

**”THE LAKE WAS HORRIBLE, IT WAS FILLED WITH DEATH,
IT WAS TOUCHING ME”**

Subliimi erämaagotiikka Margaret Atwoodin romaanissa *Surfacing*

Sonja Kaisanlahti

Pro gradu-tutkielma

Huhtikuu 2017

Kirjallisuus

Humanistinen tiedekunta

Oulun Yliopisto

SISÄLTÖ

1. JOHDANTO	2
1.1 Tutkielman lähtökohdat ja tavoitteet.....	2
1.2 Margaret Atwoodin tuotannosta ja kohdeteoksesta	5
1.3 Subliimin ja gotiikan teoreettinen tausta.....	11
1.4 Erämaa goottilaisena ympäristönä	23
2. LUONNON JA KULTTUURIN RAJALLA.....	30
2.1 Vieraus ja eristyneisyys erämaassa	30
2.2 Subliimi ja uhkaava luonto.....	37
2.3 <i>Nimetön pelko</i> – erämaa psyykkisenä tilana	42
2.4 Luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelu	49
3. RAJAN YLITYS	56
3.1 Äärimmäinen subliimi kokemus	56
3.2 <i>Toisella puolella asustaa kauhu</i>	63
3.3 Muodonmuutos ja subliimin suhde kieleen.....	66
3.4 Kertomuksen monimerkityksisyydestä	73
4. PÄÄTÄNTÖ.....	76
LÄHTEET	80

1 JOHDANTO

Pro gradu-tutkielmassani tarkastelen subliimin erämaagotiikan kerrontaa ja tematiikkaa Margaret Atwoodin (1939) romaanissa *Surfacing (Yli Veden)* (1972/1986)¹. Romaani kertoo kanadalaisen naisen paluusta kotiseudulleen etsimään kadonnutta isäänsä. Lapsuutensa metsissä vaeltaessaan päähenkilö huomaa kuitenkin ajautuvansa luonnon ja kauhun rajoja koettelevalle, myyttiselle matkalle mielensä ja minuutensa syövereihin.

1.1 Tutkielman lähtökohdat ja tavoitteet

Tutkielmassani subliimiin erämaagotiikkaan liittyvät kysymykset rajalla olemisesta. Se merkitsee paitsi luonnon ja kulttuurin, myös ihmismielen rajojen tarkastelua. Subliimi (*sub*= alla, alle; *limen* = kynnyks, raja) tarkoittaaakin rajan ylittämistä ja hämäräperäisen toiseuden kohtaamista. Psykkisellä tasolla rajalla olemiseen ja sen ylitykseen liittyy myös pelon ja kauhun kokemuksia, jotka vievät subliimin lähemmäksi goottilaisen kirjallisuuden piirteitä. Tutkielmani lähtökohtana on ajatus, että romaanin kertojan luontokokemuksessa on nähtävissä niin subliimin tuntemuksia kuin goottilaista kauhuakin, ilman selkeää rajaa. Tiivistetysti keskeisimmät tutkimuskysymykseni ovat, millä tavoin kerronnassa kuvatut subliimin kauhun kokemukset ilmentävät kertojan sisäistä maailmaa ja millaisia merkityksiä erämaalle tässä kuvauksessa annetaan.

Subliimi estetiikan käsitteenä merkitsee taidetta, jossa kohde synnyttää kokijassa nautinnon, pelon ja kauhun tuntemuksia. Subliimi kokemus liikkuu ihmisen käsityskyvyn ja ymmärryksen yläpuolella, jolloin syntyy tunne äärettömyydestä ja jostain rajat ylittävästä. Tutkielmani teoreettisena pohjana ovat Edmund Burken ja Immanuel Kantin ajatusten pohjalta muovautuneet käsitykset, mutta myös uudet tutkimukset ja tulkinnat subliimin luonteesta ja mahdollisuuksista. Romaanin gotiikkaa tarkastelen etenkin teemoina ja kerronnallisina keinoina. Gotiikan teorioiden kautta tutkin romaanissa esiintyviä kauhun ja pelon kokemuksia ja niiden yhteyttä subliimiin. Luennassani

¹ Käytän leipätekstissäni lainauksia Matti Kannoston suomennoksesta *Yli veden* (1986) sujuvan luettavuuden säilyttämiseksi. Alkukieliset lainaukset löytyvät alaviitteistä. Joissain tapauksissa käytän rinnakkain suomennosta ja englanninkielistä lainausta paremman tulkinnan saavuttamiseksi.

gotiikka merkitsee Margot Northeyta (1976: 6) mukailleen elämän pimeän puolen subjektiivista näkemistä, jossa ovat mukana psyykkisen ja hengellisen kokemuksen eri tasot.

Romaanin keskeinen tematiikka koskee paitsi luonnon ja kulttuurin rajan tarkastelua, myös kertojan etsintämatkaa omaan itseensä ja alitajuntansa syövereihin. Jo romaanin nimi *surfacing* viittaa rajan ylitykseen, joka kerronnassa tapahtuu järveen sukelluksen ja pintaan nousun kautta. Se merkitsee sukeltamista alitajuntaan ja uuteen maailmaan sekä toisaalta syvyyksistä löytyvän totuuden kohoamista takaisin pintaan. Tähän liittyen romaanissa liikutaan paljon lapsuudenkokemusten, muistojen ja tiedostamattoman hämärillä alueilla, jolloin kauhun psykoanalyttinen ulottuvuus on merkittävä osa tutkimustani. Tämän lisäksi pohdin kauhun sosiaalisia ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia, jotka myös ovat tärkeä osa romaanin erämaaympäristöä. Lisäksi romaanin naisnäkökulma ja luontomystiikka tuovat oman lisänsä gotiikan ja subliimin kirjalliseen perinteeseen.

Surfacingin luennassani merkitykselliseksi nousee teoksen kerronnallinen muoto. Kyseessä on kerronnallisesti monitasoinen kokonaisuus, josta kasvaa suuri temaattinen ja symbolinen verkosto. Subliimin erämagotiikan tarkastelussa tärkeä tutkimuskysymys onkin, millä tavoin se ilmenee kerronnan keinojen kautta ja minkälaisia merkityksiä se siinä saa. Tähän liittyy olennaisesti myös päähenkilön rooli kaiken kokevana ensimmäisen persoonan kertojana, jonka henkilökohtaiseen maailmaan lukijan on sukeltettava. Huomioni kiinnittyy kertojan muistoihin, identiteettiin ja uskomuksiin.

Tähän liittyen tarkastelen kerronnassa läsnä olevia realisminvastaisia ja fantastisen kertomuksen piirteitä, jotka herättävät kysymyksen toden ja epätoden rajoista. Narratologian teorioita hyödyntäen tarkastelen kerronnassa esiintyviä aukkoja, kerronnan eri tasoja sekä kertojan epärehellisyyttä, jotka luovat pelon ja epävarmuuden tunnelman romaaniin. Tässä tukeudun etenkin Zvetan Todorovin ja Rosemary Jacksonin näkemyksiin fantastisen kertomuksen luonteesta. *Surfacingin* kerronnallinen monimerkityksisyys herättää myös kysymyksen subliimin kauhun alkuperästä: ovatko kertojan hämäräperäiset kokemukset yhteydessä luonnossa piilevään, rajat ylittävään todellisuuteen, vai palautuvatko ne ainoastaan tuntemuksiksi ja psyykkisen tilan kuvauksiksi?

Subliimin ja gotiikan lisäksi tutkielmassani on historiallinen näkökulma, jonka kautta luen romaania osana kanadalaisen kirjallisuuden historiaa ja sen mytologista perinnettä.

Surfacing kytkeytyy kanadalaisen kirjallisuuden kaanoniin monella tapaa, ja sitä voidaan pitää osana kanadalaisen identiteetin kirjallista jatkumoa. Romaanissa näkyvät kanadalaisen kirjallisuuden tutut teemat liittyen yhteiskuntaan ja erämaahan. Teoriassani käsittelenkin kanadalaisen kirjallisuuden tutkimusta, jossa isossa osassa ovat Atwoodin omat huomiot kanadalaisesta identiteetistä ja suhteesta luontoon. Atwood on itse todennut romaanin olevan hänen versionsa tutusta ”woman-in-the-woods-novel” -aiheesta² (Atwood 1995: 115). Sen lisäksi, että romaanissa hyödynnetään mielenkiintoisella tavalla goottilaisen kerronnan konventioita, sen teemat liittyvät myös kanadalaisen luontosuhteen myyttiseen perinteeseen. Luennassani tarkastelenkin, millä tavoin romaanin subliimi kauhu yhdistyy kanadalaisen kirjallisuuden tunnusomaiseen piirteistöön, jonka keskeisimpiä käsitteitä on niin kutsuttu erämaagotiikka³ (*wilderness gothic*). Erämaan herättämät ristiriitaiset tunteet näkyvät selvästi pohjoisamerikkalaisessa ja kanadalaisessa kirjallisuudessa, ja historiallisen tilanteensa sekä haastavien luonnon olosuhteidensa vuoksi Kanadassa onkin tuotettu runsaasti goottilaista kirjallisuutta sen syntyajoista lähtien. (ks. Atwood 1972: 49; Northey 1976: 3.)

Kanadalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa perinteistä subliimia on yleensä pidetty historiallisena vastakohtana kanadalaisen luonnon negatiiviselle kohtaamiselle. Romanttisesti väritynyt kerronta ja turvallinen luonnon ilmiöistä haltioituminen oli osa eurooppalaisen ja englantilaisen kirjallisuuden ajankuvaa, mutta kanadalaisessa kirjallisuudessa pikemminkin toive kuin todellisuutta. Subliimi ei kuitenkaan rajoitu jylhien Alppien ja raivoavan meren kuvailuun, vaan siihen ovat alusta alkaen kuuluneet syvällisemmät, monimerkityksiset tulkinnat luonnon kohtaamisesta. Tähän kuuluvat olennaisesti luonnon herättämät pelon ja kauhun tuntemukset sekä kysymykset luonnon ja kulttuurin rajoista ja rajat ylittävän toiseuden kohtaamisesta. Sen lisäksi, että tarkastelen romaania osana kanadalaisen gotiikan traditiota, näen sen myös jatkavan kirjallista perinnettä, jossa luontokokemus määrittyy subliimin käsitteen kautta.

Tutkielmassani romaanin subliimi luontokokemus ilmenee pääsääntöisesti kahdella tavalla. Toisaalta tarkastelen, miten subliimi näyttäytyy psykologisina pelon ja kauhun tuntemuksina luontoa kohtaan. Toisaalta romaanissa yhdistyvät ulkoinen ja sisäinen

² Viittaa kanadalaisten naiskirjailijoiden erämaata käsitteleviin selviytymisromaaneihin. Romaanihan kuvaa kertojan – naisen – suhdetta luontoon, jolla on myös merkittävä rooli tämän henkilökohtaisessa selviytymisprosessissa.

³ Suomenos oma.

todellisuus tavalla, joka tekee subliimista transsendenttia, jotain toista todellisuutta koskettelevaa. Luennassani romaanin luontomystiikka ja luontoon yhdistetty ylikuonnollisuus tuovat subliimiin spirituaalisen näkökulman mielen prosessien tarkastelun rinnalle.

Surfacing on antanut monipuolisella sisällöllään mahdollisuuden monenlaisiin tutkimuksellisiin lähtökohtiin ja tulkintoihin, joita tulen esittelemään seuraavassa alaluvussa. Vaikka romaania on tutkittu runsaasti erilaisista näkökulmista käsin, uskoakseni sen tutkimuksessa ei ole aiemmin samalla tavalla yhdistetty gotiikan ja subliimin teoriaa. Tutkielmassani pyrin tuomaan uuden näkökulman *Surfacingin* tutkimukseen liittämällä sen osaksi subliimin kauhun perinnettä. Halukkuuteni lähteä tutkimaan teosta varsin pitkäikäisten ja laajojen kenttien, kuten subliimin ja gotiikan kautta liittyy siihen, että ne limittyvät siinä toisiinsa hyvin ainutlaatuisella tavalla. Pelon, epävarmuuden ja subliimin tuntemukset ovat romaanin kerronnan ydintä ja ne määrittelevät sitä myös tyylillisesti. Tämän pohjalta tutkielmassani rakentuu ajatus erämaasta ennen kaikkea psyykkisenä tilana, jossa suurinta pelkoa herättää se, mitä löytyy itsestä. Tätä Atwoodille tunnusomaista tematiikkaa kirjailija on itse kuvannut seuraavanlaisesti:

You can have the Henry James kind, in which the ghost that one sees is in fact a fragment of one's own self which has split off, and that to me is the most interesting kind and that is obviously the tradition I'm working in. (Gibson 1990: 18.)

Seuraavassa alaluvussa esittelen lyhyesti Atwoodin tuotantoa ja sen vastaanottoa kohdeteos mukaan lukien. Kolmannessa alaluvussa käyn läpi subliimin ja goottilaisen kirjallisuuden teoreettista taustaa tutkimusongelmalleni olennaisista näkökulmista. Viimeisessä alaluvussa esittelen, millä tavoin subliimi ja gotiikka esiintyvät juuri kanadalaisen kirjallisuuden luontosuhteessa.

1.2 Margaret Atwoodin tuotannosta ja kohdeteoksesta

Margaret Atwood syntyi Ottawassa 18.11.1939. Kirjailijana, runoilijana ja kirjallisuuden tutkijana tunnetun Atwoodin tuotanto on varsin laaja ja runsas. Hänen ensimmäisen

romaaninsa *The Edible Woman*in (1969) ilmestymisen jälkeen Atwoodia on pidetty yhtenä Kanadan merkittävimpänä ja kansainvälisesti arvostettuna kirjailijana, jonka teoksia on käännetty yli kahdellekymmenelle kielelle. Vuonna 2000 hän voitti Booker-palkinnon samana vuonna ilmestyneellä romaanillaan *Sokea Surmaaja (The Blind Assassin)*. Viime aikoina Atwoodin tuotanto on ollut runsaan keskustelun aiheena maailmalla tapahtuvien huolestuttavien poliittisten ja yhteiskunnallisten muutosten vuoksi. Etenkin *Orjattaresi* -romaanin (*The Handmaid's Tale* 1985) dystooppinen kuvaus fundamentalistikristittyjen hallitsemasta totalitaarisesta yhteiskunnasta, jossa naiset on alistettu miesten palvelukseen, on nähty eräänlaisena profetiana ihmiskunnan tämänhetkiselä tilanteelle.⁴

Fiktiivisessä tuotannossaan Atwoodia ei voida pitää minkään tietyn genren edustajana, vaan teosten aiheet – ja niiden tulkinnat – ovat vuosien ajan pysyneet sisällöllisesti yhtä moninaisina. Kuten Howells toteaa, Atwood on hyvin monipuolinen kirjailija. Hänen teoksissaan erilaiset kerronnan muodot kuten goottilainen romanssi, sadut, jännityskertomus, tieteisromaani ja historia otetaan uudenalaiseen käsittelyyn. Hänen kokeellisuutensa haastaa perinteisen genrejaottelun. (Howells 1996: 6.) Myös *Surfacingin*, joka on Atwoodin varhaisimpia romaaneja, tutkimuksessa on törmätty tähän monipuolisuuden haasteeseen: romaanin ilmestyttyä sitä pidettiin Yhdysvalloissa lähes yksinomaan feministisenä tai ekologiaan liittyvänä tutkielmana, Kanadassa taas nationalistisena (Hammond 1990: 117). Englannissa nämä tulkinnat jäivät kertomuksen psykologisen merkityksellisyyden varjoon (Howells 1996: 4).

Kaikkia Atwoodin teoksia yhdistää kuitenkin taidokas sanankäyttö sekä tarkkanäköinen yhteiskunnallisten ja sosiaalisten epäkohtien esiin tuominen. Monista hänen teoksistaan nousee esiin teemoja liittyen naiseuteen ja naisen sosiaaliseen asemaan, sekä ympäristön ja ihmisten tulevaisuuden eettisiin tarkasteluihin. Yhtenä ominaispiirteinä Atwoodin tuotannossa on hänen tapansa sekoittaa mutkattomasti myyttisiä aineksia, realismia ja fantasiaa. Tutkielmassani tämä sekoitus on avainasemassa, kun *Surfacingia* lähestytään subliimin ja gotiikan kautta, jotka molemmat lepäävät tavalla tai toisella epätodellisen ja ihmeellisen maaperällä. Kuten Valkonen (2001: 8) toteaa, Atwoodille on ominaista

⁴ Aihetta käsitteli esimerkiksi Suvi Ahola *Helsingin sanomien* (10.2.2017) artikkelissa ”Klassikkokirja naisten ruumiit hyötykäyttöön alistavasta diktatuurista nousi Trumpin Yhdysvalloissa myyntilistoille – Tällainen on *Orjattaresi*-romaanii”.

moniäänisyys: ruman ja kauniin, arkisen ja mytologisen sekä konkreettisen ja symbolisen yhtäaikainen läsnäolo. Howells (1996: 8, 10) huomauttaa, että vaikka Atwoodin tapa kuvata ihmisiä ja ihmisten välisiä suhteita tietyssä historiallisessa ja sosiaalisessa paikassa luo vaikutelman perinteisestä realistisesta kerronnasta, hänen realisminsa haastaa realismin rajoja, antaen harvoin ongelmatonta pääsyä todelliseen maailmaan. Lisäksi Atwoodin romaanit tarjoavat avoimia loppuja, johtopäätösten sijaan epäröintiä sekä häilymistä eri mahdollisuuksien välillä.

Vuonna 1979 ilmestynyt *Kivettyneet Leikit (Life Before Man)*, kuten myös toisiinsa kytkeytyvät tietoisromaanit *Oryx ja Crake (2003)*, *Herran Tarhurit (The Year of the Flood 2009)* ja *Uusi Maa (Maddaddam 2014)* pohtivat ihmisyyttä, geeniteknologian vaaroja ja ihmisen roolia luonnon osana niin historiassa kuin dystooppisessa ympäristökatastrofin jälkeisessä tulevaisuudessa. Näitä Atwoodin myöhempiä romaaneja on tutkittu etenkin ekokritiikin⁵ näkökulmasta. Blomberg ja Sääntti toteavat, että Atwoodin teoksia kuvaa environmentalismi, johon liittyy sekä ympäristötietoisuus että ympäristön suojelun poliittinen ulottuvuus (Blomberg & Sääntti 2008: 185). Näkemystä Atwoodin tuotannossa esiintyvistä teknologisen kehityksen kritiikistä ja käsityksestä ihmisestä yhtenä lajina muiden joukossa on myös esittänyt Shannon Hengen (2006: 72–76).

Atwoodin teoksia on tutkittu paljon myös nykygoottilaisena kirjallisuutena ja häntä pidetään osittain naisgotiikan perinteen jatkajana. Yksinkertaisesti määriteltynä naisgotiikka tarkoittaa naisten kirjoittamaa goottilaista kirjallisuutta, mutta esimerkiksi Judith Wiltin mukaan siihen kuuluvat sukupuolen, egon ja vallan totuuksien paljastaminen (Wilt 1980: 3). Patriarkaalisen yhteisön tukema kulttuurinen kahtiajakautuminen, joka synnyttää fantasioita naisten heikkoudesta ja vallasta, näkyy goottilaisessa romaanissa naisen identiteettiä koskevana mysteerinä. Varsinkin modernissa gotiikassa kulttuurin naiselle asettamia rajoja pyritään etsimään ja rikkomaan. (Kahane 1985: 350–351.)

Sybil Korff Vincent (1983: 153) pitää Atwoodin *Rouva Oraakkelia (Lady Oracle 1976)* eräänlaisena koomisen gotiikan edustajana, jossa kuvataan modernin naisen psykologista tilaa. Romaani ei edusta perinteistä, kauhun tunteita herättävää gotiikkaa, vaan pikemminkin esittelee erilaisia naisgotiikan konventioita. Howellsin (1996: 10) mukaan

⁵ Ekokritiikki tutkii kirjallisuuden ympäristöllisiä merkityksiä. Se keskittyy luonnolle annettuihin merkityksiin ja inhimillisen ja ei-inhimillisen välisiin suhteisiin. (Lahtinen & Lehtimäki 2008: 7-8.)

romaanissa *Lievää Vakavampi* (*Bodily Harm* 1982) komedia vaihtuu todellisempaan, naiseen kohdistuvaan väkivallan uhkaan. Siirtymät goottilaisen romanssin ja realistisen kerronnan välillä kuvaavat Atwoodin kriittistä ironiaa näitä konventioita kohtaan. Tutun juonikuvion ja stereotyyppisten henkilöhahmojen törmätessä todelliseen maailmaan, myös konventioiden rajat tulevat näkyviin. Perinteiset kertomukset avuttomista naisista vaihtuvat paljon monimutkaisempaan todellisuuteen, jossa heidät pakotetaan korjaamaan elämäntarinansa. Myös *Surfacingin* tutkimukseen liittyen huomionarvoinen on Howellsin toteamus: ”It is the female narrator’s process of growth into an awareness of personal moral responsibility which is repeatedly figured in all Atwood’s novels.” (Howells 1996: 10.)

Nathalie Cooken mukaan Atwoodin tuotannossa kohtaavat kolme toisiinsa kytkeytyvää kirjallisuusperinnettä: feministinen, nationalistinen ja postmodernistinen (Cooke 2004: 19). Kirjailijat ovat usein juurtuneet tiettyyn paikkaan ja Atwoodille tämä paikka on Kanada ja sen luonto. Atwoodin fiktiivinen tuotanto käsittelee paljon kanadalaista erämaata kulttuurisena myyttinä ja teoksissa on viittauksia perinteisiin seikkailukertomuksiin, eläintarinoihin sekä erätaito- ja selviytymisoppaisiin, joita hän luki lapsena. Atwoodin kuvaus Kanadasta on yhdistelmä dokumentaristista realismia ja kuvitteellista tulkintaa. Hänen perspektiivinsä on Ontariossa asuvan valkoisen naisen perspektiivi. Hän ei ole maahanmuuttaja tai alkuperäiskansan edustaja, tai Länsi-Kanadasta tai Quebecistä, jolloin hänen kuvauksensa olisi täysin erilainen. Vaikka useat hänen teoksistaan sijoittuvat Kanadan ulkopuolelle, on hänen fiktiossaan vahva paikallisen identiteetin tuntu. Tämä paikallisuus on Atwoodin realismin pohja. Hän kirjoittaa Kanadan pienistä kaupungeista, Kanadan erämaasta ja joskus arktisesta pohjoisesta. (Howells 1996: 11, 20–22.) Kiley Kapuscinkin (2007: 98) mukaan Atwoodia on pidetty Kanadan ”äänenä” ja sen kirjallisuuden personifikaationa, mistä tulee myös ajatus, että kirjailija on vaikuttanut merkittävästi siihen, miten kanadalaiset näkevät itsensä suhteessa maahansa.

Atwood vietti lapsuutensa Kanadan metsissä hyönteistutkijaisänsä työn vuoksi. Hän meni tavalliseen kouluun vasta toisella kymmenellä törmäten kulttuurishokkiin ja uusiin sosiaalisiin sääntöihin, joissa tyttöihin kohdistuvat odotukset poikkesivat huomattavasti hänen vanhempiansa arvomaailmasta. Valkonen toteaa, että tämä kulttuurishokki on todennäköisesti vaikuttanut Atwoodin maailman katsomisen ja tulkitsemisen subjektiivisuuteen. (Valkonen 2001: 11.) Eristyneisyyden kokemus ja luonnon keskeltä

kaupunkiin muuttaminen ovat selkeästi vaikuttaneet myös *Surfacingin* teemoihin identiteetistä sekä luonnon ja kulttuurin monimutkaisesta suhteesta. Yhteys kirjailijan omiin kokemuksiin on havaittavissa niin luonnontieteilijänsä kuin omalaatuisten lapsuuden kokemusten kuvauksissa.

Vaikka Atwoodin teoksissa on vahvasti läsnä hänen identiteettinsä valkoisena, englantia puhuvana kanadalaisena naisena, hänen teoksissaan kuitenkin haastetaan tämän kategorisoinnin rajoja. Niissä kyseenalaistetaan kansallisuuden ja sukupuolen stereotyyppejä, kuten myös rajoja, joita kulttuurit asettavat suhteessa itsemme ja muiden ihmisten ymmärtämiselle. Atwoodin tapa luoda uudelleen perinteisiä genrejä vie huomiota kulttuurisiin myytteihin joita ne heijastelevat ja jotka rakentavat käsitystämme itsestämme ja maailmasta. Tätä uudelleen luomista voidaan tulkita paitsi feminismin, myös kanadalaisen postkolonialismin konteksteista. (Howells 1996: 2, 9.) Esimerkiksi Kapuscinski (2007) on tarkastellut *Surfacingia* kansalliseen identiteettiin ja Kanadan keskeisiin myytteihin liittyvän problemaattisuuden kautta.

Tutkielmassani esitetyt goottilaiset kuvastot mystisestä ja uhkaavasta erämaasta ovat esillä myös monissa muissa Atwoodin teoksissa. *Surfacingin* tunnelman jakavat erityisesti teokset *Wilderness Tips* (1991), jonka yksi tarina *Death by the Landscape* on goottilainen kertomus luontoon katoamisesta, sekä kuuluisa runoteos *The Journals of Susanna Moodie* (1970), jossa maalataan historiasta tutun pioneerin vaimon ja kirjailijan elämää karussa erämaassa.⁶

Jälkimmäisten teosten gotiikkaa on tutkittu paljon ja esimerkiksi Faye Hammill on lähestynyt niitä postkolonialistisen gotiikan näkökulmasta. Molemmat käsittelevät valkoisen naisen traumaattista kokemusta erämaaympäristössä, jossa joudutaan kohtaamaan myös imperialismin jättämä perintö, kuten Hammill toteaa: ”Owning to the poisonous combination of British colonization followed by Americanization, it is implied, modern Canadians continue to be alienated from their environment.” (Hammill 2003: 54.) Erämaan vihamielisyys kumpuaa voimakkaasta vierauden kokemuksesta, mitä havainnollistaa *Journalsin* kertojan huomio: ”I felt that I was a stranger in a strange land.” (*Journals* 37.) Kertojan kokemukset ihon alle tulevasta luonnosta ovatkin *Journalsissa*

⁶ Runokokoelma on Atwoodin fiktiivinen näkemys todellisen Susanna Moodien tuntemuksista vasta kolonisoidussa ympäristössä. Moodie kirjoitti omakohtaisista kokemuksistaan teoksissaan *Roughing it in the Bush* (1852) ja *Life in the Clearings* (1853).

hyvin samanlaiset kuin *Surfacing*issa. Vieraaseen erämaahan tulleen englantilaisrouvan näkemys oudosta ja vihamielisestä luonnosta kirjoitetaan hyvin karulla ja mystisellä kielellä. Postkolonialistisen gotiikan kysymykset luonnon, ihmisen ja kulttuurien välisistä suhteista ovat esillä myös *Surfacing*issa, mutta tutkielmassani sivuan niitä ainoastaan siltä osin, kun ne liittyvät päähenkilön subjektiiviseen kokemukseen. Kuitenkin romaanissa kuvatut vallan, vieraantumisen ja pahuuden teemat sopivat erityisen hyvin juuri modernin goottilaisen kirjallisuuden piiriin, ja Northey (1975: 66–68) kutsuukin romaania sosiaalisesti gotiikaksi juuri edellä mainittujen teemojen vuoksi. Atwoodin itsensä mukaan *Surfacing*issa on elementtejä sekä mysteerikertomuksesta että kummitustarinasta (Sandler 1990: 43).

Vaikka Atwood on käsitellyt fiktiivisessä tuotannossaan paljon luonnon ja ihmisen suhdetta, mielestäni *Surfacing*issa tämä aihe näkyy kaikkein selkeimmin ja monipuolisimmin. Erämaahan kohdistetun pelon lisäksi romaanissa kuvataan viiltävän tarkkanäköisesti luonnon ja teollistuneen yhteiskunnan suhdetta niin ympäristön kuvauksen kuin yksilön kokemuksenkin kautta. Voimakas yhteiskunnallinen ja eettinen kantaaottavuus näkyy kanadalaisen yhteiskunnan ja länsimaisen ajattelun kuvauksessa sekä luontoa koskevien arvojen pohdinnassa. Tämä on antanut monelle tutkimukselle aihetta lähestyä romaania myöhemmin syntyneen ekokriittisen teorian kautta. Esimerkiksi Blomberg ja Säntti (2008: 188) tutkivat romaania kielen ja luonnon välisen suhteen esittämisen näkökulmasta. Kertojan maailmassa luontoa tuhoavien ”amerikkalaisten” kulttuuri leviää osin kielen avulla. Tuon kielen hylkäämällä kertoja myös pyrkii eroon ihmisen ja luonnon välisestä vastakkainasettelusta ja sitä tukevasta metafyyysisestä ajattelutavasta. Myös Howellsin (1996: 24) mukaan *Surfacing*issa on kysymys naisen matkasta löytää oma kieli, jolla kuvata rooliaan sekä naisena että kanadalaisena.

Toisaalta romaania on pidetty naisen eheyty miskuvauksena, henkisenä matkana minuuden löytymiseen ja traumasta selviytymiseen. Naisen ja luonnon erityisen suhteen kuvaukset ja paikoin varsin selkeät rinnastukset kertojan ja luonnon kokemaan kärsimyksen ovat tehneet siitä kiinnostavan kohteen feministisen ja ekofeministisen⁷

⁷ Ekofeministit kiinnittävät huomiota siihen, miten mies- ja naiskirjailijat eroavat suhteessaan luontoon. Keskeisenä teesinä on se, että naisella on erilainen suhde luontoon kuin miehellä. Tämän katsotaan johtuvan toisaalta siitä, että naisen - kuten luonnonkin - historiallisena kohtalona on ollut joutua miehen alistamaksi ja hyväksikäyttämäksi, toisaalta siitä, että naiseuteen liittyy olennaisesti uuden elämän antamisen kyky. (TTP)

tutkimuksen piirissä. Carol P. Christin (1976: 316–317) mukaan *Surfacing*issa on kysymys kertojan hengellisestä tai spirituaalisesta matkasta. Hänen mukaansa romaanin voimakas uskonnollinen näkemys liittyy vahvasti kertojan naiseuteen ja tätä kautta feministiseen tulkintaan hengellisyydestä. Kertojan henkilökohtainen etsintämatka ei kuvaa perinteistä alistavasta sosiaalisesta tilanteesta pakenemista ja uuden naiseuden löytämistä, vaan matka itsensä löytämiseen on pikemminkin yhteydessä yliluonnollisiin ja kosmisiin voimiin.

1.3 Subliimin ja gotiikan teoreettinen tausta

Sanaa *subliimi* tai *ylevä* voidaan käyttää monessa eri tarkoituksessa. Rakennus tai vuori voi olla subliimi, kuten myös ajatus, sankarillinen teko tai ilmaisun muoto. Subliimin määritelmä ei kuitenkaan rajoitu arvottamiseen, sillä se voi merkitä myös mielentilaa. St Paulin katedraalin valtava interiööri herättää syvää kunnioitusta, kun taas *Kuningas Learin* viimeiset sanat synnyttävät yleisössä nostattavia tunteita; sanat eivät riitä kuvaamaan ajatusta äärettömyydestä. Tällaiset ilmaisun vaikeudet ovat tuttuja myös *Raamatusta*, kun Psalmissa 139 Daavid esittää jumalallisen ymmärryksen olevan liian mahtava ilmaistavaksi: ”it is high, I cannot attain it.” (*Holy Bible* 2001: line 6.)⁸ Eikä kyse ole pelkästään nostattavasta ja miellyttävästä tunteesta, sillä subliimin vaikutusta kuvaillaan usein musertavaksi ja joksikin, joka valtaa meidät ja jota emme voi vastustaa. (Shaw 2006: 1–2.)

1700-luvun lopulla subliimi estetiikan⁹ käsitteenä kuului olennaisesti englantilaiseen romantiikkaan.¹⁰ Tuolloin taiteessa ja estetiikassa alettiin korostaa kuvittelukykyä, tunteita ja uutta luovaa ajattelua. (Kotkavirta 2009: 227). Romantiikan aikana luonto alkoi edustaa vapautta ja kahleista irtautumista. Luonto edusti jotain aitoa ja alkuperäistä, joka toimi vailla auktoriteetteja muuttuvana ja merkityksiä täynnä olevana voimana. Siitä tuli esimerkki romantiikan ajan ihmiselle ja taiteelle. Vartiaisen mukaan tuolloin maailmaa ei

⁸ ”Se on ihmeellistä, siihen ei ymmärrykseni yllä.” (*Raamattu*: säe 139: 6.)

⁹ Alexander Baumgarten määritteli estetiikan teoksessaan *Estetiikka (Aesthetica 1750–1758)* aistinvaraista tietämistä tutkivaksi tieteenksi, kauniin ajattelun taidoksi ja järkiajattelulle analogiseksi havaitsemisen taidoksi. (Baumgarten 2009: 248.)

¹⁰ Subliimin juuret ulottuvat kuitenkin 200-luvulle saakka ja Longinoksen teokseen *Peri Hupsos* tai *On Sublimity* (1965). Tuolloin subliimi oli osa retoriikkaa, tarkoittaen jotain vaikeasti määriteltävää tyyliä, viitaten yleensä jumalaan tai jumaluuteen. (Shaw 2006: 12-13.)

enää nähdä ”mekanistisena kokonaisuutena vaan organismin kaltaisena, jossa ihmisen mieli on yhtä luonnossa tapahtuvien ilmiöiden kanssa” (Vartiainen 1991: 222). Yhtä lailla George G. Williams (1930: 583) kirjoittaa:

Mankind has always loved nature; but not until the eighteenth century did the love of nature blossom out into a dependence on a great personified Nature for wisdom, spiritual comfort, and holiness, into an ability to derive from Nature objects of the natural world religious enthusiasm, moral goodness, and mystical understanding of both man and god.

1700-luvun alun järjestyksen, harmonian ja tasapainon ihailun jälkeen alettiin arvostaa kaikkea mikä oli kesyttämätöntä. Tuolloin ”luonnosta” tulee estetiikan päätermejä ja moraalisen hyväksynnän kohde ja subliimin kokemuksesta tavallaan uusi uskonto. (Glickman 1998: 6, viii-ix.) Tuon ajan kirjallisuuden luontokokemukset olivat enimmäkseen positiivisia ja ihmisen luontoyhteyttä ihannoivia. Esimerkiksi William Wordsworthilla korostui luonnon rooli myyttisenä ja lempeänä äitihahmona, joka syrjäytti hyvyydellään kaupungin pahuuden. Amerikkalaisen luontoromantiikan ja transsendentalismin isät R. W. Emerson ja H. D. Thoreau jatkoivat näitä käsityksiä luonnon myyttisyydestä.

Toisaalta kirjallisuuteen uudelleen tiensä löytänyt subliimi saattoi näyttäytyä luonnon herättäminä valtavuuden ja hämäräperäisyyden tunteina. Botting korostaa, kuinka jyrkät, vuoristoiset maisemat, kuten Alpit, stimuloivat voimakkaita pelon ja ihmetyksen tunteita. Niiden suunnaton laajuus vihjaili rajattomuudesta ja hirveästä, rationaalisen tiedon ja ymmärryksen ylittävästä metafysisestä voimasta. (Botting 1996: 3.) Näissä esityksissä suuret vuoret, vanhat metsät, luolat, jäätiköt tai vesiputoukset voivat esiintyä kirkkaina ja loistavina tai epämääräisen hämärinä. Maisema voi olla villi ja alkukantainen; ihmeellinen ja mahtava. Tietoisuus voi kohdistua myös luonnon voimiin, sen ääniin ja liikkeisiin. (Nicolson 1959: 16.)

Subliimin teoriat alkoivat siis kiinnittää huomiota luonnon herättämiin tuntoihin ihmisen kokemuksessa. Boulton korostaa, kuinka tuolloin subliimi siirtyi psykologisen tutkimuksen alueelle kirjoittajien kiinnostuessa tunteiden ja subliimien kohteiden välisestä suhteesta (Boulton 1987: xvi). Tämän aiheen merkittävimpiä tutkielmana

pidetään Edmund Burken (1729–1797) teosta *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), jossa Burke esittää, kuinka subliimin kokemukset herättävät meissä samanaikaisesti hämmästyä (*astonishment*) ja pelkoa. Tässä hämmästyksen tunteessa on Burken sanoin kyse: ”That state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.” (Burke 1987: 57.) Kohde, joka ei suuruutensa tai voimansa vuoksi ole kokijan hallinnassa, synnyttää ylevän kokemuksen. Burken ajattelussa esteettinen kokemus syntyy kokijan suhteesta kohteeseen, mutta myös tämän vaikutuksesta kokijaan. (Kotkavirta 2009: 235.)

Toisaalta luonnon mahtavuutta voidaan seurata turvallisen välimatkan päästä, jolloin subliimin kokemukseen kuuluvat tuskan (*pain*) ja nautinnon (*pleasure*) tunteet: konkreettinen vaara synnyttää tuskan tunteen, mutta välimatkan päästä koettuna tuska muuttuu nautinnoksi. Burkella valtavuus ja etenkin tunne äärettömyydestä synnyttävät nautinnollista kauhua (*delightful horror*), joka on vilpittömyydessään todellisin merkki subliimin kokemuksesta. Burken mukaan mikään halveksuttava tai arkipäiväinen ei voi olla subliimia, sillä se liittyy aina jollain tavalla tuntemattomaan. (Burke 1987: 72-73.)

Phillips (1990: xxi-xxii) huomauttaa, kuinka Burke myös erottaa kauneuden ja subliimin jyrkästi toisistaan; toisin kuin kauneus, joka on helposti tajuttavissa, subliimia ei voi ymmärtää järjen avulla, jolloin kokemuksesta syntyy hämmennyksen tunne. Subliimi tekee järkeilyn mahdottomaksi, jolloin sitä voidaan pitää perinteisen filosofisen tutkimuksen vastakohtana. Koska subliimi on aina kaikkien rajojen ulkopuolella, sen sisältämää voimaa ja mahtavuutta ei voida laittaa minkään toisen kategorian alle. Kuten Vainikkala (1990: 19) toteaa, kaunis on inhimillisen rajoissa, välittömästi ja harmonisesti koettavissa, mutta subliimi on jotain muuta, tavalla tai toisella transsendentti.

Jo ennen Burkea Thomas Burnetin (1635–1715) ja hänen seuraajiensa kiinnostus ’luonnon subliimia’ (*natural sublime*) kohtaan merkitsi runoilijoiden ja taiteilijoiden siirtymistä mentaalisen ja fyysikaalisen intensiteetin etsintään. Korkeista vuoren huipuista ja vellovista meristä tuli näyttämöjä sisäisen maailman syvällisemmille pohdinnoille. (Shaw 2006: 5.) Subliimin kokemukset, joita ei muuten voida ilmaista, löytävät ilmaisunsa runoudessa, joka ylittää tavallisen kielellisen muodon. Toisin sanoen subliimi tyyli herättää lukijassa subliimin kokemuksen. Glickman viittaa John Baillieen, joka esseessään ”On the Sublime” (1747) toteaa, ettei kirjoitettu subliimi ole muuta kuin luonnon subliimin kuvausta; sitä, mitä luonto itse tarjoaa aisteille. Kielellä on siis

subliimin esittämisessä välillinen merkitys; sen on tarkoitus nimetä ja tehdä se ymmärrettäväksi. (Glickman 1998: 40.)

Kun retorinen subliimi keskittyy ylevään kielelliseen ilmiönä, luonnon subliimissa subliimin etsintä kohdistuu ulkoiseen todellisuuteen. Toisaalta myös Longinuksella luonto on se, joka alun perin istuttaa ihmiseen ajatuksen suuruudesta ja herättää meissä ihailun tunteet. Kristillisessä traditiossa luonnon mahtavuus taas viestii jumalallisesta suuruudesta. Subliimin sisältämä ristiriita astuu kuitenkin jo tässä vaiheessa esiin, kun luonnon jumalallinen järjestys ja kauneus muuttuvatkin kaaoksen ja epämääräisyyden kuvauksiksi. (Shaw 2006: 28, 30.) Vuonna 1704 John Dennis (1657–1734) listasi teoksessaan *The Grounds of Criticism in Poetry* erilaisia subjekteja, jotka herättivät ihailun, pelon, kauhun, ilon ja surun tuntemuksia. Nämä tuntemukset taivuttavat ihmistä kohti jumalallisen läsnäoloa, vakuuttaen meidät omasta haavoittuvuudestamme ja maailman tuntemattomasta voimasta. (Glickman 1998: 39.) Vaikka luonnon subliimi merkitsi Dennikselle jumalallista suuruutta ja kauhua, luontoa ei kuitenkaan voinut yksinään pitää subliimina, vaan kokemukseen tarvittiin mielen prosesseja. Mielen ja kohteen vuorovaikutus yhdessä synnyttivät 'miellyttävää kauhua' ja 'kauhistuttavaa iloa' (*terrible joy*). (Shaw 1996: 31, Nicholson 1959: 279.)

Dennikselle subliimin esitykset liittyivät uskonnolliseen ja metafyyssiseen todellisuuteen, mutta Burke käänsi teoriaa psykologisempaan suuntaan (Glickman 1998: 40). Subliimin alkuajoista siirryttiin lähemmäksi subliimin kokemuksen ja siihen liitettyjen tunnetilojen ja filosofisten ehtojen artikulointia. Nykykäsitys subliimista onkin Edmund Burken ja Immanuel Kantin ajatusten muovaamaa, vaikka ajan saatossa teoriat ovat rikastuneet. (Lyytikäinen 1999: 29–30.)

Immanuel Kant (1724–1804) käsittelee subliimia teoksessaan *Arvostelukyvyn kritiikki* (*Critique of Judgment* 1790), jonka esitykset estetiikasta ovat yhteydessä hänen tietoteoriaansa. Sen mukaan kykymme havainnoida maailmaa on rajoittunut oman mielemme ilmiöihin. Todellinen maailma ja sen ilmiöt jäävät siis havaintojemme ulkopuolelle. Kuten Vuorinen (1993: 176) kirjoittaa, Kantilla esiintyy jako ilmiöiden eli fenomenaalisen maailman ja ”tuonpuoleisen” noumenaalisen maailman välillä. Hänen ajattelussaan mieli järjestee kokemuksia niin, että asiat ilmenevät meille aina tietynlaisina. Havaintomuodot (aika ja avaruus) sekä ymmärryksen kategoriat säätelevät tätä järjestelyä ja ilmenemistä. Ymmärrys ohjaa kokemuksessa saatua tietoa, mutta

ymmärrys ei voi saavuttaa itse ilmiön alkuperää. Tämä Kantin kutsuma *olio sinänsä* (*das Ding an sich*) siis ilmenee, mutta se jää ymmärryksen ulkopuolelle.

Toisin sanoen Kantilla subliimi liittyy aistien ja ymmärryksen väliseen kamppailuun, jossa mieli pyrkii käsittämään äärettömyyttä, jota se ei voi koskaan saavuttaa (Shaw 2006: 6, Den Tandt 1995: 803). Kotkavirta (2009: 238) huomauttaa, että Kantilla tämä esteettinen arvostelma kuitenkin laajentaa näkemyksiä kokemuksen kohteista ja kokevasta subjektista, vaikka arvostelma ei olekaan suoranaisesti tiedollinen.

Kantilla korostuu esteettisen kokemuksen subjektiivisuus. Aistimus, joka kertoo jotain ulkoisen maailman oliosta, ei ole pelkästään subjektiivinen mutta esimerkiksi mielihyvän ja mielipahan tunteet ovat täysin subjektiivisia, sillä ne pohjautuvat omaan kokemiseen. (Vuorinen 1993: 181.) Kantin estetiikkaa voidaankin kutsua psykologiseksi estetiikaksi, koska se keskittyy ensimmäisenä kunnolla tarkastelemaan sitä sielullista vaikutusta, jonka kohde synnyttää kokijassa. Sen sijaan että tutkittaisiin esineitä ja ilmiöitä jotka synnyttävät kokemuksen, Kantin filosofiassa keskitytään subjektiin, kokijaan. (Laurila 1911: 183–184.)

Kantin ylevä jakautuu kahteen kategoriaan, matemaattiseen ja dynaamiseen. Matemaattinen ylevän kokemus on jotain niin valtavaa, ettei kuvittelukyky kykene hahmottamaan sitä. Dynaaminen ylevä taas merkitsee niin voimakasta kokemusta, että se uhkaa subjektin olemassaoloa. (Kotkavirta 2009: 238.) Nämä käsitykset subliimin luonteesta seuraavat siis Burken jalanjalkia, mutta eroavaisuudet löytyvät ymmärryksen lopullisesta luonteesta. Hirn huomauttaa, että Kantilla subliimit ilmiöt tuottavat ensin ahdistusta, mutta sen jälkeen syntyy ylevä tunne siitä, että järkemme kykenee muodostamaan mielikuvia vielä mahtavammista ilmiöistä (Hirn 1914: 169–170). Ylevän kokemuksessa subjekti kykenee lopulta järkiolentona ottamaan uhkaavan kokemuksen haltuunsa kuvittelukykynsä ja käytännöllisen järkensä ansiosta. Kantilla subliimi siis vahvistaa rationaalisen mielen voittoa materiasta, jolloin käsitys subliimista siirtyy empiristisistä ja naturalistisista teorioista kohti tietoisuuden muotoa. (Kotkavirta 2009: 238; Shaw 2006: 6.)

Haapalan (1998: 133) mukaan ihmismielen kyvyistä juuri kuvittelu ja ymmärrys ovat keskeisellä sijalla Kantin analyysissä. Nämä kyvyt toimivat yhteistyössä havainnon kohteen kanssa. Kantin sanoin kuvittelun ja ymmärryksen suhde on ”vapaata leikkiä”, eli sitä eivät rajoita käsitteet. Haapala toteaa, kuinka tästä kompleksisesta ihmismielen ja

havainto-objektin ominaisuuksien kanssakäymisestä syntyy esteettinen mielihyvä: Kauneus (tässä tapauksessa ylevä) ”ei ole objektissa, mutta ei myöskään pelkästään katsojan silmässä, vaan näiden kahden keskinäisessä vuorovaikutuksessa.”

Vaikka Kant lopulta korostaa rationaalisuutta subliimin kohtaamisessa, tähän kohtaamiseen liittyy myös tietoisuus yliaistillisesta maailmasta. Vuorinen toteaa, kuinka subliimin kokemuksessa ihminen tajuaa kuuluvansa tuonpuoleiseen, ”ja siksi mikään tämänpuoleinen ei voi häntä lannistaa” (Vuorinen 1993: 202). Kun subliimin kohde on niin valtava, että se ylittää ymmärryksen rajan, syntyy tunne äärettömyydestä. Mielikuvituksen ja järjen joutuessa ristiriitaan, myös yliaistillisen ehdottomuus paljastuu. (Ibid. 203.) Kuten Mari-Anne Virkkala (2002: 16) toteaa, Kantin ajattelussa ”ihmisen ulkopuolella siis on objekteja, jotka aiheuttavat kokemuksemme, mutta sen mitä koemme, koemme aina ihmisinä.”

Vaikka subliimiin jossain määrin kuuluukin käsitys ylevästä ja kohteen kohottavasta vaikutuksesta, subliimin ulottuvuudet eivät kuitenkaan rajoitu ylevään idyllisessä merkityksessä. Niin Kant kuin Burkekin liittivät subliimiin ristiriitaisten tunteiden heräämisen olennaisena osana kokemusta. Itse asiassa Burkella kauhu tai vaara ja tuska syrjäyttävät ylevöitymisen subliimin määrittämisessä. (Lyytikäinen 1999: 17.) Burken mukaan “[w]hatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, ... whatever is in any sort terrible, ... is a source of the *sublime*”. Toisin sanoen kauhu itsessään riittää subliimin lähteeksi: ”Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime.” (Burke 1987: 39, 75.) Savolaisen (1992: 12) mukaan on kiinnostavaa, kuinka Burke mainitsee aaveiden ja pahojen henkien herättämät tunnot¹¹, joskin luonnehdinnat ylevästä soveltuvat erityisen hyvin goottilaisen tunnelman ja miljöön luomiseen. Jylhä alppimaisema ja öinen tähtitaivas ovat yleviä, mutta samalla pelottavia.

Subliimin vaikutus goottilaisen romaanin syntyyn 1700-luvun puolivälin jälkeen onkin merkittävä. Voidaan sanoa, että Burken subliimi tarjosi kauhun ja pelon kuvittamiselle psykologisen lähtökohdan. (Savolainen 1992: 12; Boulton 1987: xxxiv.) Gotiikka merkitsi ilmiötä, jossa liikuttiin kohti tunteiden ja emootioiden estetiikkaa, jolloin se yhdistyi ensisijaisesti subliimin käsitteeseen. Estetiikan kehityskulut, kuten keskiaikaiset romanssit, tarinat taianomaisista tapahtumista ja eksoottisista matkoista näyttivät tietä

¹¹ (Burke 1987: 59)

kirjallisen gotiikan synnylle. Hautausmaarunous herätti kiinnostusta raunioihin, hautoihin ja yön synkkyyteen kuoleman jälkeisen elämän raja-aitoina. Subliimin teorit vihjailivat äärettömyydestä ja ymmärryksen rajojen rikkomisesta. Luonnon herättämät kauhun ja pelon tunteet ylittivät ihmisen käsityskyvyn. (Botting 1996: 3, 23–24.)

Subliimin alueella kaikenlaiset mielikuvitukselliset kohteet ja pelot, jotka sijoittuivat luontoon tai sen tuolle puolen, muotoutuivat gotiikassa yliluonnollisen, taianomaisen, painajaismaisen ja fantastisen kerronnan runsaudeksi. Runollisen ja visionäärisen voimansa vuoksi subliimi synnytti kirjallisuuteen ylenpalttisia tunteita. Esitellessään yliluonnollisia, huomiota herättäviä ja hirvittäviä tapahtumia goottilainen kirjallisuus tuotti lukijassa emotionaalista vaikutusta järkevän ja kultivoituneen vastakäiun sijaan. (Botting 1996: 3-4.)

Kirjallisen gotiikan syntynä pidetään hetkeä, jolloin Horace Walpole nimitti teoksensa *The Castle of Otranto* (1764) toista painosta ”goottilaiseksi kertomukseksi”.¹² Tästä alkoi englantilaisen goottilaisen romaanin nousukausi, jolloin syntyivät Walpolen innoittamina lajin keskeiset edustajat, kuten Ann Radcliffen *The Mysteries of Udolpho* (1794), M.G. Lewisin *The Monk* (1796) ja Mary Shelleyyn *Frankenstein* (1818). (Savolainen 1992: 12.) Alusta alkaen gotiikalla ja romantiikalla oli yhteys, joka toisaalta perustui myös vastakkaisuuteen. Monet romantiikan teokset sisälsivät goottilaisia aineksia, mutta ne ilmenivät vähemmän ihanteellisina väkivallan, inestin, intohimon ja kärsimyksen teemoina. Toisin sanoen gotiikka näyttäytyi romantiikan pimeänä puolena. (Botting 1996: 18.)

Goottilainen romaani historiallisena ilmiönä on melko tarkkaan rajattavissa Englannissa vuosien 1760-1820 väliseen aikaan, jolloin goottilainen merkitsi tuulentuivertamia linnoja, hautausmaita ja synkkiä metsiä. Yhtä lailla perinteiseen goottilaiseen romaaniin kuuluivat roistot, takaa-ajetut neidot ja yliluonnolliset olennot. (Savolainen, 1992:10.) Sitten gotiikan merkitys kirjallisuudessa alkoi laajentua ja yhä kasvavassa määrin se alkoi merkitä tietynlaista kauhun ja pelon tunnelmaa, jossa elämän synkät mysteerit tuotiin lukijan eteen (Northey 1976: 4). 1800-luvun lopussa alkanut moderni gotiikka sisälsi uusia käsityksiä ihmisen luonteesta ja historiasta. Dekadenssin aikana syntyneet teokset kuten R.L. Stevensonin *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Oscar Wilden *Picture of*

¹² Gotiikka on monimerkityksinen termi. Historiallisesti sillä viitataan Rooman kukistaneisiin barbaariheimoihin ja taidehistoriassa se merkitsee keskiajalta tuttua tyyliuuntaa. Aiemmin termi ”goottilainen” merkitsi myös jotain negatiivista, karkeaa ja barbaarista. (Savolainen 1992:10.)

Dorian Gray (1890) ja Bram Stokerin *Dracula* (1897) toivat mukanaan nykyäänkin tunnetut kulttuuriset myyttimme. (Dryden 2003: 19–20; Punter & Byron 2004/2010: 26, 39.)

Ajan saatossa gotiikka on alkanut pitää sisällään monenlaista kirjallisuutta ja sen määrittelystä on tullut entistä vapaampaa. Punter (1980: 14) kuvailee ”goottilaisuutta” laaja-alaisena ja jatkuvasti läsnä olevana pyrkimyksenä tai ulottuvuutena, joka läpäisee kirjallisuutta 1800- ja 1900-luvulle. Myös Savolaisen (1992: 17-18) mukaan goottilainen kirjallisuus historiallisena ilmiönä voitaisiin erottaa ”goottilaisesta sensibilitetistä”, joka merkitsee tietynlaista herkkyyttä ja alttiutta selittämättömälle ja yliluonnolliselle, halua asettua alttiiksi pelon ja kauhun tunteille. Modernit kirjailijat ovat myös uudella tavalla tietoisia perinteisestä goottilaisesta traditiosta, ja heidän kerronnassaan goottilaisuus ilmenee juurikin pelon ja kauhun hienovaraisena käyttönä. Goottilainen perinne voi näkyä esimerkiksi kiinnostuksena goottilaisiin miljöisiin, motiiveihin tai tilanteisiin, jossa toden ja epätoden rajat sekoittuvat.

Ajan myötä myös goottilaisen kauhun psykologinen ulottuvuus on tullut merkityksellisemmäksi. Northey viittaa Fiedleriin, joka korostaa Sigmund Freudin (1856–1939) vaikutusta psykologisen gotiikan syntyyn. Vaikka Freud ei itse tehnyt suoria viittauksia gotiikkaan, hänen ja hänen seuraajiensa opeilla on ollut tärkeä merkitys kauhun psykologisen merkityksen ymmärtämiseen ja syntyyn:

The actions and machinery of gothic fiction have come to be seen as objective correlatives of a psychic state as, for example, the connection of thunder with an enraged father figure, whether earthly or divine, or Leslie Fiedler’s interpretation of the dungeon as ‘the womb from whose darkness the ego first emerged’. (Northey 1976: 5.)

Kun Kant seuraajineen tutki, miten ihminen hahmottaa ja ymmärtää ulkoista todellisuutta, Freud käänsi katseen sisäänpäin. Psykoanalyysissa tutkitaan ihmisen sisäistä todellisuutta ja käsitteellistetään psyykkistä työskentelyä. Taiteentutkimuksessa psykoanalyysiä on hyödynnetty tutkimusmetodinä ja ymmärrystä lisäävänä menetelmänä, sillä ne molemmat tutkivat merkityksiä, jotka eivät ole ilmeisiä. (Enckell 2005: 7–8.)

Muuttuvassa gotiikassa pelon aiheuttajat monimutkaistuivat ja alkoivat korostaa sisäisen kauhun merkitystä. Botting (1996: 18–19) kirjoittaa, kuinka psykoanalyttisen

näkökulman myötä gotiikasta tulee alitajunnasta vapautuvien halujen ja tukahdutettujen voimien kirjallisuutta. Goottilaisen kirjallisuuden tarkastelussa teemat ihmisen jakautuneesta luonnosta näkyvät mielen ja ruumiin sekä ymmärryksen ja halun kaksijakoisuuden kysymyksissä. Kuten Dryden huomauttaa, perinteinen gotiikka kohdisti pelon johonkin ulkopuoliseen, mutta modernissa gotiikassa kauhu kääntyykin itseen, siihen, mihin kaikkeen ihminen voi olla kykeneväinen (Dryden 2003:19). Valistuksen ajoista gotiikka onkin kulkenut kohti sisäistettyä psykologista kerrontaa, epistemologista hämmennystä sekä henkilökohtaisen sekasorron ilmaisua ja tutkiskelua (Jackson 1981: 97). Esimerkiksi *Frankensteinin* ja R. L. Stevensonin *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyden* (1886) välissä tapahtuu siirtymä, jossa annetaan uusia merkityksiä minuuden vierauden esityksille. Jo Bulwer Lyttonin tarinoissa *Zanoni* (1842) ja *Strange Story* (1862) huomataan selkeitä modernin gotiikan merkkejä. Niissä pelon kohdetta ei esitetä selkeästi, jolloin siitä tulee entistä uhkaavampaa. 'Se' on jotain, jolla ei ole nimeä eikä muotoa. (Jackson 1981: 112.) Kuten tutkimuksessani tullaan huomaamaan, myös *Surfacingin* kerronnassa on läsnä samankaltainen *nimetön pelko*.

Psykologinen näkökulma siis keskittää kauhun tarkastelun ihmisyyteen ja mielen prosesseihin sen sijaan, että se ulkoistetaan yksinomaan jonkin yliluonnollisen läsnäoloon. Tämä ei kuitenkaan poissulje yliluonnollisen olemassaolon mahdollisuutta eikä sen tarvitse vähentää kerronnallisen kokemuksen hämäräperäisyyttä. Itseasiassa juuri epävarmuus tapahtumien todenperäisyydestä luo vaikuttavinta kauhua, kuten tutkimuksessani huomataan. Northeyn (1976: 5) mukaan gotiikan tutkimuksessa korostuvat kuitenkin subjektiivisuus ja symbolistisuus, oli kyse sitten piilevistä tai yliluonnollisista kokemuksista: "Whether or not modern critics associate gothicism with submerged or supernatural levels of experience, they generally emphasize its essentially subjective and symbolic nature in the exploration of the dark side of life."

Subjektiivinen kokemus jonkin rajat ylittävän läsnäolosta säilyttää usein kokemuksen hämäräperäisyyden. Northey (1976: 5) huomauttaa, kuinka esimerkiksi Davendra Varma näkee gotiikan mystisenä tai spirituaalisen matkana (*quest for the numinous*), viehätystenä sielun pimeään puoleen ja syvällisenä lähteenä subliimiin. Varman näkemyksessä gotiikka liikkuu realismin ja materiaalisen maailman ulkopuolelle. Kauhu ja pelko ovat yhteydessä metafyyssiseen hämmennykseen ja spirituaaliseen kokemukseen.

Goottilaiselle romaanille onkin tyypillistä monimerkityksisyys, kerronnan katkonaisuus ja selkeiden ratkaisujen ja päätelmien puute. Jo klassisessa gotiikassa kuten Shelleyllä, Godwinilla ja Maturinilla kerronta on monitasoista eikä tarjoa selkeää sulkeumaa tai yksiselitteistä tulkintaa. (Savolainen 2006: 170.) Tähän liittyen erilaiset narratologian teorit, jotka keskittyvät usein edellä mainitun kaltaisiin kerronnallisiin piirteisiin, ovat olennainen osa gotiikan tutkimusta. Tzvetan Todorovin kuuluisa teos *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre* (1970) toi goottilaiseen kirjallisuuteen kysymyksen fantastisen luonteesta. Sen mukaan toden ja epätoden rajoilla liikkuvat fantastiset kertomukset muistuttavat omaa maailmaamme, johon kuitenkin sisältyy meille vieraita olentoja ja ilmiöitä. (Todorov 1975: 25–26.) Todorovin teoriaa eteenpäin vieneen Jacksonin (1981: 4, 95) mukaan modernin fantasian lähtökohdat ovat muinaisissa myyteissä, mystiikassa, kansanperinteissä, saduissa ja romansseissa, mutta fantastisten kertomusten lähimmät juuret lepäävät kuitenkin goottilaisessa kirjallisuudessa: ”Unreason, silenced throughout the Enlightenment period, erupts in the fantastic art of Sade, Goya and horror fiction.”

Todorov (1975: 25, 41–42) jakaa goottilaiset kertomukset kahteen suuntaukseen: oudossa (*uncanny*) kirjallisuudessa yliluonnollinen selittyy järkiperaisesti ja ihmeellisessä (*marvelous*) kirjallisuudessa yliluonnolliset tapahtumat hyväksytään. Fantastinen elementti syntyy, kun yliluonnolliseen tapahtumaan törmännyt lukija joutuu epäroimään, kumpaan edellä mainituista suuntauksista kertomus kuuluu. Ambiguiteetti, eli kertomuksen moniselitteisyys ja monimerkityksisyys on vahvimpia pelon ja kauhun luoja goottilaisessa kertomuksessa. Rimmon-Kenan (1991: 131) huomauttaa, että tällaiset monitulkintaiset kertomukset asettavat lukijan tilanteeseen, jossa jatkuvasti huojutaan toisensa poissulkevien vaihtoehtojen välillä.

Todellisuuden esitykset voivat olla tällaisissa kertomuksissa hyvin kompleksisia. Kuten Jackson (1981: 34, 83) kirjoittaa, fantastiset kertomukset väittävät kertomansa todeksi, mutta rikkovat realismin rajoja väittämällä todeksi jotain epätodellista. Ne vievät lukijan arkimaailman tuttuudesta ja turvallisuudesta oudompaan maailmaan. Niin kertoja kuin päähenkilökään eivät ole selvillä mitä tapahtuu ja miten tapahtumia pitäisi tulkita. Kertomus on jatkuvasti kyseenalaistettu ja epävakaa. Kyseenalaisuus voi monesti kohdistua myös kertomuksen henkilöihin, ja Jacksonin mukaan verrattuna realistisen fiktion pysyviin, pyöreisiin henkilöihahmoihin, fantastiset kertomukset ovat täynnä

vähemmän täysiä hahmoja. Niihin kuuluu yleensä epävakaita hahmoja, joiden identiteetit eivät koskaan paljastu kunnolla.

Toisin kuin Todorov, Jackson (1981: 61–64) korostaa myös fantastisen kirjallisuuden psykoanalyttista näkökulmaa. 1800-luvulla toiseuden käsittäminen yliluonnollisena alkoi vähitellen antaa tilaa luennalle, jossa toiseuden alkuperä olikin luonnollinen ja subjektiivisesti tuotettua. Pahuudesta tulee paljon monimerkityksisempää, kun vieraudesta, kaksijakoisuudesta ja muodonmuutoksista tulee alitajunnan halujen kuvauksia. Tässä merkityksellisiksi nousevat juuri Freudin teoriat *oudosta (uncanny)* ja ihmisen subjektiivisesta rakentumisesta. *Outoa* on käytetty niin filosofiassa kuin psykoanalyttisessä teoriassa kuvaamaan häiritsevää ja tyhjää tilaa. *Oxford English Dictionaryn* varhaisimmissa merkinnöissä sana merkitsee jotain 'epäluotettavaa' (*not quite safe to trust to*) ja myöhemmin jotain 'vaarallista' (*dangerous, unsafe*). Myös Freudin määritelmän mukaan outo yhdistyy johonkin pelkoa ja kauhua herättävään, mutta jonka lähtökohdat ovat ihmisen alitajuntaan piilotettuina.

Freudin käsitykset oudosta kytkeytyvät kahden saksankielisen termin ympärille: *Das Heimlich* merkitsee kaikkea mikä on tuttua, ystävällistä, intiimiä ja mukavaa. Sen herättämän kotoisuuden tunteen vastakohtana on sanan negaatio, *Das Unheimliche*, joka synnyttää vierauden tunteen. Esseessään ”*Das Unheimliche – Epämukavuuden Elämyksestä*” (1919/2005) Freud määrittelee *Das Unheimlichen* ”kammottavaksi” tai ”epämukavaksi”, joka liittyy pelottavaan, ahdistavaan ja kauhistuttavaan. (Freud 2005: 29.)¹³ Sen päällimmäinen tarkoitus on etsiä ja paljastaa piilossa oleva. Freudin ajattelussa outo yhdistää nämä kaksi semanttista tasoa. Se paljastaa jotain, mikä on tavallisesti piilossa, jolloin syntyy häiritsevä muutos tutusta tuntemattomaksi. (Jackson 1985: 64-65.)

Käsitykset subliimista ja sen rajat ylittävästä luonteesta alkoivat saada goottilaisessa kerronnassa yhä hämäräperäisempiä piirteitä. Selittämättömät kokemukset saattoivat tuntua uhkaavilta, ja lähennellä enemmän eksistentiaalisen kauhun kuin turvallisen haltioitumisen ilmapiiriä. Esimerkiksi yhdysvaltalaisessa kirjallisuudessa tällaista gotiikan ja subliimin liittoa edustaa Herman Melvillen *Moby Dick* (1851), jossa aava meri ja myyttinen valkoinen valas toimivat pelon ja kauhun luojina. Savolainen toteaa, että

¹³ Kuten Markus Lång toteaa, Freudin käyttämälle saksankieliselle sanalle *Das Unheimlich* on vaikea löytää suomen- tai muunkaan kielistä vastinetta. Tässä tutkielmassa käytän siitä Långin käännöstä ”kammottava”. (Lång 2005: 29.)

meri kaikessa rannattomuudessaan samoin kuin itse valkoinen valas tutkimattomuudessaan synnyttävät Burken peräänkuuluttaman subliimin tuntemuksia. (Savolainen 1992:16.)

Lyytikäisen (1999: 11) mukaan subliimissa ollaan kahden maailman, kahden todellisuuden, normaalin ja epänormaalin, äärellisen ja äärettömän, havaittavan ja näkymättömän tai ilmaistavissa olevan ja ilmaisua pakenevan rajalla. Nykytutkimuksessa subliimi liittyy myös toiseuden kohtaamiseen ja sen taiteellisiin esityksiin. Lyytikäinen viittaa Barbara Claire Freemanin ajatukseen, jossa subliimi merkitsee kokemuspiiriä, jossa subjekti on suhteessa jonkin rajat ylittävän ja ilmaisua pakenevan toiseuden kanssa. Kuten Shaw (2006: 8-9) toteaa, postmodernia subliimia kuvaa yritys uudelleen lukea subliimin teoreettista traditiota, painottaen sen paradoksaalista, täyttymätöntä ja itseään hämmentävää luonnetta. Jos romantiikka pyrki yhdistämään selittämättömän johonkin jumalalliseen tai mielen tuotoksiin, niin postmoderni subliimi pyrkii säilyttämään subliimin jonakin toisena, jota ei koskaan voida sulattaa yhteen metaforin, symbolein tai sidesanoin. Mari-Anne Virkkala (2002: 31) huomauttaa, että modernilla taiteella ja kantilaisella subliimilla on paljon yhteistä, sillä molemmissa viitataan johonkin sellaiseen, mitä ei voida esittää. Esimerkiksi Jean-Francois Lyotard korostaa, kuinka modernismi esittää sellaista, mitä on mahdotonta nähdä tai näyttää.

Subliimin suhde luonnonilmiöihin on aina liittynyt jollain tasolla yliluonnollisen läsnäolon kokemiseen. Hirn (1914: 184–185) korostaa, kuinka subliimi esiintyy yleensä luonnonvastaisten tapahtumien yhteydessä olemuksemme rajoittuneisuuden vuoksi. Yliluonnollinen on ihmisen saavuttamattomissa jo itsessään ylevämpää kuin mikään maallinen suuruus. Kuvittelu jumaluuden läsnäolosta luonnossa selittää sen, että niin monet luonnon ilmiöt koetaan vaikuttavina ja pelottavina. Shawn mukaan subliimin synnyttämä tunne transsendenssista ilmenee etenkin uskonnollisissa teksteissä ja romantiikan runoudessa. Sen sijaan modernilla ajalla ymmärryksen ja ilmaisun hajoamista harvemmin pidetään korkeamman, hengellisen maailman merkkinä, minkä seurauksena subliimiin ennen kuulunutta pyhyiden ja mystisyyden olemusta ei enää jaeta. (Shaw 2006: 3; Weiskel 1976: 36.) Tutkimuksessani tulen tarkastelemaan, kuinka *Surfacing*issa nämä kysymykset subliimin transsendentista luonteesta heräävät jälleen eloon yliluonnollisten tapahtumien yhdistyessä modernistiseen kertomukseen.

Tutkielmassani en pyri etsimään kohdeteoksesta täysin perinteisiä subliimin piirteitä, vaan olen Lyytikäisen kanssa samaa mieltä siitä, että tämän päivän subliimia tulisi tarkastella enemmän dialogisena kenttänä, kysymysten kautta, kuin perinteisesti määriteltävänä käsitteenä. (Lyytikäinen: 1999: 30.) Sille on turha etsiä selvärajaisia määritelmiä, sillä kysymys on enemmän ambivalentista tulkintojen tilasta. Ajan saatossa subliimi onkin saanut erilaisia sisältöjä, oli kyse sitten kokemuksen kuvauksista, käsiteanalyysistä tai yrityksistä löytää kokemuksen perimmäinen aiheuttaja tai päämäärä. (Vainikkala 1990: 19.) Nykyään subliimiin liittyykin sen eri aikoina saamat määritykset ja se voi limittyä muiden kenttien kanssa (Lyytikäinen 1999: 30). Tässä tutkielmassa subliimi limittyy läheisesti gotiikkaan, jolloin niiden välisen rajan määrittelemisen ei ole selkeää. Olennaista onkin kysyä, miten subliimi ja gotiikka *Surfacing*issa ilmenevät ja kuinka nämä perinteiset kentät muuttuvat ja muovautuvat omanlaisekseen Atwoodin modernistisessä romaanissa.

1.4 Erämaa goottilaisena ympäristönä

Käsiteltäessä gotiikkaa ja sen suhdetta luontoon, pohjoisamerikkalainen ja etenkin kanadalainen kirjallisuus nousee vahvasti esiin. *Surfacing*in tutkimuksessa ei voidakaan sivuuttaa sen maantieteellistä sijaintia, sillä se on osa kanadalaista gotiikkaa ja erämaagotiikkaa (*wilderness gothic*), jossa pelon ja hämäräperäisyyden kokemukset kohdistuvat usein ympäröivään, laajaan erämaahan. Kanadalaista gotiikkaa on tutkittu paljon viime vuosikymmenten aikana, ja yksi tämän tutkimuksen merkittävimpiä teoksia on Margot Northeyn *The Haunted Wilderness: The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction* (1976), jossa Northey osoittaa gotiikan olevan pysyvä ominaisuus kanadalaisessa kirjallisuudessa.

Viimeaikainen kritiikki on kasvavassa määrin tuonut esille gotiikan keskeisyyttä kanadalaisessa kirjallisuudessa, vaikka aikaisempina vuosikymmeninä siihen suhtauduttiin varsin erillä tavoin. Yleinen näkemys 1900-luvun puolivälissä oli, että Kanadalta puuttui historia, mytologia ja legendat, mikä ilmenee hyvin Earle Birneyn kuuluisasta runosta 'Can. Lit' (1947): 'It's only by our lack of ghosts / we're haunted.' (Hammill 2003: 47.) Tuohon aikaan kanadalaisen kirjallisuuden saavutukset yhdistyivät realismiin nousuun ja kansallismielisyyden korostamiseen, sekä tarpeeseen luoda

tunnistettava kulttuurinen identiteetti. Tästä syystä gotiikka, joka venyi kirjallisuudessa tummana siteenä menneestä nykyaikaan, jätettiin huomiotta. (Northey 1976: 3.) Perusta kanadalaisen gotiikan tutkimukselle syntyi erämaa-aiheiden yleisyydestä kansallisessa kirjallisuudessa. Tyypillisiä paikkoja goottilaisille teksteille olivat laajat ja harvaan asutut metsät Labradorissa, Quebecissä, Ontariossa tai kauempana pohjoisessa. (Hammill 2003: 47.)

Atwood on myös ollut osaltaan luomassa maansa kirjallisuuden tutkimusta. Hänen teoksensa *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972) rakentaa syväluotaavan oppaan kanadalaisen kirjallisuuden ja kulttuurisen identiteetin ytimeen. Pääteemana teoksessa tarkastellaan kanadalaisen kirjallisuuden suhdetta omaan kotimaahansa ja etenkin sitä ympäröivään erämaahan, joka näyttäytyy usein vieraana ja pelottavana. *Survivalin* monet teemat on myös löydettävissä *Surfacingista*, minkä vuoksi romaania on usein pidetty tutkimuksen fiktiivisenä vastineena.¹⁴ Howells (1996: 39) huomauttaakin, kuinka *Survival* tarjoaa teoreettisen kontekstin myös Atwoodin omien teosten luennalle.

Erämaalla on merkittävä rooli kanadalaisen identiteetin rakentumisessa ja se on saanut tätä kautta lukuisia merkityksiä ihmisten mielissä. Erämaa on maantieteellisen sijainnin tunnus, avaruudellinen metafora sekä Kanadan kuuluisin kulttuurinen myytti. Maantieteellisesti erämaa määritellään villiksi muokkaamattomaksi alueeksi, joka Kanadassa kattaa suuret metsäalueet, lukemattomat järvet ja arktisen pohjoisen. Kolonialismin aikana eurooppalaiset näkivät erämaan paikkana, joka oli sivilisaation, järjestyksen ja moraalisten lakien ulkopuolella, pelottavana ja mystisenä toiseutena. Tästä syystä luonto esittäytyi eurooppalaisille tyhjänä tilana siitakin huolimatta, että erämaassa oli merkkejä alkuperäisasukkaista ja villieläimistä. Tämä johti kahteen erilaiseen suhtautumiseen, joista yleisemmässä luonto nähtiin paikkana, jossa saattoi eksyä tai kuolla. Toisessa tilanteessa se oli paikka, jossa saattoi vapautua sosiaalisista siteistä. Näiden lisäksi Atwood ottaa kuitenkin huomioon kolmannenkin mahdollisuuden, jossa erämaa voidaan tulkita hyvin erillä tavalla alkuperäisasukkaan näkökulman huomioon ottaen. (Howells 1996: 20- 22.)

¹⁴ Atwood ei itse allekirjoita tulkintaa: "From the people who think I wrote *Surfacing* to illustrate *Survival*? They should get their dates straight." (Sandler 1990: 43.)

Päällimmäisenä ajatuksena *Survivalissa* on nimensä mukaisesti käsitys *selviytymisestä*. Atwood on kehittänyt teoriaa kanadalaisen kirjallisuuden perusteemoista ja -ideoista. Hänen mukaansa voidaan hieman yleistäen sanoa, että kaikilla mailla ja kulttuureilla on ytimessään yksi yhdistävä ja tietoa välittävä symboli. Tuo symboli voi olla sana, fraasi, idea tai kuva ja se toimii uskomussysteeminä, joka pitää kansan yhtenäisenä. Atwoodin mukaan yksi keskeisin idea kanadalaisessa kirjallisuudessa on niin fyysinen kuin henkinen selviytyminen. Tämä juontaa juurensa Kanadan historiaan ja eurooppalaisten uudisasukkaiden taisteluun erämaan ankaria olosuhteita, villieläimiä ja alkuperäisasukkaita vastaan. Kanadalaisten kirjailijoiden päähenkilöt eivät useasti selviä mihinkään parempaan kuten esimerkiksi amerikkalaisessa kirjallisuudessa, vaan he vain selviävät. He eivät ole saavuttaneet paljoa, vain kiitollisuuden siitä, että ylipäätään selviävät. (Atwood 1972: 31–33.)

Kanadalaisessa kirjallisuudessa luonto näyttäytyy joko elottomana ja passiivisena tai vihamielisenä kulkijaansa kohtaan. Toisaalta se saatetaan esittää epätodellisen lempeistä kevään ja kesän näkökulmista. 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun kirjallisuudessa kohdatun luonnon, kuten burkelaisen subliimin ja wordsworthilaisen luontokäsityksen sovittaminen erämaan karuihin oloihin herätti ristiriitaisia tunteita. Etenkin jälkimmäisen esitykset luonnosta hyväntahtoisena Äiti Maana ja hoivaajana näkyivät ajankuvassa ”hyvän” luonnon ja ”pahan” kaupungin vastakkainasetteluna. (Atwood 1972: 49–51.)

Romanttisessa mielessä luonto miellettiin ihmisen sisäisen maailman osana tai symbolina, mutta kuten Frye toteaa: ”It’s all very well in the abstract to be thrilled by moonlit dark forests, and nature’s grand design. But the reality in Canada was too often... terrifying. No-man’s land. Terra incognita...” (Frye 2003: 470.) Usein luonnon herättämät todelliset tunnot erosivat suuresti siitä, mitä idyllisesti *olisi pitänyt* tuntea. Tämä näkyi epäluottamuksena luontoa kohtaan, jonka koettiin pettäneen uudisasukkaiden odotukset. Ensimmäiset kanadalaiset teokset olivatkin eräänlaisia selviytymisoppaita ja tunnetuin niistä lienee Susanna Moodien, upseerin vaimon elämästä kertova *Roughing It in the Bush* (1852), joka on klassinen esimerkki tällaisten ristiriitaisten tunteiden heräämisestä luonnon keskellä. Kun luontoon ei saatukaan toivottua, romantiikan runouden värittämää yhteyttä, se alkoi tuntua vihamieliseltä. Subliimia luontoa voitiin lähestyä, mutta ei koskaan saavuttaa. Sen sijaan jokapäiväinen elämä koostui soista, hyönteisistä, juurakoista ja toisista siirtolaisista. (Atwood 1972: 49–51.)

Negatiivinen suhtautuminen luontoon näkyy kanadalaisessa kirjallisuudessa monin eri tavoin. Se voi olla enemmän tai vähemmän aktiivinen, mutta usein syyllinen henkilöahmojen tapaturmiin tai kuolemiin, kuten Atwood (1972: 54) kirjoittaa:

Nature seen as dead, or alive but indifferent, or alive and actively hostile towards man is a common image in Canadian literature. The result of a dead or indifferent Nature is an isolated or “alienated” man; the result of an actively hostile Nature is usually a dead man, and certainly a threatened one.

Luonnon aiheuttama kuolema, jota ei tule sekoittaa luonnolliseen kuolemaan kuten sydänkohtaukseen, toistuu kirjallisuudessa paljon useammin kuin tosielämässä. Kanadalaisten kirjailijoiden suosituimpia ns. *Death by Nature*-aiheita ovat hukkumiset tai jäätymiset, mikä ymmärrettävästi liittyy Kanadan haastaviin luonnonolosuhteisiin. Runoilijat suosivat hukkumista, koska sitä voidaan myös käyttää alitajuntaan sukeltamisen metaforana, kun taas proosakirjailijat suosivat enemmän jäätymistä.

Erämaan aiheuttama hulluus on myös kanadalaisen kirjallisuuden toistuvia teemoja. Etenkin pohjoisen hämäräperäisyyttä kuvaillaan houkuttelevana ja itseensä johdattelevana, hulluksi tekevänä voimana. Epäsuoremmassa tavassa tappaa teoksen henkilö luontoon eristäytyminen voikin johtaa järjen menetykseen. Tähän liittyvät osittain myös legendat Wendigosta, Pohjois-Amerikan ja Kanadan alkuperäiskansojen myyttisestä olennoista, joka vainoaa ihmisiä pohjoisen metsissä. Jos henkilö näkee liikaa erämaata, hän tavallaan muuttuu sen osaksi ja jättää ihmisyytensä. Esimerkki *Death by Bushing*-aiheesta on Earle Birneyn runo ”Bushed” (1966), jossa kertoja elää ensin tyytyväisenä luonnossa, mutta alkaakin tuntee majoituksensa vieressä olevan vuoren olevan elossa ja vihamielinen häntä kohtaan. (Atwood: 1995: 19; 1972: 54–56.)

Teoksessaan *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature* (1995) Atwood korostaa pohjoisen merkitystä kirjallisuudessa etenkin mielentilana. Esseessään ”Canadian Monsters” (1976: 100) hän on hahmotellut, kuinka pohjoinen voi näyttäytyä kirjallisuudessa tutkimattoman maailman symbolina, tiedostamattomana, romanttisena, mysteerisenä ja taianomaisena. Atwood (1995: 16–18) huomauttaa, kuinka pohjoisen rajat ovat häilyvät; se voi merkitä erämaata, rajaseutua tai niitä lukuisia myyttejä ja mielikuvia, joita pohjoiseen on liitetty. Klassinen esimerkki näistä myyteistä on esimerkiksi Sir John Franklinin retkikunnan mystinen katoaminen vuonna 1845, joka

kummittelee lukuisina tarinoina miehistön kohtalosta. Monet runoilijat, kuten Robert W. Service kirjoittivat lukuisia runoja pohjoisen oudosta houkuttelevuudesta ja sen synnyttämistä kauheuksista, kuten kuoliaaksi jääytymisestä ja hulluksi tulemisesta. Erämaa personifioitiin usein julmana mutta kiehtovana naiseutena, joka houkuttelee viattomia matkailijoita omakseen. Esimerkiksi runossa 'Death in the Arctic' (1945) yksinäinen selviytyjä pohtii itsensä ampumista löydettyään toverinsa kuolleina. 'The Law of the Yukon' (1945) –runon tunnelma on yhtä lohduton:

Staggering blind through the storm-whirl, stumbling mad through the snow,
Frozen stiff in the ice-pack, brittle and bent like a bow;
Featureless, formless, forsaken, scented by wolves in their flight,
Let for the wind to make music through ribs that are glittering white

Asenteet luonnossa tapahtuvaa kuolemaa kohtaan vaihtelevat, kuten myös luonnolle langetettu syyllisyys ja vastuu kuolemantapauksista. Esimerkiksi F. B. Groven tarinassa "Snow" (1926) mies katoaa lumimyrskyyn ja löytyy myöhemmin kuoliaaksi jääytyneenä. Suruviestin kuullessaan miehen anoppi sortuu kyyneliin mutta toteaa: "God's will be done." Kuolema esitetään tosiasiana, asiana joka vain tapahtuu. Se on ennemmin tila kuin persoonallinen olento. (Atwood 1972: 56.)

Susan Glickman (1998: 38–39) korostaa, kuinka kanadalaisilla runoilijoilla, kuten Oliver Goldsmithillä, pohjoisamerikkalaisen maiseman kuvaaminen vihamielisenä liittyi siirtolaisten kohtaamien vaikeuksien tarkoitukselliseen, paatokselliseen esittämiseen. Esimerkiksi J. Mackayn runokokoelmassa *Quebec Hill*: "Summer" (1797) kuvaillaan valtavia käärmaitä ja hirveitä, löyhkäävästä suosta nousevia tauteja. Runoissa Niagaran putousten imuun ja "kaaokseen" hukkuvat niin kalat, petoeläimet kuin linnutkin. Mackaylle suuret vesiputoukset, joita jo tuohon aikaan kuvailtiin matkailijoiden kertomuksissa, merkitsivät säälimätöntä kauhua.

Kuten aiemmin esitin, kertomuksissa, joissa luonto esitetään kauhua ja pelkoa herättävänä paikkana, on monesti kysymys myös subliimin kokemuksen kuvailusta. Atwoodin ja Fryen tunnetuksi tekemälle käsitykselle kanadalaisen kirjallisuuden luonnon vihamielisuudesta onkin esitetty vaihtoehtoisia tulkintoja. Esimerkiksi Glickman (1998: vii-viii) asettaa kanadalaisen kirjallisuuden eurooppalaisen ja englantilaisen subliimin ja

pittoreskin traditioiden piiriin. Kanadalaiset alkoivat muokata tätä perintöä omiin kokemuksiinsa luonnon kohtaamisesta, tiedostaen tehtävänsä haasteellisuuden. Esimerkiksi toisessa Quebec Hill ”Summer”-runossaan Mackay esittää, kuinka kanadalainen maisema on jopa subliimimpi kuin valtameren toisella puolella: ”Should here confess description more sublime/ Could my weak numbers emulate the clime.”

Estetiikan teorit Burken pelkoteoria mukaan lukien antoivat vaikutteita monille kanadalaisille kirjailijoille, mutta jo ennen Burkea James Thompson *The Seasons*-runoissaan (1930) oli popularisoimassa uutta käsitystä pelosta parantavana kokemuksena. Samuel Monkin mukaan seuraavien kahdenkymmenen vuoden aikana subliimin kultin levitessä *The Seasons*in uudet osat alkoivat sisältää yhä pidempiä katkelmia, jotka herättelivät pelkoa suurien ja tuhoavien luonnonvoimien edessä. (Glickman 1998: 41; Monk 1935: 88.)

Myöhemmin teoksessaan *Over Prairie Trails* (1922) Grove kertoo matkoistaan haastavissa luonnonolosuhteissa, etenkin Kanadan talvisissa lumimyrskyissä. Savolainen toteaa artikkelissaan ”Valkoisuus, lumi, mysteeri: Kulttuurisia merkkejä Kanadan ja Yhdysvaltain kirjallisuudessa”¹⁵, kuinka Groven kuvaamassa autiossa maisemassa on jotain toismaailmallista ja vieraannuttavaa, ja sen laukaisemassa pelonsekaisessa huimauksessa on kysymys nimenomaan subliimin kokemuksesta. Subliimille tyypillisesti sanat eivät riitä kuvaamaan luonnonilmiöiden voimallisuutta, kun kokemuksessa saavutetaan elämän ja kuoleman, tai luonnon ja kulttuurin raja. Lähes kuoliaaksi paleltuessaan Grove tuntee vähäpätöisyytensä luonnonvoimien keskellä. Ernst Bucklerin romaanissa *The Mountain and the Valley* (1952) tapahtuu saman tyyppinen rajan ylitys. Kun romaanin lopussa päähenkilö David sairaskohtauksen kourissa tuupertuu lumeen, tapahtumassa on (yleensä tulkitun) kuoleman sijaan kyse transsendentaalisesta luontoon sulautumisesta.

Toisaalta Glickman (1998: 41–42) huomauttaa, ettei Mackayn Niagaran putousten kuvauksessa ole kysymys luonnon mysteeristen voimien kohtaamisesta ja pelon tuomasta helpotuksesta, vaan ennemminkin puhtaasta vastenmielisyydestä näkyä kohtaan. Putousten katselu ei nostata hänessä yleviä tunteita, vaan vie hänet hämmennyksen syövereihin. Jumalallisen järjestyksen sijaan hän näkee putouksissa alkukantaisen kaaoksen, jonka synnyttämä hämmennys osaltaan on merkki subliimin kokemuksesta.

¹⁵ Artikkelille ei ole vuosilukua.

Jossain vaiheessa luonnon rooli lähtökohtaisesti pahantahtoisena olentona muuttuu, kun ihminen alkaa voittaa luonnon. Silloin luonnosta tulee heikompi osapuoli ja uhri, jonka puolella sympatiat ovat. Yhä useammalle kirjailijalle on selvää, että ihminen on paljon vahingollisempi luonnolle kuin luonto ihmiselle. Pidemmälle ajateltuna on myös selvää, että tuhoamalla luontoa ihminen tuhoaa myös osaa itsestään. Atwood myös huomauttaa, että luonto näyttäytyy hirviönä etenkin silloin, jos sitä lähestytään epärealistisin odotuksin, olosuhteita vastaan taistelemalla, niiden hyväksymisen ja yhteiselon opetteluun sijaan. Tähän liittyy myös mielenkiintoinen ilmiö, jossa Kanadan alkuperäisväestöstä alkaa tulla tavoiteltu samaistumisen kohde. Silloin myös luonto aletaan nähdä eräänlaisena pelastuksen ja uuden elämän lähteenä. Etenkin 1900-luvun naiskirjailijoiden teoksissa korostuu luonnon rooli pakopaikkana yhteiskunnallisista ja sosiaalisista kahleista. Sen sijaan, että naiskertojat olisivat menneet erämaahan miehen kanssa, he menevät sinne olemaan itsekseen. (Atwood 1972: 60, 66; 1995: 35, 101.) *Surfacingin* voidaankin nähdä jatkavan sekä Kanadan ensimmäisen aallon naiskirjailijoiden selviytymisromaaneja, että myöhemmän sukupolven luontoyhteyttä korostavaa kirjallista perinnettä.

Tutkielmani seuraavat kaksi analyysilukua rakentuvat tutkimukseni kahden keskeisen teeman, rajalla olon ja rajan ylityksen ympärille. Ensimmäisessä analyysiluvussa tarkastelen romaanissa esiintyvää luonnon ja kulttuurin välistä rajaa kertojan kokemuksen kautta. Goottilaisena tilana näyttäytyvä erämaa ja sen herättämät subliimin kokemukset ovat täynnä ristiriitaisuuden, pelon ja kauhun tuntemuksia, sekä hämäräperäisen toiseuden uhkaavaa läsnäoloa. Tässä huomioni kiinnittyy etenkin siihen, millä tavoin subliimi kauhu ilmenee kerronnassa päähenkilön psyykkisen tilan paljastajana. Toisessa luvussa tarkastelen kertojalle tapahtuvaa luonnon ja kulttuurin välisen rajan ylitystä äärimmäisenä subliimin kauhun kokemuksena. Kertojan kokemaa kielellistä ja fyysistä muodonmuutosta sekä romaanin muita yliluonnollisia tapahtumia tarkastelen kysymyksinä kokemusten subjektiivisuudesta ja monimerkityksisyydestä.

2 LUONNON JA KULTTUURIN RAJALLA

Seuraavissa alaluvuissa keskityn siihen, miten *Surfacingissa* subliimi luontokokemus sekoittuu gotiikalle ominaiseen selittämättömän läsnäoloon ja pelkoon. Kuten olen osoittanut, subliimin tuntemukset ovat havaittavissa aina jollain tasolla kirjallisuudessa, jossa luonnolla on merkittävä sisällöllinen rooli. Luonto voi herättää ihastuksen lisäksi voimakkaita tunnereaktioita, kuten Burken mainitsemia pelkoa ja hämäräperäisyyttä. Kun tällaiset pelottavat ja osin hallitsemattomat tunteet korostuvat tai esiintyvät erityisen vahvoina, ollaan jo gotiikan maaperällä. Subliimin ja gotiikan liitto onkin tässä tapauksessa jonkinlaista ylevää kauhua, jossa pelon ilmapiirissä säilyy erämaan mahtavuus ja mystinen tutkimattomuus. *Surfacingissa* on paljon subliimin kauhun elementtejä niin kerronnallisesti, tyylillisesti kuin sisällöllisestikin. Erämaan lisäksi goottilaisuus läpäisee identiteettikysymyksiä, sosiaalisia suhteita sekä yhteiskunnallista kuvausta. Erämaa on se tila, jossa tämä kaikki tapahtuu ja johon kaikki tavallaan heijastuu.

2.1 Vieraus ja eristyneisyys erämaassa

Aluksi tarkastelen, millaisia tuntemuksia erämaahan saapuminen kertojassa herättää. Selittämättömän ahdistuksen läsnäolo sekä ristiriitainen suhtautuminen toisaalta tuttuun, mutta kuitenkin niin tuntemattomaan ympäristöön hallitsevat romaanin alun kerrontaa. Erämaahan kytkeytyvää mysteeriä lisäävät tapahtumien lomaan putoilevat muistot sekä kesken jäävät, hämäräperäiset tiedot kertojan elämästä ja perheestä. Käsittelen subliimia ja gotiikkaa erämaan kuvauksiin liittyvän uhkaavuuden ja salaperäisen tunnelman kautta.

Romaani alkaa matkanteosta kohti nimeltä mainitsemattoman kertojan kotiseutua. Pohjoisen Quebecin erämaassa sijaitsevalle saarelle hänen mukaansa lähtevät miesystävä Joe sekä tuttavapariskunta Anna ja David. Tutut kiemurtelevat tiet, maamerkit ja huoltoasemat nostavat muistoja pintaan, helposti ja käskemättä. Lapsuuden kokemukset ja ajatukset törmäävät alueella tapahtuneisiin muutoksiin ja uusiin havaintoihin ympäristöstä. Erämaahan paluu herättää kertojassa irrallisuuden tunteen: ”Me olemme

nyt minun kotikentälläni, vieraalla maalla.” (*Yli veden* 11; tästä eteenpäin YV.)¹⁶ Vieraus merkitsee kertojan särkynyttä suhdetta lapsuudenkotiin ja erämaahan, jossa hän on kasvanut, mutta myös vierautta sitä ihmistä kohtaan joka hän on ollut ennen lähtöään.

Atwood (1970: 62) on itse hahmottanut kanadalaisen ihmisen suhdetta maahansa seuraavalla tavalla: “We are all immigrants to this place, even if we were born here: the country is too big for anyone to inhabit completely, and in the parts unknown to us we move in fear, exiles and invaders.” Kuten Howells toteaa, Atwoodilla kanadalaisuuteen liittyy identiteetin kaksinaisuus: toisaalta jakautunut kulttuurillinen identiteetti jälkikolonialistisessa valtiossa ja toisaalta kerronnan jakautuminen ulkoisten tapahtumien ja samanaikaisten sisäisten tapahtumien kuvaamiseen (Howells 1996: 22–23, 162). Tuo identiteetin kaksinaisuus, jota Atwood kutsuu ”väistämättömäksi näkemisen kaksijakoisuudeksi”¹⁷, on selkeästi esillä *Surfacing*issa, jossa kertoja tuntee sekä vierauden että yhteenkuuluvuuden tunnetta maahansa. Kansallisen identiteetin epäselvyyden lisäksi romaanin asetelma on tuttu jo varhaisemmasta kanadalaisesta kirjallisuudesta, jossa erämaahan kohdistettu toive uudesta kotoisasta ympäristöstä kallistuu selittämättömään toiseuden kokemukseen. Alusta alkaen kerronnassa näkyy subliimia kauhua kuvaava ristiriitaisuus, jossa sama tila voi tuntua tutulta ja turvalliselta, mutta myös pelottavalta ja uhkaavalta.

Päähenkilön ristiriitaista suhdetta kotipaikkaansa ja sen erämaahan valotetaan usein pintaan nousevilla lapsuusmuistoilla luonnon kohtaamisesta. Luonto avaa naiselle portin tämän onnelliseen lapsuuteen, jossa erämaa oli turvallinen ja maailmalta suojaava tila. Esimerkiksi kohdassa, jossa nainen saapuu tutulle padolle, hänet valtaa lapsuuden muisto vesivoimalan pauhuihin joutumisesta. Hän muistelee, kuinka heidän perheensä oli lähtenyt kanootilla matkaan kylästä, mutta paksun sumun vuoksi he olivat harhautuneet reitiltä ja menettäneet mahdollisuuden nähdä eteensä. He olivat kuulleet suden ulvontaa kauempaa ja lähteneet äänen johdattamaan suuntaan tarkoituksenaan päästä erämaahan. Lähestyvän pauhun kuullessaan he olivat tajunneet ulvojien olleenkin kylän koiria ja menneensä väärään suuntaan. Vanhempien rauhallisen ja määrätietoisen toiminnan ansiosta he olivat kuitenkin pelastuneet, vaikka jännite kaupungin ja erämaan välillä oli tappava: ”[M]ieleeni jäi vain usvainen valkoisuus, äänettömästi virtaava vesi ja keinuva

¹⁶ “Now we’re on my home ground, foreign territory.” (*Surfacing* 9.)

¹⁷ “inescapable doubleness of vision”

liike, turvallisuus.” (YV 18.)¹⁸ Todellisen vaaran uhka, mutta samanaikainen turvallisuus kuvaavat hyvin romaanissa esiintyvää subliimin kauhun kokemusta. Tässä tapauksessa kuitenkin kulttuuria edustava vesivoimala on vaaran todellinen aiheuttaja, samalla kun kertojan muisto valkoisuudesta ja äänettömyydestä herättää mielikuvan mystisestä rajakokemuksesta luonnon ja kaupungin välillä.

Voimakkaasti vaihtelevat erillisyyden ja yhtenäisyyden tunteet erämaata kohtaan heijastelevat toisaalta juurilleen palaavan kertojan ristiriitaisia käsityksiä omasta minuudestaan. *Surfacing*issa erämaa toimiikin miljöönä, jota leimaa pääpiirteittäin melko tyypillinen goottilainen asetelma. Botting (1996: 2) korostaa, kuinka perinteinen goottilainen maisema on kolkko, vieraannuttava ja täynnä uhkaavuutta. Savolaisen (1992: 18) mukaan tällaisessa ympäristössä arkikokemuksen tarjoama turvallisuus rikkoutuu, menneisyyden salat paljastuvat ja alitajuntaan torjutut halut ja pelot nousevat esiin.

Kertojan ahdistuneisuus kuuluu vahvasti hänen äänestään, hän on vastentahtoisesti joutunut palaamaan paikkaan, jonka hän hylkäsi kauan sitten kipeiden tapahtumien vuoksi. Ahdistukseen liittyy syyllisyys ja häpeä tapahtuneista asioista, jotka jäävät vielä kerronnan alussa hämärän peittoon. Romaanin kerronnassa on kaksi tasoa, joista pintapuolisen ja selkeän etsintäkertomuksen rinnalla kulkevat naisen mielen vääristämät, muun kertomuksen kanssa epäyhtenäiset ja sekavat muistikuvat. Niiden mukaan nainen on ollut naimisissa, saanut lapsen ja hylännyt tämän. Useasti pintaan nousevat ”muistot” naimisiinmenosta ja synnytystilanteesta alkavat saarella kuitenkin paljastua suojakertomukseksi, jonka avulla nainen on torjunut mielestään traumaattisen aborttikokemuksen ja rakastajan hylkäämisen. Erämaalle annetaan tässä etsintämatkassa rooli myyttisenä toiseutena ja raja-aitana, jonka läpi kertojan on päästävä kohdatakseen perimmäinen totuus itsestään ja ihmisyydestä.

*Surfacing*issa takaumat tai *analepsikset* luovat toisen kertomuksen, joka poikkeaa ajallisesti ns. ’ensimmäisestä kertomuksesta’. (ks. Rimmon-Kenan 1991: 61) Ne antavat tietoa menneisyydestä, ja tässä tapauksessa nimenomaan menneistä tapahtumista.¹⁹ Kerronnan eri tasot muodostuvat romaanissa sekä yhtäkkisistä takaumista että kertojan

¹⁸ ”[W]hat stayed in my head was only the mist whiteness, the hush of moving water and the rocking motion, total safety.” (*Surfacing* 18.)

¹⁹ Näitä romaanin kerronnassa esiintyviä analepsiksia, jotka kertovat menneisyydestä ennen ensimmäisen kertomuksen alkua, kutsutaan ’ulkoisiksi analepsiksiksi’. (Rimmon-Kenan 1991: 62.)

suorista lapsuusmuisteluista. Näillä hypodiegeettisillä kertomuksilla voi olla erilaisia funktioita ensimmäiseen kertomukseen nähden, mutta Rimmon-Kenanin (1991: 116) mainitsemat selittävä ja temaattinen funktio löytyvät selkeästi kohdeteoksesta. Menneisyyden tapahtumat pyrkivät tarinan edetessä selittämään kertojan tilannetta ja mielen hajanaisuutta. Loppujen lopuksi ne myös antavat vastauksen alun herättämiin kysymyksiin tapahtuneiden asioiden todellisesta luonteesta. Tasojen temaattinen merkitys taas ilmenee samankaltaisuutena menneiden ja nykyisten tapahtumien välillä. Kertojan kokemukset saarella synnyttävät jatkuvasti rinnastuksia menneeseen, joko lapsuudenkokemuksiin tai piilotettuun traumaan. Siirtymät tasojen välillä tapahtuvat äkillisesti ja ne menevät usein kerronnassa päällekkäin, jolloin kertomusten samankaltaisuus korostuu. Takaumat – romaanin nimeen viitaten – *nousevat pintaan* saarella olon aikana.

*Surfacing*issa on paljon aukkoja, jotka hallitsevat romaanin tarinamaailmaa. Aukot toimivat kerronnassa tehokeinoina antaen mahdollisuuden moneen eri totuuteen ja mielikuvaan, mikä synnyttää pelkoa ja epävarmuutta. Kertoja paljastaa vaihtelevasti tietoja itsestään ja elämästään, mutta jo alussa lukijaa alkaa häiritä toisaalta asioiden kertomatta jättäminen ja toisaalta kerrotun ristiriitaisuus ja salaperäisyys. Liisa Steinby viittaa Wolfgang Iseriin, joka puhuu aukoista tyhjinä kohtina, jotka estävät tapahtumien hahmottamisen kokonaisuudeksi. Iserin mukaan 1900-luvun modernismissa ja sen jälkeisessä kirjallisuudessa aukkojen jättäminen on muuttunut yleisemmäksi. (Steinby 2013: 70.)

Kertomakirjallisuuden luonteenomaisin aukko on hermeneuttinen, ja lukemisessa tämä aspekti käsittää arvoituksen (aukon) havaitsemisen, johtolankojen etsinnän, hypoteesin muodostamisen sekä yhden viimeistellyn hypoteesin muokkauksen. Aukko voi olla tilapäinen, jolloin se täytetään jossain kohdassa kertomusta, tai pysyvä, jolloin se jää avoimeksi. (Rimmon-Kenan 1991: 163.) *Surfacing*in kerronnassa on sekä tilapäisiä että pysyviä aukkoja. Kertojan menneisyyttä koskeva mysteeri ratkeaa ja aiemmin vaillinaisiksi jääneet tiedot täydentyvät, kun totuus tapahtumista valkenee. Sen sijaan kertojan epärealistiset ja yliluonnolliset kokemukset jättävät pysyvän epätietoisuuden ja pelon tunnelman romaaniin.

G. Richard Thompsonin gotiikan erilaisia alaluokkia koskevassa jaottelussa puhutaan epäselvästä tai monimielisestä gotiikasta, jossa kertomus jää kokonaisuudessaan

epistemologisesti epävarmaksi. Kertomuksen todenperäisyys kyseenalaistuu epäluotettavan kertojan toimesta ja kerronnan rakenne on usein kompleksinen. Tällaiselle kertomukselle luonteenomaista on myös äärimmillen viety psykologinen ja filosofinen problemaattisuus ja monitulkintaisuus. (Thompson 1979: 26–28; 31–32.) Romaanin pirstoutunut kerronta, kertojan epärehellisyys sekä tarinan aukot kuvaavat hyvin kertojan mielensisäisen maailman hajanaisuutta, kuinka hän yrittää kertoa toisenlaista tarinaa elämästään. Selittämättömän ahdistuksen läsnäolo kasvaa, mitä lähemmäksi määränpäättä saavutaan. Pintaan nousevia tunteita hän yrittää hallita kylmyydellä, lähestyvän itkun voi ”puuduttaa” toisenlaisella tuskalla:

Mikään ei ole ennallaan, en osaa enää minnekään. Pyörittelen kieltäni jäätelön ympärillä ja yritän keskittyä siihen, nykyisinhän niihin pannaan merilevää, mutta minä alan hytistä, miksi tämä tie on erilainen, hän ei ole olisi kyllä saanut antaa heidän muuttaa sitä, tahtoisin kääntyä takaisin ja palata kaupunkiin ja olla ikuisesti tietämätön siitä miten hänen on käynyt. Minulta voi päästä kohta itku, se olisi kauheaa, kukaan heistä ei tietäisi mitä tehdä enkä minä liioin. Isken hampaani jäätelöön ja hetken ajan tunnen vain kasvojeni toista puolta kohoavaa veitsenterävää kipua. Puudutusta, se on yksi keino: jos sinuun koskee niin keksi toisenlainen tuska. Olen kunnossa taas. (YV 12.)²⁰

Paniikinomainen ja paikoin sekava kielenkäyttö herättää kysymyksiä kertojan mielentilasta ja sen vakaudesta. Lukija huomaa, että kertoja peittelee ja pyrkii pakenemaan jotain, mitä ei sanallisteta. Keskenään taistelevat ajatukset ja itsetuhoiset yritykset korvata kipua kivulla kertovat ongelmista, jotka eivät liity ainoastaan isän katoamiseen. Rimmon-Kenanin mukaan juuri kertojan kieli voi tehdä käyttäjästään epäluotettavan, jos se on sisällöltään ristiriitaista ja kuvastoltaan monitulkintaista. Kertojan epäluotettavuuden lähteinä ovat usein kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma. (Rimmon-Kenan 1991: 128–129.) *Surfacing*issa kaksi ensimmäistä ovat keskeisiä. Kertojan asianosaisuuteen vaikuttaa tietysti hänen roolinsa tapahtumien ja tunteiden ainoana, subjektiivisena kokijana.

²⁰ “Nothing is the same, I don’t know the way anymore. I slide my tongue around the ice cream, trying to concentrate on it, they but seaweed in it now, but I’m starting to shake, why is the road different, he shouldn’t have allowed them to do it, I want to turn around and go back to the city and never find out what happened to him. I’ll start crying, that would be horrible, none of them would know what to do and neither would I. I bite down into the cone and I can’t feel anything for a minute but the knife-hard pain up the side of my face. Anaesthesia, that’s one technique: If it hurts invent a different pain. I’m all right.” (*Surfacing* 11.)

Olellaisimpana seikkana on kuitenkin kertojan menneisyydessä koettu trauma, joka siivilöi kaiken informaation vaikuttaen tapahtumien todenperäisyyteen. Tähän liittyy myös tietämyksen rajoittuneisuus, sillä kertoja ei romaanin alussa itsekään tunnista ahdistuksensa syitä. Hän ei muista tapahtumien todellista luonnetta ja aukot oikeastaan syntyvät tästä muistamattomuudesta.

Romaanin kerronnassa on lisäksi taso, joka on huomaamaton, mutta selkeästi läsnä. Tämän Rimmon-Kenanin mainitseman implisiittisen tekijän, eli sijaistekijän sanotaan usein edustavan todellista kirjailijaa. Se on teoskokonaisuutta hallitseva tietoisuus ja teoksen ilmentämien normien alkuperä. (Rimmon-Kenan 1991: 110.) Romaanissa kertojan lisäksi on siis läsnä kaiken tietävä tekijä, jonka kautta esitetään huomioita kertojasta ja tämän elämästä. Vaikka kertoja ei romaanin alussa itse huomaa tai korosta tarinansa ja tunteidensa ristiriitaisuutta ja epäselvyyttä, sisäistekijä antaa lukijalle vihjeitä niiden olemassaolosta.

Kertojan oman salaperäisyyden lisäksi hänen perheensä kuvailuun liittyy paljon kysymyksiä ja hämäräperäisyyttä. Perheen kerrotaan olleen maineeltaan epämaääräinen ja kaupunkilaiset olivat kutsuneet heitä nimellä ”*Les maudits anglais*” (kirotut englantilaiset). He halusivat asua niemellä eristyksissä kaupungista ja muista ihmisistä. Erämaassa asuminen vaikuttaa olleen romanttinen unelma omavaraisuudesta ja vapaudesta. Kerronnasta selviää, että kasvitieteilijänä toiminut isä on ollut oman tiensä kulkija, henkilö, jolla on ollut oma tapansa elää. Kertojan mukaan syrjäisimmän saaren perheensä asuinpaikaksi valinnut isä oli ihaillut ensimmäisten tulijoiden elämää, ”joiden saapuessa täällä ei ollut mitään muuta kuin metsää eikä muita ideologioita kuin ne jotka he toivat mukanaan” (YV 71). Vanhemmat edustavat muistoissa myös viisautta ja turvallisuutta. Heidän luontosuhteensa on ollut vahva ja siihen on kuulunut selviytymisen kyky. Luonto on otettu vastaan sellaisenaan, mutta sitä varten on varustauduttu tiedolla ja taidoilla. Siten heillä on ollut mahdollisuus elää saarella haluamallaan tavalla, yhdessä erämaan arvaamattomuuden kanssa.

Toisaalta aivan kuten erämaahan, kertojan vanhempiinkin liittyy jotain toismaailmallista ja saavuttamatonta, niin muistoissa kuin nykyhetkessä. Kertoja muistelee, kuinka hänen äitinsä saattoi joskus vain kadota metsään ja kuinka hänen yllään oli ainainen mysteeri: ”Mahdotonta olla niin kuin äitini, pitäisi osata siirtyä toiseen aikaan; hän oli joko

kymmenentuhatta vuotta toisia jäljessä tai viisikymmentä vuotta edellä.” (YV 62.)²¹ Kertoja tuntuu olevan puolustuskannalla ja katkera vanhemmilleen, jotka eivät odottaneetkaan häntä takaisin muuttumattomina, vaan jotka katosivat hänen elämästään: ”Minä kadehdin niitä ihmisiä jotka menettävät vanhempansa jo varhain, silloin heitä on helpompi muistella, he pysyvät muuttumattomina.” (YV 7.)²² Tiivis perhe ja onnellinen lapsuus vaihtuivat kuitenkin aikuisuuteen ja todellisuuteen, jonka raadollisuus oli kaukana vanhempien turvallisesta huolenpidosta. Kertojan perhemuistoissa hän käyttää me-pronominin sijaan he-pronominia loitontaen itsensä muistosta, yhteisestä kuvasta.

Eristyneisyys muista ihmisistä ja yhteiskunnasta on voinut merkitä kertojan perheelle itsemääräämisoikeutta ja rauhaa, mutta goottilaisessa kerronnassa ne voivat olla osaltaan luomassa pelon ilmapiiriä. Erillisyys merkitsee paitsi yksinäisyyttä myös sitä, ettei apua ole saatavilla, jos jotain tapahtuu. Kertoja muistelee, kuinka kaupunkilaiset olivat aina ihmetelleet, eikö heitä pelottanut asua yksin saarella, jonne ajaminen oli kestänyt kaksi tai kolme tuntia säästä riippuen. Yksinäisyys on ollut myös isän kohtalona, joka on kadonnut tyhjään. Kukaan ei edes tiedä, kuinka kauan hän on ollut kadoksissa tai mistä häntä voisi etsiä. Erakoituneen isän kuvailussa on häiritsevää uhkaavuutta, joka kasvaa saarelle saapumisen myötä. Vanhaa kotitaloa ei näy puiden takaa, koska kertojan mukaan ”naamioituminen oli yksi isäni menettelytavoista” (YV 36).²³

Ehkä kaikkein selvimmin eristyneisyyteen liittyvä pelko ilmenee kuitenkin kertojan kokemuksessa: saarella hän ei pääse pakoon sitä, mitä on tähän asti paennut. Kun hän jää tovereidensa kanssa laiturille, ilma on täynnä jännitystä ja epävarmuutta tulevasta:

Meitä ympäröivä tyhjä tila on hiljaa, tuuli on vaimentunut ja järvi on tyyni, hopeanvalkoinen, olemme ensimmäisen kerran koko päivänä (ja pitkiin aikoihin, vuosiin) moottoriäänten kantamattomissa. (YV 38.)²⁴

Tätä yhtäkkisen hiljaisuuden synnyttämää hämäräperäisyyden ja epätietoisuuden kokemusta havainnollistaa hyvin Nicolsonin (1959: 16) huomio, kuinka luonnon voimien

²¹ “Impossible to be like my mother, it would need a time warp; she was either ten thousand years behind the rest or fifty years ahead of them.” (*surfacing* 69.)

²² “I envy people whose parents died when they were young, that’s easier to remember, they stay unchanged.” (*Surfacing* 6.)

²³ “camouflage was one of my father’s policies” (*Surfacing* 39).

²⁴ “The space is quiet, the wind has gone down and the lake is flat, silver-white, it’s the first time all day (and for a long time, for years) we have been out of the reach of motors.” (*Surfacing* 41.)

sublimateetti voi äänien ja liikkeiden lisäksi olla pysähtyneisyyttä ja hiljaisuutta. Esimerkiksi Wordsworthin runossa ”Airey-Force Valley” (1842) liike tuntuu ainoastaan korostavan luonnon olennaista liikkumattomuutta:

the brook itself,
Old as the hills that feed it from afar,
Doth rather deepen than disturb the calm
Where all things else are still and motionless.

Nicolson huomauttaa, kuinka myös Percy Shelleyin draamassa *Prometheus Unbound* (1820) ollaan luonnon korviahuumaavan jylinän ja kaaoksen jälkeen yhtäkkiä tietoisia hirvittävästä hiljaisuudesta: ”[A] continuous vast, awful as silence.” (Nicolson 1959: 16; viit. Airey-Force Valley; *Prometheus Unbound*, II, iii, 11–36)

2.2 Subliimi ja uhkaava luonto

Romaani sekoittaa mielenkiintoisella tavalla realistisen ja fantastisen kertomuksen piirteitä. Se edustaa modernia gotiikkaa, jossa ihmeellinen ja pelottava saapuvat osaksi arkitodellisuutta, hämmentäen ja luoden epävarmuutta. Vaikka erämaa herättääkin kertojassa muistoja ja tuttuuden tunnetta, liittyy siihen paljon hämäräperäistä ja mystistä tunnelmaa. Subliimi vie luonnon ja kulttuurin rajalle näyttäen kertojalle hetkellisiä viitteitä jostain toisesta todellisuudesta tai toisesta puolesta, josta ihminen on irrotanut itsensä. Tämä maailma tuntuu kertojasta vieraalta ja pelottavalta.

Subliimi näyttäytyy erityisesti kertojan tekemissä havainnoissa. Yksi olennainen piirre on subliimin kokemuksen jääminen kielen ulkopuolelle, kun sanat ja ihmiskokemus eivät riitä kuvaamaan ja selittämään luonnon vaikuttavuutta. Shawn mukaan silloin, kun kokemus irtoaa tavanomaisesta ymmärryksestä ja kun kohteen tai tapahtuman voimaa ei kyetä sanoin ilmaisemaan, kyse on subliimin kokemuksesta (Shaw 1996: 2). Vaikka kertoja yrittää alussa suojautua luonnolta, sen voima tulee hänen lävitsensä:

Tuuli nousee taas ja pyyhkäisee ylitsemme, ilma on viileänlämmintä ja kevytliikkeistä, puut takanamme heiluttelevat lehtiään, äänet väreilevät; vesi hohtaa jäistä valoa, sinkkikuu murenee kareiksi. Kuikka huutaa, väristys nostaa kaikki ihokarvani pystyyn; kaiut heijastuvat joka puolelta, piirittävät meitä, täällä kaikki kaikuu. (YV 47–48.)²⁵

Järven kuvaus enteilee muutosta. Tyyni vesi ympärillä on odottava ja mystinen. Kuvat ovat sinällään vielä realistisia, mutta painostava tunnelma antaa viitteitä toisesta todellisuudesta, joka ympäröi saarta:

Me ujumme takaisin vähittäisen hämärän läpi. Kauempaa kuuluu kuikan huutoja; lepakoita vilahtelee ohitsemme vedenpintaa hipoen, on aivan tyyntä, rannan harmaanvalkoiset kalliot ja kuolleet puut kertautuvat tummassa peilissä. Meitä ympäröi äärettömän tilan tai täydellisen tilattomuuden harha, me ja hämärä ranta joka näyttää olevan käden ulottuvilla, vesi välissä pelkkää tyhjää. [...] Niin kuin kulkisimme ilman halki, allamme ei mitään kannattelemassa meitä; me leijumme kotiin tyhjän varassa. (YV 81.)

We slide back through the gradual dusk. Loon voices in the distance; bats flutter past us, dipping over the watersurface, flat calm now, the shore things, white-grey rocks and dead trees, doubling themselves in the dark mirror. Around us the illusion of infinite space or of no space, ourselves and the obscure shore which it seems we could touch, the water between an absence. [...] It's like moving on air, nothing beneath us holding us up; suspended, we drift home. (*Surfacing* 92–93.)

Alkuperäisteksti havainnoi vielä paremmin kerronnassa kuvattua hämäräperäistä tunnelmaa, kuinka ympäristö luo harhan tilasta ja oudon tyhjyyden tunteen. Subliimiin kuuluva vastakohtaisuus ilmenee täydellisen tilan ja tilattomuuden kokemuksessa. Saarella olo on rajalla olemista, myös kauhun rajalla, kun ahdistava tyyneys pitää kertojaa otteessaan. Subliimin yhteys transsendenssiin liittyy käsitykseen rajoista ja niitä ylittävästä todellisuudesta, kuten Shaw (2006: 3) toteaa: ”Sublime marks the limits of reason and expression together with a sense of what might lie beyond these limits.” Kokemuksen törmääminen ymmärryksen rajallisuuteen liittyy myös Kantin ajatukseen, jossa subliimi on tulos ponnistuksesta ja yrityksestä saada havainnon ja mielikuvan piiriin

²⁵ “The wind starts again, brushing over us, the air warm-cool and fluid, the trees behind us moving their leaves, the sound ripples; the water gives off icy light, zinc moon breaking on small waves. Loon voice, each hair of my body lifting with the shiver; the echoes deflect from all sides, surrounding us, here everything echoes.” (*Surfacing* 53.)

jotakin, joka ei siihen mahdu tai rikkoo sen. Vainikkala (1990: 19) havainnollistaa tätä toteamalla: ”Ylevää ei voi kuvata läsnäolevana tai se on läsnä vaikutuksena, vieraana, pelottavana, esittämättömänä, epä-inhimillisenä.” Myös Burke (1987: 63) kirjoittaa, kuinka sellaiset asiat, jotka tekevät voimakkaimman vaikutuksen mieleen, lähentelevät aina jollain tasolla äärettömyyttä. Silloin kohdetta ei nähdä selkeästi, eikä sen rajoja pystytä hahmottamaan. Subliimia määrittää ”kauhea epätietoisuus” (*terrible uncertainty*) ja kauhu, ennen kuin tuntemusten aiheuttaja mahdollisesti paljastuu.

Vaikka kertoja ei saa kiinni tästä vieraasta todellisuudesta, sen vaikutukset ilmenevät kerronnan kautta. Ulkoisten ja sisäisten tapahtumien päällekkäisyys korostuu kertojan kokemuksellisessa ja spirituaalisessa yhteydessä luontoon. Ulkoinen ympäristö sekä fyysiset kokemukset ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa kertojan mielensisäisen maailman kanssa. Subliimi luontokokemus kuvaa kertojan sisäistä maailmaa ja mielen prosesseja. ’Toinen kertomus’, joka näkyy kerronnassa piilotettuna, tavallaan kulkee tämän subliimin kokemuksen kautta. Jokainen kohtaaminen luonnon kanssa vahvistaa kertojan todellisia muistoja, vieden hänet yhä lähemmäksi mielensä tapahtumia.

Kertojan subliimin kokemukseen kuuluu vähittäinen muutos, jota havainnoidaan kertojan kasvavana herkkyytenä ympäristön ärsykeitä kohtaan. Kertoja aistii, kuinka teltan läpi kuuluvat lintujen äänet ”kiemuroivat korvieni yli mutkikkaasti kuin luistelijat tai juokseva vesi, ilma täyttyi pehmeistä tavuista” (YV 158).²⁶ Myös kerronta alkaa muuttua yhä kuvailevammaksi ja elävämmäksi. Saarella olijoiden keskinäisten suhteiden ja heille tapahtuvien asioiden kerronta on suoraviivaista ja kertojan innottoman äänen toteamaa. Sitä leimaa etäisyys, jota kertoja tuntee kanssaihmissä ja heidän ongelmiaan kohtaan. Sen sijaan luonnosta kerrottaessa tyyli muuttuu runsaammaksi ja herättelevämmäksi. Erämaahan kohdistuu selkeästi voimakkaampi lataus ja se tuntuu olevan ainoa asia, mikä puhuttelee ja koskettaa kertojaa.

Romaanissa myös saduilla ja myyteillä on erityinen asema. Lapsuuden uskomukset tuntuvat edelleen vaikuttavan kertojan ajatuksissa ja hän näkee monia asioita lapsen silmin, sellaisina kuin ne on ensimmäistä kertaa koettu. Erämaan ja ihmisten kuvailut tasapainoilevat toden ja fantasian välimaastossa, aivan kuin yliluonnolliset ilmiöt ja

²⁶ ”twirled over my ears, intricate as skaters or running water, the air filling with liquid syllables” (*Surfacing* 181).

toisenlainen todellisuus kuuluisivat osaksi ympäristöä. Veneen yli lentävän haikaran kuvaus luo tunnelmaan myyttisen toiseuden tunnun:

Sininen haikara kohoaa ilmaan lahdelta missä se on kalastanut ja läpyttää ylitsemme kaula ja nokka ojossa ja pitkät jalat roikkuen, siivekäs käärme. Huomatessaan meidät se päästää rahisevan liskolinnunkorahduksen [...] (YV 75.)²⁷

Luonnon ja kulttuurin rajan hämärtyminen näkyy kerronnassa erilaisten tyylikeinojen kautta. Kertoja esimerkiksi kuvailee ihmisiä luontometaforilla, vertaillen heidän ominaisuuksiaan eläimiin ja kasveihin miellettyihin ominaisuuksiin. Miesystävässään Joessa häntä kiehtoo tämän eläimellinen ulkomuoto ja vähäpuheisuus: ”Hän on kuin sen amerikkalaisen viisisenttisen biisoni, pörrökarvainen ja tylppäkuonoinen, pienet silmät kireästi puoliummussa ja ilmeessä vallitsevasta katoavaksi muuttuneen lajin uhmaa [...]” (YV 7.)²⁸ Myös kertojan vanhemmat saavat eläimen muodon hänen ajatuksissaan, loppua kohden vielä hyvin merkityksellisellä tavalla. Kertoja muistelee kuolinvuoteella maanneen äitinsä käsien olleen kuin ”ortta puristavan linnun kynnet” (YV 23).²⁹ Toisaalta luonnolle annetaan inhimillisiä piirteitä läpi teoksen, esimerkiksi kertojan puhuessa ’puiden keuhkoista’.

Ihmisten ja eläinten sekoittumiseen liittyy kielikuvien lisäksi myös syvempi merkityksellisyys. Kertoja kuvittaa työkseen lasten satukirjaa ja muistelee *loup-garou*-satuja, joissa eläimet ja ihmiset ovat sekoittuneet: ”[J]oissain saduissa he panevat asiat pääläelleen, eläimet ovat sisältä aivan kuin ihmisiä ja riisuvat turkkinsa yhtä vaivattomasti kuin vaatteet.” (YV 68.)³⁰ Sadut muistuttavat kertojaa Joen selkäkarvoista, jotka ovat samanlaisia muinaisuuden jäänteitä kuin umpilisäkkeet ja pikkuvarpaat. Ihmisen *eläimellisyyteen* liittyykin alkukantaista merkitystä; se on satujen lisäksi osa muinaista historiaamme.

²⁷ ”A blue heron lifts from a bay where it’s been fishing and flaps overhead, neck and beak craning forward and long legs stretched back, winged snake. It notes us with a rasping pterodactyl croak [...]” (*Surfacing* 86.)

²⁸ ”From the side he’s like the buffalo on the U.S. nickel, shaggy and blunt-snouted, with small clenched eyes and the defiant but insane look of a species once dominant, now threatened with extinction.” (*Surfacing* 5.)

²⁹ ”hands on the sheet curled like bird claws clinging to a perch” (*Surfacing* 24).

³⁰ ”But in some of the stories they do it the other way round, the animals are human inside and they take their fur skins off as easily as getting undressed.” (*Surfacing* 76.)

Muodonmuutos-aihe nousee selkeimmin esiin romaanin viimeisessä osassa, jossa kertoja haluaa samaistua eläimiin ja sulautua osaksi luontoa. Tätä käsitellen laajemmin tutkielman 3. luvussa. Aiheeseen kuitenkin viitataan jo aiemmin, koskien erityisesti kertojan isän mysteeristä katoamista ja uskomuksia, joita tähän liittyy. Kertoja muistelee, kuinka katolilaiset kyläläiset ajattelivat uskontoa vierastavan perheen olevan kirottu. Tähän yhdistyi myös vanha uskomus, jonka mukaan ihmiset, jotka eivät käyneet messussa, muuttuivat sudeksi. Kuin yhtenä vaihtoehtona katoamiselle kertoja epäileekin, etteivät kyläläiset viitsineet etsiä isää kunnolla, koska tästä oli tullut susi.

Luontoon kohdistuva epävarmuus pitää sisällään myös konkreettisen ja välittömän vaaran, mikä ilmenee kertojan kyynisestä ja varauksellisesta asenteesta haastavia luonnonvoimia kohtaan. Tällainen suhtautuminen on tuttua Kanadan kirjallisuudessa, jossa luonnon aiheuttamat onnettomuudet ovat enemmän sääntö kuin poikkeus. *Survival*issa Atwood kuvailee, kuinka luonnon aiheuttama kuolema esitetään usein hukkumisina ja kuoliaiksi paleltumisina, tai kuinka henkilöt eksyvät lumimyrskyihin tai jäävät kaatuvan puun alle. (Atwood 1972: 55–56.) Näihin uhkiin yhdistyy kuitenkin myös subliimin peräänkuuluttamat valtavuuden ja pelon kokemukset. Luonnolla on selkeästi oma roolinsa mahtavana ja suurena voimana, jonka rinnalla ihminen on vain mitätön osa sen kiertokulkua. Romaanin luontokuvauksissa voidaan havaita viitteitä luonnon tietoisuudesta ja kaikkivoipaisuudesta:

Järvi on juonikas, sää vaihtelee, tuuli voi äkkiä nousta; ihmisiä hukkuu joka vuosi kun veneet on lastattu liian täyteen tai humalaiset kalastajat ajavat täyttä vauhtia heti pinnan alla vaaniviin vettyneisiin tukkeihin [...] (YV 36.)³¹

Luonnon mahti on myös vienyt kertojan perheen. Äiti on kuollut aivokasvaimen, metsä on niellyt isän sisäänsä jälkiä jättämättä ja kertojan vääristyneissä muistoissa veli on hukkunut tippuessaan laiturilta. Kertoja haluaa uskoa, että isä on osannut selviytyä saarella elämisen haasteista, mutta epäilykset kalvavat häntä. Ensimmäinen etsintäyritys osoittautuu mahdottomaksi, sillä vaikeakulkuisessa ja pusikkoisessa maastossa piilopaikkoja on loputtomasti, eikä luonto osoita minkäänlaista yhteistyökykyä:

³¹ "The lake is tricky, the weather shifts, the wind swells up quickly; people drown every year, boats loaded topheavy or drunken fishermen running at high speed into deadheads, old pieces of tree waterlogged and partly decayed, floating under the surface [...]" (*Surfacing* 38.)

Metsään katoaminen ei ole ollenkaan harvinaista, sellaista sattuu kymmeniä kertoja joka vuosi. Tarvitaan vain pieni virhe, esimerkiksi että kulkeutuu liian kauas talosta talvella, lumimyrskyt puhkeavat yllättäen, tai nyrjäyttää jalkansa niin ettei pysty kävelemään, keväällä mäkärät tekevät ihmisestä selvää, ne ryömivät vaatteiden sisään ja yhdessä päivässä hän on veressä yltä päältä ja hourailee. (YV 55.)³²

Luonnon aiheuttamassa vaarassa on jotain väistämätöntä: ihminen saattaa selviytyä vaativista oloista tuntemalla ja tarkkailemalla ympäristöään, mutta vastassa oleva erämaa on aina arvaamaton ja saavuttamaton.

2.3 Nimetön pelko – erämaa psyykkisenä tilana

Coral Ann Howells kirjoittaa, kuinka päällimmäisenä gotiikassa on pelko: aaveiden pelko, naisten pelko miehiä kohtaan, pimeän pelko ja pelko sellaista kohtaan, joka on piilossa, mutta saattaa ilmestyä odottamattomasti. Leimallinen pelko goottilaisessa fantasiassa on myös, että jokin kuolleeksi luultu ja haudattu ei välttämättä olekaan kuollut. (Howells 1996: 63.) *Surfacing*issa kaikki nämä elementit ovat läsnä. Luennassani merkittävää on se, kuinka romaanin edetessä luonto alkaa heijastella yhä enemmän kertojan mielentilaa ja sisimpää. Oman sisäisen maailman kauhu ja itsensä kadottaminen, mielen järkkyminen ja tutun muuttuminen tuntemattomaksi ovat osa erämaan synnyttämää kauhun ja pelon kokemusta. Romaanissa subliimia ja gotiikkaa yhdistääkin psykoanalyttinen näkökulma, jossa ympäristön hämäreperäisyys tai *outous (uncanny)* alkaa vähitellen paljastaa piilossa olevan tarinan. Erämaa näyttäytyy alitajunnan ja muistojen tilana, jossa kertojan käsitykset itsestä problematisoituvat. Alitajunnan esitykset liittyvät myös kulttuuriseen kontekstiin ja kertojan kokemaan vierauden tunteeseen erämaata kohtaan.

Kertoja suhtautuu ympäröivään luontoon hyvin ristiriitaisesti. Vaikka lapsuuden ympäristö on tuttu, se ei tunnu turvalliselta. Hän kokee luonnon etäisenä ja vaikeasti

³² “[I]t’s not unusual for a man to disappear in the bush, it happens dozens of times each year. All it takes is a small mistake, going too far from the house in winter, blizzards are sudden, or twisting your leg so you can’t walk out, in spring the blackflies would finish you, they crawl inside your clothes, you’d be covered with blood and delirious in a day.” (*Surfacing* 61.)

lähestyttävänä paikkana, johon hän ei edes halua tutustua uudelleen. Ympäristöä hallitsee DeLamotten kuvailemat kaksi goottilaisen kirjallisuuden pelkoa: hirveä erillisyyden kokemus ja yhteys johonkin kauheaan toiseuteen. (DeLamotte 1990: 22.) Erämaan lisäksi pelot kohdistuvat myös isään, joka kertojan ajatuksissa tuntuu muuttuneen jollain tavalla tuon tuntemattoman ympäristön osaksi. Kulkiessaan metsässä etsiessään jälkiä isästään päähenkilö ahdistuu ympäröivästä salaperäisyydestä:

Tämä muistuttaa aivan sitä kun olimme kaikki piilosilla hämärissä illallisen jälkeen, se oli toisenlaista kuin sisällä, piilopaikkoja oli rajattomasti; silloinkin kun tiesimme minkä puun taakse hän oli mennyt, jäljellä oli aina pelko että kutsuhuudon jälkeen esiin tupsahtaisi joku kokonaan muu. (YV 60.)³³

Ajatus isän mahdollisesta läsnäolosta herättää kauhua, sillä hän ei tiedä millaisessa tilassa tämä on. Jos isä ei ole kuollut, hän ei todennäköisesti halua tulla löydettyksi. Löytäessään isän erikoiset piirrokset, hän pelkää tämän menettäneen järkensä ja piilottelevan metsässä vaanien hänen ystäviään:

Tätä mahdollisuutta en ole keksinyt ajatella: hän on ehkä menettänyt järkensä. Tullut hulluksi, tärahtänyt. Höpertynyt, niin kuin turkismetsästäjät sanovat, kun joku on elellyt metsässä yksikseen liian kauan. Ja jos hän on hullu niin ei hän silloin välttämättä olekaan kuollut: silloin eivät mitkään säännöt päde. (YV 72.)

This is the forgotten possibility: he might have gone insane. Crazy, loony. Bushed, the trappers call it when you stay in the forest too long. And if insane, perhaps not dead; none of the rules would be the same. (*Surfacing* 81.)

Tässä kohdassa otetaan esille mahdollisuus erämaan hulluksi tekevästä vaikutuksesta, joka toistuu kanadalaisessa erämaagotiikassa. Punterin (1980: 400) mukaan luontoon kohdistuvaan kauhuun liittyy, että luonto voi ottaa omansa milloin vain, joko tappamalla tai tekemällä kulkijansa hulluksi: ”In contemporary gothic... the natural world is not

³³ “It’s like the times he used to play hide and seek with us in the semi-dark after supper, it was different from playing in a house, the space to hide in was different from playing in a house, the space to hide in was endless; even when we knew which tree he had gone behind there was the fear that what would come out when you called would be someone else.” (*Surfacing* 67.)

benevolent and indeed it is not merely organically ‘red in tooth and claw’, it is actively hostile and actively able to find interesting and tormenting ways of getting its own back.”

Isä on kertojan kuvitelmissaan kuin villiintynyt eläin, joka voi käyttäytyä arvaamattomasti reviirilleen tunkeutujia kohtaan. Hän kuvittelee, kuinka valo voi vetää isää puoleensa niin, että ”hän tulee ja hämöttää sitten ikkunassa kuin iso resuinen perhonen” (YV 74).³⁴ Hän liittää isän käyttäytymiseen myös erikoisen uskomuksen, jonka mukaan isä ei halua lähestyä heitä niin kauan, kun he pysyvät ryhmänä. Kertojan mielikuvituksellinen suhtautuminen isän katoamiseen jää melko hämäräperäiseksi, mutta viitteet Wendigon legendaan ovat havaittavissa. Kuten Atwood (1995: 62–64) on tutkimuksissaan esittänyt, Pohjoisen erämaan aiheuttamaan hulluuteen liittyy myytti tästä itäisen havumetsävyöhykkeen pelätystä kannibalisesta hirviöstä. Wendigo voi olla hahmon lisäksi verbi tai eräänlainen prosessi, jossa ihminen voi ’mennä Wendigoon’ tai muuttua sellaiseksi. Legenda on lähtöisin Kanadan alkuperäisväestöltä, joille erämaa on täynnä erilaisia hirviöitä, kuten Atwood toteaa: ”For indigenous people the wilderness was not empty but full, and one of the things it was full of was monsters.” Sitten se on toistunut lukuisissa tarinoissa ja runoissa. Vaikka olento voi olla monia eri asioita, yleensä sitä kuvaillaan valtavaksi henkiolennoksi, jonka sydän ja joskus koko ruumis on jäätä, jolla on uskomattomat voimat ja kyky liikkua tuulen nopeudella.

Isän piirroksen pitkulainen, käärmemäinen olento haaraisine sarvineen muistuttaa puoliksi eläintä ja puoliksi ihmistä.³⁵ Kertojan myyttien täyttämässä todellisuudessa se esittää mahdollista muodonmuutosta; luonto on ehkä muuttanut isän joksikin toiseksi, vaarallisemmaksi olennoiksi, johon eivät enää päde inhimilliset säännöt:

Mietin milloin hulluus oli mahtanut alkaa; se johtui varmasti lumesta ja yksinäisyydestä, hän oli rasittanut itseään liikaa, sehän iskee ihmiseen juuri silmien kautta, keskitalven yön ohut musta kylmyys, valkoiset päivät paksunaan auringonvaloa, ulkoavaruutta joka sulaa ja jäätyy joka kerta uudelleenlaisiksi hahmoiksi, oma mielikin alkaa tehdä samaa. Piirros esitti jotakin minkä hän oli nähnyt, se oli hallusinaatio; tai ehkä se kuvasi häntä itseään, sitä millaiseksi hän kuvitteli muuttuvansa. (YV 127.)³⁶

³⁴ ”looming up at the window like a huge ragged moth” (*Surfacing* 84).

³⁵ ”The body was long, a snake or a fish; it had four limbs or arms and a tail and on the head were two branched horns. Lengthwise it was like an animal, an alligator; upright it was more human, but only in the positions of the arms and the front-facing eyes.” (*Surfacing* 145.)

³⁶ ”I wonder when it had started; it must have been the snow and the loneliness, he’d pushed himself too far, it gets in through your eyes, the thin black cold of mid-winter night, the white days dense with sunlight,

Atwood (1995: 67) huomauttaa, että Wendigon pelko on kaksijakoista, sillä vaarana on joko tulla olennon syödyksi tai muuttua itse sellaiseksi. Jälkimmäinen tuottaa todellisen kauhun, sillä muuttuminen johtaa ihmisyyden ja persoonan menettämiseen sekä muiden ihmisten, kuten omien perheenjäsenten tuhoamiseen.³⁷

Kuitenkaan Wendigon ei aina tarvitse olla konkreettinen hirviö. Atwoodin mukaan se voi esiintyä samalla tavalla kuin aaveet kummitustarinoissa ja goottilaisissa kertomuksissa. Ensinnäkin tämän kaltaiset ylimaalliset olennot voivat ilmentää ympäristöään ja sen henkeä. Paikka on itsessään vainottu, eikä sillä ole tekemistä henkilön itsensä kanssa. Toisaalta aave tai henki voi toimia viestintuojana tai kostajana, jolloin sillä on yhteys päähenkilöön ja tämän menneisyyden käytökseen. (Atwood 1995: 73–74.) *Surfacingin* aaveita voidaan tulkita molemmista näkökulmista, mikäli oletetaan, että saarella on oma henkensä. Toisaalta tieto siitä, että kertoja on aiemmin hylännyt vanhempansa antaa syyn heidän kummittelulleen, joka saa näkyvän muodon romaanin loppuosassa.

Ylimaallinen olento voi myös olla osa kertojan psyykeä, siivu hänen tukahdutettua sisintään. Tällaiset ”Wendigot” ovat henkilöitä, joiden sisin on kääntynyt ulospäin niin, että heidän pelkäämänsä olento jakautuukin heistä itsestään, tuhoten kaiken muun henkilön persoonasta. Nämä kertomukset liittyvät hulluuteen, ja usein myös ympäristöön, joka ottaa henkilön valtaansa. Kuten Atwood toteaa: ”No one ‘goes Wendigo’, it seems, in the middle of a city. The bush, the trees, the loneliness, are essential.” (Atwood 1995: 74–75.)

Vaikka *Surfacingissa* muuttumisen pelko kohdistuukin alussa enemmän isään, on selvää, että luonto alkaa ottaa myös kertojaa haltuunsa. Isän lisäksi erämaa tuntuu piilottelevan muutakin; salaisuuksia ja muistoja, joita nainen ei halua kohdata. Kertojan vainoharhaisuus ja pelot tuntuvat palautuvan muuhunkin kuin pimeyden herättämiin mielikuvitusleikkeihin. Kerronnassa on vahvana ajatus siitä, että metsä sisältää jotain. Se tuntuu vainoavan kertojaa selittämättömällä, mystisellä tasolla. Northrop Fryen mukaan

outer space melting and freezing again into different shapes, your mind starts doing the same thing. The drawing was something he saw, a hallucination; or it might have been himself, what he thought he was turning into.” (*Surfacing* 145.)

³⁷ Kanadan Pohjoisessa uskomukset Wendigoksi muuttumisesta tai olennon valtaan joutumisesta ovat tunnettu mielisairauden muoto, jota Morton I. Teicher on dokumentoinut työssään *Windigo Psychosis among Algonkian-Speaking Indians* (1982). (viit. Atwood 1995: 68.)

tällaisessa kauhussa ei ole kyse kauhusta vaaroja tai epämukavuutta, tai edes luonnon mysteerejä kohtaan, vaan kyse on sielun kauhusta sitä jotain kohtaan, mitä nämä asiat edustavat. (Frye 1971: 225.) Tätä ajatusta mukaillen pelko sitä kohtaan, mitä itsestä saattaa paljastua pelottaa *Surfacingin* kertojaa, jolloin alun perin ulospäin kohdistunut pelko kääntyy nyt myös sisäänpäin, kohti tiedostamatonta. Romaanissa erämaan voi tulkita alitajunnan symboliksi, joka näyttäytyy ennen kaikkea ulkoisen ja sisäisen todellisuuden rinnastuksessa. Villi luonto muuttuu psyykkiseksi tilaksi samalla tavalla kuten Faye Hammillin (2003: 51) kuvaillessa Atwoodin *Journals Of Susanna Moodie* -runojen tapahtumia: ero sisäisen ja ulkoisen, tarkkailijan ja tarkasteltavan välillä murtuu.

Luonnon kohtaamiseen on jo kertojan lapsuudessa liittynyt kauhua ja yliluonnollisen, *nimettömän* pelkoa. Hän huomaa valehtelevansa itselleen, ettei lapsena koskaan pelännyt saarella: ”[J]oskushan olin suorastaan kauhuissani, valaisin taskulampulla polkua edessäni, kuulin metsästä kahinaa ja tiesin että minua jahdattiin, karhu, susi tai jokin tarkemmin määrittelemätön nimetön olento, se tuntui vielä pahemmalta.” (YV 88.)³⁸ Aikuisuudessakaan kertojan pelko ei missään vaiheessa kohdistu todellisiin eläimiin, vaan selkeästi johonkin hämäräperäisempään. Teltassa makoillessaan kertoja kuuntelee sen ulkopuolelta kuuluvia ääniä: ”Vinkaisuja, kahinaa kuivissa lehdyissä, röhähdyksiä, yöeläimiä; ei vaaraa.” (YV 157.)³⁹ Romaanin yliluonnollisen kauhun kuvailuun sopiikin Lovecraftin (2013: 20) toteamus eriskummallisista ja oudoista tarinoista, joissa on mukana ”tietynlaista henkeäsalpaavaa ja selittämätöntä, ulkopuolisten, tuntemattomien voimien uhkaa”.

Kuten Burkella, romaanin subliimi syntyy uhan tunteesta ja siihen liittyvistä pelon ja kauhun kokemuksista. (ks. Burke 1987: 39.) Kertojalle saaren tunnelma on kokonaisvaltaisesti täynnä uhkaavuutta, jota hän yrittää materialisoida isän kuvitteelliseen läsnäoloon. Kertojan kokemuksessa saari näyttäytyy suljettuna tilana, joka on ansan tavoin vanginnut heidät, kuten hän toteaa: ”[S]aari ei ollut turvallinen, olimme jääneet siihen loukkuun.” (YV 93.)⁴⁰ Se mikä on todellisuudessa jäänyt loukkuun, on kuitenkin kertojan mieli, joka on jo alkanut läpikäydä muutosta. Tähän liittyy Gaile McGregorin (1985: 7) huomio siitä, kuinka kanadalaisessa kirjallisuudessa luontoa ei

³⁸ “[S]ometimes I was terrified, I would shine the flashlight ahead of me on the path, I would hear a rustling in the forest and know it was hunting me, a bear, a wolf or some indefinite thing with no name, that was worse.” (*Surfacing* 101.)

³⁹ “Squeaks, shuffling in the dry leaves, grunting, nocturnal animals; no danger.” (*Surfacing* 181.)

⁴⁰ “[T]he island wasn’t safe, we were trapped on it.” (*Surfacing* 108.)

voiteta rohkeudella ja tahdonvoimalla, vaan uhkaavasta luonnosta tulee pikemminkin erottamaton osa ihmistilaa.

Romaanin kauhu rakentuu pääsääntöisesti jatkuvasta kertojan sisäiseen maailmaan kohdistuvasta epävarmuudesta. Kertoja ei tiedä mitä hänelle on tapahtumassa, kun takaumat alkavat lisääntyä ja muuttua epäyhtenäisimmäksi. Kertomuksen aukot alkavat vähitellen murtua ja niihin viitataan suoraan, kun kertoja alkaa itse kyseenalaistaa muistikuvansa:

Minun täytyy olla huolellisempi muistikuvieni suhteen, varmistua että ne ovat omiani eivätkä niiden toisten muistikuvia [...] jos tapahtumat ovat väärin niin silloin niihin liittyvät tunteetkin ovat väärin muistissani, alan itse keksiä niitä ja korjaukset ovat lopulta mahdottomia, ne jotka voisivat auttaa ovat jo poissa. [...] kaikki on mukana siihen asti jolloin lähdin. Sitten äkkiä häiriöitä, kuin neula hyppäisi uran yli, hetkeksi kaikki katoaa, olen pyyhkiytynyt puhtaaksi; tarkka ikänikin, suljen silmäni, mikä se oikein on? Pelkkä menneisyys ilman nykyisyyttä merkitsee vanhuudenhöperyyttä. (YV 89.)⁴¹

Alussa hän haluaa lähteä saarelta mahdollisimman pian, mutta vähitellen kiinnostus menneisyyttä kohtaan kasvaa. Yrittäessä selvittää isänsä kohtaloa, alkaa saarella olo samalla avata hänen oman elämänsä mysteeriota. Kyse on MacAndrewn (1979: 11) kuvailemasta hapuilusta kohti jotain outoa mutta tuttua, joka usein on päähenkilön mieli.

Goottilaisessa kerronnassa tuttu outouden kokemus syntyy Freudin teoriassa siitä, kun alitajunnan pelkoja heijastetaan ympäristöön ja muihin ihmisiin. Pelottavat tapahtumat syntyvät subjektin sisälle piilotetusta ahdistuksesta, jonka kautta hän myös tulkitsee maailmaa. (Jackson 1985: 64-65.) Tuttu (*Das Heimlich*) törmää kammottavaan (*Das Unheimliche*), joka herättelee piilossa olevan. Freudin käsitykset siitä, kuinka outo syntyy tästä tutun ja kammottavan välisestä yhteydestä, kuvaa hyvin romaanissa tapahtuvia kertojan sisäisen maailman muutoksia. Kertojan saapuessa kotiin kaikki on tuttua, mutta

⁴¹ "I have to be more careful about my memories, I have to be sure they're my own and not the memories of other people [...] if the events are wrong the feelings I remember about them will be wrong too, I'll start inventing them and there will be no way of correcting it, the ones who could help are gone. [...] it's all there till the time I left. Then static, like a jumped track, for a moment I've lost it, wiped clean; my exact age even, I shut my eyed, what is it? To have the past but not the present, that means you're going senile." (*Surfacing* 101–102.)

samaan aikaan häiritsevällä tavalla muuttunutta lapsuuden ajoista. Tuttu ympäristö ja muistot alkavat muuttua tuntemattomaksi, sillä ympäristö paljastaa alitajuntaan piilotetun trauman. Freudin (2005: 31) mukaan kammotus onkin ”sellaista kauhua, joka juontuu ammoin tutusta, muinoin mukavasta”. Tähän liittyen Jackson (1985: 65) huomauttaa, kuinka fantastiset kertomukset muuttavat todellisuutta tämän löydöksen kautta. Se ei paljasta mitään uutta, mutta paljastaa kaiken sen minkä pitäisi pysyä piilotettuna, jotta maailma pysyisi tuttuna ja normaalina. Fantastiset kertomukset ovat koko ajan todellisuuden vierellä, kuten monet niissä esiintyvät prepositiot ’reunalla’, ’läpi’, ’toisella puolella’ ja ’pinnan alla’ havainnollistavat.

Kertoja huomaa, että isänsä lisäksi hän on kadottanut myös itsensä. Toistuvasti pintaan nousevat lapsuuden muistot palauttavat mieleen ihmisen joka hän joskus oli, ennen kuin kaikki muuttui ja hänen elämänsä katkesi. Kertojan staattisuus alkaakin muuttuu yhä enemmän tarinan edetessä. Isän mahdollista kuolemaa miettiessään nainen tuntee olleensa itsekin kuolleen jo pidemmän aikaa, hänen kuolemansa vain merkitsee kyvyttömyyttä tuntea ja elää kokonaista elämää, olla kokonainen ihminen. Tätä havainnollistaa kertojan toteamus: ”Minua ei kiinnostanut niinkään isäni kuolema kuin omani.” (YV 134.)⁴² Hän tuntee jakautuneensa kahteen osaan, päähän ja ruumiiseen, joihin kumpaankaan hänellä ei ole yhteyttä:

Toinen puolikas, se joka oli pantu lukon taakse pois, oli elinkykyinen puoliskoni; minä olin väärä puolisko, irrallinen, väistytvä. En ollut muuta kuin pää, en oikein sitäkään, jokin vielä joutavampi osa, niin kuin irti leikattu peukalo; tunnoton. (YV 135–136.)⁴³

Mielen ja ruumiin hajanainen suhde aiheuttaa kertojalle ahdistusta ja pelkoa itseään kohtaan, koska hän ei tiedä, kuka tai mikä on. Tämä ahdistuneisuus ja tunteettomuus kaikkea kohtaan tuo toistuvan jännitteen kerrontaan. Kertojalle ei myöskään anneta romaanissa nimeä, mikä osaltaan korostaa hänen ’kuolemaansa’, eli irrallista ja

⁴² ”It was no longer his death but my own that concerned me.” (*Surfacing* 153.)

⁴³ ”The other half, the one locked away, was the only one that could live; I was the wrong half, detached, terminal. I was nothing but a head, or no, something minor like a severed thumb; numb.” (*Surfacing* 155–156.)

puolittaista olemassaoloaan. Myöhemmin nimettömyyden tematiikka syvenee, kun kertoja haluaa päästä eroon minuudestaan ja sulautua osaksi ympäristöä.

Christ täsmentää, kuinka päähenkilön vieraantuneisuus omista tunteistaan heijastuu hänen innottomasta äänestään: kaikki nähdään ja mitään ei tunneta. Tämän lisäksi hänen tunteettomuutensa rinnastuu kyvyttömyyteen toimia. Kertojan valikoiva näkemys pitää tiukasti yllä illuusiota siitä, että hän on avuton ja että ”he” tekevät hänelle pahoja asioita, kykenemättä näkemään omaa toimijuuttaan. (Christ 1976: 319.) Traumaattisten kokemusten vuoksi hän on lukkiutunut vangiksi päänsä sisälle, kieltänyt kaiken ja tällä tavalla amputoinut itsensä henkisesti. Myös Atwood (1972: 33) kirjoittaa, kuinka tällainen henkinen amputaatio ja uhriksi tekeytyminen on hyvin yleistä kanadalaisessa kirjallisuudessa päähenkilön kohdatessa ylitsepääsemättömiä vaikeuksia.

Kuten Burke ajatteli, subliimissa on kysymys kaikkein voimakkaimmista tunteista, mitä ihmismieli pystyy tuottamaan. Romaanin alussa kertoja ei kykene, eikä anna itsensä tuntea mitään, mutta vähittäinen tuntemisen kyvyn palautuminen viittaa juuri subliimin kokemuksen syntyyn. Kokemus on niin voimakas, että se paljastaa kaikkein syvimälle piilotetut muistot kertojan kokemasta väkivallasta, jolloin tunne on yhtä aikaa vapauttava ja kauhea.

2.4 Luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelu

Luonnon ja kulttuurin välistä rajaa kuvataan paljon kertojan havainnoilla erämaan tuhoutumisesta ja ihmisten, erityisesti luonnosta vieraantuneiden ”amerikkalaisten” pahuudesta. Kun luontoon kohdistuva pelko on mystistä ja selittämätöntä, ihmisten tuottama kauhu näyttäytyy sen sijaan konkreettisina väkivallantekoina. Erämaan uhkaavuus kalpenee ihmisen julmuuden ja vallanhimon rinnalla, herättäen kysymyksen pahuuden todellisesta luonteesta. Nämä kysymykset ihmisen pahuudesta, vallasta ja kulttuurien välisistä konflikteista tuovat romaanin gotiikkaan paitsi sosiaalisen, myös postkolonialistisen näkökulman. *Surfacingissa* esitetäänkin voimakasta yhteiskuntaan ja ihmisyyteen liittyvää kritiikkiä romaanin alusta alkaen. Vaikka kertoja liittyy alussa luontoon pelkoa ja epävarmuutta, myös ihmisiin kohdistuu selkeä jännite. Kertojan sisällä kasvava inho ihmisten rakentamia valtasuhteita kohtaan näkyy voimakkaana länsimaisen

kulttuurin kritiikkinä, ja hän haluaakin samaistua mieluummin Kanadan alkuperäiskansojen mytologioihin.

Romaanin alussa kertoja näkee, kuinka tutun järven ympärillä valkorunkoiset koivut ovat tekemässä kuolemaa. Ihmisen pahuus tuntuu romaanin alussa palautuvan ”amerikkalaisuuteen”, jonka vaikutus näkyy kaikkialla, myös kertojan kotiseudulla ja erämaassa. Luonnon tuhoaminen ja amerikkalaisten huvitukset ovat muuttuneet osaksi maisemaa kertojan todetessa: ”[S]airaus on leviämässä etelästä päin.” (YV 5.)⁴⁴ Toisin kuin ennen, nyt turisteille on tarjolla vesilentokoneita ja kalastusaktiiviteetteja. Kertojan suhtautuminen järvellä hurjasteleviin ”amerikkalaisiin” on halveksiva, mutta loppua kohden se vahvistuu suoranaiseksi vihaksi. Kertojassa kasvavaa luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelua havainnollistetaan luontoon kohdistuvalla positiivisella ja amerikkalaisten hirviömäisellä kuvauksella:

Istuin yksin pimeässä öisen järven hyväilevä ääni ympärilläni. Kauempana hohti amerikkalaisten leirituli, sameanpunainen kykloopinsilmä: vihollislinjat. Lähetin heitä kohti pahoja ajatuksia: Anna heidän kärsiä, minä rukoilin, kaada heidän kanoottinsa, kärvennä heidät, revi heidät auki. Pöllö: vastaus, ei vastausta. (YV 156.)

I sat in the dark, the stroking sound of the lake surrounding me. In the distance the Americans' campfire glowed, a dull red cyclops eye: the enemy lines. I wished evil towards them: Let them suffer, I prayed, tip their canoe, burn them, rip them open. Owl: answer, no answer. (*Surfacing* 179.)

Toisaalta heidän läsnäolonsa herättää kertojassa ahdistusta ja pelkoa, aivan kuin pahuus kohdistuisi myös häneen. Kuvauksessa järvellä kohdatuista amerikkalaisista; ”ärtyisän näköisistä liikemiehistä mopsinaamoineen ja tyylikkäine pukuineen”, on sekä huvittavuutta mutta myös uhkaavuutta. Toinen mies on hampaat paljaina ”ystävällinen kuin hai” (YV 79).⁴⁵ Näille ihmisille luonto on vain väline hauskanpitoon ja mahdollisuuden kasvattaa itsevarmuutta ja valtaa: ”He ovat juuri sitä lajia joka pyydystää enemmän kuin jaksaa syödä, ja he tekisivät sen dynamiitilla, jos eivät joutuisi siitä

⁴⁴ “[T]he disease is spreading up from the south.” (*Surfacing* 3.)

⁴⁵ ”two irritated-looking businessmen with pug-dog faces and nifty outfits”, ”friendly as a shark”. (*Surfacing* 90-91.)

kiinni.” (YV 80.)⁴⁶ He lähestyvät luontoa välineillään, mutta eivät siinä tapauksessa eroa juurikaan Davidista ja Joesta, jotka kohtaavat luonnon ainoastaan kameransa välityksellä.

Kuten Northey toteaa, jo ensimmäiseltä sivulta lähtien on selvää, että kertojan kokemukset ja havainnot liittyvät jollain tavalla kanadalaiseen yhteiskuntaan. Kuten kanadalaisessa kirjallisuudessa ylipäättään, myös kanadalainen elämä on linkittynyt käsitykseen amerikkalaisten elämästä. Sosiologisella tasolla ”amerikkalaisuus” voi toimia synonyyminä länsimaiselle teknologiayhteiskunnalle. Se merkitsee tietynlaista asennetta, johon kuuluu horjumaton usko ihmisen rationaalisuuteen ja kykyyn hallita itseään ja maailmaa ympärillään. Romaani sisällyttää termiin ”amerikkalainen” sortavan, teknologisen imperialismin, joka on yhdistyneen liberalismiin ja kalvinismin perintöä. (Northey 1976: 66.) Romaanissa kuvataan voimakasta jännitettä kolmen kulttuurin: amerikkalaisen, kanadalaisen ja alkuperäisväestön välillä. Kertoja liikkuu näiden välillä vailla selkeää kulttuurista identiteettiä, mutta huomiot amerikkalaisten ja kanadalaisten yhteensulautumisesta luovat yhä selkeämpää rajaa länsimaisen pahuuden ja alkuperäisväestön turmeltumattomuuden välille.

Northeyn (1976: 67) mukaan kertojan kokema viha amerikkalaisia kohtaan onkin muuttunut sosiaalisesta tilanteesta maaniseksi vihaksi, ja kertojan mielikuvissa amerikkalaiset näyttäytyvät uhkaavina tunkeilijoina valmiina tuhoamaan viattomat kanadalaiset. Vihasta tulee henkilökohtaista; sillä ei tarkoiteta ”amerikkalaista asennetta” tai ”amerikkalaista elämäntapaa”, vaan amerikkalaiset ihmisinä ovat vihollisia. Yhdessä vaiheessa kertoja vertaa amerikkalaisia jopa Hitleriin, jonka pahuus ei kadonnut hänen mukanaan, vaan jatkaa kasvuaan uudessa muodossa: ”Niin kuin olisi leikellyt lapamadon kappaleiksi, palaset kasvavat uudelleen.” (YV 163.)⁴⁷ Northey huomauttaa, että tässä tapauksessa pahuus onkin jotain kontrolloimatonta, jatkuvasti kasvava voima, jota ei voita tuhota.

Ihmisyyttä leimaa taakka, joka on myös kertojan kannettavana. Kun kertoja kiinnittää kalareissulla tuskissaan vinkuvan pantterisammakon koukkuun ja toteaa: ”Sen tekivät aina toiset minulle” (YV 77)⁴⁸, tapahtumassa on kysymys hänen omasta tuskastaan ja pahuudesta, jonka kiertokulkuun hän osallistuu. Kertojan viattomuus muuttuu

⁴⁶ “They’re the kind who catch more than they can eat and they’d do it with dynamite if they could get away with it.” (*Surfacing* 91.)

⁴⁷ “[I]t was like cutting up a tapeworm, the pieces grew.” (*Surfacing* 187.)

⁴⁸ “Other people always did that for me.” (*Surfacing* 88.)

kyseenalaiseksi, kun hän alkaa muistella lapsuutensa leikkejä, joissa he veljensä kanssa jakoivat iilimadot ”hyviin” ja ”pahoihin” polttaen raa’asti jälkimmäiset. Löytäessään metsästä väkivaltaisesti tapetun haikaran riippumassa puusta kuin voitonmerkkinä, kertoja tuntee kuvotusta ihmisyydestään: ”Tunsin itseni kuvottavalla tavalla rikoskumppaniksi, verta käsissäni [...]” (YV 165.)⁴⁹ Kapuscinkin (2007: 96) mukaan romaanissa kuvattu kertojan brutaalius kuvaa laajemmin Kanadan sosiaalista tilannetta ja tätä kautta asettaa keskeiset myytit kanadalaisesta identiteetistä uuteen järjestykseen. Kertoja haastaa tähän identiteettiin kuuluneen viattomuuden muodostaen kokonaan uudenlaisen käsityksen tästä hallitsevasta kansallisesta mielikuvasta, mikä voi näyttäytyä epämukavuutta herättävänä ja poikkeavana asetelmana.

Luonnon hyväksikäyttö ja sen kunnioituksen puute kuvataan toistuvasti kertojan viiltävillä havainnoilla ja toteamuksilla. Kaupungissa olleen huoltoaseman pihassa seisova täytetty hirviperhe on groteskiudessaan karmiva:

Ne on puettu ihmisvaatteisiin ja tuettu rautalangoilla pystyyn takajaloilleen, isähirvi trenssi päällä ja piippu suussa, äitihirvi painokuvioleningissä, päässä kukkahattu ja pieni poikahirvi polvihousuissa, raidallisessa villatakissa ja baseball-lakissa kädessä Amerikan lippu. (YV 13.)⁵⁰

Hauskaksi ajatellun asetelman asentoihinsa pakotetut ja naurettaviin asusteisiin puetet eläimet herättävätkin tarkoituksenvastaisesti vastenmielisyyttä. Näyn irvokkuutta lisää juuri ajatus siitä, että tällaiset luonnollisesta ympäristöstään revityt, häpäistyt eläinhahmot huvittavat ihmisiä. Joe ja David juoksevatkin innoissaan kuvaamaan mielestään koomista näkyä. Tilanne näyttää saavan kertojan tuntemaan häpeää omaa lajiaan kohtaan, ja hän yrittääkin puolustautua sanomalla, ettei asetelmaa ollut vielä hänen aikanaan.

Tulkintoihin ihmisen pahuudesta liittyvät kysymykset vallasta ja sen käytöstä. Romaanissa erämaa heijastelee toisaalta ihmisen ja luonnon, mutta myös naisen ja yhteiskunnan voimasuhteita. Kertoja muistelee, kuinka lapsena hän uskoi saavansa papujen siemenistä kaikkivoipaisuuden, mutta kun mitään ei tapahtunutkaan, hän oli

⁴⁹ “I felt a sickening complicity, sticky as glue, blood on my hands [...]” (*Surfacing* 189.)

⁵⁰ They’re dressed in human clothes and wired standing up on their hind legs, a father moose with a trench-coat and a pipe in his mouth, a mother moose in a print dress and flowered hat and a little boy moose in short pants, a striped jersey and a baseball cap, waving an American flag.” (*Surfacing* 12.)

tyytyväinen: ”Jos olisin muuttunut samanlaiseksi kuin muutkin vallanhaltijat, minusta olisi tullut paha.” (YV 43.)⁵¹ Valta ja pahuus kulkevat romaanin maailmassa käsi kädessä, ja esimerkit ihmisen käyttämästä vallasta toisiaan ja luontoa kohtaan näkyvät ”amerikkalaisten” lisäksi esimerkiksi kertojan traumaattisissa kokemuksissa sekä Davidin ja Annan alistavassa suhteessa.

Romaanissa rinnastetaankin toistuvasti naisen ja luonnon kaltoin kohtelu, mikä on antanut aihetta teoksen ekofeministisille tulkinnoille. Davidin ja Annan surullinen avioliitto perustuu pelkkään väkivaltaan ja seksuaaliseen alistamiseen, kun taas päähenkilön muistot harhailevat hyväksikäyttösuhteeseen ja pakotettuun aborttiin. Samaan aikaan saarella turistit riistävät röyhkeästi ympäristöä omiin huvituksiinsa ryöstökälykälästä ja ampuen viattomia eläimiä. Ympäristömyrkyjen ja hakkuiden jäljet ovat muuttaneet rakkaan ympäristön sairaaksi ja lannistetuksi, ja kertoja vaikuttaa tuntevan saman tuskan itsessään. Myös viaton, valkoinen haikara rinnastuu kertojaan väkivallan uhrina. Linnun kuolema vaikuttaa kertojaan syvästi, ja siitä tulee hänen kärsimyksensä symboli. Haikaran tappo pitää sisällään samankaltaista merkityksellisyyttä kuin valkoisen albatrossin kuolema Samuel Taylor Coleridgen runossa *The Rime of the Ancient Mariner* (1798). Runossa vanha merimies ampuu viattoman haikaran, jonka seurauksensa henget langettavat kirouksen miehen ylle. *Surfacing*issa haikaran kohtaamista voidaan pitää yhtenä käännekohtana kertojan matkassa: voimakas samastumisen kokemus tuo luonnon ensimmäistä kertaa hyvin läheiselle ja henkilökohtaiselle tasolle.

*Surfacing*ia on myös tutkittu runsaasti naiseuteen ja nationalismiin liittyvän uhriteeman näkökulmasta. Esimerkiksi Janice Fiamengo huomauttaa, että monet kriitikot näkevät kertomuksessa suoran yhteyden miehisen vallan käytön ja Amerikan valloitusyritysten välillä. Nämä näkemykset nojaavat etenkin Atwoodin *Survival*issa esittämiin lausuntoihin Kanadasta valloitetuna siirtomaana. Tulkinnat siitä, kuinka romaanissa identifioidaan amerikkalaisten kanadalaiseen luontoon kohdistama raiskaus ja kertojan ruumiiseen kohdistunut miehinen hyväksikäyttö, muuttuvat kuitenkin kyseenalaiseksi ”amerikkalaisten” paljastuessa kanadalaisiksi. (Fiamengo 1999: 136; Atwood 1975: 35–36.) Yhtä lailla, kun kertojaa syytetään miesten vihaamisesta, selviää, että kysymys on vihasta ihmisyyttä kohtaan ylipäätään: [E]nhän minä miehiä vihannut, vihasin

⁵¹ “if I’d turned out like the others with power I would have been evil.” (*Surfacing* 47.)

amerikkalaisia, ihmisiä, miehiä ja naisia yhdessä.” (YV 194.)⁵² Vaikka romaanissa sukupuolten väliset voimasuhteet ovat nähtävissä, tässä tapauksessa kyse on enemmän pahuudesta, johon kaikki ovat osallisia.

Kertoja osoittaa kiinnostusta primitiivisten ja alkuperäisten luonnonuskontojen käsityksiä kohtaan luonnon jumaluudesta ja voimasta. Luontomystiikka asettuu vastakkain länsimaalaisen sivistyksen kanssa, joka kulkee käsi kädessä kertojalle vieraiden kristinuskon oppien kanssa. Kerronnasta nousee esiin kriittinen suhtautuminen patriarkaalisen uskonnollisuuden jumalanpalvontaan ja rituaaleihin, jotka ovat syrjäyttäneet luonnon vähempiarvoisena ja elottomana materia. Alkuperäiskansojen palvomalla maalla on kristillisessä kulttuurissa vain välineellistä arvoa ja kertojan ajatuksissa se on yhtä irrallinen ihmisestä kuin ruumis päästä.

Omassa kokemuksessaan kertoja on lapsesta saakka yhdistänyt mystisyyden ja yliluonnollisuuden kokemuksen luontoon, toisin kuin muut ihmiset. Tämä korostuu erilaisina uskomuksina ja rituaaleina, jotka kuuluvat kertojan luontosuhteeseen. Carol P. Christ (1976: 327) huomioi myös tämän alkuperäiskansojen ja kristinuskon erilaisen suhtautumisen elämään ja kuolemaan sekä muihin luonnollisiin tapahtumiin. Muinaiskansat tunnustivat riista- ja hyötyeläimet pyhinä uhreina ihmiselämälle, kun taas kristinuskko rajoitti uhrauskäsitteen koskemaan vain Kristuksen kärsimystä ja kuolemaa ihmisten tähden. *Surfacingin* kertoja palauttaa tämän hengellisen näkemyksen alkuperäiskansojen vakaumukseen toteamalla:

Eläimet kuolevat jotta me saisimme elää, ne ovat ihmisen sijaisia, metsästäjät tappavat syksyllä kauriita, nekin ovat kristuksia. Ja me syömme niitä, säilyketölkeistä tai muuten; olemme kuolemansyöjiä, kuollut kristuksenliha ylösnousee meissä, antaa meille elämän. (YV 176.)⁵³

Haikaran järjettömän tapon paljastumisen jälkeen kertojan ajatukset luonnon pyhydestä kasvavat entisestään. kun hän toteaa: ”Niissä maissa olisi ollut toisin, missä eläin on

⁵² ”It wasn’t the men I hated, it was the Americans, the human beings, men and women both.” (*Surfacing* 224.)

⁵³ ”The animals die that we may live, they are substitute people, hunters in the fall killing the deer, that is Christ also. And we eat them, out of cans or otherwise; we are eaters of death, dead Christ-flesh resurrecting inside us, granting us life.” (*Surfacing* 203.)

esivanhemman sielu ja jumalan lapsi, siellä he ainakin olisivat tunteneet syyllisyyttä.”
(YV 161.)⁵⁴

⁵⁴ “It would have been different in those countries where an animal is the soul of an ancestor or the child of a god at least they would have felt guilt.” (*Surfacing* 185.)

3 RAJAN YLITYS

Teoksen alussa luonnon ja kulttuurin välinen raja on selkeämpi, sillä kertoja ei halua olla yhteydessä luontoon, joka tuntuu ahdistavalta ja painostavalta. Subliimin tuntemukset antavat kuitenkin viitteitä rajan ylittävistä toiseudesta, ja kertojan sisällä piilottelevan tiedostamattoman olemassaolosta. Kysymykset luonnon ja kulttuurin rajasta, sen ylityksestä ja kauhun kokemuksista ovat selkeimmin läsnä romaanin keski- ja loppuosassa. Romaanin käännekohtana toimiva järveen sukellus laukaisee hämärien tapahtumien ketjun, jossa on mielestäni kysymys äärimmäisestä subliimista rajan ylitykskokemuksesta. Goottilaiset elementit tulevat vahvasti esille, kun kertoja ylittää elämän ja kuoleman rajan saadakseen yhteyden rinnakkaiseen henkimaailmaan. Pelon ja kauhun kokemukset ovat keskeisiä, kun luonnossa oleva mystisyys ottaa selvemmän muodon.

3.1 Äärimmäinen subliimi kokemus

Teoksessa annetaan paljon merkityksiä vedelle ja siitä tuleekin päähenkilön muutoksen keskeinen elementti. Heti kotikaupunkiin saapuessaan nainen näkee vilauksen järvestä, joka avautuu heidän edessään: ”[S]inisenä ja viileänä kuin lunastus.” (YV 15.)⁵⁵ Järven rooli ”lunastajana” alkaa konkretisoitua, kun romaanin ensimmäisen osan lopussa kertoja laskeutuu hyytävän kylmään järveen ja seuraavassa osassa hänen olemuksensa on jo hieman vapautuneempi ja tietoisempi omasta olemassaolostaan. Lähtiessään ratkaisemaan isänsä mystisten piirrosten merkitystä kertoja sukeltaa uudestaan paikassa, jossa kuuluisi olla intiaanien muinaisia kalliomaalauksia. Pinnan alla hän näkee kuitenkin jotain paljon pelottavampaa ja mystisempää:

Se ui allani ja ajautui minua kohti uloimmasta kerroksesta, missä ei ollut elämää, tumma soikio joka veti perässään jäseniä. Se näytti epäselvältä, mutta sillä oli silmät, ne olivat auki, tiesin mikä se oli, eloton olento, se oli kuollut. Käännyin, pelko syöksyi suustani hopeisena, pakokauhu salpasi kurkkuni, huuto tiukasti sisässäni kuristamassa minua. (YV 178 – 179)

⁵⁵ ”[B]lue and cool as redemption.” (Surfacing 15.)

It was below me, drifting towards me from the furthest level where there was no life, a dark oval trailing limbs. It was blurred but it had eyes, they were open, it was something I knew about, a dead thing, it was dead. I turned, fear gushing out of my mouth in silver, panic closing my throat, the scream kept in and choking me. (*Surfacing* 206.)

Syvyyksistä nouseva groteski olento tuo romaaniin ensimmäistä kertaa näkyvän kauhun, jonka hirvittävyys kulminoituu sen epätodellisuuteen, mutta kuitenkin johonkin tunnistettavaan. Olennolla on silmät ja kertoja tunnistaa sen kuolleeksi, mutta se nousee jostain toisesta ulottuvuudesta, tiedostamattoman maailman pimeydestä. Sukellus on muuttunut matkaksi alitajuntaan, josta nousee kaikkein syvimmälle haudattu traumaattinen kokemus. Aave pakottaa kertojan kohtaamaan menneisyyteensä piilotetun kuoleman: ”[K]oko järvi oli kammottava, se oli täynnä kuolemaa, se kosketteli minua.” (YV 179.)⁵⁶ Huomionarvoista on, kuinka sukelluksen kuvaus identifioituu kertomuksessa aiemmin kuvattuun takaumaan, jonka merkitys jäi lukijalle vielä silloin epäselväksi:

Neula sujautettiin suoneen ja minä vajosin, tunne oli sama kuin sukeltaessa, vajosin yhdestä pimeydestä vielä syvempään pimeyteen, syvimpään; kun nousin pintaan nukutuksen läpi, vaaleanvihreää ja sitten päivänvaloa, en muistanut mitään. (YV 140.)⁵⁷

Takauma on kuvannut sitä hetkeä, jolloin kertoja on piilottanut kokemuksensa ”syvimpään”, ”uloimpaan kerrokseen”, josta se on nyt jälleen löydettävissä. Toisin sanoen järveen sukellus toimii metaforana kertojan silloiselle tunteelle sukelluksesta alitajuntaan.

Sukelluksessa kohdattu tuonpuoleinen maailma ilmentää jälleen subliimin merkitystä ennen kaikkea kertojan mielensisäisten prosessien kuvaajana. Se, mikä on ollut pimeydessä ja piilotettuna, nousee päivänvaloon kokemuksessa, jossa luonnon ja mielen välinen raja häviää. Ensin kertoja luulee olennon muistuttavan hänen hukkunutta veljeään, mutta ymmärtää pian hukkumistarinan olleen vain valeasu, osa hänen kehittämänsä valhemaailmaa. Sen sijaan kertoja näkee olennossa ”ilmaan hukkuneen”

⁵⁶ ”The lake was horrible, it was filled with death, it was touching me.” (*Surfacing* 207.)

⁵⁷ ”They slipped the needle into the vein and I was falling down, it was like diving, sinking from one layer of darkness to a deeper, deepest; when I rose up through the anaesthetic, pale green and then daylight, I could remember nothing.” (*Surfacing* 161.)

abortoidun sikiön, jonka kohtaaminen murtaa alusta asti luodun, rinnakkaisen tarinamaailman. Samassa kaikki ristiriitaiset versiot synnytyksestä, lapsen hylkäämisestä ja avioliitosta paljastuvat valheiksi. Järvi on paljastanut hänelle totuuden, mutta tehnyt hänestä samalla murhaajan: ”Olipa se mikä hyvänsä, osa minua tai erillinen olento, minä sen olen tappanut. Se ei ollut lapsi mutta olisi voinut olla, en sallinut sitä.” (YV 179-180.)⁵⁸ Kuten Howells (1996: 63) toteaa, myös gotiikan luonteeseen kuuluvat rajojen ylitykset ja muodonmuutokset tilasta ja olemuksesta toiseen. Yliluonnollisella tasolla rajoja rikotaan elämän ja kuoleman välillä, kun taas psykologisella tasolla rajat häilyvät itsen ja jonkin hirviömäisen toisen välillä.

Abortista jäänyt syyllisyys on saanut kertojan tuntemaan itsensä uhriksi, jolla ei ole ollut mahdollisuutta ja rohkeutta päättää omasta ruumiistaan ja elämästään. Hänestä paljastunut heikkous ja pahuus on ihmisyyden hirviöpuoli, joka on paljon pahempaa ja monimutkaisempaa kuin luonnon vaarallisuus. Valhemaailman särkyminen synnyttää kertojassa henkisen murroksen, joka saa hänet hakeutumaan toiseen todellisuuteen ja uuteen olomuotoon. Kuin vastauksena kokemaansa vierauden tunteeseen omaa identiteettiään ja länsimaista uskontoa kohtaan hän päättää turvautua Kanadan alkuperäiskansojen mytologioihin ja uskomuksiin luonnossa piilevästä jumaluudesta. Howells (1996: 25–26) korostaa, kuinka erämaa toimii romaanissa dynaamisten muutosten tilana ja metaforana kadotetulle alkuperäisyydelle, josta intiaanien kalliomaalaukset ja pyhät paikat muistuttavat. Kertojan ajatuksissa isän jättämät piirrokset eivät olekaan pelkkiä kalliomaalauksen jäljitelmiä, vaan merkkejä toisesta maailmasta: ”Ne olivat jumalia, heidän kuviaan: on kuolemaksi nähdä heidät sellaisina kuin he todella ovat. Nimittäin niin kauan kuin on ihminen; mutta muuttumisen jälkeen heidät voi kyllä tavoittaa.” (YV 199.)⁵⁹

Atwoodin mukaan kanadalaisessa kirjallisuudessa luonto voi näyttäytyä eri tavoin riippuen henkilön positiosta. Esimerkiksi tilanteessa, jossa henkilö lakkaa olemasta uhri, luonto ei näyttäydy pelkästään hyvänä jumaluutena tai pelkästään julmana hirviönä, vaan se on olemassa itsenäisenä prosessina, joka sisältää vastakkaisuuksia: elämän ja kuoleman, ystävällisyyden ja vihamielisyyden. Tällainen näkemys luonnosta liitetään yleisesti myös alkuperäiskansojen luonnonuskontoihin, ja kanadalaiset kirjailijat

⁵⁸ ”Whatever it is, part of myself or a separate creature, I killed it. It wasn’t a child but it could have been one, I didn’t allow it.” (*Surfacing* 207.)

⁵⁹ ”The gods, their likenesses: to see them in their true shape is fatal. While you are human; but after the transformation they could be reached.” (*Surfacing* 231.)

käyttävätkin monesti intiaanien legendoja ihmisen ja luonnon välisenä siltana. (Atwood 1972: 63, 103.) Nämä esitykset luonnon roolista sekä luonnonuskontoihin turvautumisesta saavat oman versionsa *Surfacing*issa.

Erämaan rooli ei ole romaanissa puhtaasti pahantahtoinen tai äärimmäisen hyvä, vaan se on pikemminkin jatkuvan muutoksen alaisena. Sen kuvauksessa voidaan nähdä Atwoodin mainitsemat erilaiset tavat kuvata kanadalaisen kirjallisuuden luonto: vihamielisenä ja uhkaavana, välinpitämättömänä karuna ympäristönä tai samastuttavana sivistykseltä suojaavana tilana. Yhtä lailla, kun kertojan kokemus luonnosta muuttuu, hän vaikuttaa etsivän jälkimmäisen kaltaista, idyllistä luontoyhteyttä, jota eivät rajoita inhimilliset esteet. Sukelluksessa hän kokee saaneensa yhteyden ymmärrystä aiemmin vastustaneeseen vieraaseen todellisuuteen. Edes hieman myöhemmin varmistunut tieto isän hukkuneen ruumiin löytymisestä ei tunnu liikuttavan kertojaa tai saavan tätä hylkäämään realismia koettelevia uskomuksiaan. Subliimin toisella puolella ei ole elämän ja kuoleman rajaa, kuten kertoja toteaa: ”Mutta mikäänhän ei ole kuollut, kaikki odottaa henkiin heräämistään.” (YV 200.)⁶⁰ Uskonnollisissa teksteissä ja romantiikan runoudessa subliimiin liitetty pyhyiden ja mystisyyden olemus palautuu kertojan henkilökohtaiseen pelastukseen ja ajatukseen, jonka mukaan luonnon jumalat ovat ainoita, jotka ovat ”antaneet minulle sitä mitä tarvitsin; ja ilmaiseksi” (YV 182).⁶¹ Totuuden paljastuminen näyttäytyy siten uskonnollisena, lähes hurmiollisena kokemuksena ja merkinä korkeammista voimista.

Vaikka romaanin subliimia kuvaavat pääsääntöisesti hämäräperäisyyden ja pelon tunteet, yhteys tuntemattomaan on myös tunne äärettömydestä. Vainikkala kuvaa, kuinka oletuksiin subliimin transsendenssista luonteesta kuuluvat ihmisen yritykset saada kosketus yliaistilliseen, yli- tai ei-inhimilliseen (Vainikkala 1990: 19). Erotettuna luonnon herättämästä, ei-toivotusta toiseuden läsnäolosta, tässä kohdassa romaania subliimista tulee tavoiteltavaa. Kertojan asettuessa makuulle kanootin pohjalle, hän kokee epifanian⁶², äkillisen oivalluksen asioiden perimmäisestä luonteesta. Hän liukuu vedessä ymmärtäen elämän kiertokulun ja oman kuolevaisuutensa; kaiken

⁶⁰”But nothing has died, everything is alive, everything is waiting to become alive.” (*Surfacing* 232.)

⁶¹”the only ones who had ever given me anything I needed; and freely” (*Surfacing* 211).

⁶² Epifania-termi on alun perin tarkoittanut jumaluuden tai jumalallisen alkuperän äkillistä paljastumista. Modernissa kirjallisuudessa epifanian on tehnyt tunnetuksi erityisesti irlantilainen kirjailija James Joyce (1882-1941), joka sovelsi käsitettä omaan tuotantoonsa ja poetiikkaansa. Epifania merkitsi Joycellle jonkin asian tai tilan sisäisen olemuksen odottamatonta paljastumista. (TTP)

kuolevaisuuden. Rajaa elämän ja kuoleman, elottoman ja elävän, ihmisen ja luonnon välillä ei enää ole. Kertojan tekemät havainnot ympäröivästä luonnosta symboloivat kosmista kiertokulkua; tulvan hukuttamissa kuolleissa puissa kasvaa uutta elämää. Etenkin alkuperäistekstissä luonnon muutokset korostuvat eteenpäin virtaavan kielen kautta:

Lehtirykelmissä kohoaa kukkia, puhtaanvalkoisia, hyttysten ja surviaisten lihaa terälehdiksi muuntuneena. [...] Rämö ympärillä kytee, kasvuksi muuttuvaa lahoamisenergiaa, vihreää tulta. Muistan haikaran; nyt se on jo muuttunut hyönteiseksi, sammakoiksi, kaloiksi, toisiksi haikaroiksi. (YV 210.)

Out of the nests the flowers rise, pure white, flesh of gnats and midges, petals now, metamorphosis. [...] the swamp around me smoulders, energy of decay turning to growth, green fire. I remember the heron; by now it will be insects, frogs, fish, other herons. (*Surfacing* 246–247.)

Tässä kohdassa romaania subliimiin liittyy vahvasti naisen ja luonnon suhde. Kokemuksessa korostuu kertojan ruumiin ja luonnon välinen rajattomuus sekä tunne yhteenkuuluvuudesta. Kertoja kuvittelee alkion, *kasvieläimen*, kasvavan sisällään ja muuttuvan osaksi hänen ruumistaan. Kuten luonnolla, hänelläkin on kyky luoda uutta elämää kuolleen tilalle. Hänen ei tarvitse samaistua luontoon enää heikkona uhrina, vaan vahvana elämänantajana. Kertoja tuntee rinnastavan itsensä hedelmälliseen maahan, johon uusi elämä voi kasvattaa rihmastojaan: ”Omakin ruumiini muuttuu, minussa asustava olento, kasvieläin, työntää kärhiään minuun; minä kuljetan sitä turvallisesti kuoleman ja elämän välissä, minä moninkertaistun.” (YV 210–211.)⁶³ Päästessään osaksi salaisuutta kertojan koko ruumiillinen olemus muuttuu, ja hän alkaa käyttäytyä enemmän eläimen tavoin, pyrkien unohtamaan ihmisen kielensä ja sanansa keskittyen pelkkään kokemiseen. Tätä muutosta korostetaan hyvin kohdassa, jossa hän tutkiskelee kasveja ja maata uusin silmin:

Katse virtasi edelleni maata pitkin, silmät siivilöivät muotoja ja hahmoja, nimet häipyivät mutta muodot ja käytöt jäivät, eläimet oppivat nimittä mitä sopii syödä. Kuusi lehteä, kolme lehteä, tämän juuri on rapea. Valkoiset varret kaarella kuin

⁶³ “My body also changes, the creature in me, plant-animal, sends out filaments in me; I ferry it secure between death and life, I multiply.” (*Surfacing* 247.)

kysymysmerkki, kalanvärinen himmeässä valossa, raatokasveja, syötäväksi kelpaamattomia. (YV 188.)⁶⁴

Teoksessa kertoja esittää kritiikkiä rationalismia ja kartesiolaista dualismia kohtaan. Pään ja ruumiin erottaminen toisistaan on länsimaisen valistusajattelun suurimpia virheitä, jonka varjolla oikeutetaan ihmisen ylemmyys muihin elollisiin nähden. Perinteisesti juuri ihmisen järkeä on pidetty erottavana tekijänä ihmisen ja eläimen välillä (siitäkin huolimatta, että eläimet kykenevät myös älykkääseen ajatteluun). Tämä ajatusmalli tekee ihmisestä hallitsevan osapuolen, maailmaa tarkastelevan subjektin, kun muu luonto näyttäytyy objektina, pelkkänä tarkastelun kohteena tai välineellisenä arvona. Järjen ylistys tekee luonnosta *toisen*, ihmisestä irrallisen ja siihen kuulumattoman osan, mutta sama pätee myös ihmisruumiiseen. Ruumis sivuutetaan toisarvoisena, sillä juuri ruumiillisuus liittää meidät osaksi luontoa:

Kaikki harmit aiheutuvat siitä nupista joka istuu vartaloidemme toisessa päässä. Enhän minä toki ruumista vastaan ole enkä päätä liioin: vain kaulaa, joka luo harhan niiden erillisyydestä. Puhumamme kieli on väärässä, ei niitä varten pitäisi olla kahta eri sanaa. Jos pää ulottuisi suoraan hartioihin niin kuin madolla tai sammakolla ilman tätä kaventumaa, tätä, valhetta, ihmiset eivät voisi halveksia ruumistaan ja liikutella sitä niin kuin se olisi jonkinlainen robotti tai sätkynukke; heidän olisi pakko tajuta, että jos pää irrotetaan vartalosta, molemmat heittävätkä henkensä. (YV 92.)⁶⁵

Yhtä lailla kertoja alkaa kokea ihmisten ja tässä tapauksessa etenkin miesten maailman entistä uhkaavampana. Kun David seuraa häntä rannalle yrittäen alistaa häntä seksuaaliseen valtaansa, ahdistus ihmisten valheellisuutta ja petollisuutta kohtaan voimistuu: ”Hänen sormensa pusersivat, hän imi pois voimaa, minä menettäisin sen ja

⁶⁴ “Sight flowing ahead of me over the ground, eyes filtering the shapes, the names of things fading but their forms and uses remaining, the animals learned what to eat without nouns. Six leaves, three leaves, the root of this is crisp. White stems curved like question marks, fish-coloured in the dim light, corpse plants, inedible.” (*Surfacing* 217–218.)

⁶⁵ “The trouble is all in the knob at the top of our bodies. I’m not against the body or the head either: only the neck, which creates the illusion that they are separate. The language is wrong, it shouldn’t have different words for them. If the head extended directly into the shoulders like a worm’s or a frog’s without that constriction. That lie, they wouldn’t be able to look down at their bodies and move them around as if they were robots or puppets; they would have to realize that if the head is detached from the body both of them will die.” (*Surfacing* 107.)

hajoaisin uudelleen, valheet ottaisivat taas ylivallan.” (YV 189.)⁶⁶ Anna, David ja Joe ovat kertojalle nyt *niitä*, tunteettomia koneihmisiä jotka ovat saastuneet ”amerikkalaisuudesta” ja sekoittuneet massaan. Heitä ei voida enää pelastaa: David on pelkkä jäljennös, teennäinen kuori vailla omaa kieltä ja Annan sielu on ikuisesti vankina kultaisessa puuterirasiassa. Heidän ahneutensa ja pinnallisuutensa leviää kanssaihmiin kuin tauti ja kertojan on päästävä heistä eroon. Luonnon jumalat antoivat voiman vain hänelle, eivätkä toiset saa päästä siitä osallisiksi ja tuhota sitä.

Kertoja ei istu perinteiseen naisen rooliin, vaan hän tuntee lähinnä vierautta näitä ominaisuuksia kohtaan. Anna, joka on jatkuvasti ehostamassa itseään ja murehtimassa ulkonäöstään jopa telttaretkellä, näyttäytyy kertojan täydellisenä vastakohtana. Romaanissa onkin havaittavissa naisgotiikalle tyypillisiä elementtejä naisille asetetuista rajoista ja niiden rikkomisesta. Tästä näkökulmasta kertojan pakoa voidaan pitää pakona miesten hallitsemasta maailmasta. Muisto siitä, kuinka edellinen miesystävä oli painostanut hänet aborttiin käyttäen hänen nuoruuttaan ja viattomuuttaan hyväkseen, on jättänyt häneen pelon ihmisten – ja varsinkin miesten – väärin käyttämää valtaa kohtaan. Tätä vahvistaa erityisesti Davidin seksuaalinen ahdistelu, mutta myös Joen henkinen painostus avioliittoon, jota kertoja ei halua. J. Brooks Bouson (1993: 40, 61) onkin huomioinut, kuinka romaanissa asetetaan vastakkain maskuliininen kulttuuri ja idealistinen, luontoon identifioituva feminiinisyys. Teksti rakentuu oppositioiden kautta, joissa nainen (luonto) ja mies (sivilisaatio) merkitsevät yhtä lailla pään ja ruumiin, eläimen ja ihmisen sekä uhrin ja uhriksi tekevän eroja.

*Surfacing*issa erämaalle annetut kulttuuriset myytit ovat näkyvästi esillä. Kertojan sekä muiden henkilöiden suhde luontoon rakentuu näiden myyttien pohjalta. Esimerkiksi Davidin romantisoivassa näkemyksessä korostuu luonnon ja kaupungin vastakkainasettelu, mutta päälle liimatusti. Romaanissa kuvattu erämaan kaupallistuminen turistikäytöksi ja ravintoloiden trofeeseininen on luonnon kohtaamista ihmisen ehdoilla, valloitettuna ja kesytettynä. Kertoja rikkoo myytin vihamielisestä luonnosta, mutta ainoastaan siirtyäkseen toiseen myyttiin, jossa luonto nähdään pelastajana ja uuden elämän antajana. Kuten Howells toteaa, kolonialismin aikana syntynyt kuuluisa kulttuurinen myytti tyhjästä erämaasta oli ainoastaan valkoinen myytti (Howells 1996: 21). Romaanissa tapahtuvat rajan ylitykset ovat myös kulttuurisia,

⁶⁶ “His fingers were squeezing, he was drawing away some of the power, I would lose it and come apart again, the lies would recapture.” (*Surfacing* 219.)

kun kertoja kyseenalaistaa kolonialistisen näkemyksen erämaan tyhjyydestä. Hänelle erämaa on täynnä henkiä ja voimia, jotka palautuvat aikaan ennen pioneerien saapumista. Romaania postkoloniaalisesta näkökulmasta tutkinut Fiamengo (1999: 159) kuitenkin huomauttaa, että kertojan näkemys, jossa intiaanit nähdään puhtaana, mystisenä toiseutena, ei välttämättä eroa hänen itsensä kritisoimasta kulttuurin hyväksikäytöstä. Sen sijaan siinä voidaan nähdä viitteitä kanadalaisten kirjailijoiden alkuperäisasukkaisiin kohdistuvaan pakkomielteeseen, jossa näiden tarjoamaa kulttuuria hyödynnetään taustana valkoisen ihmisen matkalla itsensä ymmärtämiseen.

3.2 Toisella puolella asustaa kauhu

Surfacingin kohdassa, jossa kertoja yrittää elää yksin saarella mahdollisimman primitiivisesti luonnon jumalten rituaalisia oppeja ja sääntöjä noudattaen, alkaa mystisyydessään romaanin hätkähdyttävin ja merkitykseltään kaikkein monitulkintaisin osuus. Siinä kuvataan, kuinka kertojan mieli ja keho alkavat muuttua erilaisten prosessien kautta erottamattomaksi osaksi erämaata. Hän tekee matkan logiikan tuolle puolen; elämästä kuolemaan ja takaisin sekä järjellisyydestä järjettömyyteen päästäkseen määränpäähensä, eli oman minuutensa ja koko ihmisyytensä eheytymiseen.

Ihmeellisen rajakokemuksen jälkeen kertojan palatessa tyhjään taloon, hän tuntee voimansa jälleen huvenneen ja olevansa vailla vastauksia. Puutarhassa tuntemisen kyky palaa yllättäen; hän itkee ensimmäisen kerran vuosiin hämmennyksen ja katkeruuden vallassa. Epätoivoissaan kertoja yrittää huutaa vanhempiaan palaamaan: ”He ovat täällä juuri tällä hetkelläkin. Tunnen miten he odottelevat, näköpiirini ulkopuolella [...] he haraavat vastaan mutta saan kyllä heidät tulemaan esiin sieltä minne he ovat piiloutuneet.” (YV 216.)⁶⁷ Vanhempien henget ovat piilossa toisella puolella, kertojan aistien saavuttamattomissa. He ovat osa subliimia maailmaa, johon kertojan on päästävä.

Erämaan aiheuttama mielen järkkyminen ei välttämättä ole vain isän kohtalo, vaan myös tyttären. Hulluuteen vaadittavat yksinäisyys ja eristyneisyys toteutuvat, kun kertoja jää yksin saarelle muiden lähtiessä takaisin kotiin. Luonnon vaikutuksen kertojan henkiseen murrokseen voi ymmärtää alkaneen saapumispäivästä lähtien, kun hän huomaa

⁶⁷ “They’re here now, I can sense them waiting, beyond sight [...] they are pulling against me but I can make them come out, from wherever it is they are hiding.” (*Surfacing* 254.)

valmistelleensa pakoan jo pitkään. Kertojan itsereflektio tapahtumien järjettömyydestä kuitenkin säilyy, kun hän toteaa: ”Kaikista järjellisistä näkökulmista katsoen olen mieleton; mutta ei enää ole olemassakaan järjellisiä näkökulmia.” (YV 212.)⁶⁸ Sen lisäksi, että romaanissa ylitetään luonnon, kulttuurin ja subliimin kauhun rajoja, siinä on vahvasti kysymys myös mielen rajojen ylittämisestä – tai vaihtoehtoisesti niiden hajoamisesta. Tässä kohdassa romaania perinteisen subliimin subjekti-objekti-ero kyseenalaistuu selkeimmin. Kantin estetiikan ajatus siitä, että subliimin herättämä ahdistus on ylitettävissä järjen avulla, kääntyy romaanissa toisin päin. Kertojan kokemuksessa juuri tapahtumien järjellinen ajattelu synnyttää ahdistuksen ja ristiriidan, estäen subliimin kokonaisvaltaisuuden.

Eristyksissä ollessaan kertojan käytös näyttäytyy vainoharhaisena ja sekavana. Sitä vahvistaa minä vastaan muut-asetelma, jossa kertoja kokee, että hänen on suojauduttava muilta ihmisiltä. On epäselvää, kumpaa kertoja pelkää enemmän; sitä että muut tulevat hakemaan häntä vai ympärillä jyllääviä luonnonvoimia. Tunnelma on latautunut täyteen odotusta ja kauhua, eikä kertoja tiedä mitä odottaa. Kertojan aistit havainnoivat odottavaa ympäristöä: ”[T]uuletonta, hiljaista, järvi pidättelee henkeään, puut.” (YV 214.)⁶⁹ Luonnon herättämät tunnot eivät ole enää turvallisen välimatkan päässä ja siten perinteisen subliimin rajoissa, vaan ne tulevat niin lähelle, ettei kertoja voi poistua niiden vaikutuksen piiristä. Kokemus on pelottavalla tavalla väistämätön ja hallitsematon:

Äänettömyys herättää minut keskellä yötä, sade on lakannut. Tyhjä pimeyttä, en näe yhtään mitään, yritän liikuttaa käsiäni mutta en pysty. Pelko saavuttaa minut aaltojen, askeleiden lailla, sillä ei ole keskikohtaa; se sulkee minut sisäänsä kuin panssari, ihoni pelkää, se on pelosta kankeana. (YV 218.)⁷⁰

Kun kauhu valtaa kertojan seuraavana yönä, hän aistii koko ympäristön heräävän ja muuttuvan. Kuvitelmat siitä, kuinka rankkasade saa vedenpinnan nousemaan ja tulvimaan tuovat mieleen kuvat vedenpaisumuksesta, lähenevästä lopusta: ”Tunnen miten järvi nousee, ensin yli rannan ja sitten mäen, puut kaatuilevat siihen kuin mureneva

⁶⁸ “From any rational point of view I am absurd; but there are no longer any rational points of view.” (*Surfacing* 249.)

⁶⁹ “[N]o wind, stillness, held breath of the lake, the trees.” (*Surfacing* 252.)

⁷⁰ “In the middle of the night silence wakes me, the rain has stopped. Blank dark, I can see nothing, I try to move my hands but I can’t. The fear arrives like waves, like footfalls, it has no centre; it encloses me like armour, it’s my skin that is afraid, rigid.” (*Surfacing* 256.)

hiekkia, juuret ilmassa, talo irtautuu perustuksiltaan ja ui kuin vene, keinuen ja keinuen. ” (YV 218.)⁷¹ Vihjailut yliluonnollisten voimien läsnäolosta yhdistyvät kauhuelementteinä ympäröivään luontoon; kattoon osuvat vesipisarot ovat kuin ’sormennapautuksia’ ja kaikkialta kuuluu ”hengitystä, pidäteltyä, tarkkaavaista” (YV 218).⁷²

Peloissaan kertoja ei uskalla mennä ulos, mutta tuntee mystisten voimien jylläävän ympärillään. Jälleen goottilaisesta kerronnasta tuttu teema – tutun muuttuminen tuntemattomaksi – toistuu, kun kertoja pelkää vanhempiensa muuttuneen tunnistamattomiksi ja vieraisiksi. Vanhempien henget piirittävät taloa, mutta pelosta kankeana ihminen hänessä yrittää piiloutua järjenvastaiselta tapahtumalta: ”[M]inä heitä kutsuin, on sinänsä aivan loogista että he palaavat; mutta logiikka on muuri, minä rakensin sen, toisella puolella asustaa kauhu.” (YV 218.)⁷³ Subliimin rajan ylitys merkitsee tässä tapauksessa siirtymistä kauhun puolelle, jota Punterin (1980: 84–85) mukaan leimaa realisminvastaisuus; se liikkuu realismin rajoilla. Kun turvallisen arkirealismen rajat järkkyvät, olemme kauhun alueella. Myös Lovecraft (2013: 21) kirjoittaa, kuinka kauhukirjallisuudessa on läsnä pelottavin ajatus, jonka ihmisäivot pystyvät tuottamaan: että luonnon kiinteät lait, jotka ovat ihmisen ainoa varustus, pahaenteisesti ja yksityiskohtaisesti kumotaan.

Subliimi kauhu näyttää siis olevan vahvimmillaan ’järjettömyyden’ alueella. Phillips hahmottelee, kuinka luonnon herättämä subliimi on tähän liittyen halvaannuttavaa ja hyökkäävää. Hän viittaa Burkeen, jonka mukaan mikään ei vie ihmiseltä yhtä tehokkaasti toimintakykyä ja järkeä kuin pelko. Siihen kuuluu sietämätön mutta välttämätön tunne, jo aiemmin mainittu *kauhea epä tietoisuus*. Burken mukaan subliimiin kuuluva äärettömyys vaatii tiedon rajojen ulkopuolelle astumista, sillä subliimi merkitsee tiedon ja ymmärryksen mahdottomuutta. Subliimeja ovat tietynlaiset tilat kuten pimeys, yksinäisyys ja hiljaisuus, jotka voivat sisältää jotain odottamatonta; mahdollisuuden itsensä kadottamiselle tai kuten Burke vihjailee, järkensä menettämislle. Subliimin kohdetta ei voi ottaa haltuunsa, vaan se on aina hallitseva osapuoli. (Phillips 1990: xxi–xxii; Burke 1987: 57, 63, 71.) Myös Frances Reynolds (1729–1807) on todennut todellisen subliimin ilmenevän pisteessä, jossa syys ja seuraus, sana ja asia sekä objekti

⁷¹ “I feel the lake rising, up over the shore and the hill, the trees toppling into it like sand collapsing, roots overturned, the house unmoored and floating like a boat, rocking and rocking.” (*Surfacing* 256.)

⁷² ‘finger-tapping’, “withheld, observant” (*Surfacing* 256.)

⁷³ “I called to them, that they should arrive is logical; but logic is a wall, I built it, on the other side is terror.” (*Surfacing* 256.)

ja idea alkavat hajota. Kokemus on sinällään uskonnollinen, sillä ymmärryksen rajoittuneisuus antaa tilaa hulluudelle. (Shaw 2006: 46.)

Kertojan tuntemukset risteilevät kauhun ja voimaannuttavan luontoyhteyden välillä, kun rajan ylittäminen on yhtä aikaa toivottava ja pelottava kokemus. Koska rationaalinen mieli kamppailee epärealistisia tapahtumia vastaan, on hänen luovuttava myös järjellisyydestään. Kertoja on yrittänyt pitää kuoleman erossa itsestään kehittelemiensä valheiden ja loogisten rakennelmien avulla: ”[P]uhdasta logiikkaa, pääni säilyttämä ansaan jääneiden ja mätänevien eläinten jäännös, muistuma, sen tarkoituksena oli ollut pitää kuolema poissa luotani.” (YV 180.)⁷⁴ Kertoja myös kuvailee, kuinka abortissa ”kuolema oli kylvetty häneen kuin siemen” (YV 181).⁷⁵ Mieleen rakennettujen valheiden murtaminen merkitseekin kuoleman läsnäolon hyväksymistä.

Varma (1966: 211) korostaa, että goottilaisissa romaaneissa on ensisijaisesti kyse mystisestä tai spirituaalisesta matkasta (*quest for the numinous*). Niissä on kyse kunnioituksen valtaamasta pelosta, kun jonkin ylimaallisen läsnäolo ilmestyy keskelle jokapäiväistä elämää. Varman ajatusta mukaillen *Surfacingin* subliimi kauhu pitää sisällään tämän kaltaisen pelonsekaisen kunnioituksen vanhempia ja luonnossa piileviä jumalia kohtaan. Siihen kuuluu tunne jonkin suuremman ja mahtavamman läheisyydestä, mikä synnyttää kertojassa uskonnollisen kokemuksen. Yliluonnollisen läsnäolo on kertojan kokemuksessa todellisuutta, mutta samaan aikaan hän korostaa sen yhteyttä mieleen ja ymmärryksen hajoamiseen.

3.3 Muodonmuutos ja subliimin suhde kieleen

Kun seuraavana aamuna kertoja tuntee voiman palautuvan itseensä hän ymmärtää, että hänen on saatettava tehtävänsä loppuun. Pelko ohjailee hänen liikkeitään kertoen samalla, mitkä toiminnot ovat jumalten laissa kiellettyjä. Hävittääkseen kaikki todistusaineistot menneisyydestään kertoja polttaa ja hajottaa talossa kaiken käsiinsä saaman. Tuhoaminen on välttämätöntä, sillä hänen on raivattava tilaa uudelle elämälle. Se on puhdistautumisriitti matkalla lopulliseen muodonmuutokseen, toiseen maailmaan

⁷⁴ “pure logic, remnant of the trapped and decaying animals, secreted by my head, enclosure, something to keep the death away from me” (*Surfacing* 208).

⁷⁵ “[T]hey had planted death in me like a seed.” (*Surfacing* 209.)

astumiseen. Siellä hän aikoo kohdata vanhempiensa aaveet: ”Aika erottaa meidät, olin pelkuri, en päästänyt heitä minun aikaani, omaan aikaani. Nyt minun on mentävä heidän aikaansa.” (YV 221.)⁷⁶ Kertojan mukaan aaveet ”vastustavat rajoja” (YV 225), mikä viittaa jälleen rajan ylityksen tarpeellisuuteen.

Muodonmuutos tapahtuu järvessä, joka merkitsee jälleen porttia toiseuteen. Kertoja pitää ruumistaan jumalille tarkoitettuna uhrilahjana, joka hänen on fyysisesti pestävä pois oikean olomuotonsa tieltä. Astuessaan järveen hän tuntee yhdistyvänsä osaksi maailmankaikkeutta, aurinkoa ja kuuta sekä alla pyörivää maata. Vedessä kelluessaan hänen aistinsa kirkastuvat ja olomuotonsa alkaa sulautua samaksi materiaksi maan, veden ja ilman kanssa: ”Selkäni on hiekalla, pääni lepää kiveä vasten, viattomana kuin plankton; hiukseni ovat hajallaan, yhtä liikkuvina ja juoksevina kuin vesi.” (YV 222.)⁷⁷ Vaikka lähellä huutava kuikka näkee hänet, se ei säikähdä, sillä kertojasta on tullut osa rantaa: ”Kun olen puhdas nousen järvestä ja jätän väärän ruumiini kellumaan pintaan.” (YV 222.)⁷⁸ Kertojan siirtyessä toiseen maailmaan, jumalten ja henkien asuttamaan ulottuvuuteen, hänestä tulee läpinäkyvä ja olematon:

Silmilleni on tapahtunut jotakin, jalkani ovat vapautuneet, ne vuorottelevat, useiden senttien päässä maasta. Olen jäänkirkas, läpinäkyvä, luuni ja lapsi sisälläni näkyvät lihani vihreiden verkkojen läpi, kylkiluut ovat varjoja, lihakset hyytelöä, puutkin samanlaisia, ne väreilevät, niiden ydin hohtaa puun ja kaarnan läpi. (YV 226.)⁷⁹

Rajan ylitys ja muodonmuutos ilmenevät myös tekstin muutoksessa. Kerronta muuttuu paikoin katkonaiseksi ja runolliseksi. Kertoja toteaaakin, että hänen on ”sukellettava uuteen kieleen” (YV 199).⁸⁰ Oman kielen hylkääminen viittaa tarpeeseen hävittää menneisyys, valheet sekä ihmisyytensä, joka kykenee tuottamaan nämä. Howellsille romaanin mielenkiintoisimmat kysymykset koskevat sen kielellisyyttä, kuinka kertoja

⁷⁶ ”I was a coward, I would not let them into my age, my place. Now I must enter theirs.” (*Surfacing* 260.)

⁷⁷ ”My back is on the sand, my head rests against the rock, innocent as plankton; my hair spreads out, moving and fluid in the water.” (*Surfacing* 261.)

⁷⁸ ”When I am clean I come up out of the lake, leaving my false body floated on the surface”. (*Surfacing* 261.)

⁷⁹ ”Something has happened to my eyes, my feet are released, they alternate, several inches from the ground. I’m ice-clear, transparent, my bones and the child inside me showing through the green webs of my flesh, the ribs are shadows, the muscles jelly, the trees are like this too, they shimmer, their cores glow through the wood and bark.” (*Surfacing* 266.)

⁸⁰ ”I had to immerse myself in the other language.” (*Surfacing* 231.)

yrittää löytää uutta sukupuolitettua kieltä, joka käsitteellistäisi paremmin todellisuuden orgaanisuutta (Howells 1996: 27). Toisaalta romaanissa kuvattu kielen monimutkainen suhde todellisuuteen sekä ajatus uuden kielen etsimisestä on yhteydessä subliimin kokemukseen, jossa vanhat kielelliset ilmaisut ja esitykset eivät kykene kuvaamaan havaintoa, eivätkä käsitteellistämään sitä. Toisin kuin Burkella, jolla kieli oli olennaisessa osassa subliimin kokemisessa, Shawn (2006: 8–9) mukaan esimerkiksi Wordsworth oli tietoinen ajatuksen ja ilmaisun välisestä kuilusta. Hän pyrki ylittämään sanojen vastustuksen ja luomaan yhteyden objektin ja idean välille. Glickman (1998: ix) kirjoittaakin, kuinka 1700-luvun estetiikan käytännöt ovat yhä läsnä englantilais-kanadalaisessa runoudessa. Etenkin tämä subliimiin kuuluva paradoksi on edelleen nähtävissä; vaikka luonto on sanallisen kuvailun saavuttamattomissa, tätä mahdottomuutta voidaan parhaiten herätellä juuri kielen avulla.

Romaanissa kokemusten sanallistamisella tuntuu olevan yhtäältä hajottava vaikutus, kuten kertoja toteaa: ”Kieli sirpaloi meidät, halusin olla kokonainen.” (YV 184.) Alkuperäisteksti ”language divides us into fragments, I wanted to be whole” (*Surfacing* 212) havainnollistaa tätä vielä paremmin, sillä kieli ikään kuin erottaa kokijan kokemuksesta, subjektin objektista. Koska kertojalle nykyinen kieli merkitsee pahuutta, sukeltamalla subliimiin hän voi myös hylätä sen. Hän kuitenkin hakee kokemuksilleen erilaisia kielellisen ilmaisun mahdollisuuksia kuten kohdassa, jossa kalan hyppäminen vedestä toimii moninaisten symbolien katkeamattomana kuvana:

Järvestä hyppää kala

Kalan idea hyppää

Kala hyppää, puusta veistetty kala, jonka kylkiin on maalattu pilkkuja, ei vaan punaisella kallioon maalattu sarvekas kalaolento, suojelushenki. Se riippuu paikallaan ilmassa, kuvaksi tullut liha, hän on muuttunut taas, palannut veteen. Miten monta hahmoa hän pystyykään omaksumaan. (YV 234.)

From the lake a fish jumps

An idea of a fish jumps

A fish jumps, carved wooden fish with dots painted on the sides, no, antlered fish thing drawn in red on cliffstone, protecting spirit. It hangs in the air suspended, flesh turned to icon, he has changed again, returned to the water. How many shapes can he take. (*Surfacing* 187.)

Alkukielestä ("he") voidaan huomata paremmin, kuinka kertoja näkee kalassa isänsä muodonmuutoksia, jotka päättyvät lopulta takaisin veteen; sinne, mistä tämä löytyi hukkuneena. Kertojan oma muoto jatkaa vaihteluaan, ja välillä hän kuvittelee kasvattavansa turkin. Teoksessa kuvataan, kuinka kertojan jalat "painavat kypälänjalkiä" (YV 224). Kertojan muuttuminen maaksi ja ympäröiväksi luonnoksi antaa aiemmalle symboliselle luontoon samastumiselle tavallaan konkreettisen muodon. Ympäristö tuntuu muovautuvan naisen mielen asentoihin ja toisin päin:

Eläinten ei tarvitse puhua, miksi puhua kun itse on sana

Nojaan puuhun, olen puu nojaamassa [...]

En ole eläin enkä puu. Olen se missä puut ja eläimet liikkuvat ja kasvavat, olen paikka. [...] Maan läpi, kohoan pintaan, nyt seison; taas erillinen, vedän huovan hartioitteni yli, pää suoraan eteenpäin. (YV 226–227.)⁸¹

Kertoja kohoaa jälleen pintaan, mitä havainnollistaa paremmin teoksen alkukielinen ilmaus: "Through the ground, break surface, I'm standing now; separate again. I pull the blanket over my shoulders, head forward." (*Surfacing* 266.) Kohtauksessa voidaan viitata kertojan siirtymiseen johonkin henkiseen tai transsendentaaliseen tilaan, ulos maasta, jonka osa hän aiemmin oli. Jacksonin (1981: 81) mukaan metamorfoosilla on kertomuksessa usein teleologinen merkitys. Se voi kuvata tai symboloida pelastusta:

There are some significant shifts in the use of metamorphosis. Fairy tales, allegories, medieval romance situate metamorphosis within a frame which gives it a teleological function. It serves either as a vehicle of meaning within the narrative, as a concept, or metaphor or symbol of redemption.

Jacksonin käyttämä esimerkki Ovidiuksen *Metamorfooseista*, jossa kuvataan Daphnen kuuluisa muutos naisesta puuksi, muistuttaa yllättävän paljon *Surfacingin* kertojan

⁸¹ "The animals have no need for speech, why talk when you are the word/I lean against a tree, I am tree leaning [...] I am not an animal or a tree, I am the thing in which the trees and animals move and grow, I am a place [...]" (*Surfacing* 266.)

kokemaa muutosta. Tässäkin on kyse jumalallisesta väliintulosta, joka täyttää Daphnen toiveen päästä vapaaksi naisen ruumistaan:

Her prayer was scarcely ended when a deep languor took hold on her limbs, her soft breast was enclosed in thin bark, her hair grew into leaves, her arms into branches, and her feet that were lately so swift were held fast by sluggish roots, while her head became the treetop. Nothing of her was left, except her shining loveliness. (Jackson 1981: 81 viit. *Metamorphoses* 43.)

Surfacingin kertojan pyrkimys irrottautua ruumiistaan ja kokonaisvaltaisesti itsestään pelastuksen toivossa liittyy kertomuksen vanhoihin mytologioihin ja uskonnollisiin luontokokemuksiin. Jacksonin (1981: 82) mukaan tällaisiin kertomuksiin kuuluvat utopistiset toiveet yli-ihmisyydestä tai taianomaisista muodonmuutoksista toisin kuin jälkiromanttisessa fantasiassa, jossa miellyttävät ja ihastuttavat muutokset ovat harvinaisia. Hirn (1914: 176–177) mainitsee saksalaisten esteetikkojen käsityksen tunnetautumuksesta, jossa havaitsija eläytyy havaittuun. Tässä tarkastelussa havaintoa ei verrata järkipäiseen ajatteluun, vaan havaittuun ilmiöön sulaututaan: ”Suuri kohottaa meidät luokseen ja lainaa meille esteettisessä kuvittelussa osan omaa suuruuttaan. Meistä tuntuu, kuin olisi meissä itsessämme jotakin, joka sointuu yhteen ylevän kanssa.” Tämän ajatuksen mukaan subliimi vapauttaa ja herättää tietoisuuteen jokaisessa ihmisessä piilotettuna ja tajuamattomana olevan suunnan.

Kertojan subliimin kokemukset ovat ensin ahdistuksen, pelon ja kauhun täyttämiä, mutta ne muuttuvat lopulta positiivisiksi, kertojan ja luonnon yhteyttä korostaviksi. Tähän liittyy osittain Burkelta tuttu ajatus siitä, kuinka sellaiset kärsimyksen ja pelon tunteet, jotka eivät johda todelliseen väkivaltaan tai henkilön tuhoutumiseen voivat synnyttää nautintoa (*pleasure*). Voidaan ehdottaa, että *Surfacingissa* on kysymys tämän kaltaisesta subliimin kokemuksesta. Vaikka kertojan kauhun ja pelon kokemukset eivät hänen omassa kokemuspäivässään jääkään ainoastaan tuntemusten tasolle, eivät ne myöskään johda kertojan tuhoutumiseen. Luonnon voimakas vaikutus kertojan mieleen, muodonmuutos ja aavenäyt ovat toki enemmän kuin turvallisen välimatkan päästä koettuja subliimin esityksiä, mutta lopulta vaarattomia. Kokemusten jälkeistä tilaa voidaan myös pitää hämmentävänä mutta positiivisena, koska kertoja on löytänyt totuuden itsestään ja kokenut uudenlaisen heräämisen. Glickmanin (1998: 41) huomio

siitä, kuinka Burken teoria muistuttaa läheisesti Aristoteleen katharsiksen käsitettä, on tässä tapauksessa osuva: kyse on puhdistautumisesta.

Toisaalta kertojan kokonaisvaltaiset esteettiset kokemukset muistuttavat Arnold Berleantin (1992: 15–19) ajatuksia luonnon kokemisen moniaistisuudesta, joka ylittää Kantin mieli-ruumis-jaottelun. Olemme pikemmin osa luonnonympäristöä kuin siitä erillään. Hänen mukaansa sitoutuminen voi johtaa syvään ykseyden kokemukseen oman itsensä ja luonnon välillä: voimme samastua luontoon ja tuntea olevamme sen elimellinen osa. Haapala (1998: 135) huomauttaa, että Berleantin esittämä kokemus alkaa muistuttaa enemmän mystistä tai uskonnollista kokemusta.

Muodonmuutoksen jälkeen kertoja jää yöksi metsään samaistaen itsensä eläimeen. Hän kuulee moottoriveneen ääniä ja pelkää ihmisten saavan hänet kiinni, metsästävän hänet kuin riistan. Hän pelkää uhrin roolinsa palaavan, mikäli hän joutuisi takaisin ihmisten keskelle; ehkä häntä käytettäisiin jälleen hyväksi tai hän muuttuisi heidän kaltaisekseen. Alun asetelman kääntyessä toisinpäin, nyt kaupunki ja yhteiskunta näyttävät kertojalle hyvin pelottavina ja uhkaavina, vierauden ja irrallisuuden symboleina. Piilotellen kaivamassaan maakuopassa hän kuuntelee ympäristönsä ääniä, jotka tuntuvat kuuluvan hänestä itsestään: ”Ympäriilläni kahahtelee; pöllön ääniä, vastarannalta tai sisästäni, etäisyydet vetäytyvät kokoon. Heikkoa tuulta, pikkuaallot juttelevat rantaviivalla, monikielistä vettä.” (YV 223.)⁸² Runollisessa kerronnassa järvi tuntuu heräävän eloon ja sen vesi on ’monikielistä’, jotain aivan muuta kuin ihmisten tuntema kieli.

Rajan toisella puolella alkuperäisväestön uskomukset eläinten jumalallisesta ja pyhästä olemuksesta ovat jälleen todellisuutta. Nähdessään pantterisammakon, nainen tunnistaa sen esivanhemmakseen, jolla on valta sulkea hänet piiriinsä. Myytit, joiden mukaan kuolleiden sielut siirtyvät eläimiin saavat vahvistuksensa, kun kertoja kohtaa vanhempansa muuttuneina myös luonnon osasiksi. Hän näkee äitinsä lintulaudan luona närhiparven ympäröimänä ensin tuttuna ihmishahmona, mutta pian muuttuneena yhdeksi linnuista: Kohtaamiseen kuuluu pelkoa, mutta tällä kertaa pelkoa siitä, ettei näky olisikaan todellinen: ”Hän on varmaankin vaistonnut sen, pelkoni. Hän kääntää hiljaa

⁸² ”Around me the space rustles; owl sound, across the lake or inside me, distance contracts. A light wind, the small waves talking against the shore, multilingual water. (*Surfacing* 262.)

päätään ja katsoo minuun, ohitseni, niin kuin tietäisi että siellä missä seison on kyllä jotain mutta ei oikein erottaisi sitä.” (YV 227.)⁸³ Isänsä hän kohtaa aidan luona:

En pelkää, minun olisi liian vaarallista pelätä sitä; se katsoo minua kotvan aikaa keltaisilla silmillään, suden silmillä, joista puuttuu syvyys vaikka ne säteilevätkin kuin autonvaloihin joutuneet eläimensilmät. (YV 233.)

I’m not frightened, it’s too dangerous for me to be frightened of it; it gazes at me for a time with its yellow eyes, Wolf’s eyes, depthless but lambent as the eyes of animals seen at night in the car headlights.” (*Surfacing* 275.)

Olento, joksi isä on muuttunut, on jotain ”jonka kohtaa kun on täällä liian kauan omissa oloissaan” (YV 233).⁸⁴ Mikä ikinä se onkaan, Wendigo, kalliomaalausten sarvipäinen jumala tai kansansatujen ihmissusi, sen kohtaamisella voidaan viitata yksinäisyyden harhanäkyihin. Uudestaan tähän viitataan, kun kertoja huomaa äitinsä jalanjalkien olleen hänen omiaan. Kuitenkin perinteistä goottilaista kertomusta varioiden romaanissa on paljon aaveita, joilla on erilaisia ilmenemismuotoja. Kuolleet vanhemmat ja lapsi ovat kertomuksen näkyvät aaveet, jotka näyttäytyvät kielletyn kuoleman ja menetyksen hahmoina. Mystinen ja vainoava erämaa taas näyttäytyy hahmottomana, mutta kertojan mielessä läsnä olevana hengellisenä tilana. Tämä henki sekä kaikkialla kummitteleva menneisyys saavat tavallaan muodon näissä näkyvissä aaveissa. Tämän lisäksi myös kertojaa voidaan pitää eräänlaisena aaveena ja varjona itsestään tunnottomuuden ja henkisen kuoleman näkökulmasta.

Romaanin aikakäsitys näyttäytyy kertomusten päällekkäisyyden ja ajallisten hyppäyksien vuoksi hämäränä. Tapahtumien jälkeen kertojan toteamus, siitä, kuinka jumalat ovat ”uudelleen menneisyudessa, kalloni sisässä” (YV 236), viittaa erämaahan menneisyyden tilana, jonne siirtyminen merkitsi siirtymistä ajassa taaksepäin. Toisaalta kokemuksessa on kysymys ajattomuudesta, joka luonnossa vallitsee. Elämä ja kuolema kiertävät kehää kertojan mielessä ja luonnossa, joka sitä heijastelee.

⁸³ ”She must have sensed it, my fear. She turns her head quietly and looks at me, past me, as though she knows something is there but she can’t quite see it.” (*Surfacing* 267.)

⁸⁴ ”the thing you meet when you’ve stayed here too long alone” (*Surfacing* 274).

3.4 Kertomuksen monimerkityksisyydestä

Kuten olen esittänyt, romaanin maailmassa liikutaan sekä psykologisen että yliluonnollisen ulottuvuuksissa, jotka luovat pohjan kertomuksen monimerkityksisyydelle. Kerronnan fantastiset elementit herättävät kysymyksen tapahtumien todenperäisyydestä, eli siitä, tapahtuvatko ne kertojalle oikeasti vai hänen päänsä sisässä. Punterin ja Byronin mukaan goottilainen kerronta liikkuu usein hallusinaation ja epätietoisuuden alueella, jossa olemme koko ajan epävarmoja kertojan havaintojen todellisuudesta (Punter & Byron 2004: 293). Romaanissa on ensimmäisen persoonan kertoja, jonka näkökulmasta asioita nähdään ja koetaan. Subliimin tunteukset ja gotiikan kauhut kuuluvat hänen kokemusmaailmaansa, eikä niille anneta missään vaiheessa ulkopuolista todentajaa. Tähän liittyy oleellisesti Todorovin huomio siitä, kuinka kertomuksen fantastiset elementit syntyvät tästä epäilyksestä, kun tapahtumien luonnollista tai yliluonnollista alkuperää ei voida selvittää (Todorov 1975: 25). Lopulta tulkinnassa jäädään kahden vaihtoehdon välille. Tapahtumille voidaan yrittää etsiä järjellisiä syitä pitämällä niitä aistiharhoina tai mielikuvituksen tuotteena, tai vaihtoehtoisesti hyväksytään niiden poikkeavuus omasta reaali maailmastamme ja sen laeista. (Todorov 1975: 25.)

Surfacingin tapahtumat jäävät kuitenkin oudon ja ihmeellisen välimaastoon. Sen kerrontaa jää hallitsemaan ambiguiteetti, tapahtumien monimerkityksisyys ja moniselitteisyys. Esimerkiksi järven syvyyksistä nouseva olento voidaan *todellisuudessa* olettaa tutkimusreissullaan hukkuneeksi isäksi, jonka kertojan järkkynyt mieli pakottaa muuttamaan joksikin toiseksi, kuten muistoksi menneisyyden kuolemasta, mutta kerronnassa tällaiset oletukset jäävät vain vihjailun tasolle.

Todorovin mukaan joissain teoksissa ambiguiteetti säilyykin loppuun saakka. Esimerkkinä hän mainitsee Henry Jamesin kuulun pienoisoromaanin *Turn of the Screw* (1898), jossa kotiopettajatar näkee aaveita, mutta kokemusten todenperäisyys jää kyseenalaiseksi. (Todorov 1997: 183.) Jamesin teoksessa on muutenkin paljon samankaltaisuutta *Surfacingin* kanssa, sillä molemmissa kerronnan monimerkityksisyyttä lisäävät tarinan aukot ja epäluotettava kertoja. Lovecraft korostaa, että jos tarinan kauhut perustellaan lopussa luonnollisin selityksin, silloin se ei ole todellisen yliluonnollisen (tai

kosmisen) pelon tarina. Kuitenkin tällaisessakin tarinassa voi olla kohtia, jotka täyttävät yliluonnollisen kauhun vaatimukset, ja niitä voidaan niiden omilla ansioilla kutsua *oudoksi kirjallisuudeksi*.

Tärkeimpänä seikkana kauhukirjallisuudessa Lovecraft kuitenkin painottaa lukijassa syntyviä tunteita: kertomuksen tulee herättää syvää pelkoa ja tunnetta tuntemattomien elämänmuotojen ja voimien yhteydestä (Lovecraft 2013: 21). *Surfacingin* kohdalla edellä mainitut tunteet ovat kertojan maailmassa varsin selkeästi nähtävissä, mutta lukijassa heräävät lisäksi kysymykset asioiden todellisesta laidasta. Romaanin yliluonnolliset kohdat ovat ahdistusta herättäviä, jännittäviä ja pelottavia, mutta tietyn varauksin. Kuten Todorov (1975: 36–39) mainitsee, lukijan ja päähenkilön tulkinnat tapahtumien todenperäisyydestä voivat myös erota toisistaan. Jos kertoja esimerkiksi osoittaa psyykkisen sairauden merkkejä, lukijan tulkinta tapahtumien todenperäisyydestä vaikeutuu entisestään, kun kertojan luotettavuus kyseenalaistuu.

Subliimin teorioihin ovat aina kuuluneet kysymykset subliimin kokemuksen synnystä ja sen vaikutuksista ihmiseen. Onko subliimi jotain luonnossa itsessään olevaa, vai onko tällaisessa kokemuksessa ainoastaan kyse mielen kyvystä tuottaa havaintoja ja merkityksiä? Subliimin merkityksessä äärettömyyttä ja ihmisen ylittävää toiseutta huomio kiinnittyy pääasiallisesti ulkoiseen todellisuuteen, johon myös kokemuksen synnyttäjä paikallistetaan. Toisaalta mielen prosessit eivät ole irrallisia tästä hyvin subjektiivisesta tapahtumasta, vaan pikemminkin sen keskiössä. Romaanissa näitä kysymyksiä subliimin luonteesta voidaan lähestyä kahdesta näkökulmasta. Kuten Kantin ajattelussa, kertojan kokemusten voidaan tulkita palaavan takaisin mielen prosesseihin, kuvaten ainoastaan kertojan omaa havaintomaailmaa, tai niiden lähteen voidaan tulkita sijaitsevan jossain muualla. Kuten todettua, kertojan henkilökohtaisessa näkökulmassa subliimi saa transsendenssin luonteen, jossa yliluonnolliset kokemukset näyttäytyvät todisteena äärettömyydestä ja jumalien läsnäolosta.

Romaanin lopussa ihmeellisten kokemusten jälkeen kertojan maailma palautuu ennalleen. Vaikka kokemus rajan ylittämisestä ja muodonmuutoksesta näyttäytyy hyvin kokonaisvaltaisena ja tietyllä tavalla dramaattisena, matka henkien maailmaan on vain väliaikainen. Pian kertoja huomaa jumalten katoavan takaisin maahan, ilmaan ja veteen, ”kaikkeen siihen missä he olivat kun manasin heidät takaisin” (YV 235).⁸⁵ Hän itse

⁸⁵ ”back into the earth, the air, the water, wherever they were when I summoned them ” (*Surfacing* 276).

palautuu takaisin ihmiseksi, jolla on ihmisen aistit ja kokemusmaailma; yhteyttä mihinkään yliaistilliseen ei enää kuvata. Seisoessaan lähtövalmiina nainen kuuntelee vielä kerran luontoa, saamatta tältä enää vastausta: ”Järvi on hiljainen, puut ympäröivät minua, pyytämättä ja antamatta mitään.” (YV 241.)⁸⁶ Ihmeellisen rajakokemuksen jälkeen erämaa sulkeutuu jälleen omaan piiriinsä, joko todellisesti tai naisen mielessä. Ambiguiteetti säilyy, sillä tapahtumien todenperäisyys jää arvoitukseksi.

Romaanin loppuosassa kerronnan sisäistekijä toimii jälleen kertojan luotettavuuden kyseenalaistajana. Kertojalle tilanteet ovat tosia ja vakavasti otettavia, mutta kokonaisuus keksittyine uhrilahjoineen ja erikoisine sääntöineen (joita kertoja yhä uudelleen itselleen asettaa) sekä tapa, jolla näitä korostetaan ja alleviivataan, tuntuvat tarkoitukselliselta. Nämä tekijät tuovat kerrontaan myös ironisen sävyn, kuinka valkoinen nainen yrittää itse keksimillään rituaaleilla päästä osaksi alkuperäiskansojen muinaisia jumalia. Tämä herättää kysymyksen, onko kertoja Rimmon-Kenania (1991: 130) lainaten, vain ”sisäistekijän ja lukijan ironian yhteinen maalitaulu”?

Toisaalta voidaan huomauttaa, että juuri subliimi lähentelee järjettömyyttä ja ironiaa. Se kannustaa uskomaan, että voimme tulla osaksi äärettömyyttä, vaikka samaan aikaan se paljastaa todelliset materialistiset rajamme. Kuten Shaw toteaa, halu irrottautua maallisista siteistä johtaakin julmaan ja jopa koomiseen vaillinaisuuden kohtaamiseen. Tässä piilee subliimin ironia puhtaimmillaan; lupaus transsendenssista johtaa ainoastaan kuilun reunalle. (Shaw 2006:10.) Ympyrän sulkeutuessa kertoja on jälleen lähtöasetelmassa, jota kuvaavat vierauden ja epätietoisuuden tunteet. Hän on jälleen rajalla tai ’kuilun reunalla’, mikä osaltaan myös säilyttää kertomuksessa koko ajan läsnä olleen subliimin kauhun ymmärrystä pakenevan luonteen.

⁸⁶ ”The lake is quiet, the trees surround me, asking and giving nothing.” (*Surfacing* 282.)

4 PÄÄTÄNTÖ

Tutkielmassani tarkastelin subliimia kauhua *Surfacingin* kertojan luontokokemuksessa erityisesti rajalla olon tematiikan kautta. Romaanissa erämaan synnyttämät pelon ja kauhun tunteukset näkyivät luennassani luonnon ja kulttuurin välisen rajan sekä ihmismielen rajojen tarkasteluina.

Tutkielmani teoreettinen pohja rakentui subliimin ja gotiikan suhteelle, joka on hyvin läheinen paitsi historiallisesti myös temaattisesti. Niihin molempiin kuuluvat epävarmuuden, hämäräperäisyyden ja pelon tunteukset sekä yhteys johonkin tuntemattomaan. Perinteisessä subliimissa on kysymys ihmisen sisäisistä tunteuksista, jotka havainnon kohde synnyttää, mutta tunteiden ja sisäisen maailman tarkastelu ovat olennainen osa myös modernia goottilaista kirjallisuutta. Tutkielmani pohjana hyödynsin etenkin Burken ja Kantin ajatuksia subliimin psykologisesta luonteesta, mutta myös uudenlaisia käsityksiä subliimista kysymyksiä herättävänä, ihmismielen rajoja tarkastelevana tulkintojen tilana. Tutkimuskysymykseni kannalta olennaisia olivat myös goottilaisen kirjallisuuden teorit kauhun psykologisista ja yliluonnollisista piirteistä.

Koska *Surfacing* on myös merkittävä osa kanadalaisen luontosuhteen kirjallista historiaa, sen teemat vihamielisestä ja vieraasta erämaasta löytävät vastineensa kanadalaisen gotiikan tutkimuksesta. Erämaan rooli kulttuurisena myyttinä ja ajan saatossa uusia merkityksiä saavana tilana näkyy myös romaanissa kertojan luontosuhteen muutoksissa. Luennassani nämä muutokset ovat merkki subliimista kokemuksesta, vaikka kanadalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa perinteistä subliimia on yleensä pidetty vastakohtana luonnon negatiiviselle kohtaamiselle.

Tutkielmassani osoitin, kuinka subliimi ja gotiikka yhdistyvät *Surfacingissa* toistuvasti ja ilman selkeää rajaa kertojan kokemuksellisessa yhteydessä erämaahan. Romaanin alussa kertojan tunteukset läpitukevasta luonnosta ovat ristiriidan ja uhan tunteen täyttämiä, ja subliimia kauhua herättää etenkin tunne nimettömän toiseuden läsnäolosta. Hämäräperäisen tunnelman täyttämät luontokuvaukset viittaavat tämän toiseuden yliluonnolliseen alkuperään, niiden haastaessa sekä ymmärryksen että ilmaisun rajoja. Myös toistuvat viittaukset satuihin ja myytteihin havainnollistavat kertojan todellisuuskäsityksen omaperäistä luonnetta.

Kauhun psykoanalyttisen näkökulman valossa vierauden ja outouden kokemuksissa on kuitenkin kysymys kertojan mielensisäisen maailman hajanaisuudesta ja alitajuntaan piilotetusta traumasta, jota ympäröivä erämaa heijastelee. Tässä esitin, kuinka kerronnassa esiintyvät aukot, kerronnan eri tasot sekä kertojan epärehellisyys alkavat vähitellen paljastua juuri subliimin kokemuksen kautta. Kerronnassa tutun ja tuntemattoman välinen raja hämärtyy, kun lapsuuden ympäristö ja lisääntyvät muistot nostavat piilossa olevan takaisin pintaan. Kerronnassa läsnä, mutta samaan aikaan piilossa ollut 'toinen kertomus', eli totuus kertojalle tapahtuneiden asioiden todellisesta luonteesta, paljastuu lopulta voimakkaassa rajakokemuksessa. Kertojan sukellus järveen on sukellus alitajuntaan, josta löytyvät kuolema ja ihmisen pahuus. Tutkimuksessani erämaa saa roolin psyykkisenä muistojen tilana, jossa kertojan käsitykset itsestään ja omasta kulttuuristaan problematisoituvat.

Romaanissa kyseenalaistetaan rajoja myös kulttuurisesti, kun kertoja asettaa länsimaalaisen hyötyajattelun vastakkain Kanadan alkuperäisväestön luontoa kunnioittavien uskomusten kanssa. Voimakas kokemus ihmisen jatkuvasti kasvavasta pahuudesta ja omasta osallisuudesta siihen johtavat primitiiviseen ja mystiseen matkaan, jossa on mielestäni kysymys äärimmäisestä subliimin kokemuksesta. Kerronnassa tapahtuvat rajakokemukset ja idylliset, kertojan erityislaatuista luontoyhteyttä korostavat tapahtumat voidaan myös nähdä romanttisen ja spirituaalisen subliimin uudelleen tulkintana. Toisaalta kertojan ja luonnon välisen yhteyden kuvauksissa tapahtuvat muutokset ilmentävät hyvin erämaata kulttuurisena myyttinä, jonka kohtaamiseen on ajan saatossa kuulunut vihamielisyyden ja vierauden lisäksi luontoon palaamisen kaava. Lisäksi tarkastelin, kuinka subliimi ilmenee kerronnassa vähittäisinä muutoksina kohti kuvainnollisempaa ja kertojan aisteja paremmin hahmottavaa tyyliä. Rajan ylityksessä kertoja pyrkii hahmottamaan kokemuksiaan kielellisen esittämisen kautta, etsien uudenlaisia tapoja tulkita todellisuutta.

Vaikka romaanin loppuosassa subliimin kokemuksesta tulee toivottavaa, rajan ylitykseen kuuluvat myös romaanin selkeimmät goottilaisen kauhun kuvaukset. Elämän ja kuoleman välisen rajan ylittäminen nähdään yliluonnollisina tapahtumina, joissa muodonmuutokset, henkien manaamiset ja aavenäyt hallitsevat kertojan yksinoloa saarella. Tapahtumiin liittyvät kuitenkin kysymykset kertojan psyyken tilasta ja mielen hajoamisesta, joihin vihjataan tarpeena siirtyä logiikan toiselle puolelle ja hylätä kaikki järjelliset näkökulmat. Tässä esitin, kuinka subliimi kauhu liikkuukin juuri

järjettömyyden alueella; se merkitsee ymmärryksen ja tiedon rajojen ulkopuolelle astumista.

Tutkielmassani merkityksellisiksi nousivat kysymykset romaanin kerronnallisesta ja temaattisesta monimerkityksisyydestä. Häilyminen toden ja epätoden sekä yliluonnollisen ja mielen tuotosten välillä herättävät myös kysymyksen subliimin kokemuksen alkuperästä: onko subliimi jotain luonnossa itsessään olevaa ja tätä kautta kokijaa puhuttelevaa, vai ovatko subliimin tuntemukset ainoastaan ulkoiseen todellisuuteen kohdistuvia mielen rakennelmia? Tähän kysymykseen liittyy romaanin kerronnallisten tasojen monitulkintaisuus. Kertojan subjektiivisessa näkökulmassa subliimi merkitsee todellista, transsendentaalista yhteyttä rajat ylittävään toiseuteen, mutta tämän näkemyksen ulkopuolella sisäistekijä ja lukija ovat epävarmoja tapahtumien todenperäisyydestä. Epävarmuutta luovat erityisesti kuvaukset kertojan mielen hajoamisesta ja tätä seuraavasta mystisestä matkasta elämän ja kuoleman rajalle.

Toisaalta yritys luoda uudelleen muinaisia myyttejä saa kerronnassa paikoin ironisen sävyn kertojan pyrkiessä johonkin, mihin ei alun perin kuulu. Yhtenä vaihtoehtona subliimin kauhun tulkinnalle esitänkin, kuinka alun perin luontoon paikallistetut tuntemukset palautuvat takaisin kertojan mielensisäisiin prosesseihin. Avoin loppu ja kerronnassa säilyvä ambiguiteetti jättävät kuitenkin pysyvän epävarmuuden tunnelman romaaniin, mikä mielestäni havainnollistaa hyvin subliimin gotiikan rajoja koettelevaa ja hämäräperäistä luonnetta. Kertoja joutuu hyväksymään oman kokemuspäirinsä rajallisuuden ja ymmärryksen mahdottomuuden, sillä lopulta subliimi luonto jää saavuttamattomaksi.

Tutkielmani tarkoitus oli tuoda *Surfacingin* tutkimukseen uusi näkökulma hyvin perinteisten, mutta kohdeteoksessa uudella tavalla syntyvien subliimin ja gotiikan kenttien kautta. Romaanin tutkimuksessa ei ole aiemmin samalla tavalla käsitelty subliimin kauhun yhteyttä ja sen ilmenemistä romaanin kertojan kokemuksellisessa yhteydessä luontoon ja omaan sisäiseen maailmaansa. Tutkimuksessani osoitin, että *Surfacingia* voidaan lukea paitsi osana kanadalaisen kirjallisuuden historiaa ja sen myyttejä, myös osana subliimin gotiikan traditiota.

Kuten tutkielmassani on käynyt ilmi, *Surfacing* tarjoaa runsaasti mielenkiintoisia tutkimusnäkökulmia ja tulkinnan mahdollisuuksia. Esimerkiksi postkolonialistisen gotiikan teorioiden myötä kysymykset subliimin kauhun alkuperästä paikantuisivat vielä

syvemmällä tasolla romaanissa kuvattuun kanadalaiseen identiteettiin ja imperialismin perintöön. Lisäksi romaanin suhde kanadalaisen kulttuurin ja kirjallisuuden myyttiseen ja mytologiseen perintöön osoittautui tutkielman aikana varsin mittavaksi ja kiinnostavaksi aiheeksi, jota olisi voinut käsitellä vieläkin laajemmin. Romaanissa kuvattu suhde luontoon ja Kanadan alkuperäisväestön uskomuksiin näyttäytyy hyvin merkityksellisenä keskustelun avauksena kahden kulttuurin välillä.

LÄHTEET

Primaarilähteet

Atwood, Margaret 1992 (1972): *Surfacing*. London: Bloomsbury Classics.

Atwood, Margaret 1986 (1972): *Yli veden (=YV) (Surfacing)*. Suom. Matti Kannosto. Helsinki: Kirjayhtymä

Sekundaarilähteet

Atwood, Margaret 1970: *The Journals of Susanna Moodie*. Oxford: Oxford University Press.

Atwood, Margaret 1970: "Afterword". Teoksessa *The Journals of Susanna Moodie*. Oxford University Press.

Atwood, Margaret 1972: *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart Inc.

Atwood, Margaret 1982: "Canadian Monsters". Teoksessa *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi.

Atwood, Margaret 1995: *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford: Clarendon Press.

Ahola, Suvi 2017: Klassikkokirja naisten ruumiit hyötykäyttöön alistavasta diktatuurista nousi Trumpin Yhdysvalloissa myyntilistoille – Tällainen on *Orjattaresi* -romaanin. *Helsingin sanomat* 10.2.2017.

Blomberg, Kristian & Joonas Sääntti 2008: 'Miksi puhua kun itse on sana': Kieli luonnon ja luontokokemuksen välissä Margaret Atwoodin romaanissa *Surfacing*. Teoksessa Lahtinen & Lehtimäki (Toim.), *Äänekäs Kevät: Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 184–209.

Baumgarten, Alexander Gottlieb 2009 (1750): *Estetiikka (Aesthetica)*. Suom. Oiva Kuisma. Teoksessa Reiners, Ilona, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (Toim.), *Estetiikan Klassikot Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus. 248–250.

Botting, Fred 1996: *Gothic*. London: Routledge.

Bouson, J. Brooks 1993: *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*. Amherst: U Massachusetts P.

Berleant, Arnold 1992: *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.

Burke, Edmund 1987 (1757): *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Ed. James T. Boulton. Oxford: Basil Blackwell.

Boulton, James T. 1987: Introduction. Teoksessa James T. Boulton (Ed.), Edmund Burke: *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: Basil Blackwell.

Cooke, Nathalie 2004: *Margaret Atwood: A Critical Companion*. London: Greenwood.

Christ, Carol P. 1976: Margaret Atwood: The Surfacing of Women's Spiritual Quest and Vision. Teoksessa *Signs*. Chicago: The University of Chicago Press. 316–330.

Dryden, Linda 2003: *The Modern Gothic and Literary Doubles. Stevenson, Wilde and Wells*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.

Coleridge, Samuel Taylor 1957: *Coleridge. Poems and Prose*. Selected by Kathleen Raine. Great Britain: Penguin Books Ltd.

Den Tandt, Christophe 1995: Invoking the Abyss. The Ideologies of the Postmodern Sublime. *Revue belge de philologie et d'histoire*: tome 73, fasc. 3.

Delamotte, Eugenia 1990: *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford: Oxford University Press.

Fiamengo, Janice 1999: Postcolonial guilt in Margaret Atwood's *Surfacing*. *The American Review of Canadian Studies*. Washington: Taylor & Francis Inc. Volume: 29. Issue: 1. 141–163

Enckell, Henrik 2005: Esipuhe. Teoksessa *Murhe ja Melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino.

Freud, Sigmund 2005 (1919): *Das Unheimliche* – Epämukavuuden Elämyksestä. (*Das Unheimliche*) Teoksessa *Murhe ja Melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino. 29–75.

Frye, Northrop 2003: *Northrop Frye on Canada*. Ed. Jean O’Grady and David Staines. Toronto: University of Toronto Press.

Frye, Northrop 1971: *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi.

Glickman, Susan 1998: *The Picturesque and the Sublime: A poetics of the Canadian Landscape*. Montreal & Kingston, London, Buffalo: McGill-Queen’s University Press.

Gibson, Graeme 1990: Disserting the Way a Writer Works. Teoksessa Earl G. Ingersoll (Ed.), *Margaret Atwood: Conversations*. Ontario: Firefly books Ltd. 3–19.

Hammill, Faye 2003: ‘Death by Nature’: Margaret Atwood and Wilderness Gothic. Vol. 5 Issue 2, 63p. Cardiff University. 47–63

Hammond, Karla 1990: Defying Distinctions. Teoksessa Earl G. Ingersoll (Ed.), *Margaret Atwood: Conversations*. Ontario: Firefly books Ltd. 99–108.

Haapala, Arto & Ukri Pulliainen 1998: *Taide ja kauneus: Johdatus estetiikkaan*. Helsinki: Kirjapaja Oy.

Howells, Coral Ann 1996: *Margaret Atwood*. London: Macmillan press Ltd.

Hirn, Yrjö 1914: *Esteettinen elämä*. Helsinki: Otava.

Jackson, Rosemary 1981: *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Methuen & Co. LTD.

James, Henry 1909: *The Novels and Tales of Henry James: The Altar of the Dead 1909*. C. Scribner's Sons.

Kapuscinski, Kiley 2007: Negotiating the Nation: The Reproduction and Reconstruction of the National Imaginary in Margaret Atwood's *Surfacing*. Queen's University. ESC 3.33. 95–123.

Kotkavirta, Jussi 2009: Valistuksen ja romantiikan estetiikka. Teoksessa Reiners, Ilona, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (Toim.), *Estetiikan Klassikot Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus. 225–245.

Kahane, Claire 1983: The Maternal Legacy: The Grotesque Tradition in Flannery O'Connor's Female Gothic. Teoksessa Juliann E. Fleenor (Ed.), *The Female Gothic*. Montréal & London: Eden Press.

Lovecraft, H.P. 2013 (1927/1939): *Yliluonnollinen kauhu kirjallisuudessa (Supernatural Horror in Literature)*. Suom. Nummelin. Turku-Tampere: Kustannusosakeyhtiö Savukeidas.

Lyytikäinen, Pirjo 1999: Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. Teoksessa Outi Alanko & Kuisma Korhonen (Toim.), *Subliimi, groteski, ironia: Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 11–34.

Laurila, K.S. 1991: *Johdatus Estetiikkaan*, historiallinen osa. Porvoo: Werner Söderström Oy.

Lahtinen, Toni & Markku Lehtimäki 2008: Johdatus Ekokriittiseen Kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lahtinen & Lehtimäki (toim.) *Äänekäs Kevät. Ekokriittinen Kirjallisuudentutkimus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 7–28.

McGregor, Gaile 1985: *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Langscape*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.

McAndrew, Elisabeth 1979: *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press.

Monk, Samuel 1935: *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. New York: Modern Language Association.

Northey, Margot 1976: *The Haunted Wilderness: Gothic and Grotesque in Canadian Literature*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

Nicolson, Marjorie Hope 1959: *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York: Norton & Company.

Punter, David & Glennis Byron 2004: *The Gothic*. Oxford: Blackwell publishing.

Punter, David 1980: *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*. London: Longman.

Phillips, Adam 1990: Introduction. Teoksessa Adam Phillips (Ed.), Burke, Edmund: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. (1757.). Oxford world's classics. Oxford: Oxford University press.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1991 (1983): *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics)*. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Raamattu 1992. Suomen evankelilais-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino Raamattutalo.

Steinby, Liisa 2013: Kertomakirjallisuus. Teoksessa Aino Mäkikalli & Liisa Steinby (Toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 59–156.

Shaw, Philip 2006: *The Sublime*. London and New York: Routledge.

Savolainen, Matti 2006: Gotiikan monet kasvot: ahdistettuja neitoja, vampyyrejä, sarjamurhaajia. Teoksessa Kaisa Hypén (Toim.), *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu. 169–182.

Savolainen, Matti 1992: Gotiikka eilen ja tänään. Teoksessa Savolainen & Mehtonen (Toim.), *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy. 9–39.

Savolainen, Matti: Valkoisuus, lumi, mysteeri: Kulttuurisia merkkejä Kanadan ja Yhdysvaltain kirjallisuudessa. Lapin Yliopisto, Kemi-Tornion ammattikorkeakoulu ja Rovaniemen ammattikorkeakoulu: *The Snow Show – talvitaiteen koulutusprojekti*. Viitattu 28.4.2017.

http://ace.ulapland.fi/talvitaide/oppimateriaalia/talvi_kirjallisuudessa.html

Sandler, Linda 1990: A Question of Metamorphosis. Teoksessa Earl G. Ingersoll (Ed.), *Margaret Atwood: Conversations*. Ontario: Firefly books Ltd. 40–57.

Tieteen termipankki (=TTP): <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus> (31.8.2015).

Thompson, G. Richard 1979: Introduction: Gothic Fiction of the Romantic Age: Context and Mode. Teoksessa G. Richard Thompson (Ed.), *Romantic Gothic Tales 1790-1840*. New York: Harper & Row. 1–43.

Todorov, Tzvetan 1977 (1971): *The Poetics of Prose. (La Poétique de la prose)*. Oxford: Basil Blackwell.

Todorov, Tzvetan 1975: *The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre. (Introduction à la littérature fantastique)*. New York: Cornell University Press.

Vartiainen, Pekka 2009: *Barokki, Klassismi, Valistus ja Romantiikka Länsimaisen Kirjallisuuden Historiassa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain.

Valkonen, Tero 2001: Esipuhe. Teoksessa *Margaret Atwood: Myös Sinun Nimesi*. Suom. Tero Valkonen. Helsinki: WSOY

Vuorinen, Jyri 1993: *Estetiikan Klassikoita*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Virkkala, Mari-Anne 2002: *Immanuel Kantin ylevän käsite ja sen luontosuhde. 1700-luvun brittiestetiikka Arvostelukyvyn kritiikin vertailukohtana*. Aate- ja oppihistorian lisensiaatintutkimus. Oulun Yliopisto.

Vainikkala, Erkki 1990: Ylevä – rajakokemus vai ratkaisu? Teoksessa Erkki Vainikkala (Toim.), *Subliimi, ylevä, sublime*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö. 9–35.

Vincent, Sybil Korff 1983: The Mirror and the Cameo: Margaret Atwood's Comic/Gothic Novel, *Lady Oracle*. Teoksessa Juliann E. Fleenor (Ed.), *The Female Gothic*. Montréal & London: Eden Press.

Varma, Devendra P. 1966 (1957): *The Gothic Flame*. New York: Russell & Russell.

Wilt, Judith 1980: *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Lawrence*. Princeton: Princeton University Press.

Williams, George G. 1930: *The Beginnings of Nature Poetry in the Eighteenth-century*. Studies in philology 27.