

”Kirkon kiviset seinät murenevat. Sisään tulee ilmaa aurinkoa tuulta.”

Pyhän ilmeneminen Maria Peuran romaanissa *On rakkautes ääretön*

Teemu Jokilaakso
Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
Suomen kirjallisuus
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2010

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
Suomen kirjallisuus

Teemu Jokilaakso: ”Kirkon kiviset seinät murenevät. Sisään tulee ilmaa aurinkoa tuulta” Pyhän ilmeneminen Maria Peuran romaanissa *On rakkautes ääretön*

Pro gradu -tutkielma, 115 sivua.

Toukokuu 2010

Käsittelen tutkielmassani Maria Peuran *On rakkautes ääretön* -romaanissa ilmenevää pyhyttä keskittyen teoksen tarinamaailman ja henkilöiden kokemuksen analyysiin. Tulkinnan edetessä mukaan tulee myös maailmaa ja nykyhetkessä modernille ihmiselle ilmenevää pyhyttä kohti osoittava näkökulma.

Teoreettisena viitekehyksenä tutkielmassani on Paul Ricoeurin fenomenologinen hermeneutiikka, jonka antaman kirjallisuudentutkimuksen mallin mukaisesti etenen kohti tulkintaa, jonka perusteella muodostan pyhyydestä oman diskurssinsa. Paul Ricoeurin diskurssikäsitteiden ohella otan huomioon myös yleisemmän Stuart Hallin ja Michel Foucault'n teorioista nousevan diskurssikäsitteiden. Lopullisesti diskurssi-termin käyttö määrittäytyy työssäni kumpaakin perinnettä yhdisteleväksi.

Pyhyys vaatii laajana käsitteenä auetakseen monipuolista teoreettista välineistöä. Käyttämäni tutkimuskirjallisuus pitää sisällään niin kirjallisuustieteen, filosofian kuin uskontotieteen alojen teoksia. Pyhän käsitteen määrittelyssä tukeudun ensisijaisesti Mircea Eliaden teoriaan hierofanioista pyhyiden ilmentyminä. Pyhyiden olemuksen määrittelyni pohjautuu Émile Durkheimin pyhän ja profaanin jaotteluun sekä Sigmund Freudilta tabu-teoriaan, jossa pyhän ilmiön kielletyt ja epäpuhtaat kategoriat jaetaan tabun piiriin kuuluviksi.

Peuran romaanin kytköksiä Raamattuun ja myyttisiin narratiiveihin tutkin tekstienvälisyyden teorioita hyödyntäen. Analysoin teoksen intertekstuaalisuutta Kiril Taranovskyn subteksti-teorian pohjalta kiinnittäen huomiota puhtaan strukturalistisen selittämismallin lisäksi myös tulkintaan.

Tutkielmani jakautuu tulkinnallisiin päälukuihin pyhän ilmiön ja kokemuksen esiintymisympäristöjen mukaan. Teoksen maailmassa ilmenevää pyhyttä käsittelen siten ruumiillisuuden, sukupuolen, luonnon ja väkivallan aihepiirien yhteydessä.

Käsittelmäni teoriakirjallisuuden pohjalta pyhyys määrittäytyy Peuran teoksessa vahvasti yksilön identiteettiä ja hänen sitoutumistaan yhteiskunnan sosiaaliseen järjestykseen määrittäväksi tekijäksi. Pyhän kategoriat ovat vahvasti kytköksissä inhimillisen uskonnollisen ajattelun kautta myös yhteiskuntaa ylläpitäviin sosiaalisiin rakenteisiin. Yksilön siirtyminen esikielellisestä semioottisesta osaksi symbolista järjestystä tapahtuu pohjimmiltaan pyhiksi laskettavien kategorioiden rajojen ylittämisten kautta.

Pyhän käsitteen ambivalenttius ja historiallinen painolasti nousee Peuran romaanissa vahvasti esiin kristillisten ja esikristillisten pyhyyskäsitteiden sekoittumisena. Länsimaisen modernin kulttuurin omaksuman kristillisyyden takana näkyy *On rakkautes ääretön* -romaanissa vahvasti luontoon kytköksissä oleva arkaainen ja myyttistä perua oleva pyhyyskäsite.

Avainsanat: Pyhyys, hierofania, groteski, subliimi, ruumiillisuus, rituaali, väkivalta, sukupuoli.

| | |
|--|----|
| 1. JOHDANTO | 1 |
| 1.1. Tutkimuskysymys ja tutkittava teos | 1 |
| 1.2. Teoksen vastaanotto ja sijoittuminen Suomen kirjallisuuden kenttään | 4 |
| 1.3. Pyhyys kirjallisuustieteen tutkimuskohteena..... | 7 |
| 1.4. Keskeinen teoria ja käsitteistö | 13 |
| 1.5. Tutkielman rakenteesta..... | 18 |
| | |
| 2. MYYTTINEN, TEKSTEISSÄ SIIRTYVÄ PYHYYS..... | 21 |
| 2.1. Tekstit tekstien takana | 21 |
| 2.2. Raamatullisuus..... | 23 |
| 2.2.1. Uskonnollisen diskurssin muodostuminen | 23 |
| 2.2.2. Myytti, Raamattu ja kirjallisuus | 30 |
| 2.3. Subtekstien dialogi | 35 |
| | |
| 3. PYHÄ RUUMIS | 40 |
| 3.1. Groteski ja pyhä ruumiillisuus | 40 |
| 3.2. Alaston ruumis, pyhä ruumis | 49 |
| 3.2.1. Häpeällinen alastomuus | 49 |
| 3.2.2. Alastomuuden subliimi..... | 50 |
| | |
| 4. SUKUPUOLI JA PYHYYS | 55 |
| 4.1. Naiseus marginaalissa, naiseksi kasvaminen..... | 55 |
| 4.1.1. <i>On rakkautes ääretön</i> naiskirjoituksena | 55 |
| 4.1.2. Kaksi rytmiä, semioottinen ja symbolinen | 57 |
| 4.1.3. Abjektin tila..... | 60 |
| 4.2. Pyhä äiti | 62 |
| 4.3. Toiseksi rajattu naiseus..... | 64 |

| | |
|--|-----|
| 5. PYHYYS LUONNOSSA..... | 70 |
| 5.1. Piilopaikka | 70 |
| 5.1.1. Maan povessa | 70 |
| 5.1.2. Veden varassa..... | 77 |
| 5.2. Pyhittämisen rituaalit..... | 80 |
| 5.2.1. Pyhäksi tekeminen..... | 80 |
| 5.2.2. Pyhä leikki | 86 |
| | |
| 6. VÄKIVALTAINEN PYHÄ | 92 |
| | |
| 6.1. Väkiältä uskonollisena käytänteenä | 92 |
| 6.2. Rappiollinen ja puhdistava, pyhä väkiältä | 93 |
| 6.3. Uhraamisen kriisi | 95 |
| | |
| 7. LOPUKSI | 102 |

KIRJALLISUUS

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuskysymys ja tutkittava teos

Maria Peuran vuonna 2001 ilmestynyt esikoisteos *On rakkautes ääretön* oli heti tuoreeltaan luettuna varsin intensiivinen kokemus ja sen uskalias aihe, lapsen seksuaalinen hyväksikäyttö, tuntui jopa hautaavan alleen teoksen muun sisällön. Omaleimaisella kielellä kuvatut tapahtumat sekä vahvan groteskista ruumiillisuudesta ja väkivallasta sekä toisaalta luonnon kauneudesta ja lapsen mielikuvituksesta ammentava kuvasto saivat lukijana miettimään, mikä voisi olla teoksen tarinamaailmaa vahvimmin määrittävä tarkastelutapa. Romaanissa vahvana toistuva uskonnollisen kuvasto sai lopulta kiinnittämään huomion pyhyyteen, jonka ilmenemisen valitsin tutkielmani tarkastelun kohteeksi.

Romanialainen uskontotieteilijä Mircea Eliade (2003, 45) on kiinnittänyt jo 1950-luvulla huomiota modernin yhteiskunnan maallistumiseen ja todennut jopa nykyaikaisen yhteiskunnan elävän uskonottomassa ja ”pyhästä riisutussa kosmoksessa.” Pyhän kokemuksen katoaminen tai verhoutuminen jonnekin uskonnollisen toiminnan ulottumattomiin tai sen taakse tuntuisi viestivän samalla pyhän kokemisen tapojen yksilöllistymisestä, jos kohta onkin totta, että ainakin länsimaista modernia yhteiskuntaa määrittäneen myös jonkinasteinen uskonottomuuden ihanne ja kaiken henkisyyden hylkääminen. Tämän kaltaiset yhteiskunnan maallistumista ja pyhyiden katoamista ennustavat kannanotot herättävät väistämättä pohtimaan, mikä on sen pyhän merkityssisältö, joka tämän päivän maailmassa silti epäilemättä säilyy yhteiskunnan rakenteissa ja inhimillisissä käytännöissä.

Maria Peura on syntynyt Lapista, Pellon kylästä. Hänen esikoisromaaninsa *On rakkautes ääretön* on nuoren tytön kehityskertomus vaikeissa ja väkivaltaisissa olosuhteissa. Romaanissaan Peura kuvaa pohjoissuomalaiseen maalaiskylään isovanhempiensa kasvatettavaksi joutuneen 6-vuotiaan Saaran traumaattisia lapsuuden kokemuksia. Saaran omat vanhemmat ovat alkoholisminsa vuoksi joutuneet luopumaan tämän huoltajuudesta, eikä päällisin puolin idyllisestä kasvuympäristöstä isovanhempien maatilalla löydy ymmärrystä saati rakkautta, jota tasapainoinen varttuminen

kaipaisi. Saara joutuu isoisänsä seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi ja ainoan pakopaikan hän löytää omasta mielikuvitusmaailmastaan.

Oman lisänsä Saaran maailmaan tuovat mummolan naapuriin kesäksi mökkeilemään Saksasta saapuva Bonsdorffin perhe, jonka lapsista etenkin Saaran ikätoveri Pentti muodostuu tärkeäksi leikkitoveriksi ja kiinnostukseksi todellisuuteen, vaikka väkivaltaisten tapahtumien ja Saaran mielen järkkymisen ymmärtäjäksi hänestäkään ei nuoren ikänsä vuoksi ole. Lisäksi tapahtumien brutaaliksi huipennukseksi myös Pentti joutuu ukin raiskaamaksi, minkä aiheuttama selittämätön häpeä loitontaa ystävyksiä toisistaan ja työntää Saaraa yhä kauemmas oman mielikuvituksensa kautta muodostuvaan keinomaailmaan.

Ihmisten sijasta tärkeimmän yhteisön, johon Saara itsensä identifioi ja jota hän pyrkii hallitsemaan, muodostavat mitkä tahansa luonnonilmiöt, kivet ja kasvit sekä mielikuvituksen rajattomuudesta kumpuavat ystävät, joita Saara kehittää karun todellisuuden peitoksi. Edesmennyt Zorro-poni, Saaran kuvitteleva alter ego, arabiprinsessa Araas sekä virsistä ja Raamatusta tuttu Jeesuksen hahmo näyttävät olevan Saarelle elävien ihmisten kaltaisia leikkitovereita ja nöyriä kumppaneita, joita hän pyrkii hallitsemaan ja jotka eivät nouse häntä vastaan siinä määrin missä reaalimaailman läheiset ihmiset.

Läheisiä ja turvallisia aikuisia Saaran elämässä ei juuri ole, sillä mummon ja ukin varjoon sivuhenkilöiksi jäävät niin naapurin Heikki ja Kirsti kuin Bonsdorffin pariskuntakin. Syöpään sairastuva ja kuoleva opettaja vaikuttaa Saaraan hieman enemmän ja tämän kohtaloon samastuminen ja elämän sammumisen seuraaminen tuovat lohtua, joskin vahvasti lapsen mielikuvituksen ryydittämänä. Saarelle opettajan hautajaiset muodostuvatkin tärkeäksi käännekohtaksi kohti alkavaa parantumista ja paluuta ihmisten pariin.

Kuvauksen kannalta pääosassa romaanissa ovat Saaran oman kokemusmaailman kautta fokalisoituvat tapahtumat. Näiden välissä kerrontaa rytmittävät ukin sisäiset monologit, joissa vanha mieleltään sairas ja myös fyysisesti kuolemaan johtavan sairauden kanssa kamppaileva mies erittelee tunteuksiaan ja tekee tiliä menneisyytensä kanssa.

Tutkielmassani erittelen pyhien ilmiöiden ja pyhän kokemuksen ilmenemistä Peuran romaanin tarinamaailmassa sekä romaanin henkilöiden kokemuksessa. Pääosaan nousevat ensinnä kuvaamisessa käytetty aines, myyteistä, kansanperinteestä ja uskonnollisista teksteistä ammentavat

viittaukset ja narratiivit sekä toiseksi kuvaamisen tavat ja tekstuaaliset keinot, joilla luodaan tuntu selittämättömän pyhän läsnäolosta ja erilleen rajaamisesta.

On rakkautes ääretön -romaanin suhdetta pyhään aion tutkia kirjallisuustieteen lisäksi niin filosofisen, kulttuurintutkimuksellisen kuin uskontotieteellisenkin teoriakirjallisuuden valossa. Näillä välineillä pyrin muodostamaan monipuolisen, mutta yhtä kaikki koherentin kuvauksen niin pyhyden olemuksesta kuin sen ilmentymisestä Peuran teoksessa.

Lopullisena tavoitteena on käytetyn teoriakirjallisuuden pohjalta muodostaa teoksen ilmentämää pyhää määrittävä diskurssi, joka pyrkii jossakin määrin tulkinnan kautta selkiyttämään myös nykyhetkessä ja nykyihmisen ajattelussa vallitsevia pyhän ilmenemismuotoja. Ranskalaisen filosofin Paul Ricoeurin ajattelun kautta hahmotettava fenomenologinen hermeneutiikka toimii tutkielmani teoreettisena kehyksenä, ja hänen tulkinnan teoriastaan on peräisin myös käyttämäni diskurssin määritelmä. Ricourille diskurssit ovat kielen tapahtumia, jotka kertovat jotakin maailmasta ja todellisuudesta rajautuen kuitenkin semanttisesti erillisiksi kielen varsinaisesta käytöstä.

Ricoeurin hermeneutiikkaa kirjallisuudentutkimuksen tarpeisiin soveltaneen Mario Valdesin (1987, 14), mukaan fenomenologisen hermeneutiikan ja sen kirjallisuudentutkimuksellisten sovellusten ydinajatuksena on, että yhteisö kirjoittaa tekstit uudelleen osaksi todellisuutta. Kirjoittaminen on hänen mukaansa ensisijaisesti kommunikaatiota, jossa kieli toimii välineenä, mutta tulkinnat syntyvät aina historiaan sidotusti ja sosiaalisia välityksiä hyödyntäen (emt., 32). Kommunikaation historiasidonnaisuudesta ja tulkitsijoiden moninaisesta ja vaihtuvasta yhteisöstä johtuen kirjallisen tekstin voi nähdä muuttuvan jokaisen lukutapahtuman ja lukijan mukana. Tässä työssä pyrin sitomaan *On rakkautes ääretön* -teoksen pyhän diskurssin osaksi vuosisataista kirjoitettujen tekstien perinnettä ja muodostamaan samalla tulkinnan, joka kuvaa pyhien ilmiöiden kokemisen tapaa ja artikulaatiota tässä hetkessä.

Ricoeurin määrittelemien diskurssien voi siis tulkinnan kautta nähdä lähentyvän yleisempää Stuart Hallin määritelmää diskursseista, jotka rinnastuvat jossakin määrin ideologioihin. Hallin diskursseissa tietoa tuotetaan kielen välityksellä ja se on aina sidoksissa esittäjänsä ajatusmaailmaan ja arvoihin. (Ks. Hall 1999, 98–106.)

Pyhyys kaikessa laajuudessaan on käsitteenä varsin laaja, joten tässä tutkielmassa olen rajannut sen käsittelyn juuri Peuran romaanille ominaisimpiin pyhän kokemuksen esiintymisympäristöjen tulkintaan. Tarkastelu säilyy siis teoslähtöisenä, mutta mukana on kaiken aikaa myös teoksen ja tulkitsijan välisestä suhteesta kohti maailmaa ja modernin ihmisen pyhää osoittava aspekti.

1.2. Teoksen vastaanotto ja sijoittuminen Suomen kirjallisuuden kenttään

Ilmestyessään vuonna 2001 Peuran romaani aiheutti pienen kohun uskaliaan aihevalintansa ja rohkean kuvauksensa johdosta. Aikalaisarvosteluissa kauhisteltiin teoksen realististen inestikuvausten groteskiutta ja luotaantyöntävyyttä, ja vaikka sen kaunokirjalliset ansiot useimmiten myönnettiin, oli monesta kritiikistä erotettavissa sävy, jonka mukaan Peura on sohaissut aihettaan hieman liiankin realistisella otteella. ”Kirja, josta on kovin vaikea kiittää”, otsikoi Suvi Ahola (2001) *Helsingin Sanomissa* julkaistun arvionsa ja epäilee ensin Peuraa jopa shokkihakuisuudesta viitaten ajan henkeen, joka pakottaa etsimään symboliikkaa suurimpien kärsimysten ääreltä.

Epäily tahallisesta shokeeraamisesta voisi osua oikeaankin, ellei Peuran romaanille olisi löydettävissä selkeää paikkaa suomalaisen kirjallisuuden kaanonissa. Ahola (2001) nostaa vertailukohdaksi Timo K. Mukan *Tabu*-kertomuksen, jolle *On rakkautes ääretön* on hänen mukaansa kuin vastine. Mukkaan Peuran teosta vertasi moni muukin kriitikko, mikä ei ole ihme, sillä pohjoinen maisema, uskonnollisuus ja seksuaalisuus ovat teemoja, jotka on juuri hänen tuotantoonsa liitetty. Hannu Niklander (2001) jopa arvostelee *Etelä-Suomen Sanomien* arvioissaan Peuraa vanhojen teemojen kliseenomaisesta kierrättämisestä. Markku Soikkeli (2001) kuitenkin toteaa arvioissaan *Satakunnan Kansassa*, ettei Peuran teoksen seksuaalisuuden kuvaus täysin vastaa Mukan raakaa mutta uutta luovaa seksuaalisuuskäsitystä, ja että Peuralla inestin kuvaus tuntuu vaativan suorastaan oman runollisen kielioppinsa synnyttämistä.

Toisaalta Mukkaa ajallisesti lähempääkin löytyy teoksia, joiden voidaan katsoa liittyvän tiiviisti Peuran romaanin jatkamaan perinteeseen. Miltei yhtä aikaa Peuran teoksen kanssa ilmestyi myös Veera Lahtisen esikoisromaanin *Ja tästä ei sitten puhuta* (2001), joka käsittelee samaa aihetta, nuoren tytön seksuaalista hyväksikäyttöä ei-fiktiivisestä tositapahtumiin perustuvasta näkökulmasta. Osittain omaelämäkerrallinen on myös Kreeta Onkelin romaani *Ilonen talo* vuodelta 1999, jossa

nuori päähenkilö joutuu kohtaamaan aikuisten maailman ongelmat niihin valmistautumattomana. Niin ikään nuoren tytön näkökulmaa aikuisten raadolliseen maailmaan avaa Mari Mörö vuoden 1998 romaanissaan *Kiltin yön lahjat*. Mörön romaanin päähenkilö Siia koettaa selviytyä arjesta alkoholistiäidin ja pikkurikollisten rinnalla suomalaisessa lähiömaisemassa. Varsin lähelle Peuran romaanin tematiikkaa asettuu myös Hilikka Ravion vuonna 1997 ilmestynyt teos *Mesimarjani, pulmuni, pääskyni*, jossa pohjoissavolaisen körttiyhteisön tiivis uskonnollisuus kätkee taaksensa seksuaalista hyväksikäyttöä ja henkistä väkivaltaa.

Yhteistä Peuran, Onkelin ja Mörön teoksille on tapahtumien kuvaaminen nuoren vielä lapsuusiässä olevan tytön näkökulmasta. Samat uhat ovat läsnä teosten maailmoissa, mutta Peuralla seksuaalinen hyväksikäyttö nousee selkeimmin ja raadollisimmin tapahtumien keskiöön. Myös lapsen kokemuksen kuvaaminen erottuu Peuran romaanissa kielellisen omaperäisyytensä ansiosta. Kritiikeistä monissa kiinnitettiin huomiota Peuran teoksen päähenkilön Saaran rikkaaseen mielikuvitusmaailmaan. Niin Suvi Ahola kuin *Aamulehden* Kanerva Eskolakin toteavat mielikuvituksen olevan tärkeä ainesosa Saaran selviytymistarinassa. Eskola (2001) vertaa Saaraa Mari Mörön *Kiltin yön lahjojen* Siiaan, joka tekee ja leikkii siinä missä Saara ajattelee ja kuvittelee Saaran näennäiseen passiivisuuteen kiinnittää huomiota myös Elisabeth Nordgren *Hufvudstadsbladetissa* julkaistussa arviossaan. Nordgren (2001) arvelee Saaran mielikuvituksellisiin rinnakkaismaailmoihinsa vetäytymällä pyrkivän säilyttämään vallan omasta ruumiistaan itsellään.

Näyttääkin siltä, että 1990-luvun loppuun ja vuosituhatosen vaihteeseen ajoittui vahva särkyneiden lapsuuskuvausten suuntaus, joka on jatkunut edelleen 2000-luvun alkuvuosiin. Huomattavaa on, että sekä Mari Mörön *Kiltin yön lahjoista* että Kreetta Onkelin *Iloesta talosta* on tehty myös omat versionsa TV-levitykseen. Edellisestä tehty elokuva valmistui vuonna 2004 ja jälkimmäisen TV-sarja-sovitus vuonna 2006. *On rakkautes ääretön* -romaanin pohjalta on puolestaan Elina Luukkonen dramatisoinut helsinkiläiseen Aurinkoteatteriin monologin, jota on esitetty keväällä 2007.

Leena Kirstinä mainitsee 1990-luvun puolenvälin suomalaisia esikoisteoksia analysoidessaan käsitteen lasten- ja nuortenkirjallisuuden ongelmarealismi. Tällä hän viittaa 1970-luvulla kirjoitettuun suomalaisen yhteiskunnan ongelmakohtia ja kipupisteitä käsitelleeseen kirjallisuuteen, joka siirsi yhteiskunnan aikuisille aiheuttaman pahoinvoinnin, avioerot, alkoholismin ja mielisairaudet kasvuikäisten maailmaan. (Kirstinä 1997, 76.) Niin Peuran romaanissa kuin sen

samoihin aikoihin ilmestyneissä sukulaisteoksissakin voidaan nähdä piirteitä edellä mainitun tyyppisestä ongelmarealistisesta ja ilottomasta nuortenkirjallisuudesta.. Esimerkiksi Kreetta Onkelin *Ilonen talo* -romaanin Kirstinä (emt., 81) katsoo käyttävän aineksenaan koko nuorisokuvauksen ongelmakaanonia. Onkelin romaanissa lapsi joutuu kohtaamaan kaikki ne onnettomuudet, jotka voivat lapsen kohdalle osua. Vaarana tällaisen aihepiirin kuvauksessa on, että jatketaan 70-lukulaisella sosiaalipornografisen naturalismin linjalla. Toisaalta Onkelilla, aivan kuten Peurallakin, kerronta tapahtuu yksinkertaisen naivistisella lapsen kielellä, mikä viittaa irtiottoon valistavasta ja saarnaavasta ongelmakuvauksesta, jossa yhteiskunnan ongelmien oletettiin kyllä ratkeavan, kunhan vain toimittaisiin oikealla tavalla. (Emt., 84.)

Tämän tutkielman aihepiiriä, pyhyttä ei juuri aikalaiskriitikeissä sivuttu. Toki moni kriitikko mainitsi teoksen uskonnollisuuden, joka nousee esille jo virrestä lainatun teoksen nimen vuoksi, mutta kristillinen symboliikka ja viittaukset kristinuskoon ja Raamattuun käsitettiin lähinnä juuri osaksi tämän kaltaisten teosten traditiota ja lajityyppiä. Uskonnollisuus on totuttu näkemään yhteisöä koossa pitävänä voimana, mutta sen luoma näennäinen säädyllisyys ja harmonia on etenkin kirjallisuudessa pyritty paljastamaan pettäväksi ja yksilön vapautta kahlitsevaksi. Markku Soikkeli (2001) vertaakin Peuran romaania perinteiseen seurapiiriromaniin, jossa juuri säädyllisyys hallitsee ihmisten välisiä suhteita. Vanhakantainen säädyllinen julkisivu ei kuitenkaan nykyaikana enää merkitse paljoakaan, vaan sen tilalle ovat tulleet yksilön itsensä noudattamat roolit. *On rakkautes ääretön* -romaanissa insesti haastaa säädyllisen julkisivun, mutta ennen kaikkea se murtaa yksilön sisäisen maailman ja identiteetin. Tässä mielessä Maria Peuran esikoisromania voi pitää postmodernistisen kirjallisuustradition jatkajana.

Postmodernistisen kirjallisuuden tärkeitä kuvaamisen kohteita on ollut juuri yksilön kokemus ja rikkoutuva identiteetti. Toisaalta yleisesti postmoderneiksi piirteiksi määriteltyjä tekstin rakenteellisten konventioiden hajottamisia tai fiktion illuusiomaailman puhkomisia (Kirstinä 1997, 77) teoksesta ei löydy. Kerronta tapahtuu koko romaanin osalta minämuodossa, joskin kertoja vaihtuu lyhyiden jaksojen ajaksi Saarasta ukiksi. Ja vaikka teos sisältää runsaasti Saaran mielikuvitusmaailman usein fantastiseksi kääntyvää kuvailua, ei lukijaa kuitenkaan johdatella uskomaan, että fantastisuus tapahtuisi jossakin reaali maailmassa saati rinnakkaistodellisuudessa Saaran mielikuvien ulkopuolella. Ollaan siis melko tiukasti kiinni realismin perinteessä.

Kaiken kaikkiaan lapsuuden ja viattomuuden särkymisen 1990-luvun lopulla yleistynyt kuvaaminen tuntuisikin kielivän jonkin asteisesta kaiuudesta postmodernia pirstaloitumista edeltävään

kuvitteelliseen harmoniaan. Rankkojen aiheiden takana on nähtävissä lapsenomaisuutta ja viattomuutta kohti kurottava kokemisen tapa, joka Peuran romaanissa näkyy etenkin naiivistisessa lapsen kielessä, joka uutta luovan ja toisella tapaa katsovan luonteensa johdosta kykenee varsin pitkälle vietyyn reaali maailmasta vieraannuttamiseen. Leena Kirstinän mukaan juuri naiivius onkin yksi tapa nähdä pahuuden taakse. Artikkelissaan ”Naivismin näköisyys” hän viittaa Friedrich Schillerin (1759–1805) kirjoituksiin, joissa naiivius nähdään ”ylevänä hellyyden tilana, joka valtaa meidät, kun näemme olevaisen, siis kasvit, kivet, eläimet, maiseman tai ihmislapsen eli luonnon luonnollisuudessaan.” (Kirstinä 1997, 74–75, ks. Schiller 2008, 17–42.) Kuvaamisen tapana naiivius johdattaa ihmisen kohti ikuisten ideoiden tietoisuutta. Yhtymäkohdat pyhän ilmiön manifestoitumiseen hierofaniana ovat selkeästi nähtävissä tässä määritelmässä, joskin pelottava ja saastainen pyhän puoli jää vielä naiivin kokemisen määritelmässä vaille kuvausta.

Samalla kun Peuran romaanikerronta hakeutuu lapsenomaisuudessaan kohti naiivia harmoniaa, pahuuden taakse kohti pyhyyttä, se tulee ottaneeksi etäisyyttä paitsi postmodernistisiin rakennekokeiluihin, myös 1980-luvulla vaikuttaneeseen niin kutsuttuun pahan koulukuntaan. Suuntauksen kirjailijat, kuten Annika Idström, Esa Sariola ja Olli Jalonen kiinnittivät teoksissaan huomiota hyvän ja pahan taisteluun ihmisen psyykessä, mutta heidän teoksissaan pahuus jäi kytämään niin yhteiskunnan rakenteisiin kuin ihmisten välisiin suhteisiinkin (Hosiaisuus 1999, 262). *On rakkautes ääretön* -romaanissa päähenkilön kokema tragedia kerrotaan hänen omasta näkökulmastaan, lapsen omalla kielellä. Leena Kirstinä (1997, 95) toteaa, että lapselliseksi leimautumisen uhallakin naiivius pitäisi käsittää uudenaikaisena kirjallis-esteettisenä käsitteenä, jonka avulla on mahdollista käsitellä perusarvoja uudella tavalla. Hän puhuu tässä yhteydessä jopa uuden ”hyvyyden koulukunnan” synnystä. Tässä tutkielmassa lapsen kieli toimii yhtenä piirteenä, joka asettaa kehykset yksilön identiteetin muotoutumiselle sekä yksilön kasvamiselle osaksi sosiaalista todellisuutta, joka määrittyy suurella määrällä juuri pyhän rajanvedon kautta toisistaan erilleen asetettujen ilmiöiden varaan.

1.3. Pyhyys kirjallisuustieteen tutkimuskohteena

Pyhyiden olemusta on pyritty länsimaisessa tieteessä selvittämään niin kulttuurintutkimuksen, filosofian kuin uskontotieteenkin aloilla. Varsin moninaiset ovatkin ne ulottuvuudet, joita tästä laajasta käsitteestä on saatu nostettua esiin. Joka tapauksessa pyhä on käsite, jonka voi nähdä

lävistävän kulttuurin kauttaaltaan, oli paitsi arkiajattelusta, uskonelämästä, tai kuten tässä tutkielmassa, kirjallisuustieteestä.

Pyhyiden ilmenemistä kaunokirjallisuudessa on tutkittu varsin vähän, mikä saattaa johtua käsitteen vahvasti uskonnollisina pidetyistä konnotaatioista sekä rajanvedon ongelmasta, jonka tätäkin työtä tehdessäni kohtasin: mitä lopulta rajata pyhän piiriin kuuluvaksi? Moninaisesta pyhän ilmentymien joukosta useat osa-alueet olisivat itsenäankin oman tutkielmansa arvoisia. Tässä tutkielmassa rajaamista saattaa kuitenkin jopa helpottaa pidättäytymiseni yhden ainoan tutkimuskohteen tarkastelussa. Koska tarkastelun pääpaino säilyy juuri Peuran romaanin avaamassa maailmassa, tutkimuskohteesta lähtöisin olevat rajaukset ohjaavat tulkintaa ja pyhän laajaan käsitteeseen eksymisen riski pienenee.

Lähestymistapani pyhyteen lähtee liikkeelle samasta määrittelyongelmasta, jonka ovat kohdanneet järjestään kaikki tutkijat, jotka käsitteen kanssa ovat operoineet. Onko pyhyys rajattavissa pelkästään uskonnolliseksi kategoriaksi ja sitä kautta vain uskontotieteen tutkimuskohteeksi? *Uskonnot maailmassa* -teoksessa Veikko Anttonen (1993, 10) väittää samojen tekijöiden, jotka luovat kulttuurin, luovan myös uskonnon. Tätä väittämää mukaillen tullaan päätelmään, että kaikkeen kulttuuriseen sisältyy ajatus jostakin korkeammasta ja selittämättömästä, eikä olisi oikein rajata näitä ihmistä luonnostaan kiinnostavia käsitteitä pelkästään uskontojen alaan kuuluviksi. Uskonnot ovat aina olleet keino päästä lähemmäksi ja ymmärtää pyhiksi katsottuja asioita. Anttonen (emt., 14) mukaan pyhän käsite onkin “tietoteoreettinen keino lähestyä aluetta, johon jumalan läsnäolo yleisesti liitetään.” Näitä alueita pyrin tutkielmassani rajaamaan omiksi kokonaisuuksikseen ja lopulta yhdistämään kokonaiseksi kuvaksi pyhyiden ilmenemisestä Peuran teoksessa.

Kaiken ymmärrettävissä olevan tuolle puolelle sijoittuvana kategoriana pyhyys vaatii hahmottuakseen muitakin keinoja kuin vain käsitteen omaan määritelmään palautuvat tavat nähdä ihmisen käsityskyvyn ulkopuolelle sijoittuvia ilmiöitä. Ongelmallisiksi osoittautuvat määritelmät, joissa pyhä valjastetaan selittämään vain itseään, eikä oteta huomioon sen sidoksisuutta ihmisen käyttäytymiseen suhteessa ulkoiseen ympäristöön, kuten luontoon. (Anttonen 1996, 88–89.)

Erich Auerbach on *Mimesis*-teoksessaan [1946] eritellyt antiikin ja kristinuskon teoreetikkojen käsityksiä matalasta ja korkeasta tyylistä. Antiikin teoriassa matala tyyli eli *sermo humilis* oli

pidettävä erillään korkeasta tyylistä eli *sublimiksesta*. Kristinuskon piirissä taas nöyryyttä, yksinkertaisuutta ja vaatimattomuutta edustava *humilitas* sulautui luontevasti korkeuden ja ylevyyden *sublimitas*-tyyliin. (Emt., 170.) Auerbachin karkean jaottelun voi nähdä jo suuntaantavasti heijastelevan eri aikoina teksteissä ilmenevien pyhien luokkien eri puolia ja pyhyiden rakentumista. Tässä tutkielmassa pyhyys määrittyy osittain juuri kristillisten ja esikristillisten eriävien pyhäkäsitusten johdosta ambivalentiksi kokonaisuudeksi, joten Auerbachin jaottelua voi pitää myös Peuran romaanin tulkinnalle otollisena lähtökohtana.

Auerbachin huomiosta voidaan päätellä matalan tyylin, jonka osaksi esimerkiksi Peuran romaanin runsas groteski kuvasto voidaan laskea, sekoittuneen jo kristillisen tradition varhaisvaiheessa korkeaan tyyliin, jonka korkeimpana edustajana on pidetty subliimia. Subliimin käsitteen katsotaan olevan peräisin myöhäisantiikin ajalta Longinuksen *Peri Hypsous* -teoksesta, jonka määritelmässä subliimi ilmenee ”tyylin ylevyytenä, joka ylittää kaiken teknisen osaamisen.” Edmund Burken 1700-luvun määritelmässä taas subliimi on esteettinen kokemus, ”joka edustaa ihmiselle kaikkea sitä, minkä hän pelkää olevan itseään suurempaa ja voimakkaampaa” (Burke 1987, 66–70, 72–73).

Subliimin voi nähdä asettuvan kirjallisuustieteen ja filosofian käsitteistössä lähelle pyhää. Kauneuden, pelon ja ylevyyden huippuja sisälleen sulkevan käsitteen olemusta olen selvittänyt mm. Burken ja Immanuel Kantin ajatusten pohjalta. Usein subliimi vaatii kuitenkin rinnalleen toisen kategorian, josta käsin sitä voidaan lähestyä (Alanko 2000, 8). Groteskit elementit nousevat tärkeään osaan *On Rakkautes ääretön* -romaanin kuvauksessa matkalla kohti subliimia ja pyhää. Groteskin ja subliimin käsitteet ovat kietoutuneet toisiinsa mm. Mihail Bahtinin teorioissa sekä Wolfgang Kayserin kirjoituksissa, joita pyrin hyödyntämään Peuran romaanin groteskin kuvaston tulkinnassa

Subliimista puhuttaessa onkin syytä muistaa, ettei kyseessä ole varsinaisesti itsenäinen kuvaamisen tapa vaan ylevyyden ilmentymä, joka voi ilmetä vain kiertoteitse, jonkin toisen kategorian kautta (Alanko 1999, 8). Pyhyiden määrittelyssä edelliset havainnot osoittavat, että kategoriana pyhä muodostuu vähintäänkin ambivalentiksi siten, että niin ylevät kuin epäsopivat tai arkipäiväisetkin ilmiöt joudutaan ottamaan huomioon pyhän eri puolia selitettäessä.

Pyhyiden määrittelyissä ja sen piirteiden analyysissa olen ottanut pohjaksi ranskalaisen sosiologin Émile Durkheimin (1858–1917) teoksessaan *Les formes élémentaires de la vie religieuse* [1912] esittämän määritelmän. Durkheimin määritelmää täydentävät romanialaisen filosofin Mircea

Eliaden kirjoitukset pyhästä ja profaanista, joissa hän osoittaa jonkinlaisen pyhyiden olevan totta myös maallistuneelle nykyihmiselle siinä missä muinaisten primitiivisten uskontojen harjoittajallekin (Eliade 2003, 222). Eliaden ajatuksiin tukeudun erityisesti pyhyiden ja luonnon yhdistymistä käsittelevässä luvussa.

Jo groteskin ja subliimin välinen vuorottelu pyhän kokemuksen kuvaamisessa antaa olettaa, että pyhyteen liittyy aina jonkinlainen sisäinen ristiriita ja ambivalenssi. Émile Durkheimin määritelmä pyhydestä tarkoittaa pyhän kahtiajakautunutta luonnetta entisestään. Hänen mukaansa on olemassa kaksi luokkaa, joihin kaikki ajattelun kohteina olevat reaaliset ja ideaaliset seikat jakaantuvat. Nämä kaksi ovat profaani ja pyhä. Tästä seuraa, että kaikki ihmisen luomat uskomukset, opit, myytit ja legendat ilmentävät tätä kahtiajakoa. (Durkheim 1980, 55–56.) Toki jakoa voi hyvällä syyllä pitää karkeana ja hyvin haastavana näyttää pitävästi toteen, mutta jotakin se silti kertoo inhimillisestä ajattelusta, ja mikä tärkeintä, se neuvoo tutkijalle, mistä pyhyiden representaatioita olisi syytä lähteä etsimään. Samantapainen ajatus on W. R. Comstockin näkemys tutkijan ja uskonnon suhteesta. Hänen mukaansa “tutkija ei tutki viime kädessä elävää uskontoa vaan sen tekstiksi muunnettuja edustuksia” (ks. Anttonen 1996, 23).

Itse pyhän ilmiön muodostumista on tutkinut romanialainen filosofi ja uskontotieteilijä Mircea Eliade, jonka mukaan pyhyys manifestoituu ihmiselle hierofaniana, johon kuuluu aina erityinen yliluonnollisen pyhän läsnäolosta kertova numeeninen elementti, joka yleensä asettuu kaiken käsityskykymme ulkopuolelle (Eliade 2003, 31–32). Tästä huolimatta tai juuri siitä johtuen pyhää ilmiötä kuvattaessa onkin keskityttävä kuvaamaan sitä, miten numeeninen, kauhistuttavan voiman täyteinen elementti ilmentää itseään hierofaniana. Rudolf Otton kirjoituksiin viitaten Eliade (emt., 32) kuvaa numeenista (lat. numen, Jumala) täysin toisena (*das Ganz andere*), kaiken tuolle puolen sijoittuvana ilmiöiden ja kokemusten luokkana. Voiman, pelottavuuden, käsittämättömyyden ja ylevyyden tunnusmerkit sitovat numeenisesta elementistä muodostuvat hierofanijat Edmund Burken määrittelemän subliimin yhteyteen.

Eliaden soveltamassa pyhyiden fenomenologiassa hierofania onkin se tapa tai ilmaus, jonka kautta pyhä *numinos* manifestoituu. Tällä ilmentymällä on aina oma muoto, rakenne, ja artikulaatio, joita tutkimalla päästään lähemmäksi alkuperäistä ’pyhän ideaa’, jonka niin Eliade kuin hänen aikalaisensa Rudolf Otto määrittelivät pohjimmiltaan ei-kielelliseksi. (Emt., 32–33.)

Otton ja Eliaden mukaan havainnossa pyhä ilmiö eli hierofania muodostuu erityisen sublimointiprosessin kautta. Siinä pyhä purkautuu kokevan subjektin mielikuvaprosessin kautta ulkoiseen objektiin, joka näin muuttuu hierofaniaksi, jonka ominaisuuksiksi määrittyvät mm. sanoinkuvaamattomuus, tyyneys, puhtaus, ajattomuus ja ruumiittomuus. Toisaalta jo Durkheim sekä myöhemmin Eliade ovat kiinnittäneet huomiota myös pyhän ilmiön ambivalenttiin luonteeseen. Se sulkee näet aina sisäänsä myös epäpuhtaiksi ja saastaisiksi määrittyvien ilmiöiden luokan, joita kohtaan tunnemme inhoa ja mysteeristä pelkoa (Eliade 2003, 31–33) ja joka koetaan myös tartuttavaksi ja alttiiksi levittäytymään. Tästä syystä pyhän saastuttavat puolet on kulttuureissa pyritty asettamaan erilleen ja erottamaan rajanvedon rituaalein profaanista (Douglas 2000, 53–58).

Samoin kuin Otto ja Eliade myös ranskalainen filosofi Paul Ricoeur (1995, 49) on pyhyiden analyysissään kiinnittänyt huomiota pyhän ilmentymän artikulaation ei-kielelliseen luonteeseen. Artikulaatio, jolla Ricoeur viittaa pyhien ilmiöiden esiintymiseen ja kokemiseen, ei niiden kuvaamiseen, ja joka voisi ensi näkemältä ajattelussamme jäsentyä verbaaliseksi, ei hänen mukaansa alun perin tällaista ole. Ricoeur toteaa koko hierofanioiden suuren joukon kuuluvan ensisijaisesti esteettisen, ei verbaalisen, kokemuksen piiriin. Tässä kohdin hän viittaa Immanuel Kantin estetiikkakäsitykseen, jossa kauneus ja ylevyys (*das Erhabene*) erotetaan toisistaan siten, että pyhien ilmiöiden yhteydessä ollaan tekemisissä nimenomaan ylevyyden kanssa. Ei-kielellisesti ilmentyvien hierofanioiden kuvailut pohjautuvat Ricoeurilla paljolti Eliaden ja Otton kirjoituksiin, kuten huomio pyhyiden taipumuksesta manifestoitua vaikkapa puissa tai kivissä, jotka uskova määrittelee pyhän ilmenemisympäristöiksi. Ympäristön tekeminen pyhäksi on siis Ricoeurin (emt., 49–51) mukaan sidoksissa puhetta ja sen käsitteistöä laajempiin kokonaisuuksiin, kuten kulttuurisiin tapoihin ja käyttäytymiseen. maailman näkeminen ja kokeminen pyhänä on aina sen tekemistä pyhäksi. Juuri pyhittäminen ja kokemus tiettyjen ilmiöiden mahdollisuudesta ja taipumuksesta muuttua osittain yliluonnollisiksi ja ”ylivaikutukselliseksi” hierofanioiksi säilyen silti osana jokapäiväistä profaania todellisuutta, ovat ilmiöitä joiden joukosta pyhyyttä on Maria Peuran *On rakkautes ääretön* -romaanista syytä etsiä.

Ylipäätään kaikkia teksteiksi muutettuja pyhän kokemuksen manifestaatioita tutkittaessa tutkitaan uskonnollista ajattelua kielenkäytön kautta, jolloin ’uskosta’ voidaan muodostaa oma diskurssinsa. Ricoeur muistuttaa tässä kohdin vielä, ettei kielellinen ilmaus suinkaan ole uskonnollisen kokemuksen ainoa ulottuvuus, muttaärkevin ja lopulta ainoa paikka, missä sitä voidaan tutkia. (Ricoeur 1995, 35.)

Ricoeur liikkuu uskonnollisen diskurssin muodostamisen myötä kohti pyhyiden hermeneuttista analyysia, jolle hän piirtää rajat teoksessaan *Figuring the sacred* [1995]. Analyysin lähtökohtana on juuri edellä mainittu uskonnollisen kokemuksen tai yksinkertaisemmin pelkän 'uskon' määrittelemisen kielen pohjalta (Ricoeur 1995, 36). Aineistoksi Ricoeur pyrkii löytämään mahdollisimman 'aitoja' ilmauksia, joiden läpi itse uskovat tulkitsevat kokemuksiaan. Kirkon virallisen teologian hän rajaa aidosta yksilöllisestä uskosta kertovan aineiston ulkopuolelle. Sen sijaan hän tutkii raamatullisia kertomuksia, profetioita, lainsäädännöllisiä tekstejä, sananlaskuja, sanontoja, hymnejä, rukouksia ja liturgioita, joiden kaikkien hän katsoo olevan osa pyhän diskurssia, jossa usko saa kielelliset ilmauksensa. (Emt., 37.) Diskurssin eri muodoista selvitetään pääpiirteet sen mukaan, minkä tyyppin tekstistä on kyse. Periaatteena on, että kunkin diskurssin merkityksellisyys määritellään siitä itsestään käsin sen omien sisäisten kriteerien pohjalta. Täten esimerkiksi kertomus, sananlasku tai profetia sulkee sisäänsä oman diskurssinsa, jolla on omat totuuskäsityksensä, joita ilmentää.

Paul Ricoeur pyrkii tekstintutkimuksen hermeneuttista metodia soveltaessaan lähestymään inhimillisen – niin modernin kuin primitiivisenkin – kulttuurin ja yhteiskunnan myyttis-poeettista ydintä, jossa läpinäkyvät funktiot, kuten poliittiset, ekonomiset, juridiset käytännöt, määrittävät suhteessa toisiinsa, suhteessa toisiin yksilöihin, toisiin yhteiskuntiin ja lopulta niiden takana pysyvään luontoon (Ricoeur 1991, 482–483). Myyttis-poeettinen ydin ei ole havaittavissa muutoin kuin epäsuorasti ennen kaikkea sanotun kautta omassa diskurssissaan. Muodostetussa diskurssissa sanottu uusiutuu yhä uudelleen lukutapahtumassa, jolloin tulkinnan avulla on mahdollista siirtää kulttuurisia merkityksiä osaksi nykyhetkeä ja lisätä tällä tavoin tietämystään maailmasta. (Emt., 442–443.)

Kulttuurin myyttis-poeettista ydintä tutkimalla lienee mahdollista päästä myös perille kullekin kulttuurille tyypillisistä pyhän kategorioista. Läpinäkymättömässä ytimessä ollaan nähdäkseni ilmiselvästi tekemisissä myös pyhien ilmiöiden kanssa, jotka muodostavat Anttosen (1996, 54) mukaan universaalien perustan uskonnoille. Universaalisuudesta puhuu myös Ricoeur hahmotellessaan myyttien ja mytologian merkitystä inhimilliselle kulttuurille. Hänen mukaansa aito myytti ylittää yhteisöjen rajat ja puhuu ihmisyydestä sinänsä. Yhteisöön, tiettyyn kulttuuriin tai kansaan ja näiden identiteettiin elimellisesti yhteydessä olevat myytit ovat Ricoeurin mukaan tulleet kunkin hetkiseen asemaansa historian läpi, historiallisina, uudelleentulkittuina ja emigroituneina. Näin ollen myyttien ja niiden kannattelemien teemojen perusominaisuus on kyetä laajenemaan

edelleen kohti ”mahdollisia maailmoja”, joissa mahdollinen nähtäisiin symbolisen ja poettisen kielen universaalina ulottuvuutena. (Ricoeur 1991, 488–489.)

Kirjallisuustieteellisen lähestymistapani pyhyteen voikin edellisten lausumien pohjalta esittää seuraavasti: Kun kerran pyhyys on osa niin reaalista kuin ideaalista inhimillistä todellisuutta ja toisaalta kirjalliset tekstit, kirjallisuustieteen tutkimuskohteet, pyrkivät tätä samaa aluetta kuvaamaan, on mahdollista kaunokirjallisuutta tutkimalla tuoda esiin puolia pyhydestä ja sen ilmentymistä. Tekstit, myös muut kuin uskonnolliset, välittävät eri tavoin kokemuksellisesti todennettavaa tietoa numeenisesta, pyhästä todellisuudesta, joka sisältää ajatuksen kaikkina aikoina kaikissa yhteiskunnissa läsnä olevasta pyhästä (Anttonen 1996, 52–53). Viime kädessä pyrin tutkielmassani liittämään Peuran teoksen ilmentämän pyhyiden osaksi tätä universaalialia pyhää todellisuutta.

1.4. Keskeinen teoria ja käsitteistö

Maria Peuran esikoisromaanin *On rakkautes ääretön* -romaanin uskontoon, mielikuvitukseen ja pyhyiden kokemiseen yhdistyvän tematiikan voidaan nähdä kytkeytyvän 1900-luvun loppupuolen postmoderniin keskusteluun, jonka yksi tärkeä teema on ollut metafysiikan uudelleenarvioiminen. On puhuttu metafysiikan kuolemasta, jolla viitataan kysymykseen, josko olevaisen selittämisen aika filosofian tai uskonnon kaltaisten oppirakennelmien avulla olisi ohi. (Ojansuu 2004, 71.) Tämänkaltainen käänne kohti objektiivisen tiedon kieltämistä tarkoittaisi nietzscheläisittäin ajateltuna perspektiivin vaihtumista ylimaailmallisesta maalliseen ja sitä kautta olettamukseen, että ainoa totuus on meidän oma näkökulmamme maailmaan (emt., 71).

Länsimaisen filosofian perinteessä ihmisen tietoisuuden yleisen luonteen selvittäminen ja tietoisuuden rajojen taakse tähyäminen on ollut samaan aikaan metafysiikan loppua ennustavien arvioiden kanssa yksi tärkeimpiä teemoja. Tämä on näkynyt etenkin fenomenologisessa filosofiassa, kehittäjänsä Edmund Husserlin (1859–1938) ja hänen seuraajiensa Martin Heideggerin (1889–1976) ja Hans-Georg Gadamerin (1900–2002), ajattelussa. Fenomenologia on myöntänyt, että ihmisenä olemisessa on aina paljon ”auki avaamatonta” ja epävarmaa, jonka myöntäminen on osa totuuden löytämistä. Siksi kenties juuri postmodernin epävarmuuden aikana metafysiikan ja käsityskykymme ulkopuolisen kartoittamisen tulisi säilyttää paikkansa tieteen kentällä.

Teoreettiseksi kehykseksi Peuran romaanin tulkinnalle olen valinnut fenomenologisen hermeneutiikan muodossa, jolle keskeisimmän sisällön on hahmotellut ranskalainen filosofi Paul Ricoeur. Länsimaisen filosofian piirissä Ricoeurin ajattelu edustaa filosofisen hermeneutiikan perinnettä, joka on keskittynyt ymmärtämisen ja tulkinnan ongelmien pohtimiseen. Teoksessa *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination* [1991] Ricoeur pyrkii purkamaan vanhaa vastakkainasettelua, joka on muodostunut luonnontieteellisen selittämisen ja ihmistieteellisen ymmärtämisen välille. Wilhelm Diltheyn (1833–1911) teoretisoima erottelu pyrkii osoittamaan, että ihmistieteellinen metodi ja sen kohteena oleva todellisuus ovat luonnontieteiden vastaavista poikkeavia ja omia lakejaan noudattavia (Ricoeur 1991, 43). Diltheyn mukaan todellisuutta ja elettyä kokemusta (*Erlebnis*) voidaan ymmärtää tulkitsemalla kulttuurisia tutkimuskohteita, kuten kirjallisuutta. Näiden kohteiden ymmärtämisen taas mahdollistaa ihmismielen kyky siirtää itsensä toiseen ihmismieleen (emt., 56–63).

Ricoeurille Diltheyn ajattelussa muodostuu ongelmalliseksi jännite, jonka hän näkee muodostuvan kulttuuristen tutkimuskohteiden tulkinnan ja niiden subjektiivisen ymmärtämisen välille. Hänen mukaansa ristiriita on oikaistavissa, jos näiden kahden vastakohtaisuus korvataan tulkintaprosessilla, jossa tekstien selittäminen johtaa tulkinnan kautta ymmärtämiseen. Psykologisoinnille, johon Diltheyn ajatus ihmismielten vastaavuuksista näyttäisi johtavan, ei Ricoeurin tulkinnan ja ymmärtämisen prosesseissa ole sijaa. Tulkinta muuttuu näin ollen myös objektiivisemmaksi. Diltheyllä tulkinta ei alun perin ollut enempää kuin yksi ihmistieteellisen ymmärtämisen alalaji. (Ricoeur 1991, 48–51). Ricoeurille tulkinta sen sijaan näyttäytyy lopullisena päämääränä ja uutta luovana prosessina.

Tekstien tulkinnassa Ricoeur tukeutuu koko fenomenologisen hermeneutiikan taustalla vaikuttavaan strukturalistiseen¹ näkemykseen kielestä sosiaalisena tosiasiana, vaikka sen on osittain katsottu myös kritisoidun tätä Ferdinand de Saussuren aloittamaa tutkimuslinjaa. Etenkin ihmismielen universaaleihin syvälakeihin, jotka kielivät jonkinlaisesta kollektiivisesta inhimillisestä tietoisuudesta (Ricoeur 1991, 482; ks. Eagleton 1997, 138), Ricoeur suhtautuu epäilevästi. Myös esimerkiksi Claude Levi-Straussin tulkinnat myyteistä universaaleina ajatusmalleina, jotka toimivat

¹Ferdinand de Saussure (2005, 29–31) esitti vuonna 1916 julkaistussa pääteoksessaan *Cours de linguistique générale* kahtiajaon, jossa kielestä erotettiin kaksi puolta *langue* ja *parole*. Näistä *langue*n voidaan katsoa edustavan kielen järjestelmää, kieliyhteisön sisäistä sosiaalista koodia, jonka sääntöjä ja sopimuksia *parole* eli puhunta heijastelee, muttei suoranaisesti ilmennä. Kielen järjestelmä vaikuttaa kaiken puhunnan takana, muttei tunkeudu siihen merkityksen tasolla koska kielen järjestelmän yksiköt ovat strukturalistisessa kielitieteessä vailla merkitystä sinällään. Sen sijaan merkitys syntyy näiden yksiköiden oppositioista toisiinsa nähden (Ricoeur 1991, 52).

ihmisten mielissä heidän tietämättään, eivät saa kannatusta fenomenologisessa hermeneutiikassa. (Kujansivu 1995, 26.) Pohjimmiltaan tämän ristiriidan voi nähdä kumpuavan fenomenologian ihmismieltä ja sen havaintoja korostavasta perinteestä: ajattelun lainalaisuudet, jotka strukturalismi väitti eristäneensä, saivat ihmismielet näyttämään kulttuurista tai historiasta riippumatta miltei identtisiltä. Näin ollen kirjallisen tekstin pinnan alla olevien sääntöjärjestelmien määrittelemisen jälkeen itse sen kuvaamasta todellisuudesta ei voitu eikä saatu sanoa mitään. (Eagleton 1997, 138.) Ricoeurilla sen sijaan tulkinnan päämääränä on sulauttaa tekstin sisäinen pienimmistä rakenteellisista yksiköistä alkava ja kohti laajempia kokonaisuuksia avautuva rakenne osaksi lukijan kokemusmaailmaa sekä yhtä aikaa historiallisesti määrittävää kontekstia. Tekstit ovat hänen mukaansa pohjimmiltaan strukturalistisen kielikäsitteilyksen mukaisesti kielestä rakentuneita, mutta niiden avaamien diskurssien perusolemus on olemassa vain lukemisen ja tulkinnan kautta muodostuvassa nykyhetkessä. (Ricoeur 1991, 58.)

Paul Ricoeur otti fenomenologisessa hermeneutiikassaan strukturalismin *parolen* avuksi juuri diskurssin käsitteen. Hän määritteli diskurssin kielen tapahtumaksi, joka kertoo jotakin maailmasta ja todellisuudesta (Ricoeur 2000, 9). Diskurssien määrittely on hänen mukaansa välttämätöntä, sillä pohjimmiltaan vain ne, eivät sanat ja kieli sinänsä, kuvaavat todellisuutta ja maailmaa (Ricoeur 1995, 42). Diskurssit eivät kuitenkaan ole määriteltävissä vielä puhunnan tasolla, koska puhetapahtuma katoaa jo välittömästi, kun puhujan ja kuulijan yhteys katkeaa. Tulkinta alkaa hänen mukaansa siellä, missä dialogi loppuu. Vasta kirjoituksessa diskurssi voi saada täydellisen manifestaationsa (Ricoeur 2000, 26.)

Ricoeurin tekstintutkimuksen teoriassa diskurssin kahtalainen perusolemus olemisena kohti maailmaa ja olemisena kohti jotakuta johtaa selittämisen mahdollisuuteen ja juuri selittäminen on hänen mukaansa ensimmäinen askel kohti tulkintaa. (Ricoeur 1991, 51.) Strukturalistisen kielitieteen perinteeseen yhdistettynä selittäminen on hänen mukaansa tapa soveltaa kielen itsensä rakennetta kirjallisten tekstien analyysiin. Siinä edetään analogisesti kielen pienimmistä yksiköistä, foneemeista ja lekseemeistä, eteenpäin lausetta suurempiin kokonaisuuksiin, kuten kertomuksiin, folkloreen ja myyttiin. (Emt., 56.)

Ricoeurin Diskurssin käsite eroaa jonkin verran mm. Stuart Hallin ja Michel Foucault'n tunnetuksi tekemästä diskurssin määritelmästä. Siinä diskurssi nähdään ryhmänä lausumia, jotka tarjoavat kielen käytön tapoja, joilla esitetään maailma sellaisena, jona se tietyille puhujajoukolle ilmenee. Diskurssit 'representoivat' kuvaamaansa kohdetta omien "diskursiivisten käytäntöjensä" perusteella

ja siten niiden kautta muodostuva kuva todellisuudesta on aina omalla tavallaan väritynyttä. (Hall 1999, 98–99.)

Tulen käyttämään diskurssin käsitettä tässä työssä Ricoeurin fenomenologisen hermeneutiikan määrittelemässä merkityksessä. Pyrin lähtemään tulkinnassani liikkeelle olettamuksesta, että teksti on aina ensisijaisesti kirjoitettu diskurssi. Tutkimusongelmana on näin ollen löytää määritelmä sille pyhyydelle, joka tekstin avaamaan maailmaan ja diskurssiin muodostuu. Kun puhun pyhän diskurssista Peuran teoksessa, puhun viime kädessä tulkinnan kautta syntyneestä ilmentymien joukosta, jossa näkyy sekä historiallinen muiden tekstien, kuten myyttien ja Raamatun, vaikutus. Stuart Hallin (1999, 100) määrittelemien diskurssien ominaisuutena on niiden tapa ammentaa muissa diskursseissa olevista aineksista. Tässä mielessä myös tämän työn tulkinnan kautta syntyvä pyhän diskurssi koostuu niin ikään historiallisesti aiemmista pyhäkäsitteistä. Niiden sekoittuminen myöhempien käsitysten kanssa on juuri se ristiriita, joka Peuran teoksen pyhän diskurssissa nousee keskeiseksi. Vaikka Ricoeurin määrittelemät diskurssit ovatkin jotakin teksteissä valmiina olevaa merkitystä, muuttuvat ne tulkintoissa ja tulevat siten lähemmäksi Hallin ja Foucault'n määrittelemiä osittain ideologioihin rinnastuvia diskursseja.

Tutkielmani ensisijaisena tutkimuskysymyksenä on selvittää Peuran romaanin tarinamaailmassa ilmenevän pyhyiden laatu. Paul Ricoeurille tulkinta on kuitenkin aina myös yhteydessä laajempaan maailmaa kohti viittaavaan aspektiin. Ricoeurin kirjallisuustieteellisen tutkimuksen teorian kaksi viimeistä tasoa, fenomenologinen ja hermeneuttinen tulevat mukaan vähittäin tulkinnan painopisteen vaihtuessa lukijan ja tekstin välisen suhteen sijaan omaksi tapahtumakseen, jossa lukukokemusta voidaan kuvata uudessa yhteydessä, joka sulauttamisen kautta johtaa itseymmärryksen tilaan (Ricoeur 1991, 89). Työn viimeisessä luvussa korostuu näistä jälkimmäinen hermeneuttinen taso, jonka yhteydessä Ricoeur esittää kysymyksen: kuinka maailma on muuttunut tekstin lukemisen ja tulkinnan myötä? Sulauttamisen tai omaksi tekemisen idea on sukua myös Hans Georg Gadamerin horisonttien fuusiolle, jossa lukijan ja kirjoittajan *maailmojen* horisontit yhdistyvät ja syntyy uusia tapoja ymmärtää maailmaa ja myös itseään (emt., 96).

Syventävää tulkintavälineistöä pyhyiden tutkimukselle tarjoaa kulttuurintutkimuksen laajaan kenttään laskettava kirjallisuus, jota olen käyttänyt Peuran romaanin tulkinnan edetessä avaamaan pyhän diskurssin eri puolia. Erityisesti uskonnollista ja selittämätöntä pyhää kohti kurottavaa toimintaa selittämään olen käyttänyt kulttuuriantropologi Marcel Maussin (1872–1950) magiasta luomaa teoriaa, jonka kautta etenkin rajanveto yksilöllisen ja yhteisöllisen pyhyiden kokemisen

välille selkiytyy. Niin ikään yksilöllistä tapaa harjoittaa uskonnollista tai maagista toimintaa käsittelevät teoreetikot Hélène Cixous ja Catharine Clement teoksessaan *La Jeune Née* [1975], jossa näkökulma kohdistuu juuri naiseuteen ja sukupuolen kautta muodostuvaan tapaan olla osana luontoa ja järjestäytynyttä yhteiskuntaa. Tärkeä näkökulma pyhyyteen tuo myös ruumiillisuuden ja oman kehon kautta muodostuvan (nais)identiteetin rakentumisen analyysi. Samaa yhteisöllisen ja yksityisen sekä sukupuolia erottavaa rajaa on tutkinut Terhi Utriainen teoksessaan *Alaston ja puettu* (2006), jossa hän erittelee vaatetuksen ja alastomuuden problemaattista ja usein sukupuolisesti leimaavaa suhdetta uskonnollisissa teksteissä ja pyhän diskurssin piiriin rajaamassani ajattelussa ja toiminnassa.

Sukupuolen ja pyhän suhdetta sekä Peuran romaanin poeettisen lapsen kielen merkitystä avaavaksi ranskalaisen filosofin Julia Kristevan ajattelun pohjalta. Hänen ajatuksensa tekstin mahdollisuuksista ilmentää esikielellisen poeettisen merkityksiä ja siirtää merkityksiä poeettisen piiristä yleisen symbolisen kielen piiriin ovat nähdäkseni yhteydessä myös pyhien ilmiöiden representoitumiseen kulttuurisissa käytänteissä ja teksteissä sekä niiden kykyyn saavuttaa Paul Ricoeurin mainitsema poeettisen kielen universaali, ”mahdollisia maailmoja” kohti kurottava, ulottuvuus.

Näiden lisäksi sivuan vielä yhtä käsitettä, joka nousee tärkeäksi sekä Peuran romaanin uskaliaan aihevalinnan että pyhyiden käsitteen ambivalenssin vuoksi; tabu² on termi, jota psykoanalyytikko Sigmund Freud on käsitellyt tutkielmassaan *Totem und Tabu* [1913]. Pyhän diskurssin osana tabun käsittely on vaikea ohittaa, sillä sen voi ambivalenttiudessaan nähdä kytkeytyvän niin subliimiin kuin groteskiinkin kuvaamisen tapaan (Mäkelä-Marttinen 2008, 192).

Tabusääntöjen avulla määritettyjä pyhän ja profaanin rajoja ja niiden ylittämisiä tutkii myös ranskalainen kirjallisuustieteilijä ja kulttuurintutkija René Girard. Teoksessaan *La Violence et le Sacré* [1972] Girard kiinnittää huomiota väkivallan ja seksuaalisuuden suhteeseen ihmisen

²Tabun käsite otettiin käyttöön 1870-luvulla, kun polynesianlaisia heimoja tutkineet antropologit havaitsivat alkuasukkaiden käyttävän termiä saastaisuusluokitukseksi asioista, jotka he katsoivat epäpuhtaiksi. Itse asiassa tabu edusti polynesianlaisille saastaiten asioiden lisäksi myös positiivisessa mielessä pyhiä asioita eli kaikkea, mikä oli joko puhtauden tai epäpuhtauden takia merkitty kosketuskieltoon. (Ks. Freud 1989, 36–44) Kristilliseen perinteeseen siirtyessään sana tabu alkoi kuitenkin merkitä vain epäpuhtaita ja vaiettuja asioita. Veikko Anttonen mukaan myös suomen kielen pyhä on esikristilliseltä merkitykseltään yhtä kuin polynesianlaisten tabu; ”molempia käytetään asioista, esineistä, henkilöistä, ajoista, ja paikoista, jotka on epäpuhtauden vuoksi erilleen asetettu, merkitty tai rajattu. (Anttonen 1996, 15.)

uskonnollisessa ajattelussa. Hänen mukaansa ihmisellä estetty tai padottu seksuaalisuus johtaa lähes poikkeuksetta väkivaltaan. Siirtymä tapahtuu hänen mukaansa helposti myös ”mitä normaaleimmilla ihmisillä” ilman vetoamista pienimpäänkään perversioon (Girard 2004, 57). Väkiältä näyttäisi olevan elimellisesti läsnä huomattavassa osassa myyttisiä tekstejä. Sen taaja esiintyminen kertoo kulttuurissa olevasta sisäänrakennetusta tarpeesta väkivallan purkautumiselle.

Ongelmalliseksi väkiältä muuttuu, kun yhteisön määrittämät kanavat toteuttaa sitä ovat tukkeutuneet tai puuttuvat täysin. Girardin (emt., 66) mukaan kyseessä on tällöin uskonnollinen kriisi, kun rituaalisesti ja rikollisesti vuodatetun veren välille ei enää tehdä eroa. Pyrin tulkitsemaan Maria Peuran romaanin groteskia ja naturalistista väkivaltakuvastoa Girardin hahmotteleman uhrikriisi-teorian pohjalta ja lukemaan teosta toimimattoman ja uutta synnyttämään kykenemättömän uhraamisen kuvauksena.

1.5. Tutkielman rakenteesta

Paul Ricoeurin fenomenologisessa hermeneutiikassa tekstintutkimus jakautuu selittämisen ja tulkinnan vaiheisiin, jotka eivät muodostu toisiinsa vastakohtiksi vaan toimivat paremminkin osittain rinnakkain ja toisiinsa sulautuen, mistä kertoo myös tulkintojen tekoon liittyvä termi sulauttaminen (appropriation). Sulauttamisessa on kyse lukijan itseymmärryksen aspektin lisäämisestä osaksi selittämisen kautta saatuja tekstintutkimuksen tuloksia. Ricoeur toteaa yksilön minän muodostuvan ja dokumentoivan itseään kulttuurisesti rakentuneissa merkeissä ja merkityskokonaisuuksissa, jolloin tämän kytköksen tiedostaminen on kuin kiertotien löytämistä sinne, missä subjektin minä muodostuu. (Ricoeur 1991, 94–98.)

Tutkielmani rakenteessa pyrin noudattamaan Ricoeurin määrittelemän tutkimusprosessin kaavaa, vaikka on muistettava, että teoreettisena kehyksenä fenomenologinen hermeneutiikka ei ole varsinainen tutkimusmetodi vaan nähdäkseni se vaatii toteuttamiseen muita niin kirjallisuustieteen, filosofian, uskontotieteen kuin sosiologiankin tulkintavälineitä ja niiden eklektistä soveltamista. Näitä välineitä käyttäen pyrin etenemään selittämisen ja tulkinnan tasojen ja näitä vastaavien kirjallisen tekstin ulottuvuuksien mukaisesti kohti teoksesta aukeavan pyhyiden olemuksen selvittämistä. Ricoeurin malli muodostaa siis työlleni kehyksen, jonka mukaan jaottelen

teoksen tutkimusprosessin selittämisen ja tulkinnan alueisiin siten, että samaan aikaan pyrin luomaan myös kuvan oman itseymmärrykseni ja maailmassa olemiseni muuttumisesta lukemisen ja tulkinnan tuloksena. Päämääränä on synnyttää lopulta kriittinen kuva teoksen tarinamaailman avaaman todellisuuden pyhiksi määrittyvistä ilmiöistä.

Selittämisen osuus ja tulkinnan muodostama kokonaisuus, josta tekstintutkimus Ricoeurin teoriassa koostuu käsittää kaikkiaan neljä ulottuvuutta, joista kaksi ensimmäistä kuuluvat selittämisen ja kaksi jälkimmäistä tulkinnan piiriin. Ensimmäinen ulottuvuus on formaali tekstin muotoon kiinnittyvä taso, jossa kiinnitetään huomiota tekstin semioottiseen analyysiin sekä kielitieteellisten ja rakenteellisten piirteiden kompositioon. Kirjallisuustieteellisen tutkielman rakenteessa formaalin ulottuvuuden selvittämiseksi tulee esittää kysymys: kuinka teksti toimii? (Ricoeur 1991, 27–28.) Tämä osio jää tutkielmassani melko vähälle käsittelylle, koska Peuran romaanissa pyhän diskurssi alkaa teoksen otsikon ja epigrafiien avaaman intertekstuaalisuuden kautta. Komposition analyysin ja uskonnollisten ja myyttisten tekstien yhteyksien tulkinnan voi nähdä osana tutkielman formaalia ulottuvuutta, mutta omassa käsittelyssäni se tulee jo lähemmäs seuraavaa, historiallista ulottuvuutta.

Tutkielmani ensimmäisessä käsittelyluvussa tulen keskittymään myyttisiksi laskettavien tekstien vaikutuksiin Peuran teoksen pyhän diskurssiin ensin raamatullisuuden ja sitten laajemmin myyttisten tarinoiden kontekstiin kiinnittyvän kertomuksellisuuden näkökulmista. Erityisesti myyttejä ja raamatullisuutta käsittelevissä luvuissa pyrin selittämään *On rakkautes ääretön* -teoksen pyhyttä Ricoeurin teorian historiallisen ulottuvuuden kautta. Tässä ulottuvuudessa niin tekstit kuin lukijatkin käsitetään historiallisina ilmiöinä. (Ricoeur 1991, 27–28.) Muut tekstit, joihin teoksessa viitataan, pyritään käsittämään tämän saman diskurssin osina. Vaikka tekstit käsitetään tässä selittämisen vaiheessa historiallisina ja ajallisesta välimatkastaan huolimatta toisiinsa viittaavina, itse pyhän diskurssi käsitetään itsenäiseksi kirjoittajiensa intentioista, yleisöstään tai alkuperäisestä esiintymisympäristöstään riippumattomaksi objektiksi, jonka pohjalta tehdyt tulkinnat kiinnittyvät juuri käsillä olevaan lukutapahtumaan ja nykyhetkeen.

Vaikka omistankin tekstienvälisyyden ja intertekstuaalisuuden teorian esittelylle oman alalukunsa, ei tutkimukseni ole pohjimmiltaan intertekstuaalisuuden tutkimusta. 1900-luvun lopulla suosituiksi tulleet intertekstuaalisuudella operoivat teoriat jäsenyivät tämän työn teoreettisessa viitekehäksessä tehtävän selittämisen ja tulkinnan apuvälineiksi ja työkaluiksi. En tässä työssä käsitä tekstienvälisen yhteyksien löytämistä sinänsä tulkinnan piiriin kuuluvaksi, vaan vasta kun

viittauksen merkitys selvitetään ja sijoitetaan osaksi pyhän diskurssia, on tehty tulkinta käsitellystä viittauksesta. (Vrt. Mikkonen 2001, 73.)

Lopullisena pyhyiden hermeneutiikan tehtävänä on ennen kaikkea tekstuaalisen etäännytyksen ja diskurssin alkuperän ja sisällön selvittäminen, jota seuraa pyhän diskurssin muotojen pohjalta tehty tulkinnan kentän muodostaminen. Tulkinnassa ovat täten mukana diskurssin kaikki ilmenemismuodot, jotka kertovat uskonnollisuudesta, uskosta ja pyhästä. (Ricoeur 1995, 38–39.) *On rakkautes ääretön* -teos juurtuu pyhää ilmentäviin teologisiin, uskonnollisiin ja myyttisiin teksteihin, ja siitä voidaan erottaa juuri edellä mainittujen ilmausten pohjalta kristinuskosta, myyteistä ja kansanperinteestä muodostuva pyhän diskurssi.

Tutkielman pääluvut olen jaotellut kokonaisuuksikseen teemoittain sen mukaan mikä pyhää ilmentävän hierofanian osa-alue kulloinkin on kyseessä. Pohjimmiltaan jaottelussa on kyse pyhän ilmiön eri esiintymisympäristöjen tunnistamisesta. *On rakkautes ääretön* -romaanin pyhän diskurssin esiintymisympäristöiksi määrittyvät tässä tutkielmassa neljä luokkaa: ruumiillisuus, sukupuoli, luonto ja väkivalta, jotka muodostavat kukin omat päälukunsa.

2. MYYTTINEN, TEKSTEISSÄ SIIRTYVÄ PYHYYS

2.1. Tekstit tekstien takana

Tutkielmani ensimmäisessä käsittelyluvussa pyrin tekstienvälisyyden analyysiä hyödyntäen aloittamaan Peuran romaanin pyhän diskurssin muodostamisen. Tarkoituksenani on raamatullisiin ja muihin myyttisiin teksteihin kiinnittyvien suorien viittausten ja rakenteellisten sekä lajityypillisten samankaltaisuuksien pohjalta selittää teoksen tapahtumia ja niiden kautta hahmottuvaa pyhyttä sekä laajentaa tulkinnassa tekstienvälisyydestä nousevan pyhän diskurssin merkitystä koskemaan laajemmin koko teoksen kulttuurista kontekstia.

Tekstienvälisyyden voi nähdä ilmiönä olevan yhtä vanha kuin kirjallisuuskin, vaikka itse intertekstuaalisuuden käsite ja teoria ovat peräisin Julia Kristevalta 1960-luvulta. Hänen määritelmässään intertekstuaalisuus muodostuu varsin laajaksi kattamaan miltei kaikki inhimillisten käytänteiden leikkauspisteet, joiden kautta on mahdollista päästä käsiksi äärettömään kulttuuriseen tekstiin, merkitysten verkkoon (ks. Isomaa 2009, 37). Tämä kulttuurinen verkosto on rakentunut toisiinsa viittaavien ja toisiaan leikkaavien tekstuaalisten pintojen dialogisesta vuorovaikutuksesta (Kristeva 1993, 22).

Paul Ricoeurin hermeneutiikassa intertekstuaalisuuden teorian eri puolten ja perinteiden voi nähdä asettuvan hänen erikseen määrittelemilleen tutkimuksen eri ulottuvuuksien tasoille. Hänelle tekstintutkimuksen kokonaisprosessiin kuluvat selittämisen piiriin lukeutuvat formaali ja historiallinen ulottuvuus, joissa korostuu strukturalistinen rakenneanalyysi, jossa kirjallisuus nähdään ainakin osittain omalakisena ilmiönään (Ricoeur 1991 27–28, ks. Allen 2000, 97) Näistä tutkimuksen ulottuvuuksista työssäni korostuu historiallisuus, johon keskityn omassa analyysissäni juuri intertekstuaalisia suhteita kartoittaessani. Tekstienvälisen suhteiden tavoittamiseen suhtaudutaan strukturalismissa toiveikkaasti, mutta esimerkiksi Gérard Genette ei transtekstuaalisuudeksi nimittämänsä tekstienvälisyyden kohdalla pyri tulkintaan, vaan pelkästään tekstienvälisen suhdetyyppien inventointiin (ks. Lyytikäinen 1991, 145–146). Itse pyrin jo tässä vaiheessa tulkitsemaan Peuran teoksen intertekstuaalisten suhteiden kautta hahmottuvaa pyhän diskurssia.

Ricoeurin mukaan intertekstuaalisuutta kuvaa teksti, joka viittaa toiseen tekstiin ja sekä korvaa jälkimmäisen että saa siitä uuden merkityksen itselleen. Tulkinnan kannalta Ricoeurin teoriassa lukutapahtuma korostuu, ja siinä intertekstuaalisuus käsitetään myös avaimeksi, jolla mielikuvitus laajentaa lainatun pohjatekstin tarjoamaa tarinaa. (Ricoeur 1995, 148–149.) Tässä mielessä, kun tutkitaan intertekstuaalisia suhteita Ricoeurin hermeneutiikan kehyksessä, käyttökelpoiseksi osoittautuu subtekstin käsite, joka on peräisin venäläis-amerikkalaiselta kirjallisuudentutkijalta Kiril Taranovskylta. Subteksti nähdään tekstinä, jonka päällä tutkittava teksti ikään kuin lepää ja josta se ammentaa merkityksiään. Olemassa oleva teksti ilmenee uudessa tekstissä joko sille antamana impulssina tai muodon lainauksena, jolloin sen alkuperän selvittäminen ei vielä tuo merkittävää lisää itse tulkinnalle. Toisaalta subtekstit saattavat myös kannatella uuden tekstin poeettista viestiä tai saada uuden, poleemisen, käsittelyn uudessa kontekstissa. Tässä tapauksessa tulkinnan tehtävä on selvittää tämän syntyneen merkityksen laatu. (Taranovsky 1976, 18.) Ricoeurin hermeneutiikan apuvälineeksi subtekstien tutkimus sopii sikäli hyvin, että siinä strukturalistisesta perusvireestä huolimatta suuntaudutaan tulkintaan (ks. Tammi 1991, 61).

Vaikka Ricoeurin käsitys intertekstuaalisuudesta on helposti rinnastettavissa Julia Kristevan laajuudessaan ongelmalliseen kulttuurisen verkoston käsitteeseen, on Taranovskyn ja hänen seuraajiansa kehittänyt subtekstin teoria omiaan tuomaan ryhtiä tulkintaan. Pekka Tammi (1991, 70) on todennut subtekstiteorian mahdollistavan valinnan, jossa tekstienvälisen suhteiden laajasta kentästä valitaan tulkinnan kannalta mielekkäin aines. Seuraavissa alaluvuissa pyrin kiinnittämään huomiota Peuran teoksen niihin intertekstuaalisiin viittauksiin, jotka rakentavat uskonnollisina, myyttisinä tai näiden ainesta sekoittavina teksteinä tutkittavan teoksen pyhän diskurssia.

Raamatullisuus ja myyttisyys nousevat keskiöön paitsi niihin kiinnittyvien ilmeisten viittausten taajuuden johdosta, myös siksi, että pyhän hermeneutiikassa myyttien kannatteleva merkityskerrostuma on yhteydessä kulttuurin ytimessä olevaan ja universaalisti laajentumiskykyiseen 'pyhään' kerrostumaan. Toisaalta uskonnollinen toiminta ja viitteet uskonnollisiin teksteihin kertovat siitä, miten tätä pyhän diskurssia toteutetaan käytännössä ja mitä siitä voidaan tulkinnassa siirtää tähän päivään. Paul Ricoeurille intertekstuaalisuuden kartoittamisessa on kyse myös ihmismielen toiminnan kartoittamisesta. Avaimena mielen toimintaan toimii täten intertekstuaalisuus, jonka avulla mielikuvitus laajentaa tarinaa, jonka Raamattu, myytti ja oletettavasti mikä tahansa muukin subteksti, tarjoaa.

Ensimmäinen huomionarvoinen yksityiskohta Ricoeurin hermeneuttisessa analyysissä on suhde ilmauksen (puheakti) ja sisällön välillä. On selvitettävä, miten ilmauksen taustalla vaikuttava kirjallinen vastine muotoutuu diskurssissa sisällöltään itsenäiseksi. (Ricoeur 1991, 38.) Pohjatekstinä (subtekstinä) voi pyhyiden hermeneutiikassa toimia esimerkiksi Raamattu, mytologinen teksti tai jokin muu uskonnollisesti väritynyt teksti. Osuvana esimerkkinä uskonnollisten tekstien tärkeydestä voi pitää huomiota, jonka mukaan ensimmäiset pari sataa vuottaan suomalaisen kirjallisuuden historia oli pitkälti juuri Raamatun metakirjallisuutta tai Raamattuun kiinteästi liittyvää uskonnollista kirjallisuutta (Sihvo & Nummi 2002, 7). Laajemmin Raamatun vaikutusta maailmankirjallisuuteen tutkinut Northrop Frye (1983, x) toteaa niin ikään, ettei esimerkiksi englantilaista kirjallisuutta lukeva tai opiskeleva itse asiassa käsitä suurta osaa lukemastaan, ellei hän tunne Raamattua.

Tämän raamatullisuutta ja myyttejä ja niiden yhteyksiä Peuran romaanin pyhän diskurssiin selittävän alaluvun lisäksi tekstienvälisyyden ja subtekstuaalisuuden käsitteet toimivat tulkinnan apuvälineinä myös myöhemmissä luvuissa, kun erittelen tarkemmin pyhän kokemuksen esiintymisympäristöä ja myyttistä, universaalia alkuperää. Näin ollen tekstienvälisyys kytkeytyy ensisijaisesti Paul Ricoeurin hermeneutiikan selittämisen ulottuvuuteen, ja tässä luvussa tekemäni tulkinnat tulevat vielä myöhemmissä luvuissa syventymään pyhän diskurssin eri puolien tullessa mukaan tarkasteluun.

2.2. Raamatullisuus

2.2.1. Uskonnollisen diskurssin muodostuminen

Maria Peuran romaania *On rakkautes ääretön* voi pitää vahvasti uskonnollisesti virittyneenä teoksena, jossa viittaukset Raamattuun ja muihin kristillisen perinteen teksteihin muodostavat pohjan erityiselle uskonnollisuuden diskurssille.

Yksi eniten subtekstinä käytetty teos maailmassa lienee juuri kristinuskon Pyhä Raamattu. On totta, että Raamattu on itsenäisenäkin teoksena yhä maailman luetuimpia, mutta niiden tekstien määrä, jotka käyttävät Raamattua subtekstinään on varsinkin länsimaisen kirjallisuuden historiassa varsin suuri. Onko näin laajalle levinneeseen ja näin suuresti maailmanhistoriaan vaikuttaneeseen kirjaan sitten mahdollista edes suhtautua samoin kuin muihin vähemmälle huomiolle jääneisiin teoksiin?

Etenkin Raamatun intertekstuaalisuutta tutkittaessa ajaututaan tilanteeseen, jossa koko kristinuskon vaikutuspiirissä olevan maailman kulttuurihistoria tulee ottaa huomioon.

Raamattu on selvästi yksi kirjallisuushistorian monumentteja, johon on turvallisikin perustaa tulkintansa. Voidaan jopa kysyä, onko kristinuskon vaikutuspiirissä syntyneellä teoksella mahdollisuutta olla viittaamatta jollakin tasolla Raamattuun. Onhan jopa koko yhteiskuntamme eettisten normien väitetty perustuvan kristillisyyden henkiselle perinnölle.

Jo romaanin nimi on suora viittaus vuonna 1938 uudistetun virsikirjan virren 636 viimeiseen säkeistöön:

”On rakkautes ääretön, Sä voitit kuoleman.

Ja siksi, Jeesus, sinua mä aina rakastan.” (Virsi 1939, 636)

Tässä vaiheessa tärkein huomio romaanin nimestä on, että se aloittaa kerronnan, jossa uskonnollisia tekstejä ja symboleja lainataan varsin taajaan ja niiden kautta muodostettavat tulkinnat ovat jo lähtökohtaisesti yhteydessä pyhän diskurssiin huolimatta siitä, että esimerkiksi pelkän romaanin nimen perusteella ei vielä voida päätellä, millaiseksi viittauksen lopullinen merkitys määrittyy. Mihail Bahtinin dialoginen kielikäsitelmä toimii tässä kohdissa pohjana teosta määrittävälle tulkintatavalle. Bahtinin näkökulmaa hyväksi käyttäen Raamatusta lähtenyt kirjallisten vaikutteiden ketju lakkaa olemasta staattinen aikakausiin sidottu jono. Sen sijaan huomataan, että Raamattuun viittaavat teokset viittaavat aina myös toisiinsa. Bahtinin teorian mukaan kielellisessä toiminnassa olla alati tekemisissä enemmän toisten ”vieraiden” sanojen kuin omien sanojen kanssa, joten niin kirjoitetut tekstit kuin niistä tehdyt tulkinnatkin ovat ajasta riippumatta keskenään vuorovaikutuksessa. (Ks. Pesonen 1991, 32–37.) Teosten ilmestymisajankohtien kronologian ei tulisi häiritä tarkastelua, sillä teosten vuoropuhelua voi nykyhetkestä käsin löytää sieltäkin, minne kirjoittaja ei sitä aikanaan ole koodannut.

On rakkautes ääretön alkaa kahdella suoralla raamattuviittauksella, joista ensimmäinen on lainattu Vanhan Testamentin kolmannesta Mooseksen kirjasta ja jälkimmäinen Uudesta Testamentista Matteuksen evankeliumista. Romaanin ensi sivulle allekkain epigrafeiksi sijoitetut lainaukset luovat vahvan pohjan sille, miten lukija suhtautuu romaanin tuleviin tapahtumiin ja ohjaavat pyhän

ilmentymisen tulkintaa kohti kristillisen uskonnollisuuden pyhäkäsityksiä. Lainatut katkelmat ovat seuraavanlaiset:

”Jos joku tahtoo uhrata Herralle polttouhrina linnun, hän tuokoon uhrilahjaksi metsäkyyhky tai muun kyyhkysen. Pappi tuokoon linnun alttarin luo, repäisköön irti pään ja polttakoon sen alttarilla. Mutta veri on puserrettava alttarin kylkeen. Kupu sisällyksineen papin tulee heittää alttarin itäpuolelle, paikkaan, jonne kootaan uhrirasvan tuhka. Sitten hän repiköön linnun auki siivistä kiinni pitäen, ei kuitenkaan kahtia, ja polttakoon sen palavien puiden päällä alttarilla. Tämä on polttouhri, tuoksuva tuliuhri, joka on Herralle mieluisa.”

(3. Moos. 1:14–17)

”Jeesus sanoi: ”Antakaa lasten olla, älkää estäkö heitä tulemasta minun luokseni. Heidän kaltaistensa on taivasten valtakunta.”

(Matt.19:14)

Katkelmissa on lähdeviitteiden avulla osoitettu niiden raamatullinen alkuperä. Subtekstin subliminaalisuudesta, näkymättömyydestä, ei siis tässä kohtaa voida puhua. Lukijalle ei jätetä edes mahdollisuutta ohittaa tulkinnoissaan kristinuskon kytkeytymistä romaanin tapahtumiin. Päinvastoin kaksi toisistaan poikkeavaa saman lähteen sitaattia ohjaavat luentaa kohti raamatullista ja kohti muita myyttisiä tekstejä tähyävää tulkintaa jatkossakin, kun siirryn kuvaamaan Saaran ja hänen isovanhempiensa vaikeaa suhdetta ja Saaran pakenemista reaali maailmasta omaan sisäisiin mielikuvitusmaailmoihinsa.

Kiril Taranovskyn (1976, 4) mukaan intertekstuaalisen viittauksen löytämisen pitäisi johtaa tulkitsijan tutustumaan yksityiskohtaisesti mahdolliseen subtekstiin. Esimerkiksi löydettyään viittauksen johonkin tiettyyn Raamatun säkeeseen tutkijan pitäisi siis perehtyä koko Raamattuun selvittääkseen perinpohjaisesti, mitä merkityksiä viittaus tekstiin tuo. Sama periaate toimii tietenkin kaiken muunkin kirjallisuuden suhteen, mutta Raamatun kohdalla ongelmia tuottaa nimenomaan sen pohjalta kirjoitetun kirjallisuuden runsaus. Kuten neuvosto-semiootikot toteavat, viittaus Raamattuun saattaa samalla olla viittaus moneen muuhunkin teokseen. Yhden Raamattu-viittauksen takaa saattaa siis aueta liuta muita piilotettuja viittauksia myöhempien aikojen teksteihin. Usein pelkkä Raamattu-viittauksien etsiminen ja ei toisin sanoen välttämättä johda tulkitsijaa löytämään kaikkia niitä viestejä, joita tekstissä piilee. Toisin sanoen Peuran romaanin uskonnollisen aineksen analyysissä oleellista on se, miten raamatullinen diskurssi esitetään osana kaunokirjallista teosta ja miten siihen suhtaudutaan. (Vrt. Tammi 1991, 67.)

Muusta tekstistä erilleen niin suoran sitaattimuotonsa kuin fokalisoimattomuutensakin takia asettuvat epigrafit, ja niiden ohella myös romaanin otsikon, voi nähdä esipuhemaisena pohjustuksena tulevalle. Ne kytkeytyvät tekstiin omana kokonaisuutenaan, itsenäisenä kertojanäänänä, eikä tätä ääntä sittemmin kuulla romaanissa enää lainkaan. Katkelmat muistuttavat Gérard Genetten (1997, 3) määrittelemiä paratekstejä, joihin hän laskee niin otsikot, esipuheet kuin jälkikirjoituksetkin. Toisaalta niitä on mahdoton pitää toissijaisina suhteessa muuhun tekstiin, vaan päinvastoin, juuri viitteet aloittavat diskurssin, jonka kautta pyhyys tässä työssä määrittyy. Epigrafien pohjalta kristilliseen uskonnollisuuteen kiinnittyvä pyhä alkaa romaanin tapahtumien valossa kiertyä kohti laajempaa kulttuuria määrittävien pyhän kategorioiden joukkoa.

Uuden Testamentin katkelman altruistisessa julistuksessaan Jeesus kunnioittaa lasten oikeuksia ja ylistää heidän tapaansa katsoa maailmaa ja korostaa lastenkaltaisten pääsyä taivaaseen. Jeesuksen opetuksissa lapsen usko pyhitetään ja siitä tehdään ihanne. Vanhan Testamentin uhrikuvauksessa taas antaa ihmisille oikeuden alistaa heikompiansa ja käyttää heidän voimaansa omiin tarkoituksiinsa. Romaanin tapahtumien valossa ihmisten toiminnassa näyttäisi olevan kyse juuri jälkimmäisestä. Samalla Vanhan Testamentin katkelma tuo teoksen tulkintaa vahvasti määrittävän uhraamisen tematiikan, johon tulen kiinnittämään huomiota myöhemmin väkivallan ja pyhän suhdetta käsittelevässä luvussa.

Koska sitaatit ovat peräisin samasta kirjasta, sen kahdesta eri osasta, Vanhasta ja Uudesta Testamentista, muodostuu niiden keskinäinen suhdekin jo intertekstuaaliseksi. Juhani Koivisto (1998, 33) on Pentti Haanpään teosten raamattukytkeä tulkittaessaan kiinnittänyt huomiota Vanhan ja Uuden Testamentin ongelmalliseen suhteeseen. Uusi testamentti kun pyrkii teksteissään toteuttamaan Vanhan Testamentin ennustuksia. Tätä taustaa vasten kyseiset katkelmat pyrkivät rikkomaan tätä raamatullista koherenssia, kun kaksi ajatusmaailmaltaan toisistaan poikkeavaa raamatunkohtaa on tuotu samaan kontekstiin.

Ristiriita katkelmien välille syntyy niiden toisistaan poikkeavasta tavasta suhtautua heikompiin. Uhrattava lintu rinnastuu lapsen ideaan, ja myöhemmin romaanin tapahtumien edetessä, rikkirevitty pikkulintu vertautuu päähenkilöön Saaraan ja hänen rikkirevittyyn identiteettiinsä.

Romaanin tapahtumien tason lisäksi on syytä kiinnittää huomiota lapsuuden särkymisen teemaan, jota Peuran romaani kuvaa lapsen kielellä lapsen omasta näkökulmasta. Yhteys lapsikuvauksen ja kristillisen lapsenkaltaisuuden ihannoinnin välillä on ilmeinen ja vielä merkityksellisemmäksi sen

tekee toistuvasti kuvattu, kielletty ja väkivaltainen insesti, joka murtaa viattoman lapsuuden idyllin. Julia Kristeva (1993, 115) on kiinnittänyt huomiota länsimaisessa ajattelussa vallan saaneeseen lapsuuden lumopiirin ihannointiin. Hän viittaa mm. Jacques Rousseau'n lapsen ja luonnon yhdenkaltaisuutta korostaviin ajatuksiin ja toisaalta Sigmund Freudin psykologiassaan suorittamiin ”kristillis-rousseulaisen” lapsuusmyytin purkamisyrityksiin. Jo aiemmin mainitsin myös naivismi ja Friedrich Schillerin, jonka mukaan saavuttaakseen todellisen ylevän ja luonnollisen pyhän idean kaltaisen kokemuksen ihmisen tulee omaksua naiivi, lapsenomainen asenne maailmaan (Schiller 2008, 89–90).

Kristeva (1993, 112) yhdistää lapsuuden ihannonnin kulttuurissa kristinuskon hegemoniaan ja Jeesus-lapsen puhtauden korostamiseen, johon myös sekä Peuran romaanin alun epigrafit sekä otsikon avaama virsi viittaavat.

Kristinuskon tapa ihannoida lapsuutta on ollut Kristevan mukaan jossakin määrin fetisististä, sillä siinä on keskitytty palvomaan lapsen ihmisyyttä. Todellisuus suljettiin tältä osin kristillisen pyhän kategorian ulkopuolelle. Lapsen seksuaalisuudesta tuli tabu, erilleen asetettu ja kielletty siinä merkityksessä, jossa sitä käytetään kristillisessä puhtaan pyhän kategoriassa. Kristevan mukaan lapsuutta onkin vaikea, jopa mahdoton, yrittää tavoittaa analyyttisesti psykologiselta kannalta, vaan sitä voidaan lähestyä paremmin runouden käytännöissä. (Kristeva 1993, 117–119.) Tähän viittäisi myös Peuran romaanin oma ”kielioppi”, Saaran kokemusta artikuloiva esitystapa, joka tekee kielletyn ilmiön kuvauksen ymmärrettäväksi ja pyrkii myös purkamaan lapsuuteen liitettyjä arvolatauksia pyhän, profaanin ja tabun leikkauspinnoissa.

On kuitenkin hyvä huomata, että pelkkinä Raamatun osina, suuren kirjan katkelmina satojen sivujen – ja ajallisesti vuosisatojen – päässä toisistaan, tekstit eivät asetu samanlaiseen oppositioon toisiaan vastaan. Edward Westermarckin Vanhan ja Uuden Testamentin suhteesta tekemissä tulkinnoissa molemmista kirjoista löytyy varsin ristiriitaisia esimerkkejä ja opetuksia siitä, miten ihmisten tulisi suhtautua heikompiinsa ja miten heidän tulisi kohdella muita luontokappaleita. Westermarck näet löytää myös Vanhasta Testamentista esimerkkejä ystävällisestä suhtautumisesta eläimiin, ja edelleen myös Uudesta Testamentista ja Jeesuksen opetuksista löytyy kohtia, jotka voidaan tulkita ihmisen ylemmydeksi heikompia luontokappaleita kohtaan. (Westermarck 1939, 483.)

Varpusia saa kolikolla kaksi, mutta yksikään niistä ei putoa maahan, ellei teidän Isänne sitä salli. Teidän jokainen hiuskarvanne on laskettu. Älkää siis pelätkö. Olettehan te arvokkaampia kuin kaikki varpuset. (Pyhä Raamattu 1957, Matt. 10:29–31)

Westermarck viittaa myös Raamatun kohtaukseen, jossa Jeesus ajoi pahat henget ihmisistä sikoihin ja toteaa, että lienee osittain kristinuskon henkistä pelastumista korostavan näkemyksen syytä, että kristittyjen maailmankuvasta muodostui entistä ihmiskeskeisempi (Westermarck 1939, 484). Predestinaatio-oppi korosti ihmisen ikuista elämää ja korosti juuri kuolemattomuutta uskonnollisen elämän päämääränä. Koska ihmistä alempiarvoisiksi määritellyt eläimet oli rajattu iankaikkisen elämän ulkopuolelle, voitiin ne rajata myös myötätunnon ulkopuolelle maallisen elämän puolella. (Emt., 484.) *On rakkautes ääretön* -romaanin tapauksessa eläimistä mainitaan jo epigrafeissa uhrattavaksi soveltuva metsäkyhky, jonka symbolisiin konnotaatioihin Saaran uhrin aseman on määrä vertautua. Kyhkyksen metaforiksi mainitaankin muun muassa arkuus, laupeus ja rakkaus, ja lintua on perinteisesti pidetty monissa kulttuureissa pyhänä. Kristillisessä symboliikassa kyhkyinen edustaa myös Pyhää Henkeä. (Biedermann 1993, 171–173.)

Olisikin yksinkertaistavaa väittää, että romaanin alun katkelmat Testamenttien toisistaan poikkeavista moraalisäännöistä olisi valittu juuri ja pelkästään kristillisten opinkappaleiden ristiriitaisuuden toteennäyttämiseksi. Laajemmin tulkittuna kyse näyttäisi olevan myös pyhän diskurssiin kiinnittyvän aineksen ja symboliikan kanssa leikittelystä ja pyrkimyksestä osoittaa, että fiktiossa uskontoa ja sen rituaaleja sovelletaan vaihtuviin tarkoituksiin. Samankaltaisesta tilanteesta lienee kysymys, kun romaanissa viitataan toiseen kristilliseen eläinsymboliin, kalaan, tilanteessa, jossa Saara kuvittelee muuttuvansa täksi perinteisesti Vapahtajaa symboloineeksi eläimeksi oman kuolemansa, itsemurhayritykseksi tulkittavan hukuttautumisen, kautta (ORÄ, 55).

Vahvoja uskonnollisia ja kristillisiä viittauksia sisältävänä teoksena *On rakkautes ääretön* suorastaan vaatii itseään luettavan uskonnollisen viitekehyksen puitteissa. Kiinnitin jo edellä huomiota teoksen otsikkoon sekä teoksen alun Raamattu-katkelmiin, jotka aloittavat kristillisen diskurssin, mutteivät suinkaan kerro vielä kaikkea Peuran teokseen sisältyvästä uskonnollisuudesta ja pyhän manifestoitumisesta. Olisi väärin – vaikkakin helppoa – väittää, että personoimattoman kertojan lyhyt Raamattua lainaava osuus kertoisi kaiken kristillisyydestä tai uskonnollisuudesta, joka teokseen sisältyy. Alun lainaukset osoittautuvat vahvoiksi kannanotoiksi, mikäli niillä halutaan osoittaa Raamatun kaksi merkittävintä kirjaa, Vanha ja Uusi Testamentti, itse kertomuksen tapahtumien valossa monin tavoin keskenään ristiriitaisiksi opinkappaleiksi. Ne jäävät kuitenkin

varsin irrallisiksi tulkintaa tukeviksi fragmenteiksi, mikäli emme ota huomioon, miten niiden edustama arvomaailma ja uskomusjärjestelmä konkretisoituu teoksen kerronnassa ja sen henkilöiden toimintatavoissa ja ajattelussa.

Nimenä Saara on sekin raamatullinen. Saara oli Raamatussa Abrahamin vaimo, alkuperäiseltä nimeltään Saarai. Saarai sai nimen Saara Jumalan luvattua, että hänestä polveutuu suuri kansa.

Ja Jumala sanoi Aabrahamille: "Älä kutsu vaimoasi Saaraita enää Saariksi, vaan Saara olkoon hänen nimensä. [-] Ja minä siunaan häntä ja annan hänestäkin sinulle pojan; niin, minä siunaan häntä, ja hänestä tulee kansakuntia, polveutuu kansojen kuninkaita." (Pyhä Raamattu 1957, 1. Moos. 17:15–16)

Saara oli Abrahamin puoliso ja poikansa Iisakin, josta polveutui Israelin kansa, kautta hän oli tavallaan koko Israelin kansan äiti. Kun Saara vanhoilla päivillään kuuli vielä synnyttävänsä pojan, hän ei ottanut Jumalan lupaa vakavasti, vaan nauroi, mikä myöhemmin on yleistynyt sanontana tarkoittamaan epäuskoista, usein jollakin tapaa tilanteeseen sopimatonta naurua.

Raamattu korostaa Saaran kuuliaisuutta ja alamaisuutta miehelleen, ja Uudessa Testamentissa häntä pidetään kaikkien kristittyjen vaimojen esikuvana. Tässä lienee myös yhteys Peuran romaanin ja Raamatun Saarojen välillä.

Minusta ukki tykkää eniten maailmassa. Jos olen ukille kiltti, hän ei ikinä hylkää minua. Hän tekee minut hyväksi, ukin tytöksi, ja minä lupaan aina olla ukille kiltti. (ORÄ. 9)

Saaran luonteen nöyryydestä ja kuuliaisuudesta huolimatta etymologialtaan Saara nimenä tarkoittaa ruhtinatarta. Päähenkilön nimivalinta ja nimen alkuperäinen merkitys muodostuu täten peräti ironiseksi kannanotoksi naisen paikasta ja asemasta jo Raamatussa määriteltynä ”heikompana astiana”, jonka tehtävä on palvella ja kunnioittaa miestä.

Erisnimien pohjalta tulkintoja henkilöhahmojen luonteesta on myös kritisoitu. Vaarana on, että liian innokkaasti henkilöhahmon nimen perusteella tehdyt tulkinnat edustavat niin kutsuttua retrospektiivistä harhaa, jossa tietyllä tavalla nimettyyn henkilöhahmoon lisätään oitis piirteitä aiemmista teksteistä ja tulkitaan henkilöhahmo aiemman tekstin samannimisen hahmon toisinnoksi. Pahimmillaan retrospektiivinen harha johtaa vääristyneisiin tulkintoihin, jotka toistavat tarinoiden muotoon puettuja ideologioita. (Bal 2001, 153.) Tässä työssä määrittävä raamatullinen diskurssi on

Peuran teoksessa joka tapauksessa siksi vahva, ettei Saaran nimen raamatullisuuden ohittaminen tulkinnassa käy täysin päinsä ja tulenkin palaamaan siihen tuonnempana.

Jo aiemmin todettiin, kuinka Euroopan ja Suomenkin kirjallisuuden historiasta leijonanosa kytkeytyy suoraan, teologisen tai Raamattua selittävän luonteensa, tai välillisesti, kristillistä mytologiaa lainaillen, Raamattuun. Kääntekehdys Raamattua kunnioittavasta ja sen auktoriteettia kyseenalaistamattomasta diskurssista tapahtui Suomessa vasta 1900-luvun alussa, kun yleisesti pyhänä, koskemattomana ja arvokkaana pidetty alettiin kirjallisuudessa esittää arkisessa, koomisessa ja vähättelevässä sävyssä. Raamatusta tuli näin ollen kirja kirjojen joukossa. (Mäkinen 1992, 68.) *On rakkautes ääretön* -romaanin voi hyvällä syyllä pitää tämänkaltaisen kirjallisuustradition jatkajana, koska se määrittänyt runsaiden viittaustensa kautta kristillisiä kirjoituksia ja kulttuuria kommentoivaksi ja kritisoivaksikin esitykseksi yhteiskunnan tabuista ja kipupisteistä sekä niitä ylläpitävistä voimista.

2.2.2. Myytti, Raamattu ja kirjallisuus

Myyteillä on perinteisesti kulttuurintutkimuksessa viitattu muinaisiin tarinoihin, jotka vaikuttavat ajattelussamme, tunnistimmepä niitä itse tai emme. Myyttisten tarinoiden juuret ulottuvat muinaiseen esihistoriaan, mutta niiden toisintoja tuotetaan yhä uudelleen ja uudelleen tarinoissa, joita ihmiset kertovat toisilleen. Northrop Fryen määritelmän mukaan myytit ovat pohjimmiltaan narratiiveja, kertomuksia henkilöistä ja tapahtumista, joiden totuudellisuus ja muinaisuus sinänsä ovat sivuseikkoja. Fryen määritelmän myötä perinteinen arkikäytössä yleistynyt määritelmä myytistä ”epätotena tarinana” osoittautuu harhaanjohtavaksi. (Frye 1983, 31–32.) Myytit ovat tosia nimenomaan tarinoita ja aineksena uusia tarinoita varten.

Itse asiassa ihmisen voi Fryen mukaan nähdä elävän osana mytologista universumia, joka muodostuu oletuksista ja uskomuksista, jotka pyrkivät vastaamaan olemassaoloa koskeviin kysymyksiin. Lisäksi alitajuinen havaitseminen, kuten mielikuvituksen toiminta ovat hänen mukaansa sidoksissa myytteihin kulttuurisen periytyvyytensä johdosta. (Frye 1983, xvi.) Ajatus on siis samankaltainen kuin Paul Ricoeurin näkemys myyteistä laajentumiskykyisinä ja kulttuurien rajat ylittävinä kertomuksina.

Laajentuneen määritelmän ansiosta myyttien piiriin näyttäisikin voitavan laskea Julia Kristevan intertekstuaalisuuskäsitystä mukaillen kaikki ihmisen ajatteluun ja toimintaan liittyvä, mikä ei tee yhden teoksen myyttien tulkitsemista ainakaan helpommaksi, vaan vaarana on merkityksen leviäminen ja pirstaloituminen, jonka estämiseksi myyttisiin teksteihin viittaavien teosten tulkinnassa tulee noudattaa varovaisuutta.

Kaunokirjallisena teoksena Maria Peuran romaanin voi nähdä kuuluvan varsin selkeästi myyteistä ja niiden raamatullisista toisinoista polveutuvaan kaanoniin. Northrop Frye toteaa tällaisen myyttistä perua olevien narratiivien toistamisen ja muokkaamisen oleva peräti kirjallisuuden perusominaisuus (Frye, 1983, 34).

Paul Ricoeurille myyttisten kertomusten pohjalta tehtävät tulkinnat tietyn kulttuurin ja yhteiskunnan rakenteesta ovat aina yksi puoli myyttien tulkintaa. Hänen ajatuksensa eroaa jonkin verran ranskalaisen kulttuurintutkimuksen perinteestä, jossa esimerkiksi Claude Lévi-Straussin tutkimat tiettyyn primitiiviseen yhteisöön rajautuvat rituaalit ja myyttiset tarinat eivät kerro mistään muusta kuin kuvatuista käytännöistä juuri kyseisessä primitiivisessä yhteisössä (Ricoeur 1991, 483–484.). Tulkintaan ja ”sulauttamiseen” tähtäävässä lukutavassa oleellista on tällaisen kulttuurisen ja ajallisen välimatkan uhmaaminen. Kyse on ajallisessa mielessä myös maailmankatsomusten ja lukutapojen sekularisoitumisen uhmaamisesta, ja hermeneutiikan termein itse merkityksestä vieraantumisen uhmaamisesta. Merkitys puolestaan koostuu arvojen systeemistä, jonka päälle teksti rakentuu. (Emt., 57–58.) Yhteys myyttien ja kansanperinteen kertomusten tulkinnan ja subtekstejä hyödyntävän intertekstuaalisuuden teorian välillä on ilmeinen.

Ricoeurin mukaan myyttien perusominaisuus – ja lopulta myös niiden perimmäinen tehtävä – on niiden kyky ylittää yhteisön ja kulttuurin rajat ja puhua lopulta jotakin ihmisyydestä sinänsä. Näin ollen on perusteltua väittää, että myyteillä on aina myös universaalisti ymmärrettävissä oleva horisonttinsa. Ne ovat kykeneviä laajenemaan tulkinnan kautta kohti tuntematonta ja kannattelemaan ”mahdollisia maailmoja”. Ricoeurille ’mahdollinen’ ja sen avaama horisontti onkin juuri symbolisen ja poeettisen kielen universaali ulottuvuus. (Ricoeur 1991, 488–489.)

Kun viittauksia myytteihin tutkitaan intertekstuaalisuuden näkökulmasta, tullaan lähelle Julia Kristevan ajatusta kulttuurisesta merkitysten verkostosta, jossa tekstien leikkauspisteistä ja viittaavuuksista syntyy uusia merkityksiä. Kristevan verkosto on puolestaan rinnastettavissa Ricoeurin ajatukseen konstruoitavissa olevasta kulttuurin ytimeistä, joka on enemmän kuin osiensa,

kuten poliittisten, ekonomisten tai juridisten funktioidensa, summa. Tätä ydintä tulee ja voidaan hänen mukaansa lähestyä vain epäsuorasti.

Teoksessaan *The Great code. The Bible and literature* [1983] Nortrop Frye keskittyy tutkimaan Raamattua myyttisenä tekstinä ja syventää erotteluaan myyttistä ainesta sisältävien tekstien välillä. Tietyt tekstit, ”tietty tarinoiden joukko”, ovat hänen mukaansa nousseet aivan erityiseen asemaan sosiaalisen funktionsa johdosta. Näillä tarinoilla tuntuu olevan aivan erityinen merkitys, koska ne kertovat yhteisölle, mitä sen on tärkeä tietää esimerkiksi jumalista, laeista ja historiasta. Tämän tarinoiden tai ”myyttien” ryhmän Frye (1983, 32–33) katsoo tulleen erotetuksi profaaneista tarinoista, joilla ei ole niiden sosiaalista funktiota. Hän kutsuu tekstejä pyhiksi ja edelleen raamatullisessa traditiossa ilmoituksiksi. Tämä muistuttaa jo aiemmin mainittua Émile Durkheimin luokittelua, jossa inhimillinen toiminta jaettiin pyhiin ja profaaneihin ilmiöihin, ja jonka mukaan kaikki olevainen kuului jompaankumpaan näistä luokista.

Sekä profaanin että sakraalin tekstin aineksia sisältävänä teoksena *On rakkautes ääretön* osaltaan jatkaa myyttien kaanonin. Tämän voi nähdä syntyvän yhtäältä siitä välttämättömyydestä, että myytit kestävät, muokkautuvat ja siirtyvät ajassa ja aines, josta tarinat pohjimmiltaan muodostuvat, on aina osittain myyttistä perua. Toisaalta uudelleenkirjoitettuna myyttinä tarina eroaa vanhemmista mytologioista ja sekoittaa sakraaleja ja profaaneja tarinoita. Tämän taas voi nähdä johtuvan tarpeesta uudistaa vanhoja narratiiveja, jotka eivät kenties jaksaisi kantaa pyhiä merkityksiään, ellei niitä aika ajoin uusinnettaisi.

Kirjallisuudesta löytyvät myyttiset analogiat voivat usein suorien viittausten sijaan olla metaforisia rakenteita. Näistä Frye antaa esimerkkeinä aurinko-myytin toisinnot ja nousu–kukoistus–lasku-analogiat. Mainittujen metaforisten rakenteiden muoto siirtyy myöhempisiin kertomuksiin, vaikka suoranaista viittaavuutta tekstien välillä ei olisikaan. (Frye 1983, 35.)

Jo *On Rakkautes ääretön* -romaanin kehityskertomusmainen muoto on toisintoa Raamatun ja vanhempien myyttien rakenteesta, jonka Frye toteaa noudattavan niin kutsuttua u-muotoa, jossa kukoistuksesta edetään lankeemuksen kautta rappioon ja lopulta uudelleen syntyvään kukoistukseen. Raamatun alussa ihminen menettää elämän puun ja ikuisen elämän paratiisissa ja saa sen lopulta takaisin ilmestyskirjan lopussa. (Frye 1983, 168.) Raamatun suuren u-muotoa noudattavan kehityksen sisällä sama muoto toistuu jälleen niin kansojen historioissa kuin henkilöiden, vaikkapa Jobin tai Jeesuksen, elämäntarinoissa (emt., 170). Paul Ricoeurin (1995,

160–163) mukaan jo Raamattu itsessään koostuu suuresta kertomuksesta ja siihen rakenteellisten vastaavuuksien kautta rinnastuvista pienistä kertomuksista. Siksi pelkkä Peuran romaanin viittaavuus Raamattuun ei vielä kerro kaikkea niistä muista tekstienvälisistä suhteista, joita joudumme ottamaan väistämättä huomioon, kun lähdemme raamattuviittauksia tulkitsemaan.

Peuran romaanin Saaran tarinan voi nähdä löyhästi samaa kaavaa noudattaen alkavan viattomuuden ja puhtauden sekä samalla yksilöllisen identiteetin menetyksestä ja johtavan kärsimyksen ja elinympäristön ja ruumiin rajoista käytävän taistelun kautta kohti uutta syntymää alkavaa kukoistusta. Raamatullisen muodon toiston lisäksi Peuran romaani on myös kuvaus sosiaalisesti määrittävän uskonnollisuuden edustaman symbolisen järjestyksen ja subjektiksi pyrkivän yksilön yhteen sovittautumisen ristiriidoista.

Myös ukin hahmosta ja tarinasta löytyy myyttistä alkuperää olevien narratiivien piirteitä. Vanha mies asuu sukunsa vanhalla tilalla, jonka rajat määrittää sukupolvien takainen oikeutus ja periytyvyys.

Tämä on minun mettä. Kelhään ei ole oikeutta tähän kajota. Tyttärelle mie tämän testamenttaan. (ORÄ, 200)

En mie tänne tartte silmäpareja toistamhaan kuinka vaikeasti mulla kuokka nousee. Joka kerta ko mie kyykistyn puottamhaan taimen kuophaan, tuntuu niinko olisin putoamassa omhaan hauthaan. Se oikein immee minua maan alle, kuolema. (ORÄ, 200–201)

Tilan rajojen ulkopuolella ukki ei tunne pärjäävänsä ja hän epäilee kaikkien muiden ihmisten pitävän häntä jollakin tapaa pilkkanaan, minne ikinä hän meneekin:

Mua vistottaa semmonen, etten mie voi rauhassa kulkea kylillä. Koko ajan net minua vahtaa ja vaikka net eessäpäin mielistellee niin mie tiän, että ko mie sölän käännän niin jo alkaa jauhaminen. (ORÄ, 70)

Northrop Frye (1983, 187–188) mainitsee myyttisen tarina-aihelman impotentista ja vanhasta kuninkaasta, joka hallitsee autiota ja ehtynyttä maata, joka tarvitsee uhrauksia ja uuden sankarin tullakseen jälleen hedelmälliseksi. Ukkiin kuva voimansa menettäneestä hallitsijasta sopii. Hän hallitsee omalla tilallaan epätoivoisen ja hiipuvan maskuliinisen voimansa turvin, jota hän käyttää paitsi Saaran myös vaimonsa alistamiseen. Hän myös haikailee hallitsijan tunnusmerkiksi luettavan ratsun perään, jota tarinassa hieman koomisesti edustaa puuhevonen, jonka ukki joutui jättämään palavaan kotikylään Lapin sodan aikana (ORÄ, 71). Sukusuhteiden perusteella määrittävä

hallitsijuuden periytyvyys näkyy ukin ajattelussa vahvana epätoivoisena takertumisena 'omaan' maahan ja 'omaan' metsään, joka on sukupolvien ajan periytynyt isältä pojalle, kuten puuhevonkin, joka oli isän veistämä, isältä saatu poikkeuksellinen lahja.

Peuran romaanissa maalaismiljööseen piirtyy kuva autiosta, elinvoimansa hukanneesta maasta, jonka hedelmällisyyden palauttamiseksi Saara uhrataan. Itse uhraamisen ja väkivallan myyttiseen toistoon ja kulttuurisuuteen palaan väkivaltaa käsittelevässä luvussa.

Maan ja ”valtakunnan” myyttinen luonne korostuu elintilasta käytävässä kamppailussa Saaran ja ukin välillä. Romaanin tapahtumapaikat ja tilat on tarkkaan rajattu. Piha, metsä ranta ja puruaukio ovat kukin äärellisiä tiloja, joista ei voida mummolan aidatun tontin sisällä poistua. Näiden rajojen sisällä rajanveto toistuu Saaran piirtämässä rajoissa, joilla hän puolustaa omaa tilaansa.

Myyttien luoma maailma näkyy siis teoksen rakenteessa ja tapahtumissa niin, että toistuva muoto, jonka tunnistamme myyttistä alkuperää olevaksi, kertautuu yhä uudelleen paitsi teksteissä, joihin teos viittaa myös teoksessa itsessään. Omaksi joukokseen erotetut pyhiksi määrittyvät myytit maailman selityksineen ja lakeina manifestoituvine oikeutuksineen muodostavat omaa kuvaansa myös teoksen maailmaan. Mario Valdes viittaa myyttien asemaa ihmisen sosiaalisessa ajattelussa tulkittaessa kielen ja kaiken kommunikaation resiprookkiseen luonteeseen. Vastavuoroisuus toteutuu ihmisen luodessa omat käsityksensä asioista, mutta käänteisesti nuo käsitykset vasta tekevät ihmisestä sen mitä hän on. (Valdes 1987, 8.)

Myytit, ja etenkin pyhän piiriin luettavat myytit, ovat syntyneet selittämään maailmaa ja asettamaan rajat ihmisyhteisön toiminnalle. Niille ja selityksien pysyvyydelle perustuvat yhteisöjen arvot ja perinteet, joista myös instituutiot ovat saaneet alkunsa. Maailmasta on siis tullut myyttien selityksien mukainen ja siksi voidaan sanoa, että ihminen tekee maailmansa. (Valdes 1987, 8.) Peuran teoksessa pyhien myyttien toiminta korostuu, koska kaksi ilmoituksiksi laskettavaa erityistä uskonnollisen kirjoituksen osaa on nostettu fiktiivistä teosta määrittäväksi epigrafixiksi. Teoksen myöhempiä tapahtumia ja henkilöhahmojen toimintaa voidaan lukea näiden katkelmien valossa ja pohtia, onko niin – kuten päällisin puolin näyttää – että Saara on teoksen uhrattava lintu ja ukki uhraaja, joka ei ota huomioon Jeesuksen vuorisäärnan ilmentämää kristillisen etiikan mukaista suhtautumista maailmaan.

Mitä pyhän diskurssiin tulee, näyttää kuitenkin sitä, että sekä Vanhan Testamentin että Uuden Testamentin esittämien elämänohjeiden takaa on löydettävissä osittain samaa juurta oleva pyhyysajattelu, jonka eri puolia ja painotuksia ristiriitaiset katkelmat edustavat.

2.3. Subtekstien dialogi

Kiril Taranovsky on kiinnittänyt huomiota mahdollisuuteen, että tekstin pohjana olevaan toiseen tekstiin, subtekstiin tai hypotekstiin, suhtauduttaisiin uudessa tekstissä kommentoiden, poleemisesti tai sitä kritisoiden. (Taranovsky, 1976, 18; ks. Tammi 1991, 66) Totesin jo edellä, että Maria Peuran *On rakkautes ääretön* -romaanin pyhän diskurssi alkaa muotoutua kristillisyyteen kiinnittyvän ja sitä kommentoivan diskurssin ympärille. Tarinan jatkon myötä mukaan tuleva myyttinen ja esikristillinen aines tekee teoksen pyhäkuvasta monimielisemmän ja ristiriitaisemman. Myös myyttiä voidaan edellä mainitun perusteella tarkastella kriittisesti ja myyttien käyttö ja tulkinta onkin moderniin ja postmoderniin aikaan tultaessa yhä useammin muuttunut subtekstejä kommentoivaksi ja jopa niitä kohtaan poleemiseksi. Peuran romaanissa tällaista kommentointia edustaa myyttisen ja kristillisen kuvaston käyttö, joka tuo kysymykset esimerkiksi sukupuolen ja väkivallan suhteista uuteen tarkasteluun.

Samalla Peuran romaanin voi kuitenkin nähdä kommentoivan laajemmin samoista teksteistä ammentavaa kirjallisuutta. Sen taustalla on mainittu vaikuttavan Timo K. Mukan teokset, joista erityisesti *Tabu* vuodelta 1965 käsittelee paljolti samaa aihepiiriä kuin *On rakkautes ääretön*.

Subtekstien tutkimuksessa myyttisen aineksen erittelemisen ei pitäisi jäädä vain alkuperäisten subtekstien etsinnän tasolle siten, että raamattuviittausta tulkittaessa suuntauduttaisiin vain Raamattun tulkintaan, vaan huomioon otettaisiin myös muu samaa tematiikkaa hyödyntävä ja teoksen kirjoitettujen tekstien jatkumoon linkittävä kirjallisuus. Maria Peuran kohdalla on viitattu Timo K. Mukan vaikutukseen, joka näkyy pohjoisen ympäristön kuvauksessa ja groteskin seksuaalisuuden tematiikassa. Leena Mäkelä-Marttisen (2008, 53) mukaan Timo K. Mukan tyyliin ominaista on genrevaihtelu, joka etenkin balladin ja naturalistisen proosakerronnan vuorotellessa saa voimansa subliimin ja groteskin tyylin välisestä vaihtelusta. Samankaltainen vaihtelu toimii myös Peuran romaanin kerronnan taustalla.

Mukan teoksen balladityyliä voi sitäkin pitää intertekstuaalisuutena, sillä tietyn tyylin valinta pohjautuu aiempaan tekstuaaliseen perinteeseen, ja Mukalla spesifin tyyllilajin valintaa voi pitää intentionaalisenä. Antoihan hän *Maa on syntinen laulu* -romaanilleen alaotsikon *balladi*. Myös *Tabun* on katsottu jatkavan samaa tyyllilajia (Mäkelä-Marttinen 2008, 134) Gérard Genetten määritelmässä juuri tarkoituksellisuus muodostuu tärkeäksi ehdoksi sille, voidaanko teosten viittaavuuden yhteydessä puhua hypertekstuaalisuudesta (Allen 2000, 108). *On rakkautes ääretön* -romaanin voi myöskin ajatella ottavan nimellään kantaa paitsi uskonnollisuuteen, myös balladin tyyllilajiin, jonka tunnuspiirteiksi mainitaan synkkyys ja epätoivoinen rakkaus, joita kuvataan kansanperinteestä ja historiallisista tarinoista, kuten legendoista lainatuin keinoin. Perinteinen balladimuoto käsittelee myös sukupuolierojen tematiikkaa, jossa miehen kunnia ja naisen siveys muodostavat jännitteisen dikotomian. (Hosiaislouma 2003, 89–91.)

On rakkautes ääretön määritetty balladiksi etenkin, jos sitä luetaan Mukan *Tabua* vasten. Kauhistuttava, subliimista voimansa saava synkkyys ja groteskin kautta problematisoitava ruumiillisuus ja sukupuolisuus hallitsevat kumpaakin teosta. Rakkaus sen sijaan osoittautuu teoksia erottavaksi tekijäksi; *Tabussa* niin Milka kuin hänen äitinsäkin ovat palavasti rakastuneita Kristus-Perkeleeseen ja juuri tämän kahden naisen, äidin ja tyttären, viettely antaa teokselle sen eksogamiaa uhmaavan tabun luonteen (Mäkelä-Marttinen 2008, 194). Kahden samaa sukulinjaa edustavan naisen viettelystä on kyse myös Peuran romaanissa, mutta rakkaus viettelijään jää Saaran, mummon ja ukin tarinassa syntymättä. Siinä missä Kristus-Perkeleen suvereeni kaikkivoipuus herättää Sierkkiniemen naisissa mitä suurinta ihailua, jopa ääretöntä rakkautta, synnyttää ukin väkivaltainen ja tuhoava tyrannia ainoastaan pelonsekaista kunnioitusta ja alistuvaa nöyryyttä.

Yhteys Timo K. Mukan ja Maria Peuran välillä ei synny vain temaattisten, tyyllillisten ja maantieteellisten yhtäläisyyksien kautta. *On rakkautes ääretön* -romaanin ja Mukan *Tabun* väliltä on löydettävissä yhteys, joka korostaa teosten asettumista samaan Raamattua ja sen kautta esikristillisiä myyttejä kommentoivaan kirjallisuusjatkumoon. Vanhan Testamentin Mooseksen ensimmäisen kirjan sukuluetteloissa mainitaan vedenpaisumuksen jälkeen syntyneistä Nooan pojista Seem, jonka jälkeläisistä polveutuivat veljekset Abram, Nahor ja Haran. *On rakkautes ääretön* -romaania tulkitessani olen toistuvasti yhdistänyt päähenkilö Saaran Abramin, myöhemmin Abrahamin, kuuliaiseen ja nöyrään vaimoon, Saaraan. Suora yhteys Timo K. Mukkaan on löydettävissä juuri nimien kautta, sillä Abramin veljen, Nahorin, vaimoksi mainitaan 1. Mooseksen kirjassa Milka (Pyhä Raamattu 1957, 1. Moos. 11:29), jota nimeä kantaa myös Mukan *Tabun* keskushenkilö, tyttö, joka tulee hänkin hyvin nuorena herätetyksi seksuaalisuuteensa.

Pekka Tammi (1991, 76–78.) laskee toisesta teoksesta peräisin olevaan henkilönnimeen viittaamisen yhdeksi tekstin ja subtekstien välisten kytkentöjen luomisen tavaksi. Peuran romaani yhdistyy Raamatusta lainattujen nimien kautta Timo K. Mukan temaattisesti *On rakkautes ääretön* -romaanin lähelle sijoittuviin teoksiin.

Raamatun Saara oli hedelmätön, hän ei saanut lasta ennen kuin vasta ihmeen kautta vanhoilla päivillään (Pyhä Raamattu 1957, 1. Moos. 11:30). Milka sen sijaan tulee raskaaksi niin Raamatussa kuin Mukan *Tabussakin*. Peuran romaanin Saara ei tule nuoren ikänsä vuoksi raskaaksi, mitä voi pitää kuvana saastaisen, hedelmöittymiseen johtamattoman seksin tabusta, perinteisesti epäpuhtaaksi ja kielletyksi rajatusta seksuaalisuuden muodosta.

Maria Peuran romaania voi hyvin nuoreen tyttöön kohdistuvan inestien johdosta pitää vielä ”*Tabuakin* tabumpana”. Mäkelä-Marttinen (2008, 186) kiinnittää huomiota Milkan nuoruuteen ja lapsenomaisuuteen verrattuna Mukan esikoisromaanin *Maa on syntinen laulu* keskushenkilöön Marttaan. Saara on näitä kumpaakin keskushenkilöä vielä tuntuvasti nuorempi.

Timo K. Mukan *Tabun* voi lopulta katsoa olevan kertomus patriarkaalisen järjestyksen voitosta ja Mäkelä-Marttinen (2008, 194) toteaa sen tarinana olevan luonteeltaan varsin maskuliininen, vaikka näkökulma onkin vahvasti Milkan kokemuksen kautta jäsenyvässä kerronnassa, jonka lapsenomaisuudesta syntyy tarinan balladityyli. Täysin omanlainen kielellinen maailma syntyy myös Peuran teokseen Saaran kautta fokalisoituvassa kerronnassa, mutta olen taipuvainen olettamaan että maskuliinisuus ei lopulta jäsenny romaanin lopulliseksi määrittäjäksi. Kristus-Perkeleen tyyppistä messiaanista ja kaikkivoipaa mieshahmoa ei Peuran romaanista löydy, vaan päinvastoin, ukin tuhoavasta ja alistavasta seksuaalisuudesta puuttuu täysin uutta synnyttävä ja hedelmöittävä aspekti.

Kyse saattaa olla myös kuvaamisen tapojen eroista. Niin Mukan kuin Peurankin kerrontaa jäsentäväksi tyyliksi määrittänyt groteskin ja subliimin vaihtelu, mutta Peuralla groteskin elämää synnyttävä ja uudistava tekijä näyttäisi redusoituneen vielä Mukkaakin marginaalisemmaksi ilmiöksi. Bahtinilaisen groteskin realismin vapauttava nauru ja elämänmyönteisyys, joka jo Mukan teoksissakin huuhtoutui taka-alalle (Mäkelä-Marttinen 2008, 59–60), on Peuran teoksessa lopullisesti valunut tyhjiin ja tilalla on kayserilaiseen groteskiin kietoutuva väkivallan kiihtyvä kehä, jonka taustalla häilyy uhraamisen pyhän rappiota edustava saastaisuus ja väkivalta.

Mukan *Tabussa* Milkan seksuaalisuuteen ja naiseuteen kasvaminen määrittyy taantumaksi patriarkaalisen normin mukaiseen diskurssiin ja lopulta hulluuden kautta Jumalan hylkäämiseen ja hiljaisuuteen. Kasvutarinan sijaan kyseessä on tarina romahduksesta. (Mäkelä-Marttinen 2008, 191, 198–199.) Peuran romaanissa taas kehitys on väkivallan ja seksuaalisuuden tuhoavammasta luonteesta huolimatta osittain päinvastainen. Romaanin loppu on identiteetiltään rikkoutuneen Saaran oman äänen alkavan subjektiuden löytymisen kuvaus. Toisaalta Peuran romaanista puuttuu *Tabun* kerronnasta löytyvä aikuisen Milkan kertoja-taso, joka avaa näkökulman nuoruuden tapahtumien myöhempisiin seurauksiin. Saaran trauman myöhempi työstäminen ja kehittyminen jäävät sen sijaan vaille kuvausta, joskin romaanin lopun toiveikkuus viittaa paranemisen mahdollisuuteen.

Peuran romaanin suhdetta Mukan kirjallisuuteen, erityisesti *Tabuun*, voikin pitää samalla tavoin kahtaalle jakautuneena kuin sen suhdetta pyhän diskurssin avaavaan Raamattuun. Raamattuun ja sen arvomaailmaan suhtaudutaan *On rakkautes ääretön* -romaanissa sekä poleemisesti, arvostellen että hyväksyvämmiin sen yhdistyessä osaksi esikristilliseen myyttiseen pyhään liittyvää pyhän diskurssia. Mukan *Tabun* raamatullisuuden kautta hahmottuva neitseellisen raskaaksi tulemisen teema on karsittu Peura romaanissa, jonka naiskuva määrittyy tuonnempana kenties Mukan tarinaakin kompleksisemmaksi ja ainakin murtuvan naisidentiteetin, kielen ja sen pyhään linkittyvän aineksen kohdalla.

Pyhäkäsitteisiensä ja pyhän diskurssin muodostumisen osalta Peuran ja Mukan romaanit hyödyntävät yhtenäistä kuvastoa ja niiden sisältämät pyhän diskurssit voi nähdä yhteneväisinä mitä tulee arkaaisuutta ja kristillistä yhdistelevään pyhän kuvastoon. Myyttisen kuvaston siirtymisessä Timo K. Mukan tuotanto ja etenkin tässä Peuran romaanin subtekstinä käsittelemäni *Tabu* ovat eittämättä tärkeä linkki vaikutteiden virrassa, joka sitoo *On rakkautes ääretön* -romaanin osaksi laajempaa pyhän kokemuksen kuvauksen traditiota suomalaisessa kirjallisuudessa.

Mukan teosten maailmasta erottuvat teemat, kuten luonnon ja yhteiskuntaa edustavan uskonnollisuuden vastakkaisuus, groteski ruumiillisuus, ja sukupuolen ja seksuaalisuuden ongelmallisuus, ovat vahvoina mukana myös Peuran romaanissa. Olen tässä luvussa pyrkinyt osoittamaan, että kyseisten teemojen siirtyminen teksteissä liittyy myös pyhän diskurssin uusintamiseen ja uudelleen määrittelyyn. Seuraavissa luvuissa tulen käsittelemään edellä mainittujen teemojen kautta pyhän esiintymistä *On rakkautes ääretön* -romaanin maailmassa niin Saaran kuin ukinkin kokemusmaailman huomioon ottaen. Pyhyiden ja hierofanioiden eri

esiintymisympäristöt sulkevat sisälleen niin esikristillisen kuin vahvasti kristilliseen uskonnollisuuteen kiinnittyvät kokemisen tavat.

3. PYHÄ RUUMIS

3.1. Groteski ja pyhä ruumiillisuus

Mihail Bahtinin groteskissa realismissa ihmisruumista kuvattiin usein liioitellen ja rumuutta korostaen (Bahtin 1995, 270). Etenkin kaikki, mikä toimii ruumiin jatkeena tai pistää siitä esiin yrittäen murtaa ruumiin rajat, nostetaan esiin groteskissa kuvauksessa. Bahtinin (emt., 281) mukaan groteskin ruumiillisuuden kuvauksessa korostuvat siis kaikki ruumiin ulokkeet ja haaraumat ja nimenomaan niiden suhde ruumiin ulkopuoliseen maailmaan. Groteskin ruumiillisuuden kuvauksen voi siis nähdä määrittävän ja kyseenalaistavan ruumiin ja maailman rajoja. Tutkielmani kolmannessa luvussa pyrin määrittämään Peuran romaanin ruumiillisuuden kuvauksen olemusta ja sen suhdetta groteskiin. Lisäksi tulkitsen groteskin kuvaston olevan yhteydessä pyhän diskurssiin ja myös sen osaksi tabujen luokkaa määrittyviin ilmiöihin.

Peuran tavassa kuvata inestsiä pääpaino on lapsen näkökulmalla. Peura keskittyy kuvaamaan Saaran tunteuksia ja pelkoa tilanteessa, joka on hänelle täysin käsittämätön ja vieras:

Konttaan vaivalloisesti taaksepäin samalla kun ukki ruiskuttaa kikkelistä keltaista liejua suuhuni ja naamalleni. Ryntään saunaan ja oksennan saaviin. Ukin kädet tulevat iholleni takaapäin. Ukki ottaa vettä ja pesee kasvojani ja suutani ja sitten hän laittaa minuun saippuaa. (ORÄ, 32)

Lainatun kaltaiset kohtaukset toistuvat romaanissa useaan kertaan ja vaikutus korostuu, kun kerronta keskittyy niiden välissä Saaran mielikuvituksen luomiin kauniisiin ja pois reaali maailmasta johdatteleviin kuviin. Samoin siirtymät luonnon turvallisesta huomasta, omasta pyhäksi tehdystä kosmoksesta, ukin painajaismaiseen vaikutuspiiriin luovat jyrkän kontrastin tunnetilojen välille. Kuvauksessa on kyse juuri bahtinilaisen groteskin sukuisesta liioittelevuudesta sillä erotuksella, että sen koomista puolta Peuran kuvauksesta ei juuri löydy. Yksilön ruumiin rajat hämärtyvät ja määräämis-oikeus omaan kehoon katoaa brutaalilla tavalla. Rungas ruumiineritteiden, tuoksujen ja makujen käyttö kerronnassa lisää rikkoontuneen kehollisuuden vaikutelmaa. Edellisen katkelman siemennesteen ja oksennuksen lisäksi Peura kuvaa myös korostetun arkipäiväisiä ja neutraaleja aistimuksia groteskilla tavalla. Normaalisti herkullinen smurffilimsa polttaa Saaran suuta ja mahaa (ORÄ, 14) ja makea viineri maistuu sekin pahalta, etenkin kun mummo lopulta työntää sitä Saaran

suuhun väkisin (ORÄ, 83). Myös Kirstin keittämä kalasoppa muuttuu maultaan ummehtuneeksi, vaikka nälkä on kova, eikä syömisestä ole tulla mitään (ORÄ, 88). Ruoan tabujen ja sääntöjen ympäröimään luonteeseen on kiinnittänyt huomiota Julia Kristeva (1982, 73–74), jonka mukaan ruoka ja ruokailu tuovat aina muassaan myös saastumisen mahdollisuuden. Ruoka edustaa aina 'toista', vierasta luontoa, joka asettuu oppositioon sosiaalista ja järjestäytyntä kohden. Se ylittää, samoin kuin eritteet ja ulosteet, ehjän kehollisuuden rajat ja uhkaa niitä. Saaran kohdalla kehollisuuden kokemus ei ole päässyt muodostumaan ja, kuten edellisessä luvussa todettiin, hän on jäänyt osaksi luonnon yhteyteen kiinnittyvää asosiaalista todellisuutta. Tästä vierauden ja eriytymättömyyden, kokemuksesta kummunnee myös Saaran inho syömistä kohtaan.

Syöminen ja juominen ovat myös bahtinilaisen groteskin tärkeitä kuvaamiskohteita. Bahtin sisällyttää groteskiin kuvastoon myös erittämistoiminnot, kuten hikoilemisen, niistämisen, aivastamisen sekä mm. sukupuoliyhdyntään, raskauden, synnytyksen, kasvun, vanhuuden ja kuoleman. Kaikki edellä mainitut "tapahtuvat ruumiin ja maailman rajalla tai uuden ja vanhan ruumiin rajalla." (Bahtin 1995, 282.) Pelkistetyimmillään groteski kuva ruumiista ei Bahtinin mukaan esitäkään yksilöllistä ruumista vaan pelkistä aukoista ja ulokkeista rakentuvaa kokonaisuutta, joka edustaakin jo toista alulle pantua ruumista. Bahtinille groteski ruumiin kuvaus edustaa täten hedelmällistä siirtymää vanhasta uuteen. Näin lienee ollut keskiajan ja renessanssin kirjallisuudessa, johon Bahtin viittaa, mutta Peuran romaanissa groteski kuvasto yhdistyy pelon inhon ja kauhun tunteisiin tavalla, joka on yhdistettävissä Wolfgang Kayserin groteskin määritelmiin sekä Edmund Burken kauhusubliimiin.

Kayser puhuu usein "pahoista voimista" ja "demoneista", joita yksilö joutuu groteskin vieraannuttamassa maailmassa kohtaamaan (Kayser 1980, 188). Ilkka Mäyrä on eritellyt kristillisen tradition demonikäsityksiä ja toteaa niiden pohjalta demonisuuden varsin ristiriitaiseksi piirrejoukoksi. Demoneissa sekoittuu hänen mukaansa "ihminen ja eläin, minä ja muu sekä haluttava ja kammottava" (Mäyrä 1996, 23). Kun Ihmisen toiminnassa on jotakin arvaamatonta ja selittämätöntä, mitä järki ei pysty selittämään, puhutaan usein demonisuudesta. Mäyrän mukaan nämä ominaisuudet voivat yhtä kaikki ilmetä niin "hulluutena kuin neronleimauksinakin" (emt., 23), joten yksiselitteisesti ei voida sanoa kyseessä olevan vain ja ainoastaan "pahojen" voimien. Mitä nämä voimat ovat, ei olekaan olennainen kysymys vaan pikemminkin tulisi miettiä mitä ne aiheuttavat yksilölle.

Kayserin groteskin kautta syntyvälle vieraudelle on ominaista yksilön kykenemättömyys sijoittaa oma itse ja absurdit teot ja tapahtumat osaksi samaa universumia (Kayser 1980, 185). Saarelle vanha tuttu maailma rikkoontuu häneen kohdistuneen väkivallan johdosta ja seurauksena on oman minuuden osittainen katoaminen. Saara menettää määräysvallan omasta ruumiistaan, mikä johtaa hänen pakenemiseensa vieraisiin rooleihin, kuten arabiprinsessa Araasin rooliin (ORÄ, 106). Myös aistimaailman muuttuminen oudoksi on osa prosessia, jossa Saara vieraantuu omasta ruumiistaan.

Kun ukki ja mummo ovat menneet, kiipeän lauteille ja heitän löylyä. Höyry nousee ylöspäin, liikkuu katonrajassa, putoaa päälleni. Olen höyryn peitossa Sitten höyry haihtuu, minä höyryn mukana. (ORÄ, 33)

Samaan aikaan Saara kuitenkin kaipaa ehjää tunnetta omasta kehostaan, mikä näkyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa hän kuvittelee taikinan pursuavan ihonsa huokosista. Outo aistimus imelänhajuisesta taikinasta saa hänet pelkäämään omaa peilikuvaansa, joka peittyy taikinaan ja muuttuu vieraaksi.

Ehkä taikinan pursuaminen loppuu, jos saan halkaistua itseni. [-] Istahdan lattialle, suljen silmäni ja liikutan sormeja sisälläni. Toivon, että tämä hetki ei koskaan loppuisi. Että minä olisin aina olemassa tällä tavalla, itseni ympärillä, oman sormeni ympärillä. (ORÄ, 86)

Ihmisen kehoa voidaan pitää pyhyys-ajattelun keskipisteenä. Ruumiillisuuden voi Veikko Anttosen (1996, 29) mukaan nähdä ”esikäsitteellisenä tietorakenteena, josta erilaiset pyhän diskurssin sisältävät suhdejärjestelmät alkavat ja johon ne myös päättyvät.” Mircea Eliaden (2003, 193) mukaan taas keho on aina tulkittavissa omaksi mikrokosmoksikseen, pyhäksi tilaksi joka vertautuu asuntoon tai muuhun tilaan, jossa pyhyiden kokeminen on mahdollista. Talo ja keho ovat rinnastuneet toisiinsa jo hyvin varhaisessa uskonnollisessa ajattelussa. Tätä taustaa vasten Peuran romaanissa tapahtuva groteski ruumiillisuuden tuhoaminen näyttäisi vertautuvan pyhän kokemuksen mahdollisuuden pois viemiseen.

Heikki ottaa ovenpielestä tukea.

– Tule sie Saara meänki tyttäreksi joskus, hän sanoo väsyneesti hymyillen.

Sitten hän heilauttaa kättään hyvästiksi ja poistuu näkemättä, kuinka suustani leviää löyhkävä valtameri pirtin lattialle. (ORÄ, 21).

Anttonen viittaa myös kokemusperäisen realismin teoriaan ja esittelee joukon kuvaskemaattisia rakenteita, ”jotka määrittävät inhimillisessä kokemuksessa asioiden, esineiden ja ilmiöiden, toimintojen tapahtumien jne. osia ja suhteita” (Anttonen 1996, 30). Bahtinilaisen groteskin ruumiillisuuden yhdistää pyhään ruumiillisuuteen säiliö-skeema, jossa ruumiillisuus jaetaan kolmeen osaan: sisäpuoleen, ulkopuoleen ja niitä erottavaan rajaan. Näiden kolmen komponentin erot korostuvat juuri syömisen, seksuaalisuuden sekä ruuansulatuksen ja ruumiineritteiden kohdalla. Ihmisruumis nähdään skeemassa inhimillisen kokemuksen säiliönä. (Emt., 30.) Sisällä–ulkonaerottelulla kontrolloidaan ruumiillisuuteen liittyviä ilmiöitä ja rajanylitykset, siirtymät ulkoa sisään tai päinvastoin, luokitellaan epäpuhtaiksi tapahtumiksi aivan kuten Bahtinin teoriassakin kahden ruumiin sekä ruumiin ja maailman väliset rajanylitykset tulkittiin groteskin tunnuspiirteiksi (Bahtin 1995, 281).

Ruumiin säiliötä, minuuden pesää, joka ihanteellisessa tilanteessa määritty tarkoin rajatuksi kokonaisuudekseen, kuvataan *On rakkautes ääretön* -romaanissa omien selvästi erottuvien metaforien avulla. Saaralle myös hänen oma äänensä personifioituu, muuttuu elolliseksi olennoiksi:

Kurkussa tuntuu vilunväristyksiä. Minä en halua laulaa. Jos aukaisen suuni, voi ulos ryömiä myrkkyhämähäkki. (ORÄ, 169)

Kehon elollisuutta kuvataan äänen kautta. Ääni puolestaan konkretisoituu Saaralle luonnosta tuttuun eläinmetaforien kautta. Pelko ja uhka, groteskin ja kauhusubliimin tunnetilat, konkretisoituvat hämähäkkimetaforan kautta. Hämähäkin pelottavuus ja yhteys kuolemaan on usein käytetty metafora kirjallisuudessa. Tässä tapauksessa kyseessä on myös synestesiana tunnettu trooppien laji, koska ääni vertautuu johonkin olemukseltaan lihalliseen kohteeseen. Jatkossa pelottava ääni muuttuu hämähäkistä pikkulinnuiksi, jotka löytävät lopulta oman turvallisen pesänsä Saaran mahasta.

Minä laulan hiljaa huulten raosta, mutta kun hetken olen seurannut opettajan ilmassa lentävää kättä, unohdan myrkkylupauksen. [-] Aukaisen suuni oikein isoksi ja peippoiset ja satakielet lentävät sieltä ulos opettajan lintukädelle istumaan. (ORÄ, 169)

Katkelmissa eivät linnut, kuten ei hämähäkkikään, määrity pelkästään lauluäänen rumuutta tai kauneutta kuvaaviksi metaforiksi, vaan niitä voidaan pitää laajemmin ruumiin säiliötä asuttavien

voimien kuvaajina. Saaran kokemus oman äänensä laadusta vertautuu hänen kokemukseensa omasta ruumiillisuudestaan. Pyhän kokemuksen kaksi puolta, puhdas ja saastainen, siirtyvät osaksi kehon erillistä 'omaa' tilaa määrittävää kokemusta. Keho on väkivaltaisten kokemusten myötä tavallista tietoisempi näiden puolien sekoittumisesta itsessään.

Kun vaikenen, peipposet ja satakielet lentävät takaisin pesäänsä. Taputan tyytyväisenä mahaani ylpeänä uusista lintuasukkaista. (ORÄ, 170)

Kehon toistuvan rikkoutumisen uhka on kuitenkin alati läsnä, eikä käsitys kehosta muodostu turvalliseksi käsitykseksi säiliöstä, vaan keskittyy kehon ja maailman rajoille, jotka ennustavat särkymistä.

Pikkulinnut sisälläni ovat aivan hiljaa. Ukki ei saa survoa kikkelillä rikki niitten uutta pesää. Ukki ei saa.

[-]

Aurinko katoaa mustien pilvien taakse. Rankkasade putoaa taivaalta. Pikkulinnut piiloutuvat sahanpuruihin ja kurkistelevat sateen läpi suustani syöksyvää mustaa kotkaa. (ORÄ, 171)

Myös ukin ajattelussa on nähtävissä käsitys omasta ruumiista säiliönä, johon vieraat voimat tunkeutuvat:

Mie en tätä kestä enää. Mie en pysty elämää sisäle ottamaan. Vaikka minä aukasen suun ja veän niin elämä ei tule. Savua vain tulee, pahhaa paksua savua. Mie yskin ulos kaikki mikkä minua pelottaa mutta jostaki reiästä net aina pääsee takasi minhuun [-] Ja ne inhottavat käenpojat jotka minun ruumista asuttaa muuttuu kans ilkeiksi. Net liittoutuu minua vasthaan, minun sisälä. (ORÄ, 186)

Ukin ruumiin saastuttaa pahan hajuinen savu ja vieraassa pesässä loisivat käenpojat. Katkelma osoittaa, kuinka myös ukki kärsii ruumiin ja ulkoisen maailman rajan rikkoontumisesta. Kuvauksessa demonien kaltaisten vieraiden voimien astuminen ukkiin kuvataan juuri groteskin ruumiillisuuden kuvastoa käyttäen. Pahat voimat yhdistyvät hengittämiseen ja yskimiseen, suun kautta tapahtuviin elintoimintoihin. Mihail Bahtinillekin groteskin ruumiillisuuden kannalta dominoivin kasvojen osa on suu. Kasvojen muut osat pelkistyvät hänen mukaansa kehykseksi, ”joka ympäröi *ammolleen avattua, kaiken nielevää ruumiillista* syvyyttä” (Bahtin 1995, 281).

Omia verijälkiä pitkin kiipeän, kohti latvaa. Pentti on sinne oksentanut. Oksennus kiehuu kuin kuuma laava. Minä haluan, että oksennus tulee pois. Haluan löytää reiän ja päästää kaiken inhottavan pois. (ORÄ, 123).

Saaralla ruumiin sisäinen ja ulkoinen maailma ovat sekoittuneet edellisen katkelman ilmentämällä tavalla. Karhean kaarnan raapimat haavat jättävät verijälkiä puun rungolle, ja Saara pitää omaa vertansa kauniina. Hän lähtee kiipeämään pitkin oman verensä 'ylevöittämää' puunrunkoa ja kiipeämisen edetessä hän myös etenee kohti subliimia, jonka hän saavuttaa latvassa, missä "paha tulee ulos. Ilma nielaisee Pentin ja sitten minut. Meille tulee taas hyvä olo, kesäolo" (ORÄ, 123).

Oksennus puun latvassa on jo valmiiksi ruumiin ulkopuolella, mutta se sekoittuu Saaran ajattelussa hänen oman ruumiinsa sisäpuoliseen pahaan oloon ja vierauteen, jonka ulospäästämiseksi hän etsii "reikää", joka latvassa löytyykin. Puun kaatuessa tapahtuu vielä yksi rajojen ylitys, kun ilma "nielaisee" Pentin ja Saaran. Katkelma on kuvaus täydellisestä rajojen katoamisesta ja katoamisen mahdollistamasta pyhyiden kokemuksesta, jonka kuvauksessa siirrytään groteskin kautta subliimin piiriin.

Samaan aikaan Saaran kiipeämiskokemuksen voi nähdä olevan yhteydessä ruumiin ja maailman rajaamisen myyttistä perua olevaan pyhään kokemukseen. Mircea Eliade (2003, 51–52) käyttää kaaoksen ja kosmoksen käsiteparia kuvaamaan eroa asutetun ja tuntemattoman ja siksi määrittelemättömän tilan välillä. Pyhittämisen logiikassa jokainen asutettu alue on 'kosmos' vain siksi, että se on ensin muutettu sellaiseksi. Saaralle oman ruumiin ja tilan haltuun ottaminen muodostuu toistuvasti haasteelliseksi prosessiksi. Hän asuu uudella seudulla mummolassa, minne hän on joutunut muuttamaan kotoaan, "kodin hajottua", kestävämmistä olosuhteista. Tuntematon, vieras ja vapaa alue on hänelle Eliaden sanoin virtaavassa toukkamaisessa järjestäytymättömyyden tilassa ja sen kosmokseksi muuttaminen – asuttaminen siis – vaatii kosmogonian eli alkuperäisen maailman luomismyytin toistamista. (Emt., 52.)

Kosmogonisista myyteistä tunnetaan monenlaisia eri versioita, mutta tiettyjä piirteitä niissä voidaan pitää myös universaalisti toistuvina. Eliade mainitsee esimerkkinä käsityksen maailmanpatsaasta tai pylvästä, keskusakselista, jonka ympärille levittäytyvä alue muuttuu asuttavaksi 'maailmaksi', ja joka lisäksi on yhteydessä myös taivaaseen. Primitiivisissä kosmogonioissa jumalallinen olento muutti myyttisenä aikana heimon tulevan asuinalueen kosmokseksi kiipeämällä taivaaseen

tekemäänsä ja verellä voitelemaansa pyhää salkoa pitkin. (Eliade 2003, 54–56.) Saaran kiipeämiskokemusta hänen omalla verellään tahriintuneen puunrungon pintaa pitkin kohti taivaan ”reikää” voi pitää saman myytin toisintona, ottaen huomioon, että Saaran tilanteessa on kyse juuri samanlaisesta kosmogoniaan vertautuvasta oman kehon sisäisen ja ulkoisen erottelun, sekä oman pyhän tilan haltuunottamisen ja siinä suuntautumisen problematiikasta.

Lähemmäs Peuran romaanin miljöötä ja Saaran kokemuspiiriä katkelman tulkinnan tuo havainto *Kalevalasta* löytyvästä samankaltaisesta myytistä, jossa mainitaan suuri puu, maailmaa pimittävä tammi, joka ”ojenteli oksiansa, levitteli lehviänsä / latva täytti taivahalle, lehvät ilmoille levisi: / piätti pilvet juoksemasta, hattarat hasertamasta, / päivän peitti paistamasta, kuuhuen kumottamasta.” (*Kalevala* 2009, 14.) Vasta kun suuri puu saatiin kaadettua, alkoi luomakunta kukoistaa, ”salot silota, metsä mielin kasvaella” (emt., 16). *Kalevalankin* tapauksessa kyse on maailman luomiseen liittyvästä kosmogonisesta myytistä. Tilan haltuun ottaminen sekä luonnon ja kosmoksen pyhittäminen näkyvät siis *Kalevalan* kertomuksessa siinä missä Peuran romaanin puuhun kiipeämis-kohtauksessakin. Saaran tapauksessa kyse on tosin enemmän yksilöllisestä oman alueen ja ennen kaikkea oman ruumiin haltuunottamisen ja pyhittämisen kokemuksesta. Ruumiin ja muun maailman kokeminen liittyvät tapauksessa tiiviisti yhteen, koska niiden välinen raja ja sen taju asettavat ehdot kosmoksen synnylle.

Groteskin ruumiillisuuden kuvia, kuten sukupuolista kanssakäymistä, ulostamista, oksentamista, synnyttämistä tai kuukautisia on yleensä inhimillisessä ajattelussa pidetty tabuina. Kuten olen jo todennut, tässä työssä tabu jäsentyy yhdeksi pyhän käsitteen elementeistä edustaen sen epäpuhtaita ja sitä kautta pelottavia, kiellettyjä, vaarallisia ja uhkaavia ominaisuuksia. Käytännössä asiat, joita tabu määrittää on asetettu erilleen ja kosketuskieltoon (Anttonen 1996, 158). *On rakkautes ääretön* -romaanissa nämä ominaisuudet korostuvat juuri groteskin ruumiillisuuden kohdalla.

Minä en halua olla Saara. Merirosvon käsi kourii mahanpohjaani. Karjun kädelle, että ukki ja maitorupi ovat kavereita, että ukki tykkää rapsuttaa maitorupea, eikä se ole ukin syy, jos maitorupi menee rikki ja vuotaa verta. (ORÄ, 16)

Inhimillinen subjektiksi tuleminen yhdistyy tässäkin katkelmassa väkivaltaiseen ruumiin loukkaamiseen ja sen rajojen rikkoontumiseen. Saaran on mahdotonta ajatella itseään kokonaisena subjektina ’Saarana’ niin kauan kuin väkivalta ja kaaos jatkuvat. Toisaalta kauhun kokemusten

kiehtova puoli on myös läsnä Saaran kokemuksessa hänen kokiessaan oman kehonsa rajat jollakin tapaa kiinnostaviksi ja maitoruvenkin peräti kaverikseen. Tässä mielessä yksilöksi kasvaminen määrittyy jo lähtökohtaisesti ristiriitojen sävyttämäksi prosessiksi. Ruumiin rajoilla yksilö on ne ensi kerta kohdatessaan yhteydessä täysin vieraaseen todellisuuteen. Näiden rajojen kohtaamisessa groteski kuvaus on yhteydessä uuteen syntymään, subjektin yksilöllistymiseen.

Kyky uuden luomiseen, synnyttämiseen, joka on tärkeä osa ruumiillisuutta, ja oleellisesti yhteydessä epäpuhtaina pidettyihin ruumiin rajoja rikkoviin tapahtumiin, on romaanissa läsnä paitsi edellä kuvatun kaltaisissa kohtauksissa ihmisten kohdalla, myös konkreettisemmin Saaran elinpiiriin kuuluvien eläinten kohdalla. Ihmisten väliset suhteet kuvataan terrorin sekä tuhoavan ja pelottavan rajaloukkauskuvaston kautta. Synnyttäminen luonnollisena ja uutta luovana toimituksena kuvataan läheisemmin luonnolle ja eläimille ominaisena toimintana. Lisäksi sekä kuvataan korostuneen groteskilla ja Saaran ajattelussa fantastiseksi kääntyvällä tavalla kohtauksessa, jossa Saara pääsee seuraamaan Onerva-lehmän poikimista:

Yksi kaksi kolme... Se tulee ulos. Nyt mummo tarvitsee apua. Jään yksin Onervan pääpuoleen. Kirsti kiskoo vasikkaa Onervan pyllystä. Onerva mylvii ja pyörittelee silmiään.

Minä kieriskelen lattialla ja mylvän sisäänpäin.

Möhkäleet etsivät tietä ulos. Onervan sieraimet aukeavat suuriksi onkaloiksi. Niistä tulee savua. Savu nousee navetan kattoa kohti ja Onervan kaverit lukevat siitä, että synnytys sujuu hyvin. (ORÄ, 111)

Oleellista kohtauksessa lienee Saaran vahva samaistuminen poikivaan lehmään, jonka kärsimys synnyttämisen hetkellä näyttäytyy yhtäältä groteskina, toisaalta mitä luonnollisimpana tapahtumana. Saara kokee lehmän kärsimyksen henkilökohtaisesti ja hetkellä, jona lehmän ruumiin aukot, silmät, sieraimet ja emätin ovat laajimmillaan ja liike sekä ääni ruumiin ja maailman välillä runsainta, Saara kieriskelee itsekin lattialla sisäänpäin mylvien. Siinä missä lehmän synnytys sujuu normaaliin tapaan, joutuu Saara pettymään omaansa. Hänen äänensä jää ruumiin vangiksi ja luonnollinen keho–maailma-rajaja jatkuvaan epävarmuuden tilaan.

Vielä selkeämmin rikkoutunut ruumiillisuus ja pyrkimys sen rajojen määrittämiseen näkyvät kohtauksessa, jossa Saara kokee elävänsä täysin irrallaan omasta kehostaan, vaikka samaan aikaan hän ymmärtääkin ruumiinsa olevan juuri hänen omansa, säiliö johon ilma virtaa hengityksen voimasta ja joka kuitenkin on kuollut.

Tämä on minun ruumiini. Se on kuollut, vaikka minä haukkaan suulla ilmaa ja nielen siihen henkeä. Oikeasti minä elän irrallaan ruumiistani. Siksi minuun ei koskaan enää satu. (ORÄ, 187)

Myös ukin toistuvat hengitysvaikeudet kielivät ruumiillisuuden tunteen katoamisesta (ORÄ, 186). Siinä missä Saaralla kunnollista käsitystä oman kehon hallinnasta ei ole vielä päässyt syntymään, ukilla kyse on heikentyvän ruumiin aiheuttamasta luopumisen kokemuksesta. Yhtä kaikki myös ukin käsitys omasta ruumiistaan pyhänä kosmoksena määrittänyt Peuran romaanissa vajavaiseksi.

Ruumiista erillään oleminen ja ruumiista irtautuminen ovat ajatusmalleina yhdistettävissä Maurice Merleau-Pontyn ruumiifenomenologiseen käsitykseen ihmisen identiteetin rakentumisesta ruumiillisuuden kautta. Hänen mukaansa ruumiillisuus yhdistyy tilan ja liikkeen kokemiseen ja vain kokevana, ympäristöstään tietoisena kokonaisuutena, yksilö voi käsittää ruumiinsa toiminnallisena ja fenomenaalisen kokonaisuutena (Merleau-Ponty 1962, 106). Saarelle oman ruumiin ulkopuolelle joutuminen ja asettuminen ovat tavallisia keinoja käsitellä ruumiillisuuden ja sitä kautta itsenäisenä subjektina olemisen rajojen venymistä ja katoamista. Saara kokee itsensä enemmänkin aineettomana ja eriytymättömänä abstraktiona, jonka hän näkee milloin leijumassa pois vesihöyrynä, milloin taas muulla tavoin kuolleen tunnottomana hahmona, joka ei ole hän itse. Edellä lainatussa katkelmassa Saara tarkastelee ruumistaan ja sitä kautta itseään tunteettomasti ja tunnottomasti jonakin toisena, itsestään erillisenä kolmannen persoonan toimijana. Hänen ruumiinsa on rajojen katoamisen kautta muuttunut objektiksi kokevan subjektin sijaan.

Merleau-Pontyn ajattelussa ruumiillisuudella on perustavanlaatuinen asema kaikessa inhimillisessä kokemisessa ja aistimisessa, koska se on pohjimmiltaan kaiken merkityksen ydin eli ihmisen näkökulma kohti maailmaa olemiseen sekä käsitys ruumiista yhtenä objektina muiden objektien joukossa maailmassa (ks. Merleau-Ponty 1962, 70, 147). Edellisistä esimerkeistä voidaan todeta, kuinka Saaran kohdalla molemmat ruumiillisen kokemisen puolet todellistuvat hänen ollessaan ensin jossakin määrin tietoinen ruumiinsa rajoista ja sen erillisyydestä muusta maailmasta omana kokonaisuutenaan. Väkivaltaisten tapahtumien myötä Saaran huomaa muuttuvansa katoavaksi ruumiinkuvaksi, jota hän tutkii hämmästyneen lapsen tavoin, eikä sille enää määrity selkeitä rajoja. Rajojen katoaminen tapahtuu Saaran kohdalla kauhun ja pelon saattelemana, jotka määrittelin edellä kauhun subliimin kokemiseksi. Merleau-Pontyn (1962, 71) mukaan objektiivisessa ruumiin kokemisessa voi silti olla kyse myös sulautumisesta osaksi universaalia aikaa ja tilaa, jossa

nykyhetki sulautuu osaksi universaalia aikaa ja keho yhdeksi objektiivisen tilan ilmenemismuodoksi.

Tällainen osaksi maailmaa sulautuneen ruumiin kuva ei kuitenkaan määriy Peuran romaanissa lopulliseksi yksilön ruumiskäsitykseksi. Identiteetin etsintä ja kehollisuuden kautta määrittyvän subjektiivisuuden hakeminen säilyvät Saaran toimintaa määrittävinä tekijöinä loppuun asti. Seuraavassa alaluvussa siirrynkkin tutkimaan millaisia muita ulkopuolelta asetettuja ehtoja tälle ruumiillisuuden kokemukselle Saara joutuu kohtaamaan.

3.2. Alaston ruumis, pyhä ruumis

3.2.1. Häpeällinen alastomuus

Vanhan Testamentin luomiskertomuksessa Jumala luo ihmisen alastomaksi ja häpeää tuntemattomaksi olennoiksi (Pyhä Raamattu 1992, 1. Moos. 2:25), joka vasta myöhempien tekojensa myötä menettää kykynsä olla luonnollinen verhoamatta ruumistaan. Luomiskertomuksessa esiintyvään alastomuuteen on kiinnittänyt huomiota myös Terhi Utriainen, jonka mukaan luomiskertomuksen alkuperäinen viaton ja häpeämätön alastomuus saattaa olla vain myytin sisäinen myytti, jonka sisältöä ei voi ymmärtää muuten kuin vertaamalla sitä vastasyntyneen kertaakaan riisuutumattomaan alastomuuteen. (Utriainen 2006, 89). Luomiskertomuksen alastomuus ei ole siis samalla tavoin vaatteiden puuttumista kuin häpeällinen ajatus riisutuksi tai vaatteita nähdyksi tulemisen pelosta. Utriainen toteaa myös, että ainut välttämätön alastomuuden hetki on itse asiassa syntymä ja juuri vaatettaminen on toimitus, jolla vastasyntynyt otetaan ihmisyhteisön jäseneksi. Ihmisen ei siis välttämättä tarvitse olla alasti muulloin kuin syntymässään, kun otetaan huomioon, että usein alastomuuteen liittyvät toiminnot peseytyminen ja rakasteleminen ovat nekin mahdollisia toimittavia pukeutuneena. (Emt., 77–78.)

On rakkautes ääretön -romaanissa voisi aihepiirinsä ja tapahtumiensa perusteella kuvitella esiintyvän runsaasti alastomuutta. Kuitenkin alastomuuden kuvaaminen näyttäisi jäävän romaanissa varsin viitteelliseksi ja keskittyvän sille ominaisten tilanteiden, kuten saunomisen ja peseytymisen yhteyteen ollen näissäkin tapauksissa läsnä lähinnä viitteellisesti, tilanteen asettaman viitekehyksen luonnollisena osana. Alastomuus ei siis itsessään muodostu häpeällisten tai vaikuttavuudessaan

ylevien asioiden luokaksi. Sen sijaan täydellinen alastomuus ja uudelleenpukeutuminen ovat läsnä mahdollisuutena saavuttaa tämä viattomuuden tai uudelleensyntymisen tila.

Saavuttaminen jää kuitenkin aina vaillinaiseksi samoin kuin alastomuuskin, joka seksuaalisen väkivallan yhteydessä on useimmiten osittaista, pelkkien ruumiin sukupuolisten alueiden ja ruumiinaukkojen vaiheille sijoittuvaa liikettä. Utraisen mukaan ihmisyyttä itsessään voidaan käsittää joksikin, joka voidaan riisua paljaaksi, jolloin vaatteet edustavat heiveröistä puskuria katoamisen ja kuoleman edessä (Utriainen 2006, 81). Vaatteet asettuvat siis hauraalle rajalle, jonka yli mentäessä on mahdollista saavuttaa vastasyntyneen viaton tila, mutta jonka ylittäminen on myös yhteydessä johonkin paljon kipeämpään ja synkempään (emt., 80).

Vaatteiden voi siis nähdä asettuvan myös ruumiin ja sielun väliselle rajapinnalle ja niiden alta, etenkin niiden puuttuessa, on mahdollista aistia Joseph Campbellin (1964, 113) mainitsema ”lihan tuoksu”, jonka havaitsemme saastuttavan kaikkia tekojamme ja ajatuksiamme, siis olemistamme ylipäättään. Tästä ruumiin lihallisuuden havaitsemisesta seuraa usein inho, kun sen koetaan uhkaavan ikuista sielun puhtautta.

3.2.2. Alastomuuden subliimi

On rakkautes ääretön -romaanissa alastomuus siis sekä kiehtoo että näyttäytyy pelottavana. Alastomuus tarjoaa mahdollisuuden identiteetin rajojen ja äärten pakenemiselle. Hélène Cixous on myös nimittänyt alastoman itsen haluttua ja kammottua näkemistä Jumalaksi (Utriainen 2006, 83), mitä kautta hahmotamme helposti alastomuuden yhteyden pyhään kokemukseen ja subliimin. Joutuessaan alastomaksi tai riisuutuessaan ihminen kadottaa sukupuolta ja identiteettiä ylläpitävät sosiaaliset merkit, jotka on perinteisessä kristillisessä uskonnollisessa ajattelussa tarkoin määrätty:

”Nainen ei saa pitää yllään mitään miehen asuun kuuluvaa, eikä mies saa pukeutua naisen vaatteisiin. Jokainen, joka niin tekee, on iljetys Herralle, teidän Jumalallenne. (Pyhä Raamattu 1992, 5. Moos. 22:5)

Vanhan Testamentin määräykset pukeutumisesta muodostavat pohjan sukupuolia erottavalle pukeutumiselle ja tätä kautta myös pukeutumisen kautta määrittäville identiteetille. Terhi Utriainen myös toteaa, että nimenomaan naiseuteen ja naiseksi kasvamisen eri ikävaiheisiin liittyy ulkoisesti vaikeasti todennettavia kausia, kuten neitsyys, menstuaatio ja alkava raskaus (Utriainen 2006, 93).

Näiden näkymättömien, mutta oleellisesti uuteen vaiheeseen siirtymisestä kertovien liminaalitulojen erottelua on manifestoitu pukeutumisella. Eri kausien väliset erot ovat muodostaneet omat pyhän kategoriansa, jotka on pukeutumissäännöillä pyritty tekemään mahdollisimman näkyviksi ja vahdittaviksi. (Emt., 95.)

Saaralle raja sallitun ja kielletyn alastomuuden välille käy selväksi kohtauksessa, jossa hän löytää siivotessaan ukin muiden katseilta piilottamat pornolehdet:

Vilkaisu luuttua lasittunein katsein tuijottavaan mummoon antaa minulle rohkeutta ottaa arkkutuolista lehden, jonka kannessa kyykkii nainen. Nainen on laiha, mutta hänen nänninsä ovat yhtä pitkät ja punaiset kuin Ruusu-lehmällä. Naisella on päässään lippalakki, jonka alat pursuilevat pitkät kiharat hiukset. Lipan päällä on paksuja kirjaimia. Minähän tunnen ne kaikki. (ORÄ, 68)

Oivallus kirjainten merkityksestä, Saaran ensimmäinen lukukokemus, johtaa selkäsaunaan, kun mummo pornolehden huomattuaan hakkaa sillä Saaraa paljaalle takamukselle. Saaran luonnollisena pitämä alastomuus, josta hänelle tulee ensimmäisenä mieleen tutun lehmän punaiset utareet, osoittautuukin tässä kohdin pornografiseksi kielletyksi ja likaiseksi alastomuudeksi, joka on erotettu omaksi saastaiseksi luokakseen.

Kohtaus on romaanin ainoa, jossa groteskiin alastomuutta ja väkivaltaa sisältävään kuvaukseen yhdistyy myös hienokseltaan bahtinilaiseen karnevalistiseen groteskiin kytkeytyvä koominen elementti. Soveliaan alastomuuden ja epäpuhtaan alastomuuden luokat sekoittuvat ja näyttäytyvät hetken keinotekoisina, kun Saara viattoman lapsen havainnointikyvyllään osoittaa ihmisen alastomuuden lopulta varsin läheisesti muun luonnon alastomuuteen rinnastuvaksi. Samaan aikaan kohtauksen voi nähdä edustavan strukturalistisen kielikäsitteilyn mukaista ihmiseksi tulemisen vaihetta, joka perustuu kielellisen merkityksen maailman piiriin astumista (Weeks 1985, 130). Jo Saussuren ajattelussa merkitys syntyy sattumanvaraisten merkkien suhteista, joiden erottamisen tiedostaminen johtaa itsen ja oman subjektiivisuuden ymmärtämiseen. Saaralle sattumanvaraiset merkit asettuvat oikeaan järjestykseen sattumanvaraisesti valikoituvassa kielletyissä yhteydessä, minkä johdosta häntä rangaistaan.

Saara joutuu alastomuuden ja merkitysten maailmaan liian aikaisin, mikä todentuu kohtauksen jatkossa, jossa Saara pakenee kielletyiltä rajalta takaisin kohti omaa viattomuuden ja mielikuvituksen maailmaansa.

Nilllenalle tuijottaa minua keinutuolista. Vedän housut jalkaani, kaappaan Nillenen mukaani ja ryntään eteiseen. Ovelta vilkaisen taakseni. Ukki ja mummo seisovat halakaulassa arkkituolin vieressä. Kiemurainen ja rypistynyt nänninainen katsoo lattialta, kun ukki sivelee sormella mummon rinkulasilmää [-] (ORÄ, 69)

Toisaalta myös ylevään subliimiin kiinnittyvä alastomuus on osa romaanin tematiikkaa. Tässä ajattelussa alastomuus yhdistyy juuri puhtauden ja synnittömyyden pyhään kokemukseen, joka avautuu jo romaanin epigrafinä toimivan Matteuksen evankeliumin katkelman myötä käsittämään nimenomaan naiivin ja lapsen havaintojen kautta tapahtuvan kokemisen aitoutta ja ylevyyttä. Kohtaus, jossa Saara kuvittelee itsensä nousemaan mullasta auringonkukkana muiden kukkaystäviensä joukkoon (ORÄ, 22–23), vertautuu samaisen Matteuksen evankeliumin Jeesuksen vuorisaarnassaan lausumiin ohjeisiin vaatetuksesta:

Mitä te vaatetuksesta huolehditte! Katsokaa kedon kukkia, kuinka ne nousevat maasta: eivät ne näe vaivaa eivätkä kehrää. Minä sanon teille: edes Salomo kaikessa loistossaan ei ollut niin vaatetettu kuin mikä tahansa niistä. Kun Jumala näin pukee kedon ruohon, joka tänään kasvaa ja huomenna joutuu uuniin, niin tottahan hän teistä huolehtii, te vähäuskoiset! (Pyhä Raamattu 1992, Matt. 6: 28–30)

Saaran ei kuitenkaan anneta nauttia kukankaltaisuudestaan, vaan todellisuus tulee väliin maasta syntyneen ja luonnon sopusoinnun epifaninen ylevyyden kokemus kehittyy kauhusubliimiksi, jossa maa ja kukkaset näyttävät yhtäkkiä pelottavina ja uhkaavina:

Ruohonkorret heittävät päälleni mustan varjon. Aurinko on mennyt pois, eikä kesä enää tuoksu minussa eikä kukissa. Minä en muista, miltä tuntui olla auringonkukka. (ORÄ, 23)

Ihmisen seksuaalisuuden psykologian tutkimuksen alkuajoista lähtien seksuaalisuus on nähty virtana, jossa eri seksuaalisuuden muodot virtaavat ja virran patoutuessa nämä normaalitkin ilmentymät muuttuvat painajaismaisiksi perversioiksi (Weeks 1985, 127). Ulkoisen pakon onkin sanottu näyttelevän suurta osaa seksuaalisuuden piirteiden järjestyksessä.

Yksilön on ikä- tai kehitysvaiheesta toiseen siirtyessään muutettava myös pukeutumistapojaan tai hän putoaa osaksi anomalioiden luokkaa ja jää yhteisön ulkopuolelle jatkuvaan välitilaan. Saaralle näyttäisi käyvän juuri näin, kun hänet pakotetaan ennenaikaisesti siirtymään seksuaalisen toimijan rooliin, joka vahvimmillaan näkyy ruumiillisen itsemääräämisoikeuden menettämisenä ja ruumiin rajojen häpäisemisenä ja joka konkreettisesti tapahtuu riisumisen kautta. Saara pyrkiikin hallitsemaan uutta tilannettaan myös pukeutumisen ja riisuutumisen keinoin.

Prinsessa-asuun pukeutunut arabiprinsessa Araas on esimerkki vaatetuksen muuttamisen kautta saavutettavasta uudestisyntymästä ja uuteen tilanteeseen sopeutumisesta Saara kuvittelee itsensä arabiksi osittain siksi, että on kuullut ukin kiroavan arabeja, joita tämä ei pidä edes ihmisinä vaan ”saastaisina elukoina” (ORÄ, 107). Hänelle prinsessan asu on turvapaikka, joka muodostaa myös uuden identiteetin rikotun tilalle. Uudelleensyntymä uhkaavan ja pelottavan sekä lopulta kestämättömäksi käyvän alastomuuden kautta tapahtuu liikkeenä pyhien kategorioiden välillä. Pelottava alastomuus yhdistyy ruumiilliseen väkivaltaan, jolloin alastomuuden kokemus määrittyy groteskin ja kauhusubliimin kautta. Viattoman ja puhtaan alastomuuden kokemuksesta Saara ei pysty tavoittamaan, vaan hän näkee alastomuudessa vain sen kauhistuttavan kuolemaan yhdistyvän puolen. Anomaliiseen alastomuuden tilaan jääminen muodostuu kestämättömäksi ja liian kivuliaaksi, joten uusi syntymä saavutetaan vain uuden puvun – uuden identiteetin – kautta.

Prinsessa Araasin hahmo on anomalia sekin ja vain luopumalla uudesta roolistaan ja uudesta puvustaan Saara voi saavuttaa eheyttävän epifanisen uudestisyntymän, kuten käykin romaanin loppupuolella, kun Saara torjuu peilikuvasta kutsuvan Araasin ja syntyy uudelleen uutena Saarana, omana itsenään.

Ymmärrys ruumiin rajoista sekä niiden ylityksiä ja paljastumisia säätelevistä säännöistä määrittyi tässä luvussa ensisijaiseksi ehdoksi yksilön identiteetin synnylle. Kuitenkin kosmos, järjestäytynyt sosiaalinen todellisuus, jota kohti yksilön on selviytyäkseen määrä suuntautua, muodostuu aina tiettyjen luokkien ja kategorioiden varaan. Kielen ja kulttuurin järjestyksen, jota on psykoanalyysistä kehittyneessä teoriaperinteessä kutsuttu symboliseksi järjestykseksi (Morris 1993, 237) on nähty uudelleen tuottavan kulttuurisia käsityksiämme todellisuudesta ja identiteetistä. Oletan, että diskurssi, jossa symboliseen järjestykseen kuuluvat luokat jäsentyvät, on yhteydessä myös diskurssiin, jossa ilmiöt jaotellaan profaaneiksi ja pyhiksi ja pyhä edelleen saastaiseksi tabuksi ja sallituksi yleväksi pyhydeksi.

Ruumiillisuuden kohdalla näyttäisi kuitenkin siltä, ettei ole yhtä ja ainoaa reittiä kasvaa osaksi symbolista järjestystä, vaan on olemassa tarkat luokat, joiden edustajina yksilöiden odotetaan siihen liittyvän. Raamatusta edellä lainatut säännöt alastomuuden ja pukeutumisen järjestyksestä viittasivat vahvasti siihen, että ainakin sukupuolten välille voidaan nähdä asettuvan raja, jonka ylityksiä säädellään pyhää ja tabua erottelevilla säännöillä.

Seuraavassa luvussa pyrin tarkastelemaan symbolisen järjestyksen muodostumista sukupuolisen eron varaan. Pyrkimyksenä on asettaa sukupuolen perusteella jaotellut ilmiöt osaksi Peuran romaanissa muodostuvaa pyhän diskurssia sekä jatkaa tulkintaa kohti laajempaa johtopäätöstä pyhän ja sukupuolen suhteesta kulttuurissamme.

4. SUKUPUOLI JA PYHYYS

4.1. Naiseus marginaalissa, naiseksi kasvaminen

4.1.1. *On rakkautes ääretön* naiskirjoituksena

Modernissa, länsimaisessa yhteiskunnassa naisten kirjoittamaa kirjallisuutta on jouduttu tutkimaan ja tutkitaan osittain yhä marginaalisena ilmiönä. Naiseuden olemusta – ääntä, kieltä, mieltä ja ruumista – on ollut vaikeaa tai mahdotonta ilmaista, koska sen representoitumista rajoittaa tietty samuuden logiikka, joka määrittää yhteiskunnallisen todellisuuden yhtenäiseksi järjestykseksi, jossa ”mies on kaiken mitta”. (Morris, 1993, 139, ks. Irigaray 1985, 23–25.) Tämän mittapuun rinnalla nainen on se mitä ei voi esittää, se mitä ei voi kuvata omien naiseudesta itsestään lähtevien määritelmien perusteella. Samuuden logiikan murtaminen ja sen murtumakohtien etsiminen onkin muodostanut yhdeksi 1900-luvun naiskirjallisuuden ja kirjallisuuden tutkimuksen päämääristä. Eheän naiseuden kuvaamisen tavoite on sekin osoittautunut ristiriitaiseksi, sillä naisen eheää sukupuoli-identiteettiä ja sen kuvaamista on milloin pidetty toivottavana, milloin patriarkaalisien ideologian ja yhtenäisen ihmisen (man) ja minän kuvana (Moi 1990, 20–23). Samuutta ja ykseyttä eivät kaikki teoreetikot ole halunneet nähdä lähtökohtaisestikaan naiseuden – tai ihmisyyden – ominaispiirteenä (ks. Irigaray 1985, 32–33).

Ranskalaiset teoreetikot, kuten Hélène Cixous, Julia Kristeva ja Lucy Irigaray ovat kiinnittäneet huomiota postmoderneihin kysymyksiin naisen identiteetistä. Tarkastelussa ovat olleet sukupuolten erot ja samuus sekä näiden ilmaisemisen mahdollisuudet sekä niistä vaikeneminen niin kulttuurissa kuin kirjallisuudessakin. Ranskalaisesta psykoanalyysista ja jälkistrukturalismista nouseva taiteenteoria on kehittänyt oman naiskirjoituksen (*écriture féminine*) käsitteen, joka on noussut julkisuuteen paljolti Hélène Cixous'n vaikutuksesta. Sen pyrkimyksenä on ilmaista tukahdutettu feminiininen kokemus, jolle Cixous ei kuitenkaan määrittele tarkkaa sisältöä osittain siitä syystä, että tällöin feminiini kirjoitus olisi vaarassa asettua jälleen kerran maskuliiniselle alisteiseksi binaarisiksi oppositioksi. Cixous'n (1975, 115) mukaan etenkin länsimainen filosofia – ja tästä johdettuna länsimainen kulttuuri – on näet rakentunut patriarkaalisien binaarisen ajattelun varaan. Hänen analyysissaan naisen paikka kulttuurissa määrittyy vastakohtaparien, binariteettien, varaan, joissa naiselle on vanhastaan ollut varattuna heikompi, negatiivinen, puoli. Vastakohtapareja, kuten

kulttuuri–luonto, järki–tunne, isä–äiti, on pidetty itsestään selvinä hierarkioina, joka jättää feminiinisyyden lähtökohtaiseen maskuliinisuudelle alisteiseen asemaan.

Naiskirjoitus määrittyy tässä työssä kuvaamisen tavaksi, jota hyödyntäen sukupuoleen palautuvia pyhän diskurssin puolia pyritään kielellistämään ja esittämään. Naiskirjallisuuden tai naisten kirjoittaman kirjallisuuden piirteiden kannalta en naiskirjoitusta tässä käsittele. Hélène Cixous'n mukaan naisilla on etuoikeutettu suhde kirjoittamiseen, koska heillä on luontainen pääsy imaginaariseen, symbolista järjestystä edeltävään tilaan. Hän kuitenkin tähdentää, että naiskirjoitukseksi tulkittavia tekstejä voi kirjoittaa kuka tahansa. Tekijän sukupuoli ei siis määrity ensisijaiseksi naiskirjoituksen tunnuspiirteeksi. (Cixous & Clement, 1986, 168.)

Julia Kristevan ajattelussa naiskirjoitus tulee lähelle hänen semioottiseksi nimeämänsä luovaa tilaa, jossa liu'utaan symbolisesta yleiskielestä esikielelliseen semioottiseen, jossa aiemmin tukahdutetut aistit ruumiin kieli ja rytmi purkautuvat luovaksi ja uudistavaksi metaforiseksi kirjoitukseksi (Kristeva 1993, 137–162). Tällaista epifaniseksi, oivallukseen yhdistyväksi, kokemisen tavaksi ajateltavissa olevaa kirjoitusta voidaan tutkia pyhän ja tabun kategorian ilmenemismuotona sen kielletyn ja tukahdutetun luonteen johdosta sekä siksi että rajat, joita naiskirjoitus ylittää ja joiden ylittämistä se kuvaa, ovat myös sosiokulttuurisesti yhteydessä Paul Ricoeurin määrittelemään kulttuurin myyttiseen ytimeen.

Julia Kristeva (1986, 199–200) on pohtinut naisen ja tämän kokemuksen paikkaa juuri kulttuuriselta kannalta ja hänen sosiohistoriallisessa katsannossaan nainen on, puhuttaessa läntisestä ja kristillisestä kulttuurista, määrittynyt lopulta uhriksi. Psyko-symbolisena rakenteena nainen on näet jätetty ulkopuolelle sopimuksesta, joka määrittää kielen perimmäiseksi sosiaalisesti siteeksi. Naisen kokemuksen kuvaamiseen on liittynyt runsaasti ongelmia, koska sitä suhdetta, joka naisella on omaan ruumiillisuuteensa, tai lapsen, toisen naisen tai miehen ruumiillisuuteen, ei ole ollut mahdollista kielellistää. Tämä Sosio-symbolinen sopimus, joka jättää ulkopuolelleen naiskirjoituksen, on Kristevan mukaan pohjimmiltaan uhriluonteinen ja naisten kannalta myös vastentahtoinen.

On rakkautes ääretön -romaanin tavasta kuvata nuoren tytön kokemusmaailmaa tilanteissa, jotka koettelevat identiteetin ja seksuaalisuuden rajoja on mahdollista löytää niin naiskirjoituksen kuin Julia Kristevan semioottisenkin piirteitä. Oletuksena tässä luvussa on, että erilleen ja ulkopuolelle asetetun naiseuden rajoja ylittävä kerronta on mitä suurimmalla varmuudella yhteydessä

kulttuurissa pyhiksi määrittyviin kategorioihin. Peuran romaanin Saaran tarinassa korostuu paitsi naiskirjoituksena konkretisoituva kerronta myös Saaran liminaalisen hahmon naiseksi kasvamisen kokemuksen kompleksisuuden kuvaaminen.

4.1.2 Kaksi rytmää, semioottinen ja symbolinen

Joseph Campbellin myyttien luokittelussa sankari tai sankaritar on mies tai nainen, joka on pystynyt henkilökohtaisista ja paikallisista rajoittavista tekijöistä huolimatta sopeutumaan yleispäteviin ihmiselle normaaleihin elämän muotoihin (Campbell 1990, 32). Hän on joutunut kulkemaan läpi vaikeuksien ja tuskien, jatkuvassa etsimisen tilassa, mutta löytänyt lopulta jotakin salaista, josta hän kykenee ilmoittamaan myös muille (emt., 33–34, 48).

Näin lienee tapahtunut Saaran kohdalla, kun hän uhriksi joutumisensa kautta on kadottanut minuutensa ja muuttunut omaa anomalioiden valtakuntaansa hallitsevaksi ”papittareksi” tai diktaattoriksi. Tosin Saaran etsintä liittyy lähinnä hänen identiteettinsä rakentamiseen ja varjeluun mielikuvituksen avulla rakennetussa maailmassa. ’Muut’, se sosiaalinen ympäristö, jonka yksilö tarvitsee määrittämään itseään puuttuu Saaralta aina romaanin loppukohtaukseen asti. Tuolloin hän viimein näyttäisi pystyvän laulamalla, yleisölle esiintyessään, tuomaan kärsimyksen värittämän etsintänsä osaksi laajempaa sosiaalista kontekstia.

Hélène Cixous käyttää historiallisten ja myyttisten tarinoiden kautta hahmottuvasta yksinäisestä yhteisön ulkopuolelle jääneestä naishahmosta nimitystä ’sorceress’, joka voidaan suomeksi kääntää niin hallitsijaksi tai diktaattoriksi kuin noidaksi tai velhottareksikin. Sana on mitä sopivin, sillä oikeastaan Saara on näitä kaikkia. Hänen nimensä viittaa ruhtinattareen, ja kuin asiaa selventääkseen hän vielä muodostaa nimestään anagrammin Araas, jonka hän kuvittelee arabiprinsessaksi, yhtä kaikki hallitsijattareksi. Saaran hallinnassa on hänen itse määrittämiensä rajojen sisään jäävä luonto, jonka parissa hän suorittaa ritualistisiksi tai antisosiaalisen luonteensa vuoksi maagisiksi luettavia uskonnollisia toimituksia. Täten voidaan häntä pitää myös noitana tai muuna institutionalisoituneen uskonnollisuuden ulkopuolisena uskonnollisena toimijana.

Seksuaalisuuteen pakotettu Saara on ritualistisessa mielessä väärään aikaan ja väärin perustein initioitu yksilö. Tällaiset hahmot muodostavat myyttisessä kuvastossa oman anomalioiden luokan. Seksuaalisuus on pyhän kategorioiden rajoja määrittävä alue ja etenkin kaikki seksuaalisesta

normista poikkeava on yleensä rajattu saastaisen ja kielletyn piiriin. Useimmissa mytologioissa luonnottomana on pidetty seksuaalista aktia, joka ei johda suvunjatkamiseen. Esimerkkinä tästä Hélène Cixous mainitsee myyteissä toistuvan noitien sapatin, juhlan, joka vapautti ihmisten elämää muuten säätelevistä kielloista. (Cixous & Clement, 1986, 31.)

Saara putoaa anomalioiden luokkaan, joka itse asiassa määrittyy luokaksi normaalien luokkien välillä. Hän liikkuu luokkien rajapinnassa ilman että hänellä olisi varsinaisesti pääsyä niistä mihinkään. Anomalioiden luokkaan kuuluu myös Saaran ystävä Pentti. Hän on sukukypsyttä edeltävässä iässä oleva poika ja lisäksi hänen luokkien väliin sijoittumistaan korostaa jalan epämuodostuma, ”varvasmöhkäle”, jossa isovarvas ja pikkumarvas ovat kasvaneet yhteen tehden jalasta erikoisen näköisen ja nelivarvaisen (ORÄ, 39). Tällaisten poikkeamien johdosta yksilöiden katsotaan Marcel Maussin ajattelussa putoavan omaan ryhmäänsä, jonka jäsenet rajataan anomalisuutensa vuoksi yhteiskunnasta erilleen (Mauss 1972, 28).

Cixous’*n* sorceressilla ei ole perhettä eikä muutakaan pysyvää sosiaalista ryhmää, johon hän kuuluisi, vaan hänet on pudotettu tai hän on pudonnut ulkopuolelle:

Ankaran paineen johdosta, ruuvien kiristyessä ja hengityksen salpautuessa hän ajautuu ulos sortojärjestelmästä ja putoaa tuntemattomalle kamaralle. [-] Ja siellä hän on kuin yksin kasvanut susilapsi, naispuolinen Gaspard Hauser. (Cixous & Clement, 1986, 54.)

Saaran kohdalla perheettömyys korostuu, koska hänen kummatkin vanhempansa ovat poissa hänen elämänpiiristään. Ukin ja mummon luona hän ajautuu sekä ukin väkivallan sekä mummon syyllistämisen johdosta omaan, mielikuvituksen ja luonnonmystiikan täyteiseen maailmaansa. Luontoon ja sen maagiseksi muodostuvaan vaikutuspiiriin hakeutumista on sitäkin pidetty myös kristevalaisen semioottisen metaforana (Kivilaakso 2008, 98). Siinä missä symbolinen edustaa kulttuuria, yhteiskuntaa, ja viime kädessä patriarkaalista järjestystä, on luonnon maaginen vaikutuspiiri tälle vastakkainen, sitä edeltävä semioottinen tila.

Semioottinen edustaa Kristevalle viettien yhteentörmäyksen sekä subjektin ja objektin eriytymättömyyden tilaa, jossa ei ole kiinteitä merkityksiä (Kristeva 1984, 22–24). Semioottinen voidaan myös rinnastaa äidilliseen ja preoidipaaliseen tilaan (emt., 27). Kun aiemmin luonnon pyhyttä käsittelevässä luvussa rinnastin luonnon pyhyden kohdun kaltaiseen turvallisuuden ja

pysähtyneisyyden tilaan, semioottisen tilan metaforana luonto on myös yhteydessä äitiin, maternaaliseen ja esikielelliseen.

Kristevalla keskeinen käsite semioottisessa on khora³, joka edustaa ihmisen esikielellisen vaiheen ääniä ja rytmejä. Khora on alati liikkeessä ja sisältää vasta kielellisen jäsentelyn edellytykset ja siksi sen aikaansaamaa subjektin muotoutumista on vaikea kuvata kielellisesti. (Kristeva 1984, 27.) Onkin khoran käsitteen kautta tulkittavissa, kuinka Saara esimerkiksi luontoon ja veteen – pyhän kokemuksen ja hierofanian esiintymisympäristöihin – hakeutuessaan samalla etsii myös tapaa käsitellä tilaansa ja kokemaansa. Peuran romaanin Saaran kautta fokalisoituvan kerronnan voikin nähdä miltei kokonaisuudessaan olevan paitsi lapsenkielistä havainnointia, myös naiskirjoituksena artikuloituvaa pyrkimystä kielellistää esikielellisen khoran rytmit ja äänet, ja siten kuvata siirtymää ja horjahtelua semioottisen ja symbolisen rajamailla.

Jalkapohjani aukeavat maata kohti. Ne hämmästelevät käpyjen ja havunneulasten kovaa kosketusta. Jalkapohjani elävät ja tarvitsevat suojaa. Pian niihin kasvaa paksu nahka, kova ja rosoinen puun kaarna. Pian en tarvitse kenkiä ollenkaan. Syksyllä tallustan kouluun kaarnakengissäni ja talveksi kasvatan tuuhean turkin. (ORÄ, 64)

Khoran semioottinen rytmi määrittyy Peuran romaanissa vastakkaiseksi symbolisen rytmille, jota edustaa ukin väkivallan kehän kiihtyvä rytmi. Edellisessä katkelmassa korostuu Saaran ulkopuolisuus ja yksinäisyys semioottisessa luonnontilassa, jossa hänellä ei ole välineitä käsitellä tilannettaan saati muodostaa ehjä identiteetti tilanteessa, jossa saavutetun kehityksen tyhjäksi tekevä väkivalta on toistuvaa. Saara puolustautuu kuvittelemalla itsensä osaksi luontoa kuvitteellisen metamorfoosin keinoin. Matkallaan kohti symbolista hän kohtaa vastuksia, muttei suojautuakseen tunne muita kuin takaisin pyhään luontoon palautuvia tapoja suojautua. Turkin ja kaarnanahan kasvattaminen ovat merkkejä tästä suojakilvestä, jota hän kasvattaa suojaksi kulttuuris-symbolista maailmaa vastaa, jota koulu tässä katkelmassa edustaa.

Julia Kristevan teoriassa länsimaisia ja eurooppalaisia yhteiskuntia kansakuntien joukkona ovat totutusti määrittäneet mm. kielellinen ykseys ja yhteinen historiallinen perinne, jotka ovat totutusti määrittäneet mm. kielellinen ykseys ja yhteinen historiallinen perinne, jotka ovat totutusti

³Kristevan käyttämä ja edelleen jalostama khoran käsite on alun perin peräisin antiikin filofofiasta, Platonin Timaios - dialogista, jossa se kuvattiin ikuisesti olemassa olevaksi, aistein tavoittamattomissa olevaksi tilaksi, joka tarjoaa olinsijan kaikelle, mikä syntyy. Khoran yhteys naiseuteen palautuu sen yhtä ja Jumalaa edeltävään luonteeseen, joka näyttäytyy äidillisenä ja imettämiseen rinnastuvana alkutilana. (Kristeva 1993, 166–167, ks. Platon 1982, 197–198.)

määrittäneet mm. kielellinen ykseys ja yhteinen historiallinen perinne, jotka ovat laajentuneet syvällisemmäksi yhteiseksi 'symboliseksi nimittäjäksi', johon sisältyvät historian ja maantieteen muovaama kulttuurinen ja uskonnollinen muisti (Kristeva 1993, 163–164). Kristevan ajattelun taustalla voi nähdä vaikuttavan aiemman ranskalaisen filosofisen perinteen. Yhteys löytyy myös Paul Riceourin kulttuurikäsitteeseen, jossa myytit ja pyhiä merkityksiä kantavat diskurssit vaikuttavat yhteiskunnan ytimessä kuitenkin muuttumaan ja omia rajojaan ylittämään kykenevinä.

Kristevan yhteiskunnallisen sosiaalisen kokonaisuuden perusominaisuus onkin juuri 'hauraus', koska symbolisen nimittäjän asema ei enää modernina aikakautena voida pitää stabiilina, vaan esimerkiksi naiseuden roolien uusintamisen tavoissa ja representaatioissa huomioon tulisi ottaa universaalit piirteet, joita yksilöt heijastavat. *On rakkautes ääretön* -romaanin kristevalaisesta luennasta syntyy huomio, jonka mukaan naiseksi kasvamisessa ja lopulta valmiissa naiseudessa on alati läsnä semioottinen elementti, joka paljastaa kulttuurissa pyhän piiriin rajattuja luokkia, ohjaa tulkintaa kohti semioottisen ja symbolisen rajapintaa. On kysyttävä, millä tavoin ja millaisten ilmiöiden yhteydessä semioottinen ja symbolinen lähentyvät toisiaan ja sekoittuvat toisiinsa.

4.1.3. Abjektin tila

Saaran todettiin jo edellä ajautuneen anomalioiden joukkoon omaan tilaansa ja *sorceress*-hahmon rooliin. Nämä ulkopuoliset ja muusta maailmasta erilliset roolit ovat kumpainkin sukua myös abjektion käsitteelle. Abjektio on Julia Kristevan ajattelussa tila, jossa ei ole olemassa subjektia tai objektia. On vain abjekti, jota määrittää poissuljettu ja hylätty. Tätä tilaa Kristeva on kuvaillut myös puutteen ja kaipauksen paikaksi, jossa ollaan suuressa tyhjyydessä, äidin ruumiin ulkopuolella ja jonka piirteiksi määrittyvät etenkin kauhu ja pelko sekä samanaikaisesti niiden kiehtovuus. (Kristeva 1982, 1–4.) Ylevä subliimi ja sen pelottava puoli ovat siis nekin läsnä myös abjektin käsitteessä.

Abjektio on siirtymätila semioottisesta kohti symbolista ja tässä mielessä Kristeva (1984, 27–28) on luonnehtinut sitä myös 'kuoleman poluksi', jonka aggressiivinen ja tuhoava voima on myös khorasta peräisin. Liikkuvana tilana abjektilla ei ole pysyvää muotoa, mutta se voidaan paikallistaa diskurssissa (Kristeva 1986, 94). Tässä työssä abjektin tila asettuu osaksi pyhän diskurssia, jonka ruumiillisia ja tuskallisia puolia se heijastelee Peuran romaanin kerronnassa. Semioottisesta eriytyvä yksilö joutuu kokemaan usein fyysisinä kuvattuja tuskia ja vaikeuksia harhaillessaan abjektin

tilassa, ja Saaran abjektin tilaan joutumista kuvataan Peuran romaanissa sananmukaisesti kohti yötä ja kuolemaa vievälle tielle astumisena:

Kiven sisästä minuun virtaa voimaa kohdata yö, joka usuttaa kuolemantielle. (ORÄ, 25)

Koska abjektio on jotakin symbolisen, paternaalisen kulttuurin ja rytmin, ulkopuolista, voidaan sen piiriin lukea ilmiöitä, jotka symbolinen järjestys katsoo poisrajatuiksi ja saastaisiksi, pyhän kiellettyyn puoleen, tabuun, kuuluviksi. Kristevan (1993, 189–190) mukaan yhteiskuntien muodostumista edeltävät tabut, joista vahvimiksi määrittyvät kuolema ja insesti, ovat oleellinen osa eri uskontojen ja kulttuurien pyhää määrittäviä riittejä ja diskursseja. Insesti ja sen kielto on tabuista mielenkiintoinen erityisesti sukupuolen kannalta tarkasteltuna.

Haavoittuminen ja verenvuotaminen toistuvat kerronnassa paitsi seksuaalisen väkivallan kuvauksen yhteydessä, myös metsässä ja pihapiirissä harhailtaessa.

Aukion laidasta tuijottaa minua surullisesti ruostunut sirkkeli. Silitän varovasti sen rosoista terää ja sormeeni tulee haava. Työnnän sormen suuhuni ja sammutan janoni verellä. (ORÄ, 26)

Kärsimys on olennainen osa kristevalaista abjektiota. Siinä ollaan jatkuvassa etsinnässä ja liikkeessä kohti mahdollista subjektiutta. Verenvuotaminen liittyy sisäpuolen ja ulkopuolen rajojen epävarmuuteen, joiden kuvaamiseen on Kristevan (1982, 141) mukaan liittynyt juuri väkivallan ja säädyttömyyden kielen kautta jäsentyvä kokemus. Tässä katkelmassa Saaran abjektiossa harhaileva hahmo janoaa omaa vertaan tullakseen tietoiseksi ruumiinsa rajoista, joiden tiedostaminen on välttämätön, mutta etenkin naiseuden kannalta kompleksinen prosessi siirryttäessä symbolisen järjestyksen piiriin.

Lopulta abjektin voi nähdä Kristevan ajattelussa tulevan lähelle yhteiskunnan ja kulttuurin perimäistä ydintä. Kristeva (1982, 207–210) näkee abjektion yhtenä uskontoon perustuvan moraalin viisteenä, joka kuuluu olennaisena osana niin yksilöllisen kuin yhteisöllisenkin olemukseen. Abjektion kielellistäminen, joka Peuran romaanissa useimmiten tapahtuu kauhun ja kivun kokemusten kuvaamisen kautta, on pohjimmiltaan sukua Paul Ricoeurin käsitykselle kielestä prosessina, jossa yksityisestä kokemuksesta tehdään julkista. Siinä diskurssin logokseen nostetaan tietty elämän osa-alue, jota ”diskurssin yhteinen valo” valaisee. (Ricoeur 2000, 47.) Abjektio, joka *On rakkautes ääretön* -romaanissa kuvataan Saaran ulkopuolisuuden ja identiteettittömyyden kautta

laajenee tätä kautta osaksi pyhää diskurssia, jossa se edustaa kulttuurin kiellettyjä ja saastaisia puolia ja myös tabuista ensimmäistä, kuoleman ja apokalypsin uhkaa.

4.2. Pyhä äiti

Yhteiskunnan symbolisessa järjestyksessä hyväksytyksi naissubjektiksi kasvaminen on Saarelle jo ilman ukin väkivaltaista toimintaakin suuri haaste. Häneltä puuttuvat kokemukset normaalista perhe-elämästä ja tilanteessaan hän ajautuu yhä kauemmaksi

Julia Kristeva on todennut, että länsimaisessa kristillisessä kulttuurissa naisen neitseellisestä ruumiista on sallitun piiriin rajattu vain korva, kyynelvet ja rinta. Kaikki seksuaalisuus – edellä mainitut ruumiin rajan ylitykset – on sen sijaan alennettu ilmaisematta jätetyn piiriin (Kristeva 1993, 149). Jako saastaiseen, kiellettyyn naiseuteen ja sallittuun, ylevään naiseuteen muodostuu tavalla, jossa pyhän luokat, puhdas ja saastainen, ovat selkeästi näkyvillä. Vapahtajan äidin, neitsyt Marian hahmossa yhdistyvät sallitun naiseuden luokat. Peuran romaanissa kiellettyyn luokkaan putoaa siten myös opettaja, jolta rintasyövän vuoksi poistetaan toinen rinta ja jonka asema näyttäytyy Saarelle varsin epäselvänä:

Matkalla mummolaan ajattelen opettajan rintoja. Tavallista rintaa ja sitä toista, muovista rintaa. Mietin, että ottaako opettaja sen muovisen aina yöksi pois vai voiko sen kanssa nukkua. Mietin rinta-asiaa koko matkan. (ORÄ 165)

Ihanteellista naishahmoa, neitsyt Marian kaltaista haluttua naista ja silti pyhää äitiä, ei Julia Kristevan mukaan kenenkään ole mahdollista todellisuudessa ruumiillistaa. Hän viittaa myös 1100–1200-luvun teologin ja pyhimyksen Fransiskus Assisilaisen tapaan kuvata Maria köyhäksi ja vaatimattomaksi alamaiseksi. (Emt., 147.) Samankaltaiset luonnehdinnat saa osakseen myös Vanhan Testamentin Saara, jonka nöyryys ja uskollisuus juuri miestänsä Abrahamia kohtaan on nostettu ihannevaimon attribuuteiksi. *On rakkautes ääretön* -romaanin Saara pyrkii kuuliaisuuteen hänkin, mutta, naiselle määrätyn roolin ristiriitaisuus kehittyy kerronnassa sietämättömäksi ja lopulta voidaankin sanoa Saaran putoavan tai ajautuvan juuri sallittujen roolien ulkopuolelle osaksi anomalioiden luokkaa.

Siinä missä groteskina kuvattu erittäminen, vuotaminen ja ruumiiseen tunkeutuminen voidaan Peuran kuvauksessa nähdä ruumiin rajoja rikkovina ja ruumiillisuuden eheyttä tuhoavina

toimituksina, voidaan kuvauksesta löytää myös fyysisen ja psyykkisen tuntemuksen rajapinnalle asettuvan elintoiminnon kuvaus, joka paikalleen jääden, tukahtuen, korostaa edellisten edestakaisten liikkeiden tuhoisuutta. Tämä elintoiminto on itku.

Yöpaita ei tule. Nielen itkun syvälle. Minähän olen iso ja reipas. En ollenkaan yhtä heikko ja surkea kuin ukki, joka leikin loputtua riisuu merirosvonaamarin ja pillahtaa itkuun. (ORÄ, 13)

Pelko sekoittuu kyynelvirtoihin, syövyttää poskia ja kaulaa, ei lopu ennen kuin makaan mahallani mummon polvilla. Piiska raatelee paljasta pyllyäni. [-]

Kirpeä smurffilimsa turruttaa kivun ja pelon ja minä nauran, kun tikut lentävät syljen mukana ulos suustani. Mummo hakkaa kovempaa ja kovempaa. Smurffilimsa on aina makeampaa ja makeampaa. (ORÄ, 24)

Itkuun voi nähdä niin Saaran kuin ukinkin ajattelussa yhdistyvän pelon oman ruumiin hallinnan kadottamisesta ja toisaalta toiveesta saavuttaa kokonainen käsitys itsestä subjektina. Ensimmäisessä katkelmassa Saaran itku on nieltyä ja pidäteltyä, koska hän pyrkii olemaan ”iso tyttö”, valmis subjekti, ja erottautumaan ukista, jonka heikkoutta itkeminen korostaa. Toisaalta ukin itkun surkeutta korostaa sen määrittyminen nimenomaan miehen itkuksi, joka on perinteisesti ollut vähemmän sallittua kuin naisen itku. Näyttäisikin siltä, että sukupuolierosta tietämättömänä Saara yhdistää itkun lähinnä heikkouteen ja lapsellisuuteen. Symbolisen järjestyksen mukanaan tuomat sukupuoliroolit ovat hänelle vielä osittain selkiytymättömiä ja piiskauskohtauksessakin hänen itkunsa muuttuu nauruksi, koska hän pohjimmiltaan pyrkii symbolisen piiriin, eroon semioottisesta. Lopullinen naissubjektiksi tuleminen on kuitenkin lopulta monimutkaisempi prosessi kuin mihin Saaran ymmärrys kykenee.

Itkun ja kyyneleet Kristeva (1993, 149–150) näkee ei-kielellisen semioottisen metaforana. Ne vuotavat, koska naiselta on evätty pääsy jaettuun, heterogeeniseen olemisensa moninaisuuteen. Hänelle on jätetty vain lupa valita hyperabstrakti elämä, jolla ansaita jumalallinen armo ja yhdenmukaisuus symbolisen järjestyksen kanssa. Vaihtoehtona edelliselle on vain, kuten Saarella Peuran romaanissa, putoaminen sallitun luokkien ulkopuolelle.

Toisaalta ukin, symbolisen järjestyksen ylläpitäjän, asema kuolemansairaana ja voimansa menettäneenä pahantekijänä tuo hänenkin kokemusmaailmaansa piirteitä semioottisesta, myös ukki pillahtaa itkuun, ja aivan kuten todettiin luonnon ja ruumiin pyhyiden kohdalla, myös tässä kohdin ukin hahmossa nousee aika ajoin esiin myyttistä juurta oleva käsitys pyhydestä.

Ukin seksuaalinen väkivaltaisuus ja tuhoava hallitsijuus voidaan nähdä kuvana patriarkaalisten jumaluuksien voitosta matriarkaalisista jumaluuksista. Campbell viittaa niin kreikkalaiseen kuin Vanhan Testamentin kristilliseen mytologiaan, joista edellisessä patriarkaaliset jumalat naivat maan naispuoliset jumalattaret lisäten siten omaa vaikutusvaltaansa Raamatun mytologiassa patriarkaalinen käänne näkyy Campbellin mukaan vielä selkeämmin, sillä raamatullisista mytologioista jumalattaret hävitettiin tyystin ja meidän aikoihimme mennessä Mariasta, marttyyrien kuningattaresta tuli kaikkien jumalatar äidin nimien, muotojen, surujen, ilojen ja lohdun perijätär. Äiti maan aspekti säilyi kuitenkin myös kristillisessä mytologiassa juuri piilotettuna. Matriarkaaliseksi määrittyvään maahan ihminen oli aina palaava. (Campbell 1964, 28–29.) Tästä paluusta myös ukki on Peuran romaanissa tietoinen.

4.3. Toiseksi rajattu naiseus

Yhdeksi pyhän diskurssin komponentiksi paljastunut ruumiin ja maailman rajojen katoaminen nähtiin aiemmin työssäni konkreettisena fyysisten rajojen koetteluna ja ylittämisenä. Brutaaleimmillaan rajat joutuvat koetukselle seksuaalisten väkivallantekojen yhteydessä, kun kyse on kivusta, satuttamisesta ja kokonaisvaltaisesta alistamisesta. Ruumiin aukkojen seksuaalinen häpäiseminen, niihin tunkeutuminen, niiden vuotaminen ja kipu aiheuttavat täydellisen oman kehollisuuden rikkoontumisen tunteen, joka paikallistuu olemisen ja tajunnan liminaalisille alueille, sinne missä myytti ja pyhä toimivat.

Mytologioissa yleinen seksuaalinen väkivalta ja inesti liitetään nykyään usein Sigmund Freudin psykoanalyysiin ja sen pohjalta tehtyihin tulkintoihin, joissa kaikki mytologia tulkitaan ensisijaisesti tiedostamattoman viesteiksi torjutuista ajatusmalleista, jotka rinnastuvat pyhiin ilmiöihin. (Simonsuuri 1994, 40-41, 168). Freudilla inestiä sisältävät oidipaaliset myytit heijastavat siis tiedostamattomamme syvärakenteissa piileviä halun ja saavuttamattoman kohteita. Oidipaalinen rakkaus kuuluu myös luonnollisena osana jokaisen yksilön kehityksen kaareen ja juuri ensimmäinen rakastuminen on Freudin mukaan jokaisella lapsella inestinen. (Freud 1989, 33, 149.)

Saaralle lähin vastakkaista sukupuolta oleva sukulainen eli isä on jäänyt kaukaiseksi hahmoksi, joka on toisaalla ”korjaamassa rikkinäistä kotia”, kuten asia Saarella kerrotaan (ORÄ, 20–21). Isään liittyviä muistoja ja tuntemuksia, joita Saara käsittelisi, ei romaanissa käy ilmi kuin yksi:

Sirkkeli kirskahdaa. Suljen silmäni ja näen isän, joka kasvot iloisina ja päivettyneinä heittää sirkkelille halkoja. Sitten isä huomaa minut ja astuu vahingossa rajaviivan ylitse sirkkelin syliin. (ORÄ, 211)

Saaran kuvitelma sirkkeliin horjahtavasta isästä sijoittuu romaanin loppupuolelle Saaran Pöllönperän turvakodissa viettämään toipumisjaksoon ja se voidaan nähdä muistista palautuvana toisintona viimeisen minuuden rajan ylittävästä raiskauksesta sirkkeliaukiolla. Pyörivä terä ja sen keskiössä väkivallan kehän keskipiste, ukin, isän ja näiden edustaman symbolisen rytmi, palaavat hänen ajatuksiinsa vaikeuttaen uusien turvallisten rajojen piirtämistä. Samalla sirkkeliin horjahtavan isän kuvan voisi tulkita takertumiseksi maternaaliseen ja semioottiseen, missä Saara on jo pitkään harhaillut. Isä astuu nimenomaan rajaviivan ylitse ja horjahtaa sirkkelin 'syliin', joka sekin viittaa uhkan ja kaaoksen elementit sisältävään semioottiseen.

Hieman ennen edellistä kuvitelmaa on kohtaus, jossa Saara vihdoinkin onnistuu jo epätoivoiseksi muuttuneessa rajanvedossaan:

Pöllönperän pihalla on lunta jo monta senttiä. Mirja kääntyy ja kutsuu minua syliinsä. Piirrän lumeen ympyrän ja menen sen keskelle seisomaan.

Tässä menee raja. Ei saa tulla rajan yli.

Mirja nyökkää.

– Kyllä minä tiedän säännöt, hän sanoo. (ORÄ, 208)

Kuitenkin jo seuraavana päivänä kohtauksen jälkeen on puhtautta uhkuvaan lumeen piirretty valkoisen värin ylevöittävä raja vaihtunut Saaran kuvitelmissa jälleen sirkkeliaukion tuhoaviin rajoihin ja turvakodin työntekijän Mirjan syli sirkkelin syliin, joka nielaisee isän. Vaihtelu kuvaa haavoitetun ja traumatisoituneen lapsen toipumisprosessin hankaluutta, mutta huomionarvoisinta edellisessä painajaismaisessa muistikuvassa sirkkeliaukiolta on ukin vaihtuminen isään, jota ei muuten ole koko tarinan aikana juuri käsitelty.

Aikaisemmin kaikki vanhemmuuteen ja lähisukulaisuuteen liittyvät tunteet ovat Saaran kohdalla kanavoituneet naispuolisista sukulaisista joko äitiin tai mummiin, ja miespuolisista yksinomaan ukkiin. Voidaan siis ajatella, että lapsen kehityksen Oidipus-vaiheen, jonka tuntomerkkinä on rakastuminen vastakkaista sukupuolta olevaan vanhempaan, tunteet ovat Saaralla jääneet syntymättä tai ovat syntyneet painajaismaisissa olosuhteissa ukin väkivaltaisessa vaikutuspiirissä. Tästä kumpuavaa ristiriitaa kuvaa esimerkiksi seuraava katkelma:

Olen ukille suuttunut, enkä halua mennä hänen kainaloonsa nukkumaan. Heti, kun sanon ukille EI, kirkaisee toinen ääni pääni sisällä KYLLÄ. Se on äidin ääni ja minä tottelen äitiä. (ORÄ, 11)

Kuten edellä on todettu, Julia Kristevan semioottinen on myös rinnastettavissa äidilliseen ja preoidipaaliseen tilaan. Semioottinen eläminen on elämistä yhteydessä äitiin ja tämän maternaaliseen valtaan. Khora edustaa siis juuri yhteyttä äitiin. Tämä yhteys on Peuran romaanissa koetuksella, kun Saara joutuu kamppailemaan identiteettinsä muodostumisen ja säilymisen puolesta väkivaltaisessa ympäristössä. Yhteys äitiin, jota myös yhteys luontoon ja sen ilmiöihin edustaa, näyttäytyy sekä houkuttavana että uhkaavana ja pelottavana. Raja, joka erottaa äidin yhteyteen sitovan semioottisen symbolisesta, piirtyy yhä uudelleen ja järjestäen kaikki tuon rajan ylittämiset muodostuvat korostuneen tuskallisiksi prosesseiksi. Koska äiti ei kuitenkaan ole läsnä Saaran elämässä voidaan sanoa, että tämän vaikutus korostuu juuri ilmiöissä, jotka ovat yhteydessä khoran sykkeeseen, samoihin ilmiöihin, jotka manifestoituvat Saarelle hierofanioina, pyhinä kohteina.

Saara pyrkii miellyttämään ja kunnioittamaan ukkia, koska hänen on käsketty niin tehdä ja hänet on kasvatettu kunnioittamaan vanhempiaan ja muita vanhempia ihmisiä. Taustalla erottuvat myös kristinuskon kymmenen käskyn vaatimukset vanhempien kunnioittamisesta sekä nöyrästä suhtautumisesta ylimpään auktoriteettiin, kuten Jumalaan. Vanhempien sukulaisten rakastaminen käy kuitenkin ukin toiminnan johdosta yhä vaikeammaksi ja Saaran ajattelussa purkautuvat vihantunteet sekoittuvat syyllisyyteen hänen pyrkiessään tukahduttamaan ”ukin tyttönä” olemisen johdosta heränneitä vihantunteitaan. Samalla tullaan lähelle kristillisestä etiikasta periytyvää anteeksiannon vaatimusta, jonka rinnalla Saaran ukkia kohtaan tuntemaan oidipaalisen rakkauden siteet joutuvat koetukselle.

Voidaankin siis kysyä, ovatko oidipaalinen vastakkaisen sukupuolen vanhempaan kiinnittyvä rakkaus ja halu sukua kristillisen tradition tarjoamaan vanhempien ja etenkin maskuliinisen auktoriteetin kunnioittamiselle. Naisellisen identiteetin muotoutumista tutkinut Julia Kristeva on todennut oidipaalisen vaiheen olevan yksi käännekohta naiseksi kasvamisen prosessissa. Hänen mukaansa on mahdollista, että jo oidipaalivaiheen aikana tyttö samastuu paternaaliseen isän järjestykseen ja omaksuu maskuliiniset ihanteet ja miesten arvostamat feminiiniset piirteet. (Kristeva 1993, 169–184.)

Parternaalista ukin järjestystä korostavat romaanissa toistuvat tilanteet, joissa ukki astuu Saaran piirtämien rajojen sisäpuolelle. Symbolinen uhkaa semioottista.

Romaanin alkupuolelta löytyy kohta, jossa kristillinen symboliikka on mukana monimerkityksellisellä tavalla. Mökkinaapurina asuvien Bonsdorffien äiti Anni on syvästi, kuvauksissa jopa hulluuteen asti, uskonnollinen. Saaralle siirtyy hänen kauttaan suuri määrä kristillistä symboliikkaa ja kasvatusta:

Isän ja Pojan ja Pyhän Hengen nimeen, mutisee Anni von Bonsdorff.

Koskettelen paikkoja, joihin Anni painoi sormensa. Niissä tuntuu kihelmöintiä. Painelen sormilla syviä kuoppia ihoon ja tunnen suuren ristin likistävän rintaani vasten. Kiedon käsivarteni ristin ympärille ja lähdän kantamaan sitä pihan poikki. Risti on kauhean painava. lyyhistyn maahan melkein joka askeleella. (ORÄ, 46)

Kohtauksessa toistuu ristinkantamisen symboliikka, joka viittaa ensisijaisesti Uuden Testamentin pääsiäisen tapahtumiin ja Jeesuksen viimeiseen marssiin Golgatalle omaa ristiään kantaen (Pyhä Raamattu 1992, Joh. 19:17–27). Saaran etsimistä ja abjektintilaista harhailua metsän semioottisessa ympäristössä kuvailtiin jo aiemmin kuoleman poluksi, mikä viittaa juuri Kristevan abjektion muodostumisprosessiin. Siirtymään kuoleman tietä pitkin semioottisesta symbolisen järjestyksen piiriin saa tässä konkreettisen merkityssisällön kristillisestä symboliikasta. Matka on nähtävä siirtymänä kohti symbolista järjestystä, jota uskonnollisesti määrittävät kristilliset symbolit ja perinteet. Ulkopuolelle jääminen ei lopulta ole pysyvää vaan ainoastaan väliaikainen tila, josta symboliseen järjestykseen pääseminen vaatii ponnistelua ja kärsimystä.

Ristinkantamisen voi toki nähdä symboloivan raskaan taakan kantamista laajemminkin. Kyse voisi olla häpeästä, jota Saara tuntee tapahtumista ja halustaan uhmata ukin ja äidin tahtoa. Joka tapauksessa sukupuolen ja uskonnon suhteita eriteltäessä kristillisyyteen viittaavat symbolit näyttävät liittyvän symboliseen ja paternaaliseen järjestykseen.. Ukin ja Saaran vastakkaiset rytmit kuvastavat myös vastakkaisuuksia ja eroavaisuuksia, joita kristillisellä ja primitiiviseksi määritellyllä uskolla ja pyhällä on. Samalla tämä rytmien ero kuvastaa myös yksilön identiteetin ja naiseksi kasvamisen haasteellisuutta kulttuurissa, jossa äitiyden ja naiseuden kokemistavat ovat asetettu erilleen ja suljettu pysyvästi omaan semioottiseksi ja osin saastaiseksi määrittyvään pyhän luokkaan.

Sukupuoleen – äitiyteen ja naiseuteen – sidotut esikielellisen khoran rytmit ja äänet siirtyvät vain osittain symboliseen. Ne häilyvät jossakin kokemuksen taustalla, niitä voidaan kielellistää ajoittain naiskirjoituksena tai semioottisen, jopa maagiseksi määrittyvän yksityisen uskonnollisen ja pyhän kokemuksen kautta. Juutalais-kristillisen kulttuurin kuvana Peuran romaanin voikin nähdä

kuvaavan myös tämän järjestelmän ristiriitaisuutta ja kulttuurin psykosymbolisen järjestelmän sisään rakennettua tapaa rajata feminiini sukupuoli erilleen.

Peuran romaanin lopun voi kuitenkin tulkita pohjimmiltaan toiveikkaaksi, koska hautajaiskohtauksessa Saaran esittämä romaanin nimivirsi ”On rakkautes ääretön” sekoittuu koko seurakunnan veisuuseen ja ”kirkon kiviset seinät murenevat. Sisään tulee ilmaa aurinkoa tuulta” (ORÄ, 223–224). Kirkon seinien murenemista seuraa myös lauserakenteen kielipillisuuden murentuminen, mikä viittaa suoraan symbolisen järjestyksen tarjoaman merkityksen ja syntaktisen rakenteen murtumiseen. Syntaksin ja merkityksen yhtenäisyys nähdään kristevalaisessa teoriassa oleellisena edellytyksenä sosiaaliselle viestinnälle, vaikka semioottisen horjuttava vaikutus takaakin ”vallankumouksellisen” uusien merkitysten tuottamisen mahdollisuuden (Morris 1993, 174). Näin ollen samalla kun kristevalaisen kielikäsityksen modaliteetit, symbolinen ja semioottinen, sekoittuvat hautajaiskohtauksessa, sekoittuvat myös kulttuurin ja uskonnon, sosiaalisesti järjestyneen kristillisyyden pyhän ja sitä edeltävien arkaaisten pyhän kokemisen tapojen, kategoriat.

Naissubjektin biologisen rytmin ja ikuisen uusiutumisen sisällään pitävä Julia Kristevan (1986, 191–192) mainitsema syklinen aikakäsitys ja sitä seuraava kuluva, lineaarisen ajan poissulkeva monumentaalinen temporaalisuus murtavat äärellisen olemisen rajat ja loppukohtausta voi pitää ylevän subliimin ilmentymänä. Tässä kohdin myös Mircea Eliaden (1993, 36) mukaan ajankokemisessa on mahdollista tiettyinä ajankohtina siirtyä profaanista ajankokemisen tavasta myyttiseen aikaan. Tällaisia erityisiä ajankohtia ovat juuri rituaalin tai muun tärkeän toimituksen, kuten syömisen, yhdyntän tai seremonian, ajat. Peuran romaanin päättävässä hautajaiskohtauksessa ylittyvät paitsi profaanin ajan rajat, myös kristilliseen pyhään liittyvän symbolisen järjestyksen määrittämän lineaarisen ajan rajat, jotka liudentuvat osaksi semioottisesta voimansa saavaa myyttisen ajan kokemisen ja pyhyden kategoriaan. Tässä kohdin myös romaanin nimessä *On rakkautes ääretön* yhdistyvät kristillinen virsi sekä kohtauksessa tapahtuva subliimin sävyttämä ”äärettömyyden” kokemus.

Oleellista on, että mainitut aikakäsitykset ovat paitsi yhteydessä feminiinisyyteen, myös pohjimmiltaan ainoita tapoja kokea aika joissakin kulttuureissa ja uskomusjärjestelmissä (Kristeva 1986, 192). *On rakkautes ääretön* -romaanin päättävä kristillisyyden, luonnon, kyneleet ja musiikin yhdistävä epifaninen loppu saattaisi viitata Kristevankin (emt., 192) esittämään ajatukseen, etteivät naissubjektin aikakokemukseen liitettävät toiston ja ikuisuuden määreet olekaan aivan

perustavanlaatuisesti yhteen sopimattomia symbolisen järjestyksen ”maskuliinisten” arvojen kanssa. Symbolinen ja semioottinen ovat olemassa samaan aikaan toisiinsa pyhän diskurssissa limittyen.

5. PYHYYS LUONNOSSA

5.1. Piilopaikka

5.1.1. Maan povessa

Kaivaudun syvälle multa ja synnyn ylöspäin. Hitaasti nousen mullasta auringonkukkana, ruohonkorsien yläpuolelle kohoan, aukaisen keltaisen sylini ja tanssin, hitaasti hitaasti pyörin ympyrää kukkana, ja muut kukat hymyilevät minulle, nyökyttelevät hyväksyvästi latvojaan. Olen kukkien kaltainen, keltainen, onnellinen. Minulla on paljon kavereita, kukkasia. (ORÄ, 22)

Koettuaan epämiellyttäviä asioita, joita lapsen ajatusmaailma ei pysty käsittelemään, Saara joutuu kehittämään puolustusmekanismeja, jotka auttavat häntä selviytymään painajaismaisessa tilanteessaan. Pakeneminen luonnon keskelle on romaanissa toistuva teema. Luonnon kauneus ja liikkumattomuus tarjoavat piilopaikan ja tilaa olla yksin. Maahan hautautuessaan Saara kokee olevansa turvassa, ja vielä enemmän, hautautumisesta seuraa uudelleensyntymiseen vertautuva kokemus. Lisäksi maalla ja kasveilla on hänen kokemuksessaan parantava ja hoivaava vaikutus, joka fyysisen hellyyden tuntemuksen kautta laajenee syvemmäksi uskonnolliseen ajatteluun vertautuvaan armahdetuksi tulemisen kokemukseen.

Jos minuun käy kipeää, niin maa hoitaa minua. Jos se vahingossa raapaisee, niin kohta se aukaisee pehmoisen sammalmättään, johon minä saan ryömiä. Se hoitaa minua ja tuudittelee sylissään kuin vauvaa. (ORÄ, 124)

Metsä armahtaa minut ja kannustaa eteenpäin, sivalteloo pehmeästi kanervanvarsilla selkään, pyyhkäisee poskia niittyvillasauvoilla. (ORÄ, 115)

Myyttinen uskomus, jonka mukaan ihminen on maasta syntynyt, on hyvin laajalle levinnyt. Mircea Eliade (2003, 162) toteaa, että vielä nykyihmisen ajattelussakin toistuu ”hämärä tunne salaisesta sidonnaisuudesta maahan kotina.” Ihmisten maahan tuntema yhteys on hänen mukaansa samalla tunnetta kosmisesta rakenteesta, joka ylittää pelkän perhettä ja esi-isiä kohtaan tunnetun solidaarisuuden. Saaralle perheeseen ja läheisiin kiinnittyminen käy mahdottomaksi, kuten myös

elämän jatkaminen yleensä. Maahan ja lehtiin hautautuminen on hänelle tiedostamaton rituaali, suorastaan rituaalinen kuolema, josta seuraa uudelleen syntyminen.

Myös Eliade (emt., 165) esittää esimerkkejä initiaatoriittien yhteydessä toteutettavasta symbolisesta surmaamisesta ja hautauksesta, jonka jälkeen “ylösnoussutta” initioitavaa “pidetään uutena ihmisenä, sillä hän on syntynyt toisen kerran, vieläpä suoraan *kosmisesta äidistä*.” Kristillisessä ajattelussa toistuu sama ajatus ihmisen maahan sidonnaisuudesta Vanhan Testamentin ensimmäisen Mooseksen kirjan syntiinlankeemuksen sanoissa, jotka Jumala osoittaa paratiisin alkuihmisille Aatamille ja Eevalle: ”Koska teit niin kuin vaimosi sanoi ja söit puusta, josta minä kielsin sinua syömästä, niin olkoon maa sinun takiasi kirottu” (Raamattu 1957, 1. Moos. 3:17).

Maan kiroaminen liittyy maan osaksi esikristillistä pyhään kiinnittyvää kategoriaa, jossa siitä tulee saastainen ja kielletty, kun se vielä paratiisissa olemisen vaiheessa määrittyi ainoastaan kristillisen pyhän puhtaan ja ylevän pyhän kategorian kautta. Juhani Koivisto (1998, 47) viittaa myös vanhempien raamatunkäännösten nykyisestä poikkeaviin tapoihin suomentaa kirouksen loppu. Nykykäännöksen mukaan kohta kuuluu: ”maan tomua sinä olet, maan tomuun sinä palaat” (Raamattu 1992, 1. Moos. 3:19), siinä missä vuonna 1938 käyttöön otetussa Raamatunkäännöksessä: ”sillä sinä olet maa, ja maaksi pitää sinun jälleen tuleman” (Raamattu 1957, 1. Moos. 3:19).

Vanhemmassa suomennoksessa yhteys maahan tuntuu painokkaammalta ja samalla ihmisen erityistä asemaa korostavalta, kun taas uudemmassa suomennoksessa tullaan lähemmäs Eliadenkin mainitsemaa aavistuksenomaista tunnetta kaiken sidonnaisuudesta maahan. Joka tapauksessa maahan sidonnaisuus määrittyy kristillisessä mytologiassa rangaistukseksi, joka on säädetty ihmiselle vain, jotta tämä voisi eläessään taistella jonkin ikuisemman eli sielun ikuisen elämän puolesta. Ruumiin ja sielun tarkkaan erotettu dualismi pysyy voimassa, eikä kristilliseen uskonnollisuuteen juuri kuulu rituaaleja, jotka jäljittelisivät hautausta tai syventäisivät suhdetta maahan. Ainoa hautaaminen suoritetaan vasta kuoleman jälkeen, ja juuri siinä korostetaan sielun mahdollisuutta ikuisen elämään. Saaran ritualistiset pyrkimykset hautautua maahan ja syntyä uudestaan maasta ovatkin tulkittavissa esikristillisen pyhän maayhteyden ilmentäjiksi.

Myös ukki hakee omantuntonsa kanssa kamppaillessaan turvaa luonnosta:

Net alkaa mettässä puut kellastumhaan. Mie kävelen puitten seassa ja tiiraan taihvaalle. Tuuli on sittekki aika raikas aina kesän jälkhiin. Mie halvaisin että net hautais minut tähän, minun omale maale. Pistäs ruskalehtiä sölän päälle, Mie saattasin rauhassa nukkua. (ORÄ, 190)

Aivan kuten Saaralle myös ukille luonto ja maa edustavat mahdollisuutta piiloutua ja päästä pois reaali maailman vaikutuspiiristä. Ukin kuolemaan johtava sairaus ja elämän loppumisen tiedostaminen asettavat hänet liminaalitilaan lähelle elämän ja kuoleman rajaviivaa, jonka ylittämisen voi senkin, siinä missä Saaran rituaalia jäljittelevän kuoleamisen, nähdä aavistuksenomaisena toiveena uudesta syntymästä. Tahto *tulla haudatuksi*, ei Saaran tapaan rituaalisesti *hautautua*, edustaa hänelle kuitenkin institutionalisoituneempaa kristillisen uskonnollisuuden konventioista kumpuavaa käsitystä siirtymisestä rajan yli. Näyttää siltä, että ukin suhde maahan ja hautaamisen toimitukseen on läheisemmin sukua Eliaden mainitsemaalle perhettä ja esi-isiä kunnioittavalle solidaarisuudelle sekä sosiaalisesti rakentuneelle uskonnollisuudelle. Tästä kielii myös toivomus tulla haudatuksi nimenomaan omalle maalle, joka saa pyhityksensä juuri tradition jatkuvuuden kautta ja joka ajatuksena vertautuu uskonnollisessa toiminnassa tavalliseen rajanvetoon pyhän ja ei-pyhän maan välillä.

Peuran romaanissa mainitaan ukin lapsuuskokemukset Lapin sodan ajoilta, kuten kodin ja kotikylän palaminen sekä hänen vanhempiansa surulliset kohtalot (ORÄ, 41–42). Sukupolvia jatkunut ja vieraan tunkeutujan väkivalloin pois ottama omistusoikeus omaan maahan on ukille peruste käsittää maa pyhäksi samalla tavoin kuin Raamattu nimeää pyhäksi tietyt maa-alueet, jotka Jumala on kristityille osoittanut:

Kun asutte perintömaillanne siinä maassa, jonka Herra, teidän Jumalanne, antaa omaksenne, te ette saa siirtää rajamerkkejä niiden alkuperäisiltä paikoilta. (5. Moos. 19–20)

Raamattu ja etenkin Vanha Testamentti voidaan osaltaan tulkita Israelin kansan vaiheita seuraavaksi aikakirjaksi, jolloin sen kautta hahmottuvat sukujen biologiset ketjut ovat tapa jäsentää ihmisen pyhää suhdetta maahan. Ketjujen pohjalta suhde muotoutuu jaksottaiseksi syntymisen, kukoistamisen ja kuoleamisen toistumiseksi. Ukin ajattelussa suku ja häntä edeltäneet polvet sekä heidän oikeutensa omaan maahan ovat hallitsevia. Saaralle sen sijaan maa on pyhää itsenään turvan

ja suojan antajana, eikä hän tee eroa pyhän ja ei-pyhän välille minkään tradition tai sosiaalisen konvention perusteella. Silti pyhittäminen on hänellekin mitä suurimmassa määrin rajanvetoa, jonka perusteena toimii tradition sijaan pikemminkin sattuma tai esimoderneille yhteisöille tyypillinen ajatus yhteydestä maahan ja luonnon itsensä tarjoamaan kosmogoniseen selitysmalliin.

Paul Ricoeurin pyhyiden hermeneutiikassa fiktiivinen teksti mahdollistaa ns. ensisijaisen viittaussuhteen (first-orded reference) kumoutumisen. Kun puhutulle viestinnälle tyypillinen kahdenvälisyys katoaa tekstimuotoisessa diskurssissa, katoaa myös merkityksenmuodostusta sitovat ja rajoittajat piirteet diskurssin ja maailman välisestä suhteesta. Siirrytään Ricoeurin määrittelemään toisen asteen viittaussuhteeseen (second order reference), joka tavoittaa maailman paitsi käsiteltävien kohteiden tasolla myös fenomenologisen filosofian edustajan Martin Heideggerin määrittelemän maailmassa olemisen (in-der-Welt-sein) tasolla. Tällöin hermeneutiikan tulkittavaksi jää, miten tekstissä paljastuu tämän ”maailmassa olemisen” laatu. (Ricoeur 1995, 42.) Diskurssista, joka pyhyydelle on tässä tulkinnassa määritelty, voidaan siis päätellä jotakin yleistä pyhän kokemuksesta, joka tässä kohtaa analyysia määrittäytyy luonnon ja luontokokemuksen kautta. Sekä Saaralle että ukille pyhä näyttäisi manifestoituvan erilaisissa luonnonilmiöissä ja paikoissa, joista he kokemuksensa kautta ’tekevät’ hierofanioita, mutta jotka samaan aikaan säilyvät osana jokapäiväistä todellisuutta. Ricoeurin mukaan juuri tällaisessa toiminnassa on kyse profaanin todellisuuden muuttumisesta ylikuonnolliseksi (*surréel*) eli siirtymästä pyhään diskurssiin (emt., 1995, 49–50).

Ricoeurin mukaan kaikki tila mielletään yleisesti tietyn pyhän keskipisteen ympärille levittäytyväksi ja tämä tila määritetään joko pyhäksi tai profaaniksi tiettyjen merkkien, kuten ristin, ympyrän, neliön tai labyrintin rajaamina. Lisäksi profaanista pyhään kuljetaan erityisten siirtymäkohtien kautta. (Ricoeur 1995, 50.) Näitä portteja, kynnyksiä, polkuja ja siltoja hyödynnettäessä siirtymästä tulee havaittava ja kokemuksellinen. Saaralle ympyrän piirtäminen on toistuva tapa tehdä tila pyhäksi ja ukille taas oma tila rajoittuu omaan tonttiin ja metsään, jonka ränsistynyt hajoamaisillaan oleva aita erottaa muusta maailmasta. Hänelle luontoon rajattu tila ei kuitenkaan muodostu samalla tavalla pyhäksi kuin Saaralle, vaan hän tuntee toistuvasti epäonnistuvansa pyhän tilan haltuunotossa ja hänen voi jopa nähdä olevan kateellinen Saaralle, joka suorittaa omia animistisia rituaalejaan puhtaalla uutta luovalla tavallaan:

On se ko aikamies pyörii omala tontilla niinko jossaki helvetin aithauksessa Mutta minkäs siinä tekkee ko kuolema kyttää. (ORÄ, 176)

Tämä on minun mettä. kelhään ei ole oikeutta tähän kajota. (ORÄ, 200)

Ukki pyrkiikin monessa kohdin hautautumaan ja ottamaan maata haltuunsa, mutta hänen maansa on menettänyt hedelmällisyytensä, eikä hän saa sitä jäsentymään omaksi pyhäksi tilakseen. Samaan aikaan ukki myös kurottaa kohti ikuista luonnon kosmista järjestystä, muttei tavoita kuin halun ja aavistuksen tästä myyttisestä maayhteydestä huomattessaan voimiansa ehtyvän ja suunnitelmiensa raukeavan.

Mulla on halu ryömiä mahallani juurakoitten ylitte ja käsillä kuopia taimille kuopat. Mie halvaan ottaa taimet sylhiin ja puristaa net rintaa vasten ja haistella niitä.

[-]

Näyttävät taimet makkaavan maanpinnalla sikin sokin. Mie en saa niitä milhään semmoseen järjestykseen ko molen mielessä sunnitellu. (ORÄ, 201)

Saaran pyhää luontokokemusta voi pitää esikristillisenä siinä missä ukin käsitykset pyhästä maaperästä liittyvät läheisemmin kristillisyyteen. Kuitenkin myös maan myyttinen pyhyys häilyy ukin ajattelussa kristillisen ajattelun taustalla luonnon ylevyyden ja kauneuden käsityksissä. Tulkinnan avuksi voidaan tässä vaiheessa ottaa subliimin käsite, joka käsittämättömien ja käsittämättömydessään lähelle pyhää sijoittuvien ilmiöiden luokkana heijastuu myös ukin ajattelusta. Edellä lainatussa katkelmassa ukki kiinnittää metsässä kulkiessaan – metsän sisässä, sen ympäröimänä – huomiota luonnonilmiöihin, kuten tuuleen sekä vuodenaikojen vaihtelusta johtuviin muutoksiin luonnossa. Samalla hän katsoo kohti taivasta, jonka äärettömyys johtaa hänet ajattelemaan lähestyvää kuolemaansa. Ukin epätoivoisesta tilanteesta huolimatta luonnon kauneus ja pysyvyys tuo katkelmaan juhlallisen sävyn johtaen tulkinnan kohti subliimin kautta määrittyvää pyhää.

Luonnon kauneutta ja puhdistavaa vaikutusta voidaan pitää jumalallista ja ääretöntä tavoittelevan subliimin lähteenä. Hautautumisen voi nähdä yhdistyvän kauhun tunteisiin ja rajalla olemiseen, koska uuden syntymän äärellä epätietoisuus tulevasta on jatkuvasti läsnä. Sigmund Freud on

kuitenkin yhdistänyt hautautumiskuvitelman näennäisestä kammottavuudestaan huolimatta houkuttelevaan kuvitelmaan elämästä äidin kohdussa (Freud 2005, 58).

Edmund Burken (1987, 39–40) kauhusubliimi, joka kiinnittyy vahvimmin pelon ja terrorin kokemuksiin ei kelpaakaan kuvaamaan sublimointiprosessia, jonka luonnonkauneuden ja maayhteyden kokeminen käynnistää. Myöskään Immanuel Kant ei liitä luonnonkauneutta suoraan subliimiin, sillä hän ei pidä todellista ylevyyttä aistein havaittavana samalla tavoin kuin luonnossa esiintyvää kauneutta (Lyytikäinen 2000, 13–14). Pelkistä aistihavainnoista ei ukin kohdallakaan tunnu olevan kysymys. Hän kyllä *tuntee* tuulen raikkauden ja *näkee* ruskan värit syksyn kellastamissa puissa, mutta katsoessaan taivaalle pelkkä näköhavainto ei enää riitä kuvaamaan hänen kokemustaan. Immanuel Kantin ajattelussa ylevä subliimi rikkoo inhimillisen hahmotuskyvyn, sillä ylivoimaiset mittasuhteet ja valtava koko, jotka meren ulapassa, korkeassa vuorella tai taivaan äärettömyydessä näyttäytyvät, saavat ihmisen kokemaan jotakin yliaistillista. (Vainikkala 1990, 26–27.)

Aistihavaintojen ja ei-aistillisen käsittämisen rajanylitys aiheuttaa subliminaalisen kokemuksen, jonka voi ukin tapauksessa nähdä kurottavan kohti myyttisestä luonnon kokemisesta lähtöisin olevaa pyhää. Vasta tälle alustalle, subliimin ylevöittämälle kokemukselle luonnosta ja sen pysyvyydestä, ukki rakentaa käsityksensä maasta omanaan, juuri hänen ja edeltävien sukupolvien maana, johon hän toivoo tulevansa haudatuksi. Kristillinen käsitys pyhästä maasta ja ukin kohdalla kristilliseen traditioon yhdistyvä hautaamisen sakramentti asettuvat nekin näin ollen alisteisiksi myyttistä ja esikristillistä pyhää edustavalle luonnonjärjestyksen käsittämättömyyden subliimille.

Kuten aikaisemmin jo todettiin, saattoi Kantin mukaan ylevää lähestyä epäsovinnuuden ja ristiriitaisuuden kautta. *On rakkautes ääretön* -romaanissa epäsovinnuutta edustavat tabu ja groteski eivät nekään kuitenkaan suoranaisesti toimi luonnonkauneuden ylevöittäjinä tai sublimoijina. Ne muodostavat toki räikeän kontrastin luonnon ilmiöiden ja ihmisen tekojen välille, mutta luonnon muuttumattomuus on jotakin niin pysyvää, ettei se vaadi ihmistä tekoineen sitä ylevöittämään. Kuten edellisessä alaluvussa käsitelty uskonnollisuus, myös luonto toimii ylevänä taustana tapahtumille, jotka groteskiudessaan tuntuvat kuitenkin viime kädessä osoittautuvan ihmisen alhaisen moraalin ja ymmärtämättömyyden ilmentäjiksi. Romanin lopussa, kun Saara on jo viety pois mummolasta, helpottuneen tunnelman ympäröivä lumisade on sekin osoitus

luonnonkauneuden lopullisesta subliimista. Samalla kohtaus toistaa maan poveen hautautumisen teemaa nyt laajemmassa koko maailmaa koskevassa mittakaavassa, johon liittyy tuntemus paitsi yksilöllisestä, myös yksilön rajat ylittävästä kosmisesta uudelleensyntymästä.

Valkoinen lumihiihtale laskeutuu Mirjan hattuun. Sitten laskeutuu toinen lumihiihtale minun nenänpäähäni. Yritän nuolaista sen pois, mutta hiihtaleita sataa aina vain lisää. Pian koko maailma on niiden peitossa. (ORÄ, 207)

Yksilöllisen tason uudelleensyntymästä kertoo myös lumisateen kyvyttömyys murtaa ruumiin rajoja. Lumisade pysähtyy nenänpäähän, lähelle ruumiin ja maailman välisen rajan puhkaisevia onkaloita, – sieraimia, suuta ja silmiä – mutta rajanylitystä ei tapahdu. Aikaisempien tapahtumien jatkuvasti uhkaava, groteskilla tavalla ruumiin rajoja loukkaava maailma jää lumisateen alle hautautuen siihen, ja vaikka Saara, kuin tottuneena ruumiinsa rajojen loukkaamisiin, yrittää nuolaista lumihiihtalettä osaksi itseään, sataa sulaneen lumen tilalle uutta, ja rajapinta säilyy vihdoin loukkaamattomana.

Joseph Campbell puhuu länsimaista mytologiaa eritellessään luonnon ja maan palvonnan luonteen kerroksellisuudesta ja jakautuneisuudesta. Maata kasvikuntaa ja eläimiä on primitiivisissä ja esikristillisissä myyteissä palvottu laajalti hedelmällisyyden näkökulmasta omina jumaluuksinaan. Tämän vanhemman myyttikerrostuman kautta rakentuvan mysteerin jäänteet ovat seuranneet mukana kautta länsimaisen historian, vaikka maan palvontaa onkin alettu pitämään pyhän kategorian vaaraa ja sairautta korostavan puolen ilmentäjänä. Vanhempi, ja Campbellin mukaan syvempi, viesti kuultaa yhä joskin lyötynä ja vaimennettuna läpi uudemmista myyttien tulkinnoista ja variaatioista. (Campbell 1964, 25.) Tätä hän kutsuu kirokun, mutta raskaana olevan maan tummaksi läsnäoloksi.

Saaran ja ukin luontosuhteita voikin pitää juuri Campbellin tarkoittamassa mielessä toisilleen vastakkaisina, vaikka ne edellä mainittuun primitiivisen ja kristillisen pyhyysajatteluun samaan alkuperään vedoten ovatkin siis pohjimmiltaan samaa juurta. Ukillä kristillinen symboliseen järjestykseen sidottu yhä käsitys hallitsee vain äärimmäisissä rajatilanteissa, kuten kuoleman uhatessa, päätänsä nostavaa myyttisen luonnon pyhyyttä. Saaralla sen sijaan myyttinen luontosuhde muodostuu ensimmäiseksi, tärkeimmäksi tavaksi kohdata luonnon pyhyys ja kristillinen, luonnon toiseksi rajaava, pyhyyskäsitys näyttäytyy luonnon järjestystä alati uhkaavana tekijänä.

5.1.2. Veden varassa

Paitsi maan, metsän ja kasvien kanssa Saara on Peuran romaanissa toistuvasti tekemisissä ja kosketuksissa veden kanssa. Vesi muodostuukin teoksessa toiseksi hierofanisuuden luokaksi luontoon kytkeytyvässä pyhän diskurssissa.

Saaran suhde veteen on pyhän ja profaanin jaottelua vastaavalla tavalla kahtia jakautunut. Sateella ullakon kattoon ropisevat vesipisarot ovat hänelle kuin eläviä olentoja, joiden kanssa hän jopa kommunikoi rummuttamalla kämmenillään kattoon (ORÄ, 58.) Toisaalta vedessä on oma pelottava ja uhkaava puolensa, joka sekin vetää Saaraa puoleensa. Saara yrittää romaanissa itsemurhaa hukuttautumalla, mutta Peuran kuvaamana tapahtuma ei muodostu traagiseksi vaan päinvastoin veden varaan joutuminen nähdään helpottavana pois pääsemisen mahdollisuutena.

Vesi aukaisee suuren kitansa ja minä ryömin sinne. [-] Kohta saa vesi tulla minuun ja taikoa minut painavaksi kalaksi. Kuolinpuvussani on kirkkaanpunaiset evät ja paljon sinivihreitä suomuja. Voi kuinka hieno kala minusta tulee kuolemassa. (ORÄ, 55)

Mircea Eliaden mukaan veden symboliikka on tärkeä osa järjestelmää, josta luonnon pyhyys muodostuu. Veden merkitys on suuri jo siitäkin syystä, että yleisesti inhimillisessä ajattelussa veden katsotaan olleen olemassa jo ennen maata ja elämää. Eliade lainaa Raamatun Mooseksen ensimmäistä kirjaa, jossa sanotaan: "Pimeys peitti syvyydet, ja Jumalan henki liikkui vetten yllä". (Eliade 2003, 150; ks. myös Campbell 1990, 256).

Peuran romaanissa vesi edustaa kuoleman mahdollisuutta. Sen tarjoama poispääsy näyttäytyy houkuttelevana ja ylevänä vaihtoehtona päättää maanpäällisen elämän kärsimykset. Kuolemasta hukkumalla muodostuu uudestisyntymiseen vertautuva tapahtuma, joka Saarelle näyttäytyy konkreettisimmassa muodossaan eli syntymisenä uudestaan johonkin toiseen hahmoon..

Myös muodottomuutta on pidetty kantilaisen ylevän kokemuksen laukaisijana (Vainikkala 1990, 28). Veden symboliikassa yhdistyvät paluu muotoa vailla olevaan olemassaoloon edeltäneeseen alkutilaan sekä uudelleen syntyminen. Uusi alkua on ensinnäkin väistämätön jatke uppoamiselle ja häviämislle, sekä toiseksi, hedelmälliseksi tekevä tapahtuma, joka moninkertaistaa elämän

mahdollisuudet. Joseph Campbell (1990, 265) vertaa maailman alkuaikojen vesien syvyyksiä äidin kohtuun, joka vetää puoleensa tyhjyyden hedelmöittävää voimaa. Vettä voidaankin pitää kaikkien olemassa olevien mahdollisuuksien varastona, *fons et origona* (Eliade 2003, 150–151). Veteen uppoava ei katoa lopullisesti eikä tuhoutu, vaan paluu muodottomuuteen on tilapäistä, mikä Saaran lapsen ajattelussa tarkoittaa suoraa olomuodon muutosta ihmisestä kalaksi.

Erittäin tärkeä piirre veden pyhyiden symboliikassa on puhdistava vaikutus, joka veteen aina uskonnollisessa ajattelussa liitetään. Vesi pesee synnit pois (Eliade 2003, 152). Puhdistuminen pahoista teoista lienee yksi motiivi myös Saaran toiminnalle, sillä häpeän ja syyllisyyden tunteet saavat hänet tuntemaan itsensä epäonnistuneeksi. Hän tuntee itsensä syylliseksi naapurin lasten tulitikkuleikistä alkunsa saaneeseen tulipaloon ja taustalla on myös jatkuva riittämättömyyden tunne “ukin tyttönä” olemisesta.

Veden merkityksen voi nähdä muuta luontoa syvempänä, sillä se tarjoaa pelkän pakopaikan sijasta mahdollisuuden muutokseen. Vesi on perusolemukseltaan muodotonta, jollaiseksi ihminenkin haluaisi muuttua. Siksi veden olomuoto nähdään mahdollisuutena, idullaan olemisena ja piilevyytenä. (Eliade 2003, 152.) Vaihtuvien tilanteiden mukaan sopeutumaan joutuva, ”muotoaan muuttava” ihminen on kuin kateellinen vedelle, jolla on vain yksi muoto: muodottomuus.

Järven vesi on jääkylmää. Mummo sanoo, että jos menen uimaan, saan selkäsaunan. Onneksi saunassa on puinen pesusoikko, johon mahdun makaamaan, kun vedän jalat kippuraan. (ORÄ, 136)

Sukellan pesusoikkoon ja huudan Penttiä. Ääneni kumisee veden alla. Käännyin mahalleni ja avaan silmät. Näkyy punaista. Pesusoikko on täynnä vettä. Sitten vereen aukeaa syvä pyörre. Sukellan pyörteeseen ja kuulen Pentin vaimean huudon. (ORÄ, 137)

Kun vesi ottaa tietyn muodon, se tekee sen kuin pakotettuna, astian laitojen rajoja seuraillen. Edellisessä katkelmassa, jossa Saara joutuu järvessä luonnontilaisessa muodottomuudessaan odottavan vesimassan sijaan tyytymään pesusoikon astian muotoon pakotettuun rajalliseen vesimäärään, havainnollistuu ihmisajattelulle ominainen kaipuu muodottomuuteen. Saara vertautuu veteen, kun hän joutuu jalkojaan taivutellen ja asentoaan muokaten asettumaan samaan rajalliseen tilaan, johon myös vesi on pakotettu asettumaan. Samassa hetkessä Saaran mielikuvitus, jolle rajojen ylittäminen on mahdollista, laajentaa astian rajoja ja vereksi muuttuneen veden pyörre toimii

porttina toiseen muodottomaan ja vedenkaltaiseen maailmaan. Veden saostuminen ja sameutuminen vereksi liittyy yhtäältä läpinäkyvyyden katoamisen myötä syntyvään vierauden kokemukseen rajantakaisesta maailmasta sekä toisaalta Saaran omaa kehoaan kohtaan tuntemaan vieraantuneisuuteen. Veri kuvaa tässä paitsi siirtymää muodosta muodottomuuteen, joka on veren ominaisuus nimenomaan *nesteenä* siinä missä vedenkin, myös toisaalta siirtymää ruumiin rajojen sisältä uuteen olomuotoon uudessa ruumiissa.

Joseph Campbell (1990, 251) on veden symboliikkaa tulkittaessaan viitannut myyttiseen tapaan käsittää olomuodot sukupuolisuuden kautta, vastakkaisten sukupuolten edustajina. Veden uutta synnyttävä ja hedelmöittävä vaikutus tekee hänen mukaansa vedestä naispuolisen, kun taas esimerkiksi tuli käsitetään myyttien symboliikassa miespuoliseksi. Veden feminiinisyyden voi nähdä yhdistyvän Saaran ennen aikojaan esiin pakotettuun naiseuteen, joka on kuin luonnottomaan muotoon pakotettu seisova vesi astiassa, joka ei sekään kykene pakotetussa muodossaan luomaan uutta. Saaran sukukypsyyttä edeltävä ikävaihe ja samaan aikaan seksuaalisella väkivallalla loukattu ruumiillisuus tuovat tulkintaan mukaan naisen hedelmällisyyttä ja naispuolisen ruumiin rajoja määrittävän kuukautisveren teeman, joka Saaran kohdalla yhdistyy normaalisti kuukautisverelle varattua väylää pitkin valuvan väkivalloin vuodatetun veren teemaan. Vuotava veri ei tässä edusta naiseksi tulemisen initiaatorajan ylittämistä, vaan on yhteydessä luonnottomaan ja kiellettyyn seksuaalisuuteen ja sitä seuraavaan hedelmällisyyden aavistuksen raukeamiseen sekä ruumiin rajojen luonnottomaan rikkoutumiseen.

Sekä vesi että Saara saavuttavat hetkellisesti tavoitteensa muodottomuudessa, mutta Saaralle veden varassa ja upoksissa oleminen edustaa jälleen myös siinä piilevää kuoleman mahdollisuutta; hän nimeää uuden rajan: ”kuoleman raja kulkee tuossa” (ORÄ, 138). Kuten edellä todettiin, mahdollisuus todelliseen uudestisyntymiseen on viety väkivalloin pois ja Saarallekin pesusoikon vesi-veri -nesteeseen sukeltaminen aiheuttaa vain hetkellisen muodottomuuden ja turvallisuuden tunteen, jota seuraa pian tunne tukehtumisesta ja keuhkojen täyttymisestä vedellä. Groteskin kuvauksen pelottavuutta korostaa perusteeton nauruun purskahtaminen, jota seuraa edellä syntyneen rajan katoaminen ja ainoaksi vaihtoehdoksi jäävä paluu reaalimaailman lakien ja oman ruumiin rajojen määrittämään entisyyteen:

Raja katoaa.

Nousen seisomaan ja syljen verta saunan seinille. Pohjamudassa kasvava levä kietoutuu nilkkojeni ympärille. Ryömin ammeen reunan yli. (ORÄ, 138)

Veteen ja vereen kumpaiseenkin tavallisesti liitetty hedelmällisyyden symboliikka ei Saaran kohdalla toimi, vaan nämä kaksi elementtiä asettuvat jossakin määrin jopa oppositioon toisiinsa nähden, ja voimansa säilyttää ainoastaan sekä veden ja että veren olemus nesteenä, johon hukata muotonsa. Ne edustavat nestemäistä, ruumiitonta ja pyhää olemisen muotoa, veri sen likaista ja vesi puhtaaksi tekevää puolta. Veden pyhä luonne siis säilyy, mutta joutuu uhatuksi tilanteessa, jossa ruumiin ja sukupuolen rajoja on väkivaltaisesti loukattu. Väkivallan, sukupuolen ja ruumiillisuuden tematiikkoja käsittelen kuitenkin tarkemmin jäljempänä omissa alaluvuissaan.

5.2. Pyhittämisen rituaalit

5.2.1. Pyhäksi tekeminen

Saaralle, jolle kukista, ruohonkorsista ja kanervista muodostuu suorastaan elollisia ystäviä, luonto on henkilökohtaisella tasolla pyhää. Mielikuvituksensa avulla hän pystyy asettamaan itsensä osaksi luontoa pois ihmisten maailmasta, missä häntä odottaa pelkkä kärsimys. Saaran toiminta noudattelee Rudolf Otton ja Mircea Eliaden (2003, 33-35) esittämää sublimoinnin periaatetta. Siinä “pyhä purkautuu kokevan subjektin mielikuvaprosessin kautta ulkoiseen objektiin, josta näin tulee pyhä ilmiö eli hierofania.”

Leena Krohnin tuotantoa käsittelevässä artikkelissaan Pirjo Lyytikäinen (1999, 21) nostaa yhdeksi subliimin ja yksilön kohtaamispisteeksi epifanian, Siinä yksilön kokemus laajenee yksittäisen tilanteen tai havainnon kautta laajemmaksi ymmärrykseksi olevaisen perimmäisestä luonteesta. Kyseessä on usein yht’äkkäinen henkisyden ilmentymä. (Beckson & Ganz 1990, 78.) Uskonnollisessa mielessä epifanialla tarkoitetaan paitsi kristittyä juhlapyhää loppiaista, myös tilannetta, jossa jumala tai häntä edustava tai hänestä muistuttava ilmiö tulee osaksi yksilön kokemusmaailmaa. Saaran suhdetta luontoon voikin pitää epifanisena. Luonnon keskellä hän kokee

pyhyiden kokemukseen vertautuvia tuntemuksia niin hyvässä kuin pahassa. Rudolf Otton määrittelemässä pyhässä kokemuksessa ovat samaan aikaan läsnä kiehtovuus (*mysterium fascinans*) sekä pelottavuus (*mysterium tremendum*) (ks. Anttonen 1992, 16). Lyytikäisen mukaan myös epifania voi aiheuttaa subjektille pelon tuntemuksia, mutta samalla se paljastaa jotakin aiemmin tuntematonta. (Lyytikäinen 1999, 21). Myös Peuran romaanissa voidaan tunnistaa epifanioita luontokokemuksen yhteydessä. Kulkiessaan öisessä metsässä Saara pelkää, mutta tuntee samalla uudenlaista pyhää yhteyttä luontoon:

Kiipeän suurelle kivelle rukoilemaan ja annan pelon valua jalkapohjista maahan. Kiven sisästä minuun virtaa voimaa kohdata yö, joka usuttaa kuolemantielle. (ORÄ, 25)

Saara pääsee eroon peloistaan heittäytymällä luonnon huomaan ja antamalla pelkonsa ”valua” maahan, josta vastavuoroisesti virtaa häneen uutta voimaa menetettyjen resurssien tilalle. Luonnon keskellä, osana luontoa, saavutettu epifaninen tila yhdistyy Saaralla kuitenkin myös opittuihin uskonnollisiin käytäntöihin; hän rukoilee suuren kiven päällä. Kivi määrittäytyy tässä toimituksessa luonnontilaiseksi alttariksi ja huomaamme, että tilanne vertautuu myös romaanin alun Vanhan testamentin katkelmaan uhrauksesta, jossa pappi uhraa metsäkyyhkyn alttarilla kaikkivaltiaasta Jumalaa miellyttääkseen. On kuin Saara pyrkisi uhrattavan linnun osastaan itsenäiseksi toimijaksi. Hän pysyy kuitenkin saman uskonnollisen maailmankuvan rajojen sisäpuolella tavoitteenaan ainoastaan uusi roolijako, ei niinkään uusi maailmankuva.

Saaran toiminnassa uskonnollisuus nousee alati esiin käytännön tasolla tekoina, sanoina ja ajatusmalleina. Samaan aikaan hänen toiminnassaan on kuitenkin paljon piirteitä, joita ei voida pitää uskonnon harjoittamisen piiriin kuuluvina. Saara harjoittaa ”uskoaan” aina yksin, eikä perusta uskonnollista toimintaansa mihinkään sosiaalisiin konventioihin. Hän toimii osittain kristillisen kasvatuksen hänelle antamien uskonnollisten kehysten sisällä, mutta sekoittaa käytäntöön omia mielikuvituksellisia ja omasta kokemusmaailmastaan nousevia piirteitä.

Marcel Mauss on tutkinut uskonnollisten toimitusten suhdetta muihin uskonnon kaltaisiin rituaaleihin ja käytänteisiin teoksessaan *A General theory of Magic* [1972], jossa etenkin magian piiriin laskettavat toimintatavat asettuvat osittaiseen oppositioon uskonnollisen elämän toimitusten kanssa. Pyhyiden Marcel Mauss katsoo vaikuttavan kaiken uskonnollisen toiminnan taustalla, ja

itse asiassa pyhät asiat muodostuvat todellisiksi vasta sosiaalistuessaan, eli muuttuessaan yhteisiksi esimerkiksi rituaalin tai muun toimituksen kautta. Pyhiä ilmiöitä ei täten voida laskea osaksi illuusioiden systeemiä vaan osaksi yksilön todellista kokemusmaailmaa. (Mauss 1972, 9.) Mauss kuitenkin asettaa kyseenalaiseksi pyhien ilmiöiden kuulumisen ainoastaan ja vain uskonnollisen toiminnan piiriin. Riittejä ja muita pyhyiden sosiaalistamiseen tähtääviä toimituksia on hänen mukaansa muitakin kuin uskonnollisia.

Minä piirrän hiekkaan ympyrän ja menen sen keskelle seisomaan. Siinä on raja, jota ukki ei saa ylittää. Nyt leikitään minun säännöilläni. Ukki ei saa tulla ympyrään, minun ympyrääni. Vain minä saan olla ympyrässä. (ORÄ, 9)

Kukkana tanssin niitylle suuren ympyrän. Vain kukat saavat ympyrään tulla. Kukat ovat hyviä, auringontuoksuisia. Kesä on kasvattanut kukat viisaiksi.

Minun ympyrässäni kukat saavat syntyä ihmisiksi. Sekoitan oikeat värit niitä varten annan neuvoja lahjaksi sitten, kun ne tulevat. Mutta ne eivät tule. (ORÄ, 23)

Saaran toistuvaa tapaa rajata alue, ympyrä, jonka sisällä ovat voimassa tietyt hänen itse määrittämänsä lait, ja jonka sisällä tapahtuu normaalikokemuksesta poikkeavia ilmiöitä, voidaan hyvällä syyllä verrata uskonnolliseen rituaaliseen toimitukseen. Uskonnollisessa katsannossa Saaran toiminnasta näyttäisi kuitenkin puuttuvan yhteisesti ja pitävästi muun yhteisön kanssa sovittu aines. Koska Saaran uskonnollisilta riiteiltä puuttuu niiden sosiaalinen luonne ja ne ovat olemassa vain hänelle itselleen, hän pyrkii luonnonilmiöitä ja luontokappaleita personifioimalla luomaan sosiaalisen yhteisön, jolle hän voi kohdentaa rituaalinsa. Tähän liittyy oleellisesti jälkimmäisen katkelman toive ympyrään tulleiden kukkien muuttumisesta ihmisiksi ja oleellista on myös riitin epäonnistuminen; ”vasta ylimääräisen tehon tai ihmisten välisten suhteiden käsittelyn ylittävän laajuuden myötä toimitukset laajenevat maagisiksi tai uskonnollisiksi” (Mauss 1972, 19, ks. Durkheim 1980, 61–63). Saara jää yksin riitteineen, jotka saisivat tehonsa vasta siitä, että olisi olemassa yhteisö, joka niihin uskoo ja joka ne pyhittää.

Saaran toiminnan intentionaalisuus on uskonnollisesta ja rituaalisesta tehottomuudestaan huolimatta ilmeistä. Hän pyrkii oppimiaan ja itse keksimiään käytäntöjä sekoittamalla ja toistamalla luomaan oman universuminsa, jossa hänen oma uskonnollinen ajattelunsa toimii kaiken kattavana lakina. Mielikuvituksellisuudestaan ja irrationaalisuudestaan huolimatta Saaran toiminnan päämäärät ovat samat kuin sosiaalistuneella uskonnollisella toiminnalla: maailman luonteen selittäminen, pyhän kokemuksen toisintaminen sekä järjestyksen ylläpitäminen. Saara haluaa olla oman maailmansa

suvereeni valtiias, koska todellisuus kohtelee häntä epäreilulla tavalla. Hän hallitsee puita, kukkia ja kiviä, mihin viitanee myös hänen nimensä Saara, joka Raamatun hepreankielisessä muodossaan tarkoittaa ruhtinatarta.

Vaikka Saaran toimittamat rituaalit määrittäytyvät Maussin ajattelua soveltaen sosiaalisen luonteensa puuttumisen johdosta lähinnä magian ja uskonnon ulkopuoliseksi yksityiseksi taikauksiksi, on syytä muistaa, että Saaralle itselleen mielikuvituksen synnyttämä elottomista ja elollisista luontokappaleista sekä luonnonilmiöistä koostuva yhteisö, on totta. Siksi hänen toimintansa voidaan tulkita myös 'aidosti' uskonnolliseksi tai maagiseksi. Mircea Eliade kirjoittaa *Pyhä ja profaani* -teoksessaan (2003,) ihmisen kyvystä luoda uskonnollisia käytänteitä. Hänen mukaansa kaikista tärkeimmistä fyysisistä toimista on mahdollista tehdä sakramenteja, kun tehdään rinnastuksia maallisten ja ei-maallisten sakraalien asioiden välille. Saaralle luonto itsessään näyttäisi jäsentyvän pyhäksi tilaksi, jossa hän toimii ja josta hän myös löytää sosiaalisen kontekstin uskonnolle. Hänen seurakuntaansa kuuluvat potentiaalisesti kaikki luonnonilmiöt ja luontokappaleet, joiden pyhittämisestä, eli siirrosta maallisten ilmiöiden kategoriasta ei-maallisen kategorian piiriin, tulee yksi hänen sakramenteistaan.

Luonnon ja sen ilmiöiden pyhittäminen muodostuukin Saaran uskonnollisen toiminnan pääperiaatteeksi ja juuri sitä kautta voidaan päästä Peuran romaanista muodostuvan pyhän diskurssin jäljille. Èmile Durkheim esittää, että kaikissa tunnetuissa uskonnollisissa uskomuksissa esiintyy ainakin yksi yhteinen piirre: niiden mukaan kaikki ajattelun kohteet jakaantuvat kahdeksi luokaksi tai vastakkaiseksi ryhmittymäksi, joita voidaan kutsua nimillä pyhä ja profaani. Pyhä sisältää kaiken mikä on pyhää ja profaani kaiken mikä on profaania. Pyhällä ei kuitenkaan tässä yhteydessä tarkoiteta vain persoonallisia olentoja, joita kutsutaan jumaliksi tai hengiksi. Kivi, puu tai mikä tahansa muukin fyysinen objekti voi olla pyhä. Lisäksi ihmisen toimittamalla riitillä voi olla pyhä luonne, eikä pohjimmiltaan kysymys olekaan riitistä, jollei siinä ole mukana tätä ominaisuutta jossain määrin. (Durkheim 1980, 55–57.)

Kristillinen traditio, siinä missä länsimainen humanismi ja liberalismikin, on pyrkinyt asettamaan kaiken 'luonnoksi' laskettavan, kaiken kategoriaan 'luonto' kuuluvan, marginaaliin (Ojansuu 2008, 25). Luonto on erotettu ihmisestä ja yhteiskunnasta ja ihmisen selviytymisen on katsottu riippuvan siitä, kuinka hän pystyy tukahduttamaan itsessään kaiken arkaaisen ja esikristillisen eli siirtymään luonnosta pois päin. Saaran toiminnassa näyttäisi olevan kyse päinvastaisesta takaisin luontoon siirtymisestä, mikä voidaan tulkita siirtymäksi kohti esikristillistä ja animistista uskonnollista

luontokäsitystä, joka hänen lapsen ajattelussaan yhdistyy naiiviin kokemukseen pyhyydestä. Naiivia suhtautumista on pidetty monien filosofien ajattelussa omana kategorianaan ja jopa tavoittelemisen arvoisena suhtautumisena maailmaan. Naiiviin lapsenkaltaiseen suhtautumiseen viittaa myös toinen romaanin epigrafeista, jossa Jeesus kutsuu luokseen lapsen lailla maailmaan suhtautuvat. Ihanne on siis olemassa myös kristinuskossa, mutta kokonaisvaltaiseen luonnon osana olemiseen se ei silti rohkaise. Luonto on yhä oma kategoriansa yhteiskunnan ja sen instituutioiden ulko- ja yläpuolella häilyvänä pyhänä kosmoksena.

Durkheimin (1980, 62) mukaan koko uskonnollisuuden lähtökohdat ovat kaikessa funktionaalisuudessaan inhimillisissä instituutioissa. Hänen mukaansa historia ei tunne uskontoa, jolla ei olisi kirkkoa instituutionaan. Toisaalta institutionaalinen uskonto ei aina yksin vaikuta tarjoavan riittäviä puitteita ihmisen uskonnolliselle toiminnalle. Marcel Maussin (1972, 27–28) mukaan yhteiskunta ei tarjoa kaikille samanlaisia mahdollisuuksia sopia osaksi symbolista järjestystä, vaan osan kohtalona on joutua anomalioiden luokkaan, jossa liikkumiset luokkien välillä ja välitiloissa viivähtäminen on mahdollista. (Ks. Cixous & Clement, 1986, 7–8.)

Koska Saara toimii yksin, hänen toimintansa tulee lähemmäksi magiaa kuin varsinaista uskonnon harjoittamista. Marcel Maussin tulkinnan mukaan magian ja uskonnon suhde on ristiriitainen ja lopullisia eroavaisuuksia näiden kahden väliltä voidaan löytää tutkimalla riittien luonnetta ja tapahtumaympäristöä. Puhtaasti uskonnollinen toiminta suunnataan aina kohti tiettyä yhteistä ideaalia. (Mauss 1972, 19.) Uhrit, rukoukset, hymnit ja muut suunnataan kaikille yhteisön jäsenille, tutulle ja kaikkien hyväksymälle taholle. Uskonnollisilla rituaaleilla on lisäksi tavallisesti eri toimittajat kuin maagisilla, mistä johtuen esimerkiksi pappi suorittamassa maagista riittä ymmärretään uskonnon kannalta suorastaan selän kääntämiseksi alttarille ja Jumalalle. (Emt., 23.)

Saara toimii omassa eristetyssä maailmassaan kuin ruhtinattarena, mihin viittaa heprean kielen Saara -nimen etymologia; Saara tarkoittaa ruhtinatarta. Uskonnollisessa kontekstissa hänen voisi tulkita toimivan myös papittarena omassa animistisia piirteitä sisältävissä riiteissään. Hänen tapansa pyhittää luontoon ja anomalioiden luokkaan kuuluvia asioita kurottaa jonnekin esikristilliseen ja kulttuurin alkuhämärään kohti Durkheimin määrittelemiä uskonnollisen elämän alkeismuotoja. Saara tuntee portin kristilliseltä kannalta pakanalliseen menneisyyteen, mutta hänelle on tuttu myös kristillinen perinne, joka tosin tarjoaa vain yhden tavan lähestyä pyhää. Esimerkiksi Jeesuksen hahmo on Saaralle tuttu Raamatusta ja uskonnollisista kuvista ja hän suhtautuu tähän

kunnioituksella, muttei niinkään palvovaan tai alistuvaan tapaan, vaan paremminkin äidillisen holhoavaan tapaan:

Helpottuneena nostan katseeni arkusta ja kohtaan Jeesuksen. Hän roikkuu ristillä suuressa taulussa ja tuijottaa minua vihaisesti.

– Ei hätää. Kohta laulan sinulle, sanon Jeesukselle, ja hän muuttuu kärsivän näköiseksi. Minun tulee Jeesusta sääli. (ORÄ, 222–223)

Jeesus on Saaralle opetetun kristillisyyden kautta hahmottuva vihainen auktoriteetti, mutta samalla jollakin tapaa säälittävä hahmo, jonka paikka

On rakkautes ääretön -romaanin päättää kohtaaminen kirkossa opettajan hautajaisissa. Saaran omasta yksityisestä luontoon sijoittuvasta uskonelämästä poiketen kyse on nyt institutionalisoituneesta ja sosiaalisesta uskonnollisesta sakramentista. Kirkon seinät määrittävät nyt rajat pyhyydelle.

Jo ennen kirkkoon lähtemistään Saara on peilikuvassa kohdannut yksityisissä rituaaleissaan käyttämänsä kaksoisolentonsa ja alter-egonsa arabiprinsessa Araasin, mutta purkanut heidän välisen suhteensa nimeämällä prinsessan uudelleen itsensä mukaan:

Kiiltävätukkainen arabiprinsessa tuijottaa minua peilikuvassa. Hymyilen prinsessalle, mutta se ei vastaa hymyyni. Laitan Mirjan käden kurkkuni päälle ja oman käteni Mirjan käden päälle. Minuun virtaa Mirjan kädestä lämpöä. Sanon prinsessalle, että sen nimi ei enää ole Araas. Se on Saara. Prinsessa kääntyy ympäri ja kävelee pois. (ORÄ, 222)

Kirkkoon päästyään ja muun seurakunnan, sen joukossa omat koulutoverinsa, kohdatessaan Saara joutuu keskelle uudenlaista uskonnollista kokemisen tapaa. Alkaessaan laulaa kirkossa Saara pyrkii vielä määrittämään omat rajansa ja oman tilan omalle äänelleen, mutta piirtäessään rajaa sormellaan ilmaan hän huomaa rajojen liukuvan pois katoavan pyörteinä näkymättömiin. Rajat eivät ole enää hänen määritettävissään, vaan ne ovat määrittyneet sosiaalisesti. Kun Saaran yksin laulama virsi päättyy, alkaa uusi laulu, johon kaikki yhtyvät (ORÄ, 223–224).

Saaralle uuden sosiaalisesti toimivan uskonnollisuuden ja siihen liittyvien konventionaalisesti hyväksytyjen rituaalien ymmärtäminen on aluksi vaikeaa. Papin heittäessä hiekkaa arkulle hän ajattelee karhuja talvipesässään osana hänen tuntemaansa luonnon pyhää järjestystä. Kohtaaminen päättyy kuitenkin riemun saatteluun epifaniaan, kun Saara löytää alttaritaulusta rajapinnan luonnon pyhyden ja kirkon seinien rajaaman kristillisen pyhyden välillä. Hän näkee taulussa palasen luontoa, usvaisen niityn, jolle hän kuvittelee Zorro-poninsa laukkaamaan. Tuttu luonnon

pyhyteen ja magiaan kiinnittyvä pyhän kokemus näkyy sittenkin myös päällisin puolin vieraan institutionaalisen pyhän kokemisen taustalla.

Saaran kokemusta voi tässäkin pitää epifanisena, kun kaksi pyhän kokemisen tapaa sulautuu yhteen, vieläpä hieman koomisessa valossa, kun ponin selkään hyppäävä Jeesus korostaa kahden pyhän maailman välillä tapahtuvaa liikettä.

Pyhän diskurssin laajentuminen alttaritaulun takaiseen ja sitä kautta kristillisesti määrittyvän pyhän takaiseen universaalin pyhän maailmaan yhdistää Peuran romaanin tapahtumat osaksi Paul Ricoeurin hermeneuttista selitysmallia. Ricoeur puhuu tekijän intentiosta alkuperäisessä puhetapahtumassa käyttäen esimerkkinä kristillistä teologiaa, jossa alkuperäisten tapahtumien merkitys todistaa itsestään nykyhetkessä, jossa sitä sovelletaan uudelleen osana uskonnollista toimintaa, uskon aktia. (Ricoeur 2000, 52.) Peuran romaanissa kristillisen uskonnollisen kokemisen ja uskonnollisten symbolien alkuperä muistuttaa itsestään krusifiksissa ja alttarimaalauksessa siinä missä virren sanoissa ja kirkon rajaamassa pyhässä tilassakin, eikä tätä alkuperää ole syytä unohtaa. Symbolien moninaiset merkitykset saavat kuitenkin uuden tulkintansa juuri pyhässä diskurssissa, jonka ne tämän kyseisen teoksen määrittämässä maailmassa ja etenkin Saaran ajattelussa avaavat.

Symboliseen merkityksenantoon osallistuvalla ei ole olemassa kahta merkitystä, yhtä kirjaimellista ja toista symbolista, vaan pikemminkin yksi liike, joka siirtää hänet yhdeltä tasolta toiselle ja yhtäläistää hänet toiseen merkitykseen kirjaimellisen merkityksen keinoin tai sen läpi (Ricoeur 2000, 97). Myös kristillisen pyhän symboliikassa ja rituaaleissa ovat olemassa ne myyttien ja esikristillisten tarinoiden merkitykset ja käytänteet, joiden sulautumista Saaran kokemuksen ja ajattelun kautta osaksi universaalia pyhää *On rakkautes ääretön* -romaani kuvaa.

5.2.2. Pyhä leikki

Saaran rooli ritualistisen ja magiaan vertautuvan uskonnollisen toiminnan harjoittajana näkyy hänen tavoissaan tehdä ympäristönsä elementtejä pyhiksi ja vetää ympäristöönsä sallitun ja kielletyn määrittäviä rajoja. Edellisessä luvussa kuvattujen pyhittämisen tapojen todettiinkin olevan Saaran toiminnan pohjalla. Tuntuu kuitenkin, että rituaalit, joita Saara omassa yksinäisessä maagisessa todellisuudessaan toteuttaa, eivät intentionaalisuudestaan huolimatta määriy hänelle itselleen osaksi

uskonnollista toimintaa, vaan jotakin konkreettisempaa lapsen maailmaa lähemmäksi asettuvaa kategoriaa.

Historianfilosofi ja kulttuurihistorioitsija Johan Huizinga (1872–1945) on kulttuurien luonnetta ja alkuperää selvittäessään ottanut tulkinnan avuksi leikin käsitteen. Teoksessaan *Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938] hän pyrkii yhdistämään ihmisen luontaisen tavan leikkiä osaksi inhimillisen kulttuurin pyhiä ja uskonnollisia kategorioita.

Ottaen huomioon Saaran nuoren iän, sekä lopulta vajavaisen ymmärryksen aidosti uskonnollisen toiminnan luonteesta, voisikin olla luontevampaa kutsua hänen toimintaansa leikiksi paremmin kuin ritualistisen uskonnon harjoittamiseksi. Tietoisesti uskonnollista saati maagista hänen toimintansa ei näet tunnu olevan, mutta tietoisesta leikkivästä sen sijaan kyllä.

Minä olen ukin kanssa kahden. Piikit sulavat ympäriltäni. Leikin siiliä, joka nukkuu ilman piikkejä, nukkuu maanalaisessa hautaholvissa äänettömästi. (ORÄ, 11)

”Me leikimme ja tiedämme leikkivämme, siis olemme enemmän kuin pelkkiä järkiolentoja, sillä leikki on järjetöntä”, toteaa Huizinga (1984, 9–10) ja yhdistää leikin osaksi ihmisen kosmisen aseman tietoisuuden ylittävää luonnetta ja fyysisen maailman rajojen murtumista.

Huizingan (1984, 18–19) mukaan leikillä on kyky saavuttaa kauneuden ja pyhän huippuja, joista tosimaailma jää kauas jälkeen. Toisaalta myös leikkiin liittyy Huizingan ajattelussa, kuten totesimme olevan laidan myös uskonnossa, sosiaalisuuden vaatimus. Pyhät toimitukset, uhrin ja vihkimyökset ovat hänen mukaansa pohjimmiltaan sosiaalista leikkiä, jonka on määrä taata maailman hyvinvointi (emt., 13).

Olennaista Saaran ja ukin suhdetta tulkittaessa on nähdä Saaran toiminta eheyttävänä ja uutta luovana tapana leikkiä ja pyhittää siten ympäristöään. Tämä uutta luova leikki tulee puolestaan erottaa ukin tuhoavasta ja uhriluonteisesta leikistä. Ero tehdään Peuran romaanissa selväksi juuri groteskin ja ylevän vaihtelun kautta. Saaralle luonnossa ja pihapiirissä puuhastelu on aina epifanian, pyhän oivalluksen, värittämää kokemista. Peuran romaanissa ukki myöntää Saaralle loman pelottavista leikeistään, jolloin Saara saa olla häneltä rauhassa (ORÄ, 63) ja lomallaan Saara leikkii omia luonnosta ja mielikuvituksesta kumpuavia leikkejään. Pian Saaran leikin kuitenkin katkaisee

jälleen ukin oma pelottava leikki, johon sekoittuu groteskilla tavalla uskonnollista kuvastoa virren veisaamisen muodossa:

Ukki raapii pimpsaani karhealla kädellä ja työntää toisen käden housuihinsa. Jospa tämä onkin aivan lyhyt leikki. Lomaleikki. Koetan veisata oikein hyvin. Matkin mummon veisaamista ja ääneni muuttuu hiiren piipitykseksi. (ORÄ, 74)

Ukki myös nimittää toimintaansa leikiksi, mikä täytyy ensisijaisesti tulkita aikuisen yritykseksi selittää lapselle toimintaansa, joka ei tämän kokemusmaailman puitteissa ole selitettävissä. Samaan aikaan ukin pelottavien leikkien kuvauksessa on kuitenkin nähtävissä niiden yhdistyminen osaksi pyhän diskurssia, tabun ja sallitun rajojen määrittelyjä ja väkivaltaisia ylityksiä.

- Miepä näytän, miten mummolassa leikithään, kuiskaa ukki.
Minua ei haluta leikkiä. Kerään sylkeä suuhuni. Ehkä ukki nukahtaa, jos syljen hänen silmänsä sammuksiin.
Ukki aavistaa suunnitelmani ja vetää silmien päälle naamarin. Hän näyttää rumalta merirosvolta. (ORÄ, 12)

Saaran kokemusmaailmassa lapsen käsitys leikin luonteesta puolestaan kielellistyy konkretian kautta. Saaralle leikki – oli se sitten ylevän subliimin tai groteskin kautta määrittyvän kauhusubliimin sävyttämää – vaatii alkaakseen rajanylityksen. Kuvaan astuu naamio, joka näyttäisi siis olevan pikemminkin Saaran mielikuvituksen luoma konkretiaa tavoitteleva lisä siirtymätilanteeseen, kuin mikään todellinen valepuku.

Peuran romaanissa siirtymää on korostettu kuvaamalla ukki Saaran näkökulmasta naamioituneeksi merirosvoksi:

Ukki aavistaa suunnitelmani ja vetää silmien päälle naamarin. Hän näyttää rumalta merirosvolta.
Minulle tulee unen luokse kiire. Painaudun mummon jättämään lämpöiseen huopaan. Uni loihtii sinne suolaisen meren, Otan laivan muodon ja suuri valkoinen purje kuljettaa minua aalloilta aallolle. Keinun meren sylissä, kunnes tuuli tyyntyy ja merirosvoukki ottaa laivan kiinni, heittää ankkurin pohjahiekkaan ja astuu sisälle ruumaan. (ORÄ, 12)

Valepukuun pukeutumisessa leikin erilaisuus ja salaperäisyys saa näkyvimmit ilmauksensa (Huizinga 1984, 23). Leikin pyhä luonne yhdistyy tässä naamioiden teemaan, joka luetaan osaksi groteskin kuvauksen maailmojen rajoja ylittävää tematiikkaa. Groteskeissa naamioleikeissä vahvana mukana ollut pelottavuus, kauhusubliimi, liittyy näin ollen myös leikkiin. Huizingan (emt.,

23) mukaan kaikkeen toimintaan, missä on mukana naamio tai valepuku, kutoutuu myös lapsen kauhua ja toisaalta vallatonta ilonpitoa sekä pyhiä menoja ja mystillistä fantasiaa.

Kuvauksessa siirtymä arkisen kokemuksen piiristä Saaran kautta fokalisoituvaan lapselle ominaisen mielikuvituksellisen kokemuksen piiriin on samalla myös siirtymä, jossa reaali maailman diskurssi vaihtuu groteskina kuvattuun myyttisen pyhän diskurssiin, jossa arkitodellisuuden lait eivät enää päde, vaan sen takaa nousee esille toinen, säännöttömyytensä ja vierautensa vuoksi pelottava, todellisuus. Katkelmassa siirtymä tutusta vieraaseen, reaali maailmasta groteskiin säännöttömyyteen, tapahtuu naamioitumisen kautta. Kahden maailman välisen rajan läheisyydestä kertoo myös se, että naamion kuvaama siirtymä tapahtuu juuri ennen nukahtamisen hetkeä, jolloin valvetila ja uni ovat jo alkaneet sekoittua toisiinsa.

Mihail Bahtin on pohtinut naamioiden teemaa kirjallisuudessa. Hän nimeää erilaisten naamioiden ja valeasujen käytön groteskin kuvauksen tunnuspiirteeksi. Vanha ja monimerkityksinen naamioiden teema on hänen mukaansa yhteydessä muutokseen ja siirtymiin sekä luonnollisten rajojen katoamisiin. (Bahtin 1995, 38.) Bahtinin mukaan romanttisessa groteskissa naamio sai uusia merkityksiä aiempaan kansankulttuurin ilottelevaan naamioteemaan verrattuna. Naamiosta tuli ennen kaikkea kätkevä, salaava ja pettävä, eikä sillä ollut uutta synnyttävää sävyä vaan sen takana oli ainoastaan ”kauhea tyhjyys”, ”ei mikään.” Naamio luo pelottavuudessaan erityisen ilmapiirin, ja kuten Bahtin (emt., 38.) toteaa, se mielletään aina osaksi jotakin toista maailmaa, eikä se voi koskaan olla pelkkä olio toisten olioiden joukossa. Naamio on siis siirtymä kahden maailman välillä.

Bahtinin ohella myös Wolfgang Kayser on kiinnittänyt huomiota groteskissa kuvauksessa yleiseen motiiviin, jossa ihmisruumiit redusoituvat pelkiksi nukeiksi ja heidän kasvonsa jähmettyvät ilmeettömiksi naamioiksi. Myös hulluus voidaan nähdä yhdenlaisena naamiona, joka asettuu peittämään kohteensa entiset ominaisuudet ja tekee tästä vieraan. Hulluus muuttaa ihmiset vieraiksi todellisuudelle ja läheisilleen. Groteskissa kuvauksessa vieraus on Kayserin mukaan läsnä eri tavalla kuin vaikkapa saduissa, joiden maailma on jo lähtökohdiltaan rakennettu reaali maailman säännöistä poikkeavaksi. Groteskit tapahtumat vieraannuttavat ihmisen omasta kokemuspöyrästään ja tekevät elämän sietämättömäksi. (Kayser 1981, 184–185.)

Juoksen peilin eteen ja vedän langoista, ja se, mitä näen saa minut kirkumaan kauhusta. Peilissä irvistelee pikkuinen pelle, jonka päästä nousee savua.

Mitä kauniimmin pelle yrittää hymyillä, sitä rumemmaksi sen irvistys muuttuu. Savu tulee paksuksi ja kitkeräksi ja pelle hengittää sitä sisäänsä, kunnes kaikki ajatuksetkin muuttuvat mustiksi ja kitkeriksi. (ORÄ, 98)

Edellinen katkelma kuvaa Saaran yritystä sopeutua tilanteeseensa, jossa alituiset pelon ja kauhun tuntemukset ovat ristiriidassa kiltteyden ja kuuliaisuuden vaatimusten kanssa. Saaran pyrkimykset käsitellä ristiriitaista tilannetta johtavat hänelle tyypilliseen pakenemiseen mielikuvituksen maailmaan, leikin maailmaan. Saara kuvittelee itselleen taikalangan, jolla hän ompelee huulensa yhteen ja jonka vapaiksi jääviä päitä vetelemällä hän voi loihkia kauniin hymy kasvoilleen silloinkin, kun hymyilyyn ei ole mitään syytä (ORÄ, 98). Yhteys Kayserin ajatukseen groteskille kuvaukselle tyypillisistä langoin ohjailtavista marionettinukeista näkyy selvästi kohtauksesta, jossa yhteen ommellut huulet jähmettävät kasvot aluksi ilmeettömyyteen ja edelleen lankoja vetelemällä aiheutettuun luonnottomaan irvistykseen. Myös vierauden tunne on vahvasti läsnä, kun Saara peiliin katsoessaan ei enää tunne itseään, vaan näkee omassa kuvassaan kauhun tunteita herättävän pellen, groteskin kuvauksen traditiossa yleisen harlekiinin hahmon. Samankaltaisesta leikiksi naamioidusta selviytymisstrategiasta lienee kysymys myös Saaran horjumisessa oman ja arabiprinsessa Araasin identiteetin välillä.

Hahmojen nauru paikoissa, joissa ei pitäisi nauraa edustaa Kayserille yhtä groteskin kuvauksen vieraannuttavaa piirrettä (Kayser 1981, 187). Nauru paikallistuu kasvoissa suun ympäristöön, lähelle ruumiin ja muun maailman välisen edestakaisen liikkeen mahdollistavia ruumiinaukkoja. Aukkojen tukkiminen, kuten suun kiinni ompeleminen, kuvaa luonnottomaa yritystä estää tämä liike. Aiheeton nauraminen yhdistetään vahvasti myös hulluuteen ja sen aiheuttamaan hahmojen vieraaksi muuttumiseen. Peuran romaanissa aiheeton nauru yhdistyy Raamatusta tuttuun ”Saaran nauruun”, jota pidetään yleisesti juuri epäuskoisena ja tilanteeseen sopimattomana nauruna.

Saaran tapauksessa vieraantuminen ulottuu paitsi muihin ihmisiin, kuten ukkiin, joka merirosvonaamiossaan toimii täysin Saaran odotusten vastaisesti ja pelottavasti, myös hänen omiin käsityksiin itsestään. Oman minuuden katoaminen yhdistettynä ympäristön vieraaksi tulemiseen, johtaa täydelliseen siirtymään arkitodellisuudesta toiseen, groteskin kauhun tai vastaavasti ylevän subliimin määrittämään todellisuuteen. Juuri naamio edustaa näissä kohdin siirtymää tutusta vieraaseen.

Tutusta mystiseen ja vieraaseen maailmaan siirtyminen asettaa Peuran romaanissa perusteet juuri myyttisestä pyhästä merkitystään etsivän maailman kuvaamiselle. Huomionarvoista on, että tämä myyttisen pyhän diskurssi ei ole mikään vanhoihin tarinoin kiinnittyvä liikkumaton pyhän kategoria, vaan yhä uudelleen nykyhetkessä manifestoituva käsitys olevaisen perusteista. Joseph Campbellin mukaan mytologian elämä riippuukin sen symbolien ja metaforien elinvoimasta ja kyvystä säilyttää ajatus kuulumisesta olevaiseen ja äärettömyyteen kaikessa rikkaudessaan. Kokemuksen taustalla on epifaninen, ylevän oivaltamisen kokemus, joka tuo pyhään kokemukseen kosmologisen ja maailman järjestystä selittävän tason (Campbell 2002, xx).

Vaikka pyhän diskurssia avataan tässä työssä lähinnä inhimilliseen kulttuuriin palautuvien, näkyvien ja kätkeytyvien, kategorioiden kautta, tullaan leikin käsitteen kautta huomaamaan, että myös pyhän diskurssi on ainakin osittain jäljitettävissä aina aikaan ennen kulttuurin syntyä. Johan Huizinga (1984, 9-13) toteaa leikin kulttuuria vanhemmaksi, vaikkakin perusteet sen synnylle antavaksi, suureeksi. Puhtaasti fyysisen ja biologisen toiminnan yläpuolelle asettuvana toimintana leikki luo sanoihin ja kieleen perustuvan toisen maailman puhtaan luonnon rinnalle. Näiden kahden maailman, kulttuurisen ja esikulttuurisen, rajojen ylittäjänä voi nähdä myös *On rakkautes ääretön* -romaanin myyttisen luontokuvaston. Merkitykset, joita luonto hierofanioiden lähteenä ja pyhän diskurssin osana saa, lienevät siis siirtyneet kulttuurin ytimeen juuri myyttien ja leikkien maallista elämää selittävien funktioiden kautta. Näiden ilmiöiden äärellä myös epifaninen oivaltaminen, hierofanioiden nimeäminen sekä pyhää määrittävän subliimin kokeminen, niin ylevine kuin pelottavine puolineen, tulee mahdolliseksi historialliseen aikaan tai paikkaan katsomatta.

6. VÄKIVALTAISEN PYHÄ

6.1. Väkiältä uskonnollisena käytänteenä

Koska uskonto on jotakin, joka löytyy kaikista inhimillisistä yhteiskunnista, on René Girardin mukaan outoa, ettei tiede ole koskaan onnistunut nimeämään sille todellista objektia eikä funktiota. Uhraamisen instituutioon ja uhrikäytänteisiin keskittyvässä teoksessaan *La violence et le sacré* [1972] Girard pyrkii järjestämään niin primitiivisen kuin nykyaikaisenkin yhteiskunnan rakenteisiin erottamattomasti kuuluvan väkivallan omaksi systeemikseen, jonka sääntelyssä uskonnolla on aina ollut tärkeä osansa. Tässä luvussa tarkastelen *On rakkautes ääretön* -romaanin väkivallan ja pyhän kompleksisia suhteita ja luen teosta toimimattoman uhraamisen ja kaoottisen, puhdistamaan kykenemättömän väkivallan kuvauksena.

Kulttuuria koossapitävien voimien ja uskonnollisen toiminnan taustalla toimiva sijaisuhrimekanismi on Girardin (2004, 129–130) mukaan yhteisö koossapitävä käytäntö, jossa sijaisuhriin kohdistuva väkiältä lopettaa yhteisön väkivallan, mutta aloittaa samalla uhririitin noidankehän, jota voidaan pitää laajemmin koko kulttuuria määrittävänä kehänä. Girard (emt., 129) ehdottaa, että juuri sijaisuhrimekanismi ja sen ylläpitäminen ja uudistaminen olisi se perimmäinen tehtävä, joka uskonnolla ihmisyhteisössä on. Uskonnon tehtäväksi tulisi täten väkivallan pitäminen yhteisön ulkopuolella. Tässä tullaan lähelle uskonnon sosiaalista määritelmää, jonka mukaan uskonnollisuus vaatii pohjaksi yhteisön, joka toteuttaa sen määrittelemiä käytäntöjä. Girardin ajattelusta on siis pääteltävissä, että uskonto on olemassa, ei pelkästään yhteisöllisyyden johdosta, vaan jo ennen sitä, edellytyksenä sen syntymiselle. Ilman sosiaalistavaa tasapainottavaa uskomusjärjestelmää yhteisö ajautuisi kaoottiseen sisäisen väkivallan kierteeseen ja lopulta tukahtuisi siihen.

Suhteessa Paul Ricoeurin hermeneutiikkaan sovellettuna sijaisuhriteoria olisi siis olennainen osa kulttuurin kuviteltavissa olevaa ydintä, vieläpä siten, että sen distributio ulottuisi kulttuurista toiseen ja tekisi teoriasta universaalin. Vaikka spontaanin väkivallan ja sen ritualistisen jäljittelyn väliltä onkin löydettävissä tuhansia välimuotoja, ei perustavan myyttisen väkivallan olemassaoloa tulisi kieltää, vaan tulisi etsiä sen rituaalin ja tekstin ylittävää erityisyyttä, joka antaa sille sen elinvoiman ja keston ajassa.

6.2. Rappiollinen ja puhdistava, pyhä väkivalta

On rakkautes ääretön -romaanin runsas väkivalta ja toisaalta kaiken aikaa taustalla häilyvä uskonnollisuus ja ritualistisuus ohjaavat tulkintaa kohti Girardin pohtimia kysymyksiä. Teoksen raamatullis-myyttisen diskurssin aloittava uhraamiseen kehottava ja sen käytänteitä opettava Vanhan Testamentin katkelma viittaa siihen, että juuri uhraamisen problematiikalla voisi olla ratkaiseva rooli teoksen pyhän aineksen analyysissa.

Kaoottisen, tuhoavan väkivallan kierteen, kehän jota ukki toistaa, voi nähdä alkaneen jo hänen lapsuudessaan, kun saksalaiset sotilaat polttivat Kiekerön kylän ja ukin kotitalon. Ukki joutui lähtemään ruotsin puolelle ja ajautui eroon vanhemmistaan, eikä hän ole kyennyt antamaan aikuisiällään anteeksi lapsuusaikaisia menetyksiään. On ajateltava, että jokin kätkössä oleva väkivaltaan kehottava toimintamalli ajaa ukkia toimimaan siten kuin hän toimii, eli jatkamaan väkivallan kehää ja siirtämään väkivaltaa uhraamisen ja koston muodossa eteenpäin tuleville sukupolville.

Mutta sen mie tiän, että minun kotitaloa niitten ei olis pitäny mennä polttamaan. Soli sen sortin teko, joka pittää tavala tai toisella hyvittää. Pittää vaikka tappaa jos niikseen tullee. (ORÄ, 71).

On rakkautes ääretön -romaanissa tarinan myyttisen aineksen runsaus, ja toisaalta pyhien ja profaanien myyttien sekoittuminen sekä kristillisten ja esikristillisten myyttien välinen liike ja jännite, luovat kuvan maailmasta, jossa väkivallan purkautuminen normaalilla tavalla on mahdotonta. Girardin luoma hypoteesi uhrikriisin vaikuttamisesta inhimillisen yhteiskunnan väkivaltaisen käyttäytymisen takana toimii perustana ensisijaisesti primitiivistä uskontoa koskevalle teorialle. Hän kuitenkin esittää teoksessaan mahdollisuuden laajentaa teoriaansa koskemaan myös juutalais-kristillistä kulttuuria ja edelleen kaikkea inhimillistä kulttuuria. (Girard 2004, 408). Peuran teoksen niin juutalais-kristillisestä kuin primitiivisestä mytologiasta vaikutteita saava kuvaus ja kuvasto rohkaisevat viemään tulkintaa kohti Girardin uumoilemaa suuntaa.

Kristinuskon kirjoituksista, etenkin Vanhasta Testamentista, löytyy useita esimerkkejä ikivanhasta uhriperinteestä, joka on siirtynyt osaksi juutalaista ja kristillistä uskonnollista perinnettä. Uhrattavina voivat olla niin eläimet, kuten Peuran romaanin Mooseksen kirjasta lainatussa epigrafiassa, mutta myös ihmiset, jopa lapset, kuten Tuomarien kirjan kertomuksessa Jeftan tyttärestä. (Pyhä Raamattu 1992, Tuom. 11–12). Jefta, Gileadilainen soturi, lupasi antaa

sotaonnensa edestä ensimmäisen häntä kotiportista vastaan kävelevän olennon polttouhriksi Herralle. Vastan tuli hänen tyttärensä, jonka tämä päätti lupaukselleen uskollisena luovuttaa uhrattavaksi. Nuoren tytön on juuri neitseellisen koskemattomuutensa vuoksi päätelty olleen mahdollinen ja mieluinen uhri ajan uskonnollisessa ajattelussa. (Frye 1983, 184.) Tytär alistuu isänsä tahtoon tulla uhratuksi, eikä isäkään epäröi uhrin toimeenpanoa, vaikka sureekin tyttärensä menetystä.

Saara joutuu hänkin uhrin asemaan ikään kuin vahingossa tai sattumalta. Alkoholismi ja muut ongelmat kotona heittävät hänet mummolaan, missä väkivallan kehä on jo olemassa – ukki harjoittaa toistuvasti perheväkivaltaa ja pahoinpitelee vaimoaan – mutta vasta Saaran ennalta arvaamaton sattumiin perustuva saapuminen mummolaan laukaisee todellisen väkivallan kierteen, jonka kiertymistä kohti aukiota ja sirkkelin terää romaani kuvaa.

Rumpua lyöden ja tanssien isäänsä vastaan käyvä Jeftan tytär vertautuu Saaraan, koska ukki kuten Jeftakin on tilanteessa, josta pois päästäkseen hänen täytyy tehdä uhrauksia, jotta uusi kukoistus voitaisiin saavuttaa.

Kiihtyvää väkivallan kehää määrittää Peuran romaanissa tapahtumien kiihtyvä rytmi ja kohti tapahtumapaikkojen keskusta, sirkkeliäukiota, siirtyvä sijoittelu. Viimeinen raiskaus ennen juonen taittumista kohti ukin kiinnijäämistä ja Saaran toipumista tapahtuu jo aivan sirkkelin pyörivän terän, eli sulkeutuvan spiraalin keskipisteen tuntumassa, kun aikaisemmin väkivallanteot ovat tapahtuneet rannassa veteen rajautuvan aidatun tontin ulommilla kehillä, saunassa ja metsässä. Väkivallasta tulee julkeampaa, kun se siirtyy katveisista tai suljetuista tiloista aukiolle näkyviin. (ORÄ, 171–172). Kohtauksessa myös groteski kuvaus saavuttaa huippunsa, kun veri alkaa virrata Saaran purtua ukkia sukuelimiin ja ukin siemennesteen sekaisen verenvuodon yltyessä sananmukaisesti punaiseksi sateeksi, kun ukki vielä horjahtaa käsineen pyörivään sirkkelin terään. (ORÄ, 172.)

Sirkkelin terä voidaan tulkita romaanissa kaoottista väkivallan ja pelon elementtiä symboloivaksi tekijäksi. Raamatun psalmeissa (Pyhä Raamattu 1992, Ps. 74:12–14) mainitaan luomakuntaan epävarmuutta ja kaaosta luova hirviö, Leviathan, jonka Northrop Frye (1983, 190–192) tulkitsee kosmologiaan kaoottisuutta tuovaksi sekä ajan ja paikan katoamisia aiheuttavaksi voimaksi. *On rakkautes ääretön* -romaanissa tällaisen myyttistä ja raamatullista perua olevan elementin läsnäolo on tulkittava kuuluvaksi samaan pyhän diskurssin puoleen, johon tulkitsimme kristevalaisen semioottisen pelon ja epävarmuuden abjektion kuuluvan. Symbolista järjestystä uhkaavilla tekijöillä

on monia nimiä, mutta pohjimmiltaan kysymys on samasta kaaoksen ja apokalyptin uhista, joista tabut ovat saaneet alkunsa.

6.3. Uhraamisen kriisi

René Girard puhuu uskonnollisesta kriisistä, kun väkivaltaisesti ja rituaalisesti vuodatetun veren välille ei tehdä eroa, vaan väkivallasta tulee itsetarkoituksellista ja yhteisö epäonnistuu epäpuhtaan tekemisessä puhtaaksi. Tällaista tilannetta Girard kutsuu uhraamisen rappioksi tai uhrikriisiksi. (Girard 2004, 66, 74.) Uhrikriisi tuo mukanaan yhteisöön leviävän tarttuvan ja epäpuhtaan vastavuoroisen väkivallan. Peuran romaanissakaan ukki ei ole väkivaltainen ainoastaan Saaraa, vaan myös vaimoan ja naapurin Penttiä kohtaan. Lisäksi väkivallan voi nähdä ruokkivan itseään ja leviävän, kun mummokin käyttää sitä toistuvasti rankaisu- ja kasvatusmetodinä Saaraa kohtaan:

Hän katsoo minua vihaisesti ja heti minä alan selittää, että kukat kuolivat ja aurinko meni pois, mutta mummo ei kuuntele, huokaa vain väsyneesti ja sanoo, että nyt Saara saa piiskaa. (ORÄ, 24)

Ukin ja mummon väkivaltaisuuden lisäksi väkivallan kuume leviää myös Saaraan itseensä, kun hän pahoinpitelee tuttavaperheen pikkulasta ja myöhemmin koulumatkalla luokkatoveriaan Irmeliä.

Hakkaan Mattia lapiolla päähän. Matti kirkuu, Kirsti ja Heikki juoksevat peräkanaa navetasta. [-] Heikki ottaa minua niskavilloista ja taluttaa montun reunalle. (ORÄ 94).

Tönäisen niiskuttavan Irmelin ojanpenkalta alas ja kuuluu molskahdus ja Irmelin parkaisu. (ORÄ, 152)

Ja vielä silloinkin, kun väkivaltaa ei varsinaisesti esiinny, on sen uhka alituisen läsnä:

Ukki on sanonut, että opettajalla on lyhyt pinna ja hän rankaisee heti, jos minä teen yhdenkin virheen.

Minä päätän, etten koskaan tee ainoatakaan virhettä. (ORÄ, 145)

Girardin (2004, 74) mukaan epäpuhtaan ja puhtaan välistä eroa tarkoittava uhriero ei voi hävitä viemättä mukanaan kaikkia muitakin eroja, vaan kyseessä on yksi ja sama valloitusprosessi, jossa vastavuoroinen väkivalta työntyy kaikkialle. Émile Durkheimin mainitsema kaiken olevaisen jakava pyhä–profaani -erottelu sulaa siis tyhjiin. Uhrikriisi voidaankin määritellä myös kaikkien *erojen*

kriisiksi eli koko kulttuurisen järjestyksen kriisiksi. (Emt., 74.) Fyysinen väkivalta laajenee kohti näkymättömämpiä ilmenemismuotojaan ja instituutiot ovat vaarassa kadottaa elinvoimansa, yksilöt vaarassa kadottaa eroista ja niitä tuottavista etäisyyksistä muodostuvat identiteettinsä. Arvojen eroosio johtaa lopulta koko kulttuurin sortumiseen. (Emt., 74–75.)

Edellä kuvatun kaltaista kaiken kattavaa kulttuurin luhistumista *On rakkautes ääretön* ei suoraan kuvaa. Yhteiskunnan instituutioista kirkko, koululaitos, terveydenhuolto ja poliisi toimivat kaikki niille asetettujen odotusten ja tehtävien mukaan. Väkivallan kehä sijoittuu pääasiassa mummolan tontin aidalla ympäröivästä muusta maailmasta erotetun alueen sisäpuolelle, eikä alueen ulkopuolinen väkivalta, kuten Saaran nujakointi koulumatkalla muodosta todellista uhkaa tälle. Mummolan alueella väkivallan kierre sen sijaan kiihtyy kiihtymistään kohti sirkkeliaukion tapahtumia ja vasta niiden jälkeen alkaa kierteen purkautuminen ja väliin tulevat juuri yhteiskuntaa hallussaan pitävät instituutiot, joiden toiminta romaanin tapahtumien laajuudessa näyttäytyy vielä järjestystä ylläpitävänä ja väkivaltaa tukahduttavana.

Itse mummolan alueen tapahtumien kiertymistä voi kuitenkin pitää kuvauksena kehityksestä, joka olisi mahdollinen missä tahansa yhteisössä tai yhteiskunnassa laajemminkin. Uhraamisella ja ritualistisella väkivallalla joskus ollut puhdistava ja Girardin hypoteesin mukainen väkivaltaa poistava vaikutus on romaanissa tiessään, ja parantava ja uutta luova vaikutus on lopullisesti valunut tyhjiin.

Väkivaltaisen uhraamisen puhdistava ja parantava vaikutus on alun perinkin nähtävä kaksijakoisena, mikä käy ilmi esimerkiksi antiikin Kreikan Farmakos-riitistä, jossa kaupunki piti yllä onnettomien ihmisten reserviä, josta voitiin ottaa uhreja esimerkiksi katastrofin, epidemian tai sodan uhatessa. (Girard 2004, 131–132.) Riitin pohjana olevan farmakon-sanan merkityssisältönä on sekä myrkky että vastalääke, josta seuraa että itse uhrattavaan liitettiin häneenkin sekä halveksuntaa ja syyllistämistä että toisaalta uskonnollista kunnioitusta osoittavia tuntemuksia ja nimityksiä. Uhrin täytyi tässä riitissä – kuten muissakin väkivalltaan perustuvissa uhririiteissä – vetää puoleensa kaikki epäpuhdas ja turmiollinen ja muuttaa se kuolemassaan siunaukselliseksi väkivallaksi, jonka oli määrä taata rauha ja hedelmällisyys. (Emt. 132.)

Myös ukki kaipaa lääkettä tuskaansa:

Mie en tartte särkhylääkkeitä. Tyär on minun lääke. Mie ryyppään sitä aina ko Helvin silmä välttää. Se turruttaa minu kivun vähäksi aikaa. Mie en jaksa enää ajatella, että olenko mie sille välilä liian rajua. Mitä sillä on väliä. Kohta se minusta pääsee, ko mie menen kuolemaan. (ORÄ, 189)

Uhraamisen lääke ei ukille enää toimi vaan hän odottaa jo omaa kuolemaansa ja luopumista kaikesta. Hänen tonttinsa maa on muuttunut hänelle hedelmättömäksi eikä hän itsekään valtakuntansa uupuneena kuninkaana kykene palauttamaan elinvoimaa kuin hetkeksi turvautumalla tuhoavaan ja rikolliseen – ritualistisesti epäonnistuneeseen – väkivaltaan.

Myyttiseen kontekstiin asetettuna *On rakkautes ääretön* -romaanin voi lukea Girardin tapaan kuvauksena absoluuttisen väkivallan vähittäisestä kehittymisestä ja pyhän kategorioiden ja järjestyksen häviämisestä. Romaanin inestinen ja seksuaalinen väkivalta ovat kuvausta juuri viimeisestä rajanylityksestä kehään, josta ei ole paluuta. Girardin mukaan seksuaalisuuden voi nähdä asettuvan samalle jatkumolle väkivallan kanssa, jolloin siitä rakentuu ikään kuin viimeinen naamio, jolla väkivalta itsensä peittää. (Girard 2004, 160–161). Saaran ja ukin ”leikkien” usein naamioihin tai kuviteltuihin metamorfooseihin perustuva luonne tukee ajatusta halusta naamioida jo paljastumaisillaan oleva absoluuttinen väkivalta joksikin muuksi näennäisesti järjestäytyneeksi toiminnaksi.

Syyksi naamioinnille määrittyisi täten absoluuttisen väkivallan pelko ja suoranainen kauhu, jota se herättää. Girard puhuu tässä kohdin myytin ”todellisesta tukahdutetusta”, joka ei ole halua, vaan seksuaalisuudeksi naamioitua kauhua. (Emt., 161.) Samassa absoluuttisessa erojen luhistumisen pelossa voi nähdä perimmäisen syyn sille, miksi väkivaltaa toistetaan tarinoissa ja myyteissä. Väkivallan suhde uskontoon määrittyikin täten monimutkaiseksi, koska uskonnon tehtävän todettiin jo edellä olevan väkivallan pitäminen yhteisön ulkopuolella. Rituaalisesti toimimaton väkivalta herättää siis yksilössä häpeän ja katumuksen tunteen ja halun naamioida väkivalta, selittää se pois.

Ukin ajattelun kristinuskosta ja synnintunnosta kumpuava pohjavire korostuu romaanin loppupuolella hänen katumustaan ja lähestyvää kiinnijäämistään ja kuolemaansa pohtivissa monologeissa, joissa myös silmiin ja näkökenttään kaikkialta tulviva lika tekee uudesta alusta ja puhdistumisesta mahdotonta:

Armaha minut Jumala armaha minut. Mie en halvaa enää pahhaa tehdä. Mie halvaan löytää uuen polun jota kulkea mutta mulla silmät reistaa. Mie en näe kunnolla. Soon niinko paksu usva laskeutuu minun silmitten etheen. Mie näen heikosti. Mie näen hahmoja vain, mustia

hahmoja ja niitten hahmojen vieressä jotakin harmaata, semmosta likasta. Joskus tulee valonsäe, mutta se on sitte niin kirkas että mulla päässä vihloo. Minun pitää laittaa silmät kiinn, etten mie menis kokonaan sokeaksi.

Aina ko mie tartun Raamathuun nin se vihlasu tulee. Mie tiän että sielä olis ne sanat jotka minut pesis puhthaaksi. (ORÄ, 177)

Ukin ajattelussa näkyy uskonnollista perua oleva katumus, joka ilmaisee jonkinasteista tietoisuutta niin uhraamisen toimimattomuudesta ja siitä kumpuavasta lohduuttomuudesta kuin tämän kaltaisen toiminnan moraalisesta tuomittavuudesta. Näiden ristiriitaisten tuntemusten kanssa ukki kamppailee ja heittelehtii häpeän ja riittämättömyyden tunteista nousevan itseinhon sekä muuta kukoistavaa maailmaa kohtaan tuntemansa vihan ja kateuden välillä. Kokemusta voi pitää kristillisessä mielessä kuolemanjälkeistä elämää määrittävän pyhän kategorian tiedostamiseksi ja sen pelottavuus ja käsittämättömyys tuovat sen lähelle ylevää ja kauhua tuottavaa subliimia. Tällaista tunnetta voitaneen suomalaisittain kutsua myös Herran peloksi, jossa yhdistyvät niin kauhu kuin pyhää alkuperää oleva syvä kunnioitus.

Vaviskoon Herran edessä kaikki maa, koko maanpiiri pelätköön häntä. (Pyhä Raamattu 1992, Ps. 33:8)

Samanlaista uskonnosta periytyvää ajatusmaailmaa kantaa mukanaan myös Saara, joka Raamatun kuuliaisien Abrahamin vaimon tavoin pyrkii sopeutumaan osaansa ja olemaan nöyrä ja kunnioittava myös vanhempia ihmisiä kohtaan. Tytön itsesyytökset ja häpeä lienee osittain normaali reaktio tapahtumiin, joita hän ei käsitä, mutta myös neljäs käsky, kunnioita isääsi ja äitiäsi (Pyhä Raamattu 1992, 2. Moos. 20:2–17; 5 Moos. 5:6–21), sekä muu kristillinen nöyryyttä ja kuuliaisuutta korostava kasvatusta näkyvät taustalla.

Ukki on vanha. Vanhoille ihmisille täytyy antaa anteeksi. Jos minä haukun ukkia, tulee minusta paha. Minä olen paha paha paha, mutta vanhoja täytyy kunnioittaa. (ORÄ, 10)

Uutta luova ja synnyttävä vaikutus, johon uhraamisella pyritään, onkin usein sidoksissa sukupuolisiin käytänteisiin. Veriuhrin maailmanlaajuisesta distribuutiosta löytyy kosolti esimerkkejä, joissa näkyvimmit uhritoiminnan piirteet ovat sukupuolisidonnaisia: riitit ovat usein miesten suorittamia ja monet niistä liittyvät synnyttävän sukupuolen likaisuuden ja uhrattavan puhtauden väliseen vastakohtaisuuteen. (Jay 2001, 174).

Kuten edellä todettiin juuri sukupuoli ja neitseellisyys saattavat monissa tapauksissa tehdä uhrattavasta puhtaudessaan soveliaan uhrin. Veriuhrausta on monissa yhteiskunnissa käytetty juuri

patrilineaariseen yhteyteen identifioimisen välineenä, mikä symbolisesti selittyy tappamisen ja kuoleman rinnastamisella synnyttämiseen. (Jay 2001, 182). Puhtaan ja koskemattoman elävän olennon – oli se sitten kyyhkynen tai nuori tyttö – uhraamisella pyritään parempaan ja ylevämpään synnytyksen toistamiseen. Rituaalisesti uhraamisella toistettu synnytys on vapaa saastaisista piirteistä, joita äitien suorittamaan synnytykseen liitetään.

On syytä muistaa, että ukin suhde maahan ja luontoon määrittyi pääasiassa omistamisen ja sukupolvien ketjujen määrittämisen periytyvyyden kautta. Miespuolisia jälkeläisiä ukilla ei ole. Väkivaltainen uhritoiminta voidaan siis hänenkin kohdallaan nähdä epätoivoisena yrityksenä siirtää uhrattavan elinvoima vahvistamaan loppuvaa biologista ketjua, joka vahvistaisi sukulinjan omistussidettä maahan ja pyhittäisi sen.

Häpeä ja katumus sekä kristilliseen etiikkaan ankkuroituva sovituksen kuvasto näkyvät myös katkelmassa, jossa Saara pesee ukin selkää jouduttuaan vain hetki sitten tämän raiskaamaksi:

Jyystän ylhäältä alas, sivuilta keskelle, ylhäältä alas, sivuilta keskelle.

- Katto mummo, tässä on risti, selitän mummolle.
- Lyö naulat kanssa, tokaisee mummo ja kaataa kauhalla vettä ukin niskaan. (ORÄ, 33)

Peseytyminen on jo aikaisemmin todettu yhdeksi pyhittämisen ja pyhän kokemuksen kategoriaksi. Korostunut ristosymboliikan käyttö saavuttaa romaanissa tehonsa edeltävistä tapahtumista, jotka ovat groteskiudessaan korostuneen julmia. Saunassa tapahtuvassa kohtauksessa veden valelu ja ristin piirtäminen ukin selkään kuvaa Saaran alistettua ja nöyrää suhtautumista isovanhempiinsa. Mummon humoristiseksi lohkaisuksi tarkoitettu naulavertaus tuo tilanteeseen synkkää, uskonnollisesta taustasta nousevaa juhlallisuutta. Subliimi pyhän lähteenä on läsnä tässäkin.

Puhe naulojen lyömisestä viittaa kahteen suuntaan: sekä Raamatun aikojen pahimmille rikollisille tarkoitettuun kuolemanrangaistukseen, ristiinnaulitsemiseen, että samaan toimitukseen Jeesuksen kuoleman yhteydessä, jolloin ristiinnaulitseminen laajeni tarkoittamaan koko kristilliselle teologialle ominaista lunastususkkoa ja syntien anteeksiantamista. Veden symboliikka ja myyttinen ajatus vedellä puhdistautumisesta ja synnistä vapautumisesta yhdistyy siis kristillisen symboliikan ristillä – ja laajemmin kuolemassa – tapahtuvaan sovitukseen.

Mummon sanat voidaan tulkita huumorin varjolla esitettyksi toiveeksi syntien puhdistamisesta ja sovituksesta, jonka pahimmatkin rikolliset ovat saava osakseen Jeesuksen ristinkuoleman ansiosta.

Tämän merkityksen kääntöpuolena sanoista voidaan löytää myös pelokkaan ja tosiasioilta silmänsä sulkevan vaimon varovaisena vihjaus asioista, jotka ovat liian kammottavia hänen käsiteltäväkseen. Monesta kohtaa Peuran romaania on mahdollista päätellä mummon olevan perillä ukin rikollisesta toiminnasta, jota hän ei silti kykene eikä halua lopettaa. Esimerkiksi kohtaus, jossa mummo ukki keskustelevat Saaran ruumiinrakenteesta, viittaa tähän suuntaan:

- Läppi rukka. Syöpii ittensä läskiksi. Ei sole läski. Saapi sitä pikkusen lihhaa olla luitten päälä, puolustaa ukki.
- Siehän sen tiät missä sitä lihhaa on... (ORÄ, 83)

Ukin jouduttua poliisiin huostaan mummo on aikuisista ainoa, joka ei myönnä tilanteen vakavuutta, vaan kiistä järjestelmällisesti kaikki ukkia vastaan esitetyt syytökset ja käyttää hänkin väkivaltaa vääryyden oikaisemiseksi:

- Tet petturit! Annatta Saaran mulle!
Mummo hyökkää Kukon kimppuun ja yrittää kiskoa hiuksista.
- Ihmisten häpäseminenkö soon polliisin työtä. Saatta Raulin päästää vaphaaksi. Sole elläissään mithään pahhaa tehny. (ORÄ, 197–198)

Toisaalta väkivallan ja nimenomaan väkivaltaisen rankaisemisen vaatimus on vahvasti läsnä myös muun yhteisön reaktioissa tapahtuneeseen. Tuntuu kuin kielletyn ja epäpuhtaisiin luokkiin ankkuroituva väkivalta aiheuttaisi romaanissa vaateen toistaa väkivaltaa sen sallituissa ja yhteisöä ylläpitävissä muodoissa, jotka ovat moderneissa yhteiskunnissa kuitenkin lakien puitteissa kiellettyjä väkivallan muotoja.

Kirsti huutaa Heikin sormien välistä, että Kukko voi tunkea perseeseensä ehdonalaiset tuomiot. Kukko ei ryhdy kiistelemään. Hän heilauttaa rauhallisesti kättään ja lähtee autolle päin. Kirsti itkee hysteerisesti ja hokee, että munat pitäisi leikata, tappaa pitäisi. (ORÄ, 197)

Tulehtunut tilanne, jossa yhteisö ei löydä väkivallan lisäksi muita ratkaisumalleja ongelmiinsa, näyttäisi määrittävän Peuran romaanin kerrontaa. Yksilöt kaipaavat sovittavaa ja puhdistavaa väkivaltaa, joka kuitenkin johtaa vain kiihtyvään väkivallan kierteeseen, jota uhraamisen rappio määrittää.

Girard kysyy onko sijaisuhrimekanismi koko inhimillistä ajattelua koskevan myyttis-rituaalisen rakennelman kattava kehikko, jonka asettaminen minkä tahansa uskonnollisen tekstin päälle riittäisi tekemään siitä yleispätevän ja käsitettävän. (Girard 2004, 418). Näin pitkälle menevään johtopäätökseen en tämän työn aineiston käsittelyn kautta tule luonnollisesti pyrkimään, mutta sen

sijaan voidaan katsoa, että Peuran teos muistuttaa uhrikriisin ja väkivallan inhimillistä toimintaa ohjaavasta tehtävästä ja sen pysyvyydestä modernissa yhteiskunnassa.

7. LOPUKSI

Edellä olen pyrkinyt muodostamaan kokonaisen kuvan pyhydestä, joka Maria Peuran *On rakkautes ääretön* -romaanin todellisuuteen muodostuu. Pyhän diskurssin eri puolet ovat saaneet käsittelyllään raamit pääluvussa 2, 3, 4, 5 ja 6, joiden pohjalta muodostuvaa kokonaisuutta määrittää vahvasti yksilön kasvaminen osaksi yhteiskuntaa sekä toisaalta kokemus omasta identiteetistä osana yhteiskunnan symbolista järjestystä.

Modernin länsimaisen kulttuurin pyhän diskurssista kertovaksi ja sitä kommentoivaksi teokseksi *On rakkautes ääretön* -romaanin tulkinnassa on kiinnitetty varsin paljon huomiota juutalais-kristillistä traditiota edeltäviin pyhyyskäsitteisiin. Tärkeäksi eroksi esikristillisiin kulttuureihin verrattuna tuntuisikin nousevan kielen ja sanojen suhde pyhiksi määritettyihin ilmiöihin. Paul Ricoeur (1995, 70–72) toteaa alussa olevan sanan olevan vahva osa kristillisen pyhän diskurssin syntyä, vaikka pyhyys itsessään kuuluukin osaksi ”ilmentymien” (manifestation) luokkaa erotuksena ”julistusten” (proclamation) luokasta, johon kuuluu nimenomaan pyhiä tekstejä ja tiedonantoja. Pohjimmiltaan pyhän ilmiön ei Ricoeurin ajattelussa tarvitse olla teksti, mutta juutalais-kristillisessä perinteessä pyhien tekstien, pohjimmiltaan kielellistetyn ja edelleen annetun pyhyiden ilmaisuuden, merkitys on korostunut, koska Jumala on alusta, luomistyöstään alkaen tekemisensä lisäksi myös ilmoittanut tekemisistään.

Myyttejä ja raamatullisuutta käsittelevässä luvussa pyrin intertekstuaalisuuden teoriaa työväliseenäni käyttäen nostamaan esiin aiempia tekstejä, joihin Peuran romaani viittaa. Suorat nimiin ja nimeltä mainittuihin teksteihin osoittavat viittaukset ja lainaukset avaavat romaanin raamatullisen diskurssin. *On rakkautes ääretön* -romaanin suhtautumisen kristillisyyteen voi tämän raamatullisuuden perusteella määrittää osittain poleemiseksi, koska se suhtautuu epäillen Raamatun keskenään ristiriitaisista kirjoituksista syntyvään kristilliseen etiikkaan ja moraalikäsitteisiin. Samalla tavoin poleeminen on Peuran romaanin suhde myöhempään raamatullisuutta hyödyntävään kirjallisuustraditioon, josta nostin esiin Timo K. Mukan *Tabu*-teoksen. *On rakkautes ääretön* -romaanin pyhän diskurssi muodostuu pitkälti samojen esikristillisyyttä ja kristillisyyttä yhdistelevien pyhän luokkien varaan kuin Mukalla, mutta tämän lisäksi Peuran romaanissa tarkastelun keskiöön nousevat tuon diskurssin ongelmalliset tavat rajata esimerkiksi sukupuoleen liittyvät ilmiöt omiksi kielletyn luokikseen.

Ei liene liioiteltua väittää, että Peura kertoo romaanissaan arkaaisuuteen, muinaisuuteen kurottavan pyhyyskokemuksen kestävyydestä modernina aikana kuitenkin siten, että juutalais-kristillisen pyhän ei enää voi olla siihen vaikuttamatta. Pyhän diskurssi muodostuu Peuran romaanissa näitä molempia traditioita yhdisteleväksi. Pyhyiden määrittelemiseksi olenkin tässä työssä muodostanut diskurssin, joka on tämän tutkielman lopullinen johtopäätös ja tähän hetkeen siirtyvä pyhäkäsite. Se sisältää Peuran tekstiin siirtyvät molemmat kristillisyyteen ja esikristillisyyteen linkittyvät pyhän puolet. Diskurssi määrittyy siis lopullisessa tulkinnassa varsin lähelle Hallin ja Foucault'n yleistä diskurssikäsitystä, jossa diskurssi kertoo jotakin tietynä aikana tietyille ihmisjoukolla ominaisista totuuskäsityksistä. Peuran romaanissa pyhyiden laajan käsitteen monimerkityksellisyys ja ongelmallisuuskin tulevat kuvatuiksi niin Saaran vaikean kasvutarinan kuin ukin rikollisen toiminnan yhteydessä. Karkeasti jaoteltuna Saaran toiminta edustaa romaanissa esikristilliseksi määrittyviä sekä semioottiseen esikielelliseen yhteydessä olevia pyhän luokkia, kun taas ukin toiminta on vahvemmin sidoksissa kristilliseen pyhyteen ja yhteiskunnan symboliseen järjestykseen. Miksikään toisilleen vastakkaisiksi pyhyiden ilmentymiksi nämä luokat eivät kuitenkaan jäsenny. Saaran toiminnan lopullisena tavoitteena voi nähdä olevan siirtyminen osaksi symbolista ja toisaalta ukki pyrkii epätoivoisen aktiivisesti yhteyteen semioottisen kanssa. Pyhän diskurssissa ovat siis alati läsnä nämä molemmat puolet ja oikeastaan pyhää kosmosta ei voitaisi erottaa kaaoksesta, jollei kumpainenkin järjestys aika ajoin nousisi esiin toisissaan, toisiinsa sekoittuen.

Näyttää siltä, että juuri pyrkimys, ellei jopa vaatimus, saattaa pyhä ilmiö sanalliseen muotoon on Peuran romaanin keskeinen modernin ja esikristillisen pyhän eroavaisuuksia määrittävä kysymys. Hierofanioiden esittäminen osana Saaran kokemusmaailmaa hänen oman kielensä kautta osoittaa, kuinka juuri symbolisen institutionaalisen pyhän taustalla, sitä edeltävässä tilassa, uinuva semioottiseen tai arkaaiseen kiinnittyvä pyhä vaatii poikkeuksellisia rajanylityksiä kielellistyäkseen. Siihen, onko pyhän diskurssin kokonaiseksi tekevän semioottisen kuvaaminen ylipäättänsä kielen tai kirjoituksen keinoin mahdollista, en ota tässä suppeassa vain yhden romaanin tulkintaan keskittyvässä työssäni kantaa, mutta mahdollisia keinoja tuolle kuvaamiselle Peuran romaanista on löydettävissä.

Sukupuolen vaikutus pyhän kokemuksen laatuun näkyy Peuran romaanissa ruumiillisuuden kohdalla vaikeutena oman ruumiin ja identiteetin ja niiden kautta subjektiivisuuden paikallistamisessa. Juuri naissukupuolen kohdalla korostuva esikielellinen ja semioottinen vastakohtana kielelliselle symboliselle muodostaa vastakohtaisuuden esikristillistä ja myyttistä perua olevan pyhän

kokemuksen ja juutalais-kristilliseen traditioon kiinnittyvän sanallisen ”tiedoksi annetun ja kuulutetun” pyhän välille.

Luonnossa ilmenevän pyhyiden analyysissä tärkeän osaan nousee yksilön tavat tehdä asioista pyhiä. Saaran animismiin ja esikristilliseen ritualismiin, jopa magiaan, yhteydessä oleva uskonnollinen toiminta on alituista rajanvetoa pyhän ja profaanin sekä tabun luokkien rajapinnoilla. Saaran mielikuvituksen kautta elollistuva luonto toimii hänelle symbolista järjestystä edeltävän tilan kaltaisena pyhänä kosmoksena, jonne jääminen ei kuitenkaan voi olla pysyvää. Aivan kuten yksilön on tultava subjektiksi ja tultava tietoiseksi ruumiinsa ääristä, on Saaran osana lopulta päätyä vaikeuksien kautta osaksi symbolista Peuran romaanissa vahvasti ristillisen uskonnollisuuden kautta määrittyvää yhteiskunnan järjestystä.

Peuran romaanin ritualismin voi nähdä myös leikkinä, johon uskonnollinen toiminta lopulta näyttäisi vertautuvan. Leikin sosiaalisuudessa, yhteisissä säännöissä ja roolituksessa on nähtävissä alku yhteiskunnan sosiaaliselle järjestykselle.

Rajankäynti pyhän diskurssin eri puolten välillä korostuu Peuran romaanissa groteskin kuvauksen ja ylevän subliimiin kurottavan kuvauksen vaihtelun johdosta. Ruumiin rajojen väkivaltainen koettelu, esikielellisen ja kielellisen välimatkasta seuraava abjektio sekä Raamatun tekstien magiasta ja leikistä eroava pyhyysajattelu kertovat tarinaa inhimillisessä kulttuurissa aina läsnä olevasta ristiriidasta. Rajailmaukset saavat lukutapahtumassa ja tulkinnassa merkityksensä vain ihmisen omaa rajantajua vasten. Kokemus rajatilanteista, kuten pahuudesta ja kuolemasta sekä palavasta halusta vapautua näistä on inhimillisen pyhyysajattelun perimmäinen synnyttäjä. Paul Ricoeurin mukaan rajatilanteet määrittäisivät kuitenkin pelkiksi ”tyhjiksi sanoiksi”, ellei niitä edeltäisi ’uskonnollisten edustusten’ joukko, jonka edeltävä kulttuuri on synnyttänyt. Tämän huomion kautta määrittyy hänen mukaansa pyhyiden hermeneutiikan tehtävä, jonka sisältönä on määrittää, miten rajailmaukset vaikuttavat ihmisen kokemuksiin erityisesti uskonnolliselta kannalta ja miten ne vaikuttavat suhteessa jo valmiiksi kulttuurisesti uskonnollisiksi määriteltyihin teksteihin.

Paul Ricoeurin teoriassa tulkinnan perimmäisenä tasona on tulkitsijan itseymmärryksen lisääntyminen ja tulkinnan kautta muodostuvan maailman muuttuminen. Ricoeurin (1991, 96) mukaan mikään ei ole niin intersubjektiiivista ja dialogista kuin tekstin kohtaaminen ja tulkinta. Tässä työssä tehdyt tulkinnat määrittyvät lopulta tässä hetkessä määrittyväksi kokonaiseksi kuvaksi

On rakkautes ääretön -romaanin pyhän diskurssista. Peuran teos itse säilyttää tekstinä ideaalisuutensa jääden odottamaan tulevia lukutapahtumia, tulkintoja ja horisonttien yhdistymisiä.

Yhteen ainoaan kaunokirjalliseen teokseen keskittyvänä työnä tutkielmassani rakentuvan pyhän diskurssin yleistettävyyttä jää vielä vaille todistusvoimaa. Pyhyiden tutkimuksen jatkossa syytä olisi kiinnittää huomiota laajemmin muihin kenties samaan aikaan ilmestyneisiin ja samoja teemoja käsitelleisiin Peuran romaanin sukulaisteoksiin. Esimerkiksi juuri lapsikuvaukset, joista tässä työssä sivusin Timo K. Mukan *Tabua*, voisivat olla jatkotutkimusta vaativa aihepiiri. Lapsuus ja puberteetti identiteetin ja subjektuuden muotoutumisen liminaalituloina näyttäisivät olevan hedelmällinen paikka kartoittaa myös inhimilliseen ja uskonnollisesta ajattelusta kumpuavaa rajantajua, jossa pyhyiden kategoriat uusiintuvat niin yksilön kuin yhteisön tasolla. Puberteetin ja alkavan aikuisuuden tematiikkaa käsittelevät myös Maria Peuran myöhemmät romaanit, *Valon reunalla* (2005) ja *Vedenaliset* (2008), joista edellinen kuvaa 13-vuotiaan tytön kasvua pohjoisessa pienkaupunkiyhteisössä ja jälkimmäinen nuoren naisen kasvua juuriltaan irti revittyinä kaupunkiympäristössä. Kumpaisenkin romaanin teemoja ovat tämänkin työn yhteydessä käsitellyt kasvu, ruumiillisuus, naiseus sekä sitoutuminen luontoon, maahan ja kotiseutuun. Uskonnollisuus ja *On rakkautes ääretön* -romaanille ominainen kristillisen symboliikan runsas käyttö on näissä romaaneissa vähäisempää.

Filosofian alueen ilmiöistä tutkielmani ei suoranaisesti syvenny pahuuden käsitteeseen, jota usein on pidetty pyhyiden jonkinasteisena vastapoolina tai jopa osana sen kategoriaa. *On rakkautes ääretön* -romaanissa erityisesti ukin toiminnan ja kokemusmaailman analyysia voisi kehittää eteenpäin moraalifilosofian ja sen perusteiden tulkintaan. Immanuel Kantin (ks. 2004, 51–57) ”radikaalin pahan”, moraalisen väärin tekemisen alati läsnä olevaan mahdollisuuteen ihmisluonnossa voisi kiinnittää tarkempaa huomiota myös pyhän tutkimuksessa. Vaikka olen väkivaltaa käsittelevän luvun pohjalta tullut johtopäätökseen, että uhraaminen ja uskonnollisen toiminnan kriisiytyminen saattavat syöstä yhteiskunnan kiihtyvän väkivallan pyörteeseen, voisi kielletyn ja tuhoavan toiminnan jokapäiväisyyteen ja toistuvuuteen sekä sen suhteeseen uskonnollisuuteen ja pyhään hakea selitystä myös moraalifilosofian suunnalta.

Kantin pohdiskeluihin pahan olemuksesta kuuluu olennaisena osana myös kysymys kehityksen suunnasta. Maailma kulkee lakkaamatta kohti joko pahempia aikoja ja tuomiopäivän näkyjä tai päinvastoin huonosta parempaan. Yhä uudelleen lukutapahtumassa ja tulkinnassa uusiutuva pyhän diskurssi voisi toimia, jos ei nyt tulevaisuuden ennustajana, niin ainakin kulttuurin ja yhteiskunnan

muutoksen selittäjänä. Kulttuurin syvintä ydintä määrittäviä pyhän kategorioita ilmentävänä tekstien lajina myös kaunokirjallisuudella voisi siis olla maailmaa ja sen muuttumista selittävä tehtävänsä.

KIRJALLISUUS

Tutkimuskohde

ORÄ= PEURA, MARIA 2001 *On Rakkautes ääretön*. Helsinki: Tammi.

Kirjallisuus

- AHOLA 2001 Suvi Ahola 2001, ”Kirja, josta on kovin vaikea kiittää.” *On rakkautes ääretön* -romaanin arvio, *Helsingin Sanomat* 28.4.2001.
- ALANKO 2000 Outi Alanko 2000, ”Lukijalle.” Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- ALLEN 2000 Graham Allen 2000, *Intertextuality*. London: Routledge.
- ANTTONEN 1993 Veikko Anttonen 1993, ”Uskonto ihmisen elämässä ja kulttuurin rakenteessa.” Teoksessa *Uskonnot maailmassa*. Toim. Juha Pentikäinen ja Katja Pentikäinen. Juva: WSOY.
- ANTTONEN 1996 Veikko Anttonen 1996, *Ihmisen ja maan rajat. ‘Pyhä’ kulttuurisena kategoriana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- AUERBACH 1992 Erich Auerbach 1992 (1946), *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- BAHTIN 1979 Mihail Bahtin 1979 (1975), *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Kustannusliike Progress.

- BAHTIN 1995 Mihail Bahtin 1995 (1965), Francois Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.
- BAL 2001 Mieke Bal 2001, “Sexuality, Sin and Sorrow: The Emergency of the Female Character.” Teoksessa *Women, Gender, Religion: A Reader*. Ed. Elisabeth Castelli & Rosamond C. Rodman. New York: Palgrave.
- BECKSON & GANZ 1990 Karl Beckson & Arthur Ganz 1990, *Literary Terms. A Dictionary*. London: Andre Deutsch.
- BIEDERMANN 1993 Hans Biedermann 1993 (1989), Suuri symbolikirja. Suom. & toim. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.
- BURKE 1987 Edmund Burke 1987 (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Basil Blackwell Ltd.
- CAMPBELL 1959 Joseph Campbell 1959, *The Masks of God: Primitive Mythology*. London: Penguin Books Ltd.
- CAMPBELL 1964 Joseph Campbell 1964, *The Masks of God: Occidental Mythology*. London: Souvenir Press (Educational & Academic) Ltd.
- CAMPBELL 1990 Joseph Campbell 1990 (1949), Sankarin tuhannet kasvot. Suom. Hannes Virrankoski. Helsinki: Otava.
- CAMPBELL 2002 Joseph Campbell 2002 (1986), *The inner reaches of outer space: Metaphor as a myth and as religion*. Novato: New World Library.
- CIXOUS & CLEMENT 1986 Hélène Cixous & Catherine Clement 1986 (1975), *The Newly born woman*. Transl. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- DOUGLAS 2000 Mary Douglas 2000 (1966), Puhtaus ja vaara – Ritualistisen rajanvedon analyysi. Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- DURKHEIM 1980 Èmile Durkheim 1980 (1912), Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen toteemijärjestelmä. Suom. Seppo Randell. Helsinki: Tammi.
- EAGLETON 1997 Terry Eagleton 1997 (1983), Kirjallisuusteoria: johdatus. Suom. Yrjö Hosiainluoma. Tampere: Vastapaino.
- ELIADE 1993 Mircea Eliade 1993 (1949) Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia. Suom. Tevo Laitila. Helsinki: Loki-Krjat.
- ELIADE 2003 Mircea Eliade 2003 (1957), Pyhä ja profaani. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-Kirjat.
- ENVALL 1988 Markku Envall 1988, Toinen minä. Tutkielma kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa. Helsinki: WSOY.
- ESKOLA 2001 Kanerva Eskola 2001, ”Esikoiskirjailijat repivät inestin häpeää.” *On rakkautes ääretön* -romaanin arvio, *Aamulehti* 31.3.2001.
- FREUD 1981 Sigmund Freud 1981, Psykoanalyysin perusteet. Jyväskylä: Gummerus.
- FREUD 1989 Sigmund Freud 1989 (1913), Toteemi ja tabu. Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.
- FREUD 2005 Sigmund Freud 2005, Murhe ja melankolia. Toim. & suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino.
- FRYE 1983 Northrop Frye 1983 (1982), The Great code. The Bible and literature. London: Routledge & Kegan Paul.

- GENETTE 1997 Gérard Genette 1997 (1982), *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Transl. Channa Newman & Claude Ponbinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- GIRARD 2004 René Girard 2004 (1972), *Väkivalta ja pyhä*. Suom. Olli Sinivaara. Helsinki: Tutkijaliitto.
- HALL 1999 Stuart Hall 1999, *Identiteetti*. Suom. & toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- HEINÄMAA 1996 Sara Heinämaa 1996, *Ele tyyli ja sukupuoli*. Tampere: Gaudeamus.
- HEINÄMAA 2000 Sara Heinämaa 2000, *Ihmetys ja rakkaus, esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Gummerus.
- HOSIAISLUOMA 1999 Yrjö Hosiainluoma 1999, ”Postmodernismia honkain keskellä.” Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3 Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS.
- HOSIAISLUOMA 2003 Yrjö Hosiainluoma 2003, *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: Yrjö Hosiainluoma ja WSOY.
- HUIZINGA 1984 Johan Huizinga 1984 (1938), *Leikkivä ihminen*. Yritys kulttuurin leikkiaineeksi määrittelemiseksi. Suom. Sirkka Salomaa. Helsinki: WSOY.
- IRIGARAY 1985 Lucy Irigaray 1985 (1977), *This Sex Which Is Not One*. Transl. Catherine Porter. New York: Cornell University Press.
- ISOMAA 2009 Saija Isomaa 2009, *Heräämisen poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset*. Helsinki: SKS.

- JAY 2001 Nancy Jay 2001, "Sacrifice as Remedy for Having Been Born of Woman." Teoksessa *Women, Gender, Religion: A Reader*. Ed. Elisabeth Castelli & Rosamond C. Rodman. New York: Palgrave.
- KALEVALA 2009 KALEVALA 2009 (1849), Kalevala 2., laajennettu laitos, ns. Uusi Kalevala. Helsinki: Otava.
- KANT 2004 Immanuel Kant 2004 (1793) "Uskonto pelkän järjen rajoissa." Teoksessa *Radikaali paha. Paha eurooppalaisessa perinteessä*. Toim. Ari Hirvonen ja Toomas Kotkas, suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Loki-kirjat.
- KAYSER 1981 Wolfgang Kayser 1981 (1957), *The Grottesque in Art and Literature*. Transl. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.
- KIRSTINÄ 1997 Leena Kirstinä 1997, "Naivismin näköisyys." Teoksessa *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Helsinki: WSOY.
- KIVILAAKSO 2008 Sirpa Kivilaakso 2008, *Lumometsän syli. Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- KOIVISTO 1998 Juhani Koivisto 1998, *Leipää huudamme ja kiviä annetaan. Pentti Haanpään 30-luvun teosten kytkentöjä aikansa diskursseihin, todellisuuteen ja Raamattuun*. Helsinki: SKS.
- KRISTEVA 1982 Julia Kristeva 1982 (1980), *Powers of horror. An Essay on Abjection*. Transl. Léon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA 1984 Julia Kristeva 1984 (1974), *Revolution in poetic language*. Transl. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA 1986 Julia Kristeva 1986, *Kristeva Reader* Toim. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell.

- KRISTEVA 1993 Julia Kristeva 1993, Puhuva subjekti – tekstejä 1967 – 1993. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Tampere: Gaudeamus.
- KUJANSIVU 1995 Heikki Kujansivu 1995, Hermeneuttinen fenomenologia ja kirjallisuudentutkimus. Paul Ricoeurin tulkinnan teoria kirjallisuudentutkimuksen teoreettisena kehyksenä. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto: Taideaineiden laitos.
- LYYTIKÄINEN 1991 Pirjo Lyytikäinen 1991, ”Palimpsestit ja kynnystekstit. estien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon papin rouvan intertekstuaalisuus.” Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS
- LYYTIKÄINEN 2000 Pirjo Lyytikäinen 2000, ”Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa.” Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- MAUSS 1972 Marcel Mauss 1972 (1958/1902), A General theory of magic. Transl. Robert Brain. Lontoo: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- MIKKONEN 2001 Kai Mikkonen 2001, ”Lukeminen tulkintana.” Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS.
- MOI 1990 Toril Moi 1990 (1985), Sukupuoli/teksti/valta: Feministinen kirjallisuusteoria. Suom. Raija Koli. Jyväskylä: Gummerus.
- MORRIS 1997 Pam Morris 1997 (1993), Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen. Suom. Päivi Lappalainen. Helsinki: SKS.
- MUKKA 1966 Timo K. Mukka 1966 (1965), Tabu. Jyväskylä: Gummerus.

- MÄKELÄ-MARTTINEN Leena Mäkelä-Marttinen 2008, Olen maa johon tahdot. Timo K. Mukan 2008 maailmankuvan poetiikkaa. Helsinki: SKS.
- MÄKINEN 1992 Kari Mäkinen 1992, ”Raamattu nykykirjallisuuden taustalla.” Teoksessa *Biblia 350. Suomalainen Raamattu ja Suomen kulttuuri*. Toim. Jussi Nuorteva. Helsinki: SKS.
- MÄYRÄ 1996 Ilkka Mäyrä 1996, Kiehtova ja kauhea DEMONI: kohti tekstin demonisten piirteiden analyysiä. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- NIKLANDER 2001 Hannu Niklander 2001, ”Uusia vivahteita vanhoihin teemoihin.” *On rakkautes ääretön* -romaanin arvio, *Etelä-Suomen Sanomat* 2.12.2001.
- NORDGREN 2001 Elisabeth Nordgren 2001, ”Brutala inre och yttre resor.” *On rakkautes ääretön* -romaanin arvio, *Hufvudstadsbladet* 11.9.2001.
- OJANSUU 2004 Johannes Ojansuu 2004, Pyhyys – Rajalla oleva ihminen. Helsinki: WSOY.
- OJANSUU 2008 Johannes Ojansuu 2008, Lankeemus. Helsinki: WSOY.
- PLATON 1982 Platon 1982, Teokset 5. Sofisti, Valtiomies, Timaios, Kritias, Filebos. Suom. Marja Itkonen-Kaila, A. M. Anttila ja Marianna Tyni. Helsinki: Otava.
- PYHÄ RAAMATTU 1957 Pyhä Raamattu. Vanha Testamentti yhdennessatoista, yleisen kirkolliskokouksen v. 1933 käytäntöön ottama suomennos; Uusi Testamentti kahdennessatoista, yleisen kirkolliskokouksen v. 1938 käytäntöön ottama suomennos. Suomen kirkon sisälähetysseura.

- PYHÄ RAAMATTU 1992 Pyhä Raamattu. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Suomen Kirkon Sisälähetysseura.
- RICOEUR 1991 Paul Ricoeur 1991, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Ed. Mario J. Valdes. Toronto: Harvester Wheatsheaf.
- RICOEUR 1995 Paul Ricoeur 1995, *Figuring the sacred – Religion, Narrative and Imagination*. Minneapolis: Augsburg Fortress.
- RICOEUR 2000 Paul Ricoeur 2000 (1976), *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen* lisä. Suom. Heikki Kujansivu. Helsinki: Tutkijaliitto.
- SAUSSURE 2005 Ferdinand de Saussure 2005 (1916), *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot & Rivages.
- SCHILLER 2008 Friedrich Schiller 2008 (1796), *Naiivista ja sentimentaalista runoudesta*. Suom. Henriikka Tavi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- SIHVO & NUMMI 2002 Hannes Sihvo & Jyrki Nummi, toim. 2002, ”Saatteeksi.” Teoksessa *Raamattu suomalaisessa kirjallisuudessa. Kaunis tarina ja Jumalan keksintö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- SIMONSUURI 2002 Kirsti Simonsuuri 2002, *Ihmiset ja jumalat*. Hämeenlinna: Tammi.
- SOIKKELI 2001 Markku Soikkeli 2001, ”Kauhu asuu mummolassa.” *On rakkautes ääretön* -romaanin arvio, *Satakunnan Kansa* 7.6.2001.
- TAMMI 1991 Pekka Tammi 1991 ”Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä.” Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- TARANOVSKY 1976 Kiril Taranovsky 1976 (1967), *Essays on Mandel'stam*. Cambridge: Harvard University Press.

- UTRIAINEN 2006 Terhi Utriainen 2006, *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Tampere: Vastapaino.
- VALDES 1987 Mario Valdes 1987, *Phenomenological hermeneutics and the study of literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- VAINIKKALA 1990 Erkki Vainikkala 1990, ”Ylevä – Rajakokemus vai ratkaisu?” Teoksessa *Sublim ylevä sublime*. Toim. Erkki Vainikkala. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- VIRSIKIRJA 1939 Suomen evankelisluterilaisen kirkon Virsikirja. Hyväksytty kahdennessatoista yleisessä kirkolliskokouksessa v. 1938. Suomen kirkon sisälähetysseura.
- VIRSIKIRJA 1986 Suomen evankelisluterilaisen kirkon Virsikirja. Kirkolliskokouksen vuonna 1986 hyväksymä laitos. Helsinki: WSOY.
- WEEKS 1985 Jeffrey Weeks 1985, *Sexuality and its discontents. Meanings, myths & modern sexualities*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- WESTERMARCK 1984 Edvard Westermarck 1984 (1939), *Kristinusko ja moraali*. Suom. Väinö Meltti. Helsinki: Otava.