

Intertekstuaalinen naiskuva  
Anja Kaurasen romaaneissa *Sonja O. kävi täällä* ja *Tushka*

Sara Lavikainen  
Pro gradu -tutkielma  
Helsingin yliopisto  
Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja  
pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos  
Kotimainen kirjallisuus  
Huhtikuu 2019

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos	
Tekijä – Författare – Author Sara Lavikainen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Intertekstuaalinen naiskuva Anja Kaurasen romaaneissa <i>Sonja O. kävi täällä</i> ja <i>Tushka</i>			
Oppiaine – Läroämne – Subject Kotimainen kirjallisuus			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Huhtikuu 2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 77 s.
Tiivistelmä – Referat – Abstract  <p>Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani intertekstuaalista naiskuvaa Anja Kaurasen (nyk. Snellman) romaaneissa <i>Sonja O. kävi täällä</i> (1981) ja <i>Tushka</i> (1983). Keskityn tutkimuksessani romaanien päähenkilöihin, Sonjaan ja nimettömäksi jäävään <i>Tushkan</i> naispäähenkilöön. Tutkin, miten romaaneista löydettävät intertekstuaaliset viittaukset eli alluusiot taustoittavat, lujittavat ja toisaalta pirstaloivat heidän minuuttiaan.</p> <p>Teoksissa on runsaasti viittauksia kaunokirjallisuuteen, populaarimusiikkiin, kuvataiteeseen, elokuvaan ja historiallisiin henkilöihin, ja työssäni analysoin pääosin alluusioita kirjallisuuteen. Osoitan, miten alluusioiden takana piilevät intertekstit rakentavat näihin kahteen romaaniin samankaltaisia viitekehyksiä. Viitekehykset liittyvät naisen ennaltamäärätyihin stereotyyppisiin, usein miesten määrittämiin rooleihin ja niiden ahtauteen, kuolemaan ja tuhoutumiseen ja sisäisen matkan kokemukseen. Lyhyehköjen alluusioiden lisäksi tutkin myös teosten hypertekstuaalista suhdetta; osoitan <i>Sonja O. kävi täällä</i> -teoksen yhteyden L. Onervan <i>Mirdjaan</i> ja luen <i>Tushkaa</i> vasten <i>Raamattua</i> sekä Dante Alighierin <i>Jumalaista näytelmää</i>.</p> <p>Kohdeteosteni päähenkilöt kamppailevat dualistisen, ahtaan naiskäsityksen kanssa ja pyrkivät irtautumaan siitä kohti itsensä näköistä elämää. Vapautuminen ja oman minuuden löytäminen ei ole kivutonta: alluusiot paljastavat, että kumpikin joutuu identiteettimatkallaan kriisiin, jossa hämmöttää myös itsetuhon mahdollisuus. Intertekstit valottavat toisinaan jotakin epäluotettavien päähenkilöiden menneisyydestä. Ne myös taustoittavat päähenkilöiden syitä tehdä niitä valintoja, joita he elämässään tekevät.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Intertekstuaalisuus, feminismi, identiteetti, Anja Kauranen, Anja Snellman			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

# Sisällysluettelo

<b>1. Johdanto</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1 Anja Kauranen ja intertekstuaalisuus</b> .....	<b>2</b>
<b>1.2 Aiempi tutkimus</b> .....	<b>3</b>
<b>1.3 Teoreettinen tausta ja tutkimuksen eteneminen</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Sonja O. kävi täällä</b> .....	<b>8</b>
<b>2.1 Naisen rooli</b> .....	<b>9</b>
2.1.1 Hukuttautuva nainen.....	11
2.1.2 Ongelmalliset stereotyypit.....	15
2.1.3 Sonja ja Mirdja.....	18
2.1.4 Romahdus Leningradissa.....	20
<b>2.2 Puolitoista vuotta suljetulla</b> .....	<b>24</b>
2.2.1 Identiteetin hajoaminen.....	25
2.2.2 Trauma lapsuudesta.....	27
<b>2.3 Eheytyminen</b> .....	<b>31</b>
2.3.1 Karri.....	32
2.3.2 Kirjoittava kettu.....	34
<b>3. Tushka</b> .....	<b>39</b>
<b>3.1 Lähtökohtana vastinparit</b> .....	<b>40</b>
3.1.1 L. Onerva ja <i>Inari</i> .....	41
3.1.2 Myyttinen Marilyn Monroe.....	43
<b>3.2 Kolme keskeistä – <i>Tushkan</i> miehet</b> .....	<b>45</b>
3.2.1 ”Pilvessä iankaikkinen elämä” – Hate ironisena Kristuksena.....	45
3.2.2 Kadonnut isä.....	51
3.2.3 Sukupolvensa ääni – Jyrki.....	53
<b>3.3 Syntisen matka</b> .....	<b>55</b>
3.3.1 Langennut Ristilukki.....	55
3.3.2 Matkalla alas: <i>Tushka</i> ja <i>Jumalainen näytelmä</i> .....	57
<b>4. Naisen ahtaat raamit</b> .....	<b>61</b>
<b>4.1 Häpeä ja menneisyys painolastina</b> .....	<b>61</b>
<b>4.2 Turvautuminen tarinaan</b> .....	<b>64</b>
<b>4.3 Murtuva pato ja muutos</b> .....	<b>67</b>
<b>Lopuksi</b> .....	<b>72</b>
<b>Lähteet</b> .....	<b>74</b>

## 1. Johdanto

Anja Kaurasen (nyk. Snellman<sup>1</sup>) kaksi ensimmäistä romaania, *Sonja O. kävi täällä* (1981) ja *Tushka* (1983) ovat aihepiireiltään, tapahtumapaikoiltaan ja osittain kieleltään hyvin erilaiset. *Sonja O. kävi täällä* on fragmentaarinen, kielellisesti värikäs ja hengästyttävä kertomus nuoren Sonjan kipeästä kasvusta aikuiseksi Helsingissä. *Tushka* kertoo noin kolmikymppisen, nimettömäksi jäävän naisen takkuilevasta yrityksestä kirjoittaa tietokirjaa Egyptissä. Yhteneväisyyksiäkin romaaneilla on: kummankin päähenkilö on nuori nainen, joka etsii itseään, kumpikin elää jokseenkin itsenäisesti ja yksin, kumpikin lukee ja kirjoittaa paljon ja kummankin kertomukseen kuuluvat oleellisesti erilaiset miessuhteet.

Voimakkaimmin teoksia yhdistää niiden vahva feministisyys ja tapa kyseenalaistaa ja murtaa tunnettuja konventioita. *Sonja O. kävi täällä* sai ilmestyessään kohukirjan leiman, koska sen päähenkilö Sonja puheenparsineen oli senaikaisessa kirjallisuudessa poikkeuksellinen. Sonja pyristelee irti kaavamaisista, lukkiutuneista malleista ja käsityksistä, joita liitetään naisen seksuaalisuuteen, ja teos rikkoi ilmestyessään useita tabuja. *Tushkan* päähenkilö pyörittelee samoja teemoja sekä siviilielämässään että työn alla olevassa kirjassaan. Kirjoitusprosessinsa ytimessä hänellä on kirjailija L. Onerva, jonka elämä ja tuotanto olivat aikakauteensa nähden radikaaleja. Päähenkilö pohtii ja kyseenalaistaa L. Onervan kautta useita naisena olemiseen, identiteettiin ja seksuaalisuuteen liittyviä stereotyyppisiä käsityksiä, ja matkan aikana pohdinnat laajenevat koskettamaan hänen omaa elämäänsä.

Sekä *Sonja O. kävi täällä* -teoksessa että *Tushkassa* on vuolassanainen minäkertoja, jonka kerronta kulkee toisinaan ajatusvirtamaisesti ja hypähdellen eteenpäin. Kumpikin romaani on kirjoitettu episodimaiseen tyyliin, kummassakin on takaumia, epäkronologinen kerrontarakenne ja tapahtumien suhteen avoimeksi jääviä seikkoja. Erityisesti *Sonja O. kävi täällä* sisältää myös joitakin ristiriitaisuuksia ja ironiaa, joiden valossa teoksen kertojan luotettavuus kyseenalaistuu. *Tushkan* päähenkilö puolestaan jää hieman mysteeriksi: esimerkiksi hänen nimeään ei missään vaiheessa paljasteta lukijalle.

---

<sup>1</sup> Käytän tässä työssä kirjailijaan viitatessani sukunimeä Kauranen, sillä molemmat tutkimani teokset on kirjoitettu sillä nimellä.

Kirjallisuus, taide ja musiikki ovat osa kummankin minäkertojan elämää, ja romaanit vilisevät erilaisia viittauksia kulttuuriin. Jo nopealla tarkastelulla niiden voi todeta olevan osa henkilöhahmojen tapaa ajatella ja keskustella arkielämässään. Toisinaan viittaukset vaikuttavat sattumanvaraisilta maininnoilta Kaurasen vyöryttävässä, intertekstuaalisessa kirjoitustyyliässä. Joissain tapauksissa ne ovat selvästi kohosteisempia, etenkin silloin, kun jokin osa tekstiä on kontekstissaan irrallinen, tai jokin viitattu teos, musiikkikappale tai kirja toistuu romaanin maailmassa usein.

Tässä pro gradu -työssä tutkin, miten romaanien runsas intertekstuaalisuus vaikuttaa teosten naiskuvaan ja identiteettiin – miten kohdeteosteni intertekstit laajentavat, taustoittavat ja toisaalta pirstaloivat päähenkilöistä muodostuvaa kuvaa. Kohdeteosten laajaa intertekstuaalisuutta voisi lähestyä muustakin näkökulmasta, mutta naiskuvaan keskittyminen on mielestäni perusteltua, sillä kumpikin teos käsittelee ennen kaikkea naisena olemiseen liittyviä kysymyksiä. Esiin nousevat naisena olemisen rajoitteet, joihin useat intertekstuaaliset viittaukset kytkeytyvät. Osoitan, että intertekstuaalisten viittausten esille nostamisen ja analysoinnin myötä henkilöhahmot problematisoituvat, syvenevät ja saavat uusia tulkintoja.

### **1.1 Anja Kauranen ja intertekstuaalisuus**

Anja Kaurasen (s. 1954) kirjallinen ura on pitkä ja tuottoisa. Hän on kirjoittanut yli 20 romaania, kolme runoteosta sekä elokuvakäsikirjoituksia ja kuunnelmia. Kaurasen teosten keskeisiä teemoja ovat muun muassa naisen seksuaalisuus, äiti–tytär-suhde, pelot, rakkaus, kuolema ja toisen polven evakkous. *Sonja O. kävi täällä* on kaikkien aikojen myydyin suomalainen esikoisromaanin, ja Kauranen on saanut uransa aikana useita kirjallisuuspalkintoja. Kaunokirjallisen uransa lisäksi hän on työskennellyt vuosia journalismin alalla ja myös kouluttautunut psykoterapeutiksi.

Kohuiltakaan Kauranen ei ole välttynyt. Hänen naisen asemaa ja väkivaltaista kohtelua käsittelevä romaaninsa *Pelon maantiede* (1995) käytti laajasti suoria lainauksia feministisestä tutkimuksesta, erityisesti tutkija Hille Koskelan teksteistä. Koskela itse koki, ettei Kauranen ollut ymmärtänyt täysin hänen käsitteitään, ja kyseenalaisti, kuinka paljon teoksessa edes oli enää Kaurasen omaa tekstiä (Nyqvist & Oja, 2018). Teos herätti lehdistössä suuren debatin tekstin lainaamisen ja plagioinnin rajoista. Joidenkin mielestä *Pelon maantiede* plagioi räikeästi, koska lainattua ainesta oli niin runsaasti eikä sitä ollut erikseen merkitty lainatuksi.

Kauranen on itse kertonut, että hän kirjoittaa tietoisesti intertekstuaalisesti (Nyqvist & Oja, 2018). Hänen mukaansa taitava sitaattien käyttö ja ajatusten yhdistely kuuluu itsestäänselvästi moderniin kirjallisuuteen (HS 5.9.1995). Intertekstuaalisuuden tutkiminen Anja Kaurasen tuotannossa on mielestäni siksi erityisen mielekästä. Hänen teoksissaan on suurta vaihtelua siitä, minkä mittaisia lainatut osuudet ovat ja kuinka selkeästi ne voi tunnistaa. Ajan myötä kaunokirjallisuudessa on vakiintunut hyväksyttäväksi mainita, jos teoksessa on laajempia lainauksia: *Sonja O. kävi täällä* -teoksen alkuperäispainoksessa ei esimerkiksi ole tittelisivuilla mainintaa teoksesta löytyvästä pitkäköstä suorasta lainauksesta, mutta vuonna 2018 ilmestyneeseen englanninkieliseen käännökseen<sup>2</sup> tieto on lisätty.

Intertekstuaalisuuden ja plagioinnin rajatapauksista on käyty viime vuosina paljon keskustelua (ks. erityisesti Nyqvist & Oja, 2018). Tutkimukseni ei ota kantaa plagiointiin, mutta pidän Kaurasen intertekstuaalista kirjoitustapaa mielenkiintoisena ja viittauksia siksi tutkimisen arvoisina. Kytkökset muihin teksteihin tuovat kohdeteoksiini uusia sävyjä, olivatpa viittaukset sitten pidempiä tekstikatkelmia toisesta teoksesta tai vain lyhyehköjä mainintoja. Saattaa myös olla, että esimerkiksi esikoiskirjan jälkeen ilmestynyttä *Tushkaa* ei ymmärretty niin monipuolisesti kuin millaisena se olisi viittausten ja niiden alta paljastuvien merkitysten valossa voinut näyttäytyä.

## 1.2 Aiempi tutkimus

Kaurasen teosten runsasta intertekstuaalisuutta ei ole juurikaan tutkittu: Hannele Puhtimäki on tosin käsitellyt vuonna 2005 Kaurasen *Arabian Lauri* -romaanin tekstienvälisiä kytkeitä Tampereen yliopiston pro gradu -työssään. Sen sijaan naiskuvaa on tutkittu paljon etenkin pro gradu -töissä, sillä Kaurasen teoksissa on usein keskiössä vahva naissubjekti. Hänen romaaneitaan on tutkittu esimerkiksi äidin ja tyttären välisten suhteiden näkökulmasta (Kaunisto, 1997) ja laajasti naiskuvaan paneutuen (Klemettinen, 2004). Inkeri Lundgren on vuonna 2000 laatinut pro gradu -tutkielman *Sonja O. kävi täällä* -romaanin Sonjan identiteetistä (Identiteettiä etsimässä: Sonja O:n identiteetin tarkastelua Anja Kaurasen romaanissa *Sonja O. kävi täällä*). Pro

---

<sup>2</sup> *Sonia O. Was Here*, kääntänyt Timo Luhtanen, julkaissut New Terrain Press, 2018.

gradu -tutkielmia on myös tehty rajoja rikkovan ruumiillisuuden näkökulmasta, esimerkiksi Kaurasen teosten groteskeista piirteistä (Friman, 1999).

Intertekstuaalisista kytkennöistä kotimaisessa kirjallisuudessa on julkaistu paljon tutkimusta varsinkin viimeisen vuosikymmenen aikana. Helsingin yliopistolta on vuonna 2012 väitellyt aiheesta, joskin keskenään hieman erilaisin painotuksin, kaksi tohtoria, Silja Vuorikuru väitöskirjallaan *Kauneudentemppelin ovella: Aino Kallaksen tuotanto ja raamatullinen subteksti* ja Tuomas Juntunen väitöskirjallaan *Virsta väärää, vaaksa vaaraa. Intertekstuaalinen moniäänisyys Juha Seppälän proosassa*. Näistä kahdesta Juntusen tutkimus lähestyy metodeiltaan enemmän omaani, joskin *Tushkaa* eritellessäni raamatulliset viittaukset nousevat myös omassa tutkimuksessani vahvasti esiin.

### 1.3 Teoreettinen tausta ja tutkimuksen eteneminen

Intertekstuaalisuus on laaja mutta nykyään kirjallisuudentutkimukseen vakiintunut käsite, jota käytetään kuvaamaan tekstien välisiä yhteyksiä. Intertekstuaalisuutta voi tarkastella tekstissä joko merkitystä rakentavana tai hajottavana piirteenä. Jälkistrukturalistisen tutkimuksen näkökulmasta intertekstuaalisuus problematisoi merkityksiä, ja samalla tutkimus on korostanut teksteistä mahdollisesti löytyvien sitaattien sattumanvaraisuutta.

Omassa tutkimuksessani keskityn siihen, miten teksteissä esiintyvä intertekstuaalisuus vaikuttaa tekstin merkitysmailmaan eli miten viittaus toiseen tekstiin tuo tekstiin uusia merkityksiä. Kohdeteosteni intertekstuaalisuuden näen merkitystä rakentavana piirteenä, sillä intertekstuaaliset viittaukset tuovat tekstiin uusia merkityskokonaisuuksia.

Käytän intertekstuaalisista viittauksista tarkempaa nimitystä alluusio Gregory Machacekin mukaan (Machacek 2007). Machacek on kehittänyt tekstienväliseen, ei-arvottavaan tutkimukseen omaa terminologiaansa, jota on myös osin kritisoitu sen epämääräisyydestä (ks. esim. Machacek & Martin 2008). Alluusio on kuitenkin intertekstuaalisessa tutkimuksessa varsin vakiintunut termi.

Machacek määrittelee allusion uudessa kontekstissa olevaksi fraseologiseksi jäljitelmäksi (*recontextualized phraseological imitation*). Hän terävöittää käsitettä jakamalla allusiot kahteen joukkoon. Ensimmäisiä ovat epäsuorat viittaukset johonkin tunnettuun tietoon (*learned or indirect references*). Viittauksessa

johonkin tunnettuun tietoon alluusion kohde mainitaan nimeltä. (Machacek 2007: 526.) Tällainen alluusio on esimerkiksi *Sonja O. kävi täällä* -teoksessa Sonjan kuvaus terapeutistaan. Sonja mainitsee terapeutin hymyilevän kuin ”törröhuulinen, nahkasiipinen Goyan piru” (SO, 141) – Francisco de Goyan maalauksia tuntevalle on selvää, että Sonjan kuvailu terapeutistaan ei ole kovin mieltäylentävä.

Machacekin toinen alluusiokategoria ovat sanatason lainat eli kielelliset ainekset (*phraseological appropriations*) (Machacek 2007: 526). Niiden löytäminen tekstistä voi olla vaikeampaa, sillä niissä ei suoraan nimetä intertekstiä nimellä. *Sonja O. kävi täällä* -teoksen esipuheen kaltaisessa ensimmäisessä luvussa on tällainen kielellisen aineksen laina: kiitososion loppupuolella esiintyy lause ”[k]aikki oli kaunista eikä mikään tehnyt kipeää?” (SO, 13). Lause on suora lainaus Kurt Vonnegutin teoksesta *Teurastamo 5* (1969), joskaan Vonnegutin teoksessa lauseen lopussa ei ole kysymysmerkkiä.

En lajittele tutkimuksessani alluusioita orjallisesti näihin kahteen kategoriaan, mutta mainitsen ne, sillä niiden tunnistamisen ”helppoudessa” on ero. Piilotetumpia, kielellistä lainaa edustavien alluusioiden havaitseminen voi joskus olla vaikeaa, ja tiedostan hyvin, että luultavasti jokaiselta alluusioita metsästäväältä tutkijalta jää osa huomaamatta. Tutkimukseni kannalta kaikkien alluusioiden hahmotus ja haltuunotto ei kuitenkaan ole olennaista. Epäsuoria viittauksiakin esiintyy kohdeteoksissani todella runsaasti, sillä kummassakin teoksessa puhutaan paljon esimerkiksi populaarikulttuurista, enkä tässä tutkimuksessa analysoi niitä kaikkia.

Tärkeää on se, miten alluusioiden vaikutukset tekstiin. Tuomas Juntunen korostaa väitöskirjassaan alluusion napakkuutta: hänen mukaansa alluusio on taloudellinen keino tuoda tekstiin merkitystä (Juntunen 2012: 13). Tältä pohjalta lähestyn kohdeteoksiani. Tekstissä vähän tilaa vievä viittaus, mahdollisesti vain yhden sanan mittainen alluusio, voi avata tekstile suurempia merkitysyhteyksiä. Koska tutkimukseni lähtee liikkeelle siitä, että intertekstuaalisuudella ja sitä myöten alluusioilla on merkitystä rakentava piirre, yksi keskeisiä tutkimuskysymyksiäni on, mitä alluusioiden saavat tekstissä aikaan: miten ne esimerkiksi avaavat sellaisia ulottuvuuksia, joita teksti ei välttämättä muuten nosta esiin.

Tutkimukseni tarkoitus ei siis ole paneutua jokaiseen alluusioon ja niiden kohteina oleviin teksteihin. Tärkeämpänä pidän alluusioiden kautta hahmottuvia suurempia kokonaisuuksia eli viitekehyksiä. Juntusen mukaan suuri joukko alluusioita voidaan jäsenellä temaattisiksi viitekehyksiksi ja siten tekstin pluralisoiva

intertekstuaalisuus voidaan paremmin valjastaa palvelemaan tulkintaa (Juntunen 2012: 15).

Alluusiotutkimuksessa terminologia on vaihtelevaa eikä aina ongelmatonta. Käytän kuitenkin tutkimuksessani viittauksen kohteena olevasta teoksesta tai tekstistä nimeä interteksti<sup>3</sup>, vaikka myös termiä subteksti käytetään. Subteksti on alun perin Kiril Taranovskin kehittämä termi, ja suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa sitä on esitellyt Pekka Tammi (1991), jonka artikkelia ja subtekstianalyysia hyödynnän työssäni. Subtekstissä terminä on kuitenkin omat rajoitteensa. Yhtenä ongelmakohtana subtekstianalyysissa on se, kuinka suurta painoarvoa tekijän intentiolle annetaan, kun analysoidaan ja löydetään tekstien välisiä yhteyksiä. Tammi kirjoittaa, että usein omaksutun kannan mukaan subtekstien tulkinnassa relevantteja ovat vain tekijän aikomat kytkennät toisiin teksteihin.

Oman tutkimukseni tarkoitus ei ole tutkia tekijän intentioita, vaikka Kauranen on kertonutkin pitävänsä intertekstuaalisessa kirjoittamismetodissaan oleellisena erityisesti sitä, millaisen merkityksen kirjailija antaa lainauksille uusissa konteksteissaan (HS 5.9.1995). Lähden liikkeelle kuitenkin tulkinnasta: minulle ei niinkään ole relevanttia, mitä kirjailija on ajanut takaa upottaessaan tekstiinsä pätkiä esimerkiksi Edith Södergrania, vaan tarkoitukseni on tutkia, miten nämä kyseiset lainaukset vaikuttavat itse tekstiin ja sen tulkintaan. Subtekstianalyysissä olennaista onkin tulkintalähtöisyys – subteksti on analyysin väline, jonka avulla pyritään ratkaisemaan tekstien tulkinnallisia ongelmia (Tammi 1991). Näiltä osin oma tutkimukseni lähestyy myös subtekstianalyysia.

Kohdeteoksissani on muunlaistakin intertekstuaalisuutta kuin lyhyehköjä alluusioita. Erityisesti *Sonja O. kävi täällä* -teoksen yhteydessä paneudun myös Gerard Genetten käsitteeseen hypertekstuaalisuus; siihen, miten jokin vanhempi teksti näkyy kerrostuneesti uudemman tekstin läpi (Lyytikäinen 1991). Lisäksi kohdeteoksissani on viittauksia muuallekin kuin kaunokirjallisuuteen, esimerkiksi alluusioita kuvataiteisiin ja elokuvaan, joista käytän Juntusta mukailleen termiä *intermediaalinen allusio*. Niitä tulkitsen kuin viittauksia kirjallisuuteenkin. Olennainen piirre kohdeteoksilleni on sekin, että niissä viitataan usein tosielämän henkilöihin ja historiaan. Esimerkiksi *Tushkassa* on lukuisia alluusioita näyttelijätär Marilyn Monroeen ja kirjailija L. Onervaan, ja mainitut naiset ovat romaanissa keskeisiä. Näitä alluusioita tulkitsen Carmela Perrin

---

<sup>3</sup> Intertekstiä voisi kutsua myös pohjatekstiksi, mutta pidän intertekstiä täsmällisempänä terminä nimenomaan kirjallisuudentutkimuksessa.

mallin mukaan kuin kirjallisia tekstejä (Perri: 1978), sillä ne tuovat aivan samalla tavalla ominaisuuksia ja tulkintahorisontteja tekstiin kuin alluusioiden toisiin teksteihinkin.

Aloitan tutkimukseni romaanista *Sonja O. kävi täällä* pohtimalla naisen rooliin liittyvää ongelmallisuutta ja sirpalemaisuuksia, joka ilmenee romaanissa useiden alluusioiden kautta. Sonjan naiskuva rakentuu useista naisen stereotyypeistä, joita tekstissä mainitaan suoraan viittauksina johonkin tunnettuun asiaan, tässä tapauksessa kirjallisuuden hahmoon. Nostan esiin Sonjan ja L. Onervan Mirdja-hahmon samankaltaisuuksia. Alluusioiden rakentavat yllättävän samankaltaisia viitekehäksiä: ne hahmottelevat Sonjan persoonallisuuden murenevuutta ja identiteetin hajoamista. Alluusioiden kuvaavat paljonpuhuvasti hänen aikaansa sairaalassa, jossa eräs interteksti paljastaa hänen lapsuutensa trauman. Puolentoista vuoden sairaalajakson jälkeen Sonja pääsee vihdoin vapauteen ja tapaa suuren rakkauden, Karrin. Luvussa 2.3 avaan Karriin liittyviä alluusioita, Sonjassa tapahtuvaa muutosta, hänen persoonallisuutensa ”lympeyttä” ja mahdollisuuttaan eheytymiseen.

Luvussa kolme käsitelen *Tushkaa*, ja aloitan analyysini L. Onervaan ja Marilyn Monroeen liittyvillä alluusioilla. Paneudun niiden myötä teoksessa usein esiintyvään vastakohtaisuuden aiheeseen. Analysoin teoksen kolmea keskeistä miestä ja ajatusta heistä ”pyhänä kolminaisuutena”. Tulkitsen miehiä, erityisesti Hatea, Raamattualluusioiden valossa. Luvussa 3.3 tulkitsen *Tushkan* matkoja – sekä matkoja Egyptissä että päähenkilössä tapahtuvaa sisäistä matkaa – lukien teosta osittain vasten Danten *Jumalaisen näytelmän* Helvetti-osiota.

Luvussa neljä analysoin romaanin samankaltaisuuksia: kummankin kertojan menneisyydestään tuntemaa häpeää ja tapaa pukea traumaattinen kokemus tai menneisyyden kipupisteet tarinan muotoon. Avaan heissä tapahtuvaa muutosta, vapautumista ja henkistä matkaa, joka lopulta johtaa itsensä hyväksymiseen.

## 2. Sonja O. kävi täällä

Anja Kaurasen esikoisromaani *Sonja O. kävi täällä* sai aikanaan runsaasti julkisuutta räväkkyytensä, rohkeutensa ja omaperäisen, vivahteikkaan kielensä vuoksi. Sitä pidettiin todellisena kohukirjana, sillä sen päähenkilö Sonja kertoo omasta seksuaalisuudestaan ja useista miesseikkailuistaan tavalla, joka teoksen ilmestymisaikana oli poikkeuksellista. Romaanin on sanottu olevan toinen<sup>4</sup> niistä kahdesta teoksesta, joista alkoi naiskirjallisuuden uusi aika, sillä sen päähenkilö ei sopinut senaikaiseen naisnäkökulmaiseen proosaperinteeseen (Lassila 1999). Teoksella ajateltiin olevan myös yhteneväisyyksiä Kaurasen omaan elämään, mikä paisutti entisestään romaanin ympärille syntyneitä kohua (ks. esim. Tapola 2002).

Osasyynä omaelämäkerrallisiin tulkintoihin lienee teoksen kerrontarakenne. *Sonja O. kävi täällä* on tunnustuksenomainen romaani, joka esipuheen kaltaisine kiitoksineen muistuttaa Sonjan omaelämäkertaa. Ajallisesti romaanissa liikutaan Sonjan lapsuudesta noin hänen 26:een ikävuoteensa asti. Sonja on teoksen intra- ja homodiegeettinen kertoja. Sen lisäksi romaanissa on muutama lyhyt osio, joissa esiintyy heterodiegeettinen kertoja, joka puhuu Sonjasta kolmannessa persoonassa, mutta nämä lyhyet osiot eivät tyylillisesti juuri eroa Sonjan homodiegeettisestä kerronnasta. Teoksen kieli on läpi romaanin leikkisää, roisia ja värikästä: virkkeet ovat pitkiä ja vuolaita eivätkä siten pysy aina raameissaan. Romaanin rakenne on hajanainen ja episodimainen, eikä teos etene kronologisesti.

Sonja tulee köyhästä Kalliassa asuvasta evakkoperheestä, jonka juuret ovat Viipurissa. Perheeseen kuuluu Sonjan lisäksi hänen äitinsä Tamara, isänsä Boris, isän isovanhemmat ”baabuska ja dieduska” sekä pikkuveli Leo, jolla on Downin syndrooma. Elo kotona pienessä asunnossa on ahdasta, niukkaa ja monella tavalla kontrolloitua. Erityisesti Sonjan äiti pyrkii rajoittamaan tyttärensä vallatonta mielikuvitusta ja toisinaan villiksi yltyvää käyttäytymistä. Äiti koettaa kasvattaa Sonjaa vaatimattomaksi ja kaikin puolin säästäväiseksi naiseksi, mutta Sonjan ekstroverttiys, räväkkyys ja riemukkuus eivät mahdu niihin rajoihin, joita äiti hänelle asettaa.

Romaanin episodimainen rakenne kietoutuu kehämäisesti yhteen, sillä romaanin voi nähdä alkavan ja loppuvan samasta tapahtumasta, eräistä hämäristä kulttuuri-iltamista, jonne 26-vuotias Sonja on saapunut ja jossa hän hasissätkän

<sup>4</sup> Toiseksi uuden ajan teokseksi samassa lähteessä mainitaan Annika Idströmin *Isäni, rakkaani* -romaani (1981).

polttuaan vaipuu ikään kuin muistelemaan mennyttä elämäänsä. Kirjan lopussa palataan samoihin juhliin, jossa Sonja vapautuneessa olotilassa nousee syli avoimna ”laulamaan”, ja siten voi nähdä hänen tekevän eräänlaisen sovinnon kaiken muistelemansa kanssa.

## 2.1 Naisen rooli

Sonjan kasvutarinassa hänen äitisuhteellaan on suuri merkitys. Välit äitiin ovat hyvin ongelmalliset, sillä äiti edustaa Sonjalle kaikkea sitä, mitä Sonja itse ei halua olla. Äidin vaatimattomuus, säästäväisyys ja pyrkimys elää mahdollisimman nöyrää ja näkymätöntä elämää suorastaan kammottavat ja kuvottavat Sonjaa, joka haluaa maailmalta enemmän. Sonja näkee äitinsä tyytyneen ja alistuneen kohtaloonsa: äiti on esimerkiksi jäänyt parisuhteeseen Sonjan isän kanssa, vaikka isä on alkoholisti ja edustaa äidille lähinnä taakkaa, ei enää intohimon kohdetta eikä edes kunnioittavaa kumppanuutta. Sonja ei ymmärrä äitinsä käyttäytymistä, mikä aiheuttaa äidin ja tyttären välille hankausta. Sonja haluaa jo lapsesta saakka irti äitinsä määräysvallasta ja käyttäytyä tätä kohtaan provosoivasti.

Sonja huomaa lapsuudessaan itselleen luontaisen käytöksen olevan jollain tavalla väärää tai epäsovivaa, ja siksi hän jo pienenä jakautuu mielessään Sonjaan ja Sofiaan. Sonja on hänen räävitön, hallitsematon ja aito puolensa, Sofia taas se kiltti tyttö, jollaisesta hänen perheensä pitää.

Sonja oli likainen ja Sofia puhdas, hohtava kuin enkeli.

Sonja juoksenteli vauhkosti sinne tänne, mutta Sofia käveli aina hillitysti.

Sonja kaiveli aina itseään, mutta Sofia tiesi tarkkaan missä kädet oli pidettävä.

(SO, 42)

Sonjan jokapäiväisessä elämässä ei ole juuri muita naisen malleja kuin hänen äitinsä ja ikääntynyt isoisoäitinsä, tarinoiva ja hieman höperöitynyt baabuska. Perheessä puhutaan kuitenkin toisinaan hieman salailevaan sävyyn suvun muista naisista, Annasta, Mariasta ja Veerasta. Sonjan naiseksi kasvaminen ja siihen liittyvät uudet maailmat nivoutuvat jo hänen lapsuudessaan vahvasti näihin naisiin, perheen vaiettuihin salaisuuksiin. Maria on itsemurhan tehnyt Sonjan äidin äiti, Anna junasta hypättyään kuollut Sonjan äidin pikkusisko ja Veera Sonjan isän äiti, jonka elämä on kulkenut traagisia teitä. Perhe ei puhu näistä naisista avoimesti, ja syy on siinä, että naisiin liittyy Sonjan perheen

perspektiivistä tuomittavaa seksuaalista käytöstä. Marian itsemurhan taustalla huhutaan olleen sopimaton suhde erään sairaalan ylilääkärin kanssa. Anna on kuollessaan ollut raskaana, ja erityisesti Sonjan isä tuomitsee Annan huoraksi. Veera on joutunut nuoruudessaan raiskatuksi – ja epäonnekseen rakastunut raiskaajaansa. Myöhemmin nuori Veera on kuollut tuberkuloosiin. Sonjalle naiset ovat suvussa vallitsevan vaikenemisen takia kaukaisia mysterejä ja jotain täydellisen vastakohtaista hänen arkiselle elämälleen ja äidilleen, joka puolestaan lukitsee seksuaalisuutensa piiloon. Olennaista on, että kaikki sukulaisnaiset määrittyvät perheen puheissa sen perusteella, miten he ovat olleet tekemisissä miesten kanssa. Perheessä vallitsee käsitys, jonka mukaan naisia kohdannut epäonni on ollut tyystin miesten syytä: intohimoisesta rakkaudesta ja miehistä ei aiheudu naiselle mitään hyvää.

Sonjan ja hänen äitinsä välien kitkaisuus pahenee Sonjan kasvaessa. Kun Sonja saa ensimmäiset mieskokemuksensa, hänen suhteensa äitiin muuttuu. ”Mutsi tiesi, vaistosi että olin päässyt naimisen makuun. Se tajusi että nyt loppui sen kipakka kontrolli, minun kokemusteni ja nautintojeni vahtaaminen”, Sonja kertoo (SO, 91). Sonja löytää siis miehistä tavan, jolla hän saa tehtyä tiukan rajanvedon äitiinsä. Äiti puolestaan alkaa etäännyttää itseään Sonjasta Sonjan mieskokemusten myötä. Seksuaalisuutensa löytävä ja sitä toteuttava tytär alkaa tuntua äidistä vieraalta, eikä äiti osaa suhtautua asiaan.

Sonjan kertomus rakentuu pitkälti hänen miessuhteidensa varaan, kuin kapinana äitiä ja perheessä vallitsevaa vaikenemisen kulttuuria vastaan. Sonja kertoo suhteistaan toisinaan anekdoottimaisesti ja pikareskisankarittaren<sup>5</sup> tai naispuolisen Don Juanin tavoin, mikä oli teoksen ilmestymisaikaan poikkeuksellista. Yksi kerrontaa värittävä seikka ovat lempinimet, joita hän joillekin miehilleen on antanut. Tällaisia ovat esimerkiksi Reijo Seilori, Mikael Paljasjalka ja Ilari Mestarirunoilija. Lempinimien myötä miehet typistyvät karikatyyrimäisiksi henkilöhahmoiksi, eikä heidän ajatusmaailmaansa teoksen kerrontaratkaisun takia juuri romaanissa kuvata<sup>6</sup>. Suhteissa kuitenkin myös Sonja yksinkertaistuu stereotyyppiksi esittämään jotakin tiettyä roolia, kuin karikatyyriä itsestään – tai niin hän ainakin itseään kerronnassa luonnehtii:

<sup>5</sup> Romaanissa on useita pikareskiromanille tyypillisiä konventioita, esimerkiksi Sonjan veijarimainen hahmo, epäluotettava kerronta, episodimainen rakenne, autobiografiaa jäljittelevä muoto ja karnevalistiset piirteet. Pikara-hahmoista lisää ks. Salin 2008.

<sup>6</sup> Teoksessa on kaksi tekstikatkelmaa, joissa miehet pääsevät ääneen: punkmuusikko Karrilta ruusukimpun mukana tullut kortti ja Mikael Paljasjalan kirjoittama kirje.

Minä olin herkäsensuelli Aino-tyyppi. Tai rehevä rönsyilevä turvallinen Äiti Maa. Ellen sitten salaperäinen vinohymyinen pieni velho niin kuin Glazunovin Venäläinen kaunotar. Tai sitten olin rämäkkä pikantisti huorahtava Sörkän friidu. Aito. The real thing. (SO, 265)

Luettelossa toistuu useita naishahmoja, joiden kaikkien esittäminen on Sonjalle tuttua. Aino on alluusio Kalevalan neitseelliseen, nuoreen Ainoon, Glazunovin Venäläinen kaunotar taas maalaukseen ylevästä, hieman salaperäisesti hymyilevästä kauniista venäläisnaisesta. Kaikki mainitut neljä naistyyppiä ovat varsin erilaisia ja keskenään osin ristiriidassa, mihin lainauksen lopun ”[a]ito. The real thing” ironisellaan sävyllään viittaa.

### 2.1.1 Hukuttautuva nainen

Sonja käyttää runsaasti alluusioita kuvatessaan itseään ja ihmissuhteitaan. Nämä allusiot voivat kuvailla hänen asemaansa parisuhteissaan tai koko suhteen dynamiikkaa. Usein ne avaavat sitä, miten Sonja käsittää miestensä haluavan nähdä hänet. Aina kuvaukset eivät istu luontevasti siihen, miten Sonja itsensä käsittää, tai siihen, millaisen kuvan lukija on Sonjasta saanut.

Eniten erilaisia alluusioita Sonja käyttää kertoessaan suhteestaan Mikael Paljasjalkaan. Lukijalle kerrotaan, että Mikael Paljasjalka on pappissuvun poika, oikealta sukunimeltään Falk, hän kirjoittaa paljon ja on ammatiltaan ”advertising runoilija” (SO, 217). Jo Paljasjalan nimi on alluusio, viittaus Mika Waltarin *Mikael Karvajalkaan* (1948), joka on historiallinen suurromaani seikkailevasta Mikael Karvajalasta ystävineen. Mikael Paljasjalan elämän seikkailuista Sonja ei tosin kerro juuri mitään, mutta Sonjan rakkauselämässä hän on keskeinen. Myös intertekstissä eli Mikael Karvajalan kertomuksessa esiintyy Mikaelin rakkauden kohde, nainen nimeltä Barbara. Barbaran kanssa Mikael Karvajalka on lyhyen aikaa avioliitossa ja viettää elämänsä onnellisinta ja seesteisintä vaihetta. Avioliitto ei tosin pääty hyvin, sillä Barbara poltetaan roviolla noitana.

Myös Mikael Paljasjalka kokee lyhyen, suhteellisen rauhallisen avoliiton Sonjan kanssa. Sonjan tempoilevassa elämäntyylissä se on merkittävä rauhallinen suvantovaihe, joskaan sekään, kuten Karvajalankaan rakkaustarina, ei pääty onnellisesti. Tätä ennustaa toinenkin Mikaeliin liittyvä alluusio: hänhän on Sonjan sanoin ”papin poika”, mikä liittyy Sonjan ja Mikaelin avoliiton Juhani Ahon *Papin tytär* (1885) ja

*Papin rouva* (1893) -romaneihin. Kumpikin teos kertoo Ellistä, jonka avioliitossa ei ole kovin suuria tunteita tai rakkautta. *Papin tyttäressä* nuori Elli rakastuu eräänä kesänä tulisesti ylioppilas Olavi Kalmiin, mutta päätyy käytännön syistä naimisiin Mikko-nimisen papin kanssa. *Papin rouvassa* Elli on jo aikuinen ja saa toisen mahdollisuuden: Olavin tullessa kylään Ellin elämässä on hetki, jolloin hän voisi valita intohimonsa. Mutta Elli ei toimi, kuten hänen sydämensä sanoo, vaan jää miehensä Mikon kanssa onnettomaan avioliittoon. Olavi<sup>7</sup> taas jatkaa seikkailujaan.

Sonja ratkaisee suhteensa Mikaeliin toisin kuin Elli, joka jää. Sonja huomaa olevansa raskaana, ja vaikka hän hetken haaveileekin perhe-elämästä, hän päätyy tekemään abortin ja karkaamaan Paljasjalan elämästä lopullisesti. Sonja siis tekee sen, mitä Elli ei uskaltanut, ja kuvaa tapahtunutta käyttäen toista kirjallista alluusiota: ”Verkkaan havahdun huomaamaan että Mikael Paljasjalan kaltaisen järkeilevän sympioksen miehen kanssa minulle kävisi ennen pitkää kuin Kyrklundin Solangelle. Pium Paum”, Sonja kertoo (SO, 224).

Sonja vertaa itseään Willy Kyrklundin *Solange*-romaanin (1951) päähenkilöön, nuoreen naiseen Solangeen, joka tuntee olonsa irralliseksi omassa elämässään ja lopulta tekee itsemurhan. Vertaus on varsin dramaattinen, kuten Sonjan alluusiot usein ovat, mutta hänen ja Solangen tilanteissa on yhteneväisyyksiäkin. Romaanin Solange ei sopeudu työpaikalleen eikä avioliittoon miehensä Hugon kanssa. Hän saa Hugon kanssa lapsen, mutta lapsen myötä Solangen kriisi kulminoituu. Hän ahdistuu äitiyden tuomasta taakasta ja hukuttautuu läheiselle suolle. Sonja pohjustaa alluusiolla sitä, ettei hänkään aiemmista kuvitelmistään huolimatta ole valmis vastaamaan äitiyden tuomiin haasteisiin.

Samalla interteksti alleviivaa sitä, kuinka sopimaton Mikael Paljasjalka on Sonjalle miehenä. Solangen Hugo kehittelee jatkuvasti uudenlaisia keksintöjä ja niiden myötä Solangea ahdistavaa ”tekomaailmaa”. Mikaelin mainosrunoilijan pesti ei edusta luovaa kirjoittamista rakastavalle Sonjalle kovin rehellistä tai tavoiteltavaa tapaa elää. Sekä Sonja että Solange ovat naisina luovempia ja vapaasieluisempia kuin arkeen kangistuneet miehensä, mikä tuo suhteisiin kosolti ristiriitoja. Mikaelin ja Sonjan onnelliselta vaikuttava avoliitto hajoaa siis Sonjan käytökseen, kun hän ei koe kestävänsä senhetkisestä elämästään enää mitään: ei avoliittoa, ei lasta eikä Mikael Paljasjalkaa.

---

<sup>7</sup> Toisaalta Sonjan voi tulkita rinnastuvan myös hurmurimaiseen Olaviin, joka hakee Ellistä vain hetken huumaa.

”Pium Paum” viittaa samaan teokseen, sillä *Solange* alkaa sanoilla ”Pium paum sanoi kirkonkello. Solange ei sitä tiennyt – – ” (*Solange*, 17). *Solangessa* kirkonkellot voi tulkita hautajaiskelloina ja ennustuksena Solangen onnettomasta lopusta. ”Pium paum” on alluusio myös erääseen toiseen pienoismaaniin: Timo K. Mukan teokseen *Kyyhky ja unikko* (1971). Siinä ”pium paum” liittyy suomalaiseen kehtolauluun, jota romaanin päähenkilöt, Darja ja Pieti, toisilleen lausuvat. *Kyyhky ja unikko* on sekin kuvaus epäonnistuneesta rakkaustarinasta, ja sen naispäähenkilö Darja kuolee dramaattisesti häneen epätoivoisesti rakastuneen Pietin puukoniskuista. Samoin kuin Solangen, olennaista hänenkin kuolemassaan on vesi: Pieti laskee Darjan ruumiin joen vietäväksi, ja joesta ruumis lopulta löydetään.

Raskauden lisäksi toinen Sonjan elämän tärkeä merkkipaalu on hänen ensimmäinen yhdyntänsä, joka tapahtuu Sonjan ollessa 16-vuotias. Sonja tapaa Kallion kirjastossa itseään kymmenen vuotta vanhemman Reijo Seilorin, viiksekkään ja menevän merimiehen, jonka kanssa hän päätyy harrastamaan kovakouraista seksiä eräiden juhlien yläkerrassa. Yhdyntänsä jälkeen Sonja miettii mielessään, miten hän haluaisi kertoa vieressään makaavalle miehelle asioita itsestään ja perheestään. Erityisesti hän haluaisi kertoa isänsä Leningradin-matkasta, jonka isä teki löytääkseen oikean isänsä eli Sonjan isoisän, isän äidin Veeran raiskanneen Maksim Gavrilovin:

Faijasta ja Veeruskasta ja Maksim Gavrilovista olisin halunnut kertoa Reijo Seilorille – – Halusin kuiskata sen korvaan, tunnustaa sille kuin suurena salaisuutena että oikeastaan olinkin tulipää kasakantyttö – – sieltä missä multa kihisee mustana ja punaisena ja ihmiset purkavat tunteensa lauluun ja tanssiin.

*Tuo ihmeellinen tila, yksi elämän pimentopuolen valtailmiöitä, joka on pitänyt narrinaan tyhmiä ja viisaita, vääriä ja vanhurskaita, nöyriä ja kopeita, ja jota vastaan asetettuina ihmisten juhlallisimmat asenteet käyvät naurettaviksi. Jossa ihmiset vissin rajan yli mentyään eivät enää ole puhtaita eivätkä riettaita – –*  
(SO, 87, kursivointi alkuperäinen)

Sonjan aamuyön ajatuksien (typografisesti ja sisällöllisesti) poikkeavan tyylin syy paljastetaan lukijalle, kun Sonja toteaa perään, että hän tuntee itsensä äkkiä ”Toivolan Hiltuksi, päässä jyskyttää ja sydämalassa läikähtelee. Minä en saa tästä hievahtaa enkä avata silmiäni” (SO, 88, kursivointi alkup.). Osiota seuraa useita muitakin kursivoituja tekstikatkelmia (SO, 88–89), jotka ovat suoria lainauksia F. E. Sillanpään pienoismaanista *Hiltu ja Ragnar* (1923). Sonja mainitsee Sillanpään käyttämällä hänestä pilkallisesti nimeä ”Fransu-vainaa” (SO, 88). Kursivoidut osuudet ovat

romaanin ainoita kursiivilla merkittyjä suoria lainauksia jostakin toisesta kaunokirjallisesta teoksesta, vaikka teoksessa on muitakin, usein tosin vain virkkeen mittaisia kielellisen aineksen lainoja.

Katkelmat ovat Sillanpään romaanin merkityksellisestä kohtauksesta, jossa piikatyttö Hiltu on menettänyt neitsyytensä osin vastentahtoisesti talon herraspojalle Ragnar Palmerukselle. Ragnarissa ja Reijo Seilorissa onkin yhteistä: siinä missä Ragnar on Sillanpään kertomuksessa hairahtanut jokaiseen talon piikaan, on Seilori ”keräillyt” lukuisia neitsyitä: ”Minulla oli kunnia olla Reijo Seilorin naisgallerian kymmenes ihka aito neitsyt”, Sonja kertoo (SO, 80).

Allusion kautta Sonja vertautuu Hiltuun. Kumpikaan heistä ei kykene itse määrittelemään, mitä he miehestä haluavat, mutta he ovat kokeilunhaluisia. Ujo Hiltu ei osaa sanoittaa haluaan. Silti hän tuntee suurta pettymystä, kun Ragnar saapuu huvilalle seuranaan muita poikia, sillä hän aavistaa, ettei nyt luvassa olekaan kahdenkeskeisiä hetkiä Ragnarin kanssa. Sonja taas kuvaa ihailleensa Reijoa aluksi: ”– [hän oli] minun mielestäni silloin todellinen maailmanmies. Vau. Suora tiivis katse joka sihahti minun silmiini kuin sula tina – –” (SO, 74). Silmiinpistäviä erojakin on. Siinä missä Sonja esittää itsensä itsevarmana ja ekstroverttina – jopa liioitellusti, kuten sanapari ”tulipää kasakantyttö” maalailee –, on Hiltu ujo, säikky ja vaatimaton palvelustyttö, joka päättyy välikohtauksen jälkeen äärimmäiseen ratkaisuun. Hiltu saa tapahtuneesta hirvittävät omantunnontuskat ja hourailuissaan uskoo, että hänen ”äitivainansa tauti” on iskenyt myös häneen. Hiltu kokee olevansa umpikujassa, joten hän tekee itsemurhan hukuttautumalla – kuten Solangekin, kun tuntee äitiyden vastuun, häpeän ja ahdistuksen liian suurena. Sonjan ajatuksia kuvaa vielä heterodiegeettisen kertojan sillanpääläisiä äänenpainoja jäljittelevä lausahdus luvun lopussa: ”Sonja O:n tunteet ja ajatukset saattoivat sinä yönä olla hiltumaisen *himmeitä ja hataria*, kouristavan kyynisiäkin, mutta ei hän silti hetkeäkään halajoinut heittäytyä *veden kiehtoville patjoille*.” (SO, 89, kursivointi alkup.)

Kokemuksen samastaminen Hiltun tarinaan voi olla tapa hahmottaa tapahtunutta, etsiä ensimmäiselle yhdynnälle jotakin vertailukelpoista esikuvaa tai tarinaa kirjallisuushistoriasta. Vaikka Sonja kokee samastuvansa Hiltuun, hän samalla tiukasti kieltää samastuvansa tämän itsetuhoisiin ajatuksiin. Silti tarinallisen esikuvan hahmottelu on tapa järjestää tapahtunut ymmärrettävään muotoon; vertaamalla tapahtunutta tarinaan Sonja samalla järjestää omaa kokemustaan koherentimpaan muotoon. Sonja myös pyrkii kohoamaan tapahtuneen yläpuolelle huumorin keinoin

kohdassa, jossa hän mainitsee F. E. Sillanpään: ”Minä hymähdän, herkällä vainulla on Fransu-vainaa kuvannut sitä fiilistä kun suurempi ja vahvempi on pienempäänsä naida töksäyttänyt” (SO, 88).

Huumorista huolimatta Sonjan alluusiot kohtalokkaasti menehtyneeseen Hiltuun pohjustavat sitä, että Sonjan ensimmäinen seksikokemus on ollut vavahduttava, jopa järkyttävä. Vaikka Sonja myöhemmin käyttäytyykin suhteissaan seksuaalisesti itsevarmasti ja vaikka hänellä on ollut jo ennen Reijo Seiloria joitakin seksikokemuksia herkän, tanssia harrastavan Kissamiehen kanssa, maalaavat vertaukset Hiltuun hänestä avuttoman ja pelokkaan kuvan. Sonja kertoo nimittäin myös, miten tapahtunut ei vastannut hänen kuvitelmiaan eikä häntä kuunneltu. Sonja on yrittänyt paeta juhlien yläkerrasta, mutta Reijo Seilori ”ei lotkauta korvaansakaan kun yritän räpistellä itseni irti” (SO, 80). Myöhemmin Sonja miettii, ”onko minut nyt raiskattu. Olisinko vihoissani vieressäni makaavalle miehelle. Uskaltaisinko kysyä siltä miksi. Haluaisiko se kenties tehdä saman pian uudestaan. Pääsisinkö millään konstilla pois ennen sitä” (SO, 80). Vaikka Sonja on ehtinyt vastata miehelle ennen yhdyntää ”emmätiä joo kai” (SO, 80), hän ei ole suostunut yhdyntään Seilorin kanssa, mistä kertoo sekin, että Sonja seksin jälkeen miettii, onko hänet nyt raiskattu. Kokemus on osin vastentahtoinen, ja siksi se järkyttää Sonjan mieltä. Inkeri Lundgren toteaa pro gradu -työssään tämän kokemuksen ja Sonjan isän käyttäytymisen (ks. luku 2.2.2) vaikuttavan lopulta Sonjan kuvaan koko miessukupuolesta (Lundgren 2000: 80). Vaikka asia ei välttämättä ole niin yksinkertainen – onhan Sonjalla historiassaan kokemukset hänet lopulta lempeästi torjuneen Kissamiehen kanssa –, on Reijo Seilorilla eittämättä vaikutuksensa siihen, että Sonja vastaisuudessa suojautuu erilaisten roolien alle.

### **2.1.2 Ongelmalliset stereotyypit**

Suurin osa romaanin alluusioista kirjallisiin naishahmoihin on Sonjan omia alluusioita, ja hän on siten niistä itse hyvin tietoinen. Hänen naiskäsitteensä leimaavin piirre on tietty kaksijakoisuus. Sonja vetää tiukan rajan itsensä ja muiden naisten väliin ja moneen otteeseen korostaa sitä, miten naiset jaetaan joko kotivaimoihin ja ilotyttöihin tai madonniin ja huoriin. Tämä kahtiajako tulee erityisen hyvin esiin Mikael Paljasjalkaa koskevan osion interteksteissä (pääosin sivut 215–238). Osiossa korostuva Sonjan mahdollinen äitiys saa vastapainoa alluusioista prostituoituun: Sonja toteaa, miten nyt hänen ahmittuaan ”Christer Kihlmanin uusimman romaanin” hänestä tuntui

siltä kuin hän olisi ollut Mikael Paljasjalalle ”kuin jonkinlainen Juan kadulta, kiinnostavaa materiaalia” (SO, 223). Kihlmanin *Kaikki minun lapseni* -romaanin (1980) keskushenkilönä on argentiinalainen miesprostituoitu Juan, johon minäkertoja kiintyy syvästi. Juan pysyttelee kuitenkin kertojalle aina hieman etäisenä, sillä hän ei juuru kertojan elämään. Juan lähtee kertojan mukana Ruotsiin, mutta kaipaa kotiinsa Argentiinaan vaimonsa luokse. Hän pysyy kertojalle eräänlaisena eksoottisena sivusuhteena ja toisaalta mielikuvitusta ruokkivana pontimena kirjoittamiseen. Sonjan työläisperhetausta on samankaltainen kiinnostava, ihmeteltävä ja eksoottinen seikka hyvätaustaiselle Mikaelille kuin Juanin eteläamerikkalaisuus on Kihlmanin romaanin kertojalle.

Sonja toteaa Mikaelista, miten mainosrunoilija suunnitteli ”lipeviä kulutusmyyntejä ja iskostutti niitä suuria ja vanhoja ja limaisia myyntejä (usein jotain kaksituhatta vuotta vanhaa paskaa) tiukemmin ihmisten kalloihin” (SO, 237). Erääseen myyttiin Sonja viittaa kertoessaan, miten hän nykyään kutsuu elämänvaihettaan Mikaelin kanssa ”Maria Madgalenan lyhyeksi uneksi” (SO, 20). Alluusio Maria Magdaleenaan itsessään problematisoi naiskuvaa madonna–huora-kahtiajaolla, sillä Maria Magdaleenan (tai Magdalan Marian) hahmo on kirkko- ja kulttuurihistoriassa varsin kiistelty. Monessa uskossa Maria Magdaleenaa pidetään pyhimyksenä. Hän esiintyy evankeliumeissa, joissa hän on ensimmäisenä menossa Jeesuksen haudalle. Toisaalta hänet on kuvattu myös Neitsyt Marian vastakohtana, syntisenä naisena.<sup>8</sup> Sonja viittaa Magdaleenaan uudelleen pohtiessaan sitä, mitä Paljasjalka hänestä halusi: ehkä kasvattaa hänet ”kuin Maria Magdaleenan?” (SO, 237), mikä korostaa enemmän syntisen naisen viitekehystä. Alluusio Maria Magdaleenaan valottaa sitäkin, miten Mikael Paljasjalka pitää Sonjan (entistä) elämäntyyliä syntisenä eikä yleisesti hyväksyttävänä. Avoliittoa Sonja pitää puolestaan ”syntisen” naisen harhana, unena, joka ei kestä.

Mainosrunoilija-Mikaelin lisäksi Sonjan mieskokemuksiin kuuluu tosissaan runouden parissa puuhasteleva Ilari Mestarirunoilija. Ilari viimeistelee runokokoelmaansa, jonka on omistanut hänen eksoottisena pitämälleen Sonjalle – Ilari uskoo, että Sonjassa virtaa ”balkanilaista mustalaisverta” (SO, 132). Sonja kertoo

---

<sup>8</sup> Hannele Koivusen mukaan *Raamatusta* ei kuitenkaan löydy perusteita sille, että Maria Magdaleena olisi ollut syntinen nainen, eikä häntä *Raamatussa* liitetä prostituutioon. Käsitely Maria Magdaleenan syntisyydestä lienee syntynyt kolmannella vuosisadalla, kun silloiset kirkkoisät ovat yhdistäneet Maria Magdaleenan *Raamatun* muihin syntisiin naisiin. (Koivunen 1995: 137–139).

edustavansa Ilarille muusaa ja inspiraation lähdeä ja mainitsee Ilarin suunnittelevan romaania, joka kertoisi heidän kahden suhteestaan.

Sonjan ja Ilari Mestari-runoilijan näkemykset Sonjasta ovat keskenään erilaiset. Sonja itse kertoo olleensa Ilari Mestari-runoilijan nuori hesalais-beatrice, punatukkainen vihersilmäinen villikko (SO, 131). ”Hesalais-beatrice” voidaan tulkita alluusiona yleisesti taiteilijoiden muusiin tai kohdennetusti Dante Alighierin rakastettuun Beatriceen, joka inspiroi Dantea ja jonka etunimi yleisesti symboloi taiteilijaa inspiroivaa naista, johon taiteilija on syvästi rakastunut. Myöhemmin Sonja toteaa olleensa se ”salaperäinen vihersilmäinen ja punatukkainen finemäinen nainen joka vilahtelee sen [Ilarin] runokirjoissa 70-luvun lopulla” (SO, 193). ”Finemäinen” on alluusio Mika Waltarin *Fine van Brooklyn* -romaanin (1943) viettelevään nuoreen hollantilaisnaiseen, jonka romaanin päähenkilö tapaa matkallaan Carnaciin. Fine on lapsekas ja ailahtelevainen tyttö, joka leikittelee teoksen kertojana toimivan miehen tunteilla säälimättömästi, mutta johon kertoja siitä huolimatta palavasti rakastuu. Sekä Beatrice Dantella että Fine Waltarilla edustavat luovan mieshahmon hyvin voimakkaan ja epätoivoisenkin rakkauden kohdetta, jonkinlaista horisontissa kiiltelevää valoisaa unelmakuvaa naisesta.

Ilari Mestari-runoilijan käsitys Sonjasta on kuitenkin erilainen. Ilari käyttää Sonjaa luonnehtiessaan intermediaalista alluusiota kuvataiteeseen:

Ilari vertasi minua usein Moskovassa Valtion Tretjakovin Galleriassa näkemäänsä Repinin maalaukseen Varvara Ikskulista (jonka Leonid Pavlovits sittemmin pyynnöstäni plokasi irti jostain kirjaston taidekirjasta kun vahtimestarin silmä vältti, ja kyllä minä hämmästyin: öljymaalaus kankaalle vuodelta 1889, 196 X 71 cm, ei runoilijat eikä psykiatrit täyssokeita ole, sen naisen synkkäloimuiset silmät, kapea tumma suu, vulkaaninen olemus, hieman ylimielinen hymy – – . (SO, 193)

Maalauksen nainen on pitkälti sellainen kuin Sonja kuvaileekin: tumma, tuima ja ylvään oloinen. Ilarin näkemys Sonjasta asettuu vastahankaan Sonjan omien luonnehdintojen kanssa. Varvara Ikskulin muotokuvassa ei ole jälkeäkään ”finemäisestä” leikkisyydestä, vihreistä silmistä ja punaisesta tukasta eikä sen puoleen ”hesalais-beatricestakaan”. Sonja myös toteaa, miten hän hämmästyty nähdessään kuvan ja sitä myötä oivaltaessaan, millaisena naisena Ilari Mestari-runoilija häntä pitää. Hämmästyksen voi tulkita reaktiona siihen, ettei Sonja pidä itseään maalauksen kaltaisena. Tästä huolimatta hän väittää, että hän tietää

kyllä millainen vanhenevan jo kansakunnan kaapin päälle kipatun runoilijan unelma oli: nuori kaunis nainen joka näyttää miehensydämen pliiskaavalta vampilta mutta joka snaijaa mitä trokeet ja daktyylit ovat. (SO, 193–194)

Merkillepantavaa on se, että vaikka Mestari-runoilijan vertaus hämmästyttää Sonjaa, hän ei problematisoi asiaa, vaan kiirehtii kertomaan, että hän hyvin tiedostaa, millaisen naisen tämäkin runoilijamies haluaa itselleen. Sonjan kuvaus tästä älykkäästä ”vampista” osuu hyvin häneen itseensä.

### 2.1.3 Sonja ja Mirdja

Vaikka Sonja yllättyy Ilari Mestari-runoilijan ehdottamasta kuvasta, on kohtaaminen kuvan äärellä linkki toiseen kaunokirjallisuuden rajoja rikkovaan naishenkilöhahmoon, L. Onervan Mirdjaan. *Mirdjassa* (1908) modernin dekadentti *femme fatale* -tyylinen naispäähenkilö Mirdja käy läpi useita miessuhteita hakien samalla identiteettiään. Kun asiat tuntuvat Helsingissä olevan hieman solmussa, Mirdja päättää ottaa etäisyyttä kotikaupunkiinsa ja lähtee yksin matkalle Pariisiin etsimään itseään. Siellä hän kohtaa eräässä galleriassa Carlo Crivellin maalaaman muotokuvan, johon hän samastuu ja jopa rakastuu: ”Minä löysin hänet aivan sattumalta suuren gallerian pimeimmästä nurkkauksesta. – – Siihen paikkaan minä kivetyin” (*Mirdja*, 168). Muotokuva on hänelle kuin pyhäinkuva: se esittää Mirdjalle ihannenaista, ja hän kokee sen olevan kuin kuva hänestä itsestään. Toisaalta kuva on siis konkreettinen maalaus Mirdjan vieraillessa taidegalleriassa, toisaalta se on kuin peili, sillä Mirdja käyttää maalauksesta sanoja ”minun kuvani” (*Mirdja*, 169) ja paikalle sattuva mies pitää maalaukseen Mirdjan kuvana (*Mirdja*, 169).

*Mirdjalla* ja *Sonja O. kävi täällä* -romaanilla on lähemmin tarkasteltuna yllättävän paljon muitakin yhteistä, ja niiden keskinäinen intertekstuaalinen suhde voidaan paikantaa Gérard Genetten termin *hypertekstuaalisuudeksi*. Sonjan tarina voidaan nähdä hypertekstinä eli muunnoksena aikaisemmasta tekstistä, hypotekstistä, eli *Mirdjasta*. Hyperteksti rakentuu hypotekstiä muunnellen sen varaan, ja Genette pitää hypertekstiä kokonaisuudessaan muunnoksena toisesta tekstistä. Genetten kriteerinä hypertekstuaalisen suhteen osoittamiselle on, että hypotekstin vaikutuksen hypertekstiin

on oltava laaja-alaista ja lisäksi jonkin parateksteistä<sup>9</sup> on ilmoitettava se kiistattomalla tavalla. (Lyytikäinen 1991: 155–156.) Siten hypertekstuaalinen suhde ei voi Genetten mukaan rakentua pelkän tulkinnan varaan. Romaaneilla on mielestäni kuitenkin niin paljon yhtäläisyyksiä, ettei suoraa, hypertekstuaalista suhdetta osoittavaa paratekstiä mielestäni tarvita – joskin sellainen osittain löytyy jo teosten nimistä, joissa kummassakin mainitaan naispäähenkilön nimi, Sonja ja Mirdja, jotka sattuvat vielä kaiken lisäksi muistuttamaan toisiaan. Teoksia on aiemminkin luettu rinnakkain (ks. esim. Lundgren 2000), ja teoksissa on useita samankaltaisuuksia. Kummankin teoksen päähenkilö, nuori nainen, kokeilee pikareskityylisesti erilaisia rooleja, rikkoo rajoja ja pyrkii elämään omannäköistään elämää, mitä muut taas paheksuvat. Kummassakin hahmossa on narsistisia piirteitä. Molemmat romaanit herättivät ilmestymisaikanaan valtavaa kohua marssittamalla kirjallisuuden kentälle uudenlaisen, seksuaalisesti vapaan naihahmon – ja kumpaakin on myös kritiikeissä moitittu liiallisesta sukupuolisiveellisyyden loukkaamisesta. Kummallekin päähenkilölle sitoutuminen on vaikeaa ja kumpikin muistelee jo päätyneitä rakkaussuhteitaan. Mirdja on orpo, jollaiseksi myös Sonja itseään rikkonaisen lapsuutensa takia tituleeraa. Kumpikin pakenee muualle, kun ei osaa enää käsitellä (mies)suhteitaan: Mirdja Lumiluodolle, Sonja Leningradiin. Myös Mirdjan ja Sonjan miehet muistuttavat tyyppihahmoina jossain määrin toisiaan, sillä kummankin mieskokemuksiin mahtuu avioliitosta haaveileva mies (Sonjalla Mikael Paljasjalka, Mirdjalla Eino Kailo), joka tylsistyyttää/tuhoaa naispäähenkilön, ja kumpikin tapaa rappiolle joutunutta kirjoittajaa (Sonjalla Pirkka, Mirdjalla Eero Selinä).

Suurin yhteneväisyys hahmojen välillä onkin oman roolin hahmotus sen kautta, millaisena miehet heidät näkevät tai haluaisivat<sup>10</sup>. Sekä Mirdja että Sonja ovat loputtoman valmiita muovautumaan niihin raameihin, mitä kukin mies heille asettaa; valmiita kehystäytymään, jähmettymään ja poseeraamaan miehen haluamalla tavalla. Silti kummankin aktiivinen pyrkimys on pyristellä irti aikansa perinteisestä naiskuvasta, joka ei jätä naiselle todellista valtaa päättää omasta elämästään ja joka tarjoaa hyvin kapea-alaisia ja sovinnollisia malleja elää. Näiden mallien rikkomisessa Sonja ja Mirdja onnistuvat, mutta osittain väärin keinoin: he asettuvat suhteissaan peilaamaan miesten mielihaluja. Heistä kummastakin tulee suhteissaan passiivinen, stereotyyppinen kuva,

---

<sup>9</sup> Parateksteihin kuuluvat mm. esipuhe ja otsikot, kuten alaotsikot ja väliotsikot.

<sup>10</sup> SO:n kerrontaratkaisun takia tosin tiedämme lähinnä, mitä Sonja ajattelee miestensä haluavan – miehet eivät pääse itse juurikaan ääneen.

joka toimii sen perusteella, mitä mies haluaa tai tarvitsee ja millaisesta naisesta kukakin mies sattuu pitämään. Lisäksi siitä huolimatta, että kumpikin nainen haaveilee taiteilijan urasta – Mirdja näyttelijän, Sonja kirjailijan –, heille typistyy taiteessakin vain rooli muusana tai innoittajana. Toisin kuin Mirdja, Sonja kuitenkin lopulta onnistuu murtautumaan siitä ulos ja uskaltautuu julistaa kirjoittavansa.

Vaikka roolin jatkuva vaihtaminen kuvaa sitä, miten nainen voi olla mitä vain (ja ennen kaikkea jotakin muuta kuin sitä, mitä häneltä perinteisesti odotetaan), on kummankin identiteetille tuhoisaa, että heidän persoonallisuutensa rakentuu vain miehen katseen toiveille ja tarpeille, ikuiselle toiseudelle. Heistä typistyy miehen oman persoonallisuuden vahvistajia, hahmoja, jotka auttavat omalla olemassaolollaan miestä toteuttamaan omaa olemistaan. Kumpikin muovautuu suhteissaan toisen mukaan ja toisen toiveisiin, ja omat halut, toiveet ja elämä jäävät toissijaisiksi.

Mirdja ajautuu onnettomaan avioliittoon ja lopulta harhailemaan sekavassa tilassa suolle, mihin hänen kertomuksensa loppuu. Sonjaa uhannut Solangen kohtalo siis toistuu Mirdjankin kohdalla. Sonja välttää suon: sen sijaan hän lähtee avioliitostaan, tekee abortin ja ostaa matkalipun Leningradiin.

#### **2.1.4 Romahdus Leningradissa**

Sonja käyttää miehistä usein kohosteisia luonnehdintoja ja alluusioita, jotka kohdistuvat keskenään varsin erilaisiin teksteihin. Alluusiot ovat myös varsin näkyviä, usein Machacekin terminologian mukaisia epäsuoria viittauksia tunnettuun tietoon. Tällaiset alluusiot ovat siis helposti löydettävissä, mutta ne harvemmin vievät lukijaa ainoastaan yhden intertekstin suuntaan. Sonjan suhde Leonid Pavlovitsiin Leningradissa on kuitenkin alluusioiltaan poikkeuksellinen. Sonjan kerronta nojaa Pavlovits-kohdissa suurelta osin Edith Södergranin *Tulevaisuuden varjo* -runokokoelmaan (1920/1972). Sonja kertoo lainaavansa Leonidille suoraan Södergranin runoista pätkiä, jotka hän itse kääntää venäjäksi. Hän mainitsee ottaneensa Leningradin pakomatkalleen mukaan Södergranin kokoelman, joten intertekstin osoittaminen ei sinänsä ole vaikeaa. Kiinnostavaa onkin se, miten *Tulevaisuuden varjo* tässä yhteydessä valaisee ja kehystää Sonjan matkalla tapahtuvaa lopullista romahdusta, sillä matkan jälkeen hän suuntaa suoraan sairaalaan psykiatriselle osastolle.

Leningradin-matkan osiossa on useita lainauksia Södergranin kokoelmasta. Osa niistä on selvästi merkitty tekstiin lainausmerkein, mutta osa on

upotettu Sonjan kerronnan sekaan. Tällainen kielellisen aineksen laina on esimerkiksi kohdassa, jossa Sonja näkee Leonid Pavlovitsin tanssivan: ”Missä härkä viipyy, mutisin karheasti, muleta kuumana” (SO, 165). ”Missä härkä viipyy” on Södergranin ”Härkä”-runon ensimmäinen säe.

Gregory Machacek korostaa kielellisten tai sanallisten lainojen kohosteisuutta tekstissä. Hän nimittää niitä siirteiksi ja käyttää erilaisia käsityö- ja askartelumetaforia havainnollistamaan sanallisen lainan poikkeavaa<sup>11</sup> luonnetta uudessa kontekstissaan. Machacekin mukaan on myös olennaista, mitä on jätetty lainaamatta eli mitä interteksti kokonaisuudessaan pitää sisällään. (Machacek 2007: 527.) Södergranin ”Härän” seuraavissa säkeissä runon puhuja odottaa vaarallista härkää, sillä hän pitää luonnettaan punaisena vaatteena. Puhuja on siten tietoinen tavastaan vetää puoleensa tietynlaisia asioita, aivan kuten Sonjakin on tietoinen omasta provokatiivisuudestaan. Kuitenkin puhuja kohtaa lauhkean, heiniään jäystävän otuksen, josta ei ole vaaraa – eikä ole Leonidistakaan, jota Sonja kuvaa varsin lempeästi ”limppuleipuriksi” ja joka lopulta vain lähettää Sonjan takaisin kotiin.

Punainen toistuu provosoivana värinä sekä Södergranin koko kokoelmassa että Sonjan Leningradin-matkassa. Vaikka matka suuntautuu Neuvostoliittoon, ei värin merkitys ole pelkästään poliittinen. Sonjan matkaan liittyy olennaisesti veri, monestakin syystä. Sonja on tehnyt abortin ennen matkaa ja raju seksi Pavlovitsin kanssa saa hänet vuotamaan. Lisäksi Leonid puraisee häntä polvilumpiosta ”kuin hullu koira – – niin että veri virtasi sen vanhanaikaisin päätypitsein koristelluille lakanoille” (SO, 165), ja Sonja pelkää kuolevansa Leningradissa verenhukkaan. Punainen väri liittyy myös Sonjan lainauksiin *Tulevaisuuden varjosta*. Sonja mainitsee alkavansa kääntää Leonidille ”Grimace D’artista” ja siteeraa runon kahta ensimmäistä säettä: ”Minulla ei ole muuta kuin loistava viittani, / punainen säikkymättömyyteni”. Runon jatko, jota Sonja ei sano Leonidille ääneen, on kuitenkin sekin merkityksellinen:

Punainen säikkymättömyyteni lähtee seikkailulle surkeaan maahan. // Minulla ei ole muuta kuin lyyra kainalossani, / kielieni kovat helähdykset; minun karu lyyrani soi kaikelle kansalle / yleisillä teillä. // Minulla ei ole muuta kuin pystypäin kannettu kruununi, / minun nouseva ylpeyteni. / Minun nouseva ylpeyteni ottaa lyyran

---

<sup>11</sup> Poikkeavuuden määrittely on kuitenkin suhteellisen subjektiivista. Södergrania tuntemattomalle lukijalle alluusiot eivät välttämättä erotu siirteenomaisesti: niitä ei ole osiassa korostettu typografisilla tai muilla keinoilla, kuten aiemmin käsittelemässäni *Hiltu ja Ragnar* -tapauksessa.

kainaloonsa / ja kumartaa hyvästiksi. (Södergran 1920/1972, alun perin julkaistu kokoelmassa *Septemberlyran*, 1918)

”Grimace D’Artiste” toimii intertekstinä, joka taustoittaa Sonjan pakoa ja valaisee Sonjan henkistä umpikujaa. Leningradissa hänellä ei ole mitään – eikä enää kotona Helsingissäkään. Hänellä ei ole muuta kuin ”lyyra” kainalossaan, minkä voi tulkita symboloivan hänen omaa luovuuttaan ja kirjallista lahjakkuuttaan. Leningrad ei edusta hänelle villiä seikkailua uusine rakkauksineen, vaan se on pako, ”seikkailu surkeaan maahan”. Pakokin epäonnistuu ja päättyy mielisairaalaan. Punainen väri edustaa matkassa sekä intohimoa että vaaraa: se on kuin punaisena hohtava liikennevalo, joka huutaa nyt viimeistään Sonjaa pysähtymään.

Runossa toistuva ylpeyden ja jäähyväisten tema on sekin merkityksellinen. Sonja mainitsee reteään tyyliinsä, miten palattuaan Suomeen hän ajattelee, että hänen ”tekisi gutaa koisilla vähän aikaa dorkalassa, olla yksin omine aivoituksineni, katsella ympärilleni – ja ehkä jutella jonkun ihmisen kanssa menneistä, saada vähän ryhtiä ja apua sieltä” (SO, 169). Sonja siis ajattelee mielisairaalaan lähinnä pienenä lepolomana. Intertekstin valossa hän tekee kuitenkin jonkinlaista lähtöä, ja hyvästien jättäminen on myös viittaus itsetuhoisuuteen. Romaanin alussa on toinen vastaavaa viitekehystä hahmotteleva interteksti: teoksen ensimmäisillä sivuilla on mottolauseeksi lainattuna Södergranin ”Kaikkiin neljään tuuleen” -runon kolme viimeistä säettä: ”Minulla on kultainen portti itään – rakkaudelle, joka ei tule koskaan, / minulla on portti päivälle ja toinen ikävälle, / minulla on portti kuolemalle – se on aina avoin” (Södergran 1916/1942). Erityisesti viimeinen säe korostaa samaa itsetuhon mahdollisuutta. Sonja on aiemmin sivunnut oman käden kautta lähtemistä kertoessaan äidinäitinsä Marian itsemurhasta, joka on tapahtunut hirttäytymällä sairaalan pyykinkuivaustelineen köyteen, ”leukakiikkuun”: ”Niin no. Meillä kulkevat naisten puolella suvussa ohuet kaulat ja kevyet luut” (SO, 112).

Syy Sonjan umpikujaan rakentuu pitkien romaania hänen miessuhteissaan, joissa hänen täytyy aina esittää tietynlaista naista. Jatkuva roolien sovittelu ei anna hänelle mahdollisuutta toteuttaa omaa persoonallisuuttaan. Leonid Pavlovitsista Sonja kuitenkin sanoo, että mies kaivoi hänestä esille naisellisten stereotyyppien alta eräänlaisen roisin tappelijapojan. Sonja pyrkii sovittamaan edellisten suhteittensa naiselliset mallit ja Leonidin kairaaman pojan esiin ja siteeraa miehelle ”kuumeisena [Edith Södergranin runoa,] Vierge Modernea: ’En minä ole nainen. Olen neutri. / Olen

lapsi, hovipoika ja rohkea päätös, / olen naurava häive helakanpunaista aurinkoa...” (SO, 166).

Vaikka koko Leonid Pavlovits -jakso kietoutuu näkyvästi Södergranin runouden ympärille, ei ole merkityksetöntä, että juuri ”Vierge Moderne” on se runo, jota Sonja Leonidille tässä kohdassa lausuu. Vesa Haapalan mukaan ”Vierge Moderne” antaa äänen jatkuvasti vaihtuvalle minälle, joka puhuu olemisestaan ja vaihtaa toistuvasti suhtautumistapaansa ja asemaansa (Haapala 2005: 357–358). Identiteetin vaihdoksista kertoo Haapalan mukaan sekin, että runo luo henkilöahmon sijaan suhteiden verkoston, joka luonnehtii minuutta, sekä identiteetin performatiiviset hypyt ja askeleet<sup>12</sup> (Haapala 2005: 363). Identiteetti on siis jatkuvassa muutoksessa ja erityisesti pois päin perinteisenä pidetystä naiskuvasta. Ennen kaikkea runossa nainen määrittelee itse itsensä eikä alistu valmiisiin malleihin. Sonjan lausussa runoa Leonidille hän korostaa omaa muuttuvaa persoonaansa, joka on ehkä pääsemässä esiin sellaisena kuin se todellisuudessa on subjektina, ei objektina. Samalla hän ehkä odottaa, että Leonid on mies, joka hyväksyy hänet sellaisena kuin hän on – kaikkine levottomuuksineen ja epävarmuuksineen.

Niin ei kuitenkaan käy. Lukijalle hieman mysteeriksi jäävä Leonid Pavlovits tuuppaa Sonjan ruusukimpun kanssa junaan kohti Suomea. Leonid ei lopulta näe Sonjaa yhtään sen monimuotoisemmassa valossa kuin muutkaan miehet, mistä kertoo hyvin pienieleinen mutta merkityksellinen tapahtumasarja: ”Leonid Pavlovits katseli kiinteästi jalkojeni väliin ja stumppasi röökinsä Tulevaisuuden varjon kanteen. Lintuhäkki jossa torso nainen oli alkoi savuta hiljaa” (SO, 166). Alluusio runokokoelman kansikuvaan avaa myös Sonjan persoonallisuuden kohtaloa. Leonidin savuke sytyttää torson eli vaillinaisen, katkotun naisen häkissään tuleen. Leonidin teko on Sonjan identiteetin muovautumisen kannalta ratkaiseva. Se kuvaa, miten Pavlovits ei allekirjoita Sonjan hakemaa muovautuvaa ja monimuotoista nais- tai neutri-identiteettiä, vaan ”stumppaa” sen päälle ja kiinteästi katsellen keskittyy lähinnä Sonjan jalkoväliin. Sonjan haaveet, joissa Leonid ymmärtäisi häntä, eivät toteudu. Kun häkki alkaa savuta, on naisen ”torso” sekin historiaa. Sonjan elämässä alkaa uusi matka, joka tapahtuu suljetun osaston ovien takana.

---

<sup>12</sup> Runossa tätä korostavat säkeet ”Olen askel kohti sattumaa ja perikatoa, / olen hyppy vapautteen ja omaan itseen”.

## 2.2 Puolitoista vuotta suljetulla

Sonjan omat versiot siitä, miksi hän päätyy psykiatriselle osastolle, ovat ristiriitaisia. Aiemmin mainitsemani kepeään tyyliin kirjoitettu ”tekisi gutaa koisilla vähän aikaa dorkalassa” viittaa siihen, ettei hän todella tunnusta omaa tarvettaan psykiatriseen hoitoon, vaan haaveilee lähinnä levosta tai täyshoidosta. Psykiatrisen hoidon tarpeen kieltämisestä kielii myös Sonjan suhtautuminen lääkäriinsä, jota hän kutsuu nimellä Moolok. Nimi Moolok (tai Molok) on alluusio Vanhassa testamentissa esiintyvään pahamaineiseen jumalaan, jolle uhrattiin lapsia polttamalla (Palva 1974: 172). Sonja näkee Moolokin jonkinlaisena myllynä, jolle hän voi syöttää mitä tahansa.

Sonjan toiveissa on ”jutella jonkun ihmisen kanssa menneistä”, mutta Moolokin kohdatessaan hän asettuu jyrkästi koko terapiaa vastaan. Sonja kertoo, että hän sepittää Moolokille asioita, joita Moolok haluaa kuulla, ja että hän tiedostaa hyvin, millaisilla tarinoilla Moolokin analysoinninnäkö tyydytetään. Hän ei näe, että Moolokista olisi hänelle apua tai että mies olisi minkään sortin ihmistuntija; parempana juttukaverina ja ihmistuntijana hän pitää esimerkiksi Siskoa, jonka hän tapaa sairaalassa.

Sonja tuntee Siskon jo menneisyydestä, sillä he ovat viettäneet yön yhdessä, kun muuten heterona itseään pitävä Sonja on kerran sattunut kokeilunhaluiselle tuulelle. Olosuhteet sairaalassa ja Sonjan elämässä ovat nyt kuitenkin erilaiset, ja naiset aloittavat sairaalassa suhteen. Sonja miettii myöhemmin, että Siskosta oli hänelle sairaalajakson aikana paljon enemmän apua kuin kouluttautuneesta psykiatrista. Toisaalta hänen kommenttinsa jaksosta ovat ristiriitaisia, kuten seuraavassa, jossa Sonja paljastaa sen, ettei ehkä olekaan mielisairaalassa omaehtoisesti: ”En usko, että olisin selvinnyt dorkalasta kuiville pelkästään Moolokia lihottamalla tai päiväkirjoitteluni avulla ellen olisi tavannut uudelleen Siskoa” (SO, 170).

Sonja olettaa viettävänsä osastolla vain lyhyen ajan, mutta hän jääkin sinne puoleksitoista vuodeksi. Minuuden ja identiteetin särkymisen myötä hän on hukassa eikä tiedä, miten toimia. Vaikka Sonjan kerronnassa on muutenkin paljon epäluotettavuutta, on sairaalassa vietetty jakso erityisen epäluotettava, sillä se sisältää useita ristiriitaisuuksia. Yhtäältä hän kertoo, miten hän käyttäytyy varsin värikkäästi ja omituisesti koko puolitoistavuotisen ajan:

Minä en pillittele vaan menen musiikkiterapiaan lapaset kädessä ja väitän että hukkasin sormeni kun pesin käsiäni – – minä ripsuttelen kroonisesti toista silmääni ja väitän että minulla on siellä roska ja kun sitä sitten tutkaillaan minä kerron lopulta ehdottoman luottamuksellisesti että sain sinne kambrikaudella pikkuisen trilobiitin – – minä pummaan vaivihkaa kanslian pöydältä klemmareita ja yritän nielaista hulpsauttaa niitä kourallisen safkani päälle, uhoilen että minulla on todettu sirppisoluanemia. Mitä vaan mutta minä en itke. (SO, 143)

Toisaalta Sonja kieltäytyy paljastamasta todellisia tunteitaan tai heikkouttaan, sillä hän ei suostu itkemään.

Sonja painottaa annostelevansa hyvin harkitusti niitä asioita, joita kertoo Moolokille, ja sanoo sepittävänsä tälle kaikenlaista toisarvoista rihkamaa. Tältä osin hän siis väittää olevansa täysin järjissään. Toisinaan Sonjan oleilu psykiatrisella osastolla vaikuttaa jopa tylsistyttävän häntä: hän kertoo, miten ”dorkalassa tuli lueskeltua tietosanakirjoja ja ensyklopedioita alusta loppuun” (SO, 145), ja näistä lukuisista lueskelemistaan tietosanakirjoista hän väittää myös keksineensä Moolokin nimen. Sonja jatkaa lueskelleensa kirjoja siksi, ettei keksinyt muutakaan tekemistä, mikä vahvistaa vaikutelmaa siitä, että hän ajattelee olevansa sairaalassa lähinnä lepäilemässä tai viettämässä aikaa. Lisäys ”alusta loppun” on myös Sonjalle tyypillistä, epäuskottavan tuntuista liioittelua.

### 2.2.1 Identiteetin hajoaminen

Sonjan kerronnassa on sairaalajakson aikana eräitä alluusioita, jotka vihjaavat hänen olevan todellisesti jumissa ja terapian tarpeessa. Hoitojaksoaan hän kuvaa kahteen otteeseen alluusiolla Edvard Munchin maalaukseen *Puberteetti* (SO, 55<sup>13</sup> ja 141), jossa murrosikäinen tyttö istuu sängyn reunalla kädet ristittyinä syliinsä. Tyttö näyttää maalauksessa neuvottomalta ja samalla jokseenkin ilmeettömältä. Intermediaalisena allusiona maalaus korostaa Sonjan murrosta, sillä kuten maalauksen tyttö on murrosikänsä kynnyksellä, on Sonjakin sairaala-aikanaan jonkinlaisessa välitilassa identiteettinsä kanssa.

Eräs vihjaus traumasta tai käsittelemättömästä kokemuksesta on jo teoksen esipuheen tapaisessa kiitokset-osiossa, jossa ennen nimikirjoitustaan Sonja toteaa kysymysmerkillä höystettynä, että ”[k]aikki oli kaunista eikä mikään tehnyt

<sup>13</sup> Sivulla 55 äänessä on heterodiegeettinen kertoja, joka puhuu ”Sonja O:sta”. Tulkitsen sen kuitenkin olevan Sonjan tapa kertoa tarinaansa.

kipeää?” (SO, 13). Kun mielisairaala-jakson jälkeen Sonja puhuu etäiseksi käyneen Siskon kanssa puhelimesta, Sisko toteaa Sonjalle heidän erostaan, että ”[n]iin se käy – – Me ei sitten koskaan syötykään uusia perunoita yhdessä” (SO, 197). Sekä alun ”kaikki oli kaunista eikä mikään tehnyt kipeää” -lausahdus että lyhyt ”niin se käy” ovat suoria kielellisen aineksen lainoja Kurt Vonnegutin teoksesta *Teurastamo 5 eli lasten ristiretki* (1969). *Teurastamo 5* on fragmentaarinen, useita sisäkkäiskertomuksia sisältävä kertomus, joka ensisijaisesti kuvaa sotaveteraani Billy Pilgrimmin hajanaista mieltä. Billyn traumaattiset kokemukset sodasta maalataan esiin hänen myöhemmillä kertomuksillaan aika- ja avaruusmatkustelusta, mitä muuan muassa hänen tyttärensä pitää järjettömänä. Samalla teos kuitenkin asettaa laajemmin keskusteluun sen, mikä todella on järjetöntä: avaruusolennot vai ihmisten itse aiheuttama sota, joka traumatisoi ihmisen hänen loppuiäkseen. Myös Sonjalla on trauma, kipeä tapahtuma menneisyydessään, johon näiden alluusioiden voi nähdä vihjaavan.

Identiteettiongelmasta ja menneisyydestään huolimatta Sonja sanoo, ettei terapia vie häntä mihinkään. Keskustelusessioistaan Sonja toteaa, että ”[s]e oli yhtä terapeutista waterloota” (SO, 146) viitaten sillä tappioon tai antautumiseen. Alluusion kohteena ei tässä tapauksessa ole toinen teksti, vaan historiallinen tapahtuma, Napoleon Bonaparten sotatappio Waterloon taistelussa vuonna 1815. Terapia maalautuu alluusion kautta työlääksi taisteluksi, jossa voittoa ei Sonjan mukaan ole luvassa.

Terapiasessioita analysoidessaan Sonja käyttää alluusioita, joista monet liittyvät tuhoon, kuolemaan tai sekoamiseen. ”Istua nyt tunti aloillaan ja kuuliaisena kuin koulutyttö, kiltisti ja vuolaasti kertoa itsestään kuin Savonarolan kohtalosta suullisessa kuulustelussa opettajalle”, Sonja manaa istuntojaan Moolokin kanssa (SO, 148). Savonarolan kohtalo on alluusio italialaisen saarnaajan Girolamo Savonarolan elämän traagiseen loppuun, kun Savonarola poltettiin roviolla syytettynä harhaoppisuudesta (Weinstein 2011: 14) – tässäkin kohdassa intertekstinä on siis varsin dramaattinen tapahtuma. Sonja myös toteaa, miten terapiassaan Moolokin kanssa ”[m]inä olisin voinut tanssia uhkarohkeasti kuin Minea härän sarvien välissä” (SO, 149) viitaten Mika Waltarin *Sinuhe Egyptiläiseen*, jossa Sinuhen suurena rakkautena on härkätanssija Minea, joka kuitenkin uhrataan kuolemaan labyrinttiin.

Koska Moolokin aika on rajallista ja Sonjan mukaan Moolokilla on aina kiire jonnekin, Sonjan avautuminen ei tunnu onnistuvan: ”Ja niin minun upeat koreografiani jähmettyvät kuin Nijinskyn askel” (SO, 149), Sonja toteaa. Nijinskyn nimi on alluusio Vaslav Nijinskyyn, venäläiseen kuuluisaan balettitanssijaan, joka oli

ensimmäinen tanssitaiteen todellinen supertähti ja jonka hyppyjä pidettiin ”ylimaallisina” (Järvinen 2006: 115–117). Nijinsky oli erityisen tunnettu tunteikkaista tulkinnoistaan, mutta hänen uraansa liittyi myös mielisairautta ja liiallista perfektionismia (mts. 133–135).

Kaikki nämä alluusiot hahmottelevat samankaltaista tuhoutumisen viitekehystä. Minea-alluusiota lukuun ottamatta ne ovat historiallisia alluusioita eivätkä viittaa toisiin teksteihin. Juntusen mukaan kuitenkin myös yhteiskunnalliset diskurssit ja historia joko ovat kieltä tai tarjoutuvat meille tekstien muodossa, ja siksi hänen mukaansa niitäkin voi tarkastella osana tekstien välisten suhteiden aluetta (Juntunen 2011: 20). Samasta ilmiöstä kirjoittaa Carmela Perri, joka ei pidä tosielämän tekstejä alluusiotutkimuksen kannalta eroavaisina kirjallisista alluusioista, koska nekin, kirjallisten alluusioiden lailla, aktivoivat referenttiensä ominaisuuksia (Perri 1978: 305).

Alluusioille yhteistä tuhoutumisen viitekehyyksen lisäksi on se tietty dramaattisuus, joka niihin liittyy. Aiemmin analysoimieni kuoleviin naisiin liittyvien alluusioiden tavoin ne tuntuvat Sonjan elämäntilanteeseen verrattuna varsin liioitelluilta. Waterloo oli Napoleonin viimeinen taistelu, ja hän joutui lopulta antautumaan. Savonarolan tuomitsi harhaoppisuudesta kuolemaan se sama yhteisö, joka oli pitänyt häntä aiemmin profeettana (Weinstein 2011: 16). Nijinsky- ja Minea-alluusioihin liittyy lisäksi oleellisesti tanssiminen, joka on ilmiömäisen kaunista ja poikkeuksellista, mutta joka ei kestä ikuisesti. Sonjankin elämässä tanssilla on ollut hänen nuoruudessaan tärkeä osa, mutta harrastus on sittemmin jäänyt, kun hän on aloittanut seikkailunsa taistolaisnuorissa ja eri miesten kanssa. Alluusioiden hahmottelema ”tanssin kohtalokas loppuminen” on metafora hänen vauhdikkaille elämänvaiheilleen. Sonja on elänyt kovaa ja nuorena: ”liian nuorena ja liian lujaa”, kuten hän toteaa nuoruutensa poliittisista piireistä (SO, 17). Nyt sairaalassa tanssi on lopussa; vaikka Sonja pitää itseään terapiassa Moolokia ylempänä, vihjaavat alluusiot, että hänen esityksensä on murenemassa. Vaikka alluusiot ovat dramaattisia, ne taustoittavat samaa, edessä hämmöttävää tuhoa.

### **2.2.2 Trauma lapsuudesta**

Sonja pitää terapiaa turhana työkaluna menneisyytensä perkaamisessa, mutta eräs terapiasessio laukaisee hänessä kaukaisen muiston. Moolok aloittaa heidän istuntonsa

kehottamalla Sonjaa miettimään keinutuolia ja ehdottaa, että he kumpikin laittaisivat silmät kiinni, kuvittelisivat tuolin ja kiertäisivät sitä mielessään.

Ja ihan omia aikojaan voidaan siten kosketella sitä, joko sinä kosketit, minä kosketin jo äsken, ja hyväillään ihan rauhassa ihan kevyesti sen käsivarsia. Onko sinusta sillä karheat käsivarret? Vai sileät? Onko se maalattu? Nariseeko se, mitä luulet? Mitäs jos uskaltauduttaisiin kokeilemaan sitä, muistatko sen leikkilorun, yks kaks kolme, istu isän polvelle, äiti sanoo älä istu, isä sanoo istu pois! Oho, jopas niijaa syvään, tähän on raisu keinutuoli... (SO, 150)

Sonja ei aluksi pysy kuvitelmissa keinutuolissa. Hän uppoutuu hetkeksi omiin ajatuksiinsa, joissa hän miettii Moolokia ihmisenä. Sen jälkeen Sonja alkaa latelemaan hieman ylimielisesti Moolokille aforismeja, kuten ”[m]ä olen aukijääny tussipullo sun attaseasalkussa – – kai sä muuten ehdit annotoida nää mun tänpäiväiset aforismit vai tekeekö vaikeeta?” (SO, 152). Keskustelu virtaa erityisesti Sonjan suusta villedä reitillä, mutta Moolok yrittää kääntää sen jatkuvasti takaisin keinutuoliin. Sonja alkaa muistella äitiään ja kotona kuuntelemaansa radiota ja päättyy lopulta muistoissaan keinutuoliin istumaan kuvitteellisen kissan kanssa.

Se keinuu, keinuu, tyttö suuri kissa sylissä, suuren kissan sylissä tyttö. – – ja tyttö avaa violetinväriset lettinauhansa – – Punainen tukka herahtaa auki ja tyttö haluaa solmia rusettinsa suuren kissan kaulaan – – Kissa kehrää.  
Tämä liike on melankoliaa joka ei maailmasta lopu. (SO, 157–158)

Lainauksen viimeinen lause erottuu muusta tekstistä Machacekin siirteen lailla osittain siksi, että se on erotettu Sonjan muusta mielikuvasta omalle rivilleen ja sitä seuraa kappaleenvaihto. Se on myös kielellinen laina, suoraan lainattu lause Timo K. Mukan romaanista *Kyyhky ja unikko* (1970), jonka naispäähenkilö Darjan kohtalon avasin aiemmin. Lainattu lause melankoliasta kuvaa melankoliaksi kuvaillun Pieti Kolströmin näkemystä maailmasta ja/tai omasta sairaasta mielestään, joita kumpaakaan hän ei pääse pakoon. Pieti rakastuu epätoivoisesti itseään yli 20 vuotta nuorempaan Darjaan, jonka neitsyyden hän vie. Suhdetta ei hyväksytä, ja Darja lähtee Pietin luota pois. Kun Darja palaa, hän on raskaana toiselle miehelle ja mustasukkainen Pieti surmaa hänet.

Alluusio ei kuitenkaan aktivoi ainoastaan *Kyyhkyä ja unikkaa*. Tammi pohtii Taranovskin metodia käsittelevässä artikkelissaan sitä, kuinka kahden tekstin välisen kytkennän havaitseminen voi saada meidät huomaamaan kokonaisia suhteiden verkostoja. Äärimmäistapauksena Tammi esittää Taranovskin kirjoittaneen, että jos

tutkija löytää alaotsikon ”Pindaroslainen fragmentti”, olisi meidän luettava kaikki Pindaroksen oodit. (Tammi 1991: 67.) Näin laajojen tekstimassojen, tässä tapauksessa koko Mukan tuotannon, peilaaminen ja soveltaminen analyysiin ei kuitenkaan ole mielekästä. Tulkintani kannalta tarpeellinen interteksti löytyy eräästä aiheeltaan hyvin samankaltaisesta teoksesta kuin *Kyyhky ja unikko*. Samanlaista vanhemman miehen ja nuoren tytön suhdetta Mukka hahmotteli jo vuonna 1965 ilmestyneessä romaanissaan *Tabu*, jossa 12-vuotias Milka rakastuu itseään seksuaalisesti hyväksikäyttävään Kristus-Perkeleeseen. Myös Milka tulee raskaaksi ja myös Milkan elämä päättyy onnettomasti: Kristus-Perkeleen karattua vastuutaan Milka nai synnintuskissaan kylän vanhan kanttorin. Mukan teoksilla on siten monia yhteisiä aiheita ja teemoja, joten myös *Tabun* lukeminen *Sonja O. kävi täällä* -romaanin intertekstinä on mielestäni perusteltua.

Merkityksellistä *Tabussa* on erityisesti se, että Milkan itsensä lisäksi Milkan äiti on rakastunut Kristus-Perkeleeseen, ja sekä äiti että tytär ovat seksuaalisessa kanssakäymisessä saman miehen kanssa. Kristus-Perkele viettää joitakin öitään Milkan äidin sängyssä. Äiti jopa haaveilee saavansa Kristus-Perkeleestä Milkalle uuden isän, mikä on intertekstissä merkittävää myös Sonjan muiston kannalta. Sonjan mielensisäinen keinutuolimatka johtaa hänet muistoon, johon liittyy nimenomaan hänen isänsä syli, aivan kuten Moolokin lainaamassa lastenlorussa – sekä Moolokin hahmottelemat ”käsivarret”, joskaan ne eivät kuulu keinutuolille, vaan hänen isälleen:

Minä istun faijan sylissä keinutuolissa sen paksujen karvaisten käsivarsien tiukassa pihdissä ja yritän sätkiä ja venkoilla siitä irti mutta en pääse.  
 Faija puristelee ja nipistelee ja nauraa röhähtelee tunkkaisesti.  
 Minä en itke. Minä jähmetyn paikoilleni ja annan faijan käsien teutaroida ihollani miten vaan ja siirryn siitä tilanteesta oudosti etäämmälle. – –  
 – – Äkkiä joku tulee, kopistelee kantapäät kivahdellen ihan likelle ja minä säpsähdän ja se alkaa huutaa niin kuin sillä olisi huuliharppu juuttunut kurkunpäähän.  
 Ja minut raastetaan karhein käsin irti fajjasta, minut riivitään käsivarsista ja jaloista lypsäen pois keinuvasta tuolista ja komeroon siitä – – (SO, 158–159)

Tekstikatkelma ei yksinään ole kovinkaan paljastava, mutta sen myötä on kuitenkin tulkittu, että Sonja joutuu isänsä harjoittaman inestin uhriksi (ks. Lundgren 2000: 69). Paikalle saapuva hahmo on siten tulkittavissa hänen äidikseen, joka toimii tilanteessa refleksinomaisen nopeasti mutta pahentaen Sonjan traumaa: hän repii Sonjan irti isästään ja tyrkkää tytön komeroon. Moolokin lorun ”äiti sanoi älä istu” asettuu Sonjan muistossa sekin kohdalleen. Lundgrenin mukaan äidin tapahtuman kieltävä toimintatapa

ei anna Sonjalle mahdollisuutta ymmärtää tapahtunutta, sillä äidin toiminta saa Sonjan kokemaan itsensä syylliseksi (mts.).

Muisto aktivoidaan Sonjassa yksinkertaisella huonekalulla, keinutuolilla. Keinutuoli ei ole tässä kontekstissa sattumanvarainen, vaan alluusio, joka johtaa myös *Tabuun*. *Tabun* Kristus-Perkele on kätevä käsistään ja rakentaa Milka-tytölle keinutuolin. Milkalla ja hänen äidillään on läpi romaanin käynnissä omituinen kilpailu Kristus-Perkeleen suosiosta, ja merkityksellistä on sekin, että keinutuoli on lopulta äidin paikka, jossa tyttären ja Kristus-Perkeleen suhteesta järkyttynyt äiti istuu ja keinuu. Tuoli on perheen talossa esine, joka muistuttaa Kristus-Perkeleestä, ja kun Milkan raskaus etenee ja muuttuu näkyväksi, tuoli on myös esine, joka muistuttaa äidille Kristus-Perkeleen tekemästä vääryydestä hänen tyttärtään kohtaan. Äidin rakkaus Kristus-Perkelettä kohtaan ei kuitenkaan himmene eikä hyväksikäyttöä oteta koskaan kotona puheeksi. Sen sijaan äiti lähes kivettyy tuoliin: ”Hän istui tuntikaudet liikahtamatta keinutuolissa, katsoen uteliaana kasvojani ja vatsaani”, Milka kertoo raskausajastaan (*Tabu*, 112).

Sonjan perheessä vallitsee samanlainen vaitiolon kulttuuri, eikä välikohtausta selvitetä koskaan. Sonja vain tyrkätään pimeään kaappiin, jossa Sonja kertoo leikkivänsä häitä ja menevänsä ”faijan mustan talvipaltoon kanssa naimisiin” (SO, 160). Musta takki toistuu myös Kristus-Perkeleen hahmossa, kun hän tulee hakemaan (oletettavasti musta) pyhäpuku päällään Milkaa ja Milkan äitiä helluntaina kirkkoon. Kirkkomatkalla Milka rinnastaa takin häihin: ”[K]uin sulhanen hän oli komea”, Milka toteaa miehestä (*Tabu*, 30). Myöhemmin samana iltana Milka lähtee käymään Kristus-Perkeleen luona, jossa mies jälleen käyttää häntä hyväkseen.

Löytämällä tekstistä kielellisen lainan, lainatun lauseen Mukalta, Sonjan muisto alkaa täydentyä lukijalle. Keinutuoli ja ”häiden leikkiminen” saavat myös siten uusia merkityksiä. Mukan lauseen tunnistaminen ja jäljittäminen ei kuitenkaan ole hyväksikäytön tulkinnalle välttämätöntä, sillä kohtausta on aikaisemmassakin tutkimuksessa pidetty inestin kuvauksena (ks. Lundgren 2000, Klemettinen 2004). Tammen (1991: 65) mukaan tekstin tematiikka saa uusia ulottuvuuksia silloin kun se asetetaan toisten tekstien kanssa samaan yhteyteen. Hän pitää kuitenkin mielenkiintoisimpana lukea tekstiä näennäisesti suljettuna systeeminä ja samalla silti pitämään silmällä suhteita toisiin teksteihin, jolloin saavutamme kokonaistulkinnan (mt.). Kohdeteoksen kannalta alluusiosuhteet *Tabuun* voivat antaa tapahtuneen tulkinnalle lisää taustaa. Voi olla, että äiti on vaiennut asiasta siksi, että hän on ollut

mustasukkainen Sonjan saamasta huomiosta, kuten *Tabun* äiti, vaikka olisikin tiedostanut tunteidensa olevan väärin. Kohtaus taustoittaa myös sitä, miksi äiti pelkää ja kammoaa niin valtavasti Sonjan heräävää seksuaalisuutta, kun tyttö saavuttaa teini-iän; äidille Sonjan näkeminen seksuaalisena olentona on vaikeaa ja kivuliasta. Samaa teoksille on myös se, että äidin kyvyttömyys käsitellä välikohtausta saa kohtalokkaat seuraukset. *Tabussa* Milka tulee raskaaksi, ja Sonja puolestaan saa kannettavakseen trauman, joka Lundgrenin mukaan vaikuttaa hänen kaikkiin miessuhteisiinsa (Lundgren 2000: 70).

Muisto keinutuolista ja isästä kielii siitä, ettei terapia ole tilanne, jossa Sonja johtaa älyllisesti Moolokia vieden tätä sepustuksillaan harhaan, kuten hän väittää tekevänsä. Moolokin käyttämä taktiikka, jossa jatkuvasti ajaututaan muistelemaan keinutuolia, laukaisee Sonjassa lopulta muiston, jonka käsittelyä hän on lykännyt<sup>14</sup>. Terapiassa saadaankin jotain auki. Sen myötä Sonja on rehellisenä, tietyllä tavalla ”paljaana” aivan kuten terapian kuvana toimivan *Puberteetti*-maalauksen tyttökin.

### 2.3 Eheytyminen

Minä tarvitsin Siskoa että selviäisin. Siskon ansiosta minä aloin jälleen kukoistaa ja tajusin konkreettisesti miten paljon ihmeitä voi naisen rakkaus saada toisessa ihmisessä aikaan.

Aloin landautua mutta hitaasti. Hitaasti palaa unettavien lääkkeiden jälkeen valtoimeksi puhe, hitaasti vahvistuu rappiolle risuuntunut tukka, verkkaan sulavat lantioille ankkuroituneet läskit jotka liikahtavat ennen kuin minä ehdin liikahtaa. (SO, 195)

Sairaalassa ollessaan Sonja tuntuu kyynistyvän miehille kokonaan ja kokee, että suurin syy hänen parantumiseensa on Siskossa. Sonja rakentaa identiteettiään sairaalassa pitkälti Siskon rakkauden varaan ja uskoo olevansa Siskon lailla lesbo. Naiset ovat varmoja, että he aloittavat yhteisen elämän, kunhan vain pääsevät pois ”dorkalasta”. Niin ei kuitenkaan käy. Sisko auttaa Sonjaa parantumisessa, mutta hänen vaikutuksensa Sonjaan on lopulta suhteellisen samankaltainen kuin Sonjan muidenkin rakkauksien kohdalla: Sonja muovautuu jälleen juuri sellaiseksi kuin rakastaja(tar) haluaa – tässä tapauksessa siis miessukupuoleen täysin kyllästyneeksi lesboksi. Vaikka Sonja toisin

---

<sup>14</sup> Toisaalta Moolokin tavassa viedä sessiota eteenpäin voi myös nähdä tyypillisen freudilaisen lähestymistavan, jossa potilaan neuroosien syyksi tarjotaan turhankin helposti seksuaalista traumaa.

luuleekin, Sisko ei muuta Sonjan seksuaalista suuntautumista: lähdettyään sairaalasta Sonja törmää heti samana iltana punkkeikalla Karriin, johon hän rakastuu.

### 2.3.1 Karri

Sonja miettii, miten hän on aina luullut, että hänen pitäisi löytää itselleen ”joku suuri ja karvainen ja turvallinen – määrätietoinen he-man, machourho – joku joka pois ottaisi minusta tämän levottomuuden” (SO, 256). Lausahdus on kertojalle tyypillistä liioittelua, sillä Sonja ei ole mitenkään erityisen aktiivisesti hakenut juuri kuvailemaansa miestyyppeä, vaan seilannut hyvin erilaisten ihmisten välillä. Lisäksi Sonja viittaa nimenomaan mieheen, mikä vahvistaa sitä, että hänen lesboidentiteettinsäkään ei ollut aito. Maalailemansa turvallisen miehen sijaan hän tapaa ”nuoren villin sopeutumattoman ja kaikkien idioottimaisten myyttien mukaan täysin epäisällisen nuoren nulkin” (SO, 256) eli punkmuusikko Karri Vaaran.

Karri on Sonjalle epätodennäköinen rakkaudenkohde, mutta merkittävällä tavalla poikkeava: Sonjan mukaan Karri suhtautuu häneen ”[r]eilusti, vaativasti, korskan kankeastikin mutta samalla kunnioittavasti” (SO, 258). Sonja kertoo, että Karri hyväksyy hänet sellaisena kuin hän on ja Sonja uskaltaa avautua Karrille kaikkine lukuisine luonteenpiirteineen. On myös mielenkiintoista, ettei Karria kuvaavissa tekstiosioissa enää ole Sonjan persoonallisuutta yhtä tiukasti määritteleviä allusioita kuin esimerkiksi Mikael Paljasjalan tai Leonid Pavlovitsin osuudessa. ”Vierge Moderneen” Sonja tosin palaa, mutta uudenaikaisessa yhteydessä:

Olen pelokas ja destruktiivinen. Olen kevytkenkäinen murehtija. Olen Vierge Moderne. Ota minusta selvää.

Ja sinä otat. Ja minun vaikeaselkoinen neutrinidentiteettini kirkastuu ja hälvenee sinun sylissäsi – (SO, 260.)

Lainaus vihjaisi, että Karri on Sonjalle se mies, joka lopulta ymmärtää hänen identiteettinsä monimuotoisuuden ja vastakkainasettelut; että Sonjan identiteetti lopulta hänen kanssaan kirkastuu – ja paradoksaalisesti myös hälvenee, jää jonkinlaiseen muutostilaan.

Vaikka romaani etenee epäkronologisessa järjestyksessä, käsittelee sen toiseksi viimeinen osa, osa kuusi, ainoastaan Sonjan eheytymistä ja Karria. Osio alkaa lyhyellä, yhden virkkeen mittaisella luvulla, joka tuntuu kontekstissaan hieman

omituiselta: ”Mitä siitä jos minun suuri kynteni on sinun kasvojesi ympärillä ja sinun myrkyllinen pistimesi painuu syvälle minun rintaani.” (SO, 255.) Koska luku on vain tämän virkkeen mittainen, erottuu se Machacekin määrittelemän siirteen lailla tyyliinsä lisäksi myös siksi, että se lyhydessään painottuu entisestään. Lukua seuraa toinen luku, jossa Sonja erittelee mennyttä elämäänsä, miessuhteitaan ja erityisesti rakkauttaan Karriin, joten tekstin voi tulkita kertovan Karrista.

Osan kuusi luku yksi on muunneltu sanatason laina Willy Kyrklundin *Solangesta*, jonka itsetuhoon liittyvää viitekehystä hahmottelin Sonjan suhteessa Mikael Paljasjalkaan. *Solangessa* Solange ja Hugo lähtevät töistä puiston kautta kotiin ja ajautuvat puistossa harrastamaan seksiä. Solangen ajatukset tapahtuman aikana kuvaavat hänen ja Hugon samankaltaisuutta hetkessä:

– – kaksi syksyn unohtamaa hyönteistä kamppailemassa ruohonkorren alla välittämättä siitä että viimeinen raitiovaunu lähtee, kamppailemassa toisiinsa lukittuina hetkellä jona yksikään sirkka ei laula  
sinun iso kyntesi minun keskiruumiini ympärillä ja minun pistimeni syvällä sinun takaruumiissasi –  
Solange hyväili Hugon päätä ja sanoi:  
– Ajatella että sinä... että sinä osaat tehdä kaiken niin hienosti... miten sinä voit tietää niin tarkalleen mitä minä haluan sinun tekevän... (*Solange*, 62.)

Alluusio Solangeen korostaa Solangen ja Hugon yhteenkuuluvuuden tunnetta, joka ilmaistaan osin hyönteismetaforin ja osin viittaamalla heidän sulautumiseensa toisiinsa seksin aikana. Puistokohtaus edustaa Hugon ja Solangen suhteen intohimon ja rakkauden kliimaksia, koska sen jälkeen heidän suhteensa lähtee alamäkeen. Hugon kanssa perustettu perhe ei vastaa Solangen unelmia, minkä takia Solange päätyy äärimmäiseen ratkaisuun ja tuhoutuu. Sonjalla ja Solangella on useita yhteneväisyyksiä: he molemmat haluavat nauttia elämän vapaudesta, täyteläisestä rakkaudesta ja elämän vaaroista. Sonja on heistä kahdesta kuitenkin se, joka selviytyy. Sonjan katkelmassa merkityksellistä on, että se viittaa juuri Hugon ja Solangen yhteenkuuluvuuden emotionaalisesti voimakkaimpaan hetkeen. Tosin huomiotta ei voi jättää sitäkään, ettei hetki kenties ole kovin totuudellinen, sillä Solangen ja Hugon rakkaus ei kestä.

Myös Sonja ja Karri ovat Sonjan kuvauksen mukaan irrallaan muista, eräänlaisia ”syksyn unohtamia hyönteisiä”. Sonja kuvaa heitä siten, että pari vertautuu noitiin: ”Me olemme kaksi vihreäsilmäistä punapäätä. Säpsähteleviä, arvaamattomia, tasapainottomia. Keskiajalla olisimme kai päätyneet kimpassa roviolle.” (SO, 259.) Merkillieppantavia ovat *Sonja O. kävi täällä* -romaanin luvun eroavaisuudet

intertekstiinsä: siinä missä *Solangessa* puhutaan keskiruumiista ja takaruumiista, Sonja käyttää sanoja kasvot ja rinta, jotka siirtävät lauseen ulos Solangen seksuaalisesta kontekstista.

Osan kuusi luvun yksi alussa ovat Sonjan sanat ”mitä siitä jos”, joita Kyrklundin tekstistä ei löydy. Sanat ovat kuin myönnytys valtaansa tempaavalle rakkaudelle: Sonja on viimein valmis antautumaan ja ottamaan riskin. Puistokohtaus *Solangessa* edustaa ainutkertaista hurmiota, kun Solange ihmettelee, miten Hugo voi tietää niin hyvin, mistä hän pitää. Myös Sonja ihmettelee, miten hänellä voi olla Karrin kanssa niin hyvä olla.

Kuitenkin alluusio on myös ennustus Sonjan ja Karrin suhteen kohtalolle. Inkeri Lundgren kyseenalaistaa pro gradu -työssään Karrin merkityksellisyyden Sonjalle. Hän pitää Karrin ja Sonjan auvoisan rakkauden kuvausta ristiriitaisena verrattuna kaikkeen siihen, mitä Sonja on käynyt läpi Siskon kanssa ja uumoilee Sonjan jatkavan vielä Karrista eteenpäin. (Lundgren 2002: 112, 115.) Voikin olla, että Sonjan avain eheytymiseen onkin muualla, vaikka hän kerronnassaan korostaa Karrin merkitystä hänet eheyttävänä ja jopa pelastavana miehenä. Kaiken runollisen rakkaudentunnustuksen keskellä Sonja toisaalta toteaa myös itse, ettei hänen ja Karrin tarina välttämättä kestä:

[K]oko ajan minä tiedän että sinä saatat suunnitella puoliavoimien silmiesi takana loikkaa jonnekin muualle, hypähdät kenties niin nopeasti ja yllättäin että kyntesi jättävät minuun naarmuja mutta entä sitten? (SO, 259)

Vaikka Sonja siis kuinka korostaa sitä, miten Karrin kanssa hän voi olla kokonainen, oma itsensä, kaiken hänen kokemansa jälkeen on arveluttavaa, että mies voisi eheyttää hänet niin täydellisesti kuin mitä hän itse kuvaa. Olennaista Karrissa saattaa olla sekin, että hän tulee Sonjan elämään vaiheessa, jolloin Sonja on tavannut hänet älyllisesti haastavan Siskon sekä käynyt läpi puolitoista vuotta terapiaa, joka Sonjan väitteiden vastaisesti on saattanut avata hänessä monia asioita. Sisko myös kannustaa Sonjaa keskittymään enemmän itseensä, erityisesti kirjoittamalla.

### 2.3.2 Kirjoittava kettu

Sonjalle ei ole tavanomaista myöntää omaa haavoittuvaisuuttaan tai puutteitaan. Ne hän lopulta joutuu kohtaamaan, kun jää nuorempana, vielä vanhempiensa kanssa asuessaan,

asunnottomaksi. Sonjan välit isään rikkoutuvat lopullisesti, kun hän naurahtaa isän kouluttamattomuudelle ja isä suutuspäissään heittää Sonjan ulos kadulle. Sonja kulkee puhelinkoppiin, jonka lattialle lyyhistyessään hän tajuaa, ettei hänellä ole ketään, kenelle hän voisi soittaa siinä tilanteessa; ei ketään, kenelle hän voisi näyttää omaa heikkouttaan: ”Minulla on vain kundeja joiden luokse en voi mennä heikkona, suruissani, allapäin. Minähän niitä viihdytän” (SO, 130). Romaanissa kuvatuista miehistä suurin osa lukeutuu näihin ”viihdytettäviin”: poikkeuksen tekevät vain isä, Moolok ja Leo, joista kaksi viimeistä ovat ainoita, joilla ei ole mitään tekemistä Sonjan seksuaalisen identiteetin kanssa. Onkin kiintoisaa, että juuri heidän kahden kohdalla Sonja paljastaa itsestään erilaisen kuvan viittaamalla erääseen eläimeen, kettuun.

Ensimmäisen kerran kettu mainitaan, kun Sonja keskustelee tohtori Moolokin kanssa terapiassa, samassa keskustelussa, jossa käydään läpi muisto keinotuolista. Sonja väittää, että Moolok pelkää itseään niin, että Moolok muuttuu siiliksi. Kun Moolok kysyy, mikä Sonja sitten on, vastaa Sonja: ” – Kettu tietysti. Fox of course” (SO, 154). Tässä yhteydessä lukija tuskin vielä osaa päätellä, mihin Sonja ketulla viittaa. Kettuun palataan, kun Sonja heivataan terapiasessiossa auenneessa muistossa komeroon, jossa hän miettii veljeään:

Leo rakastaa minua niin kuin prinssi rakastaa kettua, se rakastaa minua vaikka se on peräisin toiselta tähdeltä, se asuu vihreän metsän keskellä valkoiseksi maalatulla laitostähdellä, nelikerroksisella kivitähdellä se asuu, planeetalla joka on täynnä samalla tavoin kuolaavia ja ynähteleviä ja horjahtelevia prinssejä — — (SO, 162).

Prinssi, tähti ja kettu osoittavat alluusiosuhteen varsin selvästi Antoine De Saint-Exupéryn *Pikku Prinssiin* (1943/1975), jossa yksinäinen prinssi lähtee omalta tähdeltään tutkimaan muita tähtiä. Hän löytää eräältä tähdeltä ketun, jota pyytää kanssaan leikkimään, mutta kettu kieltäytyy todeten, ettei hän voi leikkiä prinssin kanssa, koska häntä ”ei ole kesytetty” (De Saint-Exupéry 1943/1975: 67). Kettu kertoo prinssille, miten ketusta voi tulla prinssille ainoa maailmassa, jos hänet vain kesytetään. Kesyttämisen myötä ketun elämä tulisi aurinkoiseksi ja kettu oppisi tuntemaan kesyttäjänsä askeleet: ne eivät saisi häntä ryömimään maan sisään kuten muut askeleet. Kesyttäminen vaatisi kärsivällisyyttä, mutta samalla se opettaisi prinssin näkemään sydämellään, ei silmillään: ”Ainoastaan sydämellä näkee hyvin”, kettu kertoo. (De Saint-Exupéry 1943/1975: 72.) Toisaalta kettu kertoo prinssille kesyttämisen tuovan mukanaan vastuuta, sillä on aina vastattava siitä, mitä on kesyttänyt.

Kettuviittauksessa *Pikku Prinssiin* Sonja antaa eräänlaisen mahdollisuuden. Se ei välttämättä ole suunnattu suoraan Leolle, vaan alluusion tunnistava lukija voi käsittää ketun symboloivan laajemmin Sonjan arkaa, pelokasta mutta myös rakkautta, hyväksyntää, luottamusta ja tunnustusta kaipaavaa puolta. Toisaalta arka kettu ei uskalla näyttäytyä muille kuin Leolle. Leo on romaanin kannalta poikkeuksellinen hahmo, sillä hän ei herätä Sonjassa mitään negatiivisia tunteita. Sonjan ajatukset Leosta ovat poikkeuksellisen lempeitä, mikä johtuu osittain siitä, että Leosta tulee lopulta yksi niistä perheen salaisuuksista, joista ei juuri puhuta: aikaisemmin Sonja on maininnut, miten Leo on kasvettaan siirretty laitokseen pois perheen silmistä, mihin yllä olevan lainauksen laitostähtikin viittaa. Sonjan äidin suhtautuminen Leohon on juuri sitä vaitioloa, jota vastaan Sonja haluaa taistella. On siis perusteltua, miksi varsinkin sairaalajaksonsa aikana koko miessukupuolelle syvästi sappeutunut Sonja pitää Leoa erikoislaatuisessa asemassa.

Sonja palaa kettuun vielä mielisairalajaksonsa aikana, jolloin hän käy Siskon kanssa läpi entisiä miehiään. Sonja kertoo, että kun hän Siskon kanssa luki ”ex-jäbieni vuolassanaisia viestejä”, hänelle tuli usein mieleen ”se Lauri Viidan runo jossa lopussa on pappa kehässä ja kettu tipotiessään” (SO, 190). Sonjan alluusion kohteena on Lauri Viidan runo ”Arvostelijalle”: ”Tuulen alta vastahankaan / saarrostettiin kirjainlankaan / ajatuksen arka kettu. / Tuli pappa aseistettu / Onkos tuttu lopputulos / pappa kehään, kettu ulos” (Viita 1947, 54). Sonja on juuri puhunut toisaalta miestensä kirjallisista tuotoksista ja toisaalta heidän tavastaan selittää hänet ulos elämästään ”näpsäkästi ja lipsakkaasti – – Ja niin rakastettavin sanankääntein” (SO, 190). ”Ajatuksen arka kettu” sopii tässäkin kontekstissaan kuvaamaan Sonjan herkkää ja haavoittuvaista puolta, jonka maskuliininen voima (”pappa aseistettu”) saa perääntymään. Sonja ei asetu vastaan eikä paljasta todellista minäänsä.

Sonja kertoo olleensa usean kirjailijan tai kirjailijaksi itseään tituleeraavan miehen kanssa ja kirjoittanut samaan aikaan aina salaa. Runossa kettu kuitenkin karkaa aseistettua miestä, ja Sonjan suhteissakaan miehet eivät ole uskoneet hänen pärjäämiseensä: ”Minun rakastajani ovat aina halunneet olla minun neuvonantajiani” (SO, 266). Sonjalle on muodostunut vaikea paikka siitä, ettei hän tunne, että naisen kirjoittamiseen uskottaisiin samalla tavalla kuin miehen.

Arkuuden ja kirjoittamisen tematiikkaa hahmottelee eräs toinenkin interteksti, joka on jälleen Edith Södergrania. Romaanin alussa on lainattuna Södergranin runosta ”Kaikkiin neljään tuuleen” neljä viimeistä säettä, joita käsittelem

luvussa 2.2.3. Runon alkupuoli, jota romaanin mottolauseissa ei ole mukana, lähestyy aiheiltaan yllättävän paljon aran ketun motiivia:

Ei mikään lintu eksy tähän *lymypaikkaani*, / ei mikään musta pääskynen kaipausta tuoden, / ei mikään valkea lokki myrskyä ennustaen. / Kallioiden varjossa on minun *kesyttömyyteni varuillaan*, / valmiina *pakenemaan* pienintäkin risahdusta, lähestyvää askelta. / Äänetön ja sinertävä on *minun maailmani*, autuas. (Södergran 1916/1942, kursivointi minun.)

Kirjoittaminen on Sonjalle se piilo- tai lymypaikka, josta hän ei ole avoimesti kertonut muille, varsinkaan miehille, joiden kanssa hän on viettänyt aikaa. Sonja on ottanut suhteissaan kuuntelijan tai muusan roolin, jonka tuntemuksista tai ajatuksista miehet eivät ole olleet kiinnostuneita. Hyvä esimerkki tästä on eräs kriitikko, jonka kanssa Sonja on sängyssä, kun mies toteaa ”mahdollisimman valoisasti hymyillen että on elettävä sellainen elämä, josta syntyy kirjailija.” (SO, 266.) Sonja pohtii mielessään, miten hän on kuullut ”samaisen lauseen jo useamman pyrstösulkiaan värisyttävän kirjallisen senttarin ja kirjailijaksi haaveilevan suusta” (SO, 266).

Romaanin viimeisessä luvussa voi nähdä, että Sonja paljastaa ”lymypaikkansa”. Luku palaa samoihin illanistujaisiin, jonne Sonja romaanin alussa taksilla saapuu. Sonja istuu yhä huoneen nurkassa pienellä karpässien muotoisella jakkaralla, ja hänen mielessään vilisee kipukohtia baabuskan ja dieduskan elämästä. Menneisyyden sameista kuvista Sonja kohoaa nykyhetkeen:

Nyt on minun vuoroni. Aino Acktén elkein nousen karpässieneltäni, hymyilen kuin valaan suihku, smailaan kaikille, hymyilen koko huoneen täyteen hymyä niin että Viirit ja Nelimarkat ovat tipahtaa seiniltä ja niin että kaikki vaikenevat. Kaikki. – Alan laulaa, kädet levällään, syli auki. Mustat silmät, venäjäksi, värisyttäen. Rannerenkaani heläjävät, hashis on taateloanut kurkkuni pehmoiseksi, ääneni makeaksi, täyteläiseksi. (SO, 276)

Romaanin loppukohtausta voi mielestäni lukea södergranilaisesta kehyksestä, sillä siinä on yllättävän paljon samaa kuin Södergranin ”Ruusuja”-runossa:

”Maailma on minun. / Minne kuljenkin / heittelen ruusuja kaikkialle. / Taiteilija rakastaa jokaista marmorikorvaa joka tajuaa hänen sanansa. / Mikä minulle on kärsimystä, kurjuutta? / Kaikki romahti kerralla kasaan: / minä laulan. / Niin kohoaa kärsimyksen suuri hymni onnellisesta rinnasta.” (Södergran, 1919)

”Suuri hymni” tai Sonjan laulu toimii vertauskuvana Sonjan tarinalle, jonka hän on valmis kertomaan: ”Minä jaksoin. Minä elin. Minä kirjoitan” (SO, 275), Sonja kertoo. Hän laulaa kädet auki ja venäjäksi: kielellä, jota hän ei lapsuudessaan ole uskaltanut käyttää, sillä venäjäksi puhumisesta on seurannut armotonta ryssittelyä. Nyt Sonja ei enää välitä. Hän myös hyväksyy menneisyyteensä ja sen, ettei ole ollut kokonainen tai onnellinen suhteissaan: sen, ettei hänestä olla oltu kiinnostuneita ihmisenä, voi tulkita olleen Sonjalle ”kärsimystä, kurjuutta”. Kaiken romahtaminen kerralla kasaan viittaa taas hyvin selvästi jaksoon, joka alkaa Leningradista ja päättyy sairaalaan, jossa hän joutuu kohtaamaan vaikeat muistonsa ja alkaa työstää niitä. Puolentoista vuoden jakson, Siskon ja Karrin jälkeen asiat kuitenkin näyttäytyvät eri tavalla. ”Ja miten kauniita ovat tragedioidenkin terrakotansurulliset kerrostumavärit”, Sonja miettii (SO, 261). Kaiken kokemansa jälkeen hänen tarinansa, suuri hymni, kohoaa sittenkin kuin ”onnellisesta rinnasta”.

### 3. Tushka

*Tushka* (1983) ei ilmestyessään herättänyt samanlaista huomioita kuin Kaurasen esikoisromaanin *Sonja O. kävi täällä*. Osasyynä on voinut olla sekin, että kirjailijoiden toiset romaanit herättävät usein vähemmän huomioita kuin esikoisteokset. *Tushkan* kieltä ei myöskään pidetty niin omaperäisenä kuin mitä Kaurasen esikoisteoksen kieli oli ollut (ks. esim. Järveläinen 2007). Nopealla selailulla *Tushka* voi vaikuttaa myös rakenteeltaan hieman sekavalta, sillä sen aloitus, osa I, on hyvin fragmentaarinen. Osa osion luvuista sijoittuu aikaan päähenkilön tekemän Egyptin-matkan jälkeen, mitä lukija ei välttämättä ensilukemalla hahmota<sup>15</sup>.

*Tushkan* (lyhenteenä T) nimettömäksi jäävä päähenkilö on matkustanut Egyptiin kirjoittamaan kirjaa L. Onervasta. Kirjoitusprojektin ohella häntä askarruttaa oman isänsä kohtalo. Isän elämän viimeiset vaiheet ovat hänelle pimeän peitossa, sillä isä on vuosia sitten kadonnut Egyptiin. Isän seikkailuihin liittyy teoksen nimessä esiintyvä mystinen paikka nimeltä Tushka, jossa isä on matkoillaan käynyt ja jonne päähenkilö suunnittelee tekevänsä retken kirjoitustyönsä lomassa. Retken päätarkoituksena on tavata päähenkilön isän Egyptin aikainen tuttava Mohamed, jolta päähenkilö uumoilee saavansa joitakin vastauksia isänsä kohtalosta.

Kirjoittaminen tai salapoliisityö ei kuitenkaan suju aivan odotetusti, sillä nainen törmää Egyptissä muihin suomalaisiin. Lempiyökerhossaan istuskellessaan hän tapaa kaksi suomalaista nuorta muusikkoa, Haten ja Markuksen, jotka tekevät Kairossa jonkinlaista huumebisnestä. Myöhemmin sekavaan seurueeseen liittyvät teatteriohjaaja Jyrki, hänen näyttelijävaimonsa Tuire sekä Egyptissä kuvattavaa elokuvaa suunnitteleva pariskunta Ella ja Kai. Joukon päivät kuluvat lähinnä nähtävyyksillä kierrellen ja juopotellen, kunnes koittaa päähenkilön odottama matka Tushkaan. Reissu osoittautuu uuvuttavaksi, ja ryhmän välit alkavat rakoilla. Romanin lopussa nainen palaa takaisin Suomeen, jossa hän eroaa muista, vain löytääkseen Haten myöhemmin uudelleen. Hate on pahoissa päihdeongelmissa ja solmussa elämänsä kanssa, ja romanin lopussa hän kuolee putkaan. Päähenkilö puolestaan saa lapsen, ja myös eräs kirja valmistuu. Se ei kuitenkaan ole kirja L. Onervasta, vaan kirja siitä, miten hän ”kulki aiheensa ohi”.

---

<sup>15</sup> Pentti Karkama (1995) kirjoittaa *Tushkan* päähenkilön elävän kuin surrealistisessa kollaasissa, jossa kaikki aikatasot tarjoutuvat samanaikaisesti aistittaviksi, havaittaviksi ja koettaviksi – *Tushkan* ensimmäisen osan hajanaisuus kuvaa mielestäni tätä hyvin osuvasti.

Päähenkilö kommentoi kirjaa nimellä ”tämä kirja”, mikä viittaa siihen, että kirja on *Tushka*.

Kysymys isän kohtalosta on yksi *Tushkan* keskeisimpiä aiheita. Lukijaa johdatellaan alussa mysteerin pariin: mitä isälle on oikeastaan tapahtunut? Hukkumiskuolemaa esitetään romaanissa kaikkein todennäköisimmäksi vaihtoehdoksi. Teoksen isään liittyvä suurin kysymys ei kuitenkaan ole se, miten tämä on kuollut, vaan millainen ihminen isä lopulta on ollut, onko hän tehnyt elämässään väärin ja onko hän joutunut maksamaan teoistaan. Myös isän ja tyttären samankaltaisuuksia sivutaan. Päähenkilö huomaa, kuinka paljon hänen suhteensa isään on vaikuttanut häneen ja vaikuttaa edelleen hänen ihmissuhteisiinsa.

Siinä missä *Sonja O. kävi täällä* antaa päähenkilöstään Sonjasta todella runsaasti erilaista tarttumapintaa, *Tushkan* päähenkilö ei kerro itsestään paljoakaan. Hänen ulkonäköäänkin kuvaillaan vain ohimennen: hänellä on ohuet, vaaleat hiukset ja vaaleat ripset ja hän on laiha. Nimeään hän ei lukijalle missään vaiheessa kerro, eikä se käy ilmi edes, kun hän tapaa uudet ystävänsä: tällöin nainen toteaa vain, että häntä voidaan sanoa ”Kunnon Tytöksi” (T, 100), viitaten sekä oletettuun kunnolliseen tai hyvään käytökseensä sekä isäänsä, jonka nimi on ollut Kunto.

Sonja kuvaa omia tunteitaan ja ajatuksiaan varsin vuolaasti, mutta *Tushkan* kertojan ajatusmaailma on sulkeutuneempi. Hän ei juuri kuvaa tunteitaan, persoonallisuuttaan tai varsinkaan motiivejaan toimia niin kuin hän toimii. Kiinnostavaa kyllä, teoksen useat intertekstit kietoutuvat laajalti ihmisen valintojen tematiikkaan: siihen, miten ihmisellä oletetaan olevan usein vain kaksi vaihtoehtoa, jotka ovat toisilleen varsin vastakohtaiset. *Tushka* pureutuu pohtimaan ihmisen valintoja huomattavasti tätä näennäistä kahtiajakoa syvemmälle, joskin teos tekee sen lähtemällä liikkeelle näkyvien vastakkainasettelujen kautta.

### 3.1 Lähtökohtana vastinparit

Päähenkilön kirjan on tarkoitus käsitellä kirjailija L. Onervan elämää. Päähenkilö hahmottelee kirjoitusprosessissa eräänlaista naista kahtiajakavaa kehystä, joka olisi hänen tutkimuksensa punainen lanka. Naisen muovautuminen erilaisiin tyyppihahmoihin on pinnalla erityisesti L. Onervan teoksessa *Mirdja*, jota käsitelin Sonja O:n ”roolileikkien” yhteydessä. Siinä missä *Mirdja* ja Sonja sovittelevat päälleen useita erilaisia rooleja, on *Tushkan* päähenkilö keskittynyt enemmän vastinpareihin.

Hän vertaa mielessään L. Onervaa Marilyn Monroeen. Toisaalta hän pitää naisia vastakohtina toisilleen – tumma kirjailijatar ja vaalea viettelijätär – ja toisaalta kaikki hänen pohdiskelunsa naisista rakentuvat erilaisten kahtiajakojen syntymiselle ja murtumiselle: ”En väitä etteivätkö pohdiskeluni Onerva-myytistä, julkisen minän ja yksityisen minän ristiriidoista Marilyn Monroe -flasheineen olisi yllättäviä ja jännittäviäkin” (T, 30). Naisia pohdiskellessaan hän peilaa omaa identiteettiään näihin menneisyyden naisiin.

Päähenkilön kerronnassa on useita kielikuvia ja alluusioita, joissa kaksi vastakohtaa asettuvat yhteen. Toisinaan ne liittyvät alleviivatusti naiseuteen, kuten allaolevassa lainauksessa, jossa päähenkilö katsoo lapsuudessaan televisiota ja hänellä on salaisuus piilossa ”hameenhelman alla”:

Hameenhelman alla minulla on piilossa suolainen aarre. Salmiakkipöyhä alumiinisessa desilitran mitassa hienoon sokeriin sekoitettuna. Suolaista ja makeaa. Mustaa ja valkeaa. Suloista ja kiellettyä. Päivänsäde ja menninkäinen. Imen dialektiikkaani vaivihkaa etusormen päällä – – (T, 26)

Erityisen vahvaksi kahtiajaksi hahmottuu jo *Sonja O. kävi täällä* -romaanista tuttu jako viattomaan ja ”paheelliseen” naiseen. Päähenkilön pohdinnoissa nousee monesti pinnalle se, millainen nainen saa olla tai mitä häneltä odotetaan. Rajojen rikkominen ja totutuista rooleista vapautuminen määrittävät kumpaakin hänen tutkimuskohdettaan, L. Onervaa ja Marilyn Monroeta.

Tutkin viittauksia L. Onervaan ja Marilyn Monroeen kuin alluusioita teksteihin – heidän elämänsä, tekonsa ja persoonansa avautuvat jälkipolville lähinnä teksteistä. Heidän elämänsä on usein kirjoitettu hieman traagisen tarinan muotoon, sillä kummallakin naisen elämään liittyi paljon epäonnea rakkaudessa ja sen tuomaa yksinäisyyttä.

### **3.1.1 L. Onerva ja *Inari***

L. Onerva (Hilja Onerva Lehtinen, 1882–1972) oli ajalleen poikkeuksellinen naishahmo – hän ajatteli, että naisella oli mahdollisuus valita elämäntapansa, -uransa ja -kumppaninsa (Kortelainen 2005: 7), mikä ei hänen elinaikansa Suomessa ollut lainkaan itsestäänselvyys. L. Onervan ideat modernimmasta naiseudesta heijastuivat vahvasti hänen kirjallisiin teoksiinsa. Hän kirjoitti tuottoisan uransa aikana runoja, näytelmiä ja

romaaneja. *Tushkan* päähenkilö ei ole tekemässä Egyptissä kirjaa L. Onervan kirjallisesta tuotannosta vaan henkilökohtaisesta elämästä, ja hänen tavoitteenaan on lähestyä Onervaa uudesta ja raikkaasta näkökulmasta, erityisesti keskittyen kirjailijan tunne-elämään. Kirjoitusprojekti kuitenkin takkuu, vaikka päähenkilön ajatuksissa Onerva on jatkuvasti.

Vasta palattuaan kotiin ja viettäessään aikaa Hatén ja tämän epämääräisten ystävien kanssa päähenkilö jatkaa kirjoittamista ja pääsee viimein ytimeen siitä, mitä L. Onervasta haluaa pohtia:

Tunsiko L. Onerva itsensä noiden kahden elämänsä keskeisen miehen välillä vuoroin äidiksi, vuoroin huoraksi? Kanaemoksi ja geishaksi? Vaan ei koskaan ehjäksi ihmiseksi?

Sekö on ollut Eedenin kirous joka jatkuu näihin päiviin asti? Että nautinnollinen ja hedelmällinen nainen tarvitsee kaksi miestä mutta voi elää vain yhden kanssa? (T, 304)

Nainen viittaa L. Onervan elämän kahteen keskeiseen mieheen, säveltäjä Leevi Madetojaan ja kirjailija Eino Leinoon. Nainen nostaa ajatuksessaan kirjansa keskeiseksi kysymykseksi sen, miten kahden hyvin erilaisen ihmisen välillä joutuu jatkuvasti vaihtamaan roolia, mikä lopulta särkee ihmisen minuuden. Kahden miehen tematiikka ei ole sattumanvarainen, sillä nainen kamppailee itsekin elämänsä ”kaksoismiehityksen” kanssa. Ennen Egyptin-matkaa hän on tapaillut kahta miestä, Teemua ja Tommia, ikinä oikein päätyttä kumpaankaan vaihtoehtoon. Matkan aikana hän tapaa Hatén, mutta myös Jyrkin, jonka kanssa hän pettää Hatea. Yhteistä kummallekin mieskaksikolle on se, että päähenkilö empii kahden hyvin erilaisen miehen välillä – toisesta löytyy aina ominaisuuksia, joita toisesta ei, hyviä ja huonoja.

L. Onervalle elämän kaksoismiehitys oli myös tuttua. Hän käsitteli raastavaa miesten aiheuttamaa ristiriitaa teoksessaan *Inari* (1913). *Tushkan* päähenkilö mainitsee, että *Inari* on juuri hänelle L. Onervan kirjoista yksi tärkeimmistä (T, 124). *Inarin* takana kumisevat tosielämän tapahtumat L. Onervan, Madetojan ja Leinon välillä (Kortelainen 2006: 432). Madetojan kanssa Onerva oli naimisissa ja Leinon kanssa heillä oli hyvin läheinen suhde Leinon kuolemaan saakka, vaikka avioliittoa he eivät koskaan solmineet (mt.).

*Inarissa* nuori Inari-nainen häilyy kahden eri miehen välillä. Toinen heistä on taiteellinen ja ailahtelevainen Porkka (joka heijastaa Leinoa) ja toinen tasaisempi muusikko Alvia (Madetoja). *Tushkan* henkilöistä Porkkaa lähenee hyvin arvaamaton

Hate ja tasaisempaa vaihtoehtoa keski-ikäinen Jyrki, vaikka suoria yhtäläisyysmerkkejä näiden henkilöhahmojen välille ei voi vetää. *Tushkalla* on muitakin yhtymäkohtia romaaniin: *Tushkan* päähenkilö lähtee kirjoittamaan tietokirjaa Egyptiin, Inari matkustaa kirjoittamaan väitöskirjaa Pariisiin, joskin tekee sen suuren rakkautensa Porkan perässä. Kummallakin on vaikeuksia saattaa tutkimustyötään päätökseen. Kuten *Tushkan* päähenkilöllä, on myös Inarilla hajanainen perhe: Inari tekee töitä päästäkseen irti piinaavasta äidistään, *Tushkan* päähenkilön taakkana on ollut se, että hän on aiemmin ollut vuosia äitinsä omaishoitaja. *Inarin* loppuratkaisu on avoin ja hieman mystinenkin, ja siinä Inari näkee maailman yhtäkkiä uudella tavalla, uudenlaisessa valossa. Vähän samankaltaisiin tunnelmiin jää myös *Tushkan* päätös, jossa päähenkilö saa lapsen, jatkaa kirjoittamista ja törmää vielä kerran sattumalta Helsingissä Jyrkiin, joka on jatkanut avioliitossa vaimonsa Tuiren kanssa.

Inaria enemmän *Tushkan* päähenkilö muistuttaa kuitenkin itse L. Onervaa. Kumpikin oli perheensä ainoa lapsi. L. Onerva eli isänsä kanssa, koska hänen äitinsä oli mielisairaalassa (Kortelainen 2006: 10), ja myös *Tushkan* päähenkilö on isänsä kasvattama, koska hänen äitinsä kärsi mielenterveydellisistä ongelmista. Naisen vapaus valita, L. Onervan keskeinen ajatus, on myös *Tushkan* olennaisin aihe. Lisäksi sekä L. Onervan että *Tushkan* päähenkilön tärkeänä voimavarana on kirjoittaminen – ja myös Onerva teki ulkomailla väitöskirjatyötä (Kortelainen, 2006: 435).

### 3.1.2 Myyttinen Marilyn Monroe

”Tummalle ja totiselle” L. Onervalle päähenkilö asettaa pariaksi Marilyn Monroen. Vaikka toisinaan hän käsittelee Marilyn Monroeta (alk. Norma Jean[e] Baker tai Mortenson) stereotyyppisenä vaaleana seksisymbolina, keskittyy hän myös Marilynin traagiseen puoleen. Päähenkilölle tärkeää on myös Marilynin kahtiajakautuminen arkiseen kuolevaiseen, Norma Jeaneen, ja myyttiin, Marilyn Monroeen. Myyttiseen Monroeen nainen liittyy useita niistä ominaisuuksista, joista jälkipolvet Monroen muistavat: vaaleuden, seksikkyyden ja filmitähteyden. Marilynin traaginen kohtalo, unilääkkeiden yliannostus, liittyy sekin myyttiin. Marilynin elämässä on nähty yhteys länsimaisen kulttuurin vanhoihin myyttisiin kertomuksiin kuolleesta kauniista naisesta, jonka olemukseen ovat liittyneet glamour ja seksuaalinen vetovoima (ks. esim. Churchwell 2004).

Marilyn-myyttiä pro gradu -työssään purkava Maria Säkö kirjoittaa, että kuoleminen nuorena ja hämärissä olosuhteissa on muuttanut Marilynin seksisymbolista kuoleman symboliksi (Säkö 2006: 5). Kuoleman tematiikka kiehtoo myös *Tushkan* päähenkilöä, onhan hän Egyptissä selvittämässä isänsä kuolemaa. Jokilaivalla matkustaessaan hän myös vihjaa ”romanttisesti” harkinneensa itsemurhaa hukuttautumalla (T, 266). Marilynä hän pohtii myös usein kuoleman ja tarkemmin määriteltynä kuolevaisuuden näkökulmasta. Ensimmäisen kerran Marilyn mainitaan nimeltä teoksen ensimmäisen kirjan ensimmäisen osan kolmannessa luvussa, jossa päähenkilö käy ajatuksenvirtamaisesti läpi Egyptin-matkaansa. Juonellisesti osio sijoittuu aikaan matkan jälkeen, kun nainen odottaa ikkunassaan Hatea saapuvaksi luokseen:

Hikiset kämmenet kylmää ikkunalautaa vasten – –. Suljen ikkunan.

Tumma lasi peilaa ristiriitaista ruumistani. Kaikki muu on kuihtunutta ja luisevaa paitsi keskikohta. Muistan Bert Sternin Marilynistä ottamia kuvia. Oli kesä 1962. Marilynin viimeinen kesä. Marilynin viimeinen heinäkuu. Alaston kellertävä naisenkroppa keimailee läpinäkyvän huivin takana. Oljenväristä hamppua, raskaat minkkiripset, suttuinen kauneuspilkku, tuttu nytkähtelevä digitaalihymy. Lonely lady. Pienet riippuvat rinnat. Ryppyinen kaula. Arpia. Pisamia. Kuivaa löysää nahkaa.

*Minä se olen.*

Kello lyö puoli neljä. (T, 27–28)

Katkelmassa nainen rinnastaa itsensä kuihtuvaan Marilyniin, mikä enteilee jonkin ajanjakson kenties olevan päättymässä. Se pitääkin paikkansa, sillä Haten ja hänen suhde ei tule kestäämään enää kauan, sillä Hate tekee pian itsemurhan. Toisaalta toinen kuihtuminen ei päähenkilön kohdalla pidä paikkaansa, sillä päähenkilö on raskaana, mihin lainauksen huomio ristiriitaisen ruumiin keskikohdasta viittaa.

*Tushkassa* mainitut Marilyn Monroen ja naisen samankaltaisuudet ovat yllättäen samoja kuin mitä päähenkilöllä ja L. Onervallakin. Marilynin perhetausta oli rikkonainen, ja hänen äidillään oli vakavia mielenterveydellisiä ongelmia (Spoto 1993: 52–54). Myös Marilynin elämässä oli ”kaksoismiehitys”: *Tushkan* päähenkilö miettii Marilynin heiluneen kahden aviomiehensä, Joe DiMaggion ja Henry Millerin välillä.

Tosielämän samankaltaisuuksien lisäksi Marilynin liittyy merkittävä alluusio, hänen kappaleensa ”River of No Return”. Kappale alkaa soida, kun päähenkilö on tavannut hotellin baarissa Jyrkin ja Tuiren. Kun päähenkilö kuuntelee kappaletta, Jyrkin reisi nojautuu hänen reittään vasten. Lukija saa ensimmäisen vihjeen siitä, että Jyrkin ja päähenkilön välillä on seksuaalista vetoa. ”River of No Return” enteilee

käännekohtaa, jossa henkilöhahmojen keskeinen kemia muuttuu merkittävästi eikä paluuta entiseen ”viattomuuteen” enää ole. Toisen kerran teoksessa on alluusio tähän samaan kappaleeseen, kun päähenkilö hyräilee sitä uima-altaalla istuessaan ja Hatea odotellessaan (T, 174–175). Altaalla laulettuna laulu linkittyy sanojensa lisäksi vahvasti vesielementtiin ja siten vihjaa isän katoamiseen jokilaivalta (ks. luku 3.2.2). Olennaista kappaleessa on säe ”Sometimes it's peaceful and sometimes wild and free”. Joki on usein elämän virta, jollainen teoksen tapahtumapaikan Niilikin on. Säe kuvastaa joen – ja veden – luontoa. Marilyn-kontekstista tulkittuna se korostaa lisäksi naisen luonteen ambivalenssia ja arvaamattomuutta.

*Tushkan* päähenkilö lähestyy Marilynä ja naisia myös kahtiajaon tyttö–nainen kautta: ”Paistan miesten maailman tulella molemmin puolin: viaton pikku tyttö kontra väkevän sensuelli nainen” (T, 31). Sama jako on läsnä myös hänen pohdiskeluissaan Inarista, josta hän haluaisi kertoa, miten ”puhtaan eroottinen nainen Inari mielestäni oli, miten yhtä aikaa lapsi ja nainen. Samalla tapaa kuin Marilyn Monroe ennen –” (T, 124). Egyptissä väitellään myös nymfomaaneista ja nunnista: lomalla tavattu elokuvateemojaan pohtiva Ella miettii eräässä keskustelussa, että jos asioita ei olisi määritelty juuri niin kuin ne on määritelty, ”me voisimme sekoittaa nymfomaanin ja neitsyeen” (T, 221). Tähän hänen miehensä Kai toteaa, että jos ”meillä ei olisi noita termejä meillä ei olisi mitä sekoittaa” (mts.), viitaten siihen, että luodut kategoriat saavat meidät itse kategorisoimaan ihmisiä ahtaasti.

## **3.2 Kolme keskeistä – *Tushkan* miehet**

Innoittajiensa tavoin *Tushkan* päähenkilö tapaa lähes koko romaanin ajan kahta miestä samaan aikaan. Jo aiemmin mainitsin, että Suomessa ollessaan hän on liikkunut edestakaisin Teemun ja Tommin välillä. Egyptissä hän viettää aikaa Hateen lisäksi varsin tiiviisti Jyrkin kanssa, jonka kanssa hän päätyy myös sänkyyn. Jyrkistä huolimatta *Tushkan* keskeinen miespäähenkilö on Hate, vihainen nuori punkkari Helsingistä.

### **3.2.1 ”Pilvessä iankaikkinen elämä” – Hate ironisena Kristuksena**

*Tushka* on pullollaan raamatullisia viittauksia. Ne näkyvät esimerkiksi jo teoksen rakenteessa: teos on jaettu kirjoihin (Ensimmäinen, Toinen ja Kolmas kirja). *Tushkassa* on myös useita allusioita *Raamatun* kertomuksiin, joista vain muutamina voisi nostaa esiin kielikuvat ”törröttämään kuin Lootin vaimo” (T, 90), ”minusta tuntuu että olen

Babelin tornissa” (T, 85) ja sanatason lainan, suoran ja kursivoidun sitaatin aiemmassa Marilyn-aiheisessa lainauksessa, ”[m]inä se olen” (T, 28). Alluusioiden runsauden takia en pureudu niihin kaikkiin enkä lue koko *Tushkaa* vasten *Raamattua*, vaan erittelen tiettyihin temaattisiin kokonaisuuksiin kuuluvia alluusioita viitekehysanalyysin avulla.

*Tushkan* useista raamatullisista alluusioista kaikkein näkyvimvät ja tunnistettavimmat kohdistuvat Haten hahmoon. Muiden ahkerista luonnehdinnoista huolimatta Hate jää lukijalle hieman mysteeriksi: hänen oikea nimensä, Henri Örn, paljastuu vasta romaanin viimeisillä sivuilla, kun poliisi soittaa päähenkilölle kertoakseen Haten kuolemasta. Kun Haten pitäisi esittäytyä, hän tekee sen usein käyttäen mahtipontista litaniaa: ”[m]un espanjalaissyntyinen mutsi Maria Virginia Amanda Isabella Octavia Angelica de la Vega halus panna mun nimeks Herpes Hidalgo – – Mä oon nimittäin Hate. Sano mua aina Hateks. Se on tietkö ansaittu nimi”, Hate selittää päähenkilölle, kun he keskustelevat ensimmäisen kerran (T, 98). Sekä äidin nimi ”Maria Virginia” (Neitsyt Maria) että Haten oman nimi ”Hate” (viha) ovat alluusioita Jeesukseen. Jeesusta kuvataan *Raamatussa* jumalan rakkaudeksi, ja hänen tärkeimpiin opetuksiinsakin kuuluu rakkauden kaksoiskäskey. Rakkauden vastakohtana on taas viha. Haten nimi ironisoi hänen suhdettaan Jeesukseen, mutta suhde ei ole pelkästään ironinen. Merkityksellistä on sekin, että päähenkilö kutsuu Hatea ”pojaksi”, mikä luo yhteyden Jeesukseen Jumalan poikana.

Hate on noin 30-vuotiasta päähenkilöä nuorempi, mutta hänen tarkkaa ikäänsä ei kerrota. Hän on muusikko, jonka päivät vaikuttavat kuluvan huumekaupan parissa. Hate myös käyttää itse estotta kaikkia päihteitä, joita saa käsiinsä. *Tushkan* päähenkilö ei hahmota Haten bisneksiä eikä kertomansa mukaan ole huumemaailmassa mitenkään mukana. Hate puolestaan ei ymmärrä mitään kirjoista ja lukihäiriönsä takia ylenkatsoo kirjallisuutta ja sen myötä suurta osaa päähenkilön elämäntyylistä – päähenkilö pelkää toisinaan, että Hate saa matkaseuran puheista ”pahanlaisen älypääallergian” (T, 219). Yökerhosta he päätyvät viettämään yön yhdessä ja aloittavat suhteen. Sitä, miksi Hate vetoaa niin suuresti päähenkilöön, ei selitetä – eikä sitäkään, miksi Hatea alkaa kiinnostaa kirjallisuudentutkija, joka pitää itseään suhteellisen hiljaisena, Hatelle aivan liian vanhana ja imagotietoisen punkkarin rinnalla vaatimattoman näköisenä. Lisäksi Hate kohtelee naista huonosti: hän valehtelee jatkuvasti, ja kun he ovat palanneet Suomeen, Hate varastaa naisen omaisuutta rahoittaakseen elämänsä. Nainen tiedostaa Haten epäreilun käytöksen, mutta sallii sen.

Nähdessään Haten ensimmäisen kerran päähenkilö miettii, ettei hän halua mitään miesseikkailuja elämäänsä juuri nyt, kun tarkoituksena on tehdä työtä. Painiskelu omantunnon kanssa kuitenkin johtaa siihen, että hän antaa kiusaukselle periksi ja viittaa ajatuksellaan Jeesuksen kohtaloon: ”Kuolemalla kuoleman voitti, naurahdin ja stumppasin pitkän ja hoikan Nefertitini [savukkeen]” (T, 92). Seuraavana aamuna nainen herää Haten vierestä. Kun Hate lähtee hänen huoneestaan, nainen miettii: ”Sänky tyhjäksi. Lakanat uusiksi” (T, 104), missä voi nähdä alluusion Jeesuksen ylösnousemukseen: kun Magdalan Maria ja opetuslapset menevät haudalle, se on tyhjä ja paikalla on vain käärinliinoja (Joh. 20:1–7). Kun Hate on hiljalleen asettunut osaksi naisen elämää Egyptissä, nainen toteaa, että Hate ”murtaa ketterästi älyllistetyn maailmani – ottaa ja murtaa pehmeästi ja yksinkertaisesti kuin leivän” (T, 32). Leivän murtaminen on alluusio Jeesuksen ihmetekoon, kun hän ruokki nälkäisen väkijoukon viidellä leivällä ja kahdella kalalla (Joh. 6:11).

Haten tavasta kulkea nainen toteaa, miten Haten hartiat ovat ”kumarassa, aina valmiina torjumaan yllättävää iskuja, aina valmiina vetäytymään kippuraan” (T, 18). Asento viitanee Haten henkiseen tilaan, sillä hän on lähes koko romaanin ajan jonkin huumausaineen vaikutuksen alaisena ja käyttäytyy arvaamattomasti. ”Yllättävä isku” vertautuu Jeesuksen saamiin raipaniskuihin, kun hänet ruoskitaan Pontius Pilatukseen julistettua tuomionsa (Joh. 19:1). Myös itse Pontius Pilatukseen on romaanissa alluusio, kun nainen keskustelee Haten ystävän Markuksen kanssa Hatesta. Markus on alusta alkaen suhtautunut naiseen hieman epäileväisesti ja hän käyttäytyy myös hieman omistavaisesti Haten suhteen: ” – Mä toivon, että sä väärinkäsität mut oikein. Sanoi Markus kuin Pontius Pilatus – – ” (T, 134). Markus on juuri pauhannut naiselle siitä, miten nainen ei ole ensimmäinen, joka väittää tuntevansa Haten hyvin, ja korostaa, etteivät nainen ja Hate voisi elää samankaltaista elämää enää palattuaan Suomeen.

Aluksi nainen ja Hate erkanevatkin palattuaan Suomeen. Ei kulu kuitenkaan kauan, kun Hate palaa naisen luo pakoon omaa liittoaan raskaana olevan Stiinan kanssa. Hate tuo ystäviään istumaan iltaa naisen luo. Nainen yrittää ymmärtää Haten uusia ystäviä ”ja pitää heistä sillä he olivat kaikki Haten mukaansatempaamia” (T, 302). Sekalainen joukko vertautuu opetuslapsiin, Hate heidän johtajanaan Jeesukseen. Hate myös mainitsee Egyptissä ollessaan, ettei pidä kirjojen lukemisesta, koska hänellä on lukihäiriö. Hate yhdistää itse piirteen Jeesukseen: ” – Mä oon aatellu, Hate tuumi silloin ääneen. – Miksei Jeesus kirjottanut niit juttui ite. Ku ne

pilkunnussijat. Mist se ties mitä ne oikee skriivaa. Et ymmärskö ne mitää. Jeesuski oli varmaan sanasokee.” (T, 167.)

Haten kohtalo, kuolema, on sekin merkittävä yhdistävä tekijä Haten ja Jeesuksen välillä. Kummankaan kuolema ei tule yllättäen, vaikka *Tushkan* päähenkilö herääkin poliisilaitokselta tulevaan puheluun eikä aluksi unenpöpperössä ymmärrä, kuka hänelle soittaa. Koska Hate on vakavasti humeriippuvainen, päähenkilö näkee, ettei Hatea voi pelastaa. Samalla tavalla Jeesus tiesi oman kohtalonsa ja sen, että sitä vastaan olisi turha taistella – olihan Jeesuksen kuolemalla suurempi, kaikkien kristittyjen synnit lunastava tarkoitus. Ennustava alluusio esiintyy jo kohtauksessa, jossa nainen ja Hate kohtaavat Egyptissä Kalabshassa Haten oltua omilla teillään joitakin päiviä. He päätyvät rakastelemaan naisen hotellihuoneeseen, jossa nainen ajattelee, että Hate ”antaa koko ruumiinsa minun käsiini” (T, 259). Alluusio kohdistuu Jeesuksen kuolemaan, jossa Jeesus toteaa uskovansa henkensä Jumalan käsiin (Luuk. 23:46). Samassa alluusioissa päähenkilö vertautuu itse Jumalaan.

Kuoleman myötä tempelin väliverho repeää, ja kaiken tämän nähtyään sadanpäällikkö toteaa Jeesuksen olleen viaton (Luuk. 23:47). Ymmärtäminen ei siis tapahdu Jeesuksen elinaikana. Kun nainen pohtii kirjoitusprosessiaan ja L. Onervaa, hän miettii, miten ”[h]än [L. Onerva] kuoli ennen kuin aloin ymmärtää häntä. Niin käy usein” (T, 13). Pronominin ”hän” voi nähdä viittaavan myös Hateen ja Haten kuolemaan. Haten puheissa on myös ylösnousemukseen liittyvä alluusio: kun koko matkaseurue on kameliajelulla autiomaassa ja Tuire toivoo, että kaiken kuumuuden keskellä joskus hieman sataisi vettä, toteaa Hate: ” – Pilvessä iankaikkinen elämä” (T, 276). Kommentti ironisoituu, kun huumeet lopulta koituvat Haten kohtaloksi, mutta huumeiden ohella se on myös selkeä alluusio taivaaseen.

Vapahtaja-viitekehukseen kuuluvat myös Haten näyt ja ”rukoukset”. Kun Hate on huumausaineiden vaikutuksen alaisena, hän ei kommunikoi muiden kanssa: ” – Mä en kerro keskeneräisii näkyi!” (T, 119), Hate sähähtää. Kun Hate vaipuu huumetripeillään syvimpiin mielen loukkoihinsa, avuksi tulevat hänen itsensä säveltämät mainosmelodiat. Mainosmantrat ovat Hatelle kuin hädän hetkellä toisteltuja rukouksia. Toisinaan Hate hyräilee niitä itse, ”laulaa niitä hiljaa sisäänpäin – – Niitä Hate toistelee aina pilvessä” (T, 18) ja kun Hate on tarpeeksi huonossa kunnossa, päähenkilö laulaa niitä hänelle: ”Ja minä mietin nopeasti minkä tällä kertaa valitsisin. Kismetin vai Mehukatin vai Best-Inin.” (T, 298.) Rukouksiin vertautuvat ”mainosrenkutukset” ironisoivat Haten yhteyttä Jeesukseen, kuten myös Haten

narsistisuus. Haten hahmo on hyvin narsistinen ja hedonistinen rock-klisee, mihin matkaseuralainen Markuskin viittaa kuvaillessaan Hatea nimellä Narkkissos (T, 99).

Haten yhteydet Jeesukseen ovat olennaisia päähenkilön oman kehityskaaren kannalta. Jo aiemmin mainitsin, että Haten ja päähenkilön romanssi tuntuu ensilukemalta hieman kummalliselta, vaikka päähenkilö antaa siihen selityksen: hän kertoo kiinnostuvansa Hatesta siksi, että Hate murtaa hänen ”pikkutarkkaan sublimoidun” tunne-elämänsä: ”Kuin olisin mikroprosessoriohjelmoidun kutomakoneen jälkeen tarttunut jälleen virkkuukoukkuun ja näprännyt sillä pienenpienen pyöreän pannulapun. Riemulla.” (T, 32.) Intertekstuaalisen luennan myötä rakentuvalla Jeesusviitekehityksellä on kuitenkin syvempi merkitys, joka kietoutuu hylkäämisen ja rakastamisen tematiikkaan. Koko kristinuskon keskeisimpiä opetuksia on se, että Jeesukseen uskovat saavat pelastuksen, pääsevät taivaaseen eivätkä joudu kadotukseen. Jeesuksen (ja Jumalan) rakkaus on ikuista, eikä se rakkaus hylkää ketään, joka uskoo Jeesukseen.

Haten ja päähenkilön tapailusuhteen aikana Hate ei hylkää päähenkilöä, vaikka useaan otteeseen näyttää siltä. Hate lähtee moneen kertaan omille seikkailuilleen, mutta palaa joka kerta takaisin. Vielä Suomessakin, jossa päähenkilö viimeistään uumoilee, ettei enää koskaan näe poikaa, Hate ilmaantuu hänen elämäänsä jälleen. Hate aiheuttaa joka kerta lähtiessään hylätyksi tulemisen pelon, mutta palaa takaisin. Hylätyksi tulemisen pelko kietoutuu puolestaan olennaisesti päähenkilön isäsuhteeseen. Isä ei ole aiheuttanut päähenkilölle pelkoa ja surua ainoastaan katoamalla Egyptiin, vaan myös sen myötä jättämällä päähenkilön äidin oman onnensa nojaan – tai pikemminkin päähenkilön kontolle. Äitiä kuvataan useaan otteeseen mieleltään epävakaaaksi, ja lopulta päähenkilöstä on tullut äitinsä omaishoitaja<sup>16</sup>.

Isän ja Haten lähteminen sekoittuvat päähenkilön mielessä toisiinsa. Se näkyy esimerkiksi kohdassa, jossa Hate aikookin yhtäkkiä jäädä junaan ja jättää koko Tushka-vaelluksen väliin. Hate saapuu naisen hytin ovelle hätäisen oloisena, ja jo ennen kuin hän paljastaa jäävänsä junaan, päähenkilön katse ajautuu hänen omaan, isänsä vanhaan matkalaukkuun ja muistoon isän lähdöistä:

---

<sup>16</sup> En käsittele työssäni laajemmin *Tushkan* päähenkilön äitisuhdetta, sillä asiaan on paneutunut mm. Lea Kaunisto pro gradu -työssään (1997).

Katselin yhä isän suurta ruskeaa matkalaukkua. -- Sama laukku jonka sisään olin monasti itseni uneksunut. Niin että isä avaisi minut<sup>17</sup> vasta Kairossa suuressa hienossa hotellihuoneessa pehmoisen keinuvan sängyn päällä, hämmästyisi ja nauraisi ilosta.  
 – No mikä nyt? Katselin Hatea silmiäni siritellen. --  
 – Mä en tu Luksoriin. (T, 209)

Hate ja päähenkilön hylännyt isä limittyvät hänen ajatuksissaan muulloinkin. Kun Hate yllättäen saapuu hänen luokseen eräänä aamuyönä Helsingissä, Haten saappaiden ääni vasten asfalttia laukaisee muiston päähenkilön lapsuudesta, jolloin hän katsoi isänsä kanssa yhdessä elokuvaa televisiosta (T, 25). On siis mahdollista päätellä, että päähenkilö projisoi Hateen menettämisen pelkoaan, hylätyksi tulemisen kammoaan, joka on alkanut itää hänessä isän lähdön myötä. Myös teoksessa usein toistuva lainaus Marilyn Monroen kappaleesta ”River Of No Return”, ”You never return to me”, jota päähenkilö alkaa hyräillä uima-altaalla miettiessään Hatea (T, 176–177) taustoittaa hänen pelkäävän Hatenkin hylkäävän hänet yhtä lopullisesti kuin hänen isänsä hylkäsi. Hate kuitenkin palaa. Voisi sanoa, ettei Hate ei jätä naista silloinkaan, kun kuolee: viimeistään romaanin lopusta lukija ymmärtää naisen odottavan lasta. Ajallisten vihjeiden perusteella on mahdollista pitää lapsen isänä Hatea. Tämän tulkinnan myötä on myös mielenkiintoista ajatella, että Hate, jota on useaan otteeseen kuvattu pojaksi, vaihtaakin päähenkilön raskauden myötä rooliaan, sillä hänestä tulee isä – ja päähenkilö synnyttää maailmaan uuden pojan.

Haten kutsuminen ”pojaksi” on raamatullisen viittauksen lisäksi tulkinnallinen avain Haten ja päähenkilön suhteeseen. Haten huonoimpina hetkinä päähenkilö hoivaa ja tyynnyttelee häntä kuin lasta, ja toisinaan parin suhde on hyvin äiti-poikamainen. Äitiroolia Hatelle korostaa esimerkiksi tapahtuma parin ollessa kaleesiajelulla, kun Hate hyväilee päähenkilön rintoja:

Kun Hate kumartui puoleeni ja hamusi tummanpunaisiksi herahtaneet ihomarjani huuliensa väliin panin silmäni kiinni ja toivoin että hänen lämpöiset huulensa olisivat makean valkean nesteen peitossa kun hän kohta katsoisi minuun.

Ja ne olivat.

Hän pyyhki suunsa rystysillään ja nuroi. Poika! Kuin Parsifal! (T, 129)

Imetystapahtuman lisäksi tekstissä on alluusio Jeesukseen (”Poika!”) sekä keskiaikaiseen Wolfram von Eschenbachenin ritarieeposeen *Parsifal*, jossa Parsifalin syvä suhde äitiinsä on keskeinen osa tarinaa.

<sup>17</sup> Lainauksessa puhutaan laukusta, joten sanaparissa ”avaisi minut” on seksuaalinen sävy.

*Tushkasta* löytyy myös oidipuskompleksinen alluusio musiikkiin. Joukon viettäessä iltaa ravintolassa Hate innostuu lausumaan The Doors -yhtyeen ”The End” -nimisen kappaleen, joka loppuu huomionhakuiseen huudahdukseen ”Mother, I want to fuck you” (T, 162). Toisaalta heidänkin suhteessaan nainen elää vastakohtaisissa rooleissa: toisinaan Hate saapuu öisin hänen luokseen pakoon vaimoan Stiinaa, jolloin naisen rooli on olla rakastajatar tai kärjistetysti ajatellen prostituoitu – ja kun Hate vaipuu hetken kuluttua omille kummallisille tripeilleen, tarjoaa päähenkilö jälleen äitimäistä hoivaa.

### 3.2.2 Kadonnut isä

Päähenkilön omasta isästä ei rakennu romaanissa kovin eheää kuvaa. Rikkonaiset ovat myös isän muistiinpanot, jotka päähenkilöllä ovat mukanaan: niistä on revitty sivuja irti ja ne ovat muutenkin vaikeaselkoiset. Isän nimikin, Kunto, mainitaan vain ohimennen, kun sitä käyttää isän Egyptin-tuttava Mohamed ja kun päähenkilö kutsuu itseään ”Kunnon Tytöksi”.

Ensimmäisen kerran isä mainitaan teoksessa aiemmin sivuamassani muistossa, jossa isä kytkeytyy erääseen televisio-ohjelmaan. Siitä päähenkilö muistaa asfaltilla kopisevat kengät:

Kiltti tyttö, isä toteaa. Nyt saat katsoa illalla isän kanssa televisiosta sen sarjafilmin, muistatko, sen juuri jonka alussa pääosaa esittävä pitkä mies aina kävelee hämäriä katuja pitkin ja kengät kopisevat, muistatko sinä, sitten tämä mies livahtaa johonkin pimeään porttikonkiin ja sytyttää savukkeen. Siinä on sellainen mukavan salamyhkäinen musiikki. (T, 25)

Mies elokuvassa on hahmo nimeltä Harry Lime, minkä päähenkilö seuraavalla sivulla paljastaa. Olennaista on kuitenkin itse elokuvan nimi: elokuva on nimeltään *Kolmas mies*, minkä kertoja mainitsee katsellessaan isäänsä samassa lapsuutensa muistossa. Siinä isä on sanonut tyttärelleen joskus ihmisten olevan toisilleen susia:

Katson isää pitkään. Isä ei näytä sudelta. Vaikka en näe hänen silmiään rillien takaa. Lasit heijastavat vain pitkän vaalean miehen joka liikkuu pölyisessä kuvaruudussa. Pitkä vaalea hontelo mies. Kolmas mies. (T, 26–27)

Isä tosiaankin on päähenkilölle ”kolmas mies”. Koko Egyptin-matka kietoutuu kolmeen eri mieheen: Hateen, Jyrkiin ja isään. ”Pitkä vaalea hontelo mies” sopii kuvauksena

Hateenkin, mikä korostaa isän ja Haten yhteyttä. Isällä tosiaan on vaikutuksensa päähenkilön suhteeseen Haten kanssa, ja kolmas mies -alluusio vihjailee sitä, että päähenkilön rakkauselämän näennäinen dikotomia, Haten ja Jyrkin tai Teemun ja Tommin välillä valitseminen, ei kuitenkaan ole vain kahden väliltä valitsemista: välissä vaikuttaa myös kolmas mies eli isä. Isä on kuin kolmion kolmas siivu, eräänlainen ”pyhän kolminaisuuden” kolmas osa: kahta ei koskaan ole olemassa ilman kolmatta.

Romaanista käy ilmi, että isä on rintamakarkuri, joka karkasi sodasta ampumalla itseään polveen ja pääsemällä sitä kautta sairastuvalle ja myöhemmin vapautukseen. Myöhemmässä elämässään isä on alkanut kavaltaa rahaa – sekin yksi raamatullinen alluusio. Hän on vienyt luvatta rahaa työpaikaltaan vakuutusyhtiöstä ja sotkenut asiansa, mistä hänen läheisimmät työtoverit olivat olleet jo selvillä, kun isä lähti Egyptiin. Isän rikosten valossa hänen katoamisensa mutkistuu. Todennäköisimpänä vaihtoehtona romaanissa pidetään hukkumista jokilaivalta joko vahingossa tai tahallisesti, mutta on mahdollista, että hän on ehkä suunnitelmallisesti kadonnut rahoineen päivineen. Tähän avautuu tulkinta päähenkilön erään matkaseuralaisen, Mr. American, kommentissa, jossa Mr. America kysyy seurueelta, haluavatko he kadota vai kuolla: ” – Kaikki järjestyy. Paperit parissa viikossa. Ja halvalla, jos saan mainita teille!” (T, 164.)

Isänsä kavalluksesta kertoessaan päähenkilö paljastaa itsestään yllättävän piirteen:

Isä otti. Otti otti ja otti. Isä otti rahaa pakonomaisesti, kymmenen penniä tuotti hänelle saman tyydytyksen kuin kymmenen tuhatta. Minä otan mitä vain mutten rahaa. Otan haarukoita, savukkeensyöttimiä, puseroita, tuhkakuppeja, lehtiöitä, koruja, kyniä, käsilaukkuja ja varsinkin lompakoita, monilokeroisia litteitä lompakoita. (T, 266.)

Varastaminen on siis isää ja tytärtä yhdistävä ominaisuus. Kun tytär miettii L. Onervan isäsuhdetta ja samalla palaa omaan muistonsa, jossa hän ja isä katselevat yhdessä Seurasaarta, lausuu isä merkityksellisesti tyttärelleen, miten ”[n]iin kaukana on kaikkein lähin” (T, 286). Egyptin-matkan suurimpia oivalluksia on lopulta sekin, että päähenkilö ymmärtää itsessään olevan paljon samaa kuin isässään.

Samankaltaisuus kietoutuu hyvän ja pahan pohtimiseen, jota päähenkilö on tehnyt pienestä pitäen. ”Isä ei näytä sudelta”, päähenkilö on miettinyt lapsena. Hän myös mainitsee, että isän tavaroihin on kuulunut Juhani Ahon *Panu*-romaani. *Panu* (1897) pohtii kristin- ja pakanauskon (näennäistä) vastakkaisuutta kahden eri yhteisön

kautta ja uskojen kautta oikeiden valintojen ja hyvän ja pahan absoluuttisuutta. Päähenkilön keskeisiksi pohdinnoiksi muodostuvat kysymykset isän teoista, niiden oikeellisuudesta ja siitä, onko syntiä tehnyt isä ollut siten automaattisesti paha ihminen. Isän ja tyttären samankaltaisuudet herättävät hänessä kysymyksen siitä, kurkottavatko isän tekojen seuraukset ja syyllisyys häntäkin kohti. Päähenkilön omat valinnat eivät nekään välttämättä ole oikein.

### 3.2.3 Sukupolvensa ääni – Jyrki

Siinä missä *Tushkasta* on helppo hahmottaa ”isä” ja ”poika”, jää kolmas mies, Jyrki, puolestaan hieman mysteeriksi. Päähenkilön ajatuskuluissa on selviä siirtymiä hänen omasta isästään Hateen ja päinvastoin. Hate ja isä liittyvät vahvasti hylkäämiseen, ja kiintymys Hateen voidaan tulkita osittain johtuvaksi päähenkilön isäsuhteesta.

Vaikka olisi yksinkertaistavaa tulkita Jyrki ”pyhän kolminaisuuden” Pyhänä Henkenä, on romaanissa myös leikkimielisiä alluusioita, jotka liittävät hänet ”Totuuden henkeen”. Jyrki, ”maankuulu teatteriohjaaja”, on ollut oman sukupolvensa radikaali ja suuri taiteilija – tavallaan sukupolvensa ”henki” tai ääni, jonka aatteet ja arvot näyttävät kyllä hieman vanhanaikaisina verrattuna esimerkiksi Hateen. Lisäksi hänellä kuvataan olevan hyvin kuuluva ja kajahtava puheääni, jonka takia Hate ja Markus antavat miehelle lempinimen ”Megafoni”. Kuuluva ääni onkin ensimmäinen asia, jonka päähenkilö Jyrkistä huomaa Egyptissä:

– Mutta helkkari sentään, hei! Jyrki huikkasi minulle muhkealla äänellään jota museon valtaviin, monessa kerroksessa päälletysten sijaitsevien näyttelyhallien kaiut toistelivat, kuin suuri museo olisi kummissaan maistellut vieraan kävijän outoa kieltä. (T, 150)

Lainauksen ”outoa kieltä” on sekin ovela alluusio: joissakin kristinuskon suuntauksissa uskotaan, että ihmiset puhuvat kielillä, kun he täyttyvät Pyhällä Hengellä. Hauska tulkintaan sopiva kommentti Jyrkin suusta pääseekin, kun hänen vaimonsa Tuire pohtii heidän yhteisiä aikataulujaan ja sitä, voisivatko he lähteä mukaan vaellukselle Tushkaan. Jyrkillä ei ole matkalle esteitä: ”Olen aikaan ja paikkaan sitoutumaton, Jyrki todisti” (T, 165).

Myös muutamat lintuihin liittyvät yksityiskohdat liittävät Jyrkiä osaksi pyhää kolminaisuutta ja Pyhää Henkeä. *Tushkassa* mainitaan useaan otteeseen Egyptissä liihottelevat kyyhkyset, esimerkiksi juna-asemalla naisen näkemä kyyhky tuo

hänen mieleensä lapsuuden ja isän kanssa tehdyt retket Seurasaareen (T, 15). Kyyhkynen on kristillisessä perinteessä Pyhän Hengen vertauskuva tai lintu, jonka muodossa Pyhä Henki saapuu jonkun luokse, ja on kiinnostavaa, että juuri päähenkilön nähdessä kyyhkyn isän muisto tulee hänen mieleensä.

Toinen Pyhään Henkeen ja lintuihin liittyvä yhteys löytyy *Raamatussa* ja *Tushkassa* esiintyvistä korppikotkista. Matkalla kohti mystistä Tushkaa joukko viettää hetken aikaa Luksorissa. Eräänä iltana nainen ja Jyrki jäävät kahden Luksorissa muiden lähtiessä katselemaan nähtävyyksiä, ja he päätyvät illalla kahdestaan päähenkilön makuuhuoneeseen. Ilmassa on koko päivän ollut seksuaalista jännitettä. Huoneessa Jyrki haluaa naista takaapäin ja avaa käsillään naisen uimapuvun niskan solmua. Tällöin nainen pyytää, että hän voisi lähteä hetkeksi aikaa ulos kävelemään, mutta pyytää Jyrkiä silti odottamaan häntä samassa huoneessa.

Kun nainen lähtee kävelyille, hän näkee rannassa kamelinraadon, joka on tulossa syödyksi: ”Suuret mustat korppikotkat lentelivät ääneti ruhon yllä ja odottivat” (T, 235). Kun *Raamatussa* Jeesus ennustaa ihmisen pojan ilmestymistä ja hänen opetuslapsensa kysyvät, missä se tapahtuu, Jeesus vastaa: ”Missä on haaska, sinne kokoontuvat korppikotkat” (Luuk. 17:37). Samaan ihmisen pojan tulemiseen liittyy toinenkin Jyrkin repliikki. Jyrki on aiemmin pyytänyt naista kertomaan hänelle koti-Suomessa joskus vanhemmistaan, jos he tapaavat vielä uudelleen jossakin: ”Me emme tiedä paikkaa emmekä hetkeä, Jyrki naurahti” (T, 193). Samantyyllisillä sanoilla Jeesuskin ennustaa Ihmisen Pojan tuloa: ”Mutta sitä päivää ja hetkeä ei tiedä kukaan, eivät taivaan enkelit eikä edes Poika, sen tietää vain Isä” (Matt. 24:36).

Pyhän Hengen ajatellaan puolestaan mahdollistavan juuri sen, että Jumalan poika tulee ihmiseksi. ”Ihmisen pojan tulon” ennustuksen voisi tulkita enteilevän Haten paluuta. Luksorin-matka on juuri se, jolta Hate on jättäytynyt pois. Kun nainen on hyvästellyt Haten pikaisesti junassa, hän ei ole varma, tapaavatko he enää koskaan. Jyrkin kanssa vietetyn yön jälkeen nainen ja muu joukko lähtee Assuaniin, jonne Hate sitten yllättäen ilmaantuukin. Ennustus toteutuu.

Monissa kristinuskon opeissa olennaista on sekin, että Pyhä Henki vaikuttaa jollain tavalla sen kohdanneeseen ihmiseen. Ihmisen täyttää rauha tai hän ymmärtää oman pienuutensa Jumalan suuruuden äärellä. Muutos tapahtuu myös *Tushkan* naisessa, vaikka jumalallista kohtaamista ei olekaan luvassa. Kun nainen ja Jyrki ovat menneet sänkyyn, he jäävät puhumaan pitkään naisen huoneeseen, ja luvun päätteeksi naisen ajatukset ovat hämäriä mutta selvässä muutoksessa:

Jotain on tapahtumassa. Minulle. Olen matkalla pois. Mikä päivä, mikä kuu, mikä vuosisata on nyt menossa? Mihin olen menossa?  
En tiedä. Eikä sillä ole enää niin väliä. (T, 240–241)

Jyrkin kanssa lähentyminen vaikuttaa siis olevan myös yksi niistä seikoista, jotka saavat päähenkilössä voimakkaan muutoksen käyntiin.

*Tushkan* keskeisestä mieskolmikosta, isästä, Jyrkistä ja Hatesta, on siis löydettävissä kaikista tulkintaa avartavia raamatullisia viittauksia, joskin osa niistä on varsin ironisia. Kiinnostavaa on sekin, että heidän ”raamatulliset” roolinsa ovat koko ajan liikkeessä. Jyrkillä on 17-vuotias poika Petri, ja erityisesti Tuiren, Petrin äidin, kautta Jyrkin rooli isänä korostuu. Päähenkilö pohtii Jyrkin korkeaa ikää verrattuna Hateen, joka ikänsä puolesta voisi olla Jyrkin poika. Hatesta puolestaan tulee isä päähenkilön synnytettyä pojan.

Päähenkilön oma isä on kolmikosta ainoa kuollut eikä fyysisesti läsnä. Se tuo häneen ulottuvuutta taustalla vaikuttavana henkenä, jonka menneisyys, teot ja verisukulaisuus *Tushkan* naiseen saavat naisen pohtimaan laajemmin omaa käyttäytymistään ja kohtaloaan.

### 3.3 Syntisen matka

Jos päähenkilön syyllisyydentuntojen aiheuttajiksi etsii klassisia syntejä, isältä peritty varastelutaipumus ei jää ainoaksi. Romaanissa nainen myös pettää, minkä senkin voi linkittää isään: isän tavaroissa on kuva, jossa isä hymyilee raukean onnellisena kauniin tumman naisen rinnalla. Assuanissa päähenkilölle selviää, että nainen on isän ystävän Mohamedin vaimo, ja hänelle jää kuvasta ja tapahtuneesta omituinen tunne.

Päähenkilö on omassa Egyptissä tapahtuvassa ihmissuhdekuviossaan ainoa, joka ei ole kihloissa tai naimisissa. Jyrki on Tuiren kanssa avioliitossa ja Hate kertoo naiselle, että hänellä on Suomessa morsian, Stiina, joka on raskaana. Päähenkilö antaa hänen ja Haten suhteen silti jatkua. Suhde jatkuu vielä heidän palattuaan Suomeen, missä Hate saapuu yhä öisin hänen luokseen.

#### 3.3.1 Langennut Ristilukki

Maatessaan sängyllä rakastelun jälkeen Jyrki ja päähenkilö ajautuvat keskustelemaan vilkkaasti. Jyrki toteaa päähenkilölle ihailevansa, miten tämä on niin puhdas. Tähän

päähenkilö vastaa olevansa siivetön ja jatkaa kysymällä, tunteeo Jyrki sadun Pessistä ja Illusiasta. Sitä seuraa keskustelu, jossa romaanin henkilöt pureskelevat itse auki erästä *Tushkan* intertekstiä, Yrjö Kokon *Pessiä ja Illusiaa* (1944).

Kokon sadussa Illusia-keijukainen karkaa kodistaan sateenkaarelta maahan ja tapaa Pessi-peikon. He ystäväystyivät, ja Illusia viehättyy maanpinnan luonnosta ja elämästä. Hän aikoo palata kotiin sateenkaarelle, kunhan on hieman tutkinut maapalloa. Kotiinpaluu osoittautuu kuitenkin hankalaksi, kun sateenkaarta ei tule näkyviin. Matkaan tulee lisää mutkia, kun Ristilukki, Illusian isän Illusionin entinen opiskelutoveri, puree kateuksissaan Illusian siivet poikki eikä Illusia pääse lentämään sateenkaarelle. Illusian on jäätävä maahan talveksi, mistä hän lopulta selviää muiden metsän eläinten avulla. Sadun lopussa Pessille ja Illusialle syntyy lapsi, keijun ja peikon jälkeläinen, ”uusi ihminen”. *Pessin ja Illusian* samankaltaisuudet *Tushkaan* ovat huomattavia: niin Illusia kuin päähenkilökin joutuvat itselleen täysin uuteen tilanteeseen, jossa on löydettävä uusia tapoja jäsentää omaa todellisuuttaan. Lisäksi kummankin teoksen lopussa syntyy jälkeläinen.

Päähenkilö ja Jyrki eivät käsittele satua kuitenkaan tästä näkökulmasta. Päähenkilö kertoo Jyrkille erityisesti sadun ”paholaisesta”, Ristilukista:

– – muistatko kun Pessissä ja Illusiassa on tää yks kyyninen Ristilukki, minä jatkoin nopeasti. – Ristilukista on tehty laulukin – –  
 – Juu, hämäästi muistan joskus kuulleen radiosta, Jyrki myönsi. – Aika mahtipontinenhan se on. Minä olen aina luullut että se on Merikannon.  
 – No joo joo, mutta kun pimeys ja valo taistelee keskenään! Pessin ja Illusian taustallahan kumisee toinen maailmansota. Ja Kokko on piilottanut lauluunsa juuri sen saman viestin kun tään Ristilukki-laulun tekijä. – –  
 – ”Ja aurinko sammuu, sen kehrää ei näy, se yön ikihelmahan käy. Ja ihmiset sielutta harhailevat, vain tuntien tiet avarat”, minä lausuin hitaasti. – Ja nyt tulee se pointti: ”Yön tummuus on heistä kuin hehkuva koi, he säikkyvät, kerran jos valjeta voi, ja rientäen pois, näin eivätkö ois ikivapaita – unta kun nähneensä vaan he luulevat nukkuessaan!”  
 – Metsän tummuus mulle tuokaa, Jyrki hyräili. – Onko nää sun Onerva-kirjan problematiikkaa?  
 – Minkä Onerva-kirjan? minä hämmästelin niin aidosti että itsekin yllätyin. – Me pelätään hyvää paljon enemmän kuin me pelätään pahaa. Tää on mun mielestä Kokon sadun pointti. Ja tään laulun pointti. Ja sitten se kun Ristilukki puree poikki Illusian siivet, Illusian on opittava elämään maan päällä ilman siipiä! (T, 237)

*Pessin ja Illusian* kehyskertomuksena on tarina isästä, joka alkaa sotarintamalla kirjoittaa lapsilleen tarinaa Pessistä ja Illusiasta, joten teoksen taustalla tosiaankin kuuluu toinen maailmansota. Sota, jota kertoja elää, liittyy myös Pessin ja Illusian

tarinan maailmaan. Eräessä kohtauksessa peikko ja keijukainen ovat lammen rannalla, ja lammessa ui sotilaita – jotka ovat kertojan kanssataistelijoita rintamalta. Samassa kohtauksessa Illusia lausuu sanat, joita *Tushkankin* kertoja muistelee myöhemmin, aivan romaanin loppusivuilla: ”Minä en tiedä, onko ihminen hyvä vai paha, mutta minä luulen, että hän haluaisi tulla puhtaaksi” (T, 318). Itse uintikohtaus linkittyy sekin tapahtumien tasolla *Tushkaan*, kun nainen näkee kävelyllään jo mainitsemani kamelinraadon lisäksi paikallisia poikia uimassa, ennen rakasteluaan Jyrkin kanssa.

Ristilukki on sadun ”paha”, mutta juuri siitä syystä, mitä päähenkilö hahmottelee: Ristilukki itse pelkää enemmän hyvää kuin mitä se pelkää pahaa. Samalla tavalla elämäänsä suhtautuu Hatekin, joka jatkuvasti flirttailee kuolemaan liittyvien rock-kliseiden kanssa. Hate on illuusioton ja pilkkaa Jyrkin ja Tuiren sukupolven ihanteita ja uskoa muutokseen. Hän on nuoresta iästään huolimatta läpeensä kyynistynyt: ”Oon niiku tehny kaikkee pahaa mitä vaan voi kuvitella”, Hate leveilee (T, 261). Pahuus ja sen karkoitus esiintyvät romaanissa myös useina viittauksina kämmenkuviin, joiden tarkoitus on karkoittaa pahaa (mm. T, 198) – ja sellainen on kirjan kannessakin.

Päähenkilö puolestaan ei tunnusta pahaa (tai hyvää) yksiselitteisenä entiteettinä. Samalla tavalla hän suhtautuu omiin ”synteihinsä”. Keskustelussaan Jyrkin kanssa hän osoittaa enemmän ihmisen tarvetta kehittyä tai avartua viittaamalla Illusiaan, jonka siivet kenties viedään, mutta joka oppii tapahtuman myötä käyttämään käsiään – huudahtaahan päähenkilö itsekin olevansa Illusian tavalla ”siivetön”. Siivetön voi kuitenkin oppia jotain uutta tai nähdä asiat uudessa valossa. Matkasta Egyptiin on muodostunut päähenkilölle kokemus, joka avaa hänen silmänsä uudella tavalla.

### 3.3.2 Matkalla alas: *Tushka ja Jumalainen näytelmä*

Henkiseen kehitykseen liittyy myös eräs *Tushkan* interteksti, jonka kirjoittajan Ella mainitsee pikaisesti porukan matkustaessa pitkin Niiliä:

Ella muistutti meitä Tuonelan virta -symboliikasta ja kertoi olevansa vakaasti sitä mieltä että kreikkalaisen mytologian Styks sekä Danten ja omien kansansatujemme Manalan virta oli kuin olikin alunalkujaan Niili ja että koko pyhän virran ajatus oli peräisin juuri Egyptistä, juuri tästä matkasta auringonnousun rannalta auringonlaskun rannalle, itäiseltä rannalta läntiselle rannalle, lännen maahan, Kuoleman valtakuntaan. (T, 224)

*Tushkassa* on lukusymboliikkaa, joka liittyy kirjan Danten tuotantoon ja tarkemmin määriteltynä *Jumalaiseen näytelmään*. Aiemmin mainitsin myös *Tushkan* jakaantuvan raamatullisesti kolmeen kirjaan. Jokainen näistä kirjoista jakaantuu lisäksi kolmeen eri osioon (I, II ja III), aivan kuten *Jumalainen näytelmäkin* jakaantuu kolmeen osioon, Helvettiin, Kiirastuleen ja Taivaaseen. *Tushkassa* on lisäksi kutkuttava vihjaus lukea romaania vasten myyttisempiä tarinoita, kun päähenkilö miettii kirjoitusprojektinsa teemoja:

Onerva niin kuin useimmat muutkin vuosisatamme taiteilijat tunsivat hyvin vanhaa ja uudempaa mytologiaa. Toisin on nyt. Ties miksi, sillä keskiaikaisista uskomuksista ja tarinoista voisi ammentaa loputtomasti. Antiikista ja muinais-egyptiläisestä kulttuurista puhumattakaan. (T, 126)

*Tushka* ei nojautu vasten koko *Jumalaista näytelmää*, mutta siinä on paljon alluusioita, jotka liittyvät teoksen *Jumalaisen näytelmän* Helvetin-osioon. Näkyvä alluusio ovat romaanista löydettävät synnit. Danten Helvetiä havainnollistetaan suppilomaisella kuvalla, jossa eri väärintekijät ovat joutuneet eri helvetin kerroksiin. Mitä syvemmälle suppilossa edetään pitkin kerroksia, sitä tuomittavemmiksi muuttuvat synnit ja sitä hirveämmiksi niistä saatavat rangaistukset. *Tushkan* kertojan ”pääsynti” on pettäminen parisuhteessa, ”aviorikos”, joka sijoittuu Helvetin piirille kaksi. Kuten aiemmin jo mainitsin, synti toteutuu naisen pettäessä yhdessä Haten kanssa Stiinaa ja yhdessä Jyrkin kanssa sekä Hatea että Tuirea.

Väärintekemisen voimakkuus alleviivautuu, kun päähenkilö pyytää Jyrkiltä hetken aikaa itselleen ja lähtee kävelemään rantaan, jossa hän näkee kylpevät pojat, kamelinruhon ja korppikotkat. Ihmisen Pojan tulon lisäksi raamatullisessa vertauskuvassa on kyse myös ahneudesta, sillä Jeesus käyttää raadon ääreen kokoontuvia korppikotkia vertauskuvana ahneista ihmisistä (Matt. 24:28). Pahaenteisesti saalistaan kiertelevät petolinnut ovat uhkakuva, joka kertoo kyllä, mitä tuleman pitää, ja alleviivaa sitä, että nainen on täysin tietoinen valintansa kohtalokkuudesta – ja siitä, että hän pitää valintaansa itsekin ahneena.

Aviorikos ja himo eivät ole ainoa synti, joka *Tushkassa* nousee pinnalle. Syvemmällä Helvetin piireissä lymyävät myös esimerkiksi itsemurhaajat, ja *Tushkan* hämärästä lopusta on pääteltävissä, että Hate tekee itsemurhan. Myös tuhlaajille on oma paikkansa. Nainen mainitsee muutamaan otteeseen, miten hänen muuten säästäväinen isänsä lähti rahan kanssa tuhlauslinjalle matkoillaan: ”Ja ulkomailla, ulkomailla saattoi

vapaasti ottaa ja tuhлата, ottaa ja tuhлата” (T, 266). Isän ja tyttären yhteinen varastelutaipumus on sekin synty. Helvetin kahdella viimeisellä piirillä kärsivät varkaiden lisäksi vilpilliset, petturit ja virkaansa väärin käyttäneet. Alimmasta kerroksesta löytyy *Raamatun* tunnetuin kavaltaja Juudas, johon rahaa työpaikaltaan kavaltanut, virkaansa väärin käyttänyt isä vertautuu:

En tiedä tuliko äiti koskaan todella ymmärtämään mitä isä oli työpaikallaan vuosien varrella hissun kissun tehnyt, kuinka paljon hyvänä ja tunnollisena työntekijänä pidetty isä oli loppujen lopuksi ehtinyt kavaltaa rahaa. (T, 267)

Danten vaellus on Helvetin piirien kuvauksen lisäksi kuvaus matkasta, kuten *Tushkakin*. Oikeastaan *Tushkan* matkat jakautuvat kolmeen sisäkkäiseen, fyysisesti tehtävään matkaan, joista jokainen on entistä yksityiskohtaisempi. Ensimmäinen on päähenkilön matka Egyptiin kirjoittamaan kirjaa. Toinen on matka Luksoriin, jonne lähtee koko keskeisten henkilöhahmojen joukko – tavallaan ”matka matkalla”, jonne lähdetään siis Egyptistä, josta on jo tullut kaikkien kotipesä. Luksorissa tehdään vielä yksityiskohtaisempi matka Assuaniin, josta kuljetaan veden poikki ja saavutaan vaellukselle helvetillisen kuumalle aavikolle.

Näistä matkoista viimeisin, matka tekojärven yli aavikkovaellukselle, muistuttaa monilta osin Danten taivalta *Jumalaisen näytelmän* Helvetti-osiossa. Aavikkovaelluksen tarkoitus on paikallistaa Tushka, myyttinen paikka, joka sijaitsee osittain tekojärven pohjalla ja osittain autiomaassa. Olennainen yhdistäjä on opas. Dantea opastamaan lähtee Vergilius, *Tushkassa* mukaan lähtee Mohamed, päähenkilön isän tuntenut paikallinen mies. Mohamed tavataan Assuanissa, josta joukko lähtee ylittämään Nasserjärveä. *Jumalaisessa näytelmässä* tehdään myös tärkeä vedenylitys Akheron-virran yli. Virran jälkeen saavutaan manalaan, ja *Tushkassa* järvimatkan jälkeen on luvassa kameliratsastus aavikolla. Jo aiemmin Tushkaa on paikkana rinnastettu helvettiin, sillä paikka sijaitsee ”alhaalla” Ylä-Egyptissä: ”Assuaniin Mohamedin luo ja alemmaskin. Tushkaan saakka” (T, 16), päähenkilö on miettinyt matkasuunnitelmiaan. Myös Tuire käyttää helvetiä vertauskohtana, kun puhuu Tushkasta Ellalle: ”[M]e lähdetään kohta sinne alaspäin missä on vielä kymmenen kertaa helvetillisempää” (T, 184). Kaikkein konkreettisimmin asian piirtää esiin Markus, kun ryhmä ratsastaa kameleillaan autiomaassa virran ylityksen jälkeen: ”– Mä en usko että sellaista Tushkaa on ikinä ollukkaan! Markus huusi. – Me ollaan menossa helvettiin kaikki!” (T, 277). Autiomaassa tosiaankin on polttavan kuuma, ja osa

joukosta on juopotellut aamusta lähtien, mikä tekee menosta entistä tuskaisempaa. Yhteishenki alkaa rakoilla, ja ratsastuksen aikana absurdiksi äityvässä keskustelussa kaikki naljailevat toisistaan jotakin loukkaavaa.

Illan suussa he jättävät eläimet ja jatkavat hetken jalan kohti leiriytymispaikkaa. Kuuma vaellus on ohitse, ja joukko saapuu kallioselle rantatörmälle. Siellä päähenkilö huomaa olevansa hyvin erilaisessa mielentilassa kuin muut, jotka alkavat syödä ja touhottaa leirin pystytyksen kanssa. Danten matka Helvetissä päättyy, kun hän saapuu oppaansa Vergiliuksen kanssa helvetin ylösalaisin kääntyneeseen maailmaan, joka ei enää olekaan helvetti vaan jotakin kauniimpaa. Helvetti-osio päättyy säkeeseen ”poistuimme siitä, näimme jälleen tähdet” (34. laulu, säe 139). Aavikolla, satojen kilometrien päässä kotoa, *Tushkan* päähenkilöllä on samankaltainen hetki, kun aurinko laskee ja yö viimein saapuu. Päähenkilö seisoo kielekkeellä oman oppaansa Mohamedin kanssa ja tuntee itsensä tyhjäksi ja länsimaisen kulttuurin vain hetkelliseksi.

En eläisi ikuisesti. En kirjoittaisi menestysromaania Onervasta. Mutta silti pienen liskon juoksujälki viisisataa vuotta vanhassa neitseellisessä hiekassa oli järkyttävän kaunis. Elämä oli. Ja minä olin vihdoinkin täysin tyhjä ja täysin avoin. (T, 280)

Ajatustensa lomassa päähenkilön valtaa rauhallinen olo. Hän tuntuu tekevän sovinnon itseään painaneiden ajatusten kanssa. Ja vaikka hän on aavikolla hyvin kaukana kotoa, hänen sisäinen matkansa on saavuttanut yhden päätöspisteen.

## 4. Naisen ahtaat raamit

Hyvin erilaisista tapahtumamiljöistään ja kerrontaratkaisuksistaan huolimatta molemmat tarkastelemani kohdeteokset ovat kertomuksia henkisestä kehityksestä, matkasta, joka mullistaa kokijansa minäkuva. Matkaa taittaessaan teosten päähenkilöt joutuvat kohtaamaan menneisyytensä asioita, joita he eivät ole ennen kunnolla käsitelleet. Lisäksi he joutuvat kasvotusten niiden odotusten kanssa, joita maailma heitä kohtaan asettaa, joita he eivät yksiselitteisesti pysty täyttämään ja joiden takia he tuntevat olevansa jollain tavalla vääränlaisia naisina. ”Minä luulin aina syvällä sisimmässäni että olen jollakin kauhealla tavalla epänormaali ja että se vielä jonakin päivän paljastuu” Sonja miettii (SO, 258). Kummallakin on menneisyydessään arpia, joiden takia he kokevat olevansa perustavanlaatuisesti erilaisia kuin ”muut naiset”, sopimattomia niihin naisen muotteihin, joita yhteiskunta heille tarjoaa.

Sonjan painolastina ovat perheen odotukset, joiden mukaan hänen pitäisi olla ahkera mutta hiljainen ja vaatimaton vasemmistolaisnainen. Toisella puolella ovat odotukset miehiltä, jotka näkevät hänen kesyttömän ja riemukkaan puolensa mutta jotka samalla sokaistuvat siitä, ja Sonjan ihmissuhteet typistyvät roolileikeiksi. *Tushkan* nainen koettaa toteuttaa rooliaan kuuliaisena ja tulevaisuudessa toivottavasti myös arvostettuna kirjailijana, joka saisi viimein puheenvuoron miehisen maailman keskellä. Se ei kuitenkaan onnistu ennen kuin hän itse ottaa sen tilan, jonka hän tarvitsee. Sen tehdäkseen hänen on murtauduttava ulos kuoresta, jonka hän on rakentanut suojaaksi itsensä ja haavoittavan menneisyyden väliin.

### 4.1 Häpeä ja menneisyys painolastina

Kumpikin nainen kantaa mukanaan häpeää, jonka voima heissä on niin valtava, että se estää heitä elämästä niin kuin he haluaisivat. *Tushkan* nainen ei uskalla ottaa kirjailijana seuraavaa askeltaan, koska hän ei pidä itseään siihen kyvykkäänä – tai ei itseään riittävän merkittävänä henkilönä, jolla olisi mitään sanottavaa. Myöskään hänen perheolosuhteensa tai taustansa eivät ole antaneet hänelle mainittavan hyvää itseluottamusta: ”– – minuun aina hulvahti tuo tuttu tunne. Odysseuksen kompa. Ei kukaan. Ei mikään. Ei mistään” (T, 43) nainen kertoo. Alluusio luo siltaa modernismin tuntoihin: siihen, miten vapauden kääntöpuolena nainen tuntee juurettomuutta eikä usko

kuuluvansa oikein minnekään. Lisäksi hänellä, kuten Sonjallakin, on vaikeuksia kirjoittaa naisena mieskirjailijoiden keskellä. Sonjan häpeää vahvistaa sukupuolen lisäksi hänen perhetaustansa, alkaen jo venäläisperäisestä sukunimestä. Se hävettää häntä niin, että hän kutsuu itseään vain Sonja O:ksi (SO, 14), irroittaakseen itsensä perheestä, jonka arvoja ja menneisyyttä hän ei halua tuoda esiin. Kummankin naisen lähtökohdista itsensä toteuttaminen tuntuu vaikealta.

Myös seksuaalisuus aiheuttaa molemmille päänvaivaa. Voimakas seksuaalisuus ja sen esiintuominen pelottaa *Tushkan* naista jo hänen nuoruudessaan, kun hän tuntee häpeää käydessään kaupassa ja seistessään siellä seksikkään myymälänhoitajan Betsyn punattujen huulien ja ”sex appealin” edessä (T, 44). Sonjalta kaikki seksuaalisuus kitketään pois ja seksi piilotetaan tyystin hänen lapsuudenkodistaan. Kun hänen isänsä antaa hänen äidilleen lahjaksi läpinäkyvän mustan yöpaidan, äiti viskaa sen kauhuissaan kaappiin. Myöhemmin Sonja kaivaa kaapista tuon häntä kiehtovan, kielletyn vaatekappaleen, jota hän pitää päällään salaa masturboidessaan. Samalla hän tuntee tekevänsä jotain väärää ja hävettävää.

*Tushkan* päähenkilö häpeää omaa ulkonäköään: kun tilaan saapuu näyttävä nainen, Tuire, päähenkilö huomaa, että Ramses-Hiltonin drinkkibaarissa on lukuisia peilejä, joista hänen oma kuvajaisensa heijastuu: ”Aiemmin paikan peilien runsaus ei ollut liiemmin häirinyt minua mutta nyt, Tuiren katseita imevän olemuksen rinnalla huomaan senkin” (T, 153). On kiinnostavaa, miten hän Tuirea kuvailee: ”kuin Fine konsanaan. Fine van Brooklyn. Caritas. Astrid. Dorothea. Nefernefernefer” (T, 159), verraten Tuirea muutamiin Mika Waltarin tuotannon naisiin, joihin miespäähenkilöt ovat rakastuneet toivottomasti – ja samalla hän päätyy pohtimaan, mahtaisiko Tuire olla Hatenkin tyyppiä. Tuiren olemus tuntuu mitätöivän hänen omaa persoonaansa. Ellan eloisuus taas herättää hänessä ”kaikki tutut alemmuudentuntoni ja estoni” (T, 170). Hän myös pitää voimakasta Ellaa naisena, jonka olisi pitänyt kirjoittaa kirja L. Onervasta eikä hänen.

Juuret kontrolliin ja häpeään ovat naisten menneisyydessä. *Tushkan* nainen on toiminut nuoruudessaan vuosia äitinsä omaishoitajana, kun hänen isänsä on kadonnut kuvioista. Kun äiti kuolee, naisen elämästä poistuvat häntä kahlinneet rajoitteet äidin suhteen, mutta hän jatkaa elämistään yhtä lailla hiljaa kuin ennenkin. Yksinäinen, hieman eristäytyvä elämäntyyli on seurausta siitä, että äidin nukuttua pois hän on viimein päässyt tilanteeseen, jossa kukaan ei vaadi häneltä mitään. Osittain hän sanoo nauttivansa yksinäisyydestään ja rauhastaan. Hän välttelee tietoisesti riskejä tai

sellaisten asioiden kohtaamista, jotka voisivat vavisuttaa hänen turvallisuudentunnettaan. Tällainen elämä ei kuitenkaan näyttäydy vapautumisena tai ratkaisuna mihinkään, koska se ei tuo hänelle onnea eikä tyytymystä:

Sitä paitsi ajattelin usein itsekseni – ja ajattelen usein vieläkin – että suurimman osan meistä ihmisistä on opittava tuleman toimeen pienin unelmin, pienin suruin, pienin iloin, omenien maku suussaan. Eli kuten valkohapsinen Charlie Chaplin ”Parrasvaloissa” esittämänsä vanhan ja unohdetun tähtinäyttelijän suulla surumielisesti hymyillen lausuu: ”Kaikki me olemme harrastelijoita. Elämä ei muuhun riitä.” (T, 50)

Katkelmassa on alluusio elokuvaan *Parrasvalot (Limelight)* (1952), jonka Charlie Chaplinin esittämällä päähenkilö-klovnilla on onneton tarina. Hän on jo vetäytynyt show-maailmasta syrjään ja tyytynyt osaansa, kun hänelle rakas tanssijatar Thereza saa hänet lopulta suostuteltua takaisin estradeille. Aluksi klovni epäonnistuu eikä saavuta suosiota. Lopulta hän lyöttäytyy yhteen vanhan ystävänsä kanssa, ja silloin paluu osoittautuu menestyksekkääksi. Loisto on kuitenkin vain hetkellistä, sillä lopussa klovni saa sydänkohtauksen ja kuolee lavalle dramaattisesti rakastettuna Therezan viereen – ikään kuin liiallinen maineen ja menestyksen tavoittelu kostautuisi. *Tushkan* päähenkilö toteaa kuin *Parrasvaloista* oppineena, ettei hänen kuulukaan haluta suuria: ei rakkautta eikä ammatillista menestystä. Hän on tottunut elämään hiljaa ja vaatimattomasti. Kuitenkin hänen tapansa kieltää itseltään intohimo tuntuu aiheuttavan hänelle solmun, josta hän alkaa pyristellä irti. Matka kauas Egyptiin on hänen ensimmäinen rohkea askeleensa kohti tuntematonta.

Sonjan vaikeissa perhesuhteissa tapahtuu murros, mahdollisuus muutokseen ja rehellisyyteen, kun Sonjan isä kuolee. Sonja ja hänen äitinsä tapaavat kahdestaan isän vanhassa kantakapakassa oluella, ja muutaman tuopin jälkeen äiti alkaa kysellä Sonjan elämästä. Sonja ei uskalla kertoa äidilleen mitään, koska pelkää äidin vain tuomitsevan hänet ja jälkiviisaasti toteavan, että Sonjalle se kaikki oli odotettavissa. Sonja mainitsee äitinsä kyselevän häneltä ”puoliaggressiivisesti” kysymyksiä kuten ”[m]illoin valmistun. Miksen ole jo humkandi, näin monen opiskeluvuoden jälkeen – – Tajuanko millaisen häpeän olen vanhemmilleni tuottanut – – ja sitä rataa” (SO, 249). Kohtauksessa Sonjan äidin kysymykset suodattuvat Sonjan kertoman kautta – on siis mahdollista tulkita, että Sonja kuvittelee äitinsä kysymykset ja ajatukset päänsä sisällä.

Äidin ja Sonjan välillä on mahdollisuus muutokseen ja aitoon, menneisyyttä avaavaan keskusteluun, mutta Sonja menee tilanteessa lukkoon. Hän lähtee käymään vessassa, jossa hän repii mukaansa ottaman Helvi Juvosen runon ”Lumien sulamisaikaan” (runokokoelmasta *Sanantuoja*, 1959). Sonja oli ajatellut antaa runon äidilleen:

”Lumien sulamisaikaan,/kun tulevat kalliit näkyviin,/on joka kallio/iän uurtamat äitini kasvot,/lämpimät päivän paisteessa,/kun rakkaus on sulattanut jään.”

Oikeassa yläkulmassa on fajjan kuolinpäivämäärä.

Miten naiivilta viesti tuntuukaan kun luen sen kertaalleen kylmää kaakeliseinää vasten nojaten.

Pitäisihän minun tietää että mutsi inhoaa hempeilyä. (SO, 250)

Sonjalla on elänyt toive siitä, että isän kuolema sulattaisi heidän väliltään jään ja loisi heille mahdollisuuden lähentymiseen ja rakkauteen. Jos äiti ja Sonja voisivat viimein näyttää toisilleen aitoja tunteita, heidän suhteessaan tapahtuisi merkittävä muutos. Välien selvittely ja aitous äidin kanssa olisi avain siihen, miten Sonja voisi alkaa käsitellä uudella tavalla traumaattista ja rajoittavaa lapsuuttaan ja sen kautta itselleen syntynyttä suurta tarvetta tulla hyväksytyksi, olla aina sellainen kuin mitä on odotettu. Mikään ei kuitenkaan muutu, ja menneisyys pitää heitä kumpaakin yhä otteessaan.

## 4.2 Turvautuminen tarinaan

Tarinoilla on suuri rooli Sonjan lapsuudessa. Karussa ja toisinaan tunteettomassa ilmapiirissä hänen turvapaikakseen muodostuvat baabushkan salaperäiset kertomukset, jotka Sonja jo osin osaa ulkoa. Hän pyytää silti baabushkaa ja isoisoisäänsä dieduskaa kertomaan tarinoita yhä uudelleen:

– Kerro diedu siitä linnapelistä, miten ne palikat lensi ylös ja sit ne putos alas sun päähän siellä Pietarissa ja miten se välskäri tuli jelppimään sua mut sä vaan löhösit kuin kuollu kolme päivää ja ne höhlät luuli että se oli sun vortes loppu, mutta sit sä heräsitkin – – (SO, 41).

Ne tarinat, joita Sonjalle ei kerrota, hän kuvittelee, kuten kertomuksen siitä, mitä isän äidille Veeralle tapahtui: miten tarjoilijaksi pestattu nuori kaunis Veera ryntää ulos ravintolasalista terassille yskimään verta, ”leppäkerttuja” tuberkuloosinsa takia, ”eikä Veeralla ole enää kauaa aikaa sillä niitä leppäkerttuja tulee koko ajan lisää – – parvittain

ja laumoittain ne lisääntyvät, pienet kauniit pisarat” (SO, 47). Traaginen kohtalo muuntuu tarinankerronnassa runolliseksi, lähes kauniiksi, ja samalla isänäidin kohtalo paljon helpommin käsitettäväksi. Samaa tekee Sonja tarinallistaessaan menneisyyttään. Kun hän vertaa itseään Toivolan Hiltuun menettäessään neitsyytensä, hänenkin traumaattisesta kokemuksestaan tulee tarina. Ja kun hän esimerkiksi kertoo Mikael Falkista käyttäen nimeä Mikael Paljasjalka tai ”papin poika Falk”, Mikaelista tulee hahmo ja suhteesta mieheen kertomus.

*Tushkan* päähenkilö hakee puolestaan jatkuvasti turvaa tai inspiraatiota kirjansa kohteelta, L. Onervalta, ja tämän vastinpariksi asettamaltaan Marilyn Monroelta. Kirjoitustyönsä tiimellyksessä hän vertaa itseään tai elämäänsä naisiin, esimerkiksi sallimalla alkoholinkäyttönsä sillä verukkeella, että L. Onervakin käytti kirjoitustyönsä apuna eetterivaleriaanaa. Ihmissuhteisiinsa hän hakee apua Onervalta pohtimalla sitä, elikö Onervakin tuntien itsensä ”vuoroin äidiksi, vuoroin huoraksi” (T, 304).

Tukeutuminen tarinaan ja myytteihin – olivatpa ne sitten keksittyjä tai eläneistä henkilöistä kirjoitettuja, kuten Marilynin tai Onervan tapauksessa – auttaa kummankin kohdteokseni päähenkilöä saamaan elämälleen koherenttiutta ja myös merkityksellisyyttä. Vaikeasti pirstoutuneesta, traumatisoituneesta minästä alkaa piirtyä eheämpi kuva, kun avuksi otetaan jo kerrotut kertomukset. Kun päähenkilöt eivät tiedä, minne elämä heidät vie, on helppoa ajatella ehjiä, viehätysvoimaisia tarinoita, joissa kaunis, nuori nainen elää täyttä elämää mutta kohtaa dramaattisen lopun. Tukeutumisessaan he sivuavat myös näitä kaikenselittäviä loppuja ja lopuista vielä kaikkein lopullisimpia: traagisia itsemurhia. Sonja käy lähellä tuhoa ja kertookin sukunsa naisten dramaattisista kuolemista, mutta pelastuu. *Tushkan* nainen myöntää ”ehkä harkinneensa” asiaa, mutta lopulta äkkinäisen lopun oman käden kautta kokee Hate.

Sonja muotoutuu tarinankerronnallaan itse pikareskimaiseksi veijariksi, pikaraksi. Romaani antaa kuitenkin vihjeitä siitä, miten eheä tarina tai kertomus on aina konstruktio ja todellisuudessa ainakin valikoitu ja puolueellinen ellei valheellinen, kun Sonjan perhe katsoo yhdessä valokuvia ja koettaa muistella menneitä:

Hailakkaa sanailua. Jokaisen faktat oli ne oikeimmat. Jokainen tiesi ja muisti miten nimenomaan se ja se asia meni ja miltä se ja se ihminen näytti. Kaikista pikkuasioistakin saattoi kehkeytyä iso retakka. Taistelu muistoista. Kukaan ei olisi halunnut menettää illuusiotaan. Kukaan ei olisi halunnut jättää jäähyväisiä omille elämänvalheilleen – – (SO, 36)

Myös *Tushkassa* on vihjaus siihen, että kertomus on aina tulkinnallinen tai jälkeinpäin muisteltuna jopa virheellinen. Romaanin lopussa päähenkilö kertoo lukeneensa Tuiresta jutun eräästä naistenlehdestä. *Tushkan* lopetuslause kommentoi Tuiresta tehtyä artikkelia: ”Jutussa oli ikävän paljon painovirheitä”, päähenkilö toteaa (T, 318).

Osa päähenkilöiden minäkuvan eheytymistä on myös ohjautuminen pois tarinamallista. Siihen kuuluu myönnytys siitä, ettei kaikkien kertomusten eikä etenkin loppujen tarvitse olla ehjiä ja selittäviä. Kun *Tushkassa* joukkio on matkalla jokilaivalla ja he purjehtivat Tushkan yli, päähenkilö palaa pohtimaan isänsä kohtaloa vielä kerran:

Loppujen lopuksi isälleni kävi niin kuin on käynyt joillekuille Ruotsinlaivojen matkustajille. Hän yksinkertaisesti katosi yön aikana. Putosi. Horjahti. Lipsahti. Kurkisti pimeässä liian pitkälle. Oksensi liikaa ponnistaen. Käveli unissaan. Pääasia: ei rikosta eikä rangaistusta. (T, 266)

Päähenkilö käy mielessään läpi erilaisia loppuja isän kertomukselle. Mutta nyt hänelle ei enää ole palavasti tärkeää tietää totuutta – sen tietäminen ei ehkä olekaan se asia, joka tekisi hänen elämästään helpompaa tai selittäisi hänen omaa persoonallisuuttaan. ”Eikä sillä enää ole niin väliä”, kuten hän aiemmin nostamassani lainauksessa on miettinyt. Siihen ei ehkä liittynytkään ”rikosta eikä rangaistusta”. Tapahtumasta ei saa eheää tarinaa, koska loppu puuttuu, mutta sillä ei ole merkitystä. Nainen hyväksyy epäjärjestyksen ja epäselvyyden, joka isän kuolemaan liittyy.

”Ei rikosta eikä rangaistusta” on lisäksi alluusio Fjodor Dostojevskin *Rikokseen ja rangaistukseen* (1866). Se ei ole *Tushkan* ainoa tähän venäläiseen klassikkoon osoittava alluusio. Kun päähenkilö ja Jyrki makaavat sängyllä rakastelun jälkeen, päähenkilö yrittää saada Jyrkiä jäämään yöksi sillä verukkeella, ettei Tuire luultavasti huomaa miehen poissaoloa ollenkaan. ”Mehän puhutaan kohtan kuin kaksi Raskolnikovia”, Jyrki vastaa päähenkilön ehdotelmiin tiedostaen oman syyllisyytensä (T, 239). *Rikoksessa ja rangaistuksessa* päähenkilö Raskolnikov murhaa ahneen koronkiskurieukon, ja murhan takana piilevänä ”jalona” motiivina olisi jakaa vanhan naisen rahat niitä enemmän tarvitseville. Murha menee kuitenkin kammottavalla tavalla pieleen, kun paikalla onkin eukon lisäksi eukon sisko, jonka Raskolnikov myös tappaa

kirveellään – ja sekavassa mielentilassa hän ei saa mukaansa edes kovin suurta ryöstösaalista. Raskolnikovia ei alun alkaen epäillä murhasta, mutta hänelle nousee kova kuume ja hän alkaa hourailla, ja samalla murhan omantunnontuskat käyvät hänelle liian suuriksi sietää. Lopulta Raskolnikov tunnustaa murhan, kun hänen rakkautensa kohde Sonja<sup>18</sup> ohjaa häntä siihen suuntaan.

*Rikoksen ja rangaistuksen* keskeisiä kysymyksiä on, mikä on oikein ja mikä on väärin: ovatko Raskolnikovin perustelut tappaa vanha nainen oikeutettuja ja onko hänen rakastamansa Sonjan prostituutio oikein, kun sen tekee turvataksaan perheelleen elannon. Raskolnikoville kiinnijäämistä suurempi rangaistus on hänen omantunnontuskansa, ja lopulta hän tunnustaa murhan saadakseen anteeksiannon Sonjalta. Dostojevskin romaanissa Sonja pureutuu Raskolnikovin omatuntoon: hän ei keskity Raskolnikovin tekoon, vaan kysyy mieheltä, mitä Raskolnikov on tehnyt *itselleen* (*Rikos ja rangaistus*, 387). Romaanin olennaisiin teemoihin kuuluvat syyllisyydentuntoon ja anteeksiantoon liittyvät kysymykset, ja samat teemat toistuvat myös *Tushkassa* – ja osittain myös *Sonja O. kävi täällä* -romaanissa. Sekä interteksti *Rikos ja rangaistus* että kohdeteokseni asettavat laajasti kysymyksenalaiseksi sen, mitä merkityksiä ihmisen valinnoilla on, miten ne vaikuttavat eivät vain ympäröivään yhteiskuntaan vaan syvemmin ihmiseen itseensä. Jos *Tushkan* nainen ei löydä omaa ääntään ja ota tarvitsemaansa tilaa, hän ei voi elää täyttä elämää. Jos Sonja antaa jatkuvasti muiden määritellä oman persoonallisuutensa, hän jää aina objektiksi.

”Ei rikosta eikä rangaistusta” -lausahdus taustoittaa myös *Tushkan* päähenkilön anteeksiantoa isälleen. Rahankavallusta ei saa tekemättömäksi, mutta nainen on valmiimpi antamaan anteeksi isän rikoksen häntä kohtaan: sen, että isä omien intohimojensa viemänä lähti lopullisesti hänen elämästään. Päähenkilö ei kanna kaunaa isälleen, ja hänessä itsessään tapahtuu muutos omassa suhtautumisessaan itseensä.

### 4.3 Murtuva pato ja muutos

Siinä missä *Sonja O. kävi täällä* on teoksen nimenä kuvaava ja selittävä, on *Tushka* ennen teokseen tarttumista varsin salaperäinen, vaikka Tushka (tai Toshka) onkin todellinen paikka Egyptissä.

---

<sup>18</sup> *Rikoksen ja rangaistuksen* Sonjaa on usein pidetty kaksi vastakohtaa yhdistävänä hahmona, jalona prostituoituna (ks. esim. Briggs 2009), minkä yhdessä samannimisyyden eli internyymsyyden kanssa voisi nähdä yhdistävän häntä Kaurasenkin Sonjaan.

Nimessä yhdistyy paikan lisäksi kaksi romaanin kannalta olennaista sanaa: *tuska* ja *tuhka*. *Tuska* viittaa päähenkilön kipuun. Hän mainitsee muutamaan otteeseen kovat vatsakipunsa (esim. T, 31 ja T, 75), joista hän on kärsinyt jo lapsena ja joista hän kärsii aikuisena, erityisesti kuukautisten aikaan. Fyysisestä kivusta huolimatta hänen kipunsa on pääosin henkistä. Se liittyy menneisyyteen, kipuun, jota vanhempien osalta hylätyksi tuleminen on aiheuttanut, ja nykyisyyteen: kaikkiin niihin tunteisiin, joita Hatén katoaminen hänessä kerta toisensa jälkeen herättää.

*Tuhka* puolestaan liittyy romaaniin hieman monisyisemmin, erityisesti palamisen kautta. Päähenkilö kertoo, miten hänen isänsä on ollut töissä palovakuutusosastolla: ”Työpöydällä pelkkiä selviteltäviä tulipaloja 25 vuoden ajan” (T, 82). Hänen äitinsä isän ammatiksi mainitaan nuohooja. Musta, likainen olemus on kirvoittanut isoisästä vitsejä, jotka liittyvät paholaiseen: ”[J]ukupätkä millanen fatsi sulla on, sehän on ihan kuin piru, sun isäs on paholainen, perkele, Pelsepuupi, Pelsepuupi!” (T, 82). Helvetti-metaforiin nivoutuu läheisesti tuli: esimerkiksi Kairon aseman tunnelmaa kuvataan moneen otteeseen hornankattilamaiseksi.

Tuhka liittyy olennaisesti muutokseen. Palaessa aine muuttuu tuhkaksi, ja tuhka puolestaan on otollinen kasvualusta kaikelle uudelle. Dramaattisen prosessin lopputuotteena syntyy siis mahdollisuus jollekin tuoreelle. Sama tapahtuu *Tushkassa*. Päähenkilö käy läpi menneisyytensä painolastit, myrskyisän rakkaussuhteen Hatén kanssa ja kohtaa Hatén kuoleman, mutta lopputuloksena hän saa valmiiksi kirjan sekä synnyttää maailmaan lapsen, uuden elämän.

Isän työ palovakuutusosastolla viittaa tuleen myös elementtinä, joka on toisinaan kontrolloimaton. Tuli ei ole ainoa elementti, joka esiintyy romaanissa tässä roolissa, sillä hallitsematon vesi ja vedenpaisumus nousee teoksessa esille useasti. Alati nouseva vesi tulee esiin ympäristötuhon yhteydessä, kun joukko matkustaa Egyptissä ja kuulee monien joutuneen jättämään kotinsa tulvien vuoksi. Vedenpaisumus liittyy Ellan mukaan hänen ja Kain suunnitteleman elokuvan teemaan. Usein romaanissa hyräilty Marilynin kappalekaan ei ole sattumalta ”River of No Return”. *Tushkassa* puhutaan Assuanin suuresta padosta, jonka vesi murtuessaan vyöryy kylliin ja tuhoaa kaiken (T, 249), ja Ella kertoo autiomaan kohtalokkaasta sateesta, joka tullessaan ”kestää muutaman päivän yhtä soittoa ja sulattaa keidaskaupunkien mutatiilitalot maan tasalle” (T, 273). Hallitsematon vesi toistuu eräässä arkiesineessäkin: *Tushkan* nainen kertoo menneisyydessään saaneensa kihlajaislahjaksi Tommin äidiltä viheltävän vesipannun teenkeittoa varten, ja pannun vihellysominaisuuden näppäryyttä on sukulaisnaisten

joukolla päästy ihastelemaan, sillä ”kunnon miniä ei keitä vesiäänkään hellalle” (T, 16). Tulviva vesi linkittyy kuukautisiin, kun nainen miettii vettä rinnastaen sen kuukautisiin ja siihen, miten ”[n]ainen vuotaa kerran kuussa yli” (T, 127).

Vesi on vahvasti läsnä myös Sonjan kertomuksessa. Useat romaanin intertekstit liittyvät hukkumiseen tai veteen, kuten jo mainitsemani *Hiltu ja Ragnar*, *Solange* ja *Kyyhky ja unikko*. Kun Sonja saa psykiatrisessa sairaalassa lääkkeitä, hän kuvailee, että niistä tulee ”flegu vihertävänharmaa olo kuin kahlaasi jatkuvasti meren pohjassa, syvänmeren pohjassa, Mariaanian haudassa, hitaasti ja raskain askelin ja puhua ei voi: menee vettä suuhun, hukkuu” (SO, 143). Lisäksi hänen isoäitinsä kertoo hänelle tarinoita merenalaisista maailmoista, joista yksi on myytti siitä, miten merihevonen on lajina syntynyt (SO, 51). Merihevos-esineet ovat myöhemmin Sonjalle tärkeä keräilykohde, kahdestakin syystä. Hän kertoo merihevosurosten hoitavan poikasten kantamisen. Lisäksi Sonja kutsuu aborttoimaansa sikiötä merihevokseksi.

Sekä Sonjan että *Tushkan* naisen elämässä vesi symboloi ensinnäkin tuhoa hukkumisen muodossa. Toisaalta se symboloi vapautta ja vapautumista. Sonjan toteemieläin merihevonen on tosiaankin poikkeuksellinen, sillä merihevosnaaras asettaa munat koiraan pussiin ja koiras kantaa poikaset. Yksinkertaistetusti naaras on siis urosta vapaampi. Vapautta tavoittelee myös Sonja, joka on kyllästynyt itseään alati raamittaviin miehiin:

Miten minua on kuvailtu, raamitettu, pantu puihin. Kuinka minua on jalostettu. Olen lihallistunut kaunokirjallisuus, olen se kaikkein aidoin maalaus. Olen punatukkainen molski ja vihreäsilmäinen tanssilattia. Olen Nabokovin Lolita ja Zolan Nana. Olen Ahon Saara ja Salaman naiset. Olen Waltarin Osmi ja Kultakutri. Kuka lohduttaisi myyttiä? (SO, 265)

Sonjan mainitsemat naishahmot ovat kaikki mieskirjailijoiden (Vladimir Nabokov, Hannu Aho, Hannu Salama, Mika Waltari) luomuksia. Sonjalle ja *Tushkan* päähenkilölle onkin yhteistä se, että kokevat jonkin muun – yleensä miehen – asettaneen ne kehykset, joihin heidän on mahduttava, että he olisivat käsitettäviä hahmotyyppejä eivätkä liikaa, pursuamassa ulos toisen asettamista raameista. Sonja muistelee keskusteluaan Mikael Paljasjalan kanssa:

Mikael Paljasjalka: Sä varmaan muistat mitä Dmitri Karamazov sanoi kerran. ”Ihminen on liian laaja, minä kaventeaisin sitä vähän.”  
Minä: Dostojevski tarkoitti sillä takuulla naista. Tunteilevan yläluokan jäbille nainen on aina ollu hysteerinen mysteerii. (SO, 225)

Ehkä huomaamattaan Sonja ja *Tushkan* päähenkilö ovat itse luoneet vastapainoksi identiteettiä, joka taistelee noita kehyksiä vastaan – mutta sekin on nojannut valmiisiin malleihin ja käsityksiin.

Liiallisuuden ja ylitsepursuavuuden teema toistuu Sonjan kertomuksessa erityisesti aiemmin käsittelemäni Leningradin-matkan kohdalla, jossa Sonjan identiteetin etsinnän tukipuuna toimii Edith Södergranin *Tulevaisuuden varjo*. Sonjan matkalleen mukaan ottamasta runokokoelmasta löytyy myös eräs runo, jota Sonja ei mainitse, mutta joka käsittelee täysin samoja liiallisuuden ja ylitsepursuavuuden ajatuksia kuin joiden kanssa hän painiskelee. Runo on neljäs osa runosta ”Päivä viilenee”: ”Sinä etsit kukkaa / ja löysit hedelmän. / Sinä etsit lähdetä / ja löysit meren. / Sinä etsit naista / ja löysit sielun – / olet pettynyt.” Naisen kokonaisvaltaisuus on runossa liikaa, jotakin, jota mies ei saa mahdutettua omaan haavekuvaansa naisesta. Myös meri, suuri ja arvaamaton vesistö, mainitaan runossa yhtenä naisen rajattomuuden kuvana.

*Tushkassa* päähenkilö näkee puolestaan eräänä yönä unen, jossa virtaava vesi on saatava hallintaan. Unessa Onerva ja Marilyn seisovat solisevan virran partaalla ja Onerva pyytää päähenkilöä pysäyttämään virtaavan veden. Nainen vastaa, ettei osaa. ”Silloin Marilyn, naisista vaaleampi, kuiskasi pehmeästi kädellään virtaan viitaten: vaimenna sitten sen ääni! En minä voi, vastasin melkein nyhykäisten ja ravistelin päätäni unessani”, päähenkilö kuvailee untaan (T, 212). Vettä ei voi pysäyttää eikä vaimentaa, vaikka naisen innoittajat, naiskuvaa ravistelleet Onerva ja Marilyn niin pyytävät.

Uni on mielenkiintoinen siksikin, että nimenomaan naiset pyytävät päähenkilöä pysäyttämään veden. Päähenkilön esikuvina pitämät naiset ovat hänelle itsenäisiä, mutta lopulta myös jonkinlaisiin kategorioihin lukkiutuneita – tai joutuneet tekemään itseään ja elämänsä vahvasti rajaavia valintoja omana elinaikanaan. Erityisesti seikka ilmenee äitiydessä, joka varsinkin romaanin loppupuolella päähenkilön oman lapsen synnyttyä nousee esiin. Häntä, Marilynä ja Onervaa on yhdistänyt huono tai olematon äitisuhde ja yhteiskunnan kautta saatu kuva siitä, ettei kaikkea voi saada, ainakaan uraa ja äitiyttä. Päähenkilö kuitenkin murtaa myytin:

Paitsi etten enää ole yksin. Lapsi ehti valmiiksi ennen kirjaa. Päätin näet sittenkin valita molemmat ja uskoa siihen – päinvastoin kuin Hilja Onerva ja Norma Jean – että tosiaan voin valita molemmat. – – Minusta tuntuu etten ole koskaan aiemmin kirjoittanut näin kokonaisvaltaisesti, koko ruumiillani, kaikilla vaistoillani. (T, 315)

Myös Sonja päättää valita kaiken. Ensin hänestä katoaa jotakin Leningradissa:

Tulinko surulliseksi kun Marilyn piikkareissaan ja piukassa tuppihameessaan sipsutteli tiehensä?

Tai kun Bette lakkasi räpyttelemästä irtoripsiään huulet töröllään?

Tai kun Rita lakkasi laulamasta matalasti kujertaen, pitkää hanskaa riisuen?

Ikäväkö? Ei sitten tipan tippaa. (SO, 238)

Hänestä moukaroituu ulos valkokankaalta tuttuja näyttelijättäriä: Marilyn Monroe, Bette Midler ja Rita Hayworth. Sonjan kuvauksessa naiset ovat korostetun seksikkäitä objekteja, joiden tarkoitus on olla miehen valloitettavana, miehisen katseen alaisena ja ikuisena ”toisena”. Tämän jatkuvana objektina olon hän jättää taakseen. Hän ei kuitenkaan kiellä koko naisellisuuttaan eikä myöskään kaikkea sitä, mitä edellämäinnittuihin naisiin liittyy:

[M]inussa on vielä ripaus vanhaa maailmannaisen charmiani; sääri keinuu ja imukkeesta sekä pitsikäsineistä en luovu koskaan, ne ovat osa pesunkestävää persoonallisuuttani, tiedän ja hyväksyn sen nyt ja olen lujasti päättänyt että muidenkin on se hyväksyttävä.

Olen emansipoitunut demimonde. Ja feministien ensi kesän kaksiviikkoiselle tiedostamisleirillekin otan harhani matkaani. Otan oman itsein molemmat naiset mukaan kuulemaan, oppimaan. Epäilemään. (SO, 260)

Sonja tiedostaa koko persoonallisuutensa ylitsepursuavuuden ja itsensä monet eri puolet, jotka tulevaisuudessa saavat tilaa elää yhdessä. Hän tunnustaa itsessään piirteitä, jotka ovat ajattomia, ja toisaalta hän muistuttaa itseään kehityksen ja epäilemisen tärkeydestä: on vielä paljon asioita, joita hänenkin on tärkeä kyseenalaistaa.

## Lopuksi

Tutkimani alluusiot vaikuttavat merkittävästi kerrontaan: ne dramatisoivat ja taustoittavat tekstissä jo muutenkin esiin tuotuja seikkoja ja toisinaan paljastavat jotakin kerronnan luotettavuudesta. Ne valottavat joitakin ristiriitaisuuksia, jotka muuten saattaisivat jäädä huomaamatta. Samalla alluusiot muuttavat tekstin sävyä: ne voivat ironisoida, karnevalisoida tai kyseenalaistaa tekstiä.

*Sonja O. kävi täällä* -romaanin pursuava intertekstuaalisuus saattoi teoksen ilmestymisaikana jäädä monien muiden hehkutettujen seikkojen, kuten innovatiivisen kielen, Sonjan tabuja murtavan elämäntyylin tai rajojarikkovan kerronnan varjoon. Alluusiot kuitenkin värittävät ja laajentavat mielenkiintoisella tavalla päähenkilöä Sonjaa, joka ei jää pelkästään railakkaaksi, vallitsevia järjestyksiä romuttavaksi nuoreksi naiseksi. Erityisesti Sonjan kipupisteet ja traumat alkavat hahmottua, kun alluusiot avautuvat.

Myyttiset kertomukset monipuolistavat ja avaavat esikoiskirjan varjoon jäänyttä *Tushkaa*, joka taustalla kumisevien suurten kertomustensa ansiosta syvenee mutkikkaaksi ja monitulkintaiseksi romaaniksi. Matkakertomus uppoutuu pohtimaan ihmisen valintoja, niiden takana vaikuttavaa häpeää ja kontrollia ja menneisyyden painolastista vapautumisen tärkeyttä.

Alluusiot hankautuvat päähenkilöiden identiteetin kanssa, syventävät sitä, avaavat siihen kiinnostavia railoja ja synnyttävät siitä vaihtoehtoisia tulkintoja. Samalla ne heijastavat päähenkilöiden tajuntaa ja ajatusmaailmaa: kirjallisuudentäyteisessä elämässä lukuisat ajatuksiin upottautuvat alluusiot kuvaavat myös laajemmin sitä, miten naiset ajattelevat itsestään ja maailmasta, jossa he elävät. Päähenkilöiden on helpompi hahmottaa joitakin asioita etsimällä niille vertailukohtia esimerkiksi muualta kirjallisuudesta. Kun päähenkilöt käyttävät itse alluusioita kerronnassaan, he rakentavat identiteettiään valmiiden narratiivien varaan.

Välillä alluusioiden määrä on hengästyttävä, ja välillä ne johdattavat lukijaa keskenään hyvin erilaisiin suuntiin. Kaikkia en ole niiden runsauden takia nostanut tässä työssä esille. Kummassakin romaanissa on epäluotettavaa kerrontaa ja vihjeitä siitä, ettei tarina ole täysin eheä: kenties vielä eri alluusioita tutkimalla romaaneista voisi hahmottaa uudenlaisia tulkintoja. Olen kuitenkin tulkinnut niitä alluusioita, joista rakentuu romaanin kokonaistulkinnan kannalta kiinnostavia viitekehäksiä. Vaikka kohdeteokseni ovat keskenään monilta osin hyvin erilaisia, nämä

viitekehykset – dualistinen tai miesten asettama naiskuva ja sen rikkominen, kuoleman tai tuhon uhka ja sen voittaminen, sisäinen minäkuvan mullistava matka ja eheytyminen – ovat romaaneissa hyvin samankaltaisia.

Suuri osa interteksteistä on peräisin miesten kynästä, ja niissä esiintyvä naiskuva on usein varsin stereotyyppinen tai yksiulotteinen. Monissa interteksteissä naisella on dramaattinen kohtalo; naiset päätyvät epäonnisiin rakkaussuhteisiin, heidän mielenterveytensä järkkyy tai he ajautuvat kuolemaan. Kohdeteosteni päähenkilöille käy kuitenkin toisin. He eivät passivoidu miesten rinnalle, eikä heidän kohtalooan sanele mies, vaikka kummankin elämän merkittäviin käännteisiin miehet vaikuttavatkin. Ratkaisevan askeleen he ottavat kuitenkin itse.

Rohkaisuna he peilaavat esikuviansa elämää, tuotantoa ja kohtaloa. Historiallisesti merkittävät naiset eivät kuitenkaan ole heille mitään valmista, mihin voisi kritiikittä nojata. Esikuvat toimivat ponnahduslautoina, innoituksena rohkeuteen ja vapautumiseen omasta kuorestaan ja menneisyydestään. Päähenkilöt etsivät heistäkin halkeamia ja jähmettyneisyyttä, jotakin, mitä voi möyhiä ja järjestellä uudelleen. Tarinoille ei tarvita selväpiirteistä loppua eikä identiteettikään ole koherentti tai vakaa. Mikään ei ole stabiilia: minuus on jatkuvassa muutoksessa.

## Lähteet

### Kohdeteokset

KAURANEN, ANJA 1981: *Sonja O. kävi täällä*. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KAURANEN, ANJA 1983: *Tushka*. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

### Kaunokirjallisuus

AHO, JUHANI 1885 & 1893 / 2000: *Papin tytär. Papin rouva*. Helsinki: SKS.

AHO, JUHANI 1897: *Panu. Kuvauksia kristinuskon ja pakanuuden lopputaistelusta Suomessa*. Porvoo: WSOY.

ESCHENBACH, WOLFRAM VON: *Parsifal*. Alkuteoksen nykysaksannoksesta (Wilhelm Stapel) *Parzifal* suomentanut Jukka Pajukangas, 1991. Porvoo: WSOY.

DANTE ALIGHIERI 1308–1321/1963: *Jumalainen näytelmä: Divina Commedia*. Suomentanut Elina Vaara. Porvoo: WSOY.

DOSTOJEVSKI, FJODOR 1866/1986: *Rikos ja rangaistus*. Suomentanut M. Vuori. Hämeenlinna: Karisto.

JUVONEN, HELVI 1959: *Sanantuoja*. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KIHLMAN, CHRISTER 1980: *Kaikki minun lapseni*. Suomentanut Pentti Saaritsa. Helsinki: Tammi.

KOKKO, YRJÖ 1944/1982: *Pessi ja Illusia. Satu*. Kuvittanut Kristina Segercrantz. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

KYRKLUND, WILLY 1951/1981: *Solange*. Suomentanut Pertti Nieminen. Espoo: Weilin+Göös.

MUKKA, TIMO K. 1970: *Kyyhky ja unikko*. Porvoo: WSOY.

MUKKA, TIMO K. 1965: *Tabu*. Jyväskylä: K. J. Gummerus.

ONERVA, L. 1908: *Mirdja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

ONERVA, L. 1913: *Inari*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.

SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE 1943/1975: *Pikku Prinssi*. Suomentanut Irma Packalén. Helsinki: WSOY.

SILLANPÄÄ, F. E. 1923: *Hiltu ja Ragnar. Kertomus kahdesta ihmislapsesta*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

SÖDERGRAN, EDITH 1916/1942: *Runoja*. Suomentanut Uuno Kailas. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

SÖDERGRAN, EDITH 1920/1972: *Tulevaisuuden varjo*. Suomentanut ja koostanut Pentti Saaritsa. Helsinki: Otava.

VIITA, LAURI 1947: *Betonimylläri. Runoja*. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

VONNEGUT, KURT 1969/1970: *Teurstamo 5 eli lasten ristiretki*. Suomentanut Juhani Jaskari. Helsinki: Tammi.

WALTARI, MIKA 1943: *Fine van Brooklyn*. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

WALTARI, MIKA 1945: *Sinuhe Egyptiläinen*. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

WALTARI, MIKA 1948: *Mikael Karvajalka*. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

### **Tutkimuskirjallisuus**

BRIGGS, KATHERINE JANE 2009: *How Dostoyevsky portrays women in his novels: A feminist analysis*. New York: Edwin Mellen Press.

CHURCHWELL, SARAH 2004: *The many lives of Marilyn Monroe*. Lontoo: Granta Publications.

FRIMAN, KIRSI 1999: Groteski nainen. Groteskin piirteitä Anja Kaurasen *Pelon* maantieteessä ja Annika Idströmin *Luonnollisessa ravinnossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

HAAPALA, VESA 2005: *Kaipaus ja kieltö. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia.

JUNTUNEN, TUOMAS 2012: *Virsta väärää, vaaksa vaaraa. Intertekstuaalinen moniäänisyys Juha Seppälän proosassa*. Helsinki: Yliopistopaino.

JÄRVELÄINEN, SALLA 2007: ”’Mustaa ja valkeaa, suloista ja kiellettyä.’ Ruumis, ambivalenssi ja tunteet Anja Kaurasen teoksessa *Tushka*.” Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja Sanelma. Turku: Turun yliopisto.

JÄRVINEN, HANNA 2006: *Le dieu de la danse: Vaslav Nijinsky, koreografinen tekijyys ja ”luonnollinen” nero*. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: SKS.

- KARKAMA, PENTTI 1995: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- KAUNISTO, LEA 1997: ”Minä huudan äitiä! Minä huudan äitiä!” Äidin ja tyttären suhteen tarkastelua Anja Kaurasen teoksissa. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- KLEMETTINEN, PETRA 2004: Naiseus ja sen muutos. Anja Kaurasen romaanien naiskuva. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- KOIVUNEN, HANNELE 1995: *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.
- Kortelainen, Anna 2006: *Naisen tie. L. Onervan kapina*. Helsinki: Otava.
- LASSILA, PERTTI (toim.): *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: SKS.
- LUNDGREN, INKERI 2000: Identiteettiä etsimässä. Sonja O:n identiteetin tarkastelua Anja Kaurasen romaanissa *Sonja O. kävi täällä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991: ”Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus.” Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- MACHACEK, GREGORY 2007: ”Allusion.” *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 122. 522–536.
- MACHACEK, GREGORY & MARTIN, WALLACE 2008: ”Defining Allusion.” *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 123. 477–479.
- NYQVIST, SANNA & OJA, OUTI 2018: *Kirjalliset väärennökset. Huijauksia, plagiaatteja ja luovia lainauksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- PALVA, HEIKKI 1974: *Raamatun tietosanasto*. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- PERRI, CARMELA 1978: ”On Alluding.” *Poetics 7*. North-Holland Publishing Company. 289–307.
- PUHTIMÄKI, HANNELE 2005: Kadotetut paratiisit. Anja Kaurasen *Arabian Laurin* tekstienväliset kytkennät. Tampere: Tampereen yliopisto.
- SALIN, SARI 2008: *Narri kertojana: kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. Helsinki: SKS.
- SPOTO, DONALD 1993: *Marilyn Monroe*. Englanninkielisestä alkuperäisteoksesta *Marilyn Monroe. The Biography* suomentaneet Raija Mattila & Jaana Lahtinen. Helsinki: Tammi.

SÄKÖ, MARIA PAULIINA 2006: Marilyn Monroe hysteerisenä naisena. Marilyn-myytin purkaminen Joyce Carol Oatesin myyttikriittisessä romaanissa *Blonde*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

TAMMI, PEKKA 1991: ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin.” Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

TAPOLA, PÄIVI 2002: *Äitini puutarhassa. Polkuja naiskirjallisuuteen*. Helsinki: Kääntöpiiri.

WEINSTEIN, DONALD 2011: *Savonarola. The Rise And Fall of a Renaissance Prophet*. New Haven & London: Yale University Press.

### **Muut lähteet**

”Kulttuuriskandaali vai kulttuuriromaani?” *Helsingin Sanomat* 5.9.1995.