tekstin kokonaistulkintaan. (Vainikkala 1993, 161.) Siispä allegorisoiva teksti näyttää kaksi merkitystasoa yhtä aikaa, rinnakkain, mutta symbolisesti luonnollistava tulkinta toisi abstraktin merkityksen luonnolliseksi tai luonnollistetuksi. Allegoria näyttää toisen merkityksen tekstissä eikä sitä voi muodostaa omassa tulkinnassa vaan sille on viitteitä tekstissä. Symbolinen tulkinta taas perustuu lukijan tulkinnalle, se pyrkii saamaan konkreettisen ja abstraktin merkityksen yhtenäiseksi, eli tässä tapauksessa tulkinta perustuisi tarinan näkyvimpään kielikuvaan eli mereen.

Vertaillen symbolin ja allegorian eroja Vainikkala toteaa, että symboli on luonnollistavan motivoinnin tulos, mutta allegorinen suhde taas yrittää paljastaa tämän luonnollisuuden keinotekoisuuden (Vainikkala 1993, 162). Symboli liittyy yksittäiseen tekstinkohtaan luoden samalla tulkinnallisen perspektiivin koko tekstiin. Sen sijaan allegoria on kertomuksen ominaisuus. Niiden suhde on kuitenkin liukuva. (Mt., 169.) Jos lukija ei tietäisi *Ahvenen ja kultakalan* olevan allegoria, voisi hän keskittyä tulkinnassa erityisesti meren symboliin: sen voisi tulkita toimivan mielen tai alitajunnan vertauskuvana. Kuninkaantytär vajoaisi aina öisin mielikuviinsa eli uneksiessaan kuninkaanpojasta hän onkisi ahvenen merestä esiin. Toisaalta tarinan alaotsikon merkitys ”tarina syvyyksistä” jäisi ilman allegorista tulkintatapaa suppeammaksi. Silloin voisi tulkita, että syvyys viittaisi kuvaannollisesti mereen, jolloin kyseessä olisi tulkinnan mukaan tarina kuninkaantyttären mielestä. Jos kuninkaantyttären haluaisi nähdä edustavan yleensä ihmistä, silloin kyseessä voisi olla esimerkki siitä, mitä omiin mielikuviin tai haavemaailmaan jääminen voi aiheuttaa. Tässä tulkintatavassa tarinan merkityksellinen loppu, jossa kuningas onnistuu ratkaisemaan omalta osaltaan ristiriidan ahvenen ja kultakalojen välillä, saattaisi jäädä symbolisessa tulkinnassa epäselväksi. Näkökulmani mukaan kyseistä ristiriitaa ei pysty yhtä hyvin selittämään ottamatta huomioon allegorisointia, koska tulkinta jää silloin vajaaksi tai keskeneräiseksi ja esimerkiksi Vainikkalan esittämä metafiktionaalinen eli itseään kommentoiva rakenne tekstissä jäisi

huomiotta (vrt. mt., 161).

Mitä symbolisesti luonnollistavassa tulkinnassa tarkoittaisi se, että kuningas päättää lopettaa hallitsemisen ja haluaa onkia kultakaloja? Voisivatko ahven ja kultakalat silloin toimia vertauksena jollekin abstraktille merkitykselle? Niiden merkitykset rinnastuvat toisiinsa, mutta kuninkaanpoika esiintyy tarinassa meressä elävän ahvenen muodossa, kun taas kultakalat ovat kuin lemmikkejä marmorisessa puistolammikossa, ”missä vesi oli kirkasta kuin hopea ja kalat kultaiset niin hupaisesti edestakaisin vilahtelivat” (AJK, 135). Ahvenen ja kultakalojen merkitys rakentuu vertailulle: ne ovat tarinan sisällä toisensa poissulkevia eli on valittava vain toinen. Silloin niiden välille rakennettu dikotomia luo merkityksen. Tämä ristiriita määrittelee tekstin tarkoituksen: lukijan on löydettävä jonkinlainen selitys tälle kahtiajaolle, jotta hän voisi ymmärtää tekstin. Tulkintani mukaan tämän ristiriidan tuominen esiin, sen pohtiminen tarinassa ja lukijan puhuttelu tilanteessa, jossa pohditaan kultakalan ja ”oikean kalan” eroa (ks. AJK, 142) ovat tapoja, jotka allegorisoivat tekstiä ja osoittavat, että tarina kertoo jostakin muusta kuin kirjaimellisen tason esittävästä asiasta. Ahven ja kultakalat eivät siis toimi erillisinä symboleina jollekin yksittäisille asioille, vaan niiden välille rakennettu dikotomia tuo tarinaan allegorisen merkityksen. Kuten Todorov muistuttaa, allegoria edellyttää, että samat sanat esittävät ainakin kahta eri merkitystä, jotka joidenkin tutkijoiden mukaan voivat esiintyä yhtä aikaa ja toisten mukaan taas ensimmäisen merkityksen täytyy kadota. Toinen edellytys allegorialle on, että tämä kaksoismerkitys on ilmaistu tekstissä selkeästi eikä niin, että se muodostuisi lukijan tulkinnan yhteydessä. (Todorov 1973, 63.) Muuten jokainen teksti olisi tulkinnan jälkeen allegorinen (mt., 74). Ristiriita kalojen välillä ei tarinan juonen tasolla näyttäyty konkreettisesti muuten kuin että kuninkaantytär on kyllästynyt kultakalojen onkimiseen ja koko elämänsä palatsissa, minkä takia haluaa kultakalojen sijaan onkia oikeita kaloja. Tämä jo otsikossa esiin tuotu kahtiajako saa kuitenkin paljon huomiota ja laajempia merkityksiä tekstissä, joten se on allegorisoiva merkki tekstille.

Todorov määrittelee erilaisia allegorian muotoja esimerkkien avulla. Yksi allegorian muoto on horjuva allegoria. Lukija on silloin tilanteessa, jossa hän joutuu epäröimään allegorisen tulkinnan ja kirjaimellisen lukemistavan välillä (Todorov 1973, 69). E. T. A. Hoffmanin *The Tale of the Lost Reflection* päähenkilöllä ei ole peilikuvaa, mutta henkilöhahmot keskustelevat asiasta ilman, että asia herättää suurta ihmetystä. Tällöin voi tulkita, että tuo ominaisuus ei ole tarkoitettu kirjaimellisesti ymmärrettäväksi. Jos ominaisuus taas kuuluisi osaksi miehen persoonallisuutta, tässä tapauksessa peilikuvan menettämisessä ei olisi mitään yliluonnollista. (Mt., 70.) Tällainen tilanne rinnastuu *Ahvenen ja kultakalojen* tapaukseen, jossa kuninkaantytär puhuu elollistetun

mielikuvansa kanssa. Tämä tilanne on kuitenkin tarinassa epätavallista eikä luonnollista. Kun kuninkaantytär kertoo mielikuvastaan kalastajan pojalle, tämä ei usko kuulemaansa (AJK, 178). Jos se olisi tarinan maailmassa luonnollista, sitä ei kyseenalaistettaisi. Kuninkaantytären mielikuva tulee kuitenkin tarinassa lopulta jopa toisten ihmisten silmin nähtäväksi, mikä tekee hänen mielikuvastaan todellista, mutta ei kuitenkaan luonnollista. Kun kuninkaantytär tanssii ahveneksi muuntuneen kuninkaanpojan kanssa häävalssia, jonka jälkeen molemmat syöksyvät meren syvyyksiin, yleinen mielipide tapahtumista on: ”Tunnettiin, että ylenluonnollisia oli tuona hirmuisena hää-yönä tapahtunut ja lisättiin vain entistä ihmevarastoa uusilla taruilla ja lauleloilla” (AJK, 190). Tässä viitataan yliluonnollisiin tarinoihin, joita ihmisten, kuten myös kalastajaperheen jäsenten, on tapana kertoa toisilleen. Sen lisäksi, että kuninkaantytär tanssii kuolleeksi oletetun kuninkaanpojan kanssa, ihmetystä ihmisissä aiheuttaa viimeistään se, että nuorukaisella on ”kalanpursto” eli pyrstö – tämän huomattessaan rovasti pitää näkemäänsä hahmoa pimeyden ruhtinaana (AJK, 189). Kun tarinassa on todettu, että tapauksesta puhuttiin vastedes yhtenä yliluonnollisena tarinana muiden joukossa, kertoja jatkaa: ”Niin yksinkertaisesti eivät kaikki tuota asiaa ottaneet. Mutta kaikilla ei myöskään ollut sitä uskoa, joka ei näkymättömistä epäile, eikä sitä elämän uskallusta, joka liittyy yhteen tarun ja todellisuuden” (AJK, 190). Tämän voi nähdä myös viittauksena allegoriaan: tarun ja todellisuuden rinnastaminen sekä se, että toiset uskovat näkemäänsä ja toiset eivät, jättää tavallaan asian lukijan itsensä ratkaistavaksi. Samoin myös allegoristen viitteiden huomaaminen on lukijan omalla vastuulla. Tarinan esittämä maailma ei siis näyttäytyä lukijalle selkeänä ja johdonmukaisena vaan sen ymmärtäminen vaatii lisätulkintaa.

## 5 ”Täällä oli myös hänen oikea elämänrunoutensa” – Paratekstuaalisuus tulkinnan tukena

Tarkastelen tässä luvussa Gérard Genetten määrittelemistä tekstienvälisistä suhteista paratekstuaalisuutta kohdeteoksessani. Paratekstien kautta viitataan toisiin teksteihin, joten esimerkiksi teoksen väliotsikon kautta voidaan tuoda subteksti osaksi kohdeteoksen tulkintaa. Käsittelen varsinaisen tekstin kehys- eli periteksteistä ainakin pää-, ala- ja väliotsikoita sekä takakansitekstiä. Teosta koskevista etäisemmistä teksteistä eli epiteksteistä käsittelen Leinon jo esille tullutta kommenttia omaa teostaan koskien.

### 5.1 Arvoitukselliset väliotsikot

*Ahven ja kultakalat* on jaettu kahteentoista lukuun. Kiinnostavan tästä jaottelusta tekevät lukujen otsikot, sillä niillä tuntuu olevan omat merkityksensä, jotka syntyvät yhdessä kerrotun kanssa. Monet lukujen väliotsikoista ovat temaattisia ja vaativat tulkintaa, jotta niiden merkityksen voisi ymmärtää. Väliotsikot eroavat pääotsikosta siten, että ne tulevat tutuksi ainoastaan sille, joka kirjaa lukee, kun taas pääotsikko voi olla tuttu heillekin, jotka eivät ole kirjaa lukeneet. Pääotsikko on teoksessa välttämätön, kun taas väliotsikot ovat valinnaisia. (Genette 1997b, 294.) Kohdeteoksessani väliotsikot ovat temaattisia eikä niitä ole numeroitu, joten niissä ei ole ollenkaan remaattista merkitsijää. Gérard Genetten mukaan pelkkä temaattinen otsikko on harvinaisempi kuin yhdistelmä molempia, eli esimerkiksi luvun numeroa ja luvulle annettua nimeä. Eri osioiden erottaminen kokonaisuudesta ei onnistuisi, jos niitä ei ole siihen vaikkapa numeroimalla yhdistetty. (Mt., 298). *Ahven ja kultakalat* -teoksen osiot eivät kuitenkaan toimisi erillisinä kokonaisuuksina, sillä juoni jatkuu sujuvasti luvusta seuraavaan. Tarina on kuitenkin jaettu lukuihin harkitusti, sillä luvuilla ja niiden otsikoilla on merkityksensä. Onhan nimettyjä lukuja helpompi käsitellä omina kokonaisuuksinaan, mikä ei olisi mahdollista, jos tarina olisi yhtenäinen ilman väliotsikoin jaettuja lukuja.

Väliotsikoiden käyttö voi liittyä osaltaan teoksen lajiin: tarina ajatellaan jonkun kertomana ja sillä on useimmiten nimi. Kohdeteokseni voisi ajatella olevan tavallaan kooste monesta pienemmästä tarinasta, joilla kaikilla on oma merkityksensä tai tarkoituksensa, vaikka ne kuuluvatkin selkeästi osaksi kokonaisuutta. *Ahven ja kultakalat* liitetään helposti yhteen toisten kokoelmassa olevien tarinoiden kanssa, takakannessakin niitä kutsutaan eläintarinoiksi. Teoksissa on yhtäläisyytensä, mutta itse asiassa vain *Musti* on nimetty *Eläintarinaksi*, kun taas *Mesikämmenen* alaotsikko on

*Joulutarina vanhoille ja nuorille*. Teoksia voi silti verrata toisiinsa väliotsikoiden käytössä. Sekä *Musti* että *Mesikämmen* on jaettu lukuihin, mutta kaikista kolmesta ainoastaan *Musti* on jaettu temaattisten väliotsikoiden lisäksi myös remaattisiin eli tässä tapauksessa numeroituihin lukuihin. Lukuja on yksitoista ja ne on merkitty roomalaisin numeroin. *Mesikämmenessä* lukuja on yhdeksän. Yhteistä tarinoiden väliotsikoille on usein ilmenevä kahden sanan alkusointuisuus: *Mesikämmenessä* esimerkiksi ”Taiteen tarhoissa” ja ”Kunnian kukkuloilla”, *Mustissa* ”I Sininen silta” ja ”V Oudoilla ovilla”. Alkusointuisuutta voi siten pitää Leinon tarinoille tunnistettavana piirteenä. Se ei kuitenkaan toistu kaikissa näiden tarinoiden väliotsikoissa vaan myös muunlaisia otsikoita löytyy ja niiden tarkoitus on ehkä vain kertoa, mistä luvussa on kyse. Esimerkiksi ”Kujeelan Matti” kertoo kyseisestä henkilöstä ja ”IV Käynti pappilassa” kuvailee luvun tapahtumia. Ainakin kohdeteoksessani luvut kertovat selkeästi jostakin tapahtumasta tai asiasta, jotka on helppo nimetä otsikolla, mutta väliotsikoilla voi olla myös piilotettuja merkityksiä, joita yritän työssäni löytää.

*Ahven ja kultakalat* on allegorialle tyypillisesti episodinen teos, koska se on jaettu lukuihin väliotsikoiden alle (ks. Lyytikäinen 2014, 28). Otsikoista löytyy myös sellaisia merkityksiä, jotka eivät välttämättä näy varsinaisessa tekstissä. Sekä pää- että väliotsikot kohdeteoksessani ovat Genetten jaottelun mukaisesti temaattisia eli teoksen sisältöön liittyviä. Teoksen alaotsikko *Tarina syvyyksistä* on remaattinen eli tekstin tyyppiä kuvaava, koska se nimeää teoksen lajin. Kokonaisuutena otsikko on kuitenkin temaattinen, koska lukija ei heti ymmärrä, mihin ”syvyys” viittaa, joten otsikon ymmärtäminen vaatii tulkintaa. (Ks. Genette 1997b, 78–79.) Temaattiset otsikot voivat olla kirjaimellisia, symbolisia, metaforisia tai ironisia. Jokainen temaattinen otsikko vaatii oman semanttisen analyysin ja itse tekstin tulkinta on olennainen osa otsikon merkityksen selvittämisessä. (Mt., 81–84.) Väliotsikon tarkoitus kohdeteoksessani on paitsi kertoa aihe kyseiseen lukuun liittyen, toisinaan myös antaa jotakin lisäinformaatiota luvun sisältöön viittaamalla teoksen ulkopuolelle ja nimetä se lyyrisellä kielellä. Väliotsikot ovat sikäli kirjaimellisia, että luvussa kerrotaan juuri siitä, mitä otsikko esittää. Toisaalta niitä ei voi aina ymmärtää kirjaimellisesti, joten ne ovat symbolisia. Esimerkiksi ”Laulu laineilta”-luvussa kerrotaan siitä, että kuninkaantytär kuulee laulua ja soittoa mereltä, kuvaannollisesti, ja tapahtuma on esitetty symbolisesti ja kielikuvin.

Kalevalan vaikutus näkyy Leinon käyttämässä kielessä usein, ja myös kohdeteokseni proosakieli saa rikkautta kalevalamitasta, runokielen tyylilajista ja runomitasta. Leinoa onkin nimitetty ”viimeiseksi muinaisuuden runoilijaksi” eli kalevalaisen perinteen jatkajaksi (Karhu 1973, 68).

Useissa otsikoissa käytetään tehokeinona alkusointuja: esim. ”Laulu lainehilta”, ”Ahtolan asukkaat”, ”Jumalien juhla”, ”Kalman karkelot”. Työssäni kiinnitän kuitenkin erityisesti huomiota niihin väliotsikoihin, joiden merkitys ei heti selviä, vaan jotka kiinnittävät huomion joko arvoituksellisuudellaan tai muistuttavat jostakin teoksen ulkopuolisesta tekstistä. Tämän luvun kolmannessa alaluvussa käsittelen kohdeteokseni lukua ”Hollantilainen taulu”, jonka otsikko herättää aluksi ihmetystä, sillä sen merkitys ei selviä suoraan ilman intertekstuaalisen viittauksen huomaamista. Viimeisessä alaluvussa keskityn lukuun ”Unienselittäjät”, jonka otsikko viittaa myös tarinamaailman ulkopuolelle. Paratekstien tehtävänä voi olla myös paljastaa tekstistä sen hypertekstuaalinen luonne, eli että teksti rakentuu jonkin toisen tekstin varaan (Lyytikäinen 1991b, 155). Väliotsikot saattavat siten viitata toisiin teksteihin ja tuoda toisen tekstin tematiikan osaksi kyseistä lukua, mutta eivät välttämättä koko teosta. Siten Genetten määrittämät intertekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus voivat toimia tässä tapauksessa rinnakkain.

## 5.2 Epitekstin vaikutus tulkintaan

Eino Leinon sanat omasta teoksestaan toimivat epitekstinä, koska ne valaisevat teoksen merkitystä ja toimivat perusteena lajin määrittelylle, unohtamatta biografista viittausta. Biografisessa kirjallisuudentutkimuksessa onkin käytetty apuna usein lähdeaineistoa, mutta tutkimuksen kohteena on kirjailija, jota tutkitaan tekstien kautta. Intertekstuaalisessa tutkimuksessa lähtökohtana on puolestaan itse teksti eikä sen tekijä, paitsi jos kirjailijaa koskeva tieto auttaa tekstin ymmärtämisessä. Teosta kommentoivat kirjoitukset ovat kuitenkin vain apuvälineitä verrattuna varsinaiseen teokseen, joka on aina pääosassa. (Ks. Lyytikäinen 1991b, 148.) Leino on sanonut: ”*Ahven ja kultakalat* on hyvin persoonallinen, vertauskuvallinen kertomus omien kokemusteni maailmasta” (Kunnas 1972, 95). Kommentti toimii perustellusti epitekstinä viittaamaan Leinoon itseensä, kuten voi huomata ainakin Maria-Liisa Kunnaksen tulkinnassa teoksesta. Hänen mukaansa ”Teos on itse asiassa Leinon erään elämänskatsomuksellisen juonteen allegorinen esitys” (mt., 95). Koska Leino on sanonut teoksen perustuvan omien kokemustensa maailmaan, voi ajatella samalla mahdolliseksi lähdemateriaaliksi hänen omat kiinnostuksenkohteensa esimerkiksi taiteen ja tutkimuksen alueella, joista esimerkkinä Sigmund Freud ja Friedrich Nietzsche<sup>3</sup>. Kunnas sanoo, että kukaan ei pysty täysin irtautumaan henkisestä ympäristöstään vaan sulattaa sen omien näkemystensä läpi, mutta taiteilijan pitää osaa suodattaa saamansa vaikutukset persoonallisesti.

---

3 Maria-Liisa Kunnaksen väitöskirja *Mielikuvien taistelu – Psykologinen aatetausta Eino Leinon tuotannossa* osoittaa Leinon saamat vaikutteet aikansa psykologisesta, filosofisesta ja kirjallisesta traditiosta (ks. esim. 33–34, 57–58).



Kunnaksen mukaan Leinon teoksien useimmat aikalaislukijat eivät huomanneet yhteyksiä ajan henkiseen ilmapiiriin. Hänen tuotannossaan näkyy ajalle tyypillistä kirjallista kiinnostusta ja motiivin valintaa yhdistettynä kalevalaiseen myyttimaailmaan ja Leinon omaan kokemuspiiriin. Monissa hänen teoksissaan näkyy ajan psykologiselle kehitykselle tyypillisiä näkemyksiä. (Mt., 9–10.) Vaikka vihjeet teoksen lajista ja toisten tekstien vaikutuksista ovat löydettävissä myös itse teoksesta, Leinon kommentti vahvistaa osaltaan em. näkemyksiä.

Otsikoiden lisäksi periteksteihin kuuluu myös kirjan takakansi, mutta kuten Genette toteaa, sen suunnittelusta on vastuussa yleensä teoksen kustantaja. Teoksen kansien suunnittelulla on vaikutusta sen kiinnostavuuteen ja vastaanottoon, mikä näkyy siten, että kustantaja saattaa antaa jopa lukuohjeita teoksen lukijalle. (Ks. Genette 1997b, 23–28; Lyytikäinen 1991b, 148–149.) Takakannen tekstiä voisi nähdäkseni pitää myös epitekstinä, sillä se on kustantajan näkemys teoksesta ja se on voitu kirjoittaa paljon myöhemmin kuin teos on ilmestynyt ensimmäisen kerran, jolloin se on myös ajallisesti etäännytetty teoksen kirjoitusajankohdasta. Siksi sillä, mitä painosta lukija lukee, voi olla merkittävä vaikutus esimerkiksi teoksen tulkinnassa.

Alkuperäisen painoksen takakannessa on kaksi aikalaisnäkökulmaa teokseen, mutta kustantajan omaa näkemystä ei ole tuotu esille (ks. Leino 1918).

”*Ahven ja kultakalat* on kaunis unikuva, jossa elämän syvimmat ongelmat ja raskaimmat ristiriidat ovat saaneet ajan ja paikan kahleet katkovan satuvirityksen vanhoja ballaadeja muistuttavine aihepiireineen.” – L. Onerva

”Tarina syvyyksistä kulkee tasaisena virtana satuseutujen halki. Sen kalvossa välähtelevät älyn salamet ja heijastavat peilikuvia syvimmistä syvyyksistä ja korkeimmista korkeuksista.” – U. Suomi

Takakansi ei esitä lukijalle teoksen tulkintaa ohjaavia kommentteja, joten lukijalle ei muodostu vahvoja ennako-odotuksia ennen teoksen lukemista, toisin kuin kokoelmapainoksen tapauksessa. On kiinnostavaa huomata, että molemmat arvostelijoista kuvailevat teoksen sadunomaisia piirteitä määrittämättä teoksen lajia kuitenkaan saduksi. Tarinan sadunomaiset piirteet erottavat teoksen kahdesta muusta eläintarinaksi kutsutusta tarinasta ja korostavat sen ainutlaatuisuutta.

Kohdeteokseni on muista teoksista riippumaton, itsenäinen teos. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran julkaisemana *Ahven ja kultakalat* tulee osaksi kokoelmaa, johon kuuluvat myös tarinat *Mesikämmen* (1914) ja *Musti* (1916). Kokoelman julkaisuvuosi 1995 on siten huomattavasti teosten julkaisuaikojen myöhemmin. Kirja on Suomalaisen kirjallisuuden klassikoita -sarjaan kuuluva teos,

johon on kirjoitettu yhteinen takakansiteksti. Leino kirjoitti tarinat muutaman vuoden sisällä ja niitä alettiin kutsua eläintarinoiksi, vaikka ne ovat toisistaan erillisiä teoksia. Painoksen takakansiteksti ei varsinaisesti kuvaile itse teoksia vaan sen konteksti on paljon laajempi: se kommentoi teosten kokemaa vastaanottoa ja esittää alustavaa tulkintaa. On kiinnostavaa katsoa, millä tavalla kustantaja voi vaikuttaa lukijaan, sillä ohjaava takakansiteksti voi olla jopa ristiriidassa kirjailijan teoksessa antamien lukuohjeiden kanssa.

Takakannen teksti ohjaa lukijaa lukemaan teosta tietyllä tavalla ja toimii selkeästi mainostekstinä. Sarjan tarkoitus on takakansitekstin mukaan esitellä teoksia, ”jotka keskeisimmin ovat rakentaneet kirjallisuuttamme, tietoisuutta itsestämme ja siitä maailmasta, jossa elämme”. Lukija halutaan tuoda osaksi sitä merkitystä, joka suomalaisen kirjallisuuden klassikoilla on suomalaisen kulttuurin ja elämäntutkimuksen rakentamisessa. Takakannen teksti nostaa Leinon teoksia otaksuttua mainettaan korkeammalle: ”[Kokoelman teoksia] on yleensä pidetty Leinon eheimpinä proosakirjoina, parhainakin, vaikka niiden vaivattomalta tuntuva kertomusmuoto on monesti johtanut pitämään niitä harmittomampina kuin ne ovat”. Teosten saama vastaanotto vaikuttaa ristiriitaiselta: toisaalta teoksia on siis pidetty Leinon parhaina proosakirjoina, mutta niitä ei ole osattu lukea oikein. Virkkeen jälkeen esitetään edellisessä kappaleessa lainaamani Leinon oma kommentti *Ahvenesta ja kultakaloista*, jonka jälkeen todetaan: ”Omat kokemukset liittynevät sen kohdalla Leinon ja Kallaksen kiihkeään mutta salattuun tarinaan”. Takakannen teksti vaikuttaa siltä, että sen tarkoitus on nostaa kokoelman teosten mainetta ja herättää lukijoiden kiinnostus lupauksella siitä, että *Ahven ja kultakalat* sisältäisi paljastuksia Leinon henkilökohtaisesta elämästä. Myös Mesikämmenen henkilökohtaisesta merkityksestä annetaan lupauksia kertomalla, että Leino on allekirjoittanut kirjeitä L. Onervalle ”nimellä Nalle tai suoraan: Mesikämmen”. Takakansi ohjaa siis lukijaa lukemaan teoksia biografisesti, vaikka itse teoksissa ei anneta viitteitä kyseiseen lukutapaan. Leinon omassa kommentissa *Ahvenesta ja kultakaloista* olennaisinta on kiinnittää huomio siihen, että hän on tarkoittanut teoksen vertauskuvallisesti tulkittavaksi, eikä niin, että siitä voisi tehdä päätelmiä kirjailijan rakkauselämästä. ”Omien kokemusten maailmaan” voi liittyä paljon muutakin, kuten havaintoja tietynlaisesta tavasta hahmottaa maailmaa ja elämää. Teoksen vertauskuvallisuus toimii mahdollisuutena monille tulkinnoille, mutta tulkinnan pitäisi syntyä kuitenkin teoksen sisällön perusteella eikä sitä ulkopuolelta ohjaavien tekstien kautta.

### 5.3 Uusi elämä yksinkertaisissa kehyksissä

Pääosin *Ahvenen ja kultakalojen* väliotsikot kuvaavat selkeästi lukujensa aiheita ja sisältöä. Kohdeteoksessani on kuitenkin yksi väliotsikko, joka vaikuttaa hämmäntävältä, sillä luvussa ei mainita otsikon sisältöä millään tavalla eli otsikon ja tarinan välillä ei näytä olevan minkäänlaista yhteyttä. Otsikko ”Hollantilainen taulu” on täysin symbolinen otsikko, sillä luvussa ei sananmukaisesti kerrota mitään hollantilaisesta taulusta. Tässä tilanteessa abstraktinen ilmaus herättää huomion ja voi auttaa temaattisen tulkinnan muodostamisessa (Culler 1975, 109). Allegorialle on tyypillistä, että otsikot viittaavat tekstin ulkopuolelle ja toimivat ikään kuin arvoituksena, joka lukijan on ratkaistava (Lyytikäinen 2014, 22). Otsikko toimii peritekstinä eli se viittaa teoksen ulkopuolelle ja tulkinnan kautta auttaa ymmärtämään luvun merkitystä.

Tässä yhteydessä on syytä tarkastella tarinan kertojapositiota. Teoksen kertoja on kaikkietävä heterodiegeettinen eli tarinan ulkopuolinen kertoja. Kertojan näkemys tulee toisinaan esille esimerkiksi ajan kulumisen ilmaisussa: ”Vieri sitten aikaa vähäisen” (AJK, 176). Kaksi tarinan luvuista on kuitenkin henkilöhahmojen kertomia, ”Hollantilainen taulu” kuninkaantyttären ja ”Ahtolan asukkaat” kuninkaanpojan kertoma. Niissäkin luvuissa kertoja on läsnä siten, että kuninkaantyttären ja -pojan kerronta on lainausmerkeillä osoitettu. Edellinen luku ennen ”Ahtolan asukkaita” päättyy virkkeeseen ”Kertoi ensin tarinansa se maankuulu kuninkaanpoika” (AJK, 162) ja seuraava alkaa otsikon jälkeen: ”Minä olin nuori kuin sinäkin', hän sanoi, 'kuin sinäkin kaunis ja älykäs, itsekäs ja oikullinen’” (AJK, 163). Kuninkaantyttären kertoma luku taas alkaa virkkeellä: ”Istun tuvan nurkassa', kertoi tuo kuvankaunis kuninkaantytär, 'jakkaralla pitkän pöydän takana, jonne olen osannut hiipiä kenenkään huomaamatta’” (AJK, 168). Luku jatkuu loppuun asti kuninkaantyttären kertomana. Lukujen otsikot eivät kuitenkaan ole henkilöhahmojen vastuulla, vaan ne voivat olla joko kertojan tai implisiittisen tekijän nimeämiä. Mikko Keskinen erittelee kommentoivan peritekstin agenttia ja toteaa, että vastuuta otsikoista ei voida aina antaa joko kertojalle tai implisiittiselle tai todelliselle tekijälle, vaan tapaukset pitää arvioida yksittäin. Hän sanoo Genetten näkemyksen peritekstistä olevan pragmaattinen, sillä tämä ottaa huomioon myös teoksen julkaisijan fiktiivisten agenttien lisäksi, kuten totesinkin edellisessä luvussa takakansitekstin tarkastelun yhteydessä. Keskinen mukaan Genetten näkemys puoltaa käytännössä kuitenkin implisiittisen tekijän vastuuta, vaikka Genette vastustaa kyseistä käsitettä. Sen sijaan hän korostaa tekstin ja peritekstin vaikutusta lukijaan, mikä onkin tärkeintä myös omassa tutkielmassani. (Ks. Keskinen 1993, 151.) Periteksteistä erityisesti ”Hollantilainen taulu” -otsikon merkitys rakentuu

lukijan päättämisen intertekstuaalisen yhteyden kautta. Intertekstuaalinen viittaus on siis otsikossa osoitettu ja lukijan tehtävä on selvittää, mihin otsikko voisi viitata ja miten se liittyy otsikon nimeämään lukuun.

Luvuissa kuninkaantytär ja kuninkaanpoika kertovat toisilleen oman tarinansa, koska he tahtovat tietää toisistaan kaiken. Kertojan mukaan ”riisuivat he itsensä toistensa edessä henkisesti alastomiksi” (AJK, 162). Kertoja jatkaa, että harva rakkaus kestää sellaista suorasukaisuutta, varsinkaan ihmisen ja ahvenen, ”kuutamaisia ulapoita uiskentelevan kuvajaisen” (mp.), välinen rakkaus. Kuninkaantytär palaa halusta tietää, millaista kuninkaanpojalla on ”siellä alhaalla” ja kuninkaanpoika puolestaan haluaa tietää, kenen seurassa kuninkaantytär viettää päivänsä. Kuninkaantytär vastaa jättäneensä isänsä palatsin hänen takiaan ja asuvansa köyhän kalastajan majassa. Hän siis kertoo ”Hollantilainen taulu” -nimisessä luvussa, millainen hänen päivänsä on ollut.

Kuninkaantytär kertoo istuvansa tuvan nurkassa jakkaralla pitkän pöydän takana, josta hän tarkkailee ympäristöään. Tuvassa palaa takkatuli, perheen emäntä tekee ruokaa ja hänen sokea isänsä kutoo nuottaa. Kuninkaantytär kuvailee tilannetta yksityiskohtaisesti: ”Hänen kasvonsa ovat liikkumattomat. Lieden liekit heittävät hänen mahtavan varjokuvansa vastapäiselle seinämälle” (AJK, 168). Kerronta poikkeaa muun tarinan kerronnasta, sillä sen tarkoitus on enemmänkin kuvailla tiettyä hetkeä tuvassa eikä varsinaisesti kertoa jostakin tapahtumasta. Luvun kerronta on realistista eikä siinä ole yliluonnollisia piirteitä, kuten muualla tarinassa näkyvää luontokappaleiden inhimillistämistä (AJK, 175) tai meren syvyyksistä kuuluvaa laulua (AJK, 152–153). Ainoa yliluonnollinen piirre tässä luvussa liittyy ihmisten toisilleen kertomiin tarinoihin. Lukija voi nähdä kohtausten silmissään – kuninkaantytären kuvaus tilanteesta on yhtä tarkka kuin jos hän katsoisi kuvaa ja selostaisi sen yksityiskohtia kuulijalle. Hän kuvailee kuitenkin myös tuvan ääniä, jotka rikkovat pysähtyneen tunnelman tuvassa: eteisestä kuuluu kolinaa ja kalastajaperheen pojan saapuessa tupaan, on miehen kumarruttava liian matalasta ovesta päästäkseen sisälle. Hänen mukanaan tulee vanhempi mies naapurista. Aluksi aika kuluu hiljaisuudessa, vain tervehdyssanat on vaihdettu, mutta sen jälkeen ainoat äänet ovat padan porina liedellä ja ulkona meren kohina. Tämän jälkeen hiljaisuus ja pysähtyneisyyden tunnelma rikkoutuu taas, kun miehet alkavat puhua vieraista maista ja kauan sitten tapahtuneista haaksirikoista. Kuninkaantytär sanoo ihmisten puhuvan tyynesti menettämistään sukulaisista, sillä ymmärtää kuoleman ja läheisten menettämisen olevan heille tuttua. Naapurin mies alkaa kertoa tarinoita vieraista maista ja pian kuullaan yliluonnollisia kertomuksia, joita jokaisella on kerrottavanaan: miehet kertovat retkistään merellä ja jopa

leskirouvalle on kerrottavanaan tarina siitä, miten hänen miehensä oli ennustanut oman hukkumisensa. Ainoastaan kuninkaantytär pysyy vaiti. Päivä päättyy yhteiseen ruokailuun, jonka jälkeen kaikki menevät nukkumaan, vain kuninkaantytär pysyy valveilla vuoteessaan. Luku loppuu kuninkaantytären paljastaessa kuninkaanpojalle talon nuorenmiehen kosineen häntä. Hänelle on annettu päivä aikaa miettiä valintaansa.

Luvun nimi on juuri sellainen outo tai kohosteinen ilmaus, jolle voi löytyä selitys jostakin toisesta kontekstista. Se on obligatorista intertekstuaalisuutta Riffaterren määritelmän mukaan, sillä otsikko erottuu selkeästi tarinasta ja lukijalle tulee tunne, että otsikon merkitys on selvítettävä (ks. Riffaterre 1995/1990, 77). Väliotsikko jää tapahtumien kannalta arvoitukseksi, mutta kerronnan kannalta sen voi ajatella toimivan tietyn hetken kuvauksena ja tuo hetki on kuin kuva tai maalaus. Luku toimii ekfrasiksena, taideteoksen verbaalisena esityksenä (ks. Ratia 2007, 129). ”Hollantilainen taulu” viittaa siis mahdollisesti laatukuvaan, joka tarkoittaa taidehistoriassa maalauksien tiettyä tyyliä kuvata jokapäiväisen elämän tapahtumia. Suuntaus on alkanut Hollannissa 1700-luvulla. Taiteilijasta riippuen laatukuvat voivat olla joko realistisia tai romantisoituja. (Kallio 1995, 362.) ”Hollantilainen taulu” voisi olla kuin jokin laatukuva, mutta vain kaunokirjallisessa muodossa ja otsikon tarkoitus on toimia ikään kuin lukuohjeena luvun kerronnalle. Laatukuvissa on kuvattu arkielämää, joten kuninkaantytären kuvailema hetki sopisi hyvin myös maalauksen muotoon. Sen voisi ajatella kuvailevan sitä ”todellista elämää”, jota kuninkaantytär sanoo haluavansa nähdä isänsä linnasta poistuessaan. Luvun kerronnasta ilmenee juuri sellaisen todellisen, hyvin arkipäiväisen elämän verkkaisuus ja tavallisuus.

Kuvaan ei kuitenkaan saisi piirrettyä ääniä eikä ihmisten puhetta, joista kuninkaantytär myös kertoo. Jos kalastajaperheen elämän voikin nähdä hyvin tavallisena ja siten ehkäpä tylsänä, tulee siihen mielenkiintoista sisältöä yliluonnollisista tarinoista, joita ihmiset muistelevat ja kertovat toisilleen. Tarinoiden kertomisella yritetään luoda yhteisyyttä ja saada myös kuninkaantytär mukaan, sillä hänellekin annetaan mahdollisuus kertoa oma tarinansa. Kuninkaantytär tuntee kuitenkin olonsa ulkopuoliseksi ja vaikka muille tapahtumat ovat tuttuja ja uskottavia, niin hänelle kertomukset ovat ihmeellisiä. Miesten uskomattomat kertomukset kokemistaan haaksirikoista ja vieraista maista muistuttavat vanhoista taruista, kuten *Odyssiasta* tunnettuja seikkailuja. Kuninkaantytär tuntee itsensä orvoksi ja kokee olevansa ”piirin ulkopuolella”, koska hänellä ei ole ”mitään kummitusjuttua heille kerrottavana” (AJK, 171). Hän lisää, että voisi tietenkin kertoa rakkaudestaan kuninkaanpoikaan, mutta ei halua kertoa siitä muille, sillä kukaan heistä ei tiedä edes hänen henkilöllisyyttään. Kuninkaantytären ulkopuolisuus korostaa hänen erilaisuuttaan: hän ei

tunne voivansa jakaa tarinaansa, joten hän ei tunne kuuluvansa tähän perheeseen. Voisi sanoa, että taiteilijana hän ei kuulu tämän taiteen piiriin tai lajiin.

Myöskään elämä isänsä palatsissa ei ollut häntä varten. Hän sai muuttaa taloon, kun valehteli perheelle pelastuneensa haaksirikkoutuneesta laivasta ainoana eloonjääneenä. Tulkinta ”Hollantilaisen taulun” merkityksestä vahvistuu kertojan kuvaillessa kuninkaantytären muuttunutta elämää talossa:

Alkoi uusi elämä hänelle. Näki hän oikeita ihmisiä, kuuli harrasta, yksitoikkoista haasteloa ympärillään ja tuli tuntemaan elämää sen suurissa, yksinkertaisissa kehyksissä.

Se oli taivaan manna hänelle. Eikä hän koskaan aikonut palata enää isänsä palatsiin.

Kaikki, mitä sinne kuului, oli kuin uni, oli kuin vanha, kulunut kuvakirja hänelle.

Unta olivat olleet hänen vanhempansa, unta hänen leikkitoverinsa ja hovineitonsa, ei vähemmän unta linnan vanha puisto lammikkoineen ja kultakaloineen. Täällä oli myös hänen oikea elämänrunoutensa, jota hän oli kaivannut juuri, täällä vierähti jokainen viikko kuin tarina ja jokainen päivä kuin suuri juhlasaatto.

Siellä oli kaikki vain arkea alinomaista. Siellä päättyivät päivät ikävinä ja harmaina kuin haukotus ja täytyivät kuut kuin täytyy vitkalleen vanhan kutojavaimon kangastukki. (AJK, 154–155.)

Yllä oleva lainaus kuvailee monin vertauksin ja metaforin kuninkaantytären vanhaa ja uutta elämää, sitä eroa, minkä hän kokee linnassa ja kalastajaperheen luona eläessään. Sadun kielessä on usein metaforia, mikä tekee kirjoittajan kokemuksista yleisiä, jolloin yksilön elämä tulee osaksi kulttuurista kertomusta. Vaikka sadut ovat fantasiaa, niiden maailma ei ole reaali maailmasta erillinen vaan niiden aiheet voivat viitata yhteiskunnalliseen todellisuuteen. (Kivilaakso 2008, 37.) Lainauksesta välittyy muutoksen kokemisen jälkeisiä tuntemuksia, kun kaikki tuntuu uudelta ja kiehtovalta, vaikka uusi elämä onkin hyvin arkista. Linnassa elämistä ja siellä olevia ihmisiä ja paikkoja verrataan sen sijaan uneen, päivien kulumista kuvataan hitaiksi ja harmaiksi kuin haukotus. Tässä yhteydessä uni rinnastuu vanhaan ja kuluneeseen elämään, johonkin, mistä kuninkaantytär haluaa pois, mutta elämän vertaaminen uneksi voi tarkoittaa myös sen epätodellisuutta. Tässä yhteydessä vanha elämä onkin ehkä ollut epätodellista siten, ettei sillä ole ollut tarkoitusta, mutta toisaalta kuninkaantytären mielikuvan, eli kuninkaanpojan hahmon, voi myös liittää uneen ja epätodelliseen elämään. (Palaan aiheeseen seuraavassa alaluvussa ”Elämä kuin unta”.) Uusi elämä taas on kuin ”taivaan manna” eli kalastajaperheen luona eläessään hän tuntee itsensä henkisesti ravituksi kuin ihmiset Raamatussa mannan sataessa taivaalta. Uusi elämä on kuin runoutta ja ”jokainen viikko kuin tarina ja jokainen päivä kuin suuri juhlasaatto”. Erot

edelliseen elämään ovat siis suuret: mökissä kuninkaantytär tuntee elävänsä, vaikka tunnelma onkin arkinen ja harras. Kun kuninkaantytär ”tulee tuntemaan elämää”, hän saa itse osallistua päätöksiin omaa elämäänsä koskien ja tehdä konkreettisia asioita muiden hyväksi, mitä hän ei muiden palveltavana tietenkään ole tehnyt. Uusi elämä tuntuu mielekkäältä, ainakin niin kauan kuin saa itse päättää omasta elämästään.

Kuninkaantyttären uutta elämää mökissä kuvaillaan niin, että hän tulee ”tuntemaan elämää sen suurissa, yksinkertaisissa kehyksissä”. Metafora ”elämän kehykset” viittaa otsikkoon ”Hollantilainen taulu” ja luvussa kuvattavaan kuninkaantyttären elämään kalastajaperheen luona. Kehysten mainitseminen toimii ainoana kielellisenä viittauksena otsikossa nimettyyn hollantilaiseen tauluun, sillä tarinassa ei mainita mitään konkreettista taulua. Mökki kuvastaa uuden elämän kehyksiä, mutta kehykset toimivat myös rajana sisä- ja ulkopuolen välillä eli rajaavat pois kaiken, mikä ei sen todellisuuteen sovi. Luku kuvaa sitä, että kuninkaantytär saa kokea konkreettisesti, millaista on elää tavallista elämää. Realistisuudessaan kuninkaantyttären uusi elämä on siis helppo maalata kuvaksi, jolla on selkeät rajat. Uudella elämällä on suuri kontrasti edelliseen ”kuvakirjassa” elämiseen; kuninkaallisten elämässä ei tunnu olevan kosketusta reaali maailmaan vaan he elävät sen ulkopuolella. Kuvakirjaa voi olla kaunista katsella, mutta kuninkaantyttären pitää sopia omaan ennalta määrättyyn rooliinsa, kun taas uudessa elämässään hän saa olla oma itsensä. Laatukuvan taiteilija kuvaa taulussa todellisia tilanteita ikään kuin ottaisi valokuvia. ”Hollantilainen taulu” -luku toimii siis metafiktiivisesti, kun kuninkaantytär saakin itse olla se taiteilija, joka kertoo näkemästään – hän tekee kuvasta tarinan. Taulun todellisuuteen ei kuitenkaan mahdu kuninkaanpoika, sillä se on kuninkaantyttären mielikuva eikä todellinen henkilö. Mielikuva ei sovi arkipäiväisiä tapahtumia kuvaavaan laatukuvaan, vaan se sopisi korkeintaan niiden kummitusjuttujen joukkoon, joita mökissä kerrotaan. Ikään kuin kuninkaantyttären olisi valittava, minkälaisissa kehyksissä tai kontekstissa hän elämäänsä elää, mutta sen täytyy silti sopia ympäröivään realistiseen todellisuuteen.

Ainoa ongelma uudessa elämässä on se, että kalastajan poika on kosinut kuninkaantytärtä. Mökissä on kotoista ja turvallista, ja hän toisaalta toivoisi voivansa jäädä miniäksi taloon, vaikka hänen sydämensä kuuluu toiselle. Siksi kosinnan hetkellä kuninkaantytär ahdistuu, koska tuntee olevansa kiitollisuudenvelassa perheelle, mutta ei voi tehdä vastoin sydämensä tahtoa. Kuninkaantyttären valintatilanne rinnastuu Ibsenin *Merenneito*-näytelmän Ellidan tilanteeseen, jossa hänen on valittava kahden miehen välillä. Myös Ellida tuntee olevansa kiitollisuudenvelassa miehelleen, mutta juuri sen vuoksi ei tunne voivansa valita häntä ennen kuin voi kokea olevansa vapaa valitsemaan oman

tahtonsa mukaan. Kuninkaantytär kokee, että hänen on suostuttava kosintaan, sillä kuninkaanpojan kanssa keskustellessaan tulee siihen tulokseen, ettei hän voi mennä naimisiin mielikuvansa kanssa.

Luvun otsikko viittaa tarinan ulkopuolelle, taidehistoriaan, ja asettaa lukijan katsomaan taulua, jota kuninkaantytär kertojan ominaisuudessa kuvailee. Luku esittää metafiktiivisesti realistista elämää ja kuvastaa siten realistista taiteenlajeja. Tulkinnan avulla luvusta voi alkaa hahmottaa koko tarinan allegorista merkitystä, joka liittyy näkemykseen taiteesta ja kirjallisuudesta. Kuninkaantytär on kuin taiteilija, joka ei ihan sovi niihin rajoihin, joita tarinan maailmassa on tarjolla eivätkä muut ymmärrä hänen tavoittelemaansa ideaalia. Taiteilija haluaa kokea ja luoda jatkuvasti jotain uutta, siksi hänen on seurattava mielikuviaan, koska se saa hänet tuntemaan itsensä eläväksi ja se on hänelle syy elää. Realismia esittävä elämä kalastajaperheessä kuvataan toisaalta niin yksitoikkoisena, että perheenjäsenet haluavat kertoa toisilleen yliluonnollisia tarinoita ja siten paeta todellisuutta. Toisin kuin muut, kuninkaantytärtä ei riitä yliluonnollisten tarinoiden kertominen vaan hän haluaa elää kuvitelmassaan, joka on hänelle todellisuutta.

Kun kuninkaanpoika kertoo tarinansa kuninkaantytärtä, hän sanoo ahveneksi muuttumisen olleen ensin hänestä jännittävää, sillä se oli uutta ja hän oletti sen olevan vain väliaikaista (ks. AJK, 163–165). Kuninkaanpoika oli kuin nietzscheläinen yli-ihminen, sillä hän tunsikin hallitsevansa kaikkea tuntematta vastuuta ketään kohtaan. Tuhlaileva ja itsekesäinen elämäntapa vei tarkoituksen omasta elämästä eikä hän lopulta tuntenut minkäänlaista arvoa maailmassa. (Ks. Ervasti 1960, 23–24.) Kunnes hän ymmärsi Jumalan rankaisseensa häntä ja tajusi joutuvansa olemaan pysyvästi kylmä ja onneton kala. Kuninkaantytärtä mielikuvana hän saa taas mahdollisuuden tuntee kuin ihminen. Silloin kuninkaanpoika ymmärtää, että vaikka kokisi kärsimystä ilon sijaan, tunteminen on tärkeintä, sillä silloin saa tuntee elävänsä ja olevansa taas kuin ihminen (ks. AJK, 156). Yli-ihmisellä on velvollisuuksia vain itsensä kaltaisiin (Ervasti 1960, 24) ja siksi kuninkaanpoika haluaa varoittaa kuninkaantytärtä. Vertauskuvallisesti tulkittuna kuninkaantytär kokee sisäistä taistelua mielikuvan vetovoiman ja ihmisyyden kokemusten välillä. Taiteilijalle mielikuvaan uppoutuminen on houkutus, sillä muut ihmiset ja yhteiskunnan säännöt voivat olla esteenä itsensä toteuttamiselle. Vaarana kuitenkin on, että ei ajattele itsekkyydeltään muita ja eristäytyy täysin muista ihmisistä ja todellisuudesta. Siksi kuninkaantytär pitää vaikeana tehdä päätös kalastajan ja mielikuvansa välillä, mikä vertautuu realismin ja symbolismin väliseen ristiriitaan. Kuninkaantytär voisi ehkä elää tässä uudessa realistisessa elämässään, jos saisi säilyttää ihanteensa, mutta hän ei saa pitää molempia vaan niiden yhdistäminen osoittautuu mahdottomaksi.



## 5.4 Elämä kuin unta

Myös toinen kohdeteokseni lukujen väliotsikoista tuntuu muistuttavan jostakin tarinan ulkopuolisesta kontekstista: viimeinen luku on nimeltään ”Unienselittäjät”. Otsikko herättää tietenkin kysymyksen siitä, keitä unienselittäjät ovat, mutta siihen saadaan luvussa myös vastaus, toisin kuin ”Hollantilainen taulu”-luvussa. Tarkastelen kuitenkin myös tätä otsikkoa viittauksena tarinan ulkopuolelle, sillä se toimii allusiona Sigmund Freudiin ja psykoanalyysiin sekä unien tulkintaan. Monet kirjailijat Leinon lisäksi olivat psykologien ohella kiinnostuneita ihmisen sielunelämästä ja alitajunnasta, mikä näkyy vuosisadanvaihteen kirjailijoiden teoksissa. Euroopassa vallitsi ”kulttuuri-ilmapiiri, jossa luotiin edellytykset modernin psykologian synnylle ja jossa kirjailijat Freudista irrallaan saattoivat esittää varsin moderneja psykologisia näkemyksiä ja soveltaa niitä tuotannossaan” (Kunnas 1972, 10).

”Unienselittäjät”-luvussa kerrotaan, kuinka kuninkaallinen perhe ja koko valtakunta reagoi kuninkaantyttären katoamiseen ja pian leviävään tietoon, että hän on kuollut. Kuningas on viimeinen uutisen kuuleva henkilö, sillä hänelle ei uskalleta kertoa tyttären kuolemasta ennen kuin siitä ollaan aivan varmoja. Hän kuulee asiasta kuningattarelta aamulla vielä vuoteessa ollessaan ja vaatii välittömästi paikalle unienselittäjät. Kuningattaren ehdottaessa kruununneuvoston paikalle kutsumista, kuningas raivostuu ja huutaa:

- Ei! huusi kuningas kahta hurjemmin, ei mitään kruununneuvostoa. Minä olen saanut tarpeeni herroista tiedemiehistä ja taiteilijoista, prelaateista, lainsäätäjistä ja eri elinkeinojen harjoittajista. Kaikkein enimmän tarpeeni minä olen saanut omasta suuresta suvustani. Unienselittäjät! Tuokaa tänne unienselittäjät! Ja nyt heti paikalla, taikka minä tulen mielenvikaiseksi! (AJK, 192.)

Unienselittäjien saapuessa kuningas kertoo heille nähneensä hirveätä unta ja vaatii heitä selittämään sen henkensä uhalla. Unienselittäjät ihmettelevät käskyä, sillä he ovat kuulleet kuninkaantyttären kohtalosta ja tietävät, ettei se ole unta. Lopulta vanhin ja viisain unienselittäjistä selittää tapauksen kuin se olisi unta. Hän sanoo kuninkaantyttären rakastaneen köyhää kalastajaa, koska tahtoi mennä tämän kanssa naimisiin. Siitä huolimatta hänen täytyi rakastaa enemmän maankuulua kuninkaanpoikaa, koska kutsui tämän hääyönä esille merten syvyyksistä, vaikka hänen luultiin kuolleen. Selitys on siis se, että tytär rakasti enemmän unta kuin todellisuutta ja hän eli kaksoiselämää, jota ei kukaan kuolevainen unienselittäjän mukaan kykene kauaa tekemään.

Kuninkaantytär meni mereen, koska hänen unelmansa veti häntä sinne, mutta jokainen, joka kohtaa mielikuvansa, kuolee. Tällainen kuolema on kuitenkin autuaallinen ja siksi sitä on turha surra. Unienselittäjä kertoo kuninkaalle, että uni toimii opetuksena hänelle, joka elää tyttärensä tavoin kaksoiselämää. Kuninkaan tulisi valita joko kirjat tai valtakunta. Kuningas vastaa unienselittäjälle, että hänen on siis valittava joko ahven tai kultakalat.

Kertoja vertaa kuninkaantyttären elämää linnassa kuvakirjaan ”Kaikki, mitä sinne kuului, oli kuin [--] kulunut kuvakirja hänelle” (AJK, 154). Kuvakirja esittää kauniita kuvia, mutta usein nähdyt, kuluneet kuvat eivät enää tuo mitään uutta kuninkaantyttäreille. Kuvakirjan maailmassa ihanteille ei ole tarvetta, sillä siellä ei ole realistista pohjaa eli toisin sanoen kuninkaallisten ei tarvitse kokea elämän realiteetteja, kurjuutta tai vaikeuksia. Siksi kuningas ei näe ahventa samalla tavalla kuin tyttärensä, joka vertautuu ihannetta seuraavaan taiteilijaan; hän siis kokee ahvenen symboloivan mielikuvaansa. Jos kaloja ajattelee taiteenlajien edustajina, kuningas valitsee turvallisen kultakalan, joka symboloi keinotekoisia korutaidetta. Ahven taas edustaa tarviskalaa, eli realistista, todellisuudesta ammentavaa taidetta, jota kohtaan kuningas ei osoita kiinnostusta. Kuninkaantyttäreille ahven muuntautui kuitenkin mielikuvaksi, mikä edustaa alitajunnan kautta syntyvää taidetta, sillä hänen sisäinen todellisuutensa nousee ulkoista todellisuutta merkittävämmäksi. Kuningas pitää oman elämänsä velvollisuuksia eli valtakunnan hallitsemista haasteellisena, kun hän joutuu yhdistämään sen intohimoonsa eli kirjoihin ja valitsee siksi jälkimmäisen, eli helpomman tien. Kuningas saa elää kuvakirjassa todellisuuden ulkopuolella, mutta hallitessaan valtakuntaa joutuu kuitenkin katsomaan myös todellista, realistista elämää, joskin omalta paikaltaan. Jos kuningas valitsisi kahdesta vaihtoehdosta hallitsemisen, hänen elämänsä voisi lopulta olla tyhjää kuten tyttärensä elämä linnassa asuessaan. Kuninkaan ja kuninkaantyttären ero on kuitenkin se, että kuninkaantytär vertautuu taiteilijaan, joka haluaa kokea elämää, sen realiteetteja ja haasteita, mutta samalla tavoitella ja etsiä ihannettaan. Kuningas sen sijaan tuntee tyytyväisyyttä kuvakirjassaan, jossa hänen ei tarvitse olla tekemisissä reaali maailman kanssa. Kaksoiselämän eläminen tuntuu olevan tarinassa väistämätöntä, mutta siitä seuraa aina vaikeuksia.

Kuninkaan reaktio tyttärtään koskevaan uutiseen on yllättävä, sillä hänen käytöksensä ja mielipiteensä muistuttavat hänen tyttärensä käytöstä. Hän suhtautuu tapahtumiin kuin ne olisivat unta, aivan kuten kuninkaantytär koki elämänsä kuninkaanpalatsissa olleen kuin unta, mikä tuli ilmi edellisessä alaluvussa esittämässäni tekstinäytteessä. Elämä oli ollut unta, mutta ennen kaikkea unettavaa ”kuin vanha, kulunut kuvakirja” ja ikävät, harmaat päivät kuluivat hitaasti. Kuningas haluaa suhtautua kuulemaansa tapahtumaan etäältä, niin kuin se olisi jokin ikävä uni, joka on

selitettävä vertauskuvallisesti. Silloin tämä epämieluisa uni näkyikin hänelle toiveunena, jonka kautta hän voi pohtia omaa elämäänsä. Freudin (1992/1899, 464) mukaan epämielilyttävät unet saattavatkin esittää tiedostamattomia tai tukahdutettuja toiveita. Kuningas haluaa muutoksen elämäänsä aivan kuten hänen tyttärensä halusi muutoksen tylsänä ja unettavana pitämäänsä elämään. Kuningas sanoo saaneensa tarpeekseen omasta suvustaan kuten myös kruununneuvostosta eli asiantuntijoina pidetyistä ihmisistä, jotka on valittu päättämään valtakuntaa koskevista asioista. Hän haluaa aloittaa muutoksen siis välittömästi, koska ei kysykään neuvoa kruununneuvostolta vaan unienselittäjiltä. Unienselittäjät ovat mitä ilmeisimmin neuvostosta erillinen joukko oman alansa asiantuntijoita. Heitä voisi pitää psykologian edustajina, mutta kiinnostavaa onkin, että he eivät ole osa kruununneuvostoa, vaikka sen edustajina toimii eri alojen ihmisiä tiedemiehistä taiteilijoihin. Ehkäpä unien tulkintaa ei pidetä tärkeänä tai oleellisena taitona, vaikka heille oma tarpeensa olisikin. Unienselittäjien ammattikunta on kuitenkin tuttu monista itämaisissä kulttuureista ja se on saanut alkunsa luultavasti kreikkalaisessa traditiossa esiintyvistä Delfoin oraakkelista (Kunnas 1972, 64).

Vuosisadan vaihteessa symbolistit käsittivät unen samoilla tavoilla kuin mikä oli ollut tyypillistä romantikoille ja yhdistivät sen moderniin käsitykseen tajuttomasta. Unet olivat kuin haaveita eli pakopaikkoja, joihin tietoisesti pyrittiin. Romantikot halusivat päästä unen kautta perimmäisen totuuden lähteille, kun taas symbolistit tavoittelivat taiteellista inspiraatiota. ”Unen avulla he pyrkivät siihen menetettyyn täydellisyyden ja harmonian tilaan, jonka tieto ja äly ovat hävittäneet.” (Kunnas 1972, 63). Kunnaksen mukaan Leinon käsitys ihmisen tajuttomasta ja unista sopii yhteen freudilaisen käsityksen kanssa, koska Leinolla ja Freudilla oli yhdensuuntainen aatehistoriallinen ympäristö (mp.). Kirjan ilmestymisen aikoina psykologia oli hyvin uusi tiede, joka ei ollut vakiinnuttanut paikkaansa muiden tieteiden joukossa. Sigmund Freudin vuosisadanvaihteessa kehittämä psykoanalyysin vaikutus näkyy ajan kirjailijoiden tuotannoissa (mt., 10). Freudin vaikutus näkyy muun muassa Ibsenin tuotannossa ja sielunelämän tuntemattomien alueiden tarkastelu on teemana myös *Merenneidossa*. Lisäksi ajalle uusi kirjallinen suuntaus eli symbolismi sai vaikutteita samoista lähteistä kuin Freud. Vaikutus oli toisaalta molemminpuolinen; Freudin unien tulkinta rakentui hyvin paljon symbolien varaan. Siksi tilanne oli kypsä ”sekä symbolistisen virtauksen syntymiselle että psykoanalyysiin johtavien psykologisten teorioiden kehittymiselle”. (Mt., 17.) Koska kuningas haluaa unienselittäjien kertovan hänelle tyttärensä kuolemaan johtavien tapahtumien tarkoituksen, kertoo se siitä, että tapahtumia täytyy tulkita vertauskuvallisesti.

Tässä luvussa tekemäni tulkinnat osoittavat, että käsittelemieni lukujen otsikot toimivat

periteksteinä viitaten teoksen ulkopuolelle ja auttavat ymmärtämään kohdeteosta paremmin. Lisäksi Leinon selittävä kommentti teoksestaan antaa perusteita vertauskuvalliselle tulkinnalle ja toimii siksi perustellusti epitekstinä. Genetten paratekstin käsitteestä on siis apua tulkinnan kehittymisessä ja kuten totesin, ”Hollantilainen taulu” -luvun merkitys jäisi epäselväksi erityisesti allegorisen tulkinnan kannalta ilman intertekstuaalisen viittauksen huomaamista. Luku esittää tulkintani mukaan näkemyksiä taiteesta, eli elämä kalastajaperheessä kuvastaa realismia ja mielikuvan kohtaaminen symbolismia. Kuninkaantytär näyttäytyy taiteilijana, jota symbolistinen suuntaus kiehtoo ja se vaikuttaa lopulta myös kuninkaaseen, joka haluaa tulkita tyttärensä valintoja kuin ne olisivat unta. Symbolismin yhteys uniin ja niiden tulkintaan tulee esille allegorisessa tulkinnassa, jossa kuninkaantytär valitsee mielikuvansa kalastajanuorukaisen sijaan eli taiteilijana hän valitsee symbolismin eikä realismia. Kuningas haluaa tulkita tapahtumia unienselittäjien avulla kuin unta eli vertauskuvallisesti ja omaan elämäänsä suhteutettuna. Samalla hän antaa lukijalle vihjeitä allegorisesta tulkinnasta, kun tuo ahvenen ja kultakalan välisen ristiriidan osaksi myös omaa valintaansa kirjojen ja valtakunnan välillä. Seuraavassa luvussa pohdin tarkemmin kuninkaan roolia teoksessa ja tarkastelen myös kuninkaantyttären ja kuninkaanpojan hahmoja. Ensin tarkastelen kuitenkin teoksen tärkeiden elementtien eli meren ja mielikuvan merkityksiä.

## 6 ”Etköhän sinäkin rakasta minussa vain omaa rakkauttasi” – Meren kuvaus ja henkilöahmot allegorian osoittajina

Tässä luvussa keskityn aluksi *Ahvenen ja kultakalojen* keskeisen elementin eli meren kuvaukseen ja pohdin myös siihen läheisesti liittyvän mielikuvan tarkoitusta teoksessa. Kuninkaantytär onkii ahvenen merestä, mutta ahven näyttäytyy hänelle kuninkaanpoikana. Lisäksi tutkin tarinan henkilöahmojen roolia ja tehtävää allegorian osoittajina ja tulkinnan muodostumisen kannalta.

### 6.1 Merestä nouseva mielikuva

Modernismin poetiikan proosa on runollista: luonto on usein symboli ja kieli sisältää synesteettisiä kielikuvia. Aistihavaintojen yhdistäminen kieleen tekee mimeettisestä symbolista ja aistien avulla havaittu luonto tuottaa siten voimakkaan tunnekokemuksen. (Ks. Kivilaakso 2008, 43–44.) Tämä näky kohdeteoksessani erityisesti meren kuvauksessa; meri saa teoksessa monipuolisia ja moniaistillisia kielikuvia. Meren kuvaukseen liittyy läheisesti myös mielikuvan käsite, jota käsittelen myös tässä luvussa.

Pirjo Lyytikäinen esittää Gay Cliffordin näkemyksen allegorian lajipiirteestä, jossa miljöön kuvaus on yksi tekijä, joka erottaa realismin ja allegorian maailmat toisistaan. Toisin sanoen miljöön kuvauksesta voi usein päätellä allegorian odotuksen. Tekstin kuvaama maailma, tai tässä tapauksessa ainakin osa maailmaa eli tärkeässä roolissa oleva meri, vaatii tulkintaa jonkin muun merkitysviitekehyksen avulla. (Ks. Lyytikäinen 2013, 45–46.) Kohdeteoksessani meren kuvaus on poikkeuksellista verrattuna ympäristön kuvaukseen: merta on kuvattu kielikuvilla kuten personifikaatioilla ja vertauksilla. Ensimmäisen kerran merta lähestyessään kuninkaantytär kokee myrskyssä pauhaavan meren vahvasti aistiensa avulla: meren kohina kuuluu valtavana bassoviuluna, joka kuninkaantyttären merta lähemmäksi päästyään muuttuu pasuunaksi ja lopulta ”toitotti häntä vastaan sieltä kuin kokonainen torvisoittokunta” (AJK, 150–151). Merta kuvataan sinfonisena soitinseurana lukuisine eri soittimineen. Myrskyn pauhaama meri kuvastaa kuninkaantyttären mielen tilaa: hän on kuohuksissaan päästessään pois kotoaan, haluamaansa oikeaan maailmaan. Voimakas myrsky kuvastaa sitä reaktiota, joka kuninkaantyttärellä on, kun hän tuntee olevansa vapaa päättämään omasta elämästään.

Meren kuvaus saa tarinassa paljon huomiota ja se saa monia metaforisia nimityksiä:

”maailmanmeri”, ”pursien pirstaaja”, ”miesten päänmeno” (AJK, 151). Meren saamat nimitykset kertovat tilanteen merkittävydestä ja ainutlaatuisuudesta: tätä kuninkaantytär on odottanut jo pitkään.

Siinä se oli, se ilon, se tuskan, se intohimon, se oikean, todellisen elämän meri, jonka pauhinan hän niin usein unettomina öinä oli kuullut korvissaan, jonka onnettomuutta ennustavan kohinan hän niin usein oli havainnut suonissaan, mutta jonka vaateliasta, tinkimätöntä kaikkivaltaa hän ei ollut koskaan tahtonut täysin tunnustaa itselleen! (AJK, 151.)

Meren kuvauksessa on symbolismille tyypillisiä synesteettisiä kielikuvia (ks. Kivilaakso 2008, 42): kuninkaantytär kuulee meren pauhinan korvissaan, havaitsee sen kohinan suonissaan ja aistii merestä nousevan mielikuvansa konkreettisesti tämän ottaessa hänet syleilyynsä. Kuninkaantytär kokee meren kokonaisvaltaisesti eikä vain visuaalisesti näköaistin avulla. Meri vertautuu kuninkaantyttären mieleen, mutta samalla myös ennenkokemattomaan mahdollisuuteen olla itsenäinen ja päättää omasta elämästään. Kuninkaantyttären toive päästä onkimaan oikeita kaloja kertoo siitä, että hän haluaa ottaa elämänsä omiin käsiinsä ja haluaa nähdä todellista maailmaa eli kuninkaanlinnan ulkopuolella olevaa elämää. Uusi tilanne on hänelle jännittävä ja jopa pelottava, sillä kuvauksessa meri on kuin jokin voima, joka houkuttelee häntä tutustumaan sielunsa yöpuoleen, tiedostamattomaan puoleensa ja mielikuvaansa, joka esiintyy ahvenena. Meri symboloi kuninkaantyttären valloilleen päästettyjä haaveita, pelkoja ja mielikuvia, jotka hän on tähän asti pitänyt kahlittuina. Kuninkaantytär haluaa seurata näitä mielikuviaan ja -halujaan, hän haluaa elää ilman rajoittavia tekijöitä elämässään:

Hän halasi kuulla myrskyn pauhinaa! Sillä taiteellisesta, koristeellisesta ympäristöstään ja keinotekoisesta kasvatuksestaan huolimatta hän itse oli oikea kuninkaantytär, joka ei kaiken kuninkaallisuutensa kuorman alla ollut mitään omasta alkuperäisestä ihmisyydestään kadottanut. (AJK, 150.)

Kerronnassa rinnastuvat oikea ja keinotekoinen elämä, ja esille nousevat voimakkaat kokemukset. Halu kuulla myrskyn pauhinaa kuvastaa halua antautua arvaamattomalle elämälle, jota ei voi ennakoita tai hallita. Jos kuninkaantyttären mieli tai mielikuvat ovat ennen vertautuneet linnan pihalla olevaan keinotekoiseen lampeen, nyt pauhaava meri on täysin muuttunut vertauskuva. Rajattu, palatsin lähellä oleva lampi on ollut tyyni, koska kuninkaantytär on nähnyt siitä oman kuvansa ja sittemmin kuninkaanpojan kuvajaisen. Kuninkaantytär ei ole siis voinut päästää mielikuviaan valloilleen. Nyt kuninkaantyttären luovuuden lähde siirtyy lammesta mereen ja pääsee kasvamaan eikä ole enää pienessä ja rajatussa tilassa. Kohdatessaan meren, on tilanne uusi ja

jännittävä. Meri esitetään monella tapaa kuninkaantytären alitajunnan kuvana, se on jotakin vierasta ja pelottavaa, mutta samalla hyvin kiehtovaa. Merellä on jopa oma tahto eikä kuninkaantytär kykene sitä hallitsemaan. Meren kuvaus on symbolismille tyypillinen, sillä siinä yhdistyvät kokijan sielu ja aistihavainnot; mieli herkistyy aistihavainnoille (Kivilaakso 2008, 43). Tässä yhteydessä Leinon käyttämä termi ”mielikuva” sopii meren kuvaukseen: mielikuva rinnastuu alitajunnasta eli merestä nouseviin, vapauden ja intohimon täyttämiin haaveisiin, jotka pitävät kuninkaantytärtä otteessaan. Symbolisteilla piilotajuntaan eli ”toiseen todellisuuteen” vetäytyminen tarkoittaa tietä ihmisen sisäiseen mielikuvien ja unien maailmaan (Lyytikäinen 1996, 11). Maria-Liisa Kunnaksen mukaan mielikuvalla on erityinen merkitys Leinon teoksissa. Leinon määritelmässä mielikuva kuuluu kuvan ja vertauksen rinnalle, symbolin käsitepiiriin. Hän näki asian niin, että kuten kuvien ja vertausten, myös taiteen elementtinä olevan mielikuvan avulla esitetään ikuista totuutta. (Kunnas 1972, 29.)

Leinon teoksessaan käyttämä mielikuvan käsite vertautuu tulkinnassani symboliin, eli mielikuva kuninkaanpojan hahmossa symboloi kuninkaantytären ihannetta ja haaveita. Mielikuvan rooli on teoksessa merkittävä, koska se vaikuttaa kuninkaantytäreeseen hallitsevasti. Mielikuvan käsite näkyy myös muualla Leinon tuotannossa ja liittyy laajemmin ajan psykologisiin teorioihin, mitä Maria-Liisa Kunnas käsittelee väitöskirjassaan. Hän tutkii mielikuvan käsitettä Leinon tuotannossa ja selvittää, mistä käsite on peräisin ja minkälainen käsitys aikalaisilla siitä on.

Käsite kuuluu Leinon tuotannossa varsin yleiseen psykologiseen ajatuskokonaisuuteen, jonka mukaan tajuton sielunelämä muodostuu erilaisista mielikuvista, jotka määräävät psyyken sisällön ja laadun. Inhimillisessä sielunelämässä vallitsee toisin sanoen alituinen erilaisten mielikuvien taistelu. Psyyken tasapaino on tuloksena mielikuvien tasapainosta. Uhkaava katastrofi syntyy, jos tietyt mielikuvat käyvät muita voimakkaammiksi ja ryöstäytyvät irralleen tajunnan kontrollista ja sen asemesta, että ihminen säätelee niiden toimintoja, ne säätelevätkin ihmisen toimintoja. (Kunnas 1972, 75–76.)

Kunnas jatkaa, että Leinon käsitykset mielikuvasta liittyvät läheisesti ns. assosiaatiopsykologiseen teoriaan ja lainaa filosofi Thiodolf Reinin teoriaa vuonna 1884 ilmestyneestä *Sielutieteen oppikirjasta*, joka selittää mielikuvan ja assosiaatioiden merkitystä psyyken rakenteessa. Teorian mukaan tietyt mielikuvat voivat nousta vallitseviksi ja voi jopa käydä niin, ettei yksilö osaa niitä enää hallita, jolloin hän on kykenemätön ajattelemaan. Kunnas sanoo Reinin näkemysten auttavan ymmärtämään ajalle ominaista näkemystä mielikuvasta ja olevan lähtökohta Leinon käyttämälle mielikuvan käsitteelle, mutta hän kuitenkin sovelsi käsitettä omien havaintojensa perusteella. (Mt.,

76–77.) Leinon tuotannossa on nähtävissä useita ajan psykologisille näkemyksille tyypillisiä ajatuksia, jotka hän sovitti omaan kokemuspäiriinsä (mt., 10).

Yksi keskeisin ongelma niin kirjailijoiden kuin psykologien kiinnostuksenkohteissa liittyi psyyken ”tajuuttoman” osan merkitykseen sielunelämän toiminnossa. Kunnas selittää termin käytön hankaluutta, koska sitä ei oltu vielä psykologiassa määritelty: ”Tajuton vastaa kuitenkin lähinnä vuosisadan vaihteen kirjailijain käsityksiä tuosta sielunelämän 'yöpuolesta', joka heidän mukaansa saattaa purkaantua paitsi positiivisesti älyn valvonnassa myös atavistisina ilmiöinä, joita yksilö ei enää pysty hallitsemaan”. (Kunnas 1972, 13. Ks. myös loppuviite.) Termi on lähellä alitajunnan käsitettä, vaikka se ei Kunnaksen mukaan vastaa täysin tajuttoman käsitettä. Ihmisen sielunelämän poikkeavat puolet ilmenivät esimerkiksi unissa, hallusinaatioissa ja eri mielisairauksien muodoissa (mt., 14). Kohdeteokseni kannalta kiinnostavaa on tuo mainittu sielunelämän yöpuoli, joka liittyy olennaisesti myös kuninkaantytären hahmoon. Leino on kirjoittanut myös muussa tuotannossaan mielikuvien esiintymisestä ja toteutumisen pelosta, kuten romaanissa Olli Suurpää (1908). Teoksessa mielikuvien hallitsevuus tarkoittaa samaa kuin sielunelämän ”yöpuolen” konkretisoituminen (Kunnas 1972, 84). Jos mielikuvat nousevat vallitseviksi eikä ihminen osaa niitä enää hallita, hän voi menettää kykynsä ajatella (mt., 77).

Vaikka *Ahvenessa ja kultakaloissa* ei koskaan mainita, onko kuninkaantytär unessa vai valveilla, tapahtuu kohtaaminen mielikuvan kanssa aina öisin. ”Joka aamu erkanivat he jälleen, mutta joka ilta painautuivat he jälleen aina lähemmä toisiaan. Oli kuin olisi pimeys valkeutta, valkeus pimeyttä rakastanut.” (AJK, 159.) Tarinan luvussa, jonka otsikko on ”Yön lapsi ja päivän lapsi”, kerrotaan, että kuninkaantytär ja -poika haluavat tietää toisistaan liikaa, mikä saattaa heidät epätoivoon (AJK, 159–162). Kuninkaantytärellä on siis kaksi roolia, joista yksi esiintyy yöllä, toinen päivällä. Roolit ovat ristiriidassa keskenään ja lopulta yöpuoli alkaa hallita hänen elämäänsä. Yölliset kohtaamiset mielikuvansa kanssa tuntuvat symbolisoivan ”tajuuttoman” esiintymistä kuninkaantytären käytöksessä. Aluksi kuninkaantytär hakeutuu tietoisesti mielikuvansa luokse, kun hän lähtee kotilinnastaan meren äärelle. Kuninkaantytär kykenee ehkä aluksi hallitsemaan mielikuvaansa erottaen sen muusta elämästään, mutta lopulta hän ei osaa ajatella muuta kuin mielikuvaansa. Vaikka hän yrittää valita elämän kalastajan kanssa, mielikuva ottaa vallan ja kuninkaanpoika saapuu konkreettisesti noutamaan häntä mukaansa.



## 6.2 Kuninkaantytären hahmo

*Ahvenen ja kultakalojen* päähenkilöä kutsutaan tarinassa kuninkaantytäreksi. Perinteisestä, usein saduissa näkyvästä, naisen roolista poiketen päähenkilö eroaa kahdella tavalla: ensinnäkin olemalla määrätietoinen ja itsenäinen toimija, mutta toiseksi häntä ei kutsuta prinsessaksi, vaan hänet on nimetty kuninkaan eli isänsä tyttäreksi. Useimmat perinteisten satujen naispuoliset päähenkilöt ovat passiivisia ja alistuvia eivätkä aktiivisia ja neuvokkaita toimijoita (Lieberman 2012, 190). Itsenäisyytensä vuoksi prinsessaksi kutsuminen korostaisi enemmän kuninkaantytären riippumattomuutta ja itsenäistä roolia, mutta kuninkaantytärenä hän on nimensäkin puolesta toisen henkilön määrittämä. Kuninkaantytär joutuukin kysymään isältään luvan kotoa lähtemiseen. Klassisissa saduissa sukupuoliroolit ovat usein vanhanaikaisia ja nainen on yleensä miehestä ja avioliitosta riippuvainen (Kivilaakso 2008, 33). Perinteistä roolijakoa on kuitenkin uudistettu jo varhain: Sirpa Kivilaakso on tutkinut perinteisen roolimallin muutosta Anni Swanin saduissa 1900-luvun alussa, joskin erityisesti naiskirjailijoiden teosten osalta. Swanin satujen sankarit ovat usein tyttöjä ja etsinnän kohteena on prinssi tai nuorukainen (mt., 57). Myös kohdeteokseni päähenkilö on ajalle epätyypillisempi hahmo, jonka voi sanoa etsivän prinssiä, mutta tarkemmin sanottuna hän seuraa mielikuvaansa ja sadun piirteiden tarkoitus on toimia vain vertauskuvallisuuden ilmentäjänä. Silti kuninkaantytären hahmo herättää joitakin kysymyksiä: miksi hänellä ei ole omaa nimeä ja miten hänen roolinsa toimii suhteessa kuninkaaseen ja kuninkaanpoikaan?

Kuninkaantytär ja -poika eroavat nimiensä puolesta perinteisen sadun hahmoista eli prinsessasta ja prinssistä. Tämä voi olla yksi vihje lukijalle siitä, ettei teosta ole tarkoitus pitää tavallisena satuna. Hahmot ovat kuitenkin roolinsa mukaan nimettyjä kuten saduissa yleensä, koska heidän kutsumanimiään ei kerrota. Vaikka kuninkaantytär onkin sadulle epätyypillisempi itsensä ulkopuoliseksi tunteva hahmo, on siitä löydettävissä myös yleisluontoisia piirteitä, johon samastua. Taidesadussa tyypillistä on se, että siinä kuvataan henkilöahmon tunteita ja esimerkiksi hänen kokemiaan vastoinkäymisiä, jolloin hahmon rooli syvenee. Henkilöhahmot voivat osoittaa epävarmuutta toisin kuin kansansaduissa ja lisäksi kaunokirjallisissa saduissa käsitellään useammin eksistentiaalisia tai moraalisia ongelmia. (Kivilaakso 2008, 54–57.) Taidesadun määritelmät sopivat osaltaan myös *Ahvenen ja kultakaloihin*. Tunteiden ja epävarmuuden osoitukset ovat teoksessa keskeisessä osassa ja lisäksi tarinassa esitetyt ongelmat liittyvät laajemmin sadun ulkopuoliseen kontekstiin. Taidesatu onkin usein allegorinen, myyttinen tai symbolinen (mt., 55).

Leinon tarinassa kuninkaantytären ja -pojan hahmojen roolit ovat kääntyneet toisinpäin totutusta,

kun nainen onkin aktiivinen päähenkilö, mutta myös toisesta syystä. Kuninkaanpoika on ahven eli samalla ihminen ja kala: hahmo vertautuu osittain saduissa yleiseen merenneidon hahmoon. Sadussa kuvattu ihmisen ja eläimen risteytys kuvastaa yhdistelmää kyvystä ajatella kuin ihminen, mutta toimia vaistonvaraisesti ja eläimellisesti. Romantiikan saduissa merenneito kasvaa kalojen keskuudessa, mutta se haaveilee olevansa ihmisen tavoin rakastettu. Kivilaakson mukaan tämä perustuu Schellingin filosofiaan, ”jonka mukaan luonnolla on henki ja ihminen ja luonto liittyvät ketjuun, jossa ihminen on tietoinen luonnosta ja luonto tietämätön ihmisjärjestä”. (Ks. Kivilaakso 2008, 149–150). Muun muassa Schelling on esittänyt, että romantiikan kauden kirjallisuudessa vesi symboloi kaikkeutta (ks. Sarajas 1961, 84), mikä näkyy myös Leinolla ja sopii symbolismin näkemyksiin.

Leinoa pidetään suomalaisen kirjallisen symbolismin airueena (Lyytikäinen 1997, 64). Lyytikäisen mukaan symbolismi toimii usein allegorian tuottajana, sillä symbolismissa esitetään toisia merkityksiä ja merkitysten ambivalenssia. Vaikka teksti esittäisi mimeettisellä tasolla moniulotteisen tarinan, se kuvaa itse asiassa päähenkilön sisäisyyttä. (Mt., 231.) Tulkintani mukaan *Ahven ja kultakalat* voidaan nähdä kuninkaantytären mielen kuvauksena, eli hän kohtaa oman persoonansa eri puolet ja kamppailee sisäisten ristiriitojensa kanssa. Tarinan sivuhenkilöt voivat olla symboleita päähenkilön persoonan puolille. (Ks. mt., 232.) Tarkastelen seuraavaksi kuninkaanpoikaa kuninkaantytären persoonallisuuden puolesta ja seuraavassa alaluvussa pohdin, mikä on kuninkaan rooli suhteessa kuninkaantytäreeseen.

### 6.3 Kuninkaanpoika varoittavana esimerkkinä

Teoksessa kuninkaantytär ja kuninkaanpoika kertovat toisilleen oman tarinansa, jotta voisivat ymmärtää ja lähentyä toisiaan. Käsittelin kuninkaantytären kertomusta aiemmin työssäni. Luvussa ”Ahtolan asukkaat” kuninkaanpoika kertoo, miten hänestä tuli ahven ja yksi Ahtolan asukkaista. Kalevalassa ja suomalaisissa muinaisrunoissa Ahtola tarkoittaa veden valtakuntaa, jonka valtiat ovat veden jumala Ahti ja vedenhaltija Vellamo. Tarina perustuu osittain tunnettuun taruun, joten viittaukset suomalaiseen mytologiaan ovat ilmeisiä. Ahtolassa asuu veden väkeä, joihin kuuluvat esimerkiksi vetehiset. Hukkuneen ihmisen sielu saattoi nousta maalle ja houkutella ihmisiä veteen. (Ks. esim. Kivilaakso 2008, 148–149.) Kuninkaanpoika on ahven, mikä ehkä korostaa sitä, että vedessä hän on aivan tavallinen kala, yksi muista. Häntä rangaistiin itsekkyydestä, joka on myös kuninkaantytäreelle tuttua:

Kuin sinäkin näin minä näkymättömiä. Mutta koska minä en osannut ihmisiä rakastaa, ainoastaan omaa itseäni ja mielikuviani, otti Jumala pois minulta lopunkin ihmisyyden ja syöksi minut meren kalaksi, ahveneksi ahventen valtakuntaan, meren aavoja ulapoista uidakseni, maan alkuelon synkissä syövereissä olemaan opetellakseni. (AJK, 163.)

Kuninkaanpoika oli ennen maankuulu prinssi kunnes hänet otettiin pois siitä erityisasemasta, johon hän oli syntynyt. Rangaistukseksi hän joutuu sietämään alkukantaisia oloja. Koska rankaisija on Jumala, ihmisen pienuus ja mitättömyys omassa elämässään tuntuu korostuvan; ihminen ei voi elää ja tehdä päätöksiä kuten itse tahtoo välittämättä muista. Vesi kristillisenä symbolina tunnetaan puhdistavasta vaikutuksestaan (Biederman 1993, 107), joten Jumalan rangaistus muuttaa kuninkaanpoika kalaksi antaa hänelle mahdollisuuden puhdistautumiseen. Kuninkaanpoika sanoo oppineensa tästä kokemuksesta, ”ettei kukaan ole itsensä herra, ainoastaan Jumala taivaassa tai ihmisen omassa sydämessä, jolle me kuulumme sieluinemme ja ruumiinemme” (AJK, 164). Jumala on kuin se omatunto, joka muistuttaa elämään epäitsekäästi.

Metamorfoosikirjallisuuden pitkä perinne länsimaisessa traditiossa ulottuu ainakin antiikin aikakaudelta peräisin olevaan Ovidiuksen *Metamorfooseja*-teokseen. Se sisältää muodonmuutostarinoita, jotka ovat toimineet allegorian historiassa merkittävässä roolissa ja niitä on tulkittu ja tosinnettu useasti. Teoksessa muodonmuutokset ovat jumalten aikaansaamia ja niihin on usein syynä jokin onnettomuus tai rikos. (Lyytikäinen 2013, 121–122.) Myöhemmässäkin kirjallisuudessa henkilöhahmojen radikaali muodonmuutos tapahtuu useimmiten yhtäkkiä ja odottamatta. Metamorfoosissa henkilöhahmo muuttuu usein eläimeksi tai joksikin elottomaksi olennoiksi, kuten kiveksi. Näin käy myös kohdeteoksessani, sillä kuninkaanpojan vapaa ja huoleton prinssin elämä on muuttunut ahvenen elämään meressä juuri Jumalan rankaisemana.

Metamorfoosin kuvaus on melko yleinen allegoriassa. Angus Fletcherin mukaan metamorfoosi esiintyy monissa allegorioissa ja kuvaa yleensä joko vapautumista tai vangituksi joutumista. Gay Clifford puolestaan sanoo, että allegorian ja muutoksen kuvauksella on yhteys ja että metamorfoosi toimii kirjaimellisempänä muutoksen ilmaisijana kuin allegoria. (Ks. Lyytikäinen 2013, 118.) Kohdeteoksessani kuninkaanpojan muodonmuutos on tapahtunut ihmisestä ahveneksi, mutta hän elää yhä öisin ihmisen hahmossa kuninkaantytären mielikuvana. Se, että kuninkaanpojan hahmo on monimuotoisuudessaan erikoinen verrattuna tavanomaiseen henkilöhahmoon sopii allegorian piirteeksi, sillä allegoriassa henkilöhahmot eivät usein ole yhtä eheitä ja inhimillisiä kuin romaaneissa, vaan ne ovat kuin kuvia. Ne voivat olla personifikaatioita, karikatyyrejä tai hahmoja,

jotka ovat vain osittain ihmisiä. (Ks. mt., 43–44.) Kohdeteoksessani kuninkaanpojan erikoinen hahmo näyttäytyy tarinan lopussa kaikille, kun hän saapuu hakemaan kuninkaantytärtä kesken tämän häiden. Kuninkaanpoika on silloin osittain ihminen ja osittain kala, joten hänen roolinsa teoksessa on entistä epäselvempi: kuninkaanpoika on kahden hahmonsa välitilassa, sekä ihmisenä että kalana eikä hän voi olla ainoastaan kuninkaantytären mielikuva, sillä muutkin näkevät hänet. Toisaalta tarinassa pohditaan mielikuvan todellisuutta ja sanotaan, että se voi olla jopa todellisuutta todellisempi. (Ks. AJK, 148. Käsittelen aihetta myöhemmin työssäni.) Siksi on syytä miettiä, miksi mielikuva muuttuu kaikille näkyväksi. Tarinamaailmassa tapahtuma on kuitattu sillä, että jälleen ihmiset saivat nähdä ja kokea jotakin yliluonnollista, josta jää tarina kerrottavaksi tuleville sukupolville. Jos taas kuninkaanpojan ajattelee olevan kuninkaantytären persoonallisuuden puoli, muodonmuutos kuvastaa kuninkaantytären uppoutumista mieleensä, mielikuvaansa, joka symboloi hänelle ideaalia ihannekuvaa jostakin saavuttamattomasta. Kuin Narkissos, joka ihailee kuvajaistaan todellisuuden hämärtyksen kustannuksella.

Kuninkaantytären kuvajainen ja mielikuva, maankuulu kuninkaanpoika, toimii varoittavana esimerkkinä kuninkaantytarelle. Hän kertoo oman tarinansa siitä, miten on ahveneksi päätenyt. Kuninkaanpoika on ollut omahyväinen Narkissos, joka on saanut konkreettisen opetuksen itsekeskeisyydestään ja joutunut ahveneksi mereen.

- Mikä oli siis vääryys, jota harjoitit itseäsi kohtaan?
- Minä rakastin.
- En ole vielä koskaan kuullut siitä ihmisiä tuomittavan.
- Niin, mutta minä rakastin itseäni ylitse kaikkea ja lähimmäistäni vain lämpö-aineena itselleni.
- Siis sinäkin kaipasit lämpöä ja aurinkoa?
- Kyllä. Mutta minä paloin kuin pätsi, minä poltin muita ja itseäni. Minä heitin siihen rovioon kaikki, mitä minulle oli rakkainta ja kalleinta, armainta ja arinta maailmassa. (AJK, 157.)

Kuninkaanpoika on joutunut mereen ahveneksi, mutta kuninkaantytär saa hänet kaipaamaan maanpäällistä eloa ja tunteita, jotka ovat vain ihmiselle mahdollisia (ks. AJK, 156). Kuninkaantytär ymmärtää kuninkaanpoikaa, koska he ovat toistensa kaltaisia, hahmot vertautuvat keskenään ja rinnastuvat toisiinsa. Parin tanssiessa keskenään kertoja kuvaa heitä ylevästi: ”[–] siinä kaartui kahden ylhäisen sydämen aateluus, jotka eivät olleet luodut roskaväkeä varten eivätkä tavallisilla arkimitoilla mitattavaksi” (AJK, 188). Ikään kuin ne olisivat sama hahmo, jossa näkyvät molemmat

sukupuolet ja joiden roolit eivät lopulta juurikaan eroa toisistaan. Hahmoissa näkyvät sekä mennyt aika kuninkaanpojan roolissa että tämä hetki kuninkaantytären roolissa. Totuttu muodonmuutos merenneidosta ihmiseksi kääntyy tarinassa toisinpäin ja jopa kahdesti: ensin kuninkaanpoika muuttuu ahveneksi ja sen jälkeen kuninkaantytär seuraa häntä mereen. Kivilaakso (2008, 153) tulkitsee ihmisen ja eläimen yhdistelmän symboloivan välitilassa olemista, jossa veden heijastus peilaa samanaikaisesti monikollista olotilaa ja todellisuutta. Kohdeteoksessani kuninkaantytären hahmo on välitilassa ja tulkintani mukaan kuninkaanpoika on oikeastaan osa kuninkaantytären hahmon persoonallisuutta. Hän kokee kuninkaanpojan kautta asioita, jotka eivät ole olleet hänelle mahdollisia. Ensimmäisen kerran, kun kuninkaantytär kohtaa mielikuvansa linnan ulkopuolella, kuninkaanpoika kutsuu häntä syleilyyn.

Ja samalla hän tunsu suulleen suudeltavan.

Äkkäsi silloin sydämensä seisahtavan tuo kuvankaunis kuninkaantytär. Ja hän vaipui hänen valtoihinsa pimeässä yössä, myrskyn mylviessä, aaltojen korkealle kohotessa, repaleisten pilvien kuun ohi kuin vauhkosten onnen varsojen tai harhailevan haaveen hahmokuvien kotiinsa tuulen nopeudella kiirehtäessä. (AJK, 153.)

Meren ja luonnonvoimien kuvauksessa näkyy tunteiden voimakkuus, mikä toimii vertauskuvallisesti seksuaalisuuden kokemisen kuvauksena (ks. Kivilaakso 2008, 159). Kohdatessaan mielikuvansa kuninkaantytär pääsee toteuttamaan intohimonsa, jotka häntä ohjasivat mielikuvan luokse jo kuninkaallisen lammen äärellä. Samalla kuninkaantytär saa toteuttaa itseään uudella tavalla, omista lähtökohdistaan käsin ilman odotetun roolin tuomia pakotteita. Toisaalta sydämen seisahtuminen ikään kuin ennustaa jo kuninkaantytären tulevaa karua kohtaloa, kuolemaa. Kuninkaantytären kysyessä kuninkaanpojalta, milloin he näkevät seuraavan kerran, vastaa hän: ”Milloin hyvänsä, kun toteutat mielikuvasi” ja ”Menen, minne menevät omat unelmasi” (AJK, 154). Kuninkaantytär saa siis itse vaikuttaa valintoihinsa ja se ohjaa häntä mielikuvan luokse. Kuninkaantytären on toteutettava näitä asioita kuninkaanpojan kautta ikään kuin se olisi jotenkin kiellettyä. Päivisin hän elää kalastajaperheen luona auttaen talon emäntää kotitöissä, eikä kukaan perheessä tiedä mitään kuninkaantytären yöllisistä retkistä. Tällainen kaksoiselämän eläminen rinnastaa hyväksytyyn ja itsenäiseen, jopa epäsovinnaisen roolin, joiden välissä kuninkaantytär yrittää elää.

Kuninkaanpoika on siis kuninkaantytären yksi persoonan puoli ja mielikuva. Kala symboloi tunnetusti tiedostamattomasta nousevaa ”elävän” sisällön ruumiillistumaa (Biederman 1993, 106), mikä voi vastata Leinin usein käyttämää mielikuvan käsitettä. Kylmäverisellä kalalla ei ole kuumia

intohimoja (mp.); kuninkaanpoika on menettänyt inhimillisiä piirteitään kokiessaan muodonmuutoksen ahveneksi. Entinen elämänilo ja hänen persoonallinen luonteensa on mennyttä, sen sijaan hän on muuttunut synkäksi ja kylmäkiskoiseksi kalaksi muiden joukossa (ks. AJK, 157–158, 166–167). Kalat on koettu myyteissä usein pelottavina tai kielteisinä hahmoina, mutta toisaalta ahven on omistettu alkumeren jumalatar Neithille ja on siten jumalallinen, pyhä kalalaji. Tämä kaksijakoinen suhtautuminen kaloihin kuvastaa ihmisen ristiriitaista tunnetta omiin mielen kerrostumiin, eli toisaalta mielikuvat voivat näyttäytyä sekä lumoavina että pelottavina. (Ks. Biederman 1993, 108.) Vesi voi olla toisaalta vaarallinen, jos se tulviessaan ylittää ihmisen kestokyvyn rajat, mutta aloillaan pysyessä vesi tulkitaan elämää edistävänä (mt., 409). Teoksen symbolit ovat hyvin kuvaavia ja niin kuninkaanpoika mielikuvana kuin meri kuninkaantytären mielenä ovat ristiriitaisia ja muuttuvia elementtejä. Kuninkaantytären suhdetta kuninkaanpoikaan eli omaan mielikuvaansa kuvataan kaksijakoisesti; se on kiehtova, mutta saavuttamaton toiveuni. Samaan aikaan kuninkaanpoika vannoo kuninkaantytarelle rakkautta, mutta varoittaa tätä seuraamasta häntä.

Jotta voisi tavoittaa ideaalin, on mentävä alas päästäkseen ylös. Alhaalla mielen syvissä vesissä ovat alitajunnan voimat ja mielikuvat. (Lyytikäinen 1997, 64.) Kuninkaantytären sisäinen maailma on lähtökohta, jonka kautta hän ulkoistaa ihanteensa kuninkaanpojan kuvaksi. Kuninkaanpoika kertoo, minkälainen elämä itserakkaalle koittaa.

- [- -] Meille mykistyneille on laki sellainen, että mitä syvemmälle me vaivumme ja mitä synkemmäksi meidän sielumme ja sydämemme kylmenee, sitä kirkkaammaksi käy meidän järkemme ja sen selkeämmin me loistamme omalla valollamme pimeydessä.
- Tahtoisin sinne alas, pois! Minäkin mykistymään, kylmenemään, minäkin omalla valollani loistamaan!
- Et tiedä, mitä toivot. Onneksi et osaa tietä sinne.
- Sinä osoitat. Tahdon sinne sinun kerallasi.
- [- -] Etköhän sinäkin rakasta minussa vain omaa rakkauttasi? (AJK, 158.)

Kuninkaanpojan kuvaus mykistyneistä kiehtoo kuninkaantytärtä. Tämä rinnastuu Leinon usein esittämään taiteilijakuvaan. Joutuessaan mielikuvien lumoihin ihminen pääsee lähemmäs omaa luovuuttaan ja taiteilijuuttaan. Mielikuvat toimivat luovien voimien lähteenä ja ihminen hurmaantuu niistä niin, ettei pääse irti intohimojensa syövereistä eikä pääse enää elämään kiinni. Halu päästä selville mielikuvien olemuksesta ja merkityksestä johtaa kuitenkin inhimillisten ominaisuuksien

hiipumiseen älyllisen minän tieltä, eli ihmisyyden tuhoutuu taiteilijuuden kustannuksella. Tämä pohjautuu Kunnaksen mukaan Leinon tuotannosta tuttuun deterministiseen käsitykseen, jonka mukaan luovan ihmisen on täytettävä kutsumuksensa, vaikka se johtaisi tuhoon inhimillisten ominaisuuksien kannalta. (Kunnas 1972, 96–97.) Leinon tuotannossa vieteille antautuminen on keskeistä ja monet hahmoista jättävät normaalin elämän ja ihmissuhteet vieteille antautumisen kustannuksella (Lyytikäinen 1997, 71). *Ahven ja kultakalat* kuvaa kuninkaantytären kutsumusta ja mielikuvan vastustamatonta vetovoimaa, mikä kuvastaa symbolismia; maailman näkemistä ideaalisen peilin kautta. Symbolismin toinen puoli heijastaa kuitenkin saman maailman synkkää puolta, joka sillä väistämättä on.

Lyytikäinen (1998, 54) toteaa, että Leinon kaunokirjallisessa tuotannossa 1800-luvun lopusta alkaen dekadenssi on läsnä, mutta se on usein symbolistisesti etäännytetty ja ihanteen nostalgiaan liittyvä. Seuraava kuvaus voisi sopia myös kohdeteokseeni: ”Ehkä juuri unelma tekee todellisuuden entistäkin sietämättömämmäksi ruokkimalla dekadentin melankoliaa” (mp.). Dekadenssin kuvasto on näkyvissä luvussa ”Jumalien juhla”, jossa vietetään kuninkaanpojan ja Ahdin tyttären häitä. Kuninkaanpoika on juhlassa tietenkin ahvenena, mutta erottuu muista, koska on syntynyt ihmisenä. Kalan ja ihmisen välillä kuvataan olevan merkittävä ero. Kalan ominaisuuksia ovat kylmyys sekä omantunnon ja inhimillisyyden puute. Kuninkaanpojan sanotaan saavuttaneen ”sen kylmän intohimon, jolla yksin tehdään suurtekoja maailmassa” (AJK, 182), mutta inhimilliset piirteet eivät olekaan täysin kadonneet. Kun hänelle tarjotaan juhlassa ihmislihaa, hän tajuaa yhtäkkiä kuuluvansa ihmisheimoon ja haluaa paeta paikalta. Hän nousee merestä hakemaan ”inhimillistä ihannettaan” (ks. AJK, 185) eli siinä hetkessä kuninkaantytär onkin kuninkaanpojan ihanne eikä toisinpäin. Vaikka hän olisi kalana ollut voittamaton ja vailla heikkouksia, nousevat inhimilliset tarpeet tärkeämmäksi. Tämä kuvastaa sitä, että vaikka ihminen voisi toteuttaa itseään ja olla luovimmillaan silloin, kun ei anna inhimillisten tunteiden vaikuttaa itseensä, hänen elämänsä ei ole silloin mielekästä vaan inhimilliset tarpeet nousevat väistämättä pintaan.

Symbolismin ja dekadenssin välisessä kuvastossa symbolismin ihanne vie tässä tilanteessa voiton, koska kuninkaanpoika ei jää rappion syövereihin, mutta kuninkaantytären näkökulmasta tilanne on toinen. Kuninkaantytären kuoleman voi ajatella olevan lopullinen häviö mielikuvan hallitsemiselle, mutta unienselittäjien mukaan kuolema on autuaallinen, joten se onkin sitä, mitä kuninkaantytär halusi. Ikään kuin kuninkaantytär olisi antanut periksi yritykselle hallita mielikuvaansa ja antautunut sen vietäväksi. Kuninkaantytären tuntema vetovoima meren syvyyksiä kohtaan vaikuttaa siltä, että dekadenssi on ylittänyt symbolismin ihanteet ja unelman, eikä todellisuus tunnu

enää elämisen arvoiselta. Jos kuitenkin ajattelee kuninkaanpoikaa kuninkaantytären persoonallisuuden puolesta, voi taistelun ideaalin tavoittelun ja kurjaan kohtaloon tyytymisen välillä nähdä niin, että kuninkaanpoika nouseekin rappiosta kohti ihannettaan ja uskoo jälleen omaan ihmisyyteensä. Siispä kuninkaanpoika olisikin se hahmo, jonka elämästä on kyse. Kuninkaantytär ja hänen mielikuvansa kuninkaanpoika olisivat silloin ne kaksoiselämän osapuolet, joiden yhtäaikainen olemassaolo ei voi kauaa olla mahdollista ja siksi heidän yhteinen elämänsä ei onnistu. Kuninkaanpoika vie siis tavallaan ihanteensakin tuhoon, ikään kuin ideaaliin uskomisen ei olisi kauaa mahdollista vaan sille koittaa väistämätön loppu. Hahmoissa näkyy symbolismin ja dekadenssin välinen kahtiajakoisuus, ja molempien vaikutus näkyy tarinassa, sillä ne ovat saman kolikon kaksi puolta (ks. Lyytikäinen 1997, 13). Kaksoiselämän eläminen rinnastuu tähän kaksipuoliseen kolikkoon, missä mikä tahansa kahden toisensa sulkevan tavoitteen saavuttaminen osoittautuu mahdottomaksi.

#### 6.4 Kuningas arvoitusten ratkaisijana

Kuningas on toinen tarinan sivuhenkilö, jolla on merkittävä rooli suhteessa kuninkaantytäreeseen ja hahmolla on samalla merkittävä rooli tulkinnan muodostumisessa. Kuningasta voi ajatella myös suhteessa puolisoonsa, sillä heidän roolinsa eroavat toisistaan, mutta kuningattaren rooli tarinassa ei ole kovin suuri. Kuningatar onkin saduissa usein pääasiassa kuninkaan rinnalla oleva hahmo (Biederman 1993, 161). Kuningas yrittää tavoitella aina parempaa, sillä hän yrittää yhdistää käytännölliset hallitustoimet ja ”tietoperäisen ajatustoiminnan” eli lukemisen tullakseen viisaammaksi. ”Maan isää” kuvaillaan kunnolliseksi ja viisaaksi hallitsijaksi, joka on ”samalla ammatti-ajattelijana, kuten hänen maassaan filosofeja yleensä nimitettiin” (AJK, 142–143). Kuningas edustaa usein saduissa tietoa ja viisautta (ks. Biederman 1993, 161). Kuningas suhtautuu vakavasti tyttärensä haluun nähdä oikeita kaloja ja ihmisiä ja laatii siksi kruununneuvostolle kysymyksiä, joihin heidän on löydettävä vastaukset. Isän suhtautumistapa tyttärensä vaatimukseen on hyvin rationaalinen: hän esittää tyttären tahdon tosiasiana ja sanoo ymmärtävänsä hänen pyrkimystään totuuteen. Kuninkaan puoliso sen sijaan tyrmistyy tyttärensä halusta ”nähdä oikeata elämää, vaikka hänellä on tuo harvinainen tilaisuus tuhansien ja jälleen tuhansien ihmislasten joukossa nähdä väärää” (AJK, 141). Kuningatar on itse asiassa sitä mieltä, että hänen tyttärensä on sairas ja hänet on parannettava. Koska lääkäriltä ei kuitenkaan löydy kuningattaren mieleistä vastausta tyttären vaivaan, hän toteuttaa lääkärin neuvon kutsua kruununneuvosto koolle. Kuninkaallisissa vanhemmissa toteutuu stereotyyppinen asetelma miehestä järjen ja naisesta tunteen äänenä.



Kuningatar ihmettelee tyttärensä halua lähteä muualle, koska hänelle eikä hänen esiäideilleen ollut ikinä tullut halua nähdä linnan ulkopuolista elämän todellisuutta. Hän siis haluaisi jatkaa elämää kuten se on aina siihen asti jatkunut, mutta hänen tyttärensä ja miehensä ovat erilaisia. Kuningatar joutuu siis vain tyytymään kaikkeen siihen, mitä hänen ympärillään tapahtuu.

Kuninkaan hahmoa voisi verrata Ibsenin *Merenneidon* henkilöhaamoon Boletteen, joka sivistää itseään lukemalla kirjoja. Molemmat heistä ovat myös vastuuntuntoisia ja joutuvat yhdistämään itsensä sivistämisen velvollisuuksien hoitamisen kanssa, mutta vastuulla olevat työt menevät aina lukemisen edelle. Kumpikin heistä valitsisi mieluiten sivistyksen velvollisuuksien hoitamisen sijaan, eikä kumpikaan pysty saamaan tavoitettaan nykyisessä tilanteessa. Kuningas tavoittelee viisautta vain kirjojen kautta, mutta Bolette haluaa nähdä maailmaa. Bolette haluaa siksi lähteä kotoaan pois, kun taas kuningas on tyytyväinen elämäänsä linnassaan varsinkin kun päättää jättää hallitsemisen jonkun toisen tehtäväksi. Hahmojen asemat eroavat kuitenkin toisistaan täysin, sillä Bolette ei voi samalla tavalla tehdä radikaaleja päätöksiä elämäänsä koskien, kun taas kuninkaalla on valta päättää sekä omasta että alamaistensa elämästä. Bolette ei ole kuitenkaan kuin kuninkaantytär, joka päättää lähteä yksin pois ilman tarkempaa suunnitelmaa. *Merenneidossa* Bolette edustaa järkeä, Ellida tunnetta ja omassa kohdeteoksessani kuningas on järkevä, kuninkaantytär spontaani ja tunteidensa vietävissä. Kuningas on rationaalinen hahmo ja vaikuttaa haluavansa ymmärtää tyttärtään ja tämän tekoja. Siksi hänen tehtävänsä teoksessa on toimia ennen kaikkea tarinan toisen tason, allegorisuuden, osoittajana. Hän ei ole samalla tavalla kuninkaantytären persoonallisuuden puoli kuin kuninkaanpoika, mutta hänellä on tärkeä tehtävä tarinan tulkinnan kannalta. Selvittäessään syitä tyttärensä valinnoille kuningas auttaa myös lukijaa tulkitsemaan teosta.

Kun kuningas kuulee tyttärensä syöksyneen mereen ja pyytää selitystä tämän teolle, hän haluaa nimenomaan unienselittäjien kertovan totuuden hänelle, vaikka hänelle sanotaan tapahtumien olevan totta. ”Kun minä sanon, että se on unta, niin se on unta” (AJK, 193). Kuninkaan voisi ajatella kieltävän totuuden tai sitten hän uskoo unienselittäjien tietävän enemmän kuin kruununneuvoston. Unet eivät ole sattumanvaraisia vaan yhteydessä tietoihin ajatuksiin ja ongelmiin. Freudin teorian mukaan uni pukee sanomansa symbolien muotoon, jotta se pääsisi torjunnan läpi. (Ks. Jung 1991/1964, 26–27.) Kuningas rinnastuu siten tyttärensä; oikea totuus löytyy alitajunnasta, sillä unien muodossa kerrottua asiaa ei voi torjua.

Kuningas saa yhtäkkiä tarpeekseen kruununneuvostosta, joka häntä yleensä on auttanut ongelmissa.

Hän uskoo unienselittäjän näkemykseen, että uni ja todellisuus toimivat toistensa vastakohtina: ”Jos minä näen unta, minä luulen eläväni todellisuutta. Jos minä elän todellisuutta, minä luulen näkeväni unta” (AJK, 193). Kuninkaantytären syöksymistä puoliksi kuninkaanpojan ja puoliksi ahvenen näköisen mielikuvansa kanssa mereen pidetään tarinassa ylikuonnollisena ja ihmeellisenä, mutta kuningas ei kuitenkaan varsinaisesti kyseenalaista itse tapahtumia vaan hän haluaa vain saada asialle selityksen. Kuninkaalle kerrotaan, että hänen tyttärensä rakasti enemmän unta kuin todellisuutta, ja että jokainen, joka kohtaa mielikuvansa, kuolee (AJK, 194). Kunnaksen (1972) mukaan Leino on pitänyt mielikuvien kohtaamista ihmisen lopullisena katastrofina. Silloin ”yksilö samaistuu oman mielikuvansa kanssa ja muuttuu objektiivisesta tarkkailijasta mielikuvansa mukaiseksi subjektiiviseksi kokijaksi”. Mielikuvat tulevat reaali maailmaa todellisemmiksi eikä ihminen osaa erottaa todellista maailmaa fantasian maailmasta. (82.) Eli kun kuninkaantytär kutsuu meren syvyyksistä esiin mielikuvansa kuninkaanpojan, se tarkoittaa, että hän rakastaa enemmän unta kuin todellisuutta. Tapahtumat selitetään vertauskuvallisella tasolla, mikä johtaa kuninkaan oivallukseen myös omasta elämästään: kahden vastakohtan yhdistäminen on yhtä kuin palvella samalla kertaa unta ja todellisuutta. Kahden vastakohtan yhdistäminen eli kaksoiselämän eläminen ei ole tarinan mukaan kuitenkaan mahdollista ja se johtaa tuhoon. Kuninkaantytären kohtalo selitetään siis tarinan toisella tasolla ja vertauskuvallinen merkitys nousee mimeettistä tasoa tärkeämmäksi, eli lukijan ei tarvitse ymmärtää, miten tapahtumat ovat mahdollisia ja ovatko ne todellisia vai ylikuonnollisia.

Kuningas tajuaa samalla sen, ettei kykene yhdistämään viisauden tavoittelua ja hallitsemista, joten valitsee vaihtoehdoista ensimmäisen jättäen kruununsa. Oman elämän velvollisuudet väistyvät itsensä toteuttamisen tieltä. Kuningas valitsee kultakalojen onkimisen ja keskittyy tekemään sitä, mikä hänelle on tärkeää. Tarinan lopussa kerrotaan, että vanhoilla päivillään kuningas onki usein kultakaloja samassa paikassa kuin tyttärensä ennen, jonka lisäksi hän luki ja ”vaipui syvämietteisiin tutkiskeluihin kaiken olevaisen ongelmista” (AJK, 196). Kertoja jatkaa, että kun hänen kerran nähtiin nukkuvan syvää unta onkivapa kädessä ja kirja päänsä alla, ymmärrettiin hänen saavuttaneen ylimmän viisauden. Kuten kertoja sanoo, kuningas on ”ammatti-ajattelija, kuten hänen maassaan filosofeja yleensä nimitettiin” (AJK, 143). Jos kuninkaantytärtä ajattelee taiteilijana, hän on siis tekijä, kun taas kuningas on filosofi eli ajattelija. Kuningas yrittää selvittää eroa ahvenen ja kultakalan, tarvis kalan ja korukalan välillä, ja koska kalojen välinen ristiriita toistuu teoksessa usein, toimii se vihjeenä lukijalle teoksen allegorisuudesta. Kuningas ei anna valmista vastausta lukijalle, vaikka hänen sanotaan ymmärtävän kalojen merkityksen. Kalojen merkitys liittyy läheisesti myös muihin kuninkaan esittämiin kysymyksiin, joita pohdin tarkemmin seuraavassa

luvussa.

Samoin kuin tyttärensä, myös kuningas tasapainoilee hänelle annetun roolin ja oman itsensä toteuttamisen välillä. Vaikka kuninkaan kaksoiselämä onkin erilaista kuin tyttärellä, molemmilla vertautuu kuitenkin itsenäisyyden, tai jopa itsekkyyden, ohjaama elämä oletetun tai odotetun roolin toteuttamiseen. Kuningas haluaa seurata tuttua ja turvallista, mikä tuottaa hänelle mielihyvää. Hän tavoittelee tietoa edustaen siten järkevyyteen ja viisauteen pyrkimistä, mutta kuninkaantytär haluaa muuttaa elämänsä täysin toisenlaiseksi. Kuningas hyväksyy sen, että kuninkaantytär haluaa nähdä maailmaa ja pyrkiä totuuteen, jos se vain on eduksi hänelle (AJK, 144), mutta kuninkaantytär lankeaa mielikuvansa pauloihin. Kuninkaalle oikeiden kalojen, tai tarviskalojen, onkiminen voisi symboloida elämän taitojen oppimista uudessa ja oudossa paikassa. Turvallisen kotilinnan ulkopuolella on kuitenkin vaara joutua ongelmiin ja tehdä virheitä, kuten päästää mielikuvansa valloilleen. Sen sijaan korukalojen onkiminen on tuttua ja turvallista, mutta ei ollenkaan jännittävää. Onkimista voisi verrata taiteen harjoittamiseen: kultakalojen onkiminen eli korutaide on helppoa ja turvallista siksi, että sillä voidaan toteuttaa taidetta, jota tilataan, halutaan tai odotetaan. Sen sijaan oikeiden kalojen onkiminen, eli tuntemattoman maailman kohtaaminen ja inspiraation lähteen etsiminen esimerkiksi mielikuvista voi tuottaa jotain uutta, outoa ja ennennäkemätöntä. Taiteilijaa vetoaa aina se uusi ja tuntematon maailma, joka kuitenkin on vaarallisempi siksi, että mielikuvat voivat viedä mukanaan ja todellisuus hämärtyä.

## 7 ”Taide taiteen vuoksi” – Allegorinen tulkinta

Viimeisessä käsittelyluvussa kokoan tarinan allegorista tulkintaa ja pohdin avoimeksi jääviä tarinan elementtejä. Ensimmäisessä alaluvussa käsitelen ensin kuninkaanpojan hahmoa, joka on moniulotteisuudessaan vaikeasti tulkittavissa. Sen jälkeen palaan vielä tarinassa avoimeksi jääviin asioihin kuten kuninkaantytären lopulliseen kohtaloon ja sen merkitykseen allegorisessa tulkinnassa. Toisessa alaluvussa kokoan allegorisen tulkinnan palat yhteen.

### 7.1 Arvoitusten täyttämä tarina

Allegorian tunnistaa siitä, että teksti tekee eron sen esittämien tasojen välille, jotta lukija huomaisi kirjaimellisen tason lisäksi myös sen vertauskuvallisen tason. Yksi allegorian keino on esittää mystinen tarina tai jättää asioita avoimeksi, jolloin lukijan on pakko huomata teoksen allegorinen merkitys. (Ks. Culler 1975, 229–230.) Myös asioiden avoimeksi jättäminen kirjaimellisella tasolla suuntaa huomion allegoriseen tasoon. Allegoriassa lukijan on huomattava toiseen tasoon viittaavat vihjeet ja ratkaistava ”kuva-arvoituksia” sen sijaan, että uppoutuisi tarinan fiktiiviseen maailmaan. Juoni toimii pikemminkin hermeneuttisena prosessina kuin tapahtumien kulun kertomisena. (Ks. Lyytikäinen 2014, 15.) Tyypillinen allegoria etenee luetteloiden saman idean eri puolia ja tuottaa kuvakokoelman, joka heijastelee luettelon poetiikkaa eikä niinkään perinteisen juonikertomuksen logiikkaa (ks. mt., 23). Tämä toteutuu kohdeteoksessani siten, että teoksessa näyttäytyvät eri todellisuuden piirit edustavat eri taiteenaloja. Niistä muodostuu kuvakokoelma, ja ahven ja kultakalat ovat keskeisimmät symbolit, joiden merkitys lukijan on ratkaistava. Kalojen välinen ristiriita on siis kuva-arvoitus, joka lukijan pitää ratkaista.

Teoksessa esiintyvät arvoitukset liittyvät ahvenen ja kultakalojen merkityksen selvittämiseksi, jonka ympärille juonikin rakentuu. Kalojen merkityksen arvoituksellisuuden lisäksi Leinon tarinassa on muitakin asioita, joita ei paljasteta lukijalle. Lyytikäinen toteaa allegorian lajityypille olevan tyypillistä, että ”[--] se asettaa vaikeuksia juonen takia lukemiselle ja toden tuntuun uppoamiselle” (Lyytikäinen 2014, 23). *Ahventa ja kultakaloja* lukiessa vaikeuksia syntyy erityisesti kuninkaanpojan hahmon kohdalla: onko hän ahven, kuninkaantytären mielikuva vai tarinan maailmassa oikeasti elänyt henkilö, jo kuollut maankuulu kuninkaanpoika? Tarinamaailmassa hahmo on näitä kaikkia yhtä aikaa, mutta tarinan tulkinnassa hahmon kolmijakoinen rooli voi vaikuttaa epä johdonmukaiselta. Henkilöhahmo voi siis olla allegorialle tyypillisesti epäuskottava

(ks. mp.), mikä kohdeteoksessani näkyy ainakin siinä vaiheessa, kun myös muut ihmiset näkevät jo kuolleen kuninkaanpojan tulevan hakemaan kuninkaantytärtä kanssaan mereen. Outoutta lisää vielä se, että ihmiset näkevät hänellä kalanpyrstön. Silloin kuninkaantyttären mielikuva on tarinamaailmassa todistetusti todellinen olento, mutta niin epänormaali, että sen ilmestymistä ei voi selittää kuin jonakin yliluonnollisena tapahtumana (ks. AJK, 190). Lukijalle ei myöskään paljasteta kuninkaanpojan lopullista kohtaloa. Tarinassa tulee ilmi, että jos kuninkaantytär uhraa itsensä kuninkaanpojan vuoksi, tämä pääsee takaisin ihmisten valtakuntaan. Lopulta käy kuitenkin niin, että kuninkaanpoika tulee hakemaan kuninkaantytärtä. Saapuessaan kuninkaantyttären luokse kuninkaanpoika saa olla hetken maan päällä, mutta tarinan lopussa sanotaan heidän kuitenkin vain syöksyneen syvyyteen eikä lukijalle kerrota, mitä kummallekaan heistä sen jälkeen tapahtuu. Juonen kannalta kiinnostavinta on se, että kuninkaantyttären mielikuva ottaa vallan ja saapuu hakemaan häntä luokseen. Allegorisen tulkinnan kannalta voisi ajatella, että kumpikaan heistä ei palaa maan päälle, sillä kuninkaanpoika ei ole todellinen muille kuin kuninkaantyttäreille, vaikka muut ihmiset kykenivät hänet näkemäänkin. Toisin sanoen kuninkaantytär ei kokenut tulevaisuutta ymmärretyksi ihmisten keskuudessa ja siksi antoi ihanteelleen niin suuren vallan, että halusi paeta reaali maailmaa mielikuvansa perässä.

Lähtiessään isänsä linnasta kuninkaantytär vannoo ”oman persoonallisuutensa jumalille olla aina itselleen uskollinen ja tehdä juuri niin kuin hänen mielestään oli kaunista ja oikeaa maailmassa” (AJK, 150). Eino Karhu pitää suomalaisen uusromantiikan piirteinä sitä, että yksilön ja yhteiskunnan välinen vastakkainasettelu on jyrkkä. Yksilö on yksin yhteiskunnallisessa kaaoksessa ja voi siksi turvautua vain omaan yksilölliseen moraaliseen kokemukseensa. (Karhu 1973, 208.) Merkittävää kuninkaantyttären lupauksessa on se, ettei hän pidä Jumalaa kaikkivaltiaana vaan hän haluaa olla uskollinen nimenomaan itselleen. Jumala on kuitenkin se, joka rankaisee kuninkaanpoikaa tämän itsekkyydestä (ks. AJK, 163) ja jolle ihmiset hänen mukaansa kuuluvat (mt., 164). Aivan kuin kuninkaantytär saisi kuninkaanpojan kautta opetuksen, että itsekkyydestä rangaistaan, mutta silti teoksessa pohditaan, onko oikein olla itselleen uskollinen huolimatta seurauksista. Koska kuninkaantytär lopulta uhraa itsensä, onko se itselleen uskollisena pysymistä vai rangaistus itsekkyydestä? Yksinäisyys on taiteilijan kirous; se on väistämätön rangaistus, jota omien näkemysten ja tavoitteiden etsiminen tuottaa. Kuninkaantyttären kuoleman sanotaan kuitenkin olleen autuaallinen, joten mereen hukkumisen voi ajatella tuovan ihmisen osaksi maailmankaikkeutta, jolloin hän on päässyt osaksi sitä, mitä on yrittänyt tavoittaa. Annamari Sarajas esittää uusromantiikan maailmankatsomusta, joka sopii hänen mukaansa yhteen myös Leinon näkemysten kanssa. ”Ihmisen kuolema oli yksilön siirtymistä elämän kaikkisyhteyteen –

pisaran paluuta elämän mereen” (Sarajas 1961, 78). Eli ihminen tulee osaksi luontoa. Yhden ihmisen elämä maailmankaikkeudessa on lopulta vain pisara meressä, mutta jokaisen elämällä on tarkoitus.

Sarajas esittää myös tanskalaisen kirjailijan Johannes Jørgensenin näkemystä symbolismista vuonna 1893 kirjoittamassa artikkelissa ”Symbolisme”. Jørgensenin mukaan sielu ja maailma ovat yhtä, koska ajattelu ja oleminen ovat sama asia: olemassaolon ulkonaisten ilmiöiden olemus on sama kuin ihmisen sielussa elävä. Siksi taiteilija ymmärtää olemassaolon todellisen merkityksen. Taiteilijan sielu kuuluu yhteen luonnon kanssa ja hän näkee sen salaisen maailman, joka on ilmiöiden näennäisen välinpitämättömyyden takana. Hänen sielunsa myös ”tuntee ajallisten ilmiöiden takana sen ikuisuuden, mistä hänen sielunsa on kotoisin” ja siten todellisuus on taiteilijalle korkeamman maailman symboli. (Ks. Sarajas 1961, 35–36.) Kuninkaantytär symboloi kohdeteoksessani tällaista taiteilijaa, joka etsii totuutta. Koska kuninkaantytär vaikuttaa saavuttavan haluamansa, hän löytää etsimänsä totuuden eli olemassaolon todellisen merkityksen ja saa sielunsa osaksi luontoa. Leinolla vallitsee näkemys siitä, että taide on yhteiskunnallisen kapinan muoto ja sen avulla voi esittää vastalauseita yhteiskunnan vallitsevia oloja kohtaan (Karhu 1973, 77). Taiteilija yrittää aina siis tavoitella ja löytää paremman ja ihanteellisemmän maailman, jonka hän voi taiteen avulla esittää. Karhu esittää myös Leinin jakavan sen nietscheläisen näkemyksen, jonka mukaan taide on keino hyväksyä elämä sen traagisuudesta huolimatta (mt., 127). Hänen mukaansa Leinin tuotannossa keskeinen aihe on loputtoman kaukaisen ihanteen etsiminen, sen tuoma tuska ja ilo (mt., 125). Kohdeteokseni päättyy kuninkaantyttären kohdalla ihanteen, siis mielikuvan seuraamiseen, mutta tarina jatkuu vielä kuninkaan osalta. Hänen tehtävänsä on auttaa lukijaa ymmärtämään kuninkaantyttären valintoja.

## 7.2 Allegorisen tulkinnan metafiktiivisyys

Kohdeteokseni eri ympäristöjen, eli kuninkaantyttären elämänpiirien merkitystä voi tarkastella taiteenlajien kautta. Aluksi kuninkaantytär elää isänsä eli kuninkaan linnassa, jossa elämä on helppoa ja huoletonta, mutta yksitoikkoista – kuninkaantyttären ainoana ajanvietteenä on onkia kultakaloja pihan lammesta ja ihailta kuvajaistaan veden pinnasta. Kuninkaantyttären elämä tuntuu rajoittuvan hyvin tiiviisti kuninkaanlinnan ympärille, eivätkä ulkopuolisen maailman asiat tunnu koskettavan hänen perhettään, mistä kertoo esimerkiksi kuningattaren ihmettelevä reaktio tyttärensä toiveeseen: ”Hänen tyttärensä tahtoi nähdä elämän todellisuutta siis, vaikka hänellä oli tilaisuus olla

ja elää täydellisesti sen ulkopuolellakin? Sehän oli hulluutta, sehän oli sulaa mielettömyyttä!” (AJK, 139.) ”[–] hänellä on tuo harvinainen tilaisuus tuhansien ja jälleen tuhansien ihmislasten joukossa nähdä vääriä” (AJK, 141). Kun kuninkaantytär eräänä päivänä näkee lammessa nuoren kuninkaanpojan kuvajaisen, hän ei saa tätä mielestään ja haluaa siksi lähteä pois linnasta onkiakseen oikeita kaloja ja tavatakseen oikeita ihmisiä. Saadessaan luvan isältään, kuninkaantytär menee meren äärelle, josta onkii ahvenen muodossa olevan kuninkaanpojan. Kuninkaanpojan on kuitenkin palattava aamun koittaessa takaisin mereen ja kuninkaantyttären on löydettävä katto päänsä päälle. Kuninkaantyttären elämä muuttuu täysin erilaiseksi, kun hän pääsee asumaan köyhän kalastajaperheen luokse, jossa kukaan perheestä ei tiedä hänen oikeaa henkilöllisyyttään. Elämä mökissä on rauhallista ja rutiininomaista ja kuninkaantyttären tehtävä on auttaa perhettä tekemällä kotiaskareita.

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut niitä vihjeitä, jotka paljastavat teoksen kertovan jostakin muusta kuin mitä tarinan mimeettisellä tasolla tapahtuu. Vihjeet, kuten kuninkaan kruununneuvostolle antamat kysymykset ja muutkin kuninkaan sanomat asiat, ohjaavat lukijaa allegoriseen tulkintaan. Kuninkaantyttären elämän voisi ajatella kulkevan taiteenlajien kehityksen mukaan: alussa hänen elämänsä on säännöllisen muodollista ja ulkoapäin koreaa, mutta tarkemmin tarkasteltuna varsin tyhjää ja yllätyksetöntä. Kuninkaantytär itse kuvailee elämäänsä linnassa vanhaksi ja kuluneeksi kuvakirjaksi. Elämä, joka on kuin kuvakirja, on ehkä kaunista katsella, mutta se on jo niin tuttu ja vanha, ettei tunnu enää kiinnostavalta. Kuningas kutsuu kultakaloja korukaloiksi; samoin elämää linnassa voisi verrata korutaiteeseen, jota kuvaisi mitallinen ja tietyn kaavan vaativa runous tai esimerkiksi koristeellinen ja kaunisteleva kuvataide kuten muotokuvat ja asetelmat. Elämää kalastajaperheessä kuninkaantytär kuvailee tarkasti ja ylistäen, vaikka ulospäin perheen arki voi vaikuttaa rutiinien täyttämältä. Perheen elämää kuvataan kuin laatukuvaa, joka esittää arkipäiväisiä tapahtumia ja joka on realistinen kuin valokuva. Rutiininomaisuudesta huolimatta perhe saa päiviinsä kiinnostavaa sisältöä kertomalla toisilleen jännittäviä yliluonnollisia tarinoita. Kuninkaantytär kuvailee elämäänsä ylevästi: ”Täällä oli myös hänen oikea elämänrunoutensa, jota hän oli kaivannut juuri, täällä vierähti jokainen viikko kuin tarina ja jokainen päivä kuin suuri juhlasaatto” (AJK, 155). Elämä tuntuu sisältörikkaalta tarinoineen ja uusine kokemuksineen. Kaikista koskettavimpia, jännittävimpia ja kiinnostavimpia ovat kuitenkin ne kokemukset, joita kuninkaantytär saa elää öisin merellä mielikuvansa luona. Jos korutaide kuvaa vain pintaa, niin meren äärellä koetut kokemukset kuvastavat sen sijaan taidetta, joka ammentaa syvältä ihmisen sisäisestä maailmasta kuten unesta ja mielikuvista. Tämä taide ei noudata sääntöjä ja lakeja vaan on arvaamatonta ja yllättävää – ja siksi myös tuhoisaa.

Muutos on kohdeteoksessani koko ajan läsnä. Kuninkaantytär muuttaa elinympäristöään ja haluaa muuttua mielikuvansa kaltaiseksi, vaikka kuninkaanpojalle muodonmuutos on ollut rangaistus ja hän varoittaa kuninkaantytärtä samasta kohtalosta. Muutokset kohdeteoksessani symboloivat sitä murrosta, joka niin taiteessa kuin yhteiskunnassa vallitsi vuosisadan vaihteessa. Symbolismi ja uusromantiikka tulivat realistisen taiteen rinnalle, kun realismin rajoittuneisuus taiteen muotona eli objektiiviselle todellisuudelle uskollisena pysyminen ei enää riittänyt (Karhu 1973, 44–45). Leino piti tärkeänä ilmiöiden yhdistämistä ja selittämistä vain valokuvamaisen jäljentämisen sijaan (ks. mt., 52). Piti suuntautua eteenpäin, mikä näkyi optimistisuutena ja aavistuksina tulevasta, vaikka samalla joutui kohtaamaan pettymyksiä ja vaikeuksia ihanteiden törmätessä realiteetteihin (ks. mt., 54–55). *Ahvenessa ja kultakaloissa* kuninkaanpojan muodonmuutos edustaa tätä taiteessa tapahtunutta murrosta. Kuninkaanpoika oli tyystin kyllästynyt elämän realiteetteihin ja iloitsi uusista mahdollisuuksista ja tavoista kokea maailmaa, mutta siitä seurasi hänelle rangaistus eikä hän enää päässyt ollenkaan reaali maailmaan. Hänet valtasi pessimismi, mihin ainoastaan kuninkaantytären kiinnostus ja toiveikkuus auttoivat hetkeksi. Ihanteen ja rappion suhde on siis ristiriitaisuudessaan hyvin läheinen, mutta se erottautuu staattisesta todellisuutta jäljentävästä realismista. Kruununneuvoston käsittelemät kysymykset ulkopuolisen ja sisäisen todellisuuden eroista liittyvät myös näihin näkemyksiin taiteesta.

Kruununneuvosto selittää todellisen ja näennäisen eroa, mikä toimii avaimena allegoriselle tulkinnalle. Käsittelin luvussa ”Kahden tason rinnakkaisuus” kuninkaan kruununneuvostolle asettamia kysymyksiä, joihin hän haluaa vastauksia. Kohtaus toimii vihjeenä allegorisesta tulkinnasta, sillä lukijalle annetaan kehoitus lukea tarinaa esitettyjen kysymysten valossa. Esitetyt kysymykset ovat: ”Onko totuus ja sen etsiminen onneksi vai onnettomuudeksi ihmiselle? Missä määrin voi katsoa ihmisen sisällisellä totuudella olevan mitään tekemistä häntä ympäröivän ulkopuolisen todellisuuden kanssa? Kuinka on täsmittävissä ero todellisen ja näennäisen, kuten esim. ihmisten ja heidän kuvajaistensa välillä? Mikä on kultakala ja mikä on oikea kala?” (Ks. AJK, 142.) Kruununneuvosto tulee siihen tulokseen, että totuus voi toisinaan olla onneksi ja toisinaan onnettomuudeksi ihmiselle, mutta ”sen etsiminen hyljättiin kokonaan” (AJK, 144), koska se tuo mukanaan vain tuskaa ja onnettomuutta. Seuraava aihe eli sisäisen totuuden suhde ulkopuoliseen todellisuuteen johtaa yksimieliseen tulokseen, että ihmisen sisällisellä totuudella ei ole mitään tekemistä ulkopuolisen todellisuuden kanssa. Kertoja kommentoi erikseen taiteilijoiden vastausta ”erään maailmankuulun kemistin ja Nobel-palkinnon saajan” mielipiteeseen:

Merkillisempää oli, että myöskin taideniekat yhtyivät häneen, sillä heidän olivat joka päivä



tekemisissä sekä totuuden että todellisuuden kanssa. Mutta he kutsuivat sitä yhdellä sanalla kauneudeksi ja väittivät, että se oli niistä kummastakin yhtä kaukana kuin taivas on maasta erotettu.

– Taide taiteen vuoksi! sanoivat he. Yhtä vähän kuin ruoholla, joka kasvaa, on mitään tekemistä lehmän kanssa, joka syö sitä, yhtä vähän on meidän taiteellamme mitään tekemistä suuren yleisön kanssa. (AJK, 146–147.)

Kertoja korostaa ”taideniekkujen” mielipidettä toteamalla, että heidän yhteneväinen suhtautumisensa asiaan on poikkeuksellista. Heidän toteamuksensa on, että taide on kaukana sekä totuudesta että todellisuudesta eikä ”suuri yleisö” eli suurin osa ihmisistä heitä kosketa. Yleisön suhtautuminen taiteeseen ei ole taiteilijoiden mielestä tarpeeksi arvostavaa vaan taiteen kulutus vertautuu lehmään, joka syö ruohoa. Kertojan ironinen sävy ja nokkelat sanavalinnat tuovat vaikutelman, että taideniekat eroavat muista ihmisistä omaksi joukokseen. Ironisia sanavalintoja voi pitää allegorian ominaisuutena, sillä ironisella sävyllä luodaan etäisyyttä kuvattuun (ks. Lyytikäinen 2013, 125). Ironisuus näkyy erityisesti kruununneuvoston kokoontumisessa, sillä kertoja kuvaa toisistaan erilaisten ihmisten mielipiteitä ja jokaisella tuntuu olevan oma käsityksensä siitä, mikä on oikea vastaus esitettyihin kysymyksiin. Taiteilijoiden näkemykset saavat usein kuninkaan hyväksynnän, mutta he kokevat itsensä ulkopuoliksi muiden ihmisten joukosta, kuten aiemmasta kommentista voi huomata.

Kun kruununneuvosto keskustelee todellisen ja näennäisen erosta, kuningas korostaa kysymyksen koskevan ihmistä ja hänen kuvajaistaan. Eräs kuvanveistäjä toteaa, että muotokuva ihmisestä on todellisempi kuin itse ihminen, sillä se elää läpi vuosituhansien (AJK, 148). Edellinen kommentti saa jatkoa kertojan ylevällä sävyllä: ”Tässä hän sai odottamatonta kannatusta eräältä korkealta prelaatilta, joka nousi, rykäisi ja loihe lausumaan: [--] Ylevä mielikuva on epäilemättä karkeata todellisuutta sekä todellisempi että ikuisempi” (mp.). Prelaatti sanoo vielä, että esimerkiksi ”Herramme Vapahtajamme” on useimmille vain mielikuva, mutta se elää sukupolvesta toiseen.

Kruununneuvoston keskustelun lopputulos on siis se, että näennäinen on todellisuutta todellisempi, eikä siihen ole kenelläkään, luonnontieteilijöitä lukuun ottamatta, mitään vastaansanomista. Lopulta kuningas vastaa viimeiseen kysymykseensä vielä itse ilman kruununneuvoston apua. Hän siis toteaa, että kultakala on korukala ja ahven tarviskala. Kuninkaalle ahven ei edusta muuta kuin todellisuutta, vaikka päätöksestä voisi päätellä, että kuningas tietää ja hyväksyy sen, että kuninkaantytär kokee mielikuvansa todellisena. Kysymykset vaikuttavat kuitenkin kumoavan

toisensa: ihmisen sisäisellä totuudella ei ole mitään tekemistä ulkopuolisen todellisuuden kanssa, mutta sisäinen totuus ja mielikuvat ovat todellisuutta todellisempia. Mielikuvat ovat todellisia, mutta eivät liity millään tavalla ulkopuoliseen todellisuuteen. Ne ovat siis ainakin ihmiselle itselleen todellisia, jos eivät kuitenkaan muille. Tämän avulla ”taideniekkujen” mielipiteen voi ymmärtää niin, että taide on heidän sisäistä todellisuuttaan, eivätkä he yritä väittää, että se olisi todellista muille, koska sillä ei ole mitään merkitystä. Kruununneuvoston vastaukset ovat lopulta taiteilijoiden ja pappien näkökulmia puoltavia, vaikka joukossa on ihmisiä aina lainsäätäjistä luonnontieteilijöihin. Todellista on siis se, mihin itse uskoo ja mitä pitää itselleen todellisena, vaikka se ei olisi todellista muille ihmisille eikä sitä voisi todistaa tieteen avulla.

Kruununneuvoston keskustelun lopputulos tukee esittämäni tulkintaa, jonka mukaan tarinan allegorinen taso esittää erilaisia taiteenlajeja ja ottaa myös kantaa siihen, mikä niistä on ”todellisin” ainakin siinä mielessä, mikä jää elämään ihmisten mieleen. Kun kuningas lopussa haluaa vastauksen tyttärensä kohtaloon, hän kääntyykin unienselittäjän puoleen kruununneuvoston sijaan. Hän saa kuulla, että tytär rakasti enemmän unta kuin todellisuutta ja kohtasi mielikuvansa, mutta hänen kuolemansa oli autuaallinen. Koska kuningas ei kysy neuvoa kruununneuvostolta, voisi hänen ajatella hylänneen neuvoston aiemmat vastaukset ja ehkä ajattelevan heidän olleen väärässä. Kun kuningas haluaa vielä ottaa opiksi tyttärensä valinnoista ja valitseekin itse kultakalojen onkimisen, tuntuu hän kääntyvän täysin päinvastaiselle kannalle kuin aiemmin. Kuninkaan aika kuluu siis siitä lähtien kirjojen parissa eikä valtakunnan johtoasemassa ja kertoja toteaa: ”Eikä tarina kerro, kuinka hän päätti päivänsä, mutta juuri senvuoksi me voimme otaksua sen tapahtuneen mahdollisimman onnellisesti, sillä sanoohan jo vanha lauseparsi, ettei onnellisilla ihmisillä ole mitään historiaa” (AJK, 195). Sen sijaan aiemmin on selvinnyt, että kuninkaantytären kohtalo jää elämään ihmisten muistoissa: ”Tunnettiin, että ylenluonnollisia oli tuona hirmuisena hää-yönä tapahtunut ja lisättiin vain entistä ihmevarastoa uusilla taruilla ja lauleloilla” (AJK, 190). Tarinan lopuksi kertoja vielä sanoo, kuinka kuninkaan nähtiin nukkuvan onnellisesti kirja päänsä alla ja saaneen ainakin omalta osaltaan ratkaistua ikuisen ristiriidan ahvenen ja kultakalojen välillä.

Allegorisen tulkinnan mukaan kuningas valitsee korutaiteen eli taiteen, jonka voi ajatella jäljittelevän ulkoista todellisuutta ja tiettyjä lainalaisuuksia kuten sovittuja, konventionaalisia malleja ja mittoja. Koska hänen kohtalonsa ei jää historiaan, tuntuu se kuvastavan sitä, että tällainen taide ei jää ihmisten mieliin eikä jää tarinaksi, jota kerrotaan sukupolvelta toiselle. Elämä kuninkaanlinnassa on muun maailman todellisuuden ulkopuolella, joten korutaidekin on vain silmänlumetta tai kaunista pintaa, kun taas näennäisestä ja mielikuvista ammentava taide on

pysyvää, jättää jäljen ja se muistetaan. Ristiriita ahvenen ja kultakalojen välillä kuvastaa sitä, että näennäisen ja todellisen ero ei olekaan selvä asia, vaikka niin luulisi. Kultakalan valitseminen on helppo tie, eikä kukaan ehkä muista taiteilijaa, mutta sen valitsija saattaa olla huolettomuudessaan onnellisempi. Oikean kalan, ”tarviskalan”, esimerkiksi ahvenen, valitessaan kuninkaantytär näki siinä mielikuvansa ja siksi sisäinen todellisuus tuli hänelle todellisemmaksi kuin ulkoinen todellisuus. Kuninkaalle ahven näyttäytyy tarviskalana, mutta hänen tyttärelleen se on jotakin muuta: mielikuvansa mukainen kuninkaanpoika. Siispä hänen sisäisellä todellisuudellaan ei ole mitään tekemistä ulkoisen, kaikkien nähtävissä ja koettavissa olevan todellisuuden kanssa. Ahven on teoksessa siis taiteilijalle symboli, jonka hän näkee omalla tavallaan, mutta kultakala edustaa itseään eli se esittää juuri sitä, mitä on, kuten korutaiteen voi tässä ajatella tekevän. Siksi symboleja luova taide, symbolismi, on muistettavampi ja sen vuoksi todellisempi. Symbolismissa ”todellisuuden ilmiöt saavat ideaalisia merkityksiä” (Lyytikäinen 1997, 13). Eli vaikka ahven näyttäytyy tarviskalana, se ei välttämättä ole sitä kaikille, vaan se voi symboloida jotain aivan muuta. Tässä tapauksessa se muuttaa muotoaan ja herää eloon näyttäytyen kuninkaantytarelle kuninkaanpoikana, joka oli hänen mielikuvansa jo ennen ahvenen onkimista.

Tarinan tulkinta sopii kuvaamaan myös itse teosta metafiktiivisellä tasolla: *Ahven ja kultakalat* on kerrottu sadun muodossa, mutta se ei esitäkään kirjaimellisesti sitä, mitä siinä lukee. Sen sijaan lukijan on huomattava vihjeet tarinan toisesta, syvällisemmästä tasosta, joka paljastaa teoksen allegorisuuden. Tarinan voi halutessaan lukea satuna, mutta ymmärtääkseen ja nähdäkseen sen toisen merkityksen, tarinan todellisuus onkin muuta kuin mitä se esittää. Teos on myös paljon mieleenpainuvampi ja ansioituneempi, jos katsoo sen pinnallista tasoa syvemmälle ja löytää esitetylle tarinalle toisen merkityksen.

Tutkielmassani olen tulkinnut Eino Leinon *Ahven ja kultakalat – Tarina syvyyksistä* -teosta sen sisältämien allegoristen vihjeiden ja intertekstuaalisten viittausten kautta. Tavoitteeni oli selvittää, miten teos on tulkittavissa, kun tunnistetaan sen sisältämät allegoriset vihjeet, eri lajien repertoarit sekä intertekstuaaliset viittaukset ja huomioidaan ne analyysissa. Olen tutkinut, miten intertekstuaaliset viittaukset rakentavat allegoriaa ja millä tavalla eri lajien tunnistaminen vaikuttaa analyysiin. Tavoitteeni oli muodostaa teoksesta kirjaimellisen tason ylittävä allegorinen tulkinta.

Johdannon jälkeen esittelin ensin tutkimustani koskevaa teoriapohjaa eli lajiteoriaa ja intertekstuaalisuutta omassa luvussaan. Lajitutkimus ja intertekstuaalisuus sopivat yhteen, sillä tekstien väliset viittaukset ja samankaltaisuudet liittyvät usein myös lajiin. Kohdeteoksessani suurin osa tekstien välisistä suhteista on Gérard Genetten määrittelyn mukaan intertekstuaalisia eli yhteydet näkyvät viittauksina ja alluusiona. Esimerkiksi luvun ”Unienselittäjät” otsikko toimii alluusiona Freudin kehittämiin teorioihin ja *Unien tulkinta* -teokseen (1899). *Ahven ja kultakalat* sisältää lajiin, aiheeseen ja teemaan liittyviä viittauksia subteksteinä käsittelemiini merenneito-aiheisiin teoksiin, Narkissos-myyttiin sekä Anni Swanin symbolistisiin taidesatuihin.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastelin *Ahvenen ja kultakalojen* subtekstejä. Tulkintani mukaan viittaukset Ovidiuksen Narkissos-myyttiin liittyvät koko teoksen teemaan, sillä kuvajaistaan katselevan ihmisen tulkitaan usein etsivän itseään ja samalla hän asettaa itsensä objektiksi tietoisena toimivan subjektuuden ohella (ks. Lyytikäinen 1997, 154). Kuninkaantytär tekee juuri näin, sillä vaikka hän tekee omat valintansa, hän antaa samalla valtaa kuvajaiselleen, jolloin lammesta näkyvä kuninkaanpojan kuva alkaa hallita kuninkaantyttären elämää ja valintoja.

*Pieni merenneito* subtekstinä näkyy niin lajipiirteinä kuin juonen tasolla. Kohdeteoksessani on piirteitä symbolistisesta taidesadusta ja juonen tasolla kyse on ihanteen tavoittamisesta uhrauksen tekemisen kustannuksella. Kuninkaantyttären kohdalla valinta tapahtuu ihanteen seuraamisen ja yhteiskunnan vaatimusten täyttämisen välillä. *Ahvenen ja kultakalojen* viittaukset muihin teoksiin näkyvät lajin tasolla esimerkiksi taidesadun lajipiirteinä, joita kohdeteoksestani on tunnistettavissa. Se on kirjailijan luoma, kaunokirjallinen satu, jossa käytetään symboleja ja joka on tulkittava vertauskuvallisesti. Teos on kieleltään lyyrinen, joten se muistuttaa muodoltaan taidesadun esteettistä kerrontamuotoa. Päähenkilön tuntemukset ja kehitystarina ovat teoksessa pääosassa, vaikka kuninkaantyttären kautta onkin tarkoitus kertoa toista tarinaa.

Myös viittaukset Henrik Ibsenin *Merenneito*-nimiseen näytelmään liittyvät juonen tasolla kuninkaantytären valintatilanteeseen, mutta myös vetovoimaan, jota hän kokee merta kohtaan. Teos oli Leinolle tuttu ja hän kommentoi näytelmää vuonna 1908. Leinon tulkinta sopii myös *Ahvene*en ja *kultakaloihin*, jos ajattelee meren symboloivan alkuperäisten vaistojen maailmaa, kun taas maa symboloi järjellistä tahtoon perustuvaa toimintaa. Tulkitsin tämän subtekstin kautta kuninkaantytären valintatilannetta itseä ohjaavien viettien ja muiden asettamien vaatimusten välillä, mikä tuli esille myös *Pieneen merenneitoon* kohdistuvien viittausten kautta. Kohdeteoksessani meren vetovoima on siis voimakkaampi kuin yhteiskunnan asettamat vaatimukset.

Viimeisessä alaluvussa tutkin kahta Anni Swanin symbolistista taidesatua, *Aaltojen salaisuus* ja *Merenkuningatar ja hänen poikansa*, kohdeteokseni subteksteinä. Näitä taidesatuja yhdistää symbolismin tapa kuvata ihmisen sielua ja mielentiloja vedenalaisen elämän kautta (Kivilaakso 2008, 165). *Aaltojen salaisuudessa* kalastajapoika ei saa rauhaa meren vetovoimalta. Kuninkaantytär vertautuu kalastajaan onkiessaan mielikuvansa merestä. Hän kutsuu esiin luovuuttaan sisäisestä maailmastaan ja pakeaa siten arkisesta realismista symbolismiin. *Merenkuningatar ja hänen poikansa* antaa yhden tulkinnan siitä, mitä voi tapahtua, kun seuraa mielikuvaansa mereen. Subtekstinä teos voi selittää kuninkaantytären arvoitukseksi jäävää kohtaloa. Swanin sadussa merenkuningattaren sielu pääsee ikävöimänsä pojan luokse korkeuksiin, vapaaksi kuolevaisten ulottumattomiin. Tätä taustaa vasten kuninkaantytären kohtalo voi olla sama, eli hänen hukkumisensa kohottaa hänet symbolisesti korkeuksiin, juuri sinne, mihin hän haluaa.

Kuten Swanin satuja, myös muita kohdeteokseni subtekstejä yhdistää läheisesti veden symboloimiin merkityksiin liittyvä aihe. Subtekstien avulla tulkitsin, että kuninkaantytären valinta oman itsensä ja muiden tahdon välillä kuvastaa alitajunnasta ammentavan taiteen ja todellisuuden välillä vallitsevaa ristiriitaa. Kuninkaantytär uppoaa alitajuntaansa, sillä ei tunne kuuluvansa niihin ympäristöihin, joissa elää. Seurauksena hän syventyy ihanteisiinsa liikaa vieraantuen ulkopuolisesta todellisuudesta.

Luvussa neljä tutkin kohdeteoksessani esiintyviä lajeja: satua, tarinaa ja allegoriaa. Esitin luvussa keinoja huomata teoksen allegorisuus, koska allegorian tunnistaminen on monimuotoinen prosessi. Lajin tarkastelu alkaa heti otsikosta, jossa laji on usein määritelty, kuten myös omassa kohdeteoksessani. Nimetty laji ei kuitenkaan kerro kaikkea, sillä samassa teoksessa esiintyy usein

monia lajeja eli teos on oma, yksilöllinen sekoituksensa eri lajeja. Kuten Fowler (1985, 39–40) sanoo, lajit ovat muuntautuvia ja sisältävät usein poikkeuksia, joten kaikki saman lajin edustajat eivät ole keskenään samanlaisia. Teoksen satumaiset piirteet nousevat selvästi esille, joten sadun lajipiirteiden tutkiminen oli olennaista tulkinnassani. Lisäksi allegoria esiintyy usein sadun lajissa ja sadun alalaji taidesatu, jonka piirteitä kohdeteokseni sisältää, muistuttaa piirteiltään osittain myös allegoriaa. Molemmissa yhdistyy vertauskuvallisuuden korostuminen ja jonkin abstraktimman asian käsittely, mikä ei selviä pelkästään kirjaimellisen tason perusteella.

Allegorian tunnistamisessa olennaista on tunnistaa teoksesta vihjeitä, jotka viittaavat allegoriseen lukutapaan. Näitä vihjeitä tarkastelin neljännessä luvussa ja viimeisessä alaluvussa tarkastelin allegorisuutta kriittisesti. Vertasin allegoriaa symboliseen tulkintatapaan, jossa lukijan tulkinta määrittää konkreettisen ja abstraktin merkityksen usein yhtenäiseksi, kun taas allegoriassa molemmat tasot voivat olla rinnakkain, mutta toisistaan erillisinä. Allegoriassa lukija näkee tekstin toisen merkityksen, josta on viitteitä tekstissä. Totesin neljännessä luvussa, että allegoristen vihjeiden huomaaminen on jätetty lukijan vastuulle, sillä vihjeet ovat hienovaraisia eivätkä selkeästi määriteltävissä.

Viidennessä luvussa tarkastelin teoksen otsikoita, jotka ovat temaattisia ja vaativat siksi tulkintaa. Niiden tutkiminen on työssäni perusteltua, sillä huomasin otsikoista löytyvän merkityksiä, jotka eivät selviä pelkästään varsinaisen tekstin kautta. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii otsikko ”Hollantilainen taulu”. Toisessa alaluvussa keskityin Leinon omaa teostaan koskevaan kommenttiin, joka toimii Genetten määrittelemien tekstienvälisen suhteiden mukaan epitekstinä. Kirjailijan sanat teoksestaan perustelevat tulkinnassani lajin eli allegorian määrittelyä. Vaikka takakannen teksti on määrittelyssä periteksti, esitin sen sopivan myös epitekstin määritelmään, sillä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran julkaiseman kokoelman takakansiteksti on kustantajan tulkintaa esittävä näkemys teoksesta. Osoitin, että lukijan muodostamaan tulkintaan teoksesta voi vaikuttaa se, mitä painosta hän lukee, jos takakannessa ohjataan lukemaan teosta esimerkiksi biografistisessa valossa.

Viidennen luvun kaksi viimeistä alalukua koskivat arvoituksellisia väliotsikoita. Otsikoiden intertekstuaalisten viittausten tunnistaminen auttoi ymmärtämään niiden nimeämien lukujen merkitystä. ”Hollantilainen taulu” esittää tulkintani mukaan metafiktiivisesti realistista elämää ja realistista taiteenlajia. Kyseinen luku on myös avainasemassa koko teoksesta tekemäni tulkinnan muodostumisessa, sillä se kuvastaa tarinan allegorista merkitystä, joka liittyy taiteeseen. Kuninkaantytär symboloi taiteilijaa, joka haluaa seurata omaa tietänsä. Hän seuraa mielikuvaansa,

koska se johdattaa hänet alitajuntaansa, arvaamattomaan ja kiehtovaan maailmaan, jota muut eivät tunne tai ymmärrä. Hän haluaa toteuttaa itseään rajoista välittämättä, mutta mielikuva ei sovi hollantilaisen taulun raameihin. Teoksessa esiintyy realismin ja symbolismin välinen ristiriita, sillä kuninkaantytär ei pysty yhdistämään molempia eli ihannettaan ja elämäänsä kalastajaperheen luona.

Kuudennessa luvussa tarkastelin meren kuvausta ja teoksen henkilöihahmoja. Meren kuvaus liittyy läheisesti myös kuninkaantyttären mielikuvaan, sillä hän onkii mielikuvansa merestä. Meri edustaa siis kuninkaantyttären mieltä ja kuninkaantytär näkee mielikuvansa kuninkaanpojan hahmossa. Merta kuvataan symbolismille tyypillisesti moniaistillisesti ja meren kautta kuvastuu kuninkaantyttären kuohuva mieli. Mielikuvansa kanssa ollessaan kuninkaantytär elää toisessa todellisuudessa eli omassa piilotajunnassaan.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelin tarinan henkilöihahmoja. Tulkintani mukaan henkilöihahmot sopivat allegorian lajiin. Kuninkaanpojan hahmo on moniulotteinen ja kuninkaantytärtä peilaava hahmo. Yhdessä hahmot rinnastuvat symbolismin ja dekadenssin piirteiden ilmenemiseen teoksessa. Molemmat hahmot, tai oikeastaan kuninkaantyttären persoonallisuuden puolet, tavoittelevat symbolismin ihannetta, mutta vajoavat dekadenssiin. Kuninkaanpoika on jo kokenut molemmat maailmat omalla tavallaan, mutta kuninkaantytär elää tasapainotellen ihanteen tavoittamisen ja dekadenssin melankoliaan vaipumisen välillä. Hän ei kuitenkaan kykene yhdistämään tavallista arkielämäänsä, joka symboloi taiteen realismia, ihanteen tavoitteluun eli symbolismiin. Tulkinnastani ilmeni, että erityisesti kuninkaan hahmo on teoksen lajin kannalta merkityksellinen, koska se toimii useassa tapauksessa allegorian osoittajana, vihjeenä lukijalle. Hän haluaa löytää selityksiä tyttärensä teoille, joten hän antaa vinkkejä lukijalle esimerkiksi kalojen välisen ristiriidan selvittämisessä. Kuningas haluaa tyttärestään poiketen onkia kultakaloja ja tulkitsin sen rinnastuvan korutaiteeseen. Kultakala edustaa taidetta, joka esittää itseään, mutta ahven symboloi mielikuvaa, joka voi näyttäytyä eri tavalla katsojasta tai tulkitsijasta riippuen. Kuninkaantytäreille ahven näyttäytyy kuninkaanpoikana.

Viimeisessä eli seitsemännessä käsittelyluvussa kokosin lopullisen tulkinnan teoksesta ja esitin allegorisen tulkinnan kautta hahmottuvan vertauskuvallisen merkityksen. Vertauskuvallisuuden lisäksi löysin teoksesta myös metafiktiivisen tason. Teoksen voi lukea satuna, jolloin se esittää kertomuksen kuninkaantyttären elämästä. Sen voi lukea myös allegoriana, jolloin tarinan mimeettisen tason yli nousee vertauskuvallinen taso, joka esittää näkemystä taiteilijasta ja eri taiteenlajeista. Näkemys on kiinnostava suhteutettuna teoksen julkaisuaikaan ja kertoo Eino Leinon

kyvystä havainnoida ympärillään tapahtuvaa murrosta, joka taiteessa oli käynnissä vuosisadan vaihteessa.

Tässä tutkielmassa olen osoittanut, että kohdeteokseni allegorisuus paljastuu monien tarinan välittämien vihjeiden avulla ja subtekstit auttavat osaltaan allegorisen tason ymmärtämisessä. Subtekstien avulla pääsin kohti teoksesta muotoutuvaa allegorisen tulkinnan näkemystä alitajunnasta ammentavasta taiteesta eli symbolismista. Keskeisimpiä allegorisia vihjeitä kohdeteoksessani ovat teoksen otsikossa esitetty vastakkainasettelu kalojen välillä ja sen pohtiminen tarinassa sekä tarinan henkilöahmot, eli kuninkaanpojan rooli kuninkaantytären persoonallisuuden puolesta ja kuninkaan rooli arvoitusten ratkaisijana. Lisäksi kruununneuvoston asettamat kysymykset ja lukijan puhuttelu korostavat kysymysten tärkeyttä myös tarinan tulkinnassa ja toimivat vihjeinä allegoriasta.

Ironisuus on yksi allegorialle tyypillisistä piirteistä, jota käsittelin lyhyesti viimeisessä käsittelyluvussa. Ironisuus toistuu kautta teoksen ja siksi sen esiintymistä voisi tutkia vielä laajemmin esimerkiksi eritellen tilanteita, joissa se näkyy ja pohtia, mitä viestiä kertoja välittää ironisuuden kautta. Omassa tutkimuksessani totesin, että kertoja esittää kruununneuvoston keskusteluita ironisen sävyn valossa. Neuvoston yrittäessä selvittää jotakin yleistä totuutta, vaikuttaa jokaisella olevan oma näkökulmansa ja mielipiteensä asiaan eikä yhteistä, lopullista kantaa löydy helposti. Totuuden selvittäminen ja määrittäminen on siis teoksessa absurdi, koska siihen ei ole olemassa yhtä oikeaa vastausta. Teoksessa toistuu se, että totuus voi olla jotakin muuta yhdelle kuin mitä se on jollekin toiselle ja siksi totuuden määrittäminen on vaikeaa, jopa mahdotonta. Tämän voi yhdistää teoksen välittämään symbolismiin liittyvään ideaan: jonkin asian kokeminen ihanteena ei välttämättä näyttäyty samalla tavalla kaikille.

Tavoitteeni mukaisesti muodostin tutkielmassani Eino Leinon *Ahvenesta ja kultakaloista* kirjaimellisen tason ylittävän allegorisen tulkinnan, joka paljastaa teoksesta sen vertauskuvallisen merkityksen. Teoksen alaotsikko *Tarina syvyyksistä* on tulkinnan kannalta tärkeässä osassa, sillä se tarkentaa pääotsikkoa antaen vihjeen teoksen vertauskuvallisesta tasosta. Tarinan kaksi tasoa ovat siis nähtävissä jo otsikosta alkaen.



## Lähteet

### Kohdeteos

Leino, Eino (1918/1995). Ahven ja kultakalat – Tarina syvyyksistä. Teoksessa *Mesikämmen, Musti, Ahven ja kultakalat*. Helsinki: SKS. 133–196.

### Tutkimuskirjallisuus

Andersen, H.C. (1975/1837). Pieni merenneito. Teoksessa *Satuja*. Suom. ja toim. Martti ja Sirkka Rapola. Helsinki: Ex Libris. 203–236.

Biederman, Hans (1993). *Suuri symbolikirja*. Suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

Culler, Jonathan (1975). *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

Ervasti, Esko (1960). *Suomalainen kirjallisuus ja Nietzsche. I: 1900-luvun vaihde ja siihen välittömästi liittyvät ilmiöt*. Turku: Turun yliopisto.

Fowler, Alastair (1985/1982). *Kinds Of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.

Freud, Sigmund (1992/1899). *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus.

Genette, Gérard (1997a). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Käänt. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

Genette, Gérard (1997b). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

Ibsen, Henrik (1910/1888). *Merenneito. 5-näytöksinen näytelmä*. Suom. Yrjö Koskelainen. Porvoo: WSOY.

Ihonen, Maria (2001). Laituri numero kolmetoista. Lasten satu- ja fantasiaromaani. Teoksessa *Kirjaseikkailu. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Tuula Korolainen. Helsinki: Tammi. 136–153.

Isomaa, Saija (2009). *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh'ojalaiset*. Helsinki: SKS.

Jung, Carl G. (1991/1964). Yhteys piilotajuntaan. Teoksessa *Symbolit, piilotajunnan kieli*. Toim. Carl G. Jung ja M.-L. von Franz. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava.

Kallio, Rakel, et. al. (1995). Laatukuva. Teoksessa *Taiteen pikkujättiläinen*. Porvoo: WSOY. 362.

Karhu, Eino (1973/1972). *Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus*. Suom. Ulla-Liisa Heino. Helsinki: Kansankulttuuri.

Keskinen, Mikko (1993). Fiktio talon eteiset ja kynnykset: peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. Teoksessa *Toiseuden politiikat. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 47*. Toim. Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Helsinki: SKS. 146–162.

Keskinen, Mikko (1991). Tulkinnan allegorisointi John Updiken romaanissa *Rabbit Redux*. Teoksessa *Miten valehdellaan. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 45*. Toim. Markku Ihonen. Helsinki: SKS. 43–60.

Kivilaakso, Sirpa (2010). Suomalaisen sadun varhaisia kehityslinjoja. Teoksessa *Suomalainen satu 1. Kehittäjiä ja kehityslinjoja*. Toim. Kaarina Kolu. Helsinki: BTJ Kustannus. 9–20.

Kivilaakso, Sirpa (2008). *Lumometsän syli. Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Kristeva, Julia (1993/1967). Sana, dialogi ja romaani. Teoksessa *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus. 21–50.

Kunnas, Maria-Liisa (1972). *Mielikuvien taistelu. Psykologinen aatetausta Eino Leinon*

tuotannossa. Helsinki: SKS.

Lieberman, Marciak (2012/1987). Some day my prince will come: Female acculturation through the fairy tale. Teoksessa *Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Toim. Jack Zipes. New York: Routledge. 185–200.

Leino, Eino (1918). *Ahven ja kultakalat – Tarina syvyyksistä*.  
<http://www.doria.fi/handle/10024/100600>. Viitattu 8.4.2015.

Leino, Eino (1908). Meren tytär – Ida Aalbergin teatteriseurue. Teoksessa *Eino Leino: Maailmankirjailijoita. Esseitä, arviointeja, arvosteluja kirjallisuuden ja näyttämötaiteen aloilta*. Toim. Aarre M. Peltonen. Helsinki: SKS. 253–256.

Lyytikäinen, Pirjo (2014). Modernin allegorian A ja O: Allegorisen lukutavan asettaminen Leena Krohnin romaaneissa. Teoksessa *Joutsen / Svanen 2014. Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja*. Toim. Saija Isomaa. 13–35. <http://blogs.helsinki.fi/kirjallisuuspankki/joutsen-svanen-2014/>. Viitattu 8.4.2015.

Lyytikäinen, Pirjo (2013). *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.

Lyytikäinen, Pirjo (2005). Esipuhe. Lajit kirjallisuudessa. Teoksessa *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: SKS. 7–23.

Lyytikäinen, Pirjo (1998). Kansa ja dekadenssi. Eino Leinon *Sota valosta*. Teoksessa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS. 32–57.

Lyytikäinen, Pirjo (1997). *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

Lyytikäinen, Pirjo (1996). Vuosisadanvaihteen symbolismi ja dekadenssi. Teoksessa *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski ja Mervi Kantokorpi. Helsinki: SKS. 7–16.

Lyytikäinen, Pirjo (1991a). Allegoria ja modernismi. Teoksessa *Miten valehdellaan*.

*Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 45*. Toim. Markku Ihonen. Helsinki: SKS. 28–42.

Lyytikäinen, Pirjo (1991b). Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: SKS. 145–179.

Makkonen, Anna (1991). Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: SKS. 9–30.

Ratia, Taina (2007). Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. ”Niin kuin äärimmäistä olisi kutsuttu”. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 121–143.

Riffaterre, Michael (1995/1990). Compulsory reader response: the intertextual drive. Teoksessa *Intertextuality: theories and practices*. Toim. Michael Worton & Judith Still. Manchester: Manchester University Press. 56–78.

Sarajas, Annamari (1961). *Elämän meri. Tutkielmia uusromantiikan kirjallisista aatteista*. Helsinki: WSOY.

Swan, Anni (1985/1905). Merenkuningatar ja hänen poikansa. Teoksessa *Anni Swanin sadut*. Helsinki: WSOY. 167–177.

Swan, Anni (1985/1901). Aaltojen salaisuus. Teoksessa *Anni Swanin sadut*. Helsinki: WSOY. 49–56.

Todorov, Tzvetan (1973). *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Käänt. Richard Howard. Cleveland/Lontoo: The Press of Case Western Reserve University.

Vainikkala, Erkki (1993). *Oppinut taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisu no 30.

Zipes, Jack (1994). *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Kentucky: University Press of Kentucky.