

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA
ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS

Sarja - Ser. C Osa - Tom. 343
SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA

Häilyvyyden liittolaiset

Kerronnan ja seksuaalisuuden
ambivalenssit

Pauliina Haasjoki

TURUN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF TURKU

Turku 2012

Kotimainen kirjallisuus
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto

Ohjaajat

Professori Lea Rojola ja dosentti Kukku Melkas
Turun yliopisto

Esitarkastajat

Professori Sanna Karkulehto
Jyväskylän yliopisto

Dosentti Leena-Maija Rossi
Helsingin yliopisto

Vastaväittäjä

Professori Sanna Karkulehto
Jyväskylän yliopisto

Taitto ja kannen suunnittelu: Erkkä Mykkänen
Kirjasintyytit: Poesia ja Poesia Sans (Helsinki Type Studio)
Kannen valokuvan tekijänoikeudet: Tero Niskanen

Tekijänoikeudet: Pauliina Haasjoki

Sarja C 343
ISBN 978-951-29-5109-3
ISSN 0082-6995

Suomen Yliopistopaino Oy - Uniprint, Turku 2012

SISÄLLYS

JOHDANTO	5
I ALUKSI	5
II KERTOMUS AMBIVALENSSISTA	9
<i>Maasto</i>	9
<i>Uhanalaisuus</i>	10
<i>Kerronnallisuus</i>	15
<i>Metonymioiden risteys</i>	18
III KERTOMUS ARTIKKELEISTA	22
<i>Alkuvaihe</i>	22
<i>Välivaihe</i>	24
<i>Loppuvaihe</i>	26
TUTKIMUKSEN ARTIKKELIT	33
EI KAHTA ILMAN KOLMATTAA: BISEKSUAALISUUS, AMBIVALENSSI JA LUKEMINEN	34
<i>Eva Wein kahdesti luettuna</i>	36
<i>Itseään kertova tarina</i>	40
<i>”Tosikkolukija” ja lukemisen politiikka</i>	43
<i>Kolmannuus toiseutta purkamassa?</i>	48
MITÄ TIEDÄT KERTOMUKSESTANI: BISEKSUAALINEN AMBIVALENSSI JA QUEER-LUKEMINEN	52
<i>Huteran pohjan kritiikki</i>	54
<i>Suhde sisiliskoon</i>	56
<i>Mitä Diivasta voi tietää</i>	58
<i>Ulostulokehvottomuus ja ristiriitainen uhkaavuus</i>	62

VARMUUDEN VUOKSI EI: RUOKA, HALU JA AMBIVALENSSI EVA WEININ TEOKSISSA	66
<i>Ruumiin asennot, ambivalenssi ja syömisen sääntely</i>	71
<i>Eva Weinin anoreksia ja bulimia ambivalentteina</i>	
<i>ruumiillisina asentoina</i>	74
<i>Liittymisiä, ulos sulkemisia ja irrottautumisia</i>	77
<i>Kolmioita, rikoksia ja rangaistuksia</i>	81
<i>Lopuksi: ruokakuvasto ja sen kerromallinen</i> <i>itsetietoisuus ambivalenssin mahdollistajana</i>	84
AMBIVALENSSIN ”ARVOITUKSELLINEN SULO”: HAGAR OLSSONIN SILKKIMAALAU	88
<i>Kuvissa ja ajassa liikkeuva kerronta</i>	91
<i>Sulkeutumaton minän tarina</i>	94
<i>Legenda kahtiajakautuvasta naisesta</i>	96
<i>”Vieraat viiptyvät auringonnousuun asti”</i>	98
KAIKKIVOIPASESTI QUEER: OMNIPOTENSSI, SEKSUAALI- SUUS JA AMBIVALENSSI MONIKA FAGERHOLMIN DIIVASSA	104
<i>Mitä Diivassa on</i>	108
<i>Tämä ei ole retrospektiota: Diiva-kokijan ja</i> <i>Diiva-kertojan suhde</i>	113
<i>Diiva-tekijä, telepatia ja empatia</i>	116
<i>Omnipotenssi ja seksuaalisuuden kuvittelu</i>	119
<i>Diivan tehtävä / Romaani joka kirjoittaa queer-</i> <i>luentansa</i>	125
LOPUKSI: LIITTOLAISENA AMBIVALENSSISSA	133
KOKO TUTKIMUKSEN LÄHTEET	135
SUMMARY	141
KIITOKSET	145

JOHDANTO

I ALUKSI

ON KOKEMUKSIA, JOTKA eivät tule aivan täysin kuvatuiksi ennen kuin jokin vastakkainenkin on sanottu. Haluan tätä, haluan torjua tämän, ja todenkaltainen kokemus on vielä jotain muuta, jokin suhde näiden välillä. On myös ilmiöitä, jotka välillä näyttävät olevan olemassa ja välillä taas katoavat. Ne on pakko toisinaan mainita, sitten taas jättää mainitsematta, sillä kaikista kulmista tarkasteltuna niitä kerta kaikkiaan ei näytä olevan. On atomiytimiä, jotka ovat niin raskaita, että ne saadaan säilymään vain häviävän pienen hetken ennen kuin ne halkeavat, mutta uusi alkuaine on joka tapauksessa olemassa: koko operaatio oli alun perinkin yritys saada jotakin olemaan olemassa. Tai sitten hirviömäisen korkeaanenergisen koejärjestelyn tarkoituksena on saada esiin hiukkanen, joka teoreettisesti on mutta jota ei voida havaita muuten kuin eräänlaisena kolona muussa olevassa, tyhjänä kohtana, johon kaiken selvittämiseksi toivotaan jotain.

TÄMÄ TUTKIMUS KÄSITTELEE sitä, miten kertova fiktio voi saada kerrotuksi kokemuksia ja ilmiöitä, jotka sijoittuvat tälle olemukseltaan ristiriitaisen, puolittain tai hetkellisesti olemassa olevan alueelle. Nämä kuvatut häilyvät asiat ovat toisinaan hyvinkin tärkeitä kokonaisuudelle mutta siitä huolimatta olemassa ylivivattuina. Niillä on paikkansa niin siinä, mitä kerrotaan, kuin siinäkin, miten kerrotaan, mutta jotenkin ne samalla katoavat näkyvistä.

Ajatteleni kokemus- ja ilmiöjoukko on tosin alusta asti rajautunut hieman tarkemmin: siinä on ollut kysymys seksuaalisuudesta ja minuudesta. Pidän todenmukaisena Michel Foucault'n muotoilua siitä, miten pyrimme kertomaan totuuden seksuaalisuudesta koska uskomme sen

voivan kertoa totuuden meistä (Foucault 1976/1999, 55). Tieto itsestä, seksuaalisuus ja kertominen - niin yksinkertaisessa ilmaisemisen ja julkituomisen kuin monimutkaisemmassa narratiivisuuden merkityksessäkin - kietoutuvat yhteen tässä väitteessä. Itsen kertominen on tietyllä tavalla tyypillisesti oman halun ja rakkauksien tarinan kertomista, ja lukeminen on romanssi kertomuksen kanssa. Ja edelleen: tietoa *halutaan*, ja epätietoisuus tai jollekin rajalle sijoittuva tieto on *viettelevää*.

Kohdeteokseni ovat löytyneet etsiessäni kertomuksia, jotka yhdistävät eri- ja samansukupuolisen rakkauden ja jollakin tavalla keskittyvät niiden muodostamaan kokonaisuuteen tai ristiriitaan, symmetriaan tai epäsymmetriaan. Biseksuaalisuus, joksi tällaista kokonaisuutta toisinaan kutsutaan, toisinaan ei, on yksi niistä ilmiöistä, jotka näyttävät olevan olemassa joistakin kulmista katsottuna. Tämän sisällöllisen yhteenkuuluvuuden lisäksi luettavakseni valikoitui lopulta teoksia, joissa kirjallisia konventioita pyritään käyttämään paitsi kertomuksen kuljettamiseen ja todenkaltaisen maailman luomiseen myös kerronnan pidättämiseen ja rikkomiseen; toisin sanoen kerronnallisesti kokeilevia teoksia, joissa kokeilun voima ja kiinnostavuus syntyy lukijan jakamasta kerronnallisesta tottumuksesta. Koska tutkimukseni muodostuu artikkeleista, joiden läpi kulkee kehkeytyvä käsite, aineiston rajausta ei varsinaisesti ole rajaus. Teokset - Hagar Olssonin *Silkkimaalaus* (1954, *Kinesisk utflykt*, 1949), Eva Weinin (Pirkko Saisio) *Puolimaailman nainen ja Kulkue* (1990, 1992) ja Monika Fagerholmin *Diiva* (*Diva*, 1998) - eivät ole edustava otos mistään historiallisesti, kirjallisesti tai poliittisesti määräytyneestä joukosta. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssin kysymys ei myöskään tyhjene niihin edes suomalaiseseen kirjallisuuteen rajattuna. Jos eri- ja samansukupuolisen rakkauden ja kerronnallisen kokeilevuuden juonteet muodostavat verkon, nämä teokset ovat tarttuneet siihen.

Eva Weinin *Puolimaailman nainen* on kokoelma lyhytproosaa, jossa Eva Wein -niminen puolalaisen äidin ja suomenjuutalaisen isän tytär kertoo tarinoita, osin itsestään, osin suvustaan ja osin sepittämistään henkilöistä. Sen teemat - irrallisuus, syyllisyys, seksuaalisuus, ristiriitaisuus - pysyvät fragmentista toiseen samoina ja kertova ääni ironisena, etäännytettyinä ja dramaattisena. *Kulkue* jatkaa Evan fiktiivistä omaelämäkertaa hieman yhtenäisempänä pienoisoromaanina. Omaelämäkerralla ja itsen sepittämisellä paljon kokeillut kirjailija Pirkko Saisio loi esikoiskirjailija Weinille myös taustatarinan, henkilöhistorian ja teoksen teemoja motivoivat kiinnostuksenkohteet.

Diiva on Monika Fagerholmin runsaista, mosaiikkimaisista teoksista ainoa minäkertojan romaani. Muut Fagerholmin romaanit ovat useiden henkilöperspektiivien muodostamia arvoituksia, mutta *Diivassa* kokonaisuuden ottaa harteilleen yksi minä. Luonteenomaisinta siinä onkin kyllin häikäilemättömän ja kaikkivoipaisen kertoja-henkilön synnyttäminen ja se, että tämä sankari on 13-vuotias tyttö. *Diiva* on sekä ajatusleikki että psykologisesti realistinen ja samastuttava hahmo. Fantasian,

seksuaalisuuden, teini-iän ja narsismin lisäksi teos tematisoi kirjailijuutta ja romaanin lajia. *Diivaa* käsittelevässä varhaisemmassa artikkelissa luen myös Kaarina Valoaallon kertovien proosarunojen sarjasta muodostuvaa teosta *Sisilisko ja minä* (1991), mutta teos on mukana enemmän vertailukohteena *Diivalle* kuin itsenäisenä kohdeteoksena.

Hagar Olssonin Silkkimaalaus on kotoisin toisenlaisesta ajasta. Se on suomenruotsalaisen varhaisen modernismin edustajan myöhäinen, tyyllisesti arkaainen, lyyrinen ja tunnustuksellinen teos. Kuten muillakin kohdeteoksilla sillä on minäkertoja, ja sen omaelämäkerrallisuus on julkilausuttua ja monissa luennoissa hyvin vakavasti otettua. Kertoja Hagar tekee allegorisen, sommitellun mutta myös omaa kokonaisuuttaan hämmentävän fantasiamatkan menneisyyteensä. Syyllisyys ja sovitus, eletyn elämän ymmärtäminen ja ristiriitaisuuden hyväksyminen ovat teoksen teemoja, mutta niiden käsittely tyyllitellyssä ja epääjanmukaisessa pienoisoromaanissa jättää ne hienovaraisesti avoimiksi.¹

ARTIKKELEITTENI LÄPI KULKEVA käsite on *ambivalenssi*, häilyvyys tai molemmuus, joka määrittyy suhteessa vastakohtaisuuteen. Käsitteen hahmottelu ja sen monenlaisista käyttöyhteyksistä syntyvä merkitys on koko tutkimuksen asia, joten määrittelen sen kertomalla johdannon seuraavassa luvussa kertomuksen ambivalenssista siten, kuin se muotoutuu artikkelista toiseen. Samalla pyrin kertomaan, miten ymmärrän kerronalliset konventiot ja kokeellisuuden, toisin sanoen ambivalentin kerronnan, ja miten teoreettiset keskustelukumppanini, queer-teoria ja queer- ja lesbofeministinen kerronnan tutkimus (Roof 1996, Jagose 2002, Sedgwick 1990) sekä klassinen narratologia ja sen kritiikki (Genette 1980, Brooks 1984, Mezei et al 2006, Culler 2006), ovat käsitteeni kulkuun vaikuttaneet.

Viimeisessä, Monika Fagerholmin *Diivaa* käsittelevässä artikkelissa ehdotan, että *Diivassa* näkemäni ambivalentti narratiivi ”kiertää” sellaisen narratiivisuuden, jossa kronologinen ja kausaalinen etenemisen suunta on hallitseva ja joka antaa ambivalenssille paikan vain tarinan

¹ Kaksi kohdeteoksistani on alun perin kirjoitettu ruotsiksi. Olssonin teos ilmestyi Eeva-Liisa Mannerin suomentamana viisi vuotta myöhemmin, Fagerholmin teos taas suomennettiin käsikirjoituksesta ja julkaistiin sekä ruotsiksi että Arja Tuomarin käännöksenä samana vuonna. Vuonna 2005 ilmestyneessä artikkelissa viittaan *Divaan* ruotsinkielisenä, mutta myöhemmässä olen viitannut suomenkieliseen *Diivaan*, ja *Silkkimaalausta* käsittelem suomeksi (paitsi milloin jokin ruotsin kielen piirre, kuten persoonapronominien sukupuoli, on ohjannut mielenkiinnon alkukieliseen). Sekä suomenruotsalaisen kirjallisuuden erityisyys että kääntäjien osuus, esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin asema suomenkielisenä modernistina suhteessa Olssonin suomenruotsalaiseen modernismiin, ovat kiinnostavia mutta tutkimukseni ulkopuolelle jääviä seikkoja. Suomalaista kirjallisuutta voi mielestäni ajatella kaksikielisenä ja näitä teoksia kaksikielisesti olemassaolevina, jolloin suomenkielisen tekstin valinta on ollut minulle käytännön kysymys.

keskikohdalla, hämmennyksenä, joka lopussa poistuu” (110)². Tämä on, jälkikäteen nähtynä, koko tutkimuksenkin kysymys. Samassa artikkelissa totean, että Diiva-romaanihenkilöllä on ”lupa ja jopa velvollisuus ylittää ne rajat, jotka asettavat erilaiset halut vastakkaisiksi ja toisensa poissulkeviksi, homo- ja heteroseksuaalisuuksiksi, ja määrittelevät heteroseksuaalisuuden hierarkkisina maskuliinisuuksina ja feminiinisyyksinä”, ja kysyn, ”mitä teos kertoo seksuaalisuuden kuvittelemisesta tilanteessa, jossa fantasia ja omnipotenssi antavat siihen vapaat kädet? Miten vapaat nämä kädet voivat olla?” (106) Omnipotenssi, ajatusleikistä ja fiktion rakenteista synnytetty kaikkivoipaisuus, on varsin pitkälle viety versio ambivalenssia etsivän ja suojelevan kerronnan mahdollisuuksista, mutta tämänkin kysyminen on oikeastaan koko tutkimuksen päämäärä. Se, miten tähän päästään, tulee toivoakseni lukijalle ymmärrettäväksi johdannon jäljellä olevista luvuista, joissa selvitän keskeisen käsitteeni lisäksi myös viiden artikkelini jatkumossa erottuvia muutoksia ja vaiheita.

² Olen sijoittanut artikkelit johdannon ja loppuluvun väliin niin, että sekä sivunumerointi että viitenumerointi on juokseva. Olen johdannossa artikkeleihin viitatessani käyttänyt kokonaisuuden sivunumerointia - suluissa olevat sivunumerot viittaavat käsillä olevan version sivuihin ja ovat siten kirjaa lukevalle helpompia seurata. Itse artikkeleissa viitataan toisinaan toisiin tutkimuksen artikkeleihin mutta alkuperäisin sivunumeroin, sillä artikkelit ovat myös tässä suhteessa alkuperäisessä asussaan.

II

KERTOMUS AMBIVALENSSISTA

1. MAASTO

TUTKIMUKSENI TEKSTIKOELMA EI ole syntynyt suunnitelman seurauksena vaan vähitellen. Tarkoituksena ei ole ensimmäisestä artikkelista lähtien ollut kirjoittaa jotakin ongelmaa lähestyvää kokonaisuutta, vaan ajatus kokonaisuudesta on lopullisesti hahmottunut kolmannen artikkelin jälkeen. Ajatus syntyi siitä havainnosta, kuinka vähä vähältä artikkelit muotoutuvat yhä enemmän kysymään kysymyksiä ambivalenssista. Ambivalenssi on aluksi ominaisuus, eräänlainen häiriö; sitten siitä tulee ilmiö, jolle annettu nimi muotoillaan käsitteeksi. Käsite tarkentuu ja monimutkaistuu työn kuluessa ja siitä tulee myös erilaisia ilmiöitä yhdistävä, niiden analogisuutta, kosketuspintaa ja vuorovaikutusta ilmaiseva nimi.

Tämän luvun tarkoitus on punoa ambivalenssiin niitä teorioita ja toisia käsitteitä, jotka kussakin vaiheessa ovat siihen vaikuttaneet. Käsitelen siis teoreetikkojen ajattelua sikäli, kuin se koskettaa omaa ambivalenssin määrittelyäni. Enimmäkseen tämä ajattelu ei ole ambivalenssin teoriaa sinänsä, vaan kahtiajakojen ja hierarkioiden sekä tiedon ja mielikuvien tuottamisen kritiikkiä. Oikeastaan olen löytänyt vain Zygmunt Baumanilta (1991) määritelmän ambivalenssista jonakin, mikä liittyy kulttuurisiin kahtiajakoihin ja vaikuttaa niissä, mutta Baumanin ambivalenssi taas ei ole lukemisen eikä myöskään erityisesti seksuaalisuuden käsite. Ambivalenssi tulkinnan, seksuaalisuuden ja kerronnan limittävänä käsitteenä on ymmärtääkseni ennestään melko määrittelemätön.

Queer-teoria, joka muodostaa tärkeän osan teoreettisesta vaikutuspiiristäni, on suomalaisessa taiteen- ja kulttuurintutkimuksessa jo tehty monipuolisesti tutuksi. Lasse Kekin väitöskirjassa *From Gay to Queer* (2003) hahmottui amerikkalaisen homokirjallisuuden siirtymä ”homoidentiteetistä” ”queer-identiteettiin” ja sen mukana uudenlaiseen käsitykseen historiasta, aitoudesta ja identiteetin perustasta: queer ei pyri etsimään itselleen normatiivisen kaltaista menneisyyttä tai takeita. Kekin ja Kaisa Ilmosen toimittama antologia *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen* (2004) avasi suomalaista queer-kirjallisuudentutkimusta monipuolisella joukolla luentoja, ja myös siinä painottuu queer-käsitteen historia homo- ja lesboidentiteetin ja niiden kautta lukemisen uudelleenajatteluna. Leena-Maija Rossin *Heterotehdas*

- *televisiomainonta sukupuoli tuotantona* (2003) otti uteliaan ja tarkasti katsovan asenteen heteroseksuaalisuuteen ja sen rajoihin, jolloin queer merkitsee erityisesti normaalin tai ihanteellisen sukupuolen tuotannon paljastamista ja toisaalta niiden tapojen, joilla myös normaalin ”ulkopuoli” valjastetaan tähän tuotantoon.

Sanna Karkulehdon *Kaapista kaanoniin ja takaisin* (2007) lähtee liikkeelle queerin valtavirtaistumisesta sekä populaari- ja korkeakulttuurin aiheina että keskusteluna mediassa. Hänen tutkimuksensa on ensimmäinen, joka hahmottaa nimenomaan suomalaisen kirjallisuuden queer-ilmioita myös kansallisten merkitysten kannalta. Karkulehdon menetelmänä on ”queer-poliittinen luenta”, mikä merkitsee sen tarkastelua, miten teoksilla voi olla suoranaisia poliittisia tavoitteita haastaa heteronormatiivisuutta ja miten ne siinä voivat onnistua. Annamari Vänskän taidehistoriallisessa väitöskirjassa *Vikuroivia vilkaisuja* (2006) käsite ”vikuroiva” viittaa sekä tutkijan haastavaan, kyseenalaistavaan katseeseen, katsottavan kuvan yhtä tulkintaa vastustavaan voimaan että queeriuteen, ”vialliseen” seksuaalisuuteen - toisin sanoen vikuroinnin käsite yhdistää teoksen monitulkintaisuuden, seksuaalisuuden epänormatiivisen moninaisuuden ja katsojan intentiot. Pia Livia Hekanahon työ *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marquerite Yourcenarin teoksista* (2006) pureutuu moninaisiin ”vääränlaisuuksiin”: epänormatiivisen ja piilotettavan kysymys ei sukupuolen ja seksuaalisuuden alueella asetu suinkaan vain yhdellä tavalla, vain yhtenä siirtymänä kaapista valoon. Se tarjoaa loputtomia mahdollisuuksia tarkastella torjumisen ja normatiivisuuden strategioita myös queer-teorioiden ja yhteisöjen sisällä, kuten viimeaikaisessa keskustelussa ”pervohäpeästä” (Hekanaho 2011).

Oma tapani ymmärtää queer rakentuu paljolti samalle pohjalle kuin näissä tutkimuksissa, ja olen niille paljon velkaa. Tutkimustani erottaa muista ensinnäkin biseksuaalisuuden ja sen yliviivattuuden lähtökohtaisuus - Karkulehdon tutkimusta lukuun ottamatta biseksuaalisuudella on suomalaisessa queer-kirjallisuudentutkimuksessa syrjäinen tai lisäyksenomainen asema. Toinen luonnehtiva tekijä on kiinnostus läheltä lukemiseen, proosan rakenteisiin ja narratologiaan. Merkittävimmän tutkimuksen ominaislaatu kuitenkin rakentaa juuri ambivalenssin käsite ja se, että käsite asettuu yhdistämään seksuaalisuuden ja kerronnan rakenteita, konventionaalista tietoa niistä ja sen ylittymistä.

2. UHANALAISUUS

TUTKIMUKSENI ENSIMMÄINEN JA toinen artikkeli ilmestyivät molemmat vuonna 2005, mutta ensimmäinen niistä edustaa hieman varhaisempaa vaihetta. Se on eteenpäin kehitelty versio luennoista ja käsitteistä, joihin päädyin vuonna 2004 tarkastetussa liseniaatintyössäni. Kirjoitin vuonna 2004 lähteväni ”sen ihmettelemisestä, miksi ei-norminmukaista sek-

suaalisuutta kertovasta naiskirjallisuudesta puhutaan lesbokirjallisuutena mutta ei milloinkaan biseksuaalisena naiskirjallisuutena”. Jatkan:

Toisin sanoen etsin *ambivalenssin* - ”molemmuuden”, ”molempien tahtomisen”- paikkaa ja sen mahdollisuutta tulla kerrotuksi ja luetuksi. Seksuaalisuuden ambivalenssille annan nimeksi ”biseksuaalisuus” tai ”biseksuaalinen identiteetti” sen vuoksi, että tarkastelen sitä suhteessa lesboidentiteettiin ja feministiseen identiteettipolitiikkaan. Se saa siis identiteetin tai suuntautumisen nimen siltikin, vaikka ambivalenssin, seksuaalisuuden ja identiteetin yhteydet ovat hankalat ja monimutkaiset. (Haasjoki 2004, 3.)

Tämäkään ei tietysti ole ollut lisensiaatintutkimuksen lähtökohta vaan se työn kuluessa muotoutunut teorian ja käsitteistön asetelma, jonka mukaiseksi työ on lopulta muokattu, siis tietynlainen lopputulos. Olen päättänyt puhumaan ambivalenssista, mutta annan sille seksuaalisuuden ambivalenssina kuitenkin toisen nimen kutsumalla ambivalenssia biseksuaalisuudeksi (yhtä lailla kuin biseksuaalisuutta ambivalentiksi).

Ambivalenssi ei varsinaisesti lisensiaatintyössäni ole itsenäinen käsite vaan biseksuaalisuus-käsitteeseen liitetty ominaisuus, jonka kautta yritän hahmottaa käsitteiden biseksuaalisuus ja identiteetti yhteensovittamattomuutta tietyssä teoreettisessa maastossa. Ambivalenssi liittyy siis lähtökohtaisesti seksuaalisuuteen, ja lisäksi se liittyy identiteettiin sellaisena kuin identiteetti näyttää ”feministisessä identiteettipolitiikassa”. Identiteettipolitiikalla viittasin tässä katkelmassa lähinnä sellaisiin kirjallisuudentutkimuksen perinteisiin, jotka kirjoittavat naiskirjallisuudeksi tai lesbokirjallisuudeksi nimettyjen tekstien historiaa ja pyrkivät tällä nimeämisellä lausumattoman lausumiseen tai paikattoman paikantamiseen³. Myös nimeämisen kritiikki on ollut mukana näissä perinteissä jo varhain kysymyksenä siitä, keneen tai mihin nimi tekstissä sijoitetaan (esim. Zimmerman 1985); millainen on tutkijan valta nimetä ja määrittellä tai velvollisuus ottaa nimi omille harteilleen tietyllä tavalla identifioitavana ammattilukijana. Ensimmäisessä artikkelissani etsin ratkaisua ongelmaan Tuija Pulkkisen (1998) ”nimien politiikan” ajatuksesta, jossa nimeäminen hetkellisenä ja epätäydellisenäkin on tärkeää ja toimijuuden ehto. Tämän jälkeen hankaluus nimeämisessä tai nimeämättömyys alkaa näyttäytyä myös oireena, joka osoittaa jotakin kohtaa vallankäytössä ja puhetoissa.

Tässä työssäni vaiheessa kirjoitin siis tietynlaisen lukijuuskäsityksen sisällä ja osin sitä vastaan. Mielenkiintoa ohjasivat alun perin ongelmat, jotka nousevat biseksuaalisuus-nimen soveltamisesta sellaiseen nimien

³ Identiteettipolitiikka voi tutkimuksessa olla hyvin monenlaista, ja siitä käydyt keskustelut, kuten ”gay shame” piilonormatiivisen ”gay priden” vastapoolina tai jo queer-käsitteeseen sisältyvä ei-identiteetin mahdollisuuden pohtiminen, ovat taiteen- tai kulttuuritutkimuksen ja yhteisöjen ja yksilöiden kokemuksen leikkauspisteessä (ks. esim. Hekanaho 2011, 56-57). Puhun tässä kuitenkin siitä, millaiseksi taustaksi omalle työlleni sen varhaisessa vaiheessa hahmotin lesbo- tai kenties bifeministisen identiteettipoliittisen lukemisen.

politiikkaan, jota lesbofeministinen kirjallisuushistorian uudelleenker-
tominen edusti. Ambivalenssi-sana esiintyi joissakin lukemissani teks-
teissä (erityisesti Kaloski Naylor 1999, 54, 58) selittämässä ristiriitaa
biseksuaalisuuden ja identifiikaation välillä, ja se alkoi ensin häiritä, sit-
ten kiinnostaa minua. Minkä vuoksi kahden välillä häilyminen liitetään
biseksuaalisuuteen, jos on tarkoitus puhua itsenäisestä, kolmannesta,
homo- ja heteroseksuaalisuuteen verrattavasta identifiikaatiosta, jolla on
kulttuuriset maamerkinsä, fiktionsa ja juonikuvionsa? Onko tarkoitus
puhua sellaisesta, vai olisiko ambivalenssista puhuminen omassa työssä-
ni hedelmällisempää?

TARTTUESSANI AMBIVALENSSIIN KÄSITTEENÄ annoin sille ensimmäiseksi
määritelmäksi ”molemmuus, molemman tahtominen”. Lyhyeksi ja yk-
sinkertaiseksi tarkoitettu työmääritelmä kuitenkin sisälsi ratkaisevan
epätarkkuuden, joka jäi sisälle ambivalenssin ajatteluun ja aiheutti siellä
jännitteitä ja ristiriitaisuuksia. Tulen piirtäneeksi yhtäläisyysmerkit ”jon-
kin tahtomisen” (tai oikeastaan haluamisen) ja ”jonkinlaisena olemisen”
välille. Näiden kahden merkityksen esittäminen ilman, että niiden välistä
eroa problematisoidaan, lukitsee sen, että kysymys on seksuaalisuudes-
ta, biseksuaalisuudesta ja identifiikaatiosta. Ambivalenssin merkityksiin
näyttää todellakin työn mittaan sisältyvän kahtalaisesti haluavia subjek-
teja, häilyvästi olemassa olevia tunteita tai asetelmia ja rajalle asettuvia
paikkoja, mutta ensimmäisessä määritelmässä nämä kaikki tuntuivat
kiinnittyvän juuri johonkin itseen, jolla on kahtalainen halu ja siksi kah-
talainen olemus. ”Molemmuuden” ja ”molemman haluamisen” samasta-
minen vahvistaa ajatusta yksilön kokemuksesta ja itseidentifiikaatiosta
ambivalenssin ytimessä.

Totean lyhyesti toisessa artikkelissani, että biseksuaalisuuden mää-
ritelmät ovat poikkeuksellisen riippuvaisia itsemäärittelystä, ”identi-
teettitarinan kertomisesta”, toisin sanoen narratiivisuudesta, jossa eri-
ja samansukupuolinen rakkaus pyritään kertomaan samaan tarinaan
niitä erottelevista kertomisen konventioista huolimatta. Sama koskee
itse asiassa ambivalenssia siten, kuin sen työni ensimmäisissä vaiheis-
sa määrittelen. Kahtalaisesti haluavan minän kokemuksena se tarvitsee
tuekseen kerrontaa, joka samalla on omiaan horjuttamaan sen aitoutta
tai pysyvyyttä. Kun biseksuaalisuus-käsitteen sisältöä luonnehtii ”itse-
määrittely”, sen näkymättömyys taustalla vaikuttavassa feministisessä
lukemisessa näyttäytyy ”ulkopäin määrittelyn” ongelmana.

Näin asiaa tulkitaankin joissakin biseksuaalisuutta käsittelevissä
teksteissä: se, minkä yksilö (tai kertomuksen lukija) määrittelee bisek-
suaalisuudeksi identiteettinä, tulee ulkoapäin (tai toisissa luennoissa)
tulkituksi ambivalenssiksi häilyvyytenä ja vaihtelevina, toisiaan vasten
asettuvina tulkintoina (esim. Naylor 1999, Garber 2000). Niinpä, strate-
gisena eleenä, ambivalenssi otetaan sisälle biseksuaaliseen identifiikaati-
oon ja annetaan näin kuvatun (ei-)identiteetin osoittaa sukupuoli- ja sek-

suaalisuuskäsityksen hierarkkiseen kaksijakoisuuteen⁴. Seurasin omissa biseksuaalisuuden määrittelyissäni tätä strategiaa, mutta kävi myös toisin päin: irrottaessani ambivalenssin omaksi käsitteekseen kirjoitin kuitenkin saman (seksuaalisen) ”itsemäärittelyn” ja ”ulkoa tulkitsemisen” jännitteen sisään siihen. Ambivalenssi ei ainoastaan luonnehtinut biseksuaalisuutta, vaan myös biseksuaalisuus ambivalenssia.

Siteeraan ensimmäisessä artikkelissa ambivalenssin sanakirjamääritelmiä, jotka ovat painotukseltaan psykoanalyttisia ja korostavat vastakkaiden tunteiden konfliktia yksilössä – vaikka kirjoitan pitäväni kummallisena sitä, että tunteet ja halu sekä kahden vastakkaisuus ovat niin itsestään selvästi määritelmän osa, ne ovat itse asiassa lähtökohtaisesti tärkeitä omassakin määrittelyssäni, jossa, kärjistäen, tunteva minä yrittää järjestellä vastakkaisiksi määriteltyjä halujaan. Vaikka ambivalenssin tahtoisin nähdä puhtaana eriytymättömyytenä tai symmetrisenä kahtalaisuutena, sillä on runsas laabus, ja näin siitä rakentuu *oireellinen* käsite, joka määrittely- ja soveltamishankaluuksia aiheuttamalla osoittaa aina uusia mielenkiinnon kohteita. Tällaisena jännitteisenä käsitteenä (seksuaalisuuden) ambivalenssi lähti etsimään itseään teorioista, jotka eivät mainitse sitä, mutta joissa se on tunnistettavissa.

Ambivalenssi, biseksuaalisuudeksi värittyneenä ja nimettynä, siis alkoi näyttäytyä sellaisissa seksuaalisuutta problematisoivan tutkimuksen käsitteissä, jotka samalla jättävät sen mainitsematta tai hankaloittavat siitä puhumista. Ensimmäinen näistä on *halun kolmio*, ranskalaisen filosofin René Girardin alun perin teoksessaan *Deceit, Desire and the Novel* (1965, *Mensonge romantique et vérité romanesque* 1961) muotoilema ja useita eri tavoin feministisiä ja queer-teoreettisia uudelleentulkintoja saanut käsite. Girardin mimeettinen halu merkitsee, että rakastamme sitä mitä joku toinen rakastaa *siksi että* se toinen rakastaa, ja halu on siten vahva sidos tähän toiseen, ”välittäjähahmoon” (Girard 1965, 6-10). Queer-tutkimuksen pioneeri Eve Kosofsky Sedgwick on tarttunut tähän miespuolisten kilpakosijoiden välille syntyvään, uudelleenmuotoiltuun ja torjuttuun homoseksuaaliseen sidokseen (Sedgwick 1985, 21-27), lesbokirjallisuuden tutkija Terry Castle taas on kirjoittanut piiloon jäävästä toisesta naisesta ja lesbisen halun mahdollisuudesta (Castle 1993, 72-74). Marjorie Garberin havainto tästä tulkintahistoriasta on, miten keskeistä mutta vaiettua biseksuaalisuus on heteroseksuaalisuutta ja homoseksuaalisuutta tematisoivissa eroottisen kolmion luennoissa (Garber 2000, 424-425).

⁴ Näin tekevät ainakin englantilainen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Ann Kaloski Naylor (1999) ja mielestäni myös yhdysvaltalainen kirjallisen ja visuaalisen kulttuurin tutkija Marjorie Garber teoksessaan *Bisexuality and the Erotics of Everyday Life* (2000). Garberin teoksessa sana ambivalenssi ei ole keskeinen, mutta hän näyttää biseksuaalisuuden ambivalenttiuden jättämällä tarkastelun kohteensa lähtökohtaisesti määrittelemättä ja antamalla sen syntyä laajasta kirjoista kulttuurisia ja historiallisia aineksia, joissa korostuvat rajanylitykset, luokitteletut ja niiden väistämätön, jopa koominen epäonnistuminen, fantasia, ylipyyhkiminen ja leikkittely. Teos on mielenkiintoinen ja hankala: sen nokkela esitystapa on lähes populaari vaikka tarkasti analysoiva, ja johtopäätösten tekeminen jää enimmäkseen lukijalle.

Halun kolmio on kirjallisuushistorian suuria linjoja kuvaamaan luotu käsite, joka on otettu queer-tutkimuksellisesti ja lesbofeministisesti hal- tuun antamalla sille uusia, heteronormatiivisuutta paljastamaan pyrkiviä tulkintoja. Sedgwickin ja Castlen uudelleentulkintojen voi sanoa edusta- van pyrkimystä tehdä näkymätön näkyväksi; myös Marjorie Garberin tulkinnassa biseksuaalisuus on läsnä ilmaisemattomana mutta kaikkial- la. Halun kolmio tulkintoineen valaisee biseksuaalisuuden kautta ym- märretyn ambivalenssin olemisen tapaa jonakin, mikä on ”ylipyyhittynä välttämätön”: kolmiossa erilaisia suhteita ja tunnesiteitä vahvistetaan yhteenkietoutuneina, mutta niiden välinen yhteys ja yhtäaikainen totuus on samalla pakko kieltää.

Halun kolmion tulkintahistoriassa kiinnittää huomiota biseksuaa- lisuuden erityinen ongelma ilmaisemisen suhteen. Näyttäisi nimittäin olevan niin, että vaikka halun kaksisuuntaisuus ja moninaisuus kerrotaan julki, sen biseksuaalisuutta ei kerrota, eikä myöskään Garberin havain- to kolmiosta oikeastaan ”paljasta” siitä mitään: halun kolmio ei muutu biseksuaalisuuden kuvaksi. Halun kolmion soveltaminen lukemisen kä- sitteenä saa paremminkin esiin ne tavat, joilla ambivalenssi tulkitaan pois ja epätietoisuudesta tehdään tietoa. Kolmio esiintyy artikkeleista- ni erityisesti ensimmäisessä ja viimeisessä, hieman erilaisin päätelmin: ensimmäinen ehdottaa halun monisuuntaisuutta itsessään näkyväksi kolmiossa, jälkimmäisessä taas kolmio on näkymä siihen, miten halujen poissulkevuus ja hierarkkisuus ei katoa, vaikka kolmiolla leikiteltäisiin moninkertaisesti.

Epätietoisuuden ja tietämisen keskeisyys seksuaalisuudelle on valai- sevasti ja vaikutusvaltaisesti kuvattu Eve Kosofsky Sedgwickin *kaapin epistemologiassa* (1990). Tämä käsite onkin toinen, vielä merkittävämpi ambivalenssin ja biseksuaalisuuden ongelmaa valaiseva ja samalla niiden kannalta ongelmallisesti sovellettava käsite⁵. Tartuin Sedgwickin teok- seen alun perin koska se kuvaa vakuuttavasti homo/heteroseksuaalisuu- den kaksijakoisuutta perustavana, muitakin dikotomioita värittäväenä kaksijakoisuutena: ihmiskunta on jaettu kahtia ja samalla myös ”ilmaistu” ja ”salainen” on väritetty juuri tämän kahtiajaon mukaan (mt. 2-3, 10-11). Biseksuaalisuus asettuu siis yhdistämään sellaista, mitä ei voi ymmärret- tävyiden piirissä yhdistää.

Kaapin epistemologialla on kuitenkin muitakin seurauksia: liike kaa- pin ja sen ulkopuolen välillä on sillä tavalla määrätty, kertakaikkinen ja yksisuuntainen, että lopulta se, mikä on aiemmin ei-tiedetty (vihjattu, peitetty) ja nyt tuotu tiedetyn piiriin, on aina homoseksuaalisuus. Ambi- valenssi voi olla vain sitä edeltävä vihje, ja paluuta kahtalaiseen totuuteen seksuaalisuudesta ei ole. Kaapin epistemologia ankarasti tulkittuna siis

⁵ Sanna Karkulehto (2007, 89-90) toteaa, että Sedgwickin teoria kuvaa kaksijakoista kulttuu- ria, mikä näkyy kaapin käsitteen kaksijakoisuudessa. Olen samalla kannalla; kaapin epistemo- logian soveltamishankaluudet biseksuaalisuuden kannalta ovat nimenomaan valaisevia, eivät teorian heikkous, vaikkakin ne ovat jääneet melko syrjään sen tulkinnoissa.

määrittää biseksuaalisuuden ”ulostulokelvottomaksi” seksuaalisuudeksi. Se sijoittuu ambivalenssina juuri siihen, missä ei-tiedetystä siirrytään tiedettyyn, ja on näin olemassa vain hetkellisesti, joksikin muuksi paljastumisensa uhall. Samalla tulee näkyväksi ambivalenssin suhde vihjaukseen ja piilottamiseen. Puhtaana ideana se on aidosti molempaa ja ei kumpaakaan, mutta luonnossa esiintyessään se usein kallistuu johonkin suuntaan ja yhä epäsymmetrisempänä lopulta kenties katoaa.

3. KERRONNALLISUUS

AMBIVALENSSIN UHANALAISEEN ASEMAAN ja sen halkeamiseen peittäväksi ja peitettyksi, vihjaukseksi ja harhautukseksi, liittyy siis myös ajallinen siirtymä jossa on ”ennen” ja ”jälkeen”. Ulostulo on nimenomaan ulostulotarina, toisin sanoen siirtyminen kaapin sisäpuolelta sen ulkopuolelle on *narratiivista*. Ajallisuus ja tarinankerronta oli ollut mukana aikaisemmissa pohdinnoissani identiteetistä, mutta näissä ambivalenssin ilmaisutavuuden ongelmissa alkoi näyttäytyä huomattavasti monimutkaisempi kerronnan, seksuaalisuuden ja tiedon yhteys. Tämän uuden teoreettisen vaiheen alkusysäys oli Judith Roofin teos *Come as you are; Sexuality and Narrative* (1996), jota luin rinnakkain Annamari Jagosen *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence* -teoksen (2002) kanssa.⁶

Roofin teoksesta saatu inspiraatio nosti narratiivisuuden kolmanneksi yhteenkietoutumisen pooliksi (bi)seksuaalisuuden ja ambivalenssin rinnalle. Kysymykseksi muotoutui, mitä ambivalenssille tapahtuu nimenomaan kerronnassa, jossa tietoa seksuaalisuudesta välitetään tai luodaan, ja miten juuri ambivalenssin pois jäsentäminen on tyypillistä narratiivin logiikkaa. Roof analysoi narratiivia rakenteena, joka sisältää kokemuksemme päämääristä ja eheydestä, asioiden luonnollistetusta olemisen ja etenemisen tavasta, ja hänen mukaansa tämä rakenne on ”heteroideologinen”: tyypillisessä narratiivissa alun ja lopun tasapainotilan välinen keskikohta käsittää umpikujia, perverssejä ja tukahtuvia narratiivisia mahdollisuuksia, jotka lopun sulkeuma, metaforisesti heteroseksuaalinen ”erilaisten yhteen tuleminen” viivytyksen jälkeen ajallaan ratkaisee. (Roof 1996, xix-xxii.) Narratiivin seksuaalisuus on metaforista mutta nousee usein myös temaattisena pintaan. Sukupuolen hämmennyksellä leikittelevät kertomukset synnyttävät tarinaan hetkiä, joissa

⁶ Judith Roof on yhdysvaltalainen kirjallisuudentutkija, ja hänen teoksensa on ilmestynyt lesbofeministisen ja homotutkimuksen perinteeseen kiinnittyvässä julkaisusarjassa *Between Men - Between Women*. Hänen tutkimuksensa kutsuminen queeriksi, toisin sanoen queer-lukemiselle hyödylliseksi, on oma tulkintani; Roof käyttää lesbouden yhteydessä sanaa ”perverse” samaan tapaan haltuun otetusti ja uteliaasti kuin sanaa ”queer” käytetään. Annamari Jagose taas on uusiseelantilainen kirjailija ja tutkija, jonka työ on nimenomaan queer-tutkimukseen ja -ajatteluun identifioituvaa. Roofin ja Jagosen teosten yhtäläisyydet ja toisiinsa täydentävä hyödyllisyys ovat siis myös oman luentani tulosta; he eivät kirjoita samassa kehityksessä tai esiinny toistensa ajattelussa.

useita eri sukupuolittuneita totuuden mahdollisuuksia sijaitsee vertikaalisesti päällekkäin - tarinan keskikohta on siis seksuaalisen ambivalenssin paikka. Roofin kuvaama narratiivin logiikka kuitenkin litistää tämän vertikaalisuuden horisontaaliseksi eroiksi ja vaihtoehdoiksi, jotka seuraavat toisiaan poissulkevinä ja päätyvät lopulta sulkeumaan, hallintaan ja tasapainoon. (Roof 1996, 81.)

Myös Annamarie Jagosen ajattelu valaisi erityisesti kerronnan konventioissa piilevää ideologisuutta. Jagosen ajatus seksuaalisuuden sekventiaalisuudesta (*sequential logic*) täydensi kuvaa siitä, miten ajallisuus ja syy - seuraus -suhteet toimivat yhdessä niissä normaalin, ensisijaisen ja luonnollisen fiktiossa, joilla seksuaalisuutta selitetään. Sekä Roof että Jagose tarttuvat hanakasti Sigmund Freudin kirjoituksiin yksilönkehityksestä ja elämän- ja kuolemanvietistä. He saavat esiin arkkityypiset, usein mytologioille (Aristofaneen palloihmiset, Oidipus) rakennetut kertomukset, joissa toisistaan erotellut seksuaalisuudet selittävät toisiaan: vaikka niiden monet mahdollisuudet tunnustetaan, heteroseksuaalisuus on aina ensimmäisen, alkuperäisen ja aidon paikalla, ja homoseksuaalisuus aina joko johtaa siihen tai on sen imitaatio. Kun seksuaalisuuden kategoriat seuraavat toisistaan ja toisiaan, ne eivät voi olla ymmärrettävissä yhtä aikaa tai vaihtoehtoisina. Tämä jäsentämisen tapa torjuu ambivalenssia ja ristiriitaisuuksia järjestämällä ne muotoon ”ensin tämä, sitten tuo” tai ”koska (ei) tämä, siksi tuo”. (Jagose 2002, x-xi; 26-27; 31-32.)

Biseksuaalisuuden voi nähdä selittävän koko järjestelmää, mutta vain sillä ehdolla että se on olemassa hypoteettisesti ja kuvitellussa menneisyydessä (ks. myös Garber 2000, 181-184). Biseksuaalisuuden ylipyhyhtyys toistuu Roofin ja Jagosen kirjoituksessa: tarinan keskikohdan kolmiulotteinen moneus tai se kuviteltu eriytymättömyys, jota sekventiaalinen logiikka järjestellee, ovat Roofille ja Jagoselle painokkaasti jotain muuta kuin biseksuaalista. Roof nimeää narratiivin keskikohdan lesbiseksi ja myös Jagose puhuu johdonmukaisesti homoseksuaalisuudesta ja heteroseksuaalisuudesta ja vain niistä, jopa puhuessaan Kinseyn raportista tai ”polymorfisista impulsseista” jotka ylittävät helpon narrativisoinnin (Jagose 2002, 131, 101). Syyt tähän ovat varmaankin poliittiset: molemmat teoreetikot haluavat merkityksellistää juuri lesboutta uudelleen. He analysoivat seksuaalisuuden poissulkevaa kaksijakoisuutta ja sen yhteyttä kerronnallisuuteen niin tarkasti, että ambivalenssin ajattelu saa paljon materiaalia, ja toisaalta heidän oma pitäytymisensä homo/hetero-kahtiajassa ikään kuin läpinäkyvänä, väistämättömänä kielenkäyttönä tarjoaa vielä lisää ainesta sen pohtimiseen, miksi biseksuaalisuus rajautuu kaksijakoisuuttakin kritisoiivasta queer-teoriasta pois.

Kerronnan konventionaalisuudessa, jossa tiedon valmistaminen tiedosta ja hämmennyksestä on eteenpäin ajava voima, ambivalenssilla - ja jos hyväksytään ajatus kerronnan seksuaalisuudesta, seksuaalisella ambivalenssilla - on siis keskeinen ja nimen omaan ylipyhyhtynä keskeinen paikka. Ambivalenssista tulee halkeavan atomiytimen kaltainen

vaikeasti havaittava, pysäytyskuvassa näkyvä olio. Roofin ehdottama ”narratiivinen yhteistyöhaluttomuus”, heteroideologian vastustaminen alun, keskikohdan ja lopun sekaannuksen kautta (Roof 1996, xxiv-xxv), alkaa versoaa ajatusta kokeellisesta kerronnasta myös ambivalenssia säilyttävänä.

JUDITH ROOFIN TEORIAN ytimessä on narratologiien kritiikki: yhtäältä strukturalististen, kerrontaa koskevaksi yleistiedoksi ja esiyymmärrykseksi päätyneiden teorioiden ja toisaalta erityisesti Peter Brooksien freudilaista psykoanalyysia ja metaforista ”romanssijuonta” hyödyntävän, hienoisesti post-narratologisen ja toisaalta hivenen populaarin teorian (1984).⁷ Kun ambivalenssin käsite alkoi omassa käsittelyssäni yhä enemmän kietoutua paitsi seksuaalisuuteen myös narratiiviin ja samalla muodostua seksuaalisuuden ja narratiivin konventionaalisen yhteenkietoutuvuuden murtumispaikaksi, kysymys alkoi itse asiassa olla *kerronnan rakenteen* ambivalenssin vuorovaikutuksesta *kerrotun kokemuksen* ambivalenssin kanssa. Ambivalenssin kysymyksistä tuli selvästi *muodon* ja *sisällön* suhteen kysymyksiä, jollaisia ne olivat epäsuorasti olleet aikaisemminkin.

Jotta voisi tarkastella kokeellisuutta proosan rakenteen tarkoituksellisenä häilyvyytenä pitää myös proosan rakenteen konventionaalisuus ottaa vakavasti. Tämä merkitsee työssäni käännettä, jossa sellaiset näkymättömiksi ja arkikieliseksi muuttuneet proosan kuvailemisen välineet kuin aika, tila, kertaja, kokija ja tekijä ymmärretään käsitteiksi. Ensimmäiset tähän tarkoitukseen valjastamani ovat poetiikan käsitteitä: metonymia, ekfrasis, synekdokee, *mise en abyme*. Metonymia merkitsee siirtymää sellaisen yhteenkuuluvuuden perusteella, joka ei ole metaforan synnyttävää kaltaisuutta vaan hyvin monentyyppistä assosiaatiota; synekdokeen voi ymmärtää metonymian alatyypiksi, jossa yhteenliittyvyys on osan ja kokonaisuuden suhde. Ekfrasis merkitsee taideteoksen yksityiskohtaista, pysäytettynä tarkastelevaa kuvailua tekstissä, ja sellaisena se pidättää tekstin ajankulun ja viittaa taiteeseen itseensä. *Mise en abyme*lla tarkoitetaan upotettua kertomusta, joka on jollakin tavalla allegorinen ympäröivälle kertomukselle. Se on eräänlainen kertomuksen tilan laajennus ja haaste narratiivisen hierarkian luonnollisuudelle (Rojola 1995, 52).

Metonymia, synekdokee ja ekfrasis nimeävät perinteisesti rajattuja kielikuvia tai figuureja. Proosan käsitteinäkin ne liittyvät tilan ulottuvuuteen tai kuvaan, joka pysäyttää kerronnan ajallisen etenemisen ja laajentaa sitä kolmiulotteiseksi. Tilallisuuden haaste ajallisuudelle on eräs muodolla kokeilemisen tunniste modernistisen tai postmodernistisen

⁷ Roof kritisoi itse narratologiaa kuvailevana ja samalla normittavana puheena kerronnasta ja samalla sen kautta myös yleisempää kulttuurista kertomuksien logiikkaa, jonka oireita narratologiat hänelle ovat. Samankaltaisen asenteen kerronnan tutkimukseen, myös sen queer-tutkimukseen, huomaan itsekin ottaneeni.

proosan teoriassa (Waugh 1984; Frank 1963), ja kielikuvat, jotka on laajennettu kuvaamaan proosan etenemistä ja liikettä kerronnan tasoilla, voivat osoittaa kerronnasta kohtia, joissa tila monimutkaistaa kronologisuutta ja lineaarisuutta.

Vielä painokkaampi osuus kokeellisuuteen tarttumisessani on narratologisilla termeillä, jotka ovat kehittyneet Gerard Genetten (1980) tarina-kerronta-kertominen -kolmijaosta. Genetten jaottelussa fiktiiviseen maailman sijoittuva *tarina* välittyy konkreettisesti *kerronnassa*, jolla myös on abstrakti *kertomisen* tilanteensa ja toimijuutensa. Ymmärrän nämä kolme tasoa myös niille sijoittuvien fiktiivisten toimijoiden kautta: tarinaa vastaa fiktiivisessä maailmassa sijaitseva kokija tai fokalisoija (myös genetteläinen termi), jonka yksilöllinen, luonnollisen kaltaisesti rajoittunut perspektiivi on pääsy kerrotun maailman hetkellisyyteen; kerronta ruumiillistuu kertojassa; kolmatta tasoa, kertomisen prosessuaalisuutta, asuttaa abstraktio tekijästä, siitä tietoisuudesta ja intentiosta, joka järjestelee kertojan suhdetta kerrottuun maailmaan. Tälle myös sijoittuu lukijan mahdollisuus dialogiin ja tietoisuus kirjallisten konventioiden rikkomisen mahdollisuudesta. Kertomuksen kolme fiktiivistä toimijaa erottuvat toisistaan sijoittumalla narratiivisen hierarkian eri tasoille. Tasojen ja hahmojen erillisuus on konventio, joka kuuluu esiyymmärrykseemme kertovasta fiktiosta ja jonka rikkomisen tarjoutuu kerronnalliseksi kokeiluksi.

Kolmen tason ja fiktiivisen toimijan väliset konventionaaliset suhteet, esimerkiksi retrospektio, jossa kertova minä on ajallisesti myöhäisempi ja tiedollisesti täydempi kuin kokeva, tai ”kaikkietävän kertojan” kategoria, ovat niin ikään kokeellisuuden materiaalia. Näiden suhteiden purkaminen viimein näyttää, miten kaikkein tutuimpien, arkisimpien ja läpinäkyvimpien proosan rakenteiden manipuloiminen, toisin sanoen ambivalenssi odotuksenmukaisen ja odotuksenvastaisen välillä, voi jäljellä ambivalenssin kokemusta.

4. METONYMIOIDEN RISTEYS

YLIVIIVATTUUDEN JA KERRONNALLISUUDEN pääjuonteiden lisäksi ambivalenssilla on ollut muitakin yhteyksiä, joiden vaikutus on muokannut sitä. Yksi tällainen itse artikkeleissa kutakuinkin näkymättömäksi jäänyt yhteys on sukulaisuus ambiguiteetin käsitteelle eli suhde monitulkintaisuuteen. Ambiguiteetti on minulle rajatummin tekstin tulkinnan käsite, jossa tulkinnan mahdollisuudet voidaan asettaa esimerkiksi toisiaan täydentävään tai kiistelevään suhteeseen, niiden oikeellisuudesta voidaan olla eri mieltä ja niiden synty voidaan usein palauttaa kielen monihahmotteisuuteen. Vaikka tällaisessa monitulkintaisuudessa on häilyvyyttä ja jännitteitä, en näe siinä sellaista erottamatonta suhdetta poissulkeviin kaksijakoisuuksiin kuin ambivalenssissa. Ambiguiteetti on yhtäältä sup-

peampi käsite, osa oman ambivalenssin käsitteeni merkitysverkkoa, toisaalta käyttöyhteyksiltään laajempi ja tekstintutkimuksessa yleisemmin määritelty, historiallisesti painava käsite⁸.

Ambivalenssin voi kuitenkin ymmärtää myös monitulkintaisuuden ja tulkinnan jännitteiden kautta. Muotokuvamaalauksen historiaa tutkinut Tutta Palin (2004) on esimerkiksi muotoillut ambivalenssista kuvan lukemisen käsitteen, jossa korostuu detalji ja sen suhde taustalla vallitsevaan kokonaisuuteen. Palinin määrittelemänä käsite avautuu kysymykseksi siitä, onko ambivalenssi jonkin intention mukaista kahtalaisuutta vai tahatonta häilyntää, virhe eheydessä ja symmetriassa - ja toisaalta onko sitä etsivä katse lopulta aina vastoin lukeva ja tekstin tiedostamaton paljastava. Palinin ambivalenssi on lukijan (tai katsojan) esiin saama tekstin (tai kuvan) luonne, sen osien välinen suhde tai ristiriita sen kokonaisuuden hahmottumisessa; jotakin, mikä on kokevan (fiktiivisen) subjektin tai identifikaation suhteen ”vapaasti leijuvaa”. Samalla se on kuitenkin kytketty kulttuurisesti merkitseviin kahtiajakoihin, hierarkioihin ja sukupuoleen, sekä tulkitsijan valtaan ja intention.

Kathy Mezein toimittama feminististä narratologiaa esittelevä antologia *Ambiguous Discourse* (1996) on tarjonnut työlleni vertailukohtia siitä, miten sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymykset tuodaan (kriittiseen) narratologiaan ja miten keskeistä ambivalenssi tällaisissa tarkasteluissa on. Antologian keskeiseksi käsitteeksi on nimetty ambiguiteetti, mutta tässäkin sen määrittely paitsi monitulkintaisuutena myös epäsuoruutena ja rajanylityksenä tuovat sen lähelle omaa ambivalenssin käsitettäni ja ennen kaikkea liittävät sen lähtökohtaisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden rajoihin ja niiden häilyvyyteen. Antologiasta mukaani tarttui Susan Stanford Friedmanin (1996) tulkinta Julia Kristevan bahtinilaisesta ambivalenssin ja kerronnan dialogisuuden mallista, ja se osoittautui hyödylliseksi Monika Fagerholmin *Diivan* lukemisessa: siinä hahmottuu lukijan ja tekijän jakama kronotooppi, joka asettuu eräänlaiseksi vertikaaliseksi suunnaksi fiktiivisen maailman ja sen ajankulun muodostamaa horisontaalista tasoa vasten. Tämä erityinen aika-tila sopii kuvaamaan *Diivassa* vallitsevaa narratiivisen hierarkian häiriötä, jossa henkilö ja tekijäabstraktio liukuvat toisiinsa ja lukijan ymmärrys molemmista täydentyä limittyneesti.

Lukemisen pohdinta on kulkenut ambivalenssi-käsitteen mukana paitsi mahdollisina luentoina ja monitulkintaisuutena myös queerlukemisen määrittelynä. Totean esimerkiksi viimeisessä artikkelissa tarkastelevani *Diivan* kerrontaa ja tematiikkaa ”queer-luettuna ambivalenssina” (107). Artikkeleista toisessa, joka sisällyttää queerlukemisen

⁸ William Empsonin alun perin vuonna 1930 ilmestynyt ja pitkään vaikutusvaltansa säilyttänyt *Seven Types of Ambiguity* teki ambiguiteetista uskriteikin käsitteen. Sitä määritti lähökohtaisesti ”kielellisen ilmaisuuden mahdollisuus herättää useita erilaisia reaktioita” (Empson 1984, 1), mutta seitsemäksi tyypiksi jaoteltuna Empsonin ambiguiteetti käsittää laajan kirjon kielellisiä ja kirjallisia yksityiskohtia, joissa sekä kirjailijan että läheltä lukevan kriitikon tarkkuus pääsee oikeuksiinsa.

alaotsikkoonsakin, se on ”sen tutkimista, mitä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta oletetaan ’tiedetyksi’ ja miten (hetero)seksuaalisuutta luonnollistetaan osana sukupuolijärjestystä” (53). Kaikkivoipaisesti queer-artikkelissa tarkennan queer-tutkimuksen merkitsevän kriittistä mielenkiintoa nimenomaan ”sukupuolen ja seksuaalisuuden poissulkevaan kaksijakoisuuteen”, ja queer-lukeminen tuo siihen ”kerronnallisuuden ja kirjallisten muotojen erityisyyden, ja näin se voi tarkastella seksuaalisuuden ja narratiivisuuden toisiinsa vaikuttavia rakenteita” (106-107). Siirtymä kerronnallisuuden ja kaunokirjallisen fiktion erityisyyden huomioimiseen näkyy tässä, ja lopulta siis se, että ambivalenssi on queerluettua, merkitsee kahta asiaa: että ambivalenssissa kaikuu aina jollakin tavalla seksuaalisuus, sen rajat ja rajanylitykset, ja että ambivalenssilla on yhteytensä siihen, miten ymmärrämme kerronnallisuuden rajat ja niiden ylittymisen.

Käytän useassa artikkelissa myös ilmaisua ambivalentti kategoria. Jos on olemassa kulttuurisesti erityisen tärkeitä kahtiajakoja, akselitermejä - kuten homo/heteroseksuaalisuus - jotka jäsentävät maailmankuvaa, identifikaatioita, politiikkaa ja puhetapoja (ks. Sedgwick 1990, 11), voi ajatella olevan myös keskeisiä ambivalensseja, jotka muodostuvat näiden kahtiajakojen rajalle ja ylipyhittyinä pitävät niitä yllä. Ajatus ambivalentista kategoriasta on mielenkiintoinen, sillä tunnistetun paikan ja nimen antaminen ambivalenssille näennäisesti poistaa sen häilyvyyden mutta samalla synnyttää uudet rajat, jotka voivat liueta tai tulla ylityksi. Tämä ajatus sisältyy Zygmunt Baumanin ambivalenssin käsitteeseen: ambivalenssi on kategorisoinnin jäännös, joka synnyttää lisää tarvetta kategorioille ja kategorisoinnille. Se pitää nimeämistä ja luokittelua käynnissä asettumalla mahdolltomaksi nimetä ja luokitella lopullisesti ja yksiselitteisesti. (Bauman 1991, 1-3, 14-15.)⁹ Baumanin ambivalenssi on historian ja kansallisuuden mielikuvien tulkinnan väline, ei niinkään yksilön kokemus kuin yhteisössä valtaapitävä puhetapa.

Paikallaanpysymätön, loputtomasti eri yhteyksissä määritelty käsitteeni on välillä varsin laaja ja abstrakti, eikä vailla uneksivia sävyjä: ensimmäisessä artikkelissa se on muun muassa ”varmuus epävarmuudesta, jossa on lupa olla tietämättä”. Pohjimmiltaan ambivalenssi on risteävien metonymioiden kautta syntyvä käsite. Sillä on joukko mielle yhtymiä, ei aivan samaa tarkoittavia nimiä kuten moniselitteisyys, ristiriitaisuus, häilyvyys, kaksittaisuus, epätietoisuus, halu ja torjunta, halu ja samastuminen, eriytymättömyys, utopia. Työssäni ensimmäinen metonymia oli

⁹ Kategorian paikallaanpysymättömyys näyttäytyy erityisesti ”Varmuuden vuoksi ei” -artikkelin havainnoissa syömishäiriöiden nimittämisestä. Bulimia mainitaan toisinaan anoreksian yhteydessä, välillä synonyymisenä, välillä erimerkityksisenä; anoreksia on itsessään ristiriitainen ja häilyvä asennoituminen suhteessa maailmaan, ja bulimia on sen rajoille asettuva ambivalentti lisäys. Sama lisäyksenomaisuus koskee biseksuaalisuutta, joka esiintyy myös toisinaan lesbouden tai homoseksuaalisuuden parina ilman, että sitä tai näiden kahden termin eroa käsitellään, ja tyypillistä on, että jälkimmäinen termi putoaa ennen pitkää pois (Garber 2000, 50-51; artikkelissa sivut 72-73).

biseksuaalisuus, eikä ambivalenssi missään vaiheessa täysin irtoa siitä, vaikka käsitteiden keskinäisen vaihdettavuuden tilalle tuleekin etäisyyttä ja ilmaa. Lopulta ambivalenssilla on muitakin seksuaalisuuteen liittyviä yhteyksiä. Se on kohtaustapa monille itseyteen, haluun, tunteisiin ja niiden tulkintaan liittyville merkityksille.

III

KERTOMUS ARTIKKELEISTA

1. ALKUVAIHE, KAKSI ENSIMMÄISTÄ ARTIKKELIA

Miten biseksuaalisuus voi tulla luetuksi, kun se on ambivalenttia?

”EI KAHTA ILMAN kolmatta” (2005) ja ”Mitä tiedät kertomuksestani” (2005) muodostavat työni ensimmäisen vaiheen. Molemmat niistä nimeävät keskeisen asetelmansa samankaltaisissa alaotsikoissa: (bi)seksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen. Ne siis asettavat molemmat kysymyksen ambivalenssin ja biseksuaalisuuden lukemisen mahdollisuudesta, sillä taustaoletuksella, että nämä kaksittaisuudet useimmiten putoavat pois kirjallisten tekstien tulkinnoista. Samalla ne sitovat biseksuaalisuus- ja ambivalenssi-käsitteet yhteen kuvaamaan halua, identifikaatiota tai asetelmaa, jonka luetuksi tuleminen ei ole itsestäänselvää - artikkeleista jälkimmäisessä ilmoitan strategisesti puhuvani ”biseksuaalisesta ambivalenssista”, koska olen siinä kiinnostunut juuri termien sekoittumisesta ja vuorovaikutuksesta.

Silmiinpistävä yhtäläisyys näissä kahdessa artikkelissa, ja samalla piirre, joka erottaa ne muista, on kahden erillisen luennan muodostama ajatusleikki. Rakennan asetelmia, joissa tapa lukea erottuu jotakin oletusarvoista taustaa vasten tai toisen, vaihtoehtoisen luennan kontrastina. Kahden luennan asetelmat ovat kylläkin artikkeleissa keskenään erilaiset. ”Ei kahta ilman kolmatta” -artikkelissa luettava teksti (Eva Weinin kaksi pienoisromania) pysyy samana ja erilleen asetetut luennat nimetään ”lesboluennaksi” ja ”bi-luennaksi”, lainausmerkeissä. Näitä käsitellään havainnollisina kärjistyksinä, joiden tarkoitus on myös problematisoida tällaiset nimeämisen käytännöt ja ennen kaikkea näyttää lukemisen mahdollisuuksien moneus. Artikkelissa väitän etteivät luennat kuitenkaan ole symmetriset ja samanlaisessa suhteessa nimien politiikkaan: ensimmäisen paikka on toiseus, toisen eräänlainen jatkuvasti ylipyyhittävä kolmannuus.

”Mitä tiedät kertomuksestani” -artikkelissa kahtia haarautuva luenta muodostuu ambivalenssin mallintamisesta ”ei kumpanakaan” tai ”molempina”. Näille luentavaihtoehdoille valitaan ennalta soveltuvaksi katsotut tekstit: ”molempien” lukemiseen valitsen Monika Fagerholmin *Diivan*, ”ei kummanakaan” lukemiseen Kaarina Valoaallon runollisen ja katkelmallisen pienoisromaanin *Sisilisko ja minä* (1990). Erityisesti Va-

loaallon teoksen mutta jossain määrin *Diivankin* käsittely tässä artikkelissa on tapaustutkimusmaista. Teoreettinen ja hieman keinotekoinen kysymys siitä, mahdollistaisiko teksti ambivalenssin lukemisen jos se ei kertoisi ”kummastakaan vaihtoehdosta” tai jos se kertoisi ”kummastakin”, kulkee teosanalyysien kautta kohti sitä johtopäätöstä, että ambivalenssin kertominen ja lukeminen on vielä jotakin muuta; ambivalenssinhan on sekä ei kumpaakaan että molempia, ja ennen kaikkea se on itse kaksijakoisuuden ja tiedon häilyvyyttä. Päädyn ensisijaistamaan *Diivan* ambivalenttina romaanina mutta en niinkään onnistuneen molempien kerronnan vuoksi vaan ”kerronnallisen yhteistyöhaluttomuuden”, romaanimuodon konventioiden ja niiden mukana seksuaalisuuden tarinankerronnan rikkomisen. *Diiva* ylittää artikkelin alkuperäisen kysymyksenasettelun ja nimen omaan romaanimuodolla, ja tämä myös osoittaa kohti myöhempää, teokseen paneutuvampaa luentaa.

Myös ”Ei kahta ilman kolmatta” sisältää ajatuksen ambivalenssista, käytännössä siis biseksuaalisuudesta, jonakin mikä on luettava itsetietoisena ja kirjallisiin konventioihin leikkisästi suhtautuvan kerronnan väleistä. Kerronnallisen itsetietoisuuden analyysi tukeutuu tässä artikkelissa lähinnä Eva Weinin kuvitteelliseen kirjailijaminään, jonka totean synnyttävän ympärilleen ambivalenssille otollisen kuvitteellisen paikan, ja kertoja-Evan kertomista kommentoi viin lausumiin. Merkittävin seksuaalisen ambivalenssin lukemiseen kytketty tekijä on artikkelissa kuitenkin ironia, joka nojaa kaksijakoisuuksiin ja oletukseen erilaisista yleisöistä, joilla on erilaista tietoa. Kohdistan suuria toiveita Eva Weinin kerronnan ironisointiin ja ironisiin kertomuksiin omasta itsestään ja seksuaalisuudesta: näen niissä tilan fantasialle, jossa seksuaalisuus on moninaista ja normittamatonta.

Kuten toisessakin artikkelissa, myös ensimmäisessä tavoitteena on ambivalentin hetken tavoittaminen ja säilyttäminen. Tosikkolukija, joka kieltäytyy tajuamasta ironiaa, pääsee hetkellisesti kahtiajakojen ulkopuolelle utooppiseen tilaan, ”varmuuteen epävarmuudesta, jossa on lupa olla tietämättä”. ”Mitä tiedät kertomuksestani” -artikkeli luonnehtii biseksuaalisuutta sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuudeksi ja mahdollisuuksien läsnäoloksi, kolmiulotteisuudeksi, jonka narratiivi perusmuodossaan litistää ja jota lukemiseni pyrkimys on suojella. Biseksuaalisuudesta rakentuu osaksi kuva utooppisena täyteytenä, jonka ambivalenssi on puhdasta kaksijakoisuuden liukenemista ja joka (ymmärrettävästi) harvoin esiintyy kaunokirjallisten teosten luennoissa. Toisaalta artikkeleissa hahmotellaan lukemiselle teoreettista ja poliittistakin tehtävää, jossa utooppisuus rikkoutuisi ja biseksuaalisuuden ambivalenttius nähtäisiin paremminkin oireellisena ja kiinnostavana.

Kummankin ensimmäisen vaiheen artikkelin lähtökohtana on enemmän teoria kuin teksti. Ensimmäisen artikkelin teoreettinen taustateily on kirjallisuushistoriaa uusiksi kertova lesbofeministinen tutkimus, jossa nimi lesbo on poliittinen ja teoreettinen merkittäjä teksteille; toi-

sessä teoreettisena maastona toimii Judith Roofin ja Annamarie Jagosen edustama queer-lukeva lesbofeministinen tutkimus, joka ruotii kak-sijakoista puhetta seksuaalisuudesta mutta toisaalta strategisesti myös käyttää sitä. Molemmissa artikkeleissa asenne on hieman puolustautuva: ambivalenssi esitetään uhattuna, hankalassa teoreettisessa maastossa, ja omat luennat vasten oletusarvoisten luentojen taustaa. Lukemisproblematiikka muodostaa helposti kehän, jossa ambivalenssi ja biseksuaali-suus ovat sitä, mikä voisi tulla luetuksi ambivalenssiksi ja biseksuaalisuu-deksi, muttei tule.

Artikkelien välillä tapahtuu muutos siinä tavassa, jolla seksuaalisuuden ja kerronnan yhteys ymmärretään. Se näyttyy lopulta enemmän kerronnallisuuden epäilynä ja kritiikkinä kuin seksuaalisuuden kertomusten temaattisena esiin lukemisena ja nimeämisenä. Jälkimmäisessä artikkelissa Roofin ja Jagosen teoriat ovat hyvin keskeisessä asemassa, suoranaisia tekstianalyysin kohteita, joille esitän kysymyksen ambiva-lenssin lukemisesta siinä missä kahdelle kaunokirjalliselle tapauksellekin.

Ensimmäisen vaiheen artikkeleista sukeltaa molemmista esiin ajatus kerronnallisesta kokeellisuudesta ambivalenssin mahdollisena paikkana, myöhemmin täydentyväksi. Niin Weinin teoksissa kuin Diivassakin on lopulta tärkeää lopullisen ja yhtenäisen tiedon kiistäminen, ja tällä näyt-tää olevan yhteys kerronnalliseen ”yhteistyöhaluttomuuteen” ja itsetie-toisuuteen.

2. VÄLIVAIHE, ”VARMUUDEN VUOKSI EI”

Mitä kaikkea ambivalenssin käsite sisältää, ja miten sillä voi tarttua teksteihin? Mitä muuta kuin biseksuaalisuutta on halun, itsen ja ambivalenssin yhteenkietoutuvuus?

ARTIKKELEISTA KOLMAS, ”VARMUUDEN vuoksi ei”, irrottautuu asetelmasta, jossa tekstien identiteettipoliittinen nimeäminen muodosti taustan ambivalenssin nimeämättömyydelle. Luettavana ovat jälleen Eva Weinin kaksi teosta, mutta uudella tavalla kohdennetusti. Artikkelin on syntynyt vastauksena kysymykseen ruuan ja syömisen merkityksistä, ja näin se astuu sivuun edellisten kysymyksenasetteluista. Tämän etäisyyden päästä ambivalenssin käsite eriytyy. Toisaalta myös Weinin teokset näyttävät täydemmin eri teemojensa kokonaisuutena, joihin ruoka-aihe osoittaa, ja samalla ambivalenssi ilmenee niissä keskeisenä yhä useammilla tavoilla.

Ruoan, syömisen, ruokahalun ja ruokakulttuurin tarkastelu on *Puoli-maailman naisesta* ja *Kulkueesta* luontevasti nouseva näkökulma, sillä ruoka on Weinilla keskeinen ja monikäyttöinen aihe. Samalla ruoan ja syömisen ristiriitaisuus ja sitä valaisemaan tuotu ruumiinfenomenologinen teoria auttavat saamaan esille uusia ambivalenssiin liittyviä hedelmällisiä kahtalaisuuksia. Koska ”ruumis on aina sekä tämänhetkinen että histori-

allisesti kerrostunut, suuntautuu ja ottaa 'asentoja' suhteessa maailmaan, tilanteisiin ja yhteisöihin", "kulttuurisen vallan pakottavuus" ja "subjektin vapaa toimijuus" ovat toisiaan täydentävässä ja ambivalentissa suhteessa (71). Poimin Maurice Merleau-Pontyn kirjoituksista (1992/1945) ja niiden tulkinnoista käsitteen asento/asennoituminen: asento on konkreettista ruumiillista olemista ja metaforista asennoitumista, sekä (esi)tietoista että rajattua. Tällöin myös ambivalenssista voi puhua muutenkin kuin utooppisena tilana: se on olemassa, jopa loogisena väistämättömyytenä, ja representoitavissa, vaikkakin hankalasti ja yliviivattuna.

Kaiken kaikkiaan ambivalenssi on artikkelissa, avoimesti mainiten, sekä lukemisen työkalu, jolla Weinin teosten erityisyyttä pyritään saamaan esiin, että (kenties ennen kaikkea) analyysin ja tutkimuksen kohde itsessään. Käsite rikastuu Zygmunt Baumanin (1991) ajatuksista, joissa ambivalenssi on eräänlaista kategorisoinnin ja hierarkkisten erottelujen "jätettä", kategorioiden rajoille sijoittuvaa ja nimeämistä käynnissä pitävää. Ambivalenssi on se "molemmuus" ja se "ei kumpikaan", se "poissuljettu keskikohta" (Bauman 1991, 9), jonka kieltämisestä ja torjumisesta hierarkkiset vastakkainasettelut ovat riippuvaisia. Ambivalenssi on siis "kuvattu poissuljettuna", mutta perustelut tälle ovat nyt enemmän käsitteanalyttiset kuin vain oletettua kahtalaisuuteen ankkuroivaa lukemista vastaan puolustautuvat.

Käytän ambivalenssin käsitettä aikaisempia artikkeleja laajemmin: Baumanin tavoin myös kuvaamaan yhteisöjen, etnisyyden ja uskonnon, erityisesti juutalaisuuden rajoja, niiden läpäisevyyttä ja niihin liittyvää uhkaa. Ruoka toimii tässä sen merkitsijänä, miten (ruumiin) rajojen läpäiseminen, maailman ottaminen itsen ja maailmaan liittyminen on sekä haluttavaa, torjuttavaa että väistämätöntä - Weinin henkilöt tavoittelevat ruokahalunsa ja seksuaalisen halunsa ylilyönneillä ja kieltämisellä sekä joukkoon kuulumista että erillisyyttä. Omien keskeisten kysymysteni kannalta on merkittävää, että seksuaalisuuden ja ambivalenssin suhde muotoutuu uudelleen. Seksuaalisuuden ambivalenssi ei ole vain biseksuaalisuutta vaan laajemmin ja risteävästi halun ja torjunnan, halun ja samastumisen ja itsen pysyvyyden ja fragmentaarisuuden ambivalenssia. Esiin alkaa nousta ambivalentin kokemuksen tunnustelu, jossa ruumiin-fenomenologian rinnalla itsen ja maailman välisiä suhteita kuvailee, itse asiassa, freudilainen psykoanalyysi kritiikkeineen. Psykoanalyysi on hyvinkin tärkeä interteksti sekä Weinin teoksissa että teoreettisissa innoittajissani (ks. Roofin ja Jagosen käsittely edellisessä luvussa).

Totean artikkelissa ottavani Eva Weinin kirjailijahahmon "strategisesti todesta", sillä Wein konkretisoi tekijäabstraktion, tekstin äänten välisen suhteen ja periaatteen, jonka lukija tekstistä rakentaa. Tässä on idulla viimeisessä artikkelissa täydentyvä idea siitä kerroksesta narratiivissa, jossa lukija käy vuoropuhelua olettamansa tekijän ja intention kanssa ja ottaa näin käyttöön konvention ja sen rikkomisen mahdollisuudet. Fiktiivinen kirjailija on minulle merkki Weinin teosten kokeellisuudesta,

siis niissä kaikuvasta intentiosta kokeilla fiktiolla ja kerronnalla. Se vetoaa lukijan konventiotietoisuuteen jonkin sellaisen ristiriidan viestittämi-
seksi, joka vaatii totutun muodon yhtäaikaista käyttämistä ja kiistämistä.
En kuitenkaan tässä vaiheessa etsinyt kokeellisuudesta muita merkkejä
kuin jo aikaisemmassa Wein-artikkelissa painotetun kerronnan itseensä-
viittaavuuden, toisin sanoen itsetietoisuuden kertojan itseään peilaavina
lausumina ja kerronnan kommentointina.

Muotoilen tässä artikkelissa myöhemmin keskeiseksi nousevan hy-
poteesin ambivalentista muodosta ja sisällöstä: ”kerronnallinen ambi-
valenssi, strateginen häilyvyyden osoittaminen rakenteen ja ilmaisun
tasolla, mahdollistaa ambivalenssin tematisoimisen, muuten hankalasti
kuvattavan ja väliin jäävän kuvaamisen” (70). Ne korostuneet asennot,
joita tekstistä löydän, osoittavat myös muodon ja sisällön vuorovaikutuk-
seen olemalla yleensä sekä psykologisesti realistisia ruumiillisen koke-
muksen metaforia että kerronnallista itsetietoisuutta, vieraannutettua
ruumiin metaforisuutta. Kerronnan ambivalenssi sijoittuu kuitenkin
tässä luennassa enimmäkseen ilmaisun ja tavallaan myös ilmeisen tasol-
le, sen, mitä teksti kertojansa suulla itsestään suoraan väittää, sekä vai-
keasti perusteltaviin kokemuksiin siitä, että jokin – kuten Weinin teosten
ruokaan ja syömiseen liittyvä kuvasto – on ylenmääräistä, latautunutta ja
selittämätöntä.

3. LOPPUVAIHE, KAKSI VIIMEISTÄ ARTIKKELIA

*Mitä on kerronnan ambivalenssi ja miten se liittyy kerrottuun,
kokemukselliseen ambivalenssiin?*

”AMBIVALENSSIN ARVOITUKSELLINEN SULO” (2010) ja ”Kaikkivoipaisesti
queer” (2011) ilmestyvät muutaman vuoden tauon jälkeen, mikä näkyy
siirtymänä lukemisen käsitteissä: aiemmin luonnostellut ajatukset ker-
ronnallisesta ambivalenssista ovat tehneet kerronnan rakenteiden tar-
kastelusta keskeistä ja vieneet lähemmäksi tekstiä. Viimeisen vaiheen
artikkelit ovat toisaalta keskenään väistämättömän erilaiset kohdeteos-
ten eroavaisuuksien vuoksi. Hagar Olssonin *Silkkihaalauksen* tarkaste-
lu tuotti artikkelin, jossa Olssonin elämäkerran olennaisuus tulkinnalle
muuntuu kysymyksiä henkilökohtaisen historian ja minuuden ristirii-
tojen kertomisesta. Ilmestymisajankohdan etäisyys ja teoksen tyyllinen
tarkkarajaisuus saavat aikaiseksi rauhallisen, teoreettisesti vähäeleisen
luennan. Pädyn myös kyseenalaistamaan omaa queer-lukevaa katseta-
ni ja laajentamaan sen perspektiiviä. *Silkkihaalauksen* keskipisteessä
on tulkinnallisesti houkutteleva legenda poissulkevien halujen kahtia
jakamasta Tsh’ienniängista. Jos kaikki kaksijakoisuus, erkaneminen ja
yhtyminen ei kuitenkaan ole seksuaalisuuden kaksijakoisuuden ja jon-
kinlaisen bi-identiteetin allegoriaa, millainen silloin on *Silkkihaalauksen*

tarina eri- ja samansukupuolisesta rakkaudesta?

Siinä missä *Silkkiemaalaus* on hyvin lyhyt ja etäisyyden päästä tarkasteltava teos, *Diiva* on ylitsepursuava, lukijaa eksyttävä ja ilmestymisajankohdaltaan tuoreempi. Sitä käsittelevä artikkeli keskittyy ajatukseen Diiva-henkilön kaikkivoipaisuudesta ja kaikkitietävyydestä, omnipotenssista, joka on kerronnallista hierarkiaa manipuloimalla rakennettu ominaisuus. Diivan hahmo liu'uttaa päällekkäin fiktiivisessä maailmassa sijaitsevan henkilön inhimillisyyden ja rakentamaansa maailmaa hallitsevan tekijän luojankaltaisuuden, ja kertoo sekä muistellen ja arvailen että sepittäen ja järjestellen. Omnipotentti Diiva käyttää voimiaan erityisesti voittamattomamman ja rajattomamman seksuaalisuuden kuvittelemiseen, sillä vaikuttaa siltä, kuin juuri tämä olisi Diivan itselleen asettama tehtävä ja romaanin kokeellisen muodon kanssa vuorovaikuttava teemaattinen keskus.

Molemmissa viimeisistä artikkeleista puhun rakenteen ambivalenssista ja tematiikan ambivalenssista, sekä niiden vuorovaikutuksesta, jossa ne mahdollistavat toisiaan. Näissä artikkeleissa minun on siis selvitettävä, miten kerronnan rakenne on ambivalentti, minkä ja minkä välille rakenteen ambivalenssi syntyy. Vastaus on molemmissa artikkeleissa hieman varioiden sama, konvention käyttämisen ja sen rikkomisen. *Silkkiemaalauksessa* konventio on itsetuntemuksen etsimisen metaforinen matkajuoni, jossa alku- ja lopputila ovat lähes sama, loppu vain ymmärrykseltään täydempi ja tyydyttävämpi; tätä ajallista loogisuutta haastavat erilaiset kerronnan tilallistumiset, jotka monistavat minäkertojaa, hänen kokemuksiinsa ja niiden tulkintoja. Puhun artikkelissa ”kerronnan troopeista”, metaforasta, metonymiasta, synekdokeesta ja ekfrasiksesta, jotka näyttäytyvät samaan aikaan sekä perinteisinä ja tarkkaan sommiteltuina että itsetietoisina ja sommitelmaa rikkovina. Upotetut tarinat, kuvalliset ja runolliset siirtymät ja koko kertomusta peilaava Tshienniingin legenda useine eri tulkintoineen kannattelevat ambivalenssia, joka pysyy elämäntarinan ratkaisemattomana osana.

Diivan kohdalla rakenteen ambivalenssi löytyy kertovaa fiktiota koskevasta arkisesta ymmärryksestä, joka erottaa siitä kokijan, kertojan ja tekijän. Tämä jako vastaa narratologiassa perustavaa genetteläistä kolmijakoja tarinaan, tekstiin ja kerrontaan. Etenkin *Diivan* kaltaista romaania, jossa sekä kokija, kertoja että jollakin tavalla myös tekijä näyttäisivät saavan saman hahmon, on syytä lukea näiden tasojen erillisyyttä ja vuorovaikutusta silmällä pitäen. Inhimillisesti rajoittuneen fokalisoijan ja tietäväisemmän kertojan suhde, eri tavat ymmärtää kertojan perspektiivi ja hallinta sekä fiktiivisen tekijähahmon läsnäolo teoksessa, kaikki tämä on *Diivassa* liikkeessä ja havaittavissa kerronnan kolmitasoisuuden ja kolmen fiktiivisen toimijan erojen ja sekoittumisen kautta. Lukija on kerronnallisen itsetietoisuuden liittolainen, puoliksi fiktiiviseen kokemukseen samastuva, puoliksi romaanin rakentumisesta tietoinen.

Narratologian painolastina on ollut oletus historiattomasta, vallan-

käytön tapojen suhteen läpinäkymättömästä lukemisesta, mutta sen käsitteet muuttuvat hyvin käyttökelpoisiksi sisällön ja muodon suhteiden pohtimiseen juuri silloin, kun niiden historia ja niissä kaikuva kerronnan kulttuurinen vaikuttavuus otetaan kriittisesti tarkasteltavaksi. Queerlukeva narratologinen ote voi nähdä *Diivan* romaanina, jossa ”queeristi kiinnostava sisältö ja kokeellinen romaanimuoto edellyttävät toisiaan” (108) ja ambivalentti inhimillisen kokemus kaikuu myös kerronnan rakentumisessa. Toisaalta tämän kokemuksen lukeminen ei rajoitu seksuaaliseen haluun tai identiteettiin vaan tavoittaa monenlaiset tunteet ja itsekokemukset, *Silkkihaalauksessa* syyllisyyden, osallisuuden ja sovituksen teemat ja *Diivassa* monimutkaisen kysymyksen narsismista, myötunnosta ja kaikkivoipaisuudesta.

Sekä *Silkkihaalauksessa* että *Diivassa* näyttäytyy kertomisen konventioihin liittyvä temaattinen piirre: eletyn elämän kertominen ja itseymmärryksen etsiminen on keskeistä, vaikka sitä samalla mutkistetaan ja se pyritään tekemään niin, ettei syntynyt kertomus ole kaikkialta tarkasteltuna sama. Tämä tarinan vetovoima ja sitä vastaan haraaminen on eräänlaisen kokemuksen mimesis. Itseä pitää kertoa ja seksuaalisuuden rajattomuutta kuvitella, mutta myös epäonnistuminen siinä pitää näyttää.

LÄHTEET

Fagerholm, Monika 1998: *Diva. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*. Helsingfors: Söderström & C:o.

Fagerholm, Monika 1998: *Diiva*. Käsikirjoituksesta suomentanut Arja Tuomari. Helsinki: Otava.

Olsson, Hagar 1949: *Kinesisk utflykt*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.

Olsson, Hagar 1954: *Silkkimaalaus*. Suomentanut Eeva-Liisa Manner. Helsinki: WSOY.

Wein, Eva, 1990: *Puolimaailman nainen. Kirjallinen omakuva*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Wein, Eva, 1992: *Kulkue. Vaellusfresko*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Bauman, Zygmunt 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.

Brooks, Peter 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Castle, Terry 1993: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.

Culler, Jonathan 2004: Omniscience. *Narrative*. 16:1, 2004, S. 22-33.

Empson, William 1930/1984: *Seven Types of Ambiguity*. London: The Hogarth Press.

Foucault, Michel 1999 (1976-1984): *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.

Frank, Joseph 1963: Spatial Form in Modern Literature. Teoksessa *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, s 3-62.

Garber, Marjorie 2000: *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.

Genette, Gerard 1980 (1972): *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

Girard, René 1965 (1961): *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Käänt. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Hekanaho, Pia Livia 2011: Gay Shame ja radikaali häpeän politiikka. Teoksessa Kainulainen, Siru ja Parente-Čapková Viola (toim.): *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: Utukirjat, s. 54-83.

Hekanaho, Pia Livia 2006: *Yhden äänen muotokuva. Queer-luentoja Marquerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Jagose, Annamarie 2002: *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Karkulehto, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.

Kekki, Lasse 2003: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Levitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Bern: Peter Lang.

Kekki, Lasse ja Ilmonen, Kaisa (toim.) 2004: *Pivot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like.

Merleau-Ponty, Maurice 1992 (1945): *Phenomenology of Perception*. Käänt. Colin Smith. London & New York: Routledge.

Mezei, Kathy (toim.) 1996: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press.

Naylor, Ann Kaloski 1999: 'Gone are the Days': Bisexual Perspectives on Lesbian/Feminist Literary Theory. *Feminist Review* 61/1999, s. 51-66.

Palin, Tutta 2004: *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.

Pulkkinen, Tuija 1998: *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Rojola, Lea 1995: *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven saaristosarjassa*. Helsinki: SKS.

Roof, Judith 1996: *Come as you are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press.

Rossi, Leena-Maija 2003: *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoli-tuotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1985: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1990: *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press.

Stanford Friedman, Susan 1996: Spatialization, Narrative Theory and Virginia Woolf's *The Voyage Out*. Teoksessa Mezei, Kathy (toim.) 1996: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, s. 109-136.

Valoaalto, Kaarina 1991: *Sisilisko ja minä. Eva Blitzin tarina*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Vänskä, Annamari 2006: *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, sek-*

suaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.

Waugh, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory & Practice of Self-Conscious Fiction*. Florence: Routledge.

Zimmerman, Bonnie 1985: What has never been: an overview of lesbian feminist criticism. Teoksessa Gayle Greene ja Coppelia Kahn (toim.) *Making a difference: Feminist Literary Criticism*. London: Methuen, s. 177-205.

PAINAMATON LÄHDE:

Haasjoki, Pauliina 2004: Väliinputoava lukija. Seksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen. Kotimaisen kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Turku: Turun yliopisto.

TUTKIMUKSEN ARTIKKELIT JA ALKUPERÄISET JULKAISUTIEDOT

”Ei kahta ilman kolmatta. Biseksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen”. Teoksessa Löytty, Olli (toim.): *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus, 2005, s. 181-202.

”Mitä tiedät kertomuksestani. Biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen”. *Naistutkimus* 2/2005, s 29-39.

”Varmuuden vuoksi ei. Ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa.” Teoksessa Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková (toim.): *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, 2007, s. 159-190.

”Ambivalenssin ’arvoituksellinen sulo’: Hagar Olssonin *Silkkihaalaukset*”. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avain* 3-4/2009, s. 45-59.

”Kaikkivoipaisesti queer. Omnipotenssi, seksuaalisuus ja ambivalenssi Monika Fagerholmin *Diivassa*”. *SQS-lehti* 1-2/2010, s. 12-31. (http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/sqs12_10/sqs_contents12_10.html)

Lupa artikkeleiden julkaisemiseen myös sähköisessä muodossa ja säilyttämiseen Turun Yliopiston digitaalisessa julkaisuarkistossa on saatu alkuperäisiltä julkaisijoilta.

EI KAHTA ILMAN KOLMATTA: AMBIVALENSSI, BISEKSUAALISUUS JA LUKEMINEN

Älä koskaan mene naimisiin mustasukkaisen miehen kanssa, Eva.
Minä en mene naimisiin minkäänlaisen miehen kanssa.
Olin viidentoista. Mutta Oma en pystynyt hätkähdyttämään silläkään
kertaa.
Hyvä hyvä, Oma sanoi. Älä otakaan ketään miestä vaivoiksesi. Äläkä naista
myöskään. (K, 133)

NÄIN KESKUSTELEVAT NUORI Eva ja hänen vanha isoäitinsä, Oma, Eva Weinin teoksessa *Kulku* (= K, 1992). Katkelma kirjoittaa minulta yllättyneen naurahduksen tai vähintään hymyn, johon sekoittuu mielihyvää tai voitonriemuakin siitä, että nauran tässä jollekin. Mille? Ja miksi sille nauraminen on niin miellyttävää?

On virkistävää nauraa muistelevan minäkertoja-Evan kanssa nuoremman Evan naiiville uskomukselle siitä, että vanha isoäiti on automaattisesti myös lastenlastaan vanhanaikaisempi, kyvyttömämpi kyseenalaistamaan. Isoäiti yllättää. Mikä on Oman yllätys? Se, että hän ei varauksetta kannatakaan perinteistä instituutiota, johon itse on useamman kerran astunut, avioliittoa? Se, että yhtäkkiä onkin puhe paitsi miehistä ja avioliitosta myös mahdollisuudesta ottaa vaivoikseen nainen? Päälle päin Oma näyttää kieltävän Evalta niin miehet kuin naisetkin, mutta samalla kiello on vähemmän olennaista kuin se, miten Oman ilkikurinen, yllättävä lausahdus avaa Evalle *mahdollisuuden* ottaa tai olla ottamatta vaivoikseen niin naisia kuin miehiäkin.

Evan kertomus esittää hänen nuoremman itsensä ironisessa valossa: älä koskaan olet tietäväsi mitä isoäitien päässä liikkuu. Teoksessaan *Bisexuality and the Erotics of Everyday Life* Marjorie Garber lainaa pohjoisamerikkalaisten bi-aktivistien *Anything That Moves* -aikakauslehden pääkirjoitusta: "Ei pitäisi olettaa mitään kenenkään seksuaalisuudesta - ei edes omasta" (Garber 2000, 56). Evan ja isoäidin katkelmassa on samankaltaista sävyä. Todellisuudessahan me kaiken aikaa oletamme tietävämme vaikka mitä kaikkien seksuaalisuudesta. Puhumme heteroseksuaalisuudesta ja homoseksuaalisuudesta, jopa lesbokirjallisuudesta. Tietenkään mikään pilke silmässä lausuttu näpätys ei vapauta meitä esimerkiksi siitä oletuksesta, että avioliitto merkitsee heteronormia ja

kaikuu hierarkkista eroa miehen ja naisen välillä. Tällainen lausahdus ei siis vapauta meitä *vallasta*. Mutta jonkinlaisen tilan se kuitenkin luo - jonkinlaisen varmuuden epävarmuudesta, jossa on lupa olla tietämättä. Tätä tilaa nimitän ambivalenssiksi.

Ambivalenssia saatetaan käyttää moniselitteisyyden synonyymina tai merkitsemään häilyvyyttä. Termin sanakirjamääritelmät yleensä sijoittavat sen psykologiseen tai psykoanalyttiseen käytäntöön ja määrittelevät sen tunteiden kaksinaisuudeksi tai kahden vastakkaisen tunteen, halun ja torjunnan, yhtäaikaiseksi läsnäoloksi. On kiinnostavaa, että määritelmät sisältävät oletuksen vastakohtista - ambivalenssin sanatarkka käännös, ”kaksiarvoisuus”, ei vielä aseta näitä ”kahta” vastakohtaisiksi. Lisäksi on kiinnostavaa, miten kiinteästi tunteet ja (seksuaalinen) halu liitetään ambivalenssin määritelmiin, niin että sen merkitykseksi tulee kutakuinkin ”kahden (vastakkaisen) haluaminen/tunteminen”. Oma käännökseni olisi *molemmuus* tai *molemman haluaminen*. Tällainen ambivalenssin määritelmä tunnistaa sen, että kyse ei ole mistä tahansa kahdesta vaan kulttuurimme perustavista, hierarkkisista ja sukupuolittuneista dikotomioista, mutta samalla se luo kuitenkin tilaa poissulkevuu-den väliin. Ambivalenssin epävarmuus ja häilyvyys syntyvät ristiriidasta moninaisuuden ja selvärajaisten dikotomisten erottelujen välillä.

Pohdin ambivalenssia seksuaalisuudessa, halussa ja sukupuolessa. Koska näitä asioita hahmotetaan kulttuurissamme sellaisilla poissulkevilla kahtiajaoilla kuin mies/nainen ja homoseksuaali/heteroseksuaali, ambivalenssista puhuessani puhun itse asiassa biseksuaalisuudesta. Esimerkiksi Eva Weiniä voisi luonnehtia biseksuaaliseksi hahmoksi, sillä hän ottaa ”vaivoikseen”, halunsa, identifikaationsa ja kaipauksensa kohteeksi niin miehiä kuin naitakin. Mutta ambivalenssin merkitys ei tyhjene biseksuaalisuuden kategoriaan eikä biseksuaalisuus välttämättä ole kuvattavissa pelkästään ambivalenssina. Kiinnostava kysymys onkin, voiko biseksuaalisuus olla kyllin tunnistettava identifikaation kiinnekehä. Toinen kysymys kuuluu, mitä muuta ambivalenssi voisi olla kuin häilyvyyttä tai hämmennystä kahden vastakkaisen välillä. Kolmas kysymys koskee toiseutta: historiallisesti lesbokirjallisuus on sekä valtavirtaisten kaanonien että valtavirtaisen feminismin toinen, mutta millainen asema seksuaalisesti ambivalentille kirjallisuudelle tarjoutuu? Minkä toinen on biseksuaalisuus, vai onko se peräti kolmas?

Koska esitän nämä kysymykset kirjallisuudentutkimuksen keinoin ja Eva Weinin teoksia, Kulkuetta sekä Puolimaailman naista (=PMN, 1990) analysoiden, ne ovat tietenkin myös kysymyksiä seksuaalisuudesta ja ambivalenssista lukemisen ja kerronnan nimittäjinä. Miten luemme ambivalenssia? Miten jokin kirjallisuus tulee nimetyksi lesbokirjallisuudeksi, ja voisiko se saada myös ambivalentteja tai biseksuaalisia nimiä?

EVA WEIN KAHDESTI LUETTUNA

EVA WEIN ON ”potentiaaliseksi” itseään luonnehtiva fiktiivinen henkilö, joka kertoo kirjallisesti omaa tarinaansa. Eva Wein on myös Pirkko Saision vaihtoehtoinen kirjailijanimi, puolijuutalainen ja monilla tavoin ambivalentti kirjailija, joka julkaisi 1990-luvun alussa kaksi omaelämäkerrallista, fragmentaarista proosateosta. Määrittelin *Puolimaailman naisen* lyhytproosakokoelmaksi ja *Kulkueen* romaaniksi, mutta toisaalta molemmat asettuvat romaanin ja lyhytproosan rajalle. Ne eivät muodosta yhtenäistä juonellista kokonaisuutta mutta eivät myöskään koostu itsenäisistä osista. Weinin teoksissa puhutaan paljon tarinoista, esimerkiksi suvun tarinan tai elämäntarinan kertomisesta. Teosten rakenteessa tarina saa kuitenkin usein väistyä surrealistisen kuvauksen, ironisen kertomisen tarkkailun ja jostain toisaalta lainattujen tarinoiden kappaleiden tieltä.

Toisin kuin monet Pirkko Saision teokset, Eva Weinin teoksia ei ole nimetty osaksi suomalaista lesbokirjallisuutta¹⁰. Se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö niistä olisi mahdollista esittää kiinnostavia luentoja lesboudesta. Sen lisäksi niistä voisi esittää kiinnostavia luentoja biseksuaalisuudesta - ja edelleen vaikka heteroseksuaalisuudesta, avioliitosta ja uskonnollisuuden ja sukupuolen suhteista. Minua kiinnostaa kuitenkin eniten se suhde, johon ”lesboluenta” ja ”bi-luenta” asettuvat. Ambivalenssi on siinä keskeistä. Luentojen suhde on ambivalentti: yhtäältä ne molemmat ovat mahdollisia yhtä aikaa toisiaan pois sulkematta ja toisiinsa palautumatta. Toisaalta lesbous määrittyy yhä heteroseksuaalisuuden toiseudeksi, ei heteroseksuaalisuudeksi, ja kun samansukupuolinen halu suljetaan pois ”normaaliudesta”, rajautuu biseksuaalisuus myös pois lesbisestä kuvasta¹¹. Ambivalentti kuvaus ja halu saa siis lesbo- ja bi-luennoissa erilaisia merkityksiä ja paikkoja.

Weinin teosten minäkertoja Eva Wein kuvaa eräitä keskeisiä ihmis-suhteitaan, sulhastaan Rubenia, junassa tavattua tuntematonta tyttöä ja Rubenin uutta kihlattua Kristaa näin:

Ruben lukee yliopistolla tähtitiedettä. Me seurustelemme.

[- -] Rubenin mielestä minä olen holtiton ihminen. Mutta hän antaa minun lojua yöpaidassa koko viikonlopun, matkustaa junalla halki Euroopan ja mennä sänkyyn miesten ja naisten kanssa. Sitä on vaikea selittää. Ruben on sellainen. Pahinta on, että Ruben saattaa luulla että me menemme naimisiin. Tai jos hän ei luule. Jos hän on päättänyt niin. Sitten se kai tapahtuu.

¹⁰ Ks. esim. historialliseenkin katsaukseen pyrkivä antologia *Uusin silmin - lesbinen katse kulttuuriin* (1996), jossa Weiniä ei mainita.

¹¹ Tässä puhun nimenomaan sukupuolihierarkiasta ja heteroseksuaalisesta matriisista. Tämä Judith Butlerin (1999) termi kuvaa sitä luonnollistettua systeemiä, jossa sukupuoli ja seksuaalisuus tuotetaan toisilleen vastakkaisina ja toisensa poissulkevinä kategorioina - mieheytenä ja naiseutena, homoutena ja heteroutena. En siis syytä yksittäisen lesboluennan tekijää (tässä tapauksessa itseäni) biseksuaalisuuden syrjimisestä, vaan kyse on siitä, että lesbous tulee meille ymmärrettäväksi tämän kaksinaapaisen, poissulkevan systeemin sisällä ja sen termein.

Ruben on sellainen. (PMN, 36)

Ja kolmas [kuva - PH], sentimentaalisin ja naurettavin: Ruben ja Krista, synagoga ja häät.

Minua ei ole kutsuttu.

Ja silti, äkkiä, seison oviaukossa, vastavalossa.

Ja Ruben tajuaa, ettei hän voi elää ilman minua, vastavaloa. (K, 25)

Hän oli saanut Rouenista Ranskan laivaston lakin, sellaisen jossa on punainen tupsu. Lakki oli puoliksi hänen otsallaan, ja hämärässä oli vaikea erottaa oliko hän tyttö vai poika.

Hänen kulmakarvansa kasvoivat kiinni toisiinsa. Hänen äänensä oli lievästi käheä, ja jo ennen Radomia tajusin olevani kuumasti ja tuskallisesti rakastunut.

Ajattelin kokeeksi Rubenia. Ruben tuntui minusta vanhalta, uskolliselta koiralta, ja ajatus siitä, että joutuisin loppuelämässäni hetkeksikään eroon tästä kylmäsilmaisestä työstä, joka poltteli mariaan lyhyin, hermostunein vedoin, tuntui hätäännyttävältä. [- -]

Hänen sormenvälinsä märkivät, ja peittääkseen ammottavat haavat hän oli kietonut suurpiirteisesti käsiensä ympärille nyt jo likaantuneet sideharsot. En ymmärtänyt, kuinka koskaan olin voinut rakastaa ihmistä, jonka sormenvälit eivät märkineet. (PMN, 86-88)

EVAN TARINAA OLISI mahdollista lukea sellaisena lesbisenä tarinana, joka asettuu kontrastiksi heterotarinalle. Evan suhde Rubeniin kuvataan hyvin konventionaaliseksi ja sosiaalistetuksi, joten se voisi muodostaa taustan jollekin merkityksellisemmälle. Mahdollinen naimisiin meno Rubenin kanssa on jotakin, mikä tapahtuu tavan vuoksi ja huomaamatta. Itse Ruben kuvataan etäiseksi ja välinpitämättömäksi - paitsi kostonfantasiassa, jossa Ruben Evan hylättyään tajuaa, mitä menetti. Rakkaus junatyttöön taas on spontaani ja intohimoinen, voimakas, fyysisin kuvin hahmoteltu: tytön ääni on käheä, hän polttaa maria, hänen kulmakarvansa kasvavat yhteen ja hänen kätensä ovat haavoilla ja märkivät. Kontrasti opiskelun ja mielipiteiden kautta kuvattuun Rubeniin on siis vahva. Uusi rakkaus on lisäksi naurettavan ehdotonta. Eva tuntee, ettei voi joutua hetkeksikään eroon ihmisestä, jonka tapasi juuri äsken. Tytön androgyyni hahmo ja merimieslakki liittyvät poikamaisten lesbokuvien jatkumoon. Haavoittuneet kädet muistuttavat stigmaista, poikkeavuuden ja kärsimyksen merkeistä, joihin tyttö kuitenkin suhtautuu uljaan välinpitämättömästi ja jotka Evalle muuttuvat haluttavuuden merkeiksi. Liioteltu kertakaikkisuus tuottaa myös ironisuutta näissä tunnusmerkilisyiden kuvauksissa: Eva tunnistaa tunnistavansa.

Evaa kuvataan liikkumassa (aina uudelleen, sillä Evan tarinat eivät jäsenny kronologisen juonellisesti) heteroseksuaalisuudesta lesbouteen. Tarinoiden voi nähdä lainaavan (ja liioittelevankin) ”lesbisen kehitysromaanin” tai ”ulostulotarinan” perinteitä, joissa lesboidentiteetti rakentuu todellisemman rakkauden löytymisenä valheellisen sijaan, matkana

tukahtuneisuudesta vapautumiseen. (Ks. Zimmerman 1985, 196; Roof 1996, 104-105.) Terry Castlen esittämässä lesboromanssin juonien hahmottelussa miehet eroottisina figureina eivät ole poissa, vaan lesbotarina joko päättyy avioliittoon tai muuten palaamiseen miesten maailmaan (dysphoric) tai sitten alkaa sieltä (euphoric). Castle puhuu lesbisistä vastajuonista, joita ”vastassa” on 1700- ja 1800-lukujen kirjallisuuden avioliittojuoni. (Castle 1993, 84-85.) Kihlaus Rubenin kanssa ei siis häivyttä Evan mahdollista lesbisyyttä vaan luo sille taustan.

Postmoderneina ja itsestään tietoisina Weinin teokset eivät nielaise tällaisia valmiiksi kriittisiäkin konventioita sellaisinaan, vaan purkavat niiden itsestäänselvyyttä. Judith Roof (1996) kyseenalaistaa lesbouden esittämisen ulostulotarinan lopullisena totuutena, ja väittää lesbouden fiktiossa sen sijaan paikantuvan (hyvässä ja pahassa) niihin kohtiin, joissa tarinan eteneminen rikkoutuu ja sen hedelmällisyys kyseenalaistuu.¹² Evan tarinoistakaan ei voi puhua järkevinä ja tuloksellisina prosesseina, joissa ”he lopulta saavat toisensa”. Kihlaus Rubenin kanssa purkautuu, mutta myös junatytö katoaa yllättäen omille teilleen. Evan kohtaamiset ja rakkaudet ovat katkelmia satunnaisessa järjestyksessä.

Weinin teoksissa on kiinnostavaa materiaalia lesbouden lukemiselle. Niistä löytyy kuitenkin paljon myös sellaisia kohtia, joista bi-luenta voi lähteä liikkeelle. Esimerkiksi käy lakoninen kommentti, että Ruben antaa Evan mennä vuoteeseen naisten ja miesten kanssa. Se, että seksi miesten ja naisten kanssa mainitaan aivan muuta seikkaa, Rubenin luonnetta, koskevan päälauseen sivulauseessa, toisaalta vähättelee biseksuaalisuutta, toisaalta esittää sen kaksijakoista seksuaalisuuskäsitystä uhmaten tavanomaisena asiain tilana. Eva myös toteaa, että junatytöstä on vaikea nähdä, onko hän poika vai tyttö. Katsellessaan henkilöä, johon on paraikaa rakastumassa, Eva tuskin on täysin tietämätön tai välinpitämätön tämän sukupuolesta. Junatytöstäkin puhutaan juuri tyttönä. Eva voi kuitenkin tarinassaan heittäytyä tai tekeytyä sukupuolesta tietämättömäksi; lisäksi hän voi kuvata sen epävarmuutta ja ambivalenssia rakastumiselle edullisena seikkana. Yhteenkasvaneet kulmakarvat, piirre, joka toistuu Weinin tarinoissa, voisi tarkkaavaiseksi käyneen lukijan silmissä olla metafora kahtalaisuudesta, kahden yhdistämättömäksi luullun yhdistämisestä: biseksuaalisuudesta tai androgyniasta.

Lisäksi on kiinnostavaa, että nimenomaan kolmiodraama, toisen naisen ja mustasukkaisuuden ilmestyminen, lisää Evan kuvaukseen Rubenista jännitettä, jota siinä ei aikaisemmin ole. *Kulkueessa*, kun Ruben ei enää ole Evan itsestään selvä kihlattu vaan häntä yhtä itsestään selvästi pettävä entinen kihlattu, Rubenista kerrottuihin tarinoihin liittyy

¹² Roof väittää seksuaalisen tiedon tuottamista (kuten ulostulotarinoita) aina heteroideologiseksi: lopussa tarinan keskikohdan ”perverssit” sekaannukset ratkaistaan tavalla, joka ei murra metaforisesti heteroseksuaalista ”yhteen tuleminen” kaavaa. Pidän ajatusta innostavana, mutta näen ongelmia niissä tavoissa, joilla Roof nimeää keskikohdan perverssiyden juuri homoseksuaaliseksi/lesbiseksi ja sulkee biseksuaalisuuden käytännössä pois tarkastelustaan.

voimakkaita, fyysisiä mielikuvia. Ne sijoittuvat Evan kuvitelmiin Rubenin ”toisesta naisesta”, josta tulee myös Evalle kiinnostuksen ja myötätunnon kohde, mutta toisaalta ne muuttavat myös Rubenin, joka fantasioissa on mustasukkainen Evasta ja osoittaa tunteitaan, raivoaan ja omistushaluaan. Evan, Rubenin ja Kristan kolmiodraama ei ole teosten ainoa. Kolmannen osapuolen läsnäolo näyttäytyy usein Weinin tarinoissa voimakkaiden tunteiden edellytyksenä. Kolmiodraama on parisuhdetta huomattavasti tehokkaampi tapa tehdä konkreettiseksi mahdollisuus haluta sekä miehiä että naisia ei-poissulkevasti: kolmeen mahtuu monia sukupuolten yhdistelmiä. Palaan tähän kolmiodramaattisuuteen vielä myöhemmin.

Weininkin teoksissa näkyy se, kuinka eri sukupuolten välinen ja samansukupuolinen halu on erilaisessa suhteessa normatiivisuuteen. Heteroseksuaalisuus on kirjallisuudessa usein joko ”pakko” tai ”oletusarvo” ja lesbous joko ”riski” tai ”mahdollisuus” (ks. Butler 1999, 154-155). Toisaalta vaikka Evan lukisikin biseksuaaliseksi hahmoksi eikä niinkään heteronormatiivisuuden kanssa kamppailevaksi lesboksi, näitä valta-asetelmiä ei myöskään pidä jättää huomiotta. Tällöin keskeistä on se, mitä merkitsee olla näin perustavan kahtiajaon välissä ja miten välissä oloa, kolmannuutta, voi onnistua kuvaamaan. Ambivalenssin ongelmana on, että sitä on vaikea tavoittaa muuten kuin kahden tiedetyksi oletetun ja poissulkevan vaihtoehdon kautta, joiden välitilaan se sijoittuu. Jos lesbouskin ymmärretään ambivalentiksi ja väleihin sijoittuvaksi, ei täysin selvärajaiseksi ja tietyksi, kysymys ambivalenssin paikasta monimutkaistuu. Käsittelemäni ”lesboluenta”, ja etenkin kahden luennan vaihtoehtoisuus, onkin osaksi havainnollinen kärjisty.

Ambivalenssin ja biseksuaalisuuden lukeminen siis herättää kysymyksiä siitä, miten ne ylipäänsä voisivat tulla kerrotuksi kulttuurissa, jossa seksuaalisuus ja sukupuoli alun alkaenkin tulevat ymmärretyksi nimen omaan ambivalenssia poistavana, jäsentävänä *tietona* siitä, kumpi on kyseessä: mies vai nainen, homo vai hetero. Eva Weinin teokset kuvaavat jotakin, joka ei mahdu normatiivisiin kahtiajakoihin, nimetään tuo jokin sitten biseksuaalisuudeksi tai lesboudeksi. Kuvatessaan ambivalenssia Wein joutuu kuitenkin kuvaamaan myös kahtiajakoja. Teosten rakkaus, eroottisuus ja kaipuu kuvataan tasapainoillen: kolmiodraamojen kautta, ironisoiden, monitulkintaisesti, välillä kokonaan Evan ja hänen perheensä tarinasta muihin kertomuksiin poiketen. En väitä Evan kertontaa seksuaalisuuden dikotomioita ylittäväksi, vapauttavaksi kerronaksi. Ovathan biseksuaalisuus ja ambivalenssikin jo nimiltään (ambi-, bi-) kahtalaisia ja kahtia jaettuja, sukupuolitettujen hierarkioiden tuottamia.

Kaikesta tästä huolimatta Weinin teokset kuitenkin onnistuvat jonkin sellaisen kertomisessa, jonka kertominen on vaikeaa. Ne tarjoavat paikkoja sellaiselle lukemiselle, jossa ambivalenttia epävarmuuden varmuutta pääsee kokemaan. Miten tämä tapahtuu?

ITSEÄÄN KERTOVA TARINA

EVA WEIN ON ”mahdoton” romaanihenkilö ja kertoja. Hän epäilee omaa kerrontaansa ja korjailee sitä. Hänen ”kirjalliseen omakuvaansa”, *Puolimaailman naiseen*, sisältyy useita kertomuksia tai lukuja, joissa hän ei esiinny ollenkaan. Hän väittää peräkkäisissä lauseissa olevansa sekä juutalainen että ei-juutalainen. Eva Wein on mahdoton myöskin fiktiivisen ja faktuaalisen rajalle asettuvana hahmona. Pirkko Saision kokeilu fiktiivisestä kirjailijasta, joka kirjoittaa omaelämäkerran, on Saision toista kirjailijanimeä Jukka Larssonia lukuun ottamatta melko ainutlaatuinen suomalaisen kirjallisuuden historiassa. Weinin teosten vastaanotto osoitti tällaisen kirjailijuuden, totuudellisuuden ja omaelämäkerran paikaltaan siirtämisen herättävän oudoksuntaa ja kiukkuakin (ks. esim. Rojola 1998; Saisio 1993.). Kuvaamalla Eva Weinin kaltainen hahmo, joka ei voi olla oikein missään paikassa, viitataan samalla siihen kuviteltuun paikkaan, jossa Eva Wein voisi olla. Ottamalla Eva Weinin todesta lukija pääsee lukemaan hieman uudella tavalla.

Weinin teosten kerronta on siinä määrin itsestään tietoista ja ironista, että se tuntuu kutsuvan lukemaan itseään performatiivisena esittämisenä ja toistona. Artikkelissaan ”Mitä Eva söi eli nimen voima” (1998) Lea Rojola ottaa esille *Puolimaailman naisen* kohtauksen, jossa Eva ja junassa tavattu tyttö rakastelevat rinnakkain tuntemattomien miesten kanssa, ja analysoi sitä heteroseksuaalisuuden esittämisen tilanteena. ”Esittäminen” viittaa tässä butlerilaisittain parodioivaan, yhteydestään irrotettuun ja liioittelevaan performatiiviin, joka paljastaa oman keino-tekoisuutensa (Butler 1999, 186-187; Rojola 1998, 275). Rojolan sanoin todellinen yhteys syntyy Evan ja toisen tytön välille. Se on ensisijaista ja heteroseksuaalisuus vasta toissijaista: ”Niin minä rakastelin hänen kanssaan, enkä rakastellessani ole koskaan ollut niin lähellä toista ihmistä kuin häntä, kun kumpikin valitimme omaa nautintoamme kaukana toisistamme ja annoimme valituksemme sulaa yhteen” (PMN, 89). ”Hänen kanssaan” -ilmaus on tahallisen monihahmotteinen: Eva rakastelee norjalaispojan *kanssa*, mutta hänen *kanssaan*, hänen rinnallaan toisen pojan kanssa, rakastelee junassa tavattu tyttö.

Mielestäni junakohtaus kuitenkin esittää ja tekee näkyväksi muuta kuin heteroseksuaalisuutta. Se liioittelee myös tyttöjen yhteyttä, joka syntyy jaetusta halusta poikiin, ja tämän yhteyden kietoutumista hetero-

seksuaalisuuteen¹³. Tapa, jolla Evan rakkaus junatyttöön saa täyttymyksenä, on epäsuora ja esityksellinen. Eva joutuu tytön saadakseen ensin menettämään tämän kolmannelle osapuolelle, norjalaispojalle. Fyysisestä etäisyydestä huolimatta tämä ei kuitenkaan ole Evalle mikään laiha lohtu, vaan hän on lähempänä toista kuin milloinkaan ennen. Kolmiossa ja ambivalenssissa on voimaa. Se, että kertoja Wein suoraan kommentoi jaettua halua, tekee kolmion ja biseksuaalisuuden myös näkyväksi. Tässä tarinassa ei ole salaisuus, että halu toimii moniin suuntiin. Kolmiodraama on silmiemme edessä kokonaisena kolmiona, kun se yleensä on tapana nähdä defensiivisen piilottamisen välineenä, josta näyttäytyy vain yksi kylki kerrallaan.

Eva Weinin kerronnan itsetietoisuutta luonnehtii myös herkullinen tapa epäonnistua kertomisessa, jossakin, missä me kaikki ”luonnostamme” onnistumme. Kertoessaan perheestään *Puolimaailman naisen* kolmannessa luvussa Eva kompastelee tarinankerronnan hetken ja sen historiallisen perspektiivin väliseen ristiriitaan:

Veljeni Simeon on lääketieteen lisensiaatti. Ei hän tietenkään silloin ollut lääketieteen lisensiaatti, kun hän oli veljeni. Tarkoiton, kun asuimme samassa ei-juutalaisessa perheessä ja vietimme yhteistä lapsuutta. Silloin hän oli pikkupoika. Tarkoiton siis poika, milloin isompi, milloin pienempi. Tai ei tietenkään milloin isompi, milloin pienempi vaan aluksi pienempi, lopuksi isompi. Kyllä perheestä on hankala kirjoittaa. (PMN, 19)

Kronologista kertomusta, jossa menneet tapahtumat tuodaan puhumisen hetkeen ja järjestellään siinä, ei synnykään ponnistelematta. Elämä ei ole valmiiksi olemassa kertomuksena. Siksi taitavilla kertomisen manöövereillä voi luoda katkelman kaltaisen tilanteen, jossa yhtäkkiä onkin täysin järjetöntä puhua samana, pysyvänä kohteena veljestä, jolla on ihan erilaisia ja eri kokoisia hahmoja. Ambivalenssi voi löytää paikkansa tällaisista kerronnallisista vihjeistä, jotka muistuttavat siitä, miten konventionaalista kertominen on – myös oman sukupuolisen tai seksuaalisen identiteetin kertominen. Mukana kulkee valtava traditio, kun kerrotaan ihan tavallista elämäntarinaa, ja tämä vaatii monenlaisia taitoja. Evan kerronta saa kysymään, mitä kaikkea luulemmekaan koko ajan tietäväm-

¹³ Marjorie Garber (2000) piirtää kiinnostavasti eroottisten kolmioiden analysoinnin historiaa. Kolmio esiintyy René Girardin hahmottelemassa halun mimeettisyydessä: Girardin mukaan rakastamme sitä mitä joku toinen rakastaa siksi että se toinen rakastaa. (Ks. Garber 2000, 424-425.) Eve Kosofsky Sedgwickin mukaan kaikki länsimaisten rakkaustarinoiden suuret kolmiot koostuvat kahdesta miehestä ja yhdestä naisesta. Heteroseksuaalisesta halusta tulee väline homoseksuaalisen halun torjumiseksi ja sen uudelleen muotoilemiseksi turvallisen homososiaalisen sidoksena (ks. mt, 425-426). Terry Castle (1993) taas on huomauttanut, että ”toinen nainen” ja lesbo jäävät aina puuttumaan kolmiosta. Castle keikauttaa kolmion kyljelleen, jolloin maskuliininen termi joutuukin välittäjän paikalle. Garber huomauttaa, miten keskeistä mutta vaijettua biseksuaalisuus on näissä lukuisissa heteroseksuaalisuutta ja homoseksuaalisuutta tematisoivissa eroottisen kolmion luennoissa. (Ks. myös Rosenberg 2004, 116-117.)

me, jotta pystyisimme edes puhumaan ja toimimaan.

Niin kuin lukija olettaakseni on jo tulkinut, Evan kerronta on hyvin ironista. Olettaakseni: ironia kuuluu viestimiseen ja kanssakäymiseen samoin kuin kertomisen taito, ja oletusta siitä, että me kaikki osaamme käyttää ja tulkita ironiaa, voi olla vaikea purkaa. Ironian määrittely ja tekstin ironisuuden todentaminen on monimutkaista. Sen sijaan analysoin ensin muutamaa ironista kerronnallista hetkeä Weinin teoksissa ja pohdin samalla, mikä niissä on ohjannut minua ironiseen lukutapaan.

Puolimaailman naiseen sisältyy joitakin tapauksia, joissa ironiseen tulkintaan johtavan vihjeen voi osoittaa tekstistä ironisen ilmaisun läheisyydestä (vrt. Hutcheon 1995, 11): ”Minulta on edellytetty niin paljon, ja loput olen kuvitellut itse. Minulta ei ole edellytyksiä puuttunut” (PMN, 22). Jälkimmäisen lauseen ”edellytykset” tulevat luetuksi ironisesti siksi, että edellisessä lauseessa edellyttäminen on toisessa, arkiymmärryksen mukaan vastakkaisessa käytössä: kun Evalta edellytetään, häneen kohdistuu paineita. Siksi myös jälkimmäiset edellytykset näyttävät ei niinkään jonakin, mitä Eva voisi elämältä edellyttää ja toivoa, vaan niin ikään pakkona, ulkopuolelta tulleena vaatimuksena täyttää omat edellytyksensä.

”Ja nainen seisoo pöydän ääressä, ja naisen hermostoon painetun lain voimasta alkaa siivota lasimurskaa” (PMN, 16). Tämä sodan jälkeiseen Berliiniin sijoittuvan tarinan lause vaatii tuekseen tietoa, jota voisi ehkä kutsua feministisen kirjallisuuden tulkintatraditioksi ja jossa ironialla on oma, keskeinen asemansa. Tarina on raadollinen kuvaus seksuaalisesta hyväksikäytöstä, jossa (väki)valta on niin näkyvissä, että feministinen tulkinta tarjoutuu kuin itsestään. Tässä yhteydessä ”naisen hermostoon painettu laki”, sukupuolihierarkiaa ja vallankäyttöä luonnollistava oletus, on ilman muuta ironinen. Ironiaa käytetään juuri luonnollistamisen näyttämiseen.

Ilmaisujen tasolle paikannettavan lisäksi teoksista löytyy muunkinlaista ironiaa. Se syntyy osaksi ilmeisempien tapausten summana, kuvana, jonka niiden perusteella luon Eva Weinista ironistina. Osaksi se taas on kerronnallista, fiktiivisyydestä muistuttavaa ironiaa. Sari Salin huomauttaa, että metafiktiivisyys sinänsä on hyvin yleinen mauste romanin genressä. Kerronnallinen ironia oikeastaan paikantuu vasta tietoisuuteen metafiktiivisyydestä ja mahdollisuudesta leikkiä kerronnan keinoilla. (Salin 2003, 193-194.) Monessa Weinin tarinassa leikitelläänkin esimerkiksi alun, keskikohdan ja lopun oletuksella. ”Tuhkimotarinas- sa” (PMN, 46-53) ja ”Anteeksianto”-kolmiodraamassa (PMN, 23-32) toistuu monta kertaa maaginen ”sen pituinen se”, joka ei kuitenkaan lopeta kerrontaa: ”Sen pituinen se. Tai ei sentään. Sillä todellisuus on tarua ihmeellisempää, asia, joka usein lasketaan pikemminkin todellisuuden ansioksi kuin tarun heikkoudeksi” (PMN, 51). Kivettyneen sanonnan ”turha” selittäminen viestittää, että Weinin kertoja laskee totutusta poiketen vertauksen nimenomaan tarun heikkoudeksi, lopullisen pisteen ja

lineaarisen etenemisen keinotekoisuudeksi.

Weinin ironia on siis myös itsereflektiivisyyttä kerronnan, tarinan ja kirjailijuudenkin tasolla. Eva Wein ironistina on narri, joka teeskennellyllä tietämättömyydellään paljastaa kerronnan lait ja rakenteet joksikin, joka voidaan tietää tai olla tietämättä - siis joksikin konventionaaliseksi.¹⁴ Samalla tavalla ”tajuamatta” Eva Weiniltä jäävät myös monet moraalia, valtaa ja sukupuolijärjestystä symboloivat tekstit. Ironisen ymmärtämättömässä tulkinnassaan kymmenestä käskystä Eva kieltäytyy tajuamasta, että yhdeksäs käsky on suunnattu miehelle ihmisen universaalina edustajana, ja soveltaa sitä omalle kohdalleen: ”Älä himoitse lähimmäisesi vaimoa, sitä pidettäisiin monestakin syystä omituisena” (K, 114).

Häirityksi tulee paitsi miehen universaaliksi subjektiksi asettava sukupuolijärjestys, myös heterojärjestys ja homoseksuaalisuuden toiseus. Eva kuuluu niihin, jotka saattaisivat kuin saattaisivatkin himoita lähimmäisen vaimoa, mutta ilmaisee tietävänsä, että sellaista pidetään ”monestakin syystä omituisena”. Kun Evan lausahdukseen yhdistetään tietoisuus homoseksuaalisuuden patologisoinnin ja paheksunnan historiasta, on selvää, että toisen vaimoa himoitsevaa naista pidetään toki muunakin kuin vain jostain syystä omituisena. Evan tekeytyessä tästä tietämättömäksi hän pääsee tarkastelemaan homo/hetero-jaottelua ambivalentista, hetkellisesti ulkopuolelle asettuvasta ja rajalla tasapainoilevasta näkökulmasta. Ulkopuolelle asettumisen mahdollistaa juuri tahallinen naiivius, ironisen tekeytymisen paikka.

Tähän mennessä olen esittänyt Evan ambivalenttiuden ja rajalle asettautumisen lähinnä havaintoihin ja tuntemuksiin nojaten. Evan ironinen, tahallinen naiivius saa hoksaamaan, mitä kaikkea pidetäänkin itsestään selvänä. Kerronnallisen ironian ja biseksuaalisuuden kytköksen ymmärtämiseksi pitää kuitenkin pohtia myös kertomisen yleisöjä sekä itse lukemista, sen prosesseja ja politiikkaa. Millainen yleisö olen Eva Weinille, ja mitä oikein tapahtuu, kun luen ironiaa?

”TOSIKKOLUKIJA” JA LUKEMISEN POLITIIKKA

IRONIAN PROBLEMATIIKASSA YHDISTYVÄT eri tavalla lukevien yleisöjen ja kerronnan itsetietoisuuden teemat. Kerronnan, ambivalenssin ja ironian yhteyksien selvittelyssä on apua Mihail Bahtinin ajatuksista tai erityisesti niiden feministisistä sovellutuksista. Lynne Pearce korostaa Bahtinin väitettä, jonka mukaan jokainen ilmaisu on aina suunnattu kohti tulevaa,

¹⁴ Tukeudun tässä Mihail Bahtinin huomioon yleisestä romaanikirjallisuuden keinosta, jossa Don Quijoten ja Sancho Panzan tapaan asettuvat vastakkain jonkin maailmaa selittävän diskurssin mahtipontinen käyttäjä ja tätä diskurssia ymmärtämätön ja sitä tietämättömyydellään polemisoiava hölmö (Bahtin 1990, 204). Bahtin ei varsinaisesti puhu ironiasta tai tahallisesta narrimaisuudesta tässä yhteydessä, mutta mielestäni ”ymmärtämättömän hölmön” kuva on luontevasti yhdistettävissä ns. sokraattiseen ironiaan, tietämättömäksi tekeytymisen retoriseen strategiaan (ks. esim. Salin 2003, 184-185). Narri-termiä (simpleton, fool) on käytänyt samaan tapaan myös Ellen Rees (1999) Hagar Olssonin Chitamboa (1924) lukiessaan.

oletettua vastausta. Lisäksi tämä dialogisuus on läsnä jopa jokaisessa yksittäisessä sanassa, ja ilmaiset saattavat asettaa ”piilotettuun kiistaan” oletetun vastauksen kanssa (Pearce 1997, 68-69).

Ironiassa tämä piilotettu kiista on ilmeinen: se ilmaisee oletetun asenteen jolle samalla väittää piilotetusti vastaan. Ironia herättää kysymyksen siitä, kenelle viesti on suunnattu ja millaisena, mitkä ovat sen ”tajuavat” ja ”ei-tajuavat” yleisöt. Ironia nojaa yhteisöihin ja konventioihin sekä käsityksiimme totuudesta, mahdollisesta ja vastakkaisuudesta (ks. Hutcheon 1995, 18; Salin 2003, 210). Ironian historia on myös redusoivien teorioiden ja yksinkertaistavien sanakirjamerkitysten historiaa: kaksi mahdollisuutta, kaksi vastakkaista, kirjaimellinen ja todellinen merkitys. Kivettyneet ja perinteiset käsityksemme ironiasta peittävät näkyvistä kokonaisia diskursiivisia näyttämöitä, joissa vahvistetaan yhteisöjä ja käytetään luovaa ja määrittävää valtaa. Hieman samankaltaisia ovat myös seksuaalisuutta koskevat käsitykset, joita kaksijakoisuus ja ajatukset aitoudesta ja valheellisuudesta ovat luonnehtineet. Ironian ja (bi)seksuaalisuuden yhteydet näyttävät moninaisilta.

Evan lisäksi narrin kaltainen hahmo *Puolimaailman naisessa* ja *Kulkuessa* on vanha isänäiti Oma, jonka arvoitukselliset, provosoivat ja ristiriitaiset lausahdukset ovat olennainen problematisoiva elementti teoksissa. Millä tavoin ironia toimii alussa esittämässäni Oman ja Evan dialogissa? Eva yrittää hätkähdyttää Omaa kyseenalaistamalla heteroseksuaalisen avioliiton väistämättömyyden, mutta joutuu toteamaan, että Oma ei ole sillä hätkähdyttävissä. Mikä tekee Oman asemasta niin järkähtämättömän? Varmastikin Omalla on kokemuksensa ja ehkä myös terävän kielensä vuoksi kunnioitetun vanhuksen asema, mutta hänessä on muutakin erityistä.

Suvun perimätieto, historia ja sen kollektiivinen kertominen ovat tärkeässä osassa erityisesti *Kulkuessa*. Perimätiedosta käydyissä kiistoissa Oma yleensä vetää pisimmän korren siitäkin huolimatta, että kaikki epäilevät hänen muistiaan ja hänen kertomuksensa ovat ristiriitaisia. Oma näyttäytyykin hahmona, joka on osaksi totuudellisuuden vaatimusten ulottumattomissa samaan tapaan kuin mytologisiin mittoihin kasvaneet sukutarinoiden sankarit. Jo eläessään Oma on siirtynyt niiden joukkoon, joiden menneisyys on tarinankertojien käsissä. Totuudellisuuden kyseenalaistuminen asettaa Oman kärkevien kommenttien ironian uuteen valoon: entä jos ironisesta puheesta ei voidakaan varmaksi sanoa, mikä on sen totuuteen ankkuroituva ja mikä totuutta siirtävä merkitys?

Linda Hutcheonin sanoin ironia *tapahtuu* sanotun ja ei-sanotun välisessä tilassa - se tarvitsee molempia. ”Ironinen” merkitys ei siis ole pelkkä ”kirjaimellisen” vastakohta, vaan se sisältää molemmat ja asettaa ne suhteeseen toisiinsa. Ironian tapahtuessa sanottu ja ei-sanottu ovat olemassa tulkitsijalle yhtä aikaa ja yhdessä toimien. (Hutcheon 1995, 12.) Ironia ei ole niinkään moniselitteinen kuin ambivalentti. Ironian voi tajuata ”yksiselitteisesti”, mutta silloinkin se vie pohjaa totuudellisuudelta,

koherenssilta ja siltä, mikä on tai ei ole mahdollista.

Kun Oman puhetta lukee ambivalenssia ja biseksuaalisuutta etsien, se merkitsee mahdollisuutta ottaa ironia myös tosissaan. Ironiaan sisältyy hetki, jonka aikana ehtii kuvitella kuinka bahtinilainen narri, ymmärtämätön hölmö, voisikin olla oikeassa. ”Älä ota ketään miestä vaivoiksesi, äläkä naista myöskään” on kaiken sukupuolesta ja seksuaalisista identiteeteistä tietämämme valossa ironinen lausahdus. Kaiken Omas-ta tietämämme, ja etenkin sen valossa, mitä emme muistojen tavoittamattomuuden ja tulkintojen moninaisuuden vuoksi ikinä voi tietää, se on kenties kuitenkin aivan vakavaa puhetta. Jos Oman ironiaa tulkitsee erottaen ”sanotun” merkityksen ”todella tarkoitetusta”, tuloksena on helposti umpikuja, jossa ironia vain uudelleen, joskin naurettavaksi tehden, toteaa seksuaalisuudessa ja sukupuolella vaikuttavan kaksijakoisuuden. Mutta entä jos lukija kieltäytyy tekemästä eroa näin?

Ironistia narrina, joka teeskentelee tyhmää, voisi siis vastata eräänlainen tosikkolukija, joka teeskentelee, ettei ymmärrä ironiaa. Tosikkolukijan teko on teeskennellä, että kaikki on mahdollista jossain, jollain marginaalisella lukemisen tavalla. Tosikkous ei siis ole pelkästään nolotuttavaa vajavaisuutta vaan se voisi olla myös toimijuutta, paikantunutta lukijuutta. Ironia perustuu yhteisöille, mutta samalla se tekee näkyväksi niiden rakentumisen ja niiden rajat. Kumouksellisuus voi sijaita pilkassa, naurunalaiseksi tekemisessä ja vastakkain asettamisessa, ja ironian nauru voi olla yhteisöön sisälle tai siitä ulos sulkevaa. Tosikkolukija taas on yhteisöjen ja totuuksien väliin putoava lukija. Tämä väliinputoava lukijuus merkitsee kiinnostusta siihen, että jokin hämmentää eikä tunnu selittyvän edes ”näennäisen” ja ”ironisen” viestin erottelulla – kuten Eva Weinin kerronnalliset kompastelut tai Oman oudot kommentit.

Feministisessä lukemisessa on tärkeää oman lukemisen ja sen päämäärien reflektointi eli lukemisen poliittinen paikantaminen. Kuten Wein-esimerkissäni, erilaiset lukemisen tavat voivat korostaa esimerkiksi biseksuaalista ambivalenssia tai lesbouden kontrastia hetero-oletusta vasten. Tapojen päämäärien ja poliittisten kytkentöjen tunnustamisesta seuraa myös sen tunnistaminen, että lukeminen usealla tavalla samassakin ajassa tai hyvin samanlaisen teoreettisen kehikon sisällä on mahdollista ja sallittua.

Paikantaminen voi merkitä myös omien lukijantunteiden kuuntelemista Lynne Pearcen (1997) tapaan. Pearce puhuu lukemisesta romanssina, jossa lukija etsii yhteyttä tekstuaaliseen toiseen usein monenlaisten välittäjien kautta ja kokee tässä lukuprosessissa monenlaisia tunteita. Välittävänä tekijänä voi toimia esimerkiksi lukeva yhteisö, jonka kanssa lukija voi liittoutua tai kokea joutuvansa konfliktiin. Havainnollinen kysymys on, tuntuuko lukiessa kenties siltä, että tekstillä on jo toinen, itse-oikeutetumpi lukija: eräänlaisen lukijan mustasukkaisuuden kohde. (Vrt. Pearce 1997, 165.) Omat tunteeni heräsivät esimerkiksi Pirkko Saision *Kainin tytärtä* (1984) lukiessa. Vaikka minusta oli todella kiinnostavaa se,

että päähenkilöt näyttivät olevan ainakin jollakin tasolla ihastuneita sekä mieheen että naiseen, olin myös jo ennen lukemista tietoinen siitä, että *Kainin tytär* on nimetty lesboromaaniksi, ja minkä tahansa tulkinnan esitänkin, minun on esitettävä se suhteessa tähän määreeseen. Kokeukseni mukaan oli siis jo olemassa tulkitseva yhteisö, jonka eräänlaista omaisuutta teos on.

Suhteet erilaisiin kuviteltuihin ja koettuihin lukijayhteisöihin siis rajaavat lukemisen mahdollisuuksia. Nämä suhteet voi nähdä laajemmin erilaisten tulkintatraditioiden välisinä suhteina, joihin liittyy identiteettipolitiikkaa ja kiistojakin tekstien ja tulkintojen paikoista.¹⁵ Ann Kaloski Naylor (1999) kirjoittaa lesbofeministisen kirjallisuudentutkimuksen ja biseksuaalisuuden suhteesta poleemisestikin. Kaloski Naylor tuo esille ”biseksuaalisen potentiaalin” läsnäolon lesbokirjallisuudessa ja näkee biseksuaalisuuden piilotettuna tarinana lesbokirjallisuuden tutkimuksessa. Biseksuaalisuus on hänen mukaansa ollut lesbokirjallisuuden toinen muun muassa siten, että se on nähty pelkästään metaforiseksi postmodernin dekonstruktion välineeksi, valinnaiseksi strategiaksi, kun taas lesbous on määrittänyt ruumiillistuneeksi ja kokemukselliseksi identiteetiksi (Kaloski Naylor 1999, 61).

Hieman vastoin odotuksia queer-termin käyttöönottoon ei ole tehnyt biseksuaalisen ambivalenssin käsittelystä yleisempää (ks. Kekki 2004: 28-29). Christopher James (1996) ja Amber Ault (1996) puhuvat sekä lesbofeminismin että queer-teorian osin torjuvasta suhteesta biseksuaalisuuteen jonakin, joka vuorotellen uhkaa kyseenalaistaa lesbon ja homoseksuaalin kategoriat politiikan paikkana, vuoroin taas ”kolmannen kategorian” muodossa palauttaa niistä irti pyrkivän queerin takaisin niihin. Suomalaisessa tutkimuksessa biseksuaalisuus on ollut käytämätön näkökulma seksuaalisuuden ja sukupuolen problematisoinnissa. Johanna Pakkanen on huomauttanut biseksuaalisuuden ongelmallisesta asemasta suomalaisessa lesbokirjallisuudentutkimuksessa ja liittänyt tämän ongelmallisuuden poissulkevaan heteronormatiivisuuteen (Pakkanen 1996: 40, viite 11). Osaksi kysymys on historiasta, jota voidaan ja jota onkin kyseenalaistettu, mutta myös merkityssisällöistä ja käytännöistä, jotka vaikuttavat edelleen. Queer-tutkimus määrittyi pitkään suhteessa homo- ja lesbotutkimukseen, mikä saattaa yhä kaikua termien käytössä ja määrittelyssä.

Biseksuaalisuuden ja ambivalenssin ongelmallisen paikan lesbotutkimuksessa voisi liittää niihin strategioihin, joita on käytetty lesbouden näkyvyyteen ja historialliseen legitimiin pyrittäessä. Annamari Jagose (2002) väittää, että ajatus lesboudesta, joka on kyllä aina ollut ole-

¹⁵ Käytän termiä identiteettipolitiikka eri tavalla kuin esimerkiksi Lasse Kekki, joka viittaa sillä 1970-luvun lesbo- ja homotutkimuksessa painottuneeseen emansipatoriseen ja essentialistiseen historialliseen legitimitettiin etsimiseen (Kekki 2004: 18-20). Pidän kirjallisuudentutkimuksen identiteettipolitiikkana strategioita, jotka nimeämällä tekstejä paikantavat niitä erilaisiin tunnistettaviin kulttuurisiin asemiin.

massa, mutta näkymättömänä ja tunnistamattomana, itse asiassa toistaa lesbouden kannalta hyvin ongelmallista logiikkaa. Tätä logiikkaa Jagose ilmaisee termillä *sequence*. Sen voisi kääntää jaksollisuudeksi tai seuraamiseksi, jossa luonnollisena pidetty ensimmäinen/toinen -järjestys kannattelee myös hierarkkista ensisijainen/toissijainen -järjestystä. (Jagose 2002, ix-xi.)

Seksuaalisen jaksollisuuden logiikka asettaa heteroseksuaalisuuden aina ensimmäiseksi ja homoseksuaalisuuden ja lesbouden jäljitteilyksi tai vääristyneeksi toiseksi. Jos lesbous pyritään irrottamaan toissijaisuuden ja epäluonnollisuuden paikasta ja tuottamaan sitä seksuaalisuudeksi, joka jo on itsessään ja joka voidaan sitten näyttää tai ilmaista, toimitaan kuitenkin saman logiikan sisällä. *Sequence*-logiikka pyrkii nimittäin tuottamaan seksuaalisuudesta juuri sellaista tietoa, jossa sisäinen totuus seksuaalisuudesta on aina ensin ja identifikaatiot ja seksuaalisuuden ilmaiset vasta sitten, ja näin kieltämään kaikkien seksuaalisuuksien toissijaisen, jäljittelemällä tuotetun luonteen. (Jagose 2002, ix-xi.) Sama logiikka poistaa myös ambivalenssia heteroseksuaalisuuden ja homoseksuaalisuuden väliltä erottamalla ne kronologisesti ja kausaalisesti toisistaan. Se, mikä voisi tulla luetuksi biseksuaalisuudeksi, jäsennetään tarinoiksi, joissa seksuaalisuus on ennen-jälkeen ja valheellisesti-oikeasti.¹⁶

Lesbokirjallisuuden tutkimus alkoi juuri historian kertomisena ja sen osoittamisena, että lesbot kyllä ovat kirjallisuudessa mutta tunnistamattomina. Lesbokirjallisuuden ajateltiin olevan sensuurin pelossa koodattua, ja sen lukeminen merkitsi siis dekodeeramista, piilotetun viestin paljastamista. (Ks. esim. Faderman 1995, 54-56.) Jotkut korostivat ambivalenssin poistamista ja erojen tekemistä esimerkiksi ei-lesbiseen naisten ystävyyteen, jotta lesbous säilyisi merkityksellisenä kategoriana (ks. esim. Zimmerman 1985, 182). Näissä strategioissa voi nähdä Jagosen kuvaaman pyrkimyksen taistella jaksollisuuden logiikalla tämän saman logiikan sortavuutta vastaan. Niissä lesbous itsenään on jo olemassa, ja se pitää tehdä näkyväksi ja selvärajaiseksi. Tämä liittyy myös siihen, miksi seksuaalinen ambivalenssi ei juurikaan ole tullut luetuksi biseksuaalisuutena feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa. Paljastavan ja emansipatorisen lukemisen *sequence* on edennyt hetero-oletuksesta lesbouden esille nostamiseen.¹⁷

Ann Kaloski Naylorin mukaan bi-lukija on samalla aikaa lesboteks-

¹⁶ Jagosen muuten erittäin hedelmällisen tutkimuksen suurin ongelma biseksuaalisuuden lukemisen kannalta on se, että myös Jagose ohittaa biseksuaalisuuden täysin ja puhuu seksuaalisuudesta ainoastaan homo- ja heteroseksuaalisuutena.

¹⁷ Ei niin, etteikö lesbokirjallisuuden tutkimus olisi tarttunut tähän ongelmaan. Se on, erityisesti queer-tutkimuksena, problematisoinut lesbokirjallisuuden kategorian, sen yhtenäisyyttä ja luonnollisuutta, ja korostanut myös monenlaisia sisäisiä eroja. Lesboutta, lesboidentiteettiä tai lesbokirjallisuutta ei myöskään ole käsitteellistetty ainoastaan heteroseksuaalisuuden tai valtavirtaisen (nais)kirjallisuuden vastinparina. Niitä on hahmoteltu myös paikkana tai kategoriana, joka on dikotomisuuksien, sukupuolieron ja patriarkaatin ulkopuolella tai kerrontana, joka on epälineaarista ja epäjatkovaa. (Ks. esim. Zimmerman 1985, Farwell 1990, Roof 1996.)

tin sisällä ja sen ulkopuolella ja tarvitsee hienovaraisia, vastaanottavia lukijankykyjä saadakseen tekstistä irti jotakin itselleen olennaista (Kaloski Naylor 1999, 56). Pitäisikö biseksuaalisuuden feministisen lukemisen siis pysytellä tässä ambivalentissa, taitavassa hienovaraisuudessa, vai olisiko hyvä voida väittää ja nimetä jotakin?

KOLMANNUUS TOISEUTTA PURKAMASSA?

1900-LUVUN LOPPUPUOLI OLI kirjallisuudentutkimuksessa kaanonin kyseenalaistamisen aikaa. Yhden objektiivisesti arvokkaaksi katsotun kirjallisuuden historiattomuutta ja universaaliutta on purettu monelta suunnalta. Yksi tärkeimmistä suunnista on ollut feministisen tutkimuksen pyrkimys historioida naiskirjallisuutta ja tehdä sukupuolittaminen näkyväksi. Sukupuolen problematiikka on avannut tietä seksuaalisuuden problematiikalle. Lesbokirjallisuuden historiaa lähdettiin kirjoittamaan, jotta hetero-oletus ja heteroseksismi tulisivat näkyväksi kirjallisuudentutkimuksessa ja myös valtavirtafeminismissä (Zimmerman 1985). ”Toiset traditiot” ovat tärkeitä virtauksia, joiden avulla voi tutkia, millaista valtaa käytetään kun puhutaan kirjallisuudesta. Kirjallisuuden kanonisoinnin paljastaminen näyttää myös lukijan/tutkijan sijoittumisen sukupuolittavaan valtaan.

Kirjallisuudentutkimuksen avoimen identiteettipoliittisuuden historia on toisaalta ollut myös yksinkertaistusten ja yhtenäistämisen historiaa. On jouduttu esimerkiksi kysymään, kenellä on mahdollisuus ja oikeus toimia naiskirjallisuuden esilukijana. Lesbokirjallisuuden tutkimus on kysynyt, onko lesbokirjallisuus lesboilta, lesboista vai lesboille - toisin sanoen, kenen identifioitumista on lesbokirjallisuuden identiteetti. Entä kun kyse on vihjauksista, moniselitteisyydestä, fantasiasta? Kun puhutaan kirjallisuudesta ja seksuaalisuudesta, voidaan päätyä puhumaan todennettavasta, piilotetusta ja aidosta identiteetistä, perustahakuisesti ja hierarkkisestikin.

Tuija Pulkkinen (1998) korostaa, että identiteettien kerronnallisuuden ja performatiivisuuden ymmärtäminen tekee niistä vain entistä kiinnostavampia ja poliittisesti käyttökelpoisempia. Se, että mikään identiteetti ei kerro meistä ikuista totuutta eikä vapauta meitä nimien rajoittavuudesta, ei tarkoita, että voisimme elää kokonaan ilman identiteettejä ja nimeämistä. Tätä Pulkkinen kutsuu nimeämisen politiikaksi. Erilaisille asemille, kuten ”lesbo” tai ”biseksuaali”, annetaan nimiä ja tarjotaan niille sosiaalisesti tunnustettu olemassaolo tässä ja nyt. Myös lukeminen ja tulkinta on tällaista nimeämistä. Nimeämisen ja ambivalenssin suhde on kuitenkin vaikea. Ambivalenssin paikka uhkaa aina huveta, pelkistyy kysymykseksi ”kumpaa lähinnä”. Poissulkeva kaksijakoisuus synnyttää yliviivatun kolmannen termin, jonka kieltämisestä poissulkevuus on riippuvaista (ks. esim. Haasjoki 2003: 34). ”Toisen”, lesbokirjallisuuden,

vastarinta myös helposti peittää näkyvistä ”kolmatta”, ambivalenttia ja biseksuaalista kirjallisuutta. Tätä kolmannuutta tuotetaan uudelleen, kun lesbokirjallisuutta marginalisoidaan.

Lesbokirjallisuuden historiankirjoitus on yhtäältä avartanut feministisen tutkimuksen näkymiä seksuaalisuuteen ja toisaalta vahvistanut seksuaalisuuden lukemista kahtia jakautuneesti ja poissulkevasti. Mitä tässä historiassa on tapahtunut kaiken seksuaalisuuden moninaisuudelle, muuttuvaisuudelle ja ambivalenssille? Entä mitä tapahtuu biseksuaalisuudelle asemana, joka ei ole norminmukainen mutta ei myöskään poissulkevasti erillään normista? Jos on olemassa lesbofeminististä kirjallisuutta ja tutkimusta, voiko ja pitääkö olla myös bifeminististä? Miten queertutkimus ja queer-lukeminen voisi osallistua biseksuaalisuuden lukemiseen?

Uusin silmin -artikkelikokoelman lähtökohta on lesbisen katseen tietynlaisen ”penetroivuuden” myöntäminen, kuten Pia Livia Hekanaho toteaa kirjan esipuheessa (1996, 19). Katse on siis määrittelevä, nimeävä, valtaa käyttävä, ei vain olemassa olevaa paljastava. Lesbinenkin katse kulttuuriin saattaa siis jättää jotakin peittoon, kuten biseksuaalisuutta ja ambivalenssia. Mutta samalla tämä tunnustus välttyy joltakin pahemmalta: katseelta, joka väittäisi näkevänsä kaiken näkemisen arvoisen.

On siis tärkeää nähdä heteronormatiivisuus ja sen toiset, kuten lesbous, mutta myös muuta: toiseuteen liittyvät poissulkemisen käytännöt ja niiden synnyttämä eräänlainen kolmannuus. Olisiko kolmannuudessa toiseutta purkavaa voimaa? Biseksuaalisuuden ja ambivalenssin lukeminen on tapa tutkia sukupuolen ja seksuaalisuuden hierarkkisuutta ja purkaa normaalin tai yleisesti tiedetyn oletuksia. Marjorie Garberille biseksuaalisuuden lukemisen tavoitteena on ”seksuaalisen identiteetin” tai ”seksuaalisen suuntautuneisuuden” kaksinapaisuuden purkaminen ja jopa koko identiteetin tai suuntautumisen kategorian kyseenalaistaminen seksuaalisuuden jäsentäjänä. Biseksuaalisuus ei Garberin mukaan ole identiteetti vaan tarina. (Garber 2000, 87.)

Jos identiteettikin kuitenkin on aina tarina, ja myös ambivalenssi tulee väistämättä nimetyksi ja siten määritetyksi joidenkin erojen ja samuuksien kautta, biseksuaalisuuden lukemisen vapauttava voima ei kenties ole aivan näin yksinkertaista. Biseksuaalisen ambivalenssin kertominen ja lukeminen merkitsee tasapainoilua kaksijakoisuuden ylittämisen ja sen toistavan hyödyntämisen, tosikkouden ja leikillisyyden välillä. Vihjausten, rajanylitysten, kieltojen ja ironian strategiat eivät ole mitenkään viattomia. Silti ne ovat vähintäänkin paljonpuhuvia.

LÄHTEET

Wein, Eva (1990) Puolimaailman nainen. Kirjallinen omakuva. Helsinki: Kirjayhtymä.

Wein, Eva (1992) Kulkue. Vaellusfresko. Helsinki: Kirjayhtymä.

Ault, Amber (1996) Hegemonic Discourse in and Oppositional Community: Lesbian Feminist Stigmatization of Bisexual Women. Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York and London: New York University Press.

Bakhtin, M. M (1990) (1981) *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist, transl. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Butler, Judith (1999) (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Tenth Anniversary Edition New York & London: Routledge.

Castle, Terry (1993) *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.

Faderman, Lillian (1995) *What is lesbian literature: forming a historical canon*. Teoksessa George E. Haggerty & Bonnie Zimmerman (toim.): *Professions of desire: lesbian and gay studies in literature*. New York: Modern Language Association of America.

Farwell, Marilyn R (1990) *Heterosexual Plots and Lesbian Subtexts: Toward a Theory of Lesbian Narrative Space*. Teoksessa Karla Jay & Joanne Glasgow (toim.): *Lesbian Texts and Contexts - Radical Revisions*. New York: New York University Press 1990

Garber, Marjorie (2000) *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.

Haasjoki, Pauliina (2003) *Yliviiivattuna syntynyt nimi - biseksuaalisuus luettuna ja lukemattomana*. Naistutkimus 1/2003.

Hekanaho, Pia Livia (1996) *Kuin lehmä uutta navettaa - lesbinen katse kulttuuriin*. Teoksessa Pia Livia Hekanaho ja muut (toim.) *Uusin silmin - lesbinen katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino.

Hutcheon, Linda (1995) *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.

Jagose, Annamarie (2002) *Inconsequence. Lesbian Representation*

and the Logics of Sexual Sequence. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.

James, Christopher (1996) Denying Complexity: The Dismissal and Appropriation of Bisexuality in Queer, Lesbian and Gay Theory. Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York and London: New York University Press.

Kekki, Lasse (2004) Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queerkirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.) Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen. Helsinki: Like.

Naylor, Ann Kaloski (1999) 'Gone are the Days': Bisexual Perspectives on Lesbian/Feminist Literary Theory. *Feminist Review* 61/1999.

Pakkanen, Johanna (1996) Hänen ruusuiset käsivartensa - missä kulkevat Suomen lesbokirjallisuuden rajat? Teoksessa Pia Livia Hekanaho ja muut (toim.) *Uusin silmin - lesbinen katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino.

Pearce, Lynne (1997) *Feminism and the Politics of Reading*. London: Arnold.

Pulkkinen, Tuija (1998) *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Rees, Ellen (1999) Hagar Olsson's Chitambo and the Ambiguities of Female Modernism. *Scandinavian Studies* kesä 1999, vol. 71, nro 2.

Rojola, Lea (1998) Mitä Eva söi eli nimen voima. Teoksessa Lea Laitinen ja Lea Rojola (toim.) *Sanan voima: keskusteluja performatiivisuudesta*. Helsinki: SKS.

Roof, Judith (1998) *Come as you are. Sexuality and narrative*. New York: Columbia University Press.

Rosenberg, Tiina (2004) Tintomara. Queerteatraalinen luenta C.J.L. Almqvistin romaanista *Kuningattaren jalokivikoru*. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.) Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen. Helsinki: Like.

Saisio, Pirkko (1993) *Elämää Jukka Larssonin ja Eva Weinin varjossa*. Jälkisanat teokseen Larsson, Jukka (1993) *Kärsimystrilogia*. Helsinki: WSOY.

Salin, Sari (2003) Vaarallinen trooppi. Ironian kaksijakoinen historia. Teoksessa Vesa Haapala (toim.) *Kuvien kehässä*. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta. Tietolipas 191. Helsinki: SKS.

Zimmerman, Bonnie (1985) *What has never been: an overview of lesbian feminist criticism*. Teoksessa Gayle Greene ja Coppelia Kahn (toim.) *Making a difference: Feminist Literary Criticism*. London: Methuen.

MITÄ TIEDÄT KERTOMUKSESTANI: BISEKSUAALINEN AMBIVALENSSI JA QUEER-LUKEMINEN

”Man kan skriva om vad som helst’, har min mamma en gång sagt. ’Bara man bäddar in det i en intressant litterär gestaltning.’ **Men kan man?** Kan man till exempel skriva om det här? HUR ska man skriva om det här för att få det att passa in? **Någonstans?**”

(Monika Fagerholm, *Diva*, 137)

TÄSSÄ ARTIKKELISSA KYSYN, miten tieto biseksuaalisuudesta ja ambivalentista seksuaalisuudesta välittyy kirjallisuudessa - tai paremminkin miten ja miksi se ei välity. Tieto-sanalla viitataan yhtäältä ”kaapin epistemologiaan” eli seksuaalisuuden määrittämiseen joksikin, jota voidaan salata, paljastaa, saattaa tietoon tai tietää väärin (Sedgwick 1990). Toisaalta viitataan sillä myös foucaultlaisiin ajatuksiin tiedosta, vallasta ja subjektuudesta, jossa itsenä oleminen on loputonta totuuden kertomista itsestä ja erityisesti seksuaalisuudesta (Foucault 1999, 55, 111-112). Kolmanneksi viitataan sillä kirjallisuudessa kertomiseen ja lukemiseen, jota voi ajatella tiedon tuottamisena. Miten saamme tietoa fiktiivisistä henkilöistä tai tapahtumista, ja mitä tapahtuu, kun fiktiota lukiessamme saamamme tieto on usein ristiriitaista? Entä miten tuotamme tietoa lukemisestamme? Esitän kysymykseni suhteessa kahteen teoreettiseen ja kahteen kaunokirjalliseen teokseen: Judith Roofin *Come As You Are: Sexuality and Narrative* (1996) ja Annamarie Jagosen *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence* (2002) sekä Kaarina Valoaallon *Sisilisko ja minä* (1991) ja Monika Fagerholmin *Diva* (1998)

Käytän termipari ”biseksuaalinen ambivalenssi” kuvaamaan biseksuaalisuuden ja ambivalenssin merkitysten yhteenkietoutumista. Ambivalenssilla tarkoitan ”molemmuutta” ja kiistanalaista häilyvyyttä. Biseksuaalisuus määrittyy ambivalentiksi kaksijakoisessa sukupuoli- ja seksuaalisuusjärjestyksessä, kun se sijoittuu kahden tiedetyksi oletetun vaihtoehdon välille (homo/heteroseksuaalisuus). Kysymys seksuaalisuudesta asettuu kulttuurissamme muotoon ”kumpi”, ja ambivalenssin paikka hupenee helposti kysymykseen ”kumpaa lähinnä”. Kahtalaisuus

ja häilyvyys voivat sisältyä biseksuaalisuuden käsitteeseen ilman, että se menettää merkitystään tai kiinnostavuuttaan.¹⁸ Tuloksena on queer-luettu biseksuaalisuus.

Queer-lukeminen on sen tutkimista, mitä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta oletetaan ”tiedetyksi” ja miten (hetero)seksuaalisuutta luonnollistetaan osana sukupuolijärjestystä. Se on myös toisenlaista tietoa tuottavaa kriittisyyttä (ks. Rossi 2003, 121, Kekki 2004: 34-35). Queer on siis sukupuolisensitiivinen käsite ja suhteutuu feministiseen traditioon. Biseksuaalisuus on hyödyllinen lähtökohta queer-lukemiselle siksi, että se viittaa niihin yliviivattuihin välitiloihin, joita seksuaalisuuden hierarkkinen kaksijakoisuus tuottaa. Biseksuaalisuuden kertominen ja lukeminen kietoutuu itsen, totuuden ja tahdon ambivalensseihin sekä kerronan ja juonen murtumiin.¹⁹

Pohdin tapoja, joilla teksti voi mahdollistaa ambivalenssin kertomisen ja biseksuaalisuuden lukemisen. Suomalaisessa sukupuolta ja seksuaalisuutta käsittelevässä kirjallisuudentutkimuksessa biseksuaalisuutta ei juuri ole luettu. (ks. esim. Hekanaho ja muut 1996, Kekki ja Ilmonen 2004²⁰). ambivalentti tieto välittyä silloin, kun ei kerrota ”kummastakaan vaihtoehdosta”? Vai silloin, kun kerrotaan johdonmukaisesti ja riskitöntä ”kummastakin”? Vai mahdollistuuko ambivalenssin kertominen vasta teksteissä, joissa pyritään kumoamaan tietämisen mahdollisuus ja horjuttamaan vaihtoehtoja? Näiden mahdollisuuksien tarkastelussa apunani ovat Valoallon ja Fagerholmin teokset. *Sisilisko ja minä* edustaa kokeilua, jossa rakastetun sukupuolta ei kerrota; *Diva* taas kertoo monella tavalla sukupuolittuneita suhteita. Teokset asettuvat siis karkeasti ”ei kummankaan” ja ”molempien” kerronnaksi.

Esitän kysymyksen biseksuaalisen ambivalenssin kertomisesta Judith Roofin *Come As You Are* ja Annamari Jagosen *Inconsequence* -teoksille, jotka edustavat seksuaalisuuden kaksijakoisuutta problematisoivaa ja kirjallisia tekstejä lukevaa tutkimusta. Molemmat pohtivat kiinnosta-

¹⁸ Biseksuaalisuutta identifikaationa on pyritty irrottamaan häilyvyyseleimasta, johon sisältyy käsityksiä epäkypsytydestä ja epätietoisuudesta (ks. esim. Rust 1996: 66). Sen määrittelyssä korostuu usein itsemäärittely ja sen oikeutus (Kangasvuo 2001: 6-7). Biseksuaalisuus on sellaisen henkilön ominaisuus, joka kertoo itselleen biseksuaalisen ”identiteettitarinan”, vaikka tarina ulkoa päin tulisikin luetuksi esimerkiksi vaihteleviksi identifikaation vaiheiksi. Vaihtoehto tarinametaforalle on Paula C Rustin ajatus paikantumisesta suhteessa kulloisenkin ”seksuaalisen maiseman maamerkkeihin”, jolloin biseksuaalisuus merkitsee kahtalaisia maamerkkejä (Rust 1996). Marjorie Garber (2000) jättää biseksuaalisuuden määrittelyn avoimeksi ja jäljittää sen sijaan siihen liittyvää jokapäiväistä eroottisuutta sekä rajan ylittämisen ja moninaisuuden merkityksiä.

¹⁹ Biseksuaalisuuden kiinnostavuus ei mielestäni paikannu oletukseen sen rajoja ylittävästä, vapauttavasta olemuksesta (ks. myös Dollimore 253-254), vaan siihen, miten sekä sen ongelmallisuus että kumouksellisuus valaisevat sukupuolijärjestelmän hierarkkisuutta. Ambivalenssia korostaessani en väitä mitään biseksuaaleiksi identifioituvien ihmisten todellisuudesta tai pyri puhumaan minkään ihmisryhmän puolesta, vaan kiinnostukseni kohteena on biseksuaalisuus kulttuurisesti ja fiktiivisesti kerrottuna ja luettuna - millä tietenkin on vaikutuksensa ihmisten elämiin.

²⁰ Pervot pidot -antologiassa (2004) biseksuaalisuus nousee esiin Tiina Rosenbergin luennessa Kuningattaren jalokivikoru -teoksesta (Rosenberg 2004). Muuten Pervojen pitojen artikkeleissa ei käsitellä biseksuaalisuutta, vaan tekijät valitsevat muita strategioita homo/hetero-opposition tarkasteluun ja purkamiseen.

vasti sitä, miten seksuaalisuutta jäsennetään ensisijaisiksi ja toissijaisiksi tarinan vaiheiksi. Biseksuaalisuus kuitenkin sivuutetaan teoksissa. Tämä hiljaisuus viestittää politiikasta ja retoriikasta. Miten Roofin ja Jagosen keskustelu seksuaalisen tiedon tuottamisesta muuttuu tai jatkuu eteenpäin, jos biseksuaalisuus- ja ambivalenssi-termit otetaan mukaan? Vastaan tähän kysymykseen osaltani tuomalla Roofin ja Jagosen termit osaksi kahden esimerkkiteokseni luentaa.

HUTERAN POHJAN KRITIIKKI

JUDITH ROOF JA Annamari Jagose pyrkivät tarkastelemaan ajattelun, kulttuurituotteiden ja poliittisen toiminnan logiikkoja, jotka ylläpitävät sukupuoliutettuja hierarkioita. Roofin keskeinen käsite ja purkutyön kohde on narratiivin ”heteroideologisuus”, Jagosen taas *sequence*-käsitteellä kuvattu jaksollisuuden ja ensimmäinen/toinen-järjestyksen logiikka. Roof ja Jagose huomauttavat, että nämä logiikat ovat käytössä myös silloin, kun seksuaalisuutta käsitellään kyseenalaistavasti esimerkiksi lesbotutkimuksessa tai -aktivismissa.²¹

Judith Roof puhuu narratiivista rakenteena, joka sisältää kokemuksemme päämääristä ja eheydestä, asioiden luonnollistetusta olemisen ja etenemisen tavasta. Hän pyrkii osoittamaan reproduktiivista heteroseksuaalisuutta luonnollistavan ideologian paitsi useimmin kerrotuissa ”tavallisissa tarinoissa”, myös (modernin) narratiivin rakenteessa (Roof 1996, xxii). Roofin lukemissa psykoanalyysin, kerronnan teorioiden ja erilaisten fiktioiden narratiiveissa alkutilanteeksi asetetaan samuus ja liikkumaton tasapaino, jota horjutetaan, jotta aikaansaadaan eroja. Kerromuksessa tarvitaan esteitä ja hämmennystä, jotta se pysyisi liikkeessä ja jotta loppu olisi tuottava ja näyttävä. Siinä missä narratiivin loppu on metaforisesti ”heteroseksuaalinen” erilaisten tuleminen yhteen, sen sekava ja erilaisilla umpikujilla uhkaava keskikohta on metaforisesti ”homoseksuaalinen”: perversiolla on paikkansa tarinassa vain jännitteiden luoja ennen loppua, jossa koko tarina tulee tiedetyksi ja hallituksi. Heteroseksuaalisuudelle siis pedataan paikka voimana, joka korjaa kaiken pieleen menneen ja palauttaa jotain alkuperäiseksi kuvitellusta tasapainon tilasta. (Roof 1996, xix-xxi) Sellaiset valtavirtaiset tarinat, jotka leikittelevät esimerkiksi ristiinpukeutumisen tuottamalla sukupuolihammennyksellä, ovat malliesimerkkejä näennäisestä eksymisestä, joka lopulta johtaa oikealle tielle.

Koska narratiivi on metaforisesti heteroseksuaalinen, lesboutta juh-

²¹ Teokset pohtivat sukupuolen ja seksuaalisuuden kytköksiä ja kaksijakoisuutta tavalla, jonka miellän queeriksi, vaikka Jagose ja Roof eivät suoraan käytä tätä termiä. Toinen heitä paikantava seikka on sitoutuminen erityisesti lesbouden representaatioiden pohtimiseen ja osin lesbofeminismin perinteeseen. Lesbofeminisillä tarkoitan sellaista sekä sukupuoli-järjestykseen että valtavirtaisen feminismin heterosentrismiin kohdistuvaa kriittisyyttä, joka asettaa lesbouden kumoukselliseksi katseluasemaksi (ks. esim. Zimmerman 1985).

liva tai normalisoiva tekstikin on Roofille usein epätydyttävää luettavaa: tekstit vaihtavat näyttelijät mutta säilyttävät heteroideologisen näytelmän (Roof 1996, xxvi). Erityisen kiinnostavia biseksuaalisuuden ajattelulle ovat Roofin huomiot ulostulotarinoista, joissa vaikuttaa ”sisäisen” ja ”ulkoisen”, oikean ja väärän tiedon ero ja lopullisen yhteen tulemisen pyrkimys (mt, 105-107). Vaikka Roof ei sitä muotoile, biseksuaalisuuden voi nähdä uhkana ulostulotarinan dynamiikalle: alun ”heteroseksuaalinen” ja lopun ”lesbinen” tieto eivät voi olla osa samaa ”biseksuaalista” tietoa.

Annamarie Jagose kuvaa *sequence*-termillä jaksollisuutta tai sekventiaalisuutta, jossa ikään kuin neutraali kronologia, hierarkkinen järjestys ja kausaalisuus samastuvat. Modernista seksuaalisuudesta tuotetaan tietoa luonnollisena järjestyksenä, jossa asiat seuraavat toisiaan ja toisistaan. (Jagose 2002, ix.) Sekventiaalisessa logiikassa tietyt seksuaalisuuden ilmiöt ovat aina ensin, toiset niistä seuraavia, ja luonnollinen totuus seksuaalisuudesta on aina ensin, seksuaalisuuden tai identiteetin ilmaus vasta sitten. Esimerkiksi psykoanalyysin ensimmäinen/toinen-logiikoissa homoseksuaalisuus on aina toista: se joko selittää ja mahdollistaa heteroseksuaalisuuden synnyn tai ilmenee sen imitaationa ja vääristymänä. (Mt, x-xi; 26-27; 31-32.) Paradoksaalisesti näitä strategioita ja oletuksia on käytetty viime aikoihin asti myös lesbohistorian kertomisessa ja lesbouden näkyviin tuomisen strategioina. Sen vastustaminen, että lesbous määritellään imitoiduksi ja toissijaiseksi seksuaalisuudeksi, ohittaa Jagosen mukaan helposti sen, miten kaikki seksuaalisuudet ovat aina imitoituja ja toissijaisia. (Mt, x-xi; 23.)

Sekventiaalinen logiikka ja narratiivin heteroideologisuus valaisevat mielestäni mainiosti myös sitä, miksi biseksuaalisuus seksuaalisena ambivalenssina on hankalasti tiedettävissä, kerrottavissa ja luettavissa. Narratiivi litistää hetkellisen sukupuolen ja seksuaalisuuden moninaisuuden, mahdollisuuksien läsnäolon, lopulta aina ”sivupoluiksi” ja ”oikeaksi tieksi” (Roof 1996, 81). Sekventiaalisessa logiikassa seksuaalisuuden kategoriat seuraavat myös aina toisistaan ja toisiaan eivätkä voi olla ymmärrettävissä yhtä aikaa tai vaihtoehtoisina. Logiikka torjuu biseksuaalista ambivalenssia ja ristiriitaisuuksia jäsentämällä ne muotoon ”ensin tämä, sitten tuo” tai ”koska (ei) tämä, siksi tuo”.

Jagose analysoi Virginia Woolfin *Mrs. Dallowayta* kertomuksena, jossa menneisyyteen sijoitetun naisrakkauten muistelu ja nykyisen heteroavioliiton arkeen sopeutuminen pidetään erillään eri aikatasoissa niin, ettei rakkaus naiseen koskaan voi olla ”nykyistä” (Jagose 2002, 82-87). Tulkinta näyttää myös, miksi teosta ei helposti lueta biseksuaalisen nykyisyyden tarinana.

Roof ja Jagose eivät kuitenkaan sovelle käsitteistöään biseksuaalisuuden pohtimiseen. Tuntuu jopa, että itse niin tehdessäni luen heitä vastakarvaan. Roof mainitsee biseksuaalisuuden parissa yhteydessä: hän vastaa saamiinsa biseksuaalisuutta esille nostaviin kommentteihin tulkitsemalla ne lesbofobiseksi (Roof 1996, 195-196, viite 12). Hän nimeää

myös sen hetkellisen vertikaalisen moninaisuuden, jota narratiivi sietää vain selvitettäväksi tarkoitettuna sotkuna, hyvin painokkaasti homoseksuaaliseksi, ei biseksuaaliseksi (mt, 81). Jagose taas ei mainitse termiä biseksuaalisuus kertaakaan, vaan tuntuu jopa kiertävän sitä kirjoittaessaan esimerkiksi Kinseyn raportin jälkeisestä muuttuneesta ilmapiiristä tai Freudin seksuaalisuuden teorioista.

Nimitän Roofin ja Jagosen esittämää kritiikkiä huteran pohjan kritiikiksi. Se kritisoi aiemman tutkimuksen huteraa, sortaville logiikoille rakentunutta pohjaa, mutta on ”huteran pohjan kritiikkiä” myös toisella tavalla: se on perustavia käsitteellistämisen mekanismeja kritisoidessaan altis myös oman perustansa ja retoriikkansa kyseenalaistamiselle. Roof ja Jagose käyttävät termejä heteroseksuaalisuus ja lesbous/homoseksuaalisuus sekä ”paremman puutteessa” että ”oireellisina”: he antavat niille omiin tarkoituksiinsa erilaisia merkityksiä, mutta tarkastelevat myös niiden käytön ja käyttöhistorian kautta seksuaalisuutta koskevia puhetapoja ja ideologioita. Tällaisessa lähtökohtaisesti lähtökohtiaan kritisoiavassa tutkimuksessa termit ja nimitykset osoittautuvat erityisen kiinnostaviksi.

Jagose toteaa, että seksuaalisuutta koskevien puhetapojen ulkopuolelle pyrkiminen on osa vallasta puhtaan alkuperän etsimisen fantasiaa, joka taas on osa näitä puhetapoja. Jonkin muun, ”paremman” termin (biseksuaalisuus, ambiseksuaalisuus tms.) ehdottaminen homo/hetero-termien sijaan on siis myös osa tätä fantasiaa. Kysynkin, miten biseksuaalisuus-termin käyttöönotto muuttaisi keskustelua? Entä mitä oikeastaan tapahtuu niissä kohdissa fiktiota ja teoriaa, joissa biseksuaalisen ambivalenssin mahdollisuus näyttäisi nousevan esiin?

SUHDE SISILISKOON

KAARINA VALOALLON *SISILISKO ja minä* (=SJM) -teoksen lähtökohdat ovat ambivalentit sen suhteen, kerrotaanko yhtenäistä tarinaa pysyvistä henkilöistä ja heidän juonellistetusta suhteestaan. Takakansiteksteissä, jotka tulkitsen myös Valoaallon laatimiksi, teos määrittyy ristiriitaisesti romaaniksi, lyhytproosakokoelmaksi tai lyriikaksi. Kaikki on ”minua”, sisäisen monologin variaatiota, ja toisaalta pelkkiä satunnaisia ”rakeisia puristeita”. Teoksen toistuvinta ainesta on minäkertojan ja sisiliskon parisuhteeksi ja rakkaussuhteeksi tulkittava suhde. Tekstin tahallisen ambivalentit piirteet ja lähtökohdat kuitenkin pyrkivät herättämään epäilyksiä siitä, miten suhde kerrotaan: voiko lukija ylipäänsä suhteuttaa samaansa uutta tietoa aiempaan, vai onko hänen vain hyväksyttävä, että nämä rakkaustarinat kerrotaan miten sattuu?

Teoksessa on erityisen kiinnostavaa se, että eroottis-romanttinen suhde kerrotaan naisen (”Eva Blitz”) ja sukupuoleltaan merkitsemättömän hahmon välille. Parisuhteita koskevissa puhetavoissa suhteen laatu

ilmaistaan yleensä sukupuolen kautta. Esimerkiksi naisystävä ei merkitse ystävää, jonka sukupuoli on nainen, vaan kumppania, jonka nais-sukupuoli mahdollistaa ja selittää kumppanuuden. Parisuhde ja kohteen sukupuoleen ankkuroitua seksuaalisuus siis määrittävät toinen toisiaan. Vaikka fiktiossa ei käytettäisikään näin suoraa ilmaisuja, suhteiden kertominen voi olla samalla tavoin metonymistä. ”Minän” ja ”sisiliskon” tarinassa suhteen laatu ilmaistaan kuitenkin muuten kuin osapuolten sukupuolen tuotteenä: kertomalla yhteisestä yksityisyydestä, intiimeistä käytännöistä – teoksen groteskiin huumoriin istuvasti paremminkin yöastian tyhjennyksestä kuin rakastelusta – ja myös rinnastuksilla paris-kuntiin ja avioliittoinstituutioon: ”sisilisko ajatteli kaikkia niitä häälahjoja jotka me olimme menettäneet” (SJM, 69).

Sisilisko, toisin kuin karhu tai kissa, ei ole niin inhimillistetty eläin että se helposti sukupuolituisi. Eräs versio minän ja sisiliskon tarinan alusta kerrotaan näin: ”Sisiliskoa ei oikein voi luokitella. Onko se eläin? Joku voi kysyä. Alun perin sen piti tulla hoitamaan minun talouttani. Mutta pikkuhiljaa se omaksui talossa despootin roolin” (SJM, 12). Taloudenhoitaja ja despootti, ”feminiininen” ja ”maskuliininen” määre, luovat yhdessä androgyynia hahmoa. Sisiliskosta kerrottuja asioita saatetaan myös toisessa fragmentissa väittää kertojasta. Kun kaksi henkilöä liukuvat välillä yhteen, koko suhteen kuvaus kyseenalaistuu.

Jos sisiliskon tulkitsee koodiksi tai kiertoilmaukseksi, suhde voi näyttäytyä kahden naisen suhteena ja nimeämättömyys kommenttina yhteiskunnallisesti nimettömästä ja lainsuojattomasta statuksesta. Tähän luetaan on aineksia: sisiliskolla symbolina on tiettyjä lesbokonnotaatioita, ja myös maininta siitä, että sisilisko ja kertoja eivät virallisesti muodosta perhettä vaan ”ruokakunnan” (SJM, 68), on tunnistettavan poliittinen. Näiden viittaussuhteiden rinnalle asettuu kuitenkin muitakin. Teoksen lopussa lainataan Garcia Lorcan runo herra ja rouva Sisiliskosta, jotka ovat kadottaneet vihkisormuksensa. Teos ei ole allegoria, jossa vastaavuudet tyhjentyisivät yhteen merkityksensiirtoon, vaan sisiliskon referentit ovat tahallisen ambivalentteja ja todennäköisesti epätasaisesti saatavilla eri lukijoille.

Onko teoksessa kyse sellaisesta biseksuaalisesta suhteesta, jossa toisen sukupuolella ei ole väliä tai se voi olla mikä tahansa? Osittain inhimillisenä toimijana sisiliskolla voidaan tulkita olevan sukupuoli, jota vihjataan, muttei ilmaista avoimesti. Toisaalta kuvatun suhteen sukupuolituneisuus voi näyttäytyä jonakin, jonka tiedettävyys on hankalaa tai vähemmän tärkeää. Mahdollistaako teos siis biseksuaalisesti ambivalentin luennon? Nähdäkseni mahdollistaa, mutta ei ensisijaista.

Valoaallon teosta on luettu lesboteoksena (ks. esim. Pakkanen 1996, 52, viite 53). Lesbous on siis tieto, jota sisilisko salaa ja vihjaa. Judith Roof puhuu ”sisäisen” ja ”ulkoisen” tiedon, sukupuolen ilmaisun ja sille oletetun perustan, välisestä jännitteestä narratiivissa. Tässäkin narratiivi pyrkii jännitteiden purkautumiseen eli oikean, piilossa olleen tiedon

paljastumiseen. Jännite vaatii kuitenkin, että sisäinen ja ulkoinen totuus erotetaan toisistaan ja lopussa paljastuva tieto oletetaan olleeksi jo alussa: sisilisko on siis kaiken aikaa ollut nainen, lukija vain saa siitä vihiä (ennemmin tai myöhemmin) tarinan kuluessa. Valoaallon teos sekä leikkii tällä vihjailemisen ja peittämisen dynamiikalla että kumoo sen kerronnallisilla ratkaisuillaan. Vaikka sisilisko useimmiten käyttäytyy kuin ihminen, se (ei siis ”hän”) myös makailee aurinkoisella kivellä. Kertoja eläimellistää sisiliskon viittaamalla ihmisen ja eläimen yhteiselon hankaluuteen ja puhumalla nostalgisesti kivistä, jolta löysi sisiliskon. Sisilisko on siis paitsi kiertoilmaus tai tapa kuvata vaikeasti kuvattavaa, myös tällaiseen kuvaamiseen liittyvä vitsi, joka ironisoi tarvetta ensin piilottaa ja sitten paljastaa suhteen ja seksuaalisuuden laatu.

Jagosen mukaan lesbo ei ole tyypillisesti nainen eikä tyypillisesti homoseksuaali, vaan jonkinlainen ei-representaatio, se, mitä ei osata kuvitella. Tämän ongelman ratkaiseminen näkyväksi tekemisellä ja paljastamisella on kuitenkin myös ongelmallista, sillä siinä on oletettava jokin representoimistaan edeltävä seksuaalisuus. (Jagose 2002, 3-4; x.) *Sisiliskon ja minun* voi nähdä käsittelevän myös tätä vaikeasti kuviteltavuutta ja nimeämättömän oudoksuntaa: ”Äiti veti minut syrjään ja kysyi koska sinä oikein jätät sisiliskon? Ihmiset jo kyselevät. Ihmettelevät” (SJM, 50). Ironinen käänne syntyy kuitenkin siitä, että suhteen outoutta ei päästetä palautumaan yksiselitteisesti lesbosuhteen outouteen. Sisiliskon ja kertojan ystävyys on ”alun perinkin epäsuhtaista. Niin kuin lehmä seurustelisi voikukan kanssa” (SJM, 13). ”Lehmä ja voikukka” on metafora metaforalle: teoksen ylenpalttisen kuvallisessa kielessä vertautuminen jatkuu ja metaforisuutta puretaan käsittelemällä metaforia kertomuksen maailman konkretiana. Näin kaapin epistemologiaan kuuluva lausumattomuuden ja homoseksuaalisuuden metonyminen suhde horjuu.

Sisilisko ja minä hyödyntää monenlaisia ambivalentteja strategioita liioitellakseen niitä kerronnallisia käytäntöjä, joissa seksuaalisuutta tuotetaan tiedettäväksi, salatuksi ja paljastettavaksi. Se tarjoaa mahdollisuuksia lesbouden ja naisten välisen suhteen erityisyyden lukemiseen, mutta kieltäytyy samalla kuvaamasta eroottis-romanttista suhdetta sukupuolittamisen tuotteena: suhteen laatu ei selviä sisiliskon sukupuolen paljastuessa vaan monenlaisten erojen, samuuskien ja ruumiillisuuksien kertomuksena.

MITÄ DIIVASTA VOI TIETÄÄ

MONIKA FAGERHOLMIN *DIVA* (=D) on laaja romaani, jonka laajuus ei kuitenkaan merkitse niinkään ajallisesti laajaa kestoja kuin kerronnan runsautta. Romanin päähenkilö on ”kolmetoista, kohta neljätoistavuotias” Diiva, joka kertoo elämästään koululaisena, perheestään ja ystävistään. Tämä toistuva määre, ”tretton år, strax fjorton”, sijoittaa runsaan tapah-

tumisen näennäisesti hyvin rajattuun aikaan. Diivan neljättöistä syntymäpäivää ei koskaan kerrota, vaikka ilmaus ”kohta neljätöistä” tuntuisi sitä ennakoivan. Diiva siis on melkein kuin yliluonnollisesti ikuisesti kolmentoista, vaikka kerronta viittaisi vuosien vaihtumiseen. Lisäksi Diiva on ikuisesti tyttö, ei nainen, mikä paitsi linkittää teoksen tyttökuvausten traditioon myös luo siihen välitilan ja mahdollisuuksien tunnun.²²

Teos ei riko vain juonen kronologiaa vaan ajallisuuden rakenteita laajemmin. Romaanin tyypillisin aikamuoto on preesens, joka kuitenkin voi viitata paitsi kerronnan nykyhetkeen myös ”menneisiin” ja ”tuleviin” tapahtumiin. Kerronnan rakennetta on analysoitu kahdesta sisäkkäisestä Diiva-kertojasta muodostuvana: kolmetoistavuotiaasta päiväkirjanpitäjästä ja aikuisena taaksepäin katsovasta Diivasta (Kurikka 2005). Tulkitseen kuitenkin kerronnan hetken, menneen ja tulevan suhteet romaanissa, monimutkaisemmiksi. Kokemuksen ja taaksepäin katsomisen, tarkkailun ja tarkkailevan minän, erottaminen on yksi niistä romaanikirjallisuuden konventioista, joita *Diva* siirtää paikaltaan. Diiva-kertoja antaa ymmärtää, että tulevaisuus on hänen tiedossaan ja tämä jakaa Diivan kussakin hetkessä kahtia, siihen Diivaan joka toimii tietämättä tulevaa ja siihen, joka kertoo tietäen. Jako on kuitenkin hetkellinen, eikä sillä ole pysyvää akselia: on mahdotonta sanoa, missä vaiheessa elämäänsä Diiva aloittaa taaksepäin katselun.

Diiva kuvaa itseään esimerkiksi kertomassa tarinaansa aikuisena valokuvamallina toisille malleille. Mallin tulevaisuus ei luennassani kuitenkaan ole kertovan Diivan paikka ja aika vaan fantasia, jonka kautta Diiva liioittelee narsismiaan. Teoksessa on muitakin kuviteltuja, ristiriitaisia tulevaisuuksia ja menneisyyksiä - Jean Grey -hahmon kautta Diiva viittaakin Marvel-sarjakuviin, joissa tarinalinjoja ja aikatasoja myös on ristiriitaisesti useita. Diiva-kertojalla ei ”todellisuudessa” ole hallussaan sellaista ajallista perspektiiviä, josta käsin kaikki tapahtumat voisi sijoittaa paikoilleen: Diiva ei voi varmaksi kertoa mitään, mutta juuri siksi hän voi kertoa mitä tahansa, myös fantasiaa. Kiipeäminen Kari-tytön hiuksia pitkin on reaalityodellisuudessa epäuskottavampaa kuin kaidetta pitkin liukuminen koulussa, mutta Diivan kerronta sinänsä ei merkitse näitä tapahtumia erillisiin totuudellisuuden luokkiin. Siten ne kaikki asettuvat alttiiksi kysymykselle ”tapahtuiko tämä oikeasti” tai ”tapahtuiko tämä näin”.

Kaisa Kurikka puhuu *Divasta* romaanina, joka onnistuu olemaan yhtä päättymätöntä keskikohtaa. Teos alkaa kuin keskeltä, viidellä prologil-

²² Divalla on suhteensa sekä tytön kehityskertomukseen että tytöille suunnattuun sarjakirjallisuuteen mm. päiväkirja-, koulunkäynti- ja poikaystävä-motiivien kautta. Asa Stenwall kontrastoi Divaa ruotsalaisen tyttökirjatutkimuksen kuvaan tyttökertomuksista, joissa vain esipubertaalisuus tai poikatyttyöys takaavat oman tilan. Hän pitää Divaa poikkeuksellisenä tytön kehitystarinana, jossa ei ”kesyynnytä” tai kärsitä omasta ruumista. (Stenwall 205-211.) Myös Fagerholmin muissa romaaneissa ja novelleissa on kiinnostavia tyttökuvia, mutta Divassa on erityistä monologimuotoisuus ja päähenkilökeskeisyys, joka suo ambivalenssille runsaammin tilaa.

la, joiden tilanteet toistuvat pitkin teosta. (Kurikka 2005.) Teoksen loppu taas kieltäytyy olemasta Diivan tarinan loppu muun muassa siksi, että Diiva poistuu päähenkilön paikaltaan ja kertoo ”bonustarinoita tulevaisuudesta”, erityisesti Karista. Asiat, jotka Diiva itsestään teoksen loppupuolella kertoo, ovat enimmäkseen vanhempia muistumia ja kuvitelmia eivätkä siis tilanteita, joihin Diivan tarina päätyisi ja päättyisi. Nämä huomiot alusta, lopusta ja keskikohdasta lyövät narratiivin heteroideologiaa korvalle ja herättävät odotuksia jostakin kumouksellisesta - narratiivisesta yhteistyöhaluttomuudesta, jota Roofkin ehdottaa narratiivin heteroideologian murtumien paikaksi (Roof 1996, xxiv-xxv).

Diivaa voi lukea biseksuaalisena ja ambivalentisti seksuaalisena hahmona myös siitä lähtökohdasta, että hän kuvaa rakkautta ja intiimiyttä naisten/tyttöjen ja miesten/poikien kanssa. Tämä ei kuitenkaan riitä.²³ Samalla tavalla kuin Annamari Jagosen *Mrs. Dalloway* -esimerkissä, jossa rakkaus naiseen on sijoitettu menneisyyteen, ikuisesti vain muistettavaksi, myös Diivan suhde Gabriellaan kerrotaan teoksessa tyypillisimmin jo menneenä. Tämä uhkaa esittää suhteen sekventiaalisesti heteroseksuaalisuudesta erotettuna. Sellaiset tunnistettavat ilmaisut kuin Leosta käytetty ”poikaystävä” ja Danielista käytetty ”ensirakkaus” saataisivat sijoittaa miesten ja naisten väliset suhteet sille Roofin mallissa hedelmälliselle paikalle, jolle samansukupuoliset suhteet ovat vain jännittävää alkusoittoa. Kun seksuaalisuus nähdään sidoksissa narratiiviin ja ennen-jälkeen-rakenteisiin, *Divan* poikkeuksellinen ajallisuus ja kerronta voi kuitenkin mahdollistaa myös poikkeuksellisen kertomuksen seksuaalisuudesta. Menneen, tulevan ja nykyisen paikaltaan siirtyminen vie pohjaa dynamiikalta, jossa liikuttaisiin kohti (alkuperäistä) aitoa valheellisuuden kautta. Myös narratiivin lopussa saavutettava hallinta ja tieto itsestä ja seksuaalisuudesta kumoutuu, kun lopussa ei päädytä mihinkään keskikohtaa kummempaan.

Myös Diivan kerronnan siteeraavuus on kumouksellista: Diivan uusi, upea ja erilainen hahmo syntyy vanhoista, jopa kuluneista tyttörepresentaatioiden aineksista sekä niiden eräänlaisesta ylijäämästä (Kurikka 2005). Se merkitsee myös heteroseksuaalistetun naisihanteen viemistä utooppisiin ja liioitteleviin äärimmäisyyksiin. Leon ja Danielin hahmot asettuvat perinteen ja oletusten mukaisille paikoille, joihin liittyy intertekstuaalista parodisuutta, kuten Leon elokuvaohjaajafantasioissa tai Danielin pateettisissa pyristelyissä aviorikoksessaan. Toisaalta valtasuhteiden traagisuus ei jää piiloon, vaan Diiva toteaa, ettei rakkauden kahlitsemattomuus välttämättä ole niin hyvä asia (D, 15). Keskeiseksi kustakin suhteesta nousee äkisti heräävä, polymorfinen ja ambivalentti HALU, jonka voi nähdä tyttörepresentaatioiden ylijäämänä.

²³ Hyvin suorakaan seksuaalisen molemmuuden ilmaus ei itsessään takaa luentaa biseksuaalisuudesta. Esimerkiksi Åsa Stenwall toteaa, että Diiva rakastaa miehiä ja ruokaa (Stenwall 2001, 205), vaikka *Divassa* esiintyvä ja varioituva ilmaus on nimenomaan ”och lika mycket som jag älskar mat älskar jag [] männen och kvinnorna” (D 25, lihavointi alkuperäinen).

Diivan elämän tärkeimmät tytöt ovat Gabriella ja Franses. Diiva väittää toistuvasti että on jo unohtanut Gabriellan tai ainakin kohta unohtamassa. Toisto herättää epäilyjä, ja Diiva toteaa kerran, että sitä (unohtamista) hänen ei ehkä koskaan olisi pitänyt tehdä (D, 123). Myös Gabriellaa kohtaan Diiva tuntee HALUA, ja tässäkin suhteessa on läsnä roolituksia ja intertekstejä kuten Ofelian ja Lucian puvut ja hahmot. Erona miessuhteiden interteksteihin ”Ofelian ja Lucian” tarinaa ei löydy sellaisenaan aiemmin kerrottuna. Silti suhteissa on läsnä myös tyttökirjallisuuden vakiomateriaalia, kuten Gabriellan lahjoittama päiväkirja tai Diivan ja Fransesin kortisto mahdollisista poikaystäväistä.

Diiva kuvaa suhdettaan Fransesiin sanomalla, että tämä on ainoa, jonka kanssa hän ei makaa, ja juuri se on suukkojahalauslintujen (”pussochkrampfåglar”, tavalliset tytöt) mukaan todiste aidosta rakkaudesta (D, 62–63). Kielto asettaa Fransesin erikoisasemaan, toteutumattomaksi ja kaivatuksi. Myös Gabriellaa liittyy toteutumattomuutta: Diiva miettii, mitä Gabriellan kanssa voi tehdä kun on poistunut tyttöjen vesasta ja voiko Gabriella edes olla olemassa päivänvalossa (D, 293). Vaikka Diiva kertookin itsensä itseriittoiseksi ja rajattomaksi, teos ei aseta eria samansukupuolisia suhteita symmetrisiksi vaihtoehdoiksi vaan kuvaa niihin liittyviä erilaisia mahdollisuuden tiloja.

Osa tätä epäsymmetriaa on pariin kertaan toistuva kielto ”jag är INTE lesbisk” tai ”vi ÄR inte lesbiska”. Eräänlaisena selityksenä Diiva kuitenkin jatkaa, ettei hän ole mikään seksuaalinen suuntautuneisuus ja että hänen seksuaalisuutensa on määritelmän mukaan villi ja vapaa. (D 84–85; 248.) Nämä lauseet herättävät kaksi kysymystä: miksi seksuaalisuuksista vain lesbous kielletään? Miten määrittelemättömyys voi tulla määritteleväksi ominaisuudeksi? Kysymykset ja niiden mukana kysymys Diivan seksuaalisuuden kuvauksen kumouksellisuudesta jäävät luennassani osin avoimeksi. Ne voivat merkitä logiikkaa, jossa heteroseksuaalisuuden suora kielto merkitsisi Diivan lesboksi, marginaaliselle ja selkeästi erottuvalle paikalle, mutta lesbouden kielto ei riitä merkitsemään häntä heteroseksuaaliksi. Heteroseksuaalisuuteen otetaan epäsuorasti etäisyyttä erottautumisena ”suukkojahalauslinnuista” ja ”kiekkoarjen” roolituksesta.

Diivan paradoksaalinen julistus määrittelemättömyydestä taas voi merkitä parodioivaa asennetta seksuaalisuuden tietämiseen. Diiva kyseenalaistaa paitsi vaihtoehdot, lesbouden ja (hetero)normaaliuden, myös ”tietämisen” ja mahdollisuuden saavuttaa tieto seksuaalisuudesta. Voimmeko todella tietää tämän kaiken yhdestä työstä, voiko tämä kaikki ristiriitainen ja utooppisen runsas tieto olla totta? Diivahan ”syntyy” unelmasta, joka lukijan kehoitetaan silmät suljettuina itselleen luomaan (D: 11). Diiva ei silti ole ainoastaan ei-vakavastiotettava ja kuvitteellinen, vaan kertomuksissa ja yksityiskohdissa on paljon tunnistettavaa ja elettyyn arkeen kiinnittyvää. Diiva siis herättää tärkeitä kysymyksiä siitä, miksi ylijäämän on oltava ylijäämää ja miksi ambivalenssia voi ilmaista

vain (tai tehokkaimmin) fantasiana.

ULOSTULOKELVOTTOMUUS JA RISTIRIITAINEN UHKAAVUUS

BISEKSUAALISEN AMBIVALENSSIN LUKEMISEN mahdollistavat *Sisilisko ja minä* ja *Diva* -luentojeni perusteella runsas kerronta, toisto, ristiriitaisuus ja kerronnallinen itsetietoisuus. *Divan* moninaiset seksuaalisuuden maamerkit tuottivat lopulta enemmän mahdollisuuksia biseksuaalisen ambivalenssin lukemiseen kuin *Sisiliskon ja minun* sukupuolen merkeistä pidättäytyvä kerronta. Toinen tärkeä huomio syntyy luentojen törmäyttämisestä Jagosen ja Roofin käsitteistöön: narratiivin ja *sequencen* käsitteet toimivat metodologisesti pohdittaessa sitä, miten teokset voisivat kertoa biseksuaalisuudesta ja mitä rajoja niiden tulee silloin ylittää. Samalla narratiivin ja sekventiaalisuuden logiikat, ja osittain myös se retoriikka, jolla Roof ja Jagose niitä kuvaavat, kuitenkin koko ajan pienentävät biseksuaalisen ambivalenssin tilaa.

Annamarie Jagose käyttää termiä naimakelvottomuus (unmarriageability) kuvaamaan sitä kulttuurisen ymmärrettävyyden eroa, joka Henry Jamesin *Bostonilaisten* kahden kilpakosijan, Oliven ja Basilin välillä vallitsee (Jagose 2002, 68-75). Samantapaisen metaforan voisi rakentaa kuvaamaan lesbouden ja biseksuaalisuuden erilaista ymmärrettävyyttä viimeaikaisissa seksuaalisuuteen liittyvissä puhetoissa. Näitä ilmaisemisen ja salaamisen mahdollisuuksia voisi kuvata termeillä ”ulostulokelpoisuus” ja ”ulostulokelvottomuus”. Ulostulokelpoisuus kuvaa erityisesti kerronnallista tiedettävyyttä, mahdollisuutta kertoa tunnistettava ulostulotarina.

Ulostulo on kaapin epistemologiaan liittyvä metafora, joka merkitsee salatun seksuaalisen tiedon paljastamista. Kaapin epistemologia ei kuitenkaan merkitse vain sitä, että jotakin ei sanota tai tiedetä, vaan ei-sanominen ja artikuloimattomuus on myös itsessään tietämisen tila, aivan tietynlainen hiljaisuus. (Sedgwick 1990, 3.) Kaapissa oleva tieto seksuaalisuudesta on salaista, vihjattua ja epätietoisuuden ympäröimää. Vihjauksissa ja epätietoisuudessa taas on myös ambivalenssia. Koska jako kaapin sisä- ja ulkopuoleen on kuitenkin osa kaksijakoista, homo/hetero-vastakohtaisuuteen linkittyvää tiedon verkostoa, myös tämä ambivalentti tieto palautuu kaapin kieliopissa kaksijakoisuuteen; vastakohtaisuuksien epävakaisuus ei merkitse niiden vaikutuksen vähenemistä (mt, 10-11). Salattu ja paljastettu tieto seksuaalisuudesta on juuri tietoa homoseksuaalisuudesta, ja biseksuaalisuuden on tällöin vaikea tulla edes vihjatuksi saati paljastetuksi.

Annamarie Jagosen luennoissa biseksuaalisesta ambivalenssista tulee paljonpuhuva hiljaisuus: se, mitä jaksollisuuden logiikka estelee ja joka siitä huolimatta tai sen vuoksi syntyy ja se, mitä Jagosen luenta syystä tai toisesta ei nimeä, vaikka samalla tuottaa sen analyysin. Judith Roofin lu-

enta moninaisuuden mahdollisuuksista, jotka artikuloidaan vain kumottavaksi, kuvaa myös biseksuaalista ambivalenssia, muttei tällä nimellä. Biseksuaalisuuden nimeämättä jättäminen tuntuu Roofin ja Jagosen argumenteissa pyrkivän vahvistamaan lesbouden asemaa sinä paikkana, josta käsin seksuaalisuuden hierarkiat ja epäsymmetriat voi nähdä. Biseksuaalisuuden paikka queertutkimuksen ja lesbofeminismin puhetoissa onkin ollut osittain ongelmallinen. Biseksuaalisuuden kategorian on kaksijakoisuudessaan (bi) koettu vahvistavan homo/hetero-oppositiota - biseksuaalisuus-termiä ei siis ole nähty samalla tavoin queeristi paikaltaan siirtyneenä kuin lesboutta.²⁴ Tämän ristiriitaisen uhkaavuuden vuoksi biseksuaalisuuskin pitäisi saattaa huteralle pohjalle, keskusteltavaksi ja luettavaksi ambivalentteine merkityksineen ja outoine kerronnallisuuksineen.

Ambivalentit kerronnalliset strategiatkaan eivät ole yksinomaan viattomia ja vapauttavia. Sisilisko ja minä sekä leikkii sukupuolen ilmaisemattomuudella että tulee rakentaneeksi siitä seksuaalisen tiedon tuottamisen logiikoiden mukaisesti peitetyn ja vihjaillun salaisuuden. Divan tyttökuvitelma on paitsi utooppisen itseriittoinen myös traaginen, eli kahtalainen vastaus kysymykseen siitä, voiko kerronnalla rikkoa kerronan ja normittavuuden ehtoja. Traagisuus ei tosin vesitä poliittisuutta. Samaten ambivalenssi on aina (ambivalentisti!) sekä kaksijakoisuuden haastamista että sen toistavaa käyttämistä: tasapainoilua ja rajojen ylittämistä, joka piirtää rajat uudelleen ja on riippuvainen niistä. Siksikin sen lukeminen on niin kiinnostavaa.

²⁴ Termeillä "biseksuaalisuus" ja "queer" oli 90-luvun alussa rinnakkaisia käyttötapoja termeinä, jotka voisivat tarjota uudenlaisia katsomispaikkoja (Goldman 1996, 176). Queer määriteltiin siis radikaalina siirtona suhteessa "lesbouteen" ja "homoseksuaalisuuteen", mutta samalla siitä tuli myös näiden termien metonymia - Lasse Kekin sanoin "tänään valtaosa harjoitetusta homo- ja lesbotutkimuksesta kutsuu itseään queer-tutkimukseksi" (Kekki 2004, 44). Amber Ault (1996) ja Ruth Goldman (1996) analysoivat lesbofeminismin ja queer-teorian puhetapoja osittain biseksuaalisuutta torjuvina: biseksuaalisuus uhkaa heikentää lesboutta vastarinnan paikkana asettumalla rajat ylittäväksi kategoriaksi, ja toisaalta sen on "kolmantena kategoriana" pelätty lujittavan sitä kaksijakoisuutta, jota queer-käsitteellä puretaan.

LÄHTEET

Ault, Amber 1996: Hegemonic Discourse in an Oppositional Community: Lesbian Feminist Stigmatization of Bisexual Women. Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York University Press, New York and London, s. 204-216.

Dollimore, Jonathan 1997: Bisexuality. Teoksessa Medhurst, Andy ja Munt, Sally R. (toim.): *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*. Cassell, London and Washington, s. 250-260.

Garber, Marjorie 2000: *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. Routledge, New York.

Goldman, Ruth: Who Is That *Queer* Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race and Class in Queer Theory. Teoksessa Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York University Press, New York and London, s. 169-182.

Fagerholm, Monika 1998: *Diva. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*. Söderström & C:o, Helsingfors.

Foucault, Michel 1999: *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Siveenius. Gaudeamus, Helsinki.

Hekanaho, Pia Livia, Lassila, Anna, Mustola, Kati ja Suhonen, Marja (toim.) 1996: *Uusin silmin. Lesbien katse kulttuuriin*. Yliopistopaino, Helsinki.

Jagose, Annamarie 2002: *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence*. Cornell University Press, Ithaca & London.

Kekki, Lasse 2004: Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queerkirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.) *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Like, Helsinki, s. 13-45.

Kekki, Lasse ja Ilmonen, Kaisa (toim.) 2004: *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Like, Helsinki.

Pakkanen, Johanna 1996: Hänen ruusuiset käsivartensa - missä kulkevat Suomen lesbokirjallisuuden rajat? Teoksessa Hekanaho, Pia Livia, Lassila, Anna, Mustola, Kati ja Suhonen, Marja (toim.) 1996: *Uusin silmin. Lesbien katse kulttuuriin*. Yliopistopaino, Helsinki, s. 38-65.

Roof, Judith 1998: *Come as you are. Sexuality and narrative*. Columbia

University Press, New York.

Rosenberg, Tiina 2004: Tintomara. Queerteatraalinen luenta C.J.L. Almqvistin romaanista *Kuningattaren jalokivikoru*. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.): *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Like, Helsinki, s. 93-119.

Rossi, Leena-Maija 2003: *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoli-tuotantona*. Gaudeamus, Helsinki.

Rust, Paula C 1996: Sexual Identity and Bisexual Identities: The Struggle for Self-Description in a Changing Sexual Landscape. Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York University Press, New York and London, s. 64-86.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1990: *Epistemology of the Closet*. University of California Press, Los Angeles.

Stenwall, Åsa 2001: *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandsvenska litteratur*. Schildts, Esbo.

Valoaalto, Kaarina 1991: *Sisilisko ja minä. Eva Blitzin tarina*. Kirjayhtymä, Helsinki.

Zimmerman, Bonnie 1985: What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism. Teoksessa Gayle Greene ja Coppelia Kahn (toim.): *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Methuen, London, s. 177-210.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET:

Kangasvuo, Jenny 2001: ”Vapautta, kärsimystä ja mahtava etuoikeus”. Suomalaisten biseksuaalien määrittelyt biseksuaalisuudesta vuosituhannen vaihteessa kulttuurimalliteorian avulla tarkasteltuina. Pro gradu -tutkielma. Kulttuuriantropologia. Oulun yliopisto, Oulu.

Kurikka, Kaisa 2005: „Tytöksi-tulemisen tilat. Monika Fagerholmin *Diva* utopistisena tekstinä.” Artikkelikäsikirjoitus.

VARMUUDEN VUOKSI EI: RUOKA, HALU JA AMBIVALENSSI EVA WEININ TEOKSISSA

Seksuaalisiin tilanteisiin joudun yllättäen. Jos joku kysyy, haluan ko sänkyyn hänen kanssaan, vastaan aina varmuuden vuoksi että ei. Mutta jos joku edellyttää, ei kysy mitään vaan edellyttää että nyt otetaan vaatteet pois, en osaa kieltäytyä. (*Puolimaailman nainen* = PMN 21)

Isä ei pitänyt juutalaisista. Hän oli juutalainen. Ja on kai vieläkin. Tai en minä tiedä: nykyisin hän on kuollut. Kuolleista on vaikea sanoa mitään. Isä ei pitänyt hapankaalista vaikka rakasti sitä. Isä ei pitänyt hapankaalin pitämisestä, koska se toi hänen mieleensä ties mitä. Joka päivä isä söi hapankaalia, salaa itseltään, konttorissa, kuten meillä nimitettiin sitä viileää, hillotulle sipulille haisevaa komeroa, johon vuoronperään vetäydymme suorittamaan syömistä niin kuin muissa perheissä vetäydyttiin vessaan. (PMN 17-18.)

EVA WEININ TEOKSISSA *Puolimaailman nainen* (=PMN, 1990) ja *Kulkue* (=K, 1992) haluaminen, itsenä oleminen ja toisiin ihmisiin liittyminen näyttävät monimutkaisena ja vaikeana. Minäkertoja Eva Wein ei tiedä mitä haluaa, joten kieltäytyy tilaisuuden tullen varmuuden vuoksi, mutta luovuttaa myös aina tilaisuuden tullen päätäntävällän jollekulle toiselle ja ajelehtii tilanteiden mukana. Eva sekä osaa että ei osaa kieltäytyä. Eva myös pyrkii tahallaan rikkomaan sääntöjä päästäkseen toisilta saamansa rangaistuksen kautta takaisin näiden sääntöjen ja muiden ihmisten yhteyteen. Hän hakeutuu kolmiodraamoihin saadakseen kokea mustasukkaisuutta ja ollakseen mustasukkaisuuden kohde, ja hän tarjoaa toisille ihmisille tarinoita ja väitteitä itsestään provosoidakseen, hämätäkseen tai kuuluakseen joukkoon. Weinin kerrontaa ja henkilökuvausta luonnehtii tietynlainen hankaluus ja erityisesti itsetietoinen, sujuvuudesta kieltäytyvä kertojanääni (ks. myös Haasjoki 2005, 190-191). Itsetietoisuuteen liittyy ruuan, syömistä ja ruumiillisuuden kuvaus, jossa on usein jotakin korostunutta.

Evan perheen syömistöpoja kuvaavassa katkelmassa itseys, (ruoka) halu ja toisiin liittyminen on järjestelmällisen kahtalaista ja häilyvää. Ruokaan liittyvä häpeä ja tunne ominaislaatuisuudesta sekä eristää että yhdistää perheenjäseniä. Isä näytetään piilottelemassa haluaan syödä, mutta samalla kerrotaan, että koko perheellä on samanlainen tapa. Ate-

riointi ei ole avointa yhteisyyttä ja juhlaa, vaan salattua, häpeällistä ruumiillisuutta, joka yhdistää perheenjäseniä juuri sillä, että erottaa heidät komeron yksityisyyteen. Samalla ruoka, hapankaali, viittaa katkelmassa (venäjän)juutalaisuuteen liittyviin mielikuviin, ja suhde näihin mielikuviin on sekä torjuva että merkityksellinen. Ruuassa konkretisoituu Evan ja hänen perheensä ongelmallinen ”puolijuutalaisuus”, puolittainen oikeus juutalaisuuden aitouden ja jatkuvuuden fiktioihin. Esimerkiksi oikeanlaisen ruuan valmistuksesta ja syömishäiriöstä etsitään perheen ja suvun juutalaisuuden takeita.

Kaikkien näiden monimutkaisten liittymisen ja irrottautumisen, haluumisen ja kieltäytymisen tekojen yhteiseksi nimittäjäksi nostan *ambivalenssin*: kahtalaisuuden, häilyvyyden ja ristiriitaisuuden²⁵. Ambivalenssi on se ”molemmuus” ja se ”ei kumpikaan”, se ”poissuljettu keskikohta” (Bauman 1991, 9), jonka kieltämisestä ja torjumisesta hierarkkiset vastakkainasettelut ovat riippuvaisia.²⁶ Paitsi ambivalenssista eräänlaisena loogisena välttämättömyytenä, poissulkevuuden synnyttämänä raja-alueena, puhun myös ambivalenteista kategorioista. Tarkoitan tällä kahtalaisia ja häilyviä paikkoja, jotka syntyvät tunnistettavien, poissulkevien kulttuuristen kahtiajakojen väliin - Weinin teoksissa erityisesti juutalaisen/ei-juutalaisen ja homoseksuaalin/heteroseksuaalin väliin. Ambivalentti kategoria on lähtökohtaisesti ristiriitainen ja hankala, sillä siinä häilyvyys tai kahtalaisuus muodostuu (paradoksaalisesti) määrittäväksi. Siksi puolijuutalaisuus ja biseksuaalisuus tulevat, Weinin teoksissakin, kuvatuiksi poissuljettuina ja osin tämän poissulkemisen kautta.

Annan siis ambivalenssille lähtökohtaisen määritelmän, joka kytkee sen vallankäytön, poissulkevien hierarkkioiden ja erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden kahtiajakojen kysymyksiin. Zygmunt Baumanin *Modernity and ambivalence* -teoksen (1991) ambivalenssi on ”mahdollisuus sijoittaa asia tai tapahtuma useampaan kuin yhteen kategoriaan”. Myös Bauman linkittää käsitteen kaksinapaisiin ja hierarkkisiin erotteluihin, joiden ”jätettä” ambivalenssi on. Kielellä ja kategorioilla tuotetaan järjestystä kaoottiseksi ja satunnaiseksi koettuun maailmaan. Ambivalenssi on tämän luokittelevan nimeämisen sivutuote ja jäännös, joka samalla vaatii nimeämistä jatkumaan: mitä enemmän kategorioita, sitä enemmän myös niiden rajoille sijoittuvaa, minkä vuoksi ambivalenssi on myös jatkuvasti paikaltaan siirtyvää. (Bauman 1991, 1-3, 14-15.) Se on jotakin väistämätöntä, mutta kulttuurisesti keskeisiin vastakkainasetteluihin

²⁵ Puhun ambivalenssista nimenomaan häilyvänä kahtalaisuutena, vaikka myös moninaisuudesta puhuminen olisi mahdollista. Kahtalaisuus kaikkua paitsi ambivalenssi-sanan etymologiassa myös itse ilmiössä: siinä häilyvyys on käsitykseni mukaan sidoksissa juuri poissulkevaan kaksijakoisuuteen ja erityisen merkittävästi sukupuolittumiseen. Ambivalenssista on siis paradoksaalisesti puhuttava viitaten samalla dualistisuuteen, jonka se myös haastaa.

²⁶ Baumanin teoksen *Modernity and Ambivalence* (1991) ambivalenssin analyysit hyödyntävät suurelta osin juuri juutalaisuuteen eurooppalaisena vähemmistönä liittyvää kategorisointia ja sen väkivaltaista historiaa. Juutalaisuus ylittää kansallisvaltioiden rajat ja näyttäytyy näin erityisenä ambivalenttien kulttuuristen merkitysten ja kategorisointiin liittyvän ristiriitaisuuden lähteenä (Bauman 1991, 84-85), mitä Weinin teostenkin voisi sanoa hyödyntävän.

paikantuneena se on myös jotakin, mitä pyritään säätelemään ja palauttamaan näihin vastakkainasetteluihin.

Lähden siitä ajatuksesta, että ambivalenssin kuvaaminen, myös kirjallisuudessa ja sen luennoissa, on vaikeaa ilman että se tyhjentävästi raukeaa johonkin vastakkainasetteluun ja jompaankumpaan vastakohtaan. Ruokaan ja syömiseen liittyvä ambivalentti ruumiillisuus voi kuitenkin osaltaan sallia kuvaston, joka mahdollistaa ambivalentit teemat. Ruokaan liittyy paljon kieltoja, laadun ja määrän kontrollointia, mutta myös halua ja nautintoa, ja juuri tämä kieltojen ja halujen häilyvä dynamiikka on kiinnostavaa. Tarvitsemme ravintoa, mutta samalla ruoka ruumiillisesti ja metaforisesti uhkaa ”puhtauttamme” ja itseyttämme, läpäisee ruumiin sisä- ja ulkopuolen rajat; ruoka on alituisesti vaarassa muuttua liaksi ja muistuttaa ruumiillisuuden torjutummista puolista, ja se on siksi suuren ambivalenssin lähde (Lupton 1996, 3). Julia Kristevan *abjektin* käsite nimeää tämän luotaantyonnettävyyden ja houkuttavuuden ristiriidan sekä sen, miten uhka on samanaikaisesti sekä itsen sisä- että ulkopuolella. Abjekti viittaa subjektin muodostumiseen, rajoihin ja kysymykseen itseystestä suhteessa maailmaan ja toisiin sekä tätä kautta sukupuoleen. (Ks. Sivenius 1993, 15-16; Kristeva 1993, 187-220.) Weinin teoksissa ruuan abjektius ja ambivalenssi ei ainoastaan esiinny vaan tematisoituu. Samalla se korostuneena kuvastona viittaa häilyvyyteen sukupuolen, seksuaalisuuden ja etnisyyden kategorioissa ja niihin liittyvissä mielikuvissa.²⁷

Vastakkainasettelut ja niiden paikaltaan siirtäminen luonnehtivat Weinin teoksissa niin henkilökuvausta, kerronnan keinoja kuin tekijyyden lähtökohtiakin. Teokset on kirjoittanut Pirkko Saisio Eva Weinin, juutalais-puolalais-suomalaisen levottoman nuoren naisen hahmossa. Teoksia hallitsee Evan minäkerronta, johon on upotettu kertomuksia hänen kuvitteellisen sukunsa tarinasta sekä runsaasti juutalaisuuteen sekä eurooppalaiseen historiaan, kirjallisuuteen ja filosofiaan liittyvää lainattua materiaalia. Saisio siis loi paitsi romaanihenkilö ja minäkertoja Eva Weinin myös esikoiskirjailija Weinin. Evasta annetaan kansiliepeissä niukkoja elämäkerrallisia tietoja, jotka näyttäisivät motivoivan teosten tematiikkaa. Teokset asettuivat Wein-nimen ja *Puolimaailman naisen* ”kirjallinen omakuva” -alaotsikon kautta omaelämäkerran lajiin,

²⁷ Sukupuolen, seksuaalisuuden ja etnisyyden kategorioiden nimeäminen herättää kysymyksen siitä, ovatko ne tarkasteltavissa erillään toisistaan. Viimeaikainen seksuaalisuutta ja sukupuolta problematisoiva tutkimus on kiinnittänyt huomiota eri kategorioiden yhteen kietoutumiseen esimerkiksi ”intersektionaalisuuden”, keskinäisen leikkaavuuden tai limityvyyden metaforan avulla. Intersektionaalisuus-puhe liittyy erityisesti postkolonialistiseen keskusteluun, ”rotuun” ja ”etnisyyteen”, joskin myös luokan kaltaisiin konstruktioihin. (Ks. esim. Ilmonen 2005, 180-181.) Omassa tarkastelussani juutalaisuuden, sukupuolen ja seksuaalisuuden yhteen kietoutumisella on sikäli merkitystä, että kysymys on paljolti juutalaisnaisten kirjallisten ja historiallisten representaatioiden tunnistettavasta lainaamisesta, kärjistämisestä ja metaforisuudesta. Artikkelini rakenteessa toteutuva erottelu yhtäältä syömisen, ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden ja toisaalta syömissäntöjen, juutalaisuuden ja yhteisöllisyyden käsittelyihin pyrkii siis lähinnä käytännöllisyyteen. Ruumiin kontrolli ja yhteisöllinen vallankäyttö esimerkiksi Evan sukutarinoissa ja niiden kertomistilanteissa on etnis-uskonnollista diskurssia lainaavaa, naisiin kohdistuvaa ja naisten käyttämää valtaa ja sellaisena erityisesti tunnistettavaa. (Ks. myös Rojola 1998, 274-276.)

mihin ne vastaanotossa sijoitettiin (Rojola 1997, 257-258). Otan strategisesti Eva Weinin todesta, eli paikannan sekä teosten kertojanäänennettä ”tekijän” intentionaalisuuden Eva Weiniin, en Pirkko Saisioon. Fiktiivinen kirjailija Eva Wein toimii havainnollisena ilmauksena sille Foucault’laiselle tekijäfunktiolle, tekstuaalisten äänten väliselle suhteelle ja periaatteelle, jonka teksteistä abstrahoin (ks. Foucault 1969/1979).

Eva Weinin hahmo kirjallisena pelinä tai kokeiluna haastaa omaelämäkerrallisuuden perinteitä. Sen sijaan, että eletyn elämän oletettu faktuaalisuus takaisi myös kaunokirjallisen muodon saanutta elämäkertaa ja sen uskottavuutta, tapahtuukin päinvastoin: fiktiivisyys ulottuu teoksesta tekijään ja hänen elämänsä julkituotuihin kiinnekohtiin, kuten juutalaisuuteen, joka tämän fiktiivisen käänteen jälkeen näyttäytyy strategisena ja metaforisena valintana. Omaelämäkerrallisuuden häiriintyessä muidenkin puhetapoihin ja konventioihin liittyvien totunnaisuuksien on mahdollista joutua liikkeelle. Eva Weinin faktan ja fiktion rajalle asettuvana merkitsee tottelematonta ja ambivalenttia kirjallista toimintaa ja siten laajemminkin häilyvää kahtalaisuutta.

Tämä tottelemattomuus laajenee kertomisen asenteeksi, jolle on ominaista kertomisen konventioiden ja tekojen reflektointi ja joka paikantuu osin ”Eva Weinin” kirjailijahahmoon, osin taas minäkertoja ja henkilöahmo Evaan. Kertoja/kirjoittaja jättää kertomisensa prosessinomaisuutta ja ristiriitaisuutta näkyviin esimerkiksi sellaisilla kommentteilla kuin ”(Mistä tässä on kysymys. En ymmärrä.)” (PMN 15) tai ”Siis kirjoitinko: tekevänsä kuolemaa. Tarkoitin: menevänsä naimisiin” (K 24). Osa kommentteista viittaa kulttuuriseen ymmärrykseen kertomuksista: ”Sen pituinen se. Tai ei sentään. Sillä todellisuus on tarua ihmeellisempää, asia, joka usein lasketaan pikemminkin todellisuuden ansioksi kuin tarun heikkoudeksi” (PMN 51). Weinin teokset ovat siis metafiktiivisiä ja itsetietoisesti fiktiivisiä sikäli, että niiden kerronta on tällä tavalla kertomista tematisoivaa, ja tekijän ja kertojan fiktiivistä vastaavuutta koskeva leikki laajentaa ja vahvistaa tätä itsetietoisuutta.²⁸

Tekijä/kertoja Weiniin paikantuva itsetietoisuus murtaa kertomisen luonnollisuutta tavalla, joka tukee ambivalenssin lukemisen mahdollisuuksia. Ruokakuvaston korostunut latautuneisuus on tärkeä osa tätä mahdollistavaa kokeellisuutta. Latautuneisuudella tarkoitan teosten toisteisia, usein groteskeja ja merkityksellisesti yksityiskohtaisia syömiskuvauksia - syömisen ääniä, liikkeitä ja ruokaa saatetaan kuvailla ylenmääräisen tarkasti tai absurdisti. Kohtaukset irtoavat esimerkiksi arjen kuvaamiseen liittyvästä luonnollistetusta syömiskuvauksesta ja viittaavat

²⁸ Patricia Waugh (1984) määrittelee postmodernistisuuteen ja kriittiseen kokeellisuuteen liittämänsä metafiktion fiktion itsetietoisuudeksi, omaan konventionaalisuuteensa ja luomissensa prosessiin viittaavuudeksi. Waugh ei paikanna itsetietoisuuden intentiota kertojaan tai ”tekijään”, vaan käsittelee sitä kirjallisen diskurssin itseensä ja keinoihinsa viittaamisena, mutta etenkin Weinin teosten tapauksessa sekä kertojan että ”tekijän” mieltäminen tämän itsetietoisuuden subjekteiksi tuottaa havainnollisemman kuvan itsetietoisuuden rakentumisesta ja myös sen kokeellisesta potentiaalista.

ruokakuvaston toisenlaiseen tehtävään. Realismin ja yleisyyden sijaan tulkinnalliseksi ohjeeksi tarjoutuvat metaforisuus, intertekstuaalinen siiteeraavuus ja kulttuurisiin kategorioihin liittyvät symbolimerkitykset.

Weinin teosten ambivalentisti kuvattu seksuaalisuus ja etnis-uskonnollinen yhteisöllisyys liittyvät myös kysymyksiin kuulumisesta, irrallisuudesta ja syyllisyydestä, jotka ovat teoksissa temaattisesti keskeisiä. Kaikessa tässä ristiriitaisuuteen ja kyseenalaisuuteen pyrkivässä tematisoimisessa syömisen kuvauksilla on väittääkseni keskeinen kerronnallinen tehtävä. Ymmärrän kerronnan ja tematiikan suhteen siten, että kerronnallinen ambivalenssi, strateginen häilyvyyden osoittaminen rakenteen ja ilmaisun tasolla, mahdollistaa ambivalenssin tematisoimisen, muuten hankalasti kuvattavan ja väliin jäävän kuvaamisen. Jäljitän näitä kertomisen ja tematisoimisen paikkoja tarkastelemalla ensin Weinin syömishäiriökuvauksia ambivalenttina ruumiillisena asennoitumisena, sitten juutalaisuuden, yhteisöllisyyden ja poissulkevuuden osin parodisia kytköksiä ruokaan ja lopuksi Evan seksuaalista ambivalenssia ja kolmio-draamoja (ruoka)halun ambivalenssina.

Seuraavassa luvussa esittelen ”asennon/asennoitumisen” käsitettä, jonka lainaan ruumiinfenomenologiaa koskevista keskusteluista omaan käyttööni. Pyrin muodostamaan käsitteestä lukemisen työkalun, joka palvelee nimenomaan ambivalenssin esiin saamista ja säilyttämistä siten, ettei luenta kovin nopeasti ratkeaisi kahtalaisuuden tai minkään ensisijaisuuden hyväksi. Asennon käsite tulee merkitsemään sekä konkreettista että metaforista asennoitumista ja, kuten ruumiinfenomenologisessa ajattelussa yleensäkin, sekä (esi)tietoista ja intentionaalista että eri tavoin pakotettua, opittua ja rajattua suhdetta maailmaan. Asento on siis ennen kaikkea ambivalenssin lukemisen työkalu, joka on itsekin ambivalentti.²⁹

²⁹ Käsitettä ”asento” tai ”asennoituminen” ei löydy selvästi määriteltynä Merleau-Pontyn *Phenomenology of Perception* (1992) -teoksesta, johon keskustelu useimmiten viittaa. Englannin sana ”attitude”, joka viittaa paitsi konkreettisesti ruumiin muotoon ja tilassa sijaitsemiseen, myös asennoitumiseen tai asenteeseen, esiintyy Merleau-Pontyn teoksen englanninnoksessa yhteyksissä, joissa kuvataan ruumiillista suuntautumista kohti tilannetta ja havaittavissa olevia mahdollisuuksia (Merleau-Ponty 1945/1992, 114-115, 292, 352-353, passim.). Tähän liitetään ajatus ruumiin intentionaalisuudesta, joka on esitietoista ja lisäksi eleytyssä historiassa kerrostunutta; tämä ajatus pyrkii haastamaan käsityksen ruumiista havainnoinnin prosesseista erotettuna objektina ja käsitteellistämään sen uudelleen havaitsemisen ja oppimisen subjektina (Hammond et al 1991, 162-164, 179-181). ”Asento/asennoituminen”-kaksoistermi, välttämättömän kahtalainen suomennos ”attitude”-sanalle, esiintyy erityisesti artikkelikokoelmassa *Ruumiin kuvia* (1997), joka tuo ruumiinfenomenologiset ajatukset sukupuolen, vallan ja ruumiin säätelyn kontekstiin. Käytän itse näitä termejä siksi, että ne tarjoavat kaunokirjallisuuden lukemiselle hyödyllisen konkreettisen ja metaforisen/abstraktin risteyskohdan. Ranskankielisessä alkuteoksessa *Phénoménologie de la perception* (1945, 116, 349, passim.) asentoa merkitsee paitsi sana ”attitude” myös sana ”posture”, joten hedelmällinen monimerkisyys on osin riippuvainen Merleau-Pontyn tekstin käännöksestä ja edelleenkehittelyistä.

RUUMIIN ASENNOT, AMBIVALENSSI JA SYÖMISEN SÄÄNTELY

SYÖMISESTÄ VOI PUHUA ”maailman ottamisena sisään”, maailmaan ja yhteisöihin liittymisenä ja omien rajojen kontrolloimisena oman ruumiin rajojen kautta (ks. esim. Lupton 1996, 16-17). Esimerkiksi juutalaisuutta tuotetaan puhtaussäännöillä ja kielloilla, jotka sääntelevät sitä, mikä osa maailmasta tulee sisään ja mikä ei. Syömissäännöt ja -kiellot ovat myös sitä osaa juutalaisesta perinteestä, joka on toisista kulttuurisista asemista katsottuna kärjistyneiden ja tunnistettavien mielikuvien lähde. Paitsi yhteisöille ja uskomusjärjestelmille, ruoka ja syöminen toimii merkityksellisenä, ruumiillisena metaforana myös seksuaalisuudelle ja rakkaudelle. Tämä metaforisuus ja yhteenliittyvyys tulee ymmärrettäväksi esimerkiksi siinä, miten suu ja kieli ovat sekä puheen ja itseilmaisun, maistamisen ja syömiseen että suutelemisen ja eroottisen mielihyvän paikkoja. Psykoanalyttisessä yksilönkehityksen tarinassa, josta voi puhua vaikutusvaltaisena länsimaisena narratiivina ja intertekstinä, halu tulla ravituksi ja halu sulautua toiseen myös yhtenevät ja muodostavat seksuaalisuuden perustan. (Ks. Lupton 1997, 18.) Nämä yhteydet ja niihin liittyvä kulttuurinen ruokakuvaston merkityksellisyys ovat keskeisiä Weinin teoksissa.

Ruumiillisuutta, sukupuolta ja valtaa on käsitteellistetty erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ajatuksia seuraten ruumiinfenomenologiana: ruumiillisena maailmaan asettumisena ja vuorovaikutuksena. Ruumiinfenomenologisesti ajateltuna ruumissubjekti näyttäytyy palauttamattomasti sekä aktiivisena että passiivisena, (esitietoisesti) intentionaalisenä ja tilanteisena. (Ks. Reuter 1997, 136-138; Heinämaa 1996, 133-147.) Ruumis on aina sekä tämänhetkinen että historiallisesti kerrostunut, ja se suuntautuu ja ottaa ”asentoja” suhteessa maailmaan, tilanteisiin ja yhteisöihin (ks. esim. Rautaparta 1997, 132). Yhteydessä ruumiin intentionaalisuuteen Merleau-Ponty pohtii myös vapautta ja determinismiiä, ja pyrkii ratkaisemaan niiden ristiriidan juuri ruumiin uudella ymmärtämisellä. Kuten ruumis sijaitsee ja voi liikkua fyysisesti maailmassa, se sijaitsee myös opitusti, kulttuurisesti ja sosiaalisesti, ja tämä tilanteisuus merkitsee sekä vapautta että vapauden rajoja, sekä asennon ottamista että totutun asennon otetta meihin (Merleau-Ponty 1992, 405, 419-421, 513). Sen paremmin kulttuurisen vallan pakottavuutta kuin subjektin vapaata toimijuuttakaan ei ole syytä ensisijaistaa, vaan ne molemmat kuuluvat ruumiilliseen maailmassaoloon. Ambivalenssin käsitteellistämisen kannalta tällä on kahtalaista merkitystä: ruumiinfenomenologinen käsitys subjektin suhteesta valtaan on itsessään ambivalentti, ja lisäksi se mahdollistaa ajatuksen, että pakottavat, kulttuurisesti merkittävät kahtiajaot eivät kokonaan kykene poistamaan ambivalenssia vaikka rajaavat ja uhkaavat sitä.

Syömiseen liittyvien mielikuvien ja normatiivisuuden sekä syömishäiriöiden teoretisointi on hyötynyt ruumiinfenomenologisesta ajatte-

lusta. Luenkin Weinin teosten syömiseen ja erityisesti syömishäiriöihin liittyviä kuvauksia ruumiillisina *asentoina* ja *asenoitumisina*, joissa suuntaudutaan, kiinnitytään ja tehdään eroja maailmaan, toisiin ihmisiin ja kulttuurisiin kategorioihin. Asennon käsite toimii siis linkkinä ruumiillisuuden kuvauksen ja tietynlaisen asenoitumisen tematiikan välillä, se on sekä konkreettinen että aina myös metaforinen. Asenoituminen on intentionaalista, mutta se välitön tila tai tilanne, jossa ollaan, sekä eläty ja opittu antavat siihen rajat ja mahdollisuudet - hieman kuten tuoli, notkeus ja käytöstavat kaikki rajaavat istumisasentojen mahdollisuuksia. Asenoitumisen kuvauksia voi kaunokirjallisuudessa jäljittää tarkastelemalla viittauksia sekä totuttuun ja sen rajoihin että niiden ylittämiseen ja välitilaiseen sijoittumiseen. Kerronnalliset konventiot ja niiden strateginen rikkominen voivat tarjota ambivalenttiin asenoitumisen kuvaukseen erityisiä mahdollisuuksia. Monissa Weinin syömiskuvauksissa, joissa ruoka tai ateria on osa tunnistettavaa ja periaatteellisesti realistista tilannetta, asetelmaa ja ihmissuhdekuviota, kuvauksen tapa kuitenkin esittää Eva Weinin yllättävästi ja vieraantuneesti asenoituneena niihin: ”Minä kuuntelin, kuinka [Rubenin] kalanruotokuvaoin tweed-takki siirtyi tuolin selkänojalle, kuinka sämpylän puolikas siirtyi voikerroksen alle ja voikerros juustoviipaleen alle” (PMN 44). Eva ikään kuin sijaitsee tilanteessa oudosti, samoin kuin voikerros ja sämpyläkin lauseen syntaksissa.

Martina Reuter puhuu artikkelissaan ”Anorektisen ruumiin fenomenologia” (1997) anorektisuudesta mutta osin myös bulimisuudesta ruumiin asentona, kerrostuneena suhtautumisena maailmaan ja tilanteisiin. Syömishäiriöiden käsittelyssä on kiinnostavaa se, miten termejä anoreksia ja bulimia käytetään toistensa yhteydessä samastuvina ja vaihdettavina, mutta kuitenkin niin, että anoreksia on ensisijaisesti käytetty termi. On tyyppillistä, että bulimiamia ei käsitellä erikseen, vaan puhutaan enimmäkseen anoreksiasta mutta myös ”anoreksiasta ja bulimiasta”. Reuterin artikkeli siis nimeää toistuvasti, joskaan ei järjestelmällisesti bulimian, ja anorektisesta ruumiin asennosta kirjoitettu tulee siis pätemään (ainakin osittain) myös bulimian kohdalla.³⁰ Näitä kahta termiä ei samasteta täysin, vaan bulimia säilyy erillisenä ja erilaisena tilana, jolla on oma nimi. Tätä erilaisuutta ei kuitenkaan käsitellä Reuterin artikkelissa.

Termien käytössä on nähdäkseni kyse asetelmasta, jota voisi kutsua ambivalenssin lisäyksenomaisuudeksi. Se näkyy tavassa, jolla etenkin ei-normatiivisuutta kuvataan ja nimetään pareittain. Biseksuaalisuus esiin-

³⁰ Samansuuntaisesti näitä termejä käyttävät ainakin Deborah Lupton (1996) ja osittain Susan Bordo (1993). Bordo reflektoi termien käyttämistään ja sen historiallisuutta ja toteaa muun muassa, että pyrkimys pois nälästä, naisellisuudesta ja seksuaalisuudesta ei sellaisenaan päde bulimikkoihin, vaan heidän suhteensa ruumiiseensa on ambivalentimpi ja ruumiin ”vastaisku” näkyvämpi (Bordo 1993, 319, viite 2; 323, viite 55, 324, viite 79). Aiempaa anoreksiaa käsittelevää kirjoitustaan reflektoivassa tekstissään Bordo käsitteellistää bulimiamia myös itsessään erityisenä ruumiillisena ilmaisuna kulutuskapitalismin (consumer capitalism) kaksoiskytköksestä, joka vaatii sekä itsekontrollia työntekijänä että ahneutta kuluttajana (Bordo 1993, 201).

tyy myös usein lesbouden tai homoseksuaalisuuden parina ilman, että sitä tai näiden kahden termin eroa problematisoidaan, ja tyypillistä on, että jälkimmäinen, toissijaisempi termi putoaa käsittelyssä pois (Garber 2000, 50-51). Bulimia ja biseksuaalisuus näyttävät vaikeammin kategorisoitavina ilmiöinä, jotka sijoittuvat lähelle epänormatiivista (syömästä kieltäytyvää, homoseksuaalista) paikkaa mutta kuitenkin kaikkuvat myös normatiivista (syömistä, heteroseksuaalista). Bulimia ja biseksuaalisuus ovat epänormatiivisen ja normatiivisen kategorian rajalle asetuessaan ambivalentteja, ja selkeämmin epänormatiivisen termin parina ne esiintyvät eräänlaisena lisäyksenä, ”epätäsmällisenä täsmennyksenä” ja varauksena sille, että myös toinen tai vastakkainen on mahdollista. Näiden kahden termin suhde itsessään on ambivalentti: ne samastuvat ja eivät samastu. Ambivalenssi siis siirtyy jatkuvasti paikaltaan, kun ambivalenttikin kategoria voi tulla tunnistetuksi ja nimetyksi, jolloin häilyvyys paikantuukin tämän ja muiden kategorioiden rajoille (vrt. Bauman 1991, 3). Keskeistä on kuitenkin, etteivät kategoriat ole symmetrisiä, vaan ensisijaisuuden ja toissijaisuuden asetelma säilyy tässä lisäyksenomaisuudessa.

Martina Reuterin analyysi anorektisen (ja siis ainakin osittain myös bulimisen) ruumiin fenomenologiasta tuo esille ambivalenssin ”alistuvan” tai ”pakotetun” ja ”vastustavan” tai ”kurinalaisen” välillä. Ruumiin-fenomenologia näyttää keinoon haastaa naisellisen, ruumiillisen ja passiivisen samastamista sekä lukkiutuneen kaksijakoisia käsityksiä ruumissuhteesta ja subjektiudesta. (Reuter 1997, 148-150; 159.) Anoreksia on siis itsessään ambivalentti tila, protesti ja uhraus, jossa ruumiin tarpeet ja oikeus oman ruumiin kontrollointiin sekä huomioidaan että kielletään - ja bulimia, välillä mainittuna ja välillä taas ei, on anoreksian ambivalentti lisäke.³¹

Tämä kaksinkertainen ambivalenssi ja lisäyksenomaisuus saa teemaattisia ulottuvuuksia Weinin teoksissa. Puolimaailman naisessa Eva ja hänen äitiään kuvataan anorektisiksi, Kulkueessa taas lähinnä bulimiksiksi.³² Eva Wein käyttää siis myöskin bulimia- ja anoreksia-termejä josain määrin vaihdettavasti. Termien käytön lisäksi teokset kuvaavat niihin liitetyjä tiloja ruumiillisten tekojen ja ominaisuuksien kautta: oksentaminen, laihuus, ruuasta kieltäytyminen, ahmiminen. Niihin viitataan myös konkreettisesti asentoina, erityisesti äidin oksentamaan kumartuneen hahmon asentona. Paitsi vaihdettavina ja samastuvina nämä kaksi tilaa esitetään teoksissa kuitenkin myös erillisinä niin, että ambivalens-

³¹ Reuter tosin ei varsinaisesti puhu ambivalenssista vaan rajalle asettumisesta ja sekä-että-olemisesta, minkä kuitenkin tulkitsemisen olevan kuvattavissa myös ambivalenssi-termillä.

³² Itse asiassa Puolimaailman naisessa kuvataan äidin anoreksiana käyttäytymistä, joka syömishäiriöitä koskevan yleistiedon mukaan liittyisi paremminkin bulimiaan, eli vuorottaista syömistä, oksentamista ja syömättömyyttä. Jätän kuitenkin tässä huomiotta sen mahdollisuuden, että termien epätarkka käyttö olisi tahatonta ja seuraavassa teoksessa täsmennettyä, ja keskityn huomioon niistä erilaisista ruumiillista metaforista, joita eri tavalla nimettyjen syömishäiriöiden kuvaus mielestäni joka tapauksessa sisältää.

sin erilainen merkityksellistyminen niissä tulee esiin. Niille annetaan siis erilainen metaforinen sisältö, jonka kautta tematisoidaan hieman eri tavalla teosten keskeisiä kysymyksiä syyllisyydestä, yhteisöllisyydestä ja halusta. Niissä syntyy kuva samankaltaisesta asennoitumisesta, eikä kuitenkaan aivan samasta.

EVA WEININ ANOREKSIA JA BULIMIA AMBIVALENTEINA RUUMIILLISINA ASENTOINA

ANOREKSIAN JA BULIMIAN sekä uskonnollisten syömissäntöjen keskeisyys Weinin teoksissa ei minulle niinkään merkitse niihin liittyvän arjen ja realistisen kokemuksellisuuden keskeisyyttä, vaan sen ambivalentin kerronnallisen potentiaalin, jota anorektinen, buliminen tai oikeaoppisesti ruokaan suhtautuva asennoituminen tuottaa teksteihin. Tätä potentiaalia kannattelee kuvausten runsas, kulttuurisena ja kirjallisena itsetietoisuutena näyttäytyvä intertekstuaalisuus sekä fantastinen, allegorinen kerronnan taso. Kokemuksellisuus on toki läsnä ja teokset viittaavat myös yhteisöihin, joilla on eletty historiansa, mutta kokemusten kuvauksen tietty strategisuus asettuu luennassa kuitenkin etualalle muun muassa siksi, että Eva Wein kirjailija-minäkertojana on kulttuurisine paikantumisineen strategisesti luotu hahmo. Strategisuutta vahvistaa kuvallisten ja temaattisten kytkentöjen ilmeisyys, joka ajoittain näkyy Evan kertojanäänessä ja esimerkiksi Evan äidin puheessa, kuten myöhemmin tuon esille: henkilöt tuntuvat tarjoavan tai kommentoivan mahdollisuutta lukea omaa (fiktiivistä) koettua ruumiillisuuttaan metaforisesti. Tämän voisi nähdä purkavan tulkinnallista jännitettä mutta toisaalta vahvistavan kerronnallista itsetietoisuutta.

Teosten syömishäiriökuvastossa ruoka ja syöminen liitetään seksuaaliseen haluun, haluun tietää ja haluun kuulua yhteisöön. Anoreksia ja bulimia toimivat siis metaforisesti ja allegorisesti, ja niillä on hieman erilaiset tehtävät³³. Niissä merkityksellistetään eri tavoin ne ahneuden ja kieltäytymisen, halun ja rangaistuksen sekä joukkoon kuulumisen ja ulkopuolelle jättäytymisen ristiriidat, joita teokset pyrkivät kuvaamaan. Allegorian perinteissä ilmeinen kuvauksen taso oletetaan alisteiseksi merkityksen siirron kautta löytyvälle tasolle, ja Weinin teoksissakin ruuan ja syöminen konkreettisuus väistyy ja kuvattu kokemuksellisuus saa uusia tehtäviä ruumiillisuudestaan vieraannutettuna, esimerkiksi ”kultaisiksi” ylevöitettynä: ”Ja sanomattomassa kirkkaudessa näen äidin, joka polvistuneena oksentaa sulaa, puhdasta kultaa” (K 169). Konkreettisuus ei kuitenkaan tyhjene allegoriaan, vaan ruumiilliset asennot esiintyvät

³³ Erotan syömishäiriö- ja syömiskuvien metaforisen ja allegorisen käytön Weinin teoksissa karkeasti siten, että syömishäiriömetaforat ovat rajatumppia ja tunnistettavissa itsenäisemmin rinnastuksina kun taas allegorinen kuvasto syntyy merkityksellä latautuneiden kuvien täydentyvänä jatkumona. Allegorioiden rakentamisessa Weinin teokset myös lainaavat selvemmin uskonnollista ja mystistä kerrontatapaa.

lisäksi konkreettisina ja jopa ruumiillisuutta groteskiuteen asti korostavana, mikä myös viestittää niiden olennaisuudesta³⁴.

Anorektinen asento toimii *Puolimaailman naisessa* ainakin kahdella metaforisella tavalla, kahdenlaisen maailmaan asennoitumisen kuvana. Ensimmäinen on Evan ”keveys”, joka antaa hänelle luvan nauttia toisista ihmisistä: ”Ruben sanoo, että minä kuljen ihmisiä pitkin. Minusta se ei ole vakavaa, sillä minulla on kevyet jalat” (PMN 22). Eva on laihuutensa ja ruumiskielteisyytensä kautta sillä tavalla erillään muista, ettei hänen kosketuksensa, nälkensä ja halunsa voi vahingoittaa. Laihuudesta syntyvä kevyt irrallisuus toteutuu lukuisissa kohtauksissa, joissa Eva valehtelee ja uskoo halukkaasti toisten valheet, teeskentelee tai häipyä tiehensä joutumatta ottamaan kokemuksia ja kohtaamisia vakavasti. Toinen metafora taas on Evan äidin halu samastua juutalaiseen kärsimykseen nälkiintymällä vapaaehtoisesti. Tämä valinta esitetään useaan kertaan jäljiteltynä sijaiskärsimyksenä. Evan äiti on Evan kertomuksen mukaan lapsuudessaan nähnyt tytön, joka oli keskitysleireiltä lähetettyjä kirjeitä luettuaan lopettanut syömisen. Evan äidin jäljittelemä asennoituminen, jota Eva taas aikanaan jäljittelee, on myös samastuvaa ihailua ja ylevöittämistä. Anorektisen asennon moneen kertaan jäljitelyä, kulttuurisesti merkityksellistä tuttuutta vahvistavat intertekstuaaliset suhteet ainakin tarinaan Simone Weilin toisen maailmansodan aikaisesta syömättömyysprotestista, jota lainataankin *Kulkueessa* osaksi Evan hourekuvia.³⁵ Anoreksia on siis sekä yksilöllisyyden ja irrallisuuden että identifioitumisen ja jäljittelevän samastumisen metafora, jolla on lisäksi painava historiallisuutensa. Se, että jäljitely asento siirtyy tytöiltä ja naisilta toisille, viittaa juutalaisuuden ongelmalliseen sukupuolittumiseen. Juutalaisiahan ovat juutalaisen äidin lapset, joten Evan äiti on ulkopuolella sekä isien tekojen kautta määrittävästä jatkumosta että aitouden takaavasta juutalaisäitiydestä.

Kulkueessa bulimia saa merkityksiä osana allegorista, vähitellen täydentyvää kuvallista jatkumoa. Teoksessa toistuvat kuvat oksentavasta äidistä ja virtaavasta kullasta, jotka lopulta yhdistyvät kuvaksi kulta-

³⁴ Konkreettisen ruumiillisuuden säilyminen on merkittävää myös Merleau-Pontyn kirjoituksissa, tavassa, jolla hän esimerkiksi kehottaa lukijaa kuvittelemaan oman pöydän ääressä istuvan ruumiinsa asentoa (Merleau-Ponty 1945/1992, 113). Ruumis ja sen asento on havainnon paikka ja itsessään havaitsemistapahtuma, ei pelkkä havainnollistava metafora.

³⁵ Juutalaissyntyinen mutta myöhemmin ateismiin ja kristillisyyteen suuntautunut ajattelija Simone Weil on *Kulkueessa* keskeinen hahmo Evan Euroopan-matkan motivaationa ja kirjailija Eva Weinin fiktiivisen elämäkerran kiinnekohtana - Wein tekee *Kulkueen* oheistekstien mukaan opinnäytetyötä Weilistä. Weil siis sitoo yhteen ”henkilö” ja ”kirjailija” Weiniä. Simone Weilissä eräänlaisena anorektikkopyhimyksenä, joka kuoli osittain nälkään kieltäytyttyään syömästä enempää kuin miehityksestä kärsivät ranskalaiset, yhdistyvät uskonnollinen ja askeettinen tinkimättömyys, anorektisuuteen rinnastettava syömisen kontrolli ja juutalaisuuteen ristiriitaisesti kiinnittyvä intellektuaalinen eurooppalainen perintö. En niinkään pidä tässä tarpeellisena nostaa Weilin filosofiaa Weinin teosten tulkinnalliseksi avaimeksi, vaan pidän Simone Weilin hahmoa juuri tällaisena viittausten ja merkityksellisyyskseen risteymänä. Weil in hahmossa risteävät juutalaisuus/kristillisuus, naiseus ja itse valitun kärsimyksen houkuttavuus tavoilla, jotka avaavat kysymyksiä erilaisten kulttuuristen valtasuhteiden limittyvyydestä. Weil in ajattelun ja Wein in teosten tematiikan yhteyksiä on pro graduunsa pohtinut Katri Kivilaakso (2004).

oksentavasta äidistä. Hourekuvaston aineksina on käytetty erityisesti viittauksia Mooseksen kirjoihin ja evankeliumeihin; Franz Kafkan ja Hieronymus Boschin hahmojen läsnäolo taas vahvistaa kytköksiä surrealismiin ja unisymboliikkaa jäljittelevään kerronnalliseen logiikkaan. Eva näkee unissa tai hallusinaatioissa kuvia virtaavasta kullasta, joka rinnastuu vereen ja verenperintöön sekä vanhan testamentin exoduskertomuksiin kultaisine vasikkoineen ja vuoresta virtaavine lähteineen. Kuvasto päättyy lopulta, Evan saavutettua liftimatkinsa määränpään, Simone Weilin itse valittuun nälkiintymiskuolemaan ja traumaattisiin näkyihin ahmivasta ja oksentavasta äidistä:

Ohut, kultainen virta juoksee vuoren sisästä.

Se on kuumeinen, häikäisevä puro.

Se syöksyy alas vuorenrinnettä niin kuin veri kipeästä polvesta. (K 43)

Vuoren sisällä on punaista, kuumaa. Kulta on täällä jo suolaista. [- -]

Ja verhojen takana on lähteen alku. Mutta sitä minun ei ole lupa nähdä, ei vielä. (K 50-51)

Ovi aukeaa.

Ja sanomattomassa kirkkaudessa näen äidin, joka polvistuneena oksentaa sulaa, puhdasta kulta. [- -]

Simone Weil on asettunut sali numero kuuden ainoaan vuoteeseen.

Hän nielee ruokintaletkun ja työntää itse tippapullon piikin kämmenselkäänsä.

Nyt alkaa vuode hiljaa nousta ilmaan. [- -]

Lapset kantavat ohutta, kultaista nauhaa. Mutta nauha ei kulje kädestä käteen vaan otsasta maksaan, maksasta kämmeneen, kämmenestä sydämeen. (K 169-174)

Eräänlaisen tulkinnan avaimen tälle juoksevan kullan allegorialle tarjoaa *Puolimaailman naisessa* esiintyvä kuvaus traumaattisesta muistosta, jota Evan äitiä muistuttava nainen on etsivä ja kaivava sielustaan ”kuin kulta-suonta” (PMN 16). Kärsimys voi siis vetää puoleensa itseyden takeena ja merkityksellisyytenä, ja esimerkiksi syömästä kieltäytyminen esitetään tällaisena houkuttelevana kärsimyksenä, jonka kautta voi liittyä yhteisöön ja saada osansa yhteisestä historiasta. Evan äiti toteaa tyttärelleen syömishäiriönsä syistä: ”Minä halusin mukaan. Kärsimys on kevyempi kantaa kuin ei mitään”. (K 141) Se, että syöminen ja joukkoon kuulumisen rinnastuminen tuodaan näin ilmeisenä fiktiivisen henkilön puheeseen, tuottaa rinnastukseen ilmeisyyttä ja sen kautta kerronnallista itsetietoisuutta ja kyseenalaistuvuutta. Sulan kullan oksentamista voi joka tapauksessa pitää konkretisoitumana, kenties kärjistyksenäkin, kysymyksestä, jonka Weinin teokset mielestäni esittävät, nimittäin miksi kärsimys ja oman tahtonsa kieltäminen on niin haluttavaa. Kanssanälkiintymisessä kärsimys liittyy kärsijän kultaketjuna toisiin kärsiviin ja antaa näin yhteis-

sön. Toisaalta halu liittyä (nautinnollisesti) maailmaan ja toisiin ja halu kieltää nautinto itseltään ovat myös vastakkaisia tarpeita. Tämä konkretisoituu bulimiassa, jossa ”maailma”, nautinto ja ruoka ensin otetaan itseen ja sitten oksennetaan pois – omaan johonkin kuulumisen tarpeeseen vastataan ambivalenteilla ja ristiriitaisilla ruumiillisilla teoilla.

Bulimiaan liittyy *Kulkuueessa* myös Evan henkilökuvauksen juonne, joka esittää hänet rikkomassa erilaisia sääntöjä tai haaveilemassa niiden rikkomisesta rangaistuksen ja sitä seuraavan sovituksen toivossa. Laihuuden ja keveyden suoma turvallinen syyntakeettomuus pyritään näissä tarinoissa tarkoituksella rikkomaan, mikä asettaa Evan anorektiset ja bulimiset asennoitumiset paitsi toistensa yhteyteen myös osin vastakkain. Bulimiassa oksentamisen voi nähdä reaktiona kontrollin pettämiseen, ahmimiseen, mutta myös päinvastaisen kausaliteetin on mahdollista rakentua: puhdistavan ja kontrollin tunteen palauttavan tyhjentyksen kokemuksen aikaansaamiseksi pitää ensin ahmia, rajan esiin piirtämiseksi täytyy ylittää raja. Jos Evan rangaistuksen kaipuu nähdään metaforisesti bulimisena, Eva on bulimikko, joka ahmii saadakseen oksentaa. Hän ottaa maailmaa itseensä saadakseen puhdistua siitä ja palata (tuhlaajapojan tavoin) kotiin maailmalta. Käsittelen tätä henkilökuvauksen toistuvaa juonetta ja sen merkitystä seksuaalisuuden tematiikalle tarkemmin tuonnempana.

Se lisäyksenomainen ambivalenssi, jonka bulimian kuvaaminen anoreksian rinnalla ja molempiin asentoihin liittyvän nautinnon ja kärsimyksen konkretisointi tuo Weinin teoksiin, on tärkeää teosten tematiikan kannalta. Se toimii muistutuksena siitä, miten protestit, irrottautumiset ja liittymiset onnistuvat aina vain osittain. Epäonnistuneissa, puolittaisissa ja ristiriitaisissa asennoissa näyttäytyy myös ruumiillisen asennoitumisen tilanteinen ja subjektin hallinnan ylittävä puoli.

LIITYMISIÄ, ULOS SULKEMISIA JA IRROTTAUTUMISIA

RUOKA- JA PUHTAUSSÄÄNNÖKSET ovat ulkopuolelta katsottuna tunnistettavampia ja siksi helpoimmin parodiaksi kääntyviä juutalaisuuden aineksia.³⁶ Mooseksen kirjojen luettelot ruuista, joita saa tai ei saa syödä, ovat irronneet ajankohtansa tietoon ja käytäntöihin perustuvasta rationaalisuudestaan ja muuttuneet irrationaalisiksi. Weinin teoksissa tätä irratio-

³⁶ Kysymystä siitä, mikä on juutalaisuuden ”ulkopuoli”, ei tietenkään ole hyvä sivuuttaa. Yleis-
tän tässä suomalaisen kulttuurisen kontekstin luterilaisesti kristilliseksi ja siten juutalaisuuden ulkopuoleksi. Mitä merkitsee se, että Weinin teokset esittävät olevansa juuri suomalaista juutalaiskirjallisuutta? Niiden fiktiivinen paikantuminen juutalaisen kirjailijan elämäkertaan olisi saanut hyvin toisenlaisia merkityksiä kulttuurissa, jonka historiassa holokaustilla ja juutalaisella (kärsimys)historialla on suurempi ja laajemmin tunnustettu osa. Juutalaisuuden vieraus suomalaisessa kontekstissa kenties juuri mahdollistaa tämän siirron ja sallii metaforisuuden, jossa siitä muodostuu jonkinlainen kärjistyneiden sääntöjen näyttämö. Tämä kärjistyneisyys parodioi sekä uskonnollista dogmaattisuutta että juutalaisuuteen ulkoapäin liitettyjä stereotyyppioita. Kiitän tästä huomiosta Siru Kainulaista ja Viola Parente-Čapkováa.

naalisuudesta syntyvää tahatonta komiikkaa käytetään monipuolisesti parodian aineksina, ja siitä rakennetaan myös eräänlainen parodinen näytelmä (K 148-161). Eva löytää muistiinpanoja myöskin Eva-nimisen isotätinsä ”hysterian” hoitamiseen liittyvästä tilanteesta. Tilanne muistuttaa 1800-luvun lopun historiallisia hysterianäytöksiä, joissa ajan muotisairauksista kärsivien naisten kohtauksista rakennettiin tarkoituksellisia speaktaakkeleita (ks. esim. Kortelainen 2003, 69-73). Hysterian speaktaakkelissa tiivistyy naiseuden medikalisointi: siinä naisruumiista tuotetaan sekä lääketieteellisen mielenkiinnon kohde että normaaliuden ulkopuolena toimiva kiinnostava hirviömäisyys, ja samalla katsominen, näytteille asettaminen ja kaksijakoinen määrittelemisen asettavat kohteen sa tiukkaan kontrolliin.

Toisaalta hysteriakohtaus on eräänlainen kuvaelma, jonka esiintyjinä ovat skitsofreeniseksi kuvatun Eva-tädin eri persoonallisuudet. Persoonallisuudet ovat enimmäkseen vanhan testamentin henkilöitä, joten näytöstä tohtorin johdolla seuraavat 1900-luvun alun henkilöt joutuvat konkreettisesti kohtaamaan kysymykset tamaanin syömisestä ja märehäivästä jäniksestä. Lea Rojolan mukaan kohtaaminen on liioittelevassa teatralisuudessaan koominen, mutta vaikka Eva-isotäti oksentaa lääkkeeksi määrätyn maidon, hän on yhä vallankäytön kohde ja hänen vastarinnan mahdollisuutensa ovat rajatut (Rojola 1998, 271-272). Kulttuuri muotoilee ja rajaa subjektin toimintaa, vaikka ei determinoi sitä (Reuter 1997, 148). Tämä vapauden ja sidottuuden ambivalenssi jääkin kuvauksessa voimaan. Eva-isotädin ottamat asennot - jälleen koomisenkin konkreettisesti, Eva huojuttelee ja saa kouristuksia aivan hysterian oireluettelon mukaisesti - ovat kyllä sosiaalisia rajoja rikkovia protesteja, mutta ainoita tilanteen ja järjestyksen sallimia.

Ruokaperinne ja reseptit toimivat myös Evan isänpuoleisen suvun nimittäjänä, tämän suvun tarinan punaisena lankana. Suvun tarina elää Oman, isän äidin, kertomana ja muun suvun kiistelemänä ja sepittämänä, toisaalta taas Evan äidin kertomana versiona. Äidin versiossa julkilausutaan myös tietoisuus siitä, että tarinan kertomiselle on omat syynsä: kertomisella tuotetaan omaa ja yhteistä identiteettiä ja taistellaan sellaista unohdusta ja hajoamista vastaan, jonka on nähty uhkaavan erityisesti juutalaisuutta: ”Anna polveutui kuningas Daavidista. Perimätieto tiesi sen, vaikka Anna itse saattoi olla siitä tietämätön. Sillä perimätieto tuli suvulle tärkeäksi vasta myöhemmin, ehkä niihin aikoihin, kun sille hankittiin ensimmäinen sukunimi, Wasserman” (K 122). Äidin tavassa kertoa juutalaista perimätietoa on erityistä myös se, että äiti ei ole juutalainen eikä etenkään oikeanlainen juutalaisäiti, vaikka haluaisi olla osa juutalaista perheyhteisöä. Tarinan kertominen on hänelle siis tarinaan liittymistä, sen väittämistä omaksi. (Ks. Linden 1993, 20, 25.) Äiti myös nimeää itse itsensä suvun perisynnin kantajaksi (K 120). ”Perisynnin kantaminen” viittaa anoreksiaan ja bulimiaan: äiti tarjoaa *Kulkeudessa* sukukertomukset Evalle juuri selityksenä sille, miksi hän taas ahmii ja oksentaa. Äidin

Evälle välittämässä tarinaperinteessä on sisäänrakennettuna tietoisuus siitä, miten yhteenkuuluvuutta tuottaviin kertomuksiin voi olla vain puollittain oikeutettu ja miten liittyminen voi olla sekä houkuttavaa että uhkaavaa - keskitysleiriuhrien takia äiti ei halua syödä mutta itsensä takia haluaa (PMN 18). Samalla niissä on jälleen sisäänrakennettuna myös kerronnallisesti itsetietoinen ja lukijaa reflektioon kutsuva suhtautuminen.

Oman hallitsemassa suvun perinteessä toistuu esiäiti Annasta ja unijuustosta kerrottu tarina. Isoäidin isoäitiä Annaa nimitetäänkin parodisen juhlallisesti ”häneksi, joka jätti jälkeensä unijuustoreseptin” (K 120). Oma kertoo tarinan 17-vuotiaasta Annasta ja pogromista, juutalaisiin Venäjällä kohdistuneesta vainosta. Absurdin ja groteskin tarinan aikana Annan itsehillintä ja käytännöllisyys tiivistyy unijuuston valmistukseen. Anna nai vanhan miehen vastineeksi hevosesta ja johtaa perheensä turvaan ruuanlaiton lomassa - kauheuksien esittäminen arkiaskareita koskevien virkkeiden sivulauseissa noudattelee yleisesti juutalaisena pidettyä hirtehisen huumorin perinnettä:

Annalla oli unijuusto paistumassa, kun pogromi tuli.

Anna istui keittiön pöydän ääressä ja kirjoitti reseptiä muistiin, ja siinä yhteydessä hän tuli katsantaneeksi ikkunasta ulos.

Portin pielessä, omenapuussa, roikkui hänen setänsä Selim kaksitoistavuotiaine poikineen. [- -]

Hän lisäsi siis reseptiin suolaa ja ihmetteli, kuinka oksa, johon hänen setänsä poikineen oli hirtetty, kesti heidän painonsa. [- -]

Annaa luonnehdittiin paitsi kauniiksi, mustakulmaiseksi ja luumurintaiseksi, myös neuvokkaaksi, sillä nähtyään hetkeä myöhemmin kolmetoistavuotiaan sisarensa raahautuvan portista pihalle reidet verillä asetti hän unijuuston jäähtymään lasisen kuvun alle ja lähti naapuriin kysymään hevosta. (K 14-16)

Tarinallaan Oma opettaa teini-ikäistä Evaa, jolle Annaa tarjotaan itsehillinnän esikuvaksi: Anna ei itkenyt, vaikka joutui tahtomattaan avioliittoon eikä vain lyhyelle partiolerille kuten Eva (K 17). Annan esikuvallisuudella nöyryytetään ja koulutetaan myös Oman ortodoksiuskoista miniää Jelena-tätiä, joka ei muista unijuustoreseptiä oikein vaan on pannut siihen liikaa suolaa (K 44-47). Se, joka hallitsee unijuustoa, hallitsee tietoa suvun historiasta ja sen mukana myös oikeaa juutalaisuutta.

Vaikka suvun tarinat ovat absurdeja ja epätarkkoja, niistä käydyissä keskusteluissa konkretisoituvat tarkat rajat, vaatimukset ja veloitteet, joita esimerkiksi Jelena-täti ei täytä. Reseptin hallitsijan valta on valtaa vartioida rajoja, vahvistaa jonkun aitous ja kuuluminen sukuun, ja lisäksi se on tunteiden ja ruumiillisuuden hallitsemiseen liittyvää valtaa. Juuston suolaisuus viittaa kyyneliin ja kyynelehtimättömään itsehillintään. Jelena-täti yrittää kovasti, mutta juustossa on liikaa suolaa, liikaa kyyneleitä - ja tädin suhteessa ystäväänsä Toini Nummiseen kenties jotakin lausu-

mattomasti ja epäsuorasti paheksuttavaa, onhan ruokaan liikaa suolaa lisännyt kokki sanonnan mukaan rakastunut kokki. Kun ruuanlaitto ja reseptit, toisin sanoen naiselliseksi ja äidiltä tyttärelle periytyväksi määrittävät käytännöt, ovat vallankäytön ja säätelyn välineinä ja metaforina, syntyy kuva naisten välisestä vallankäytöstä ja juutalaisnaisuuden sisäisestä säätelystä. Tämä muistuttaa juutalaisuuteen liitetystä matrilineaarisuudesta. Matriarkaalisuus ei kumoa patriarkaalisuutta mutta tuottaa sen katveeseen omanlaistaan vallankäyttöä. Reseptin ympärille syntyvä muistamisen, haastamisen ja säätelyn asetelma viittaa siis siihen, miten marginaaliseenkin asemaan asettuva subjekti on vallankäytön tuottama ja valtasuhteissa toisiin. (Ks. Rojola 1998, 275-276.) Tarinoiden paradisuus on ambivalenttia: komiikka ja absurdus eivät kevennä kuvauksia vaan ovat osa sitä kärjistävästä kerronnallista otetta, jolla vallankäyttö piirretään näkyviin.

Tarinat ja ruoka siis välittävät perintöä, joka on tärkeä ja kaivattukin. Perintö on kuitenkin myös taakka, josta Eva tahtoi kieltäytyä. *Kulkueen* luku ”Neljäs huone” kuvaa Evan ensimmäiset kuukautiset Evan ja äidin välisenä hetkenä, jossa läheisyys, kaltaisuus ja ero tulevat ilmaistuksi vaikeina asentoina: ”Miksi me seisomme niin ahtaasti. [- -] Hän halaa minut; peilikuvat menevät sekaisin, vähän, vähäksi aikaa. (K 83)” Äidin ja Evan välinen yhteys ja jatkuvuus välittää myös kärsimystä, häpeää ja vaikeaa ruumiillisuutta. Äiti kiinnittää Evan kaulaan kultaketjun: ”Ja minä sanon: Kiitos. Mutta ajattelen: tätä sinä et minulle tee.” (K 84) Eva ottaa perinnön vastaan, mutta vastustaa sitä mielessään. Kultaketju liittyy teoksen kuvastossa sekä vereen (kuukautisvereen, verenperintöön) että syömiseen ja oksentamiseen. Aiemmin lainaamassani täydentyvässä uni- tai hourekuvassa veri, virtaava kulta, kultainen ruoka ja kultainen oksennus saavat limittyviä merkityksiä yhteenkuuluvuuden, kärsimyksen ja (juutalaisen) perinnön symboleina. Evan ristiriitainen suhde tähän yhteisyyteen on samalla suhde äitiin ja äidin ruumiiseen, johon länsimaisessa kulttuurissa liittyy monenlaista ambivalenttia uhkaa ja torjuntaa (ks. esim. Bordo 1993, 208).³⁷

Evan ja äidin kohtaaminen muistuttaa myös initiaatoriittiä, jossa täysikasvuisiksi ja naiseksi tuleminen vahvistetaan sukupolvelta toiselle. Samalla eteenpäin siirtyä paitsi naisuutta vahvistava myös sitä kontrolloiva suhde ruumiiseen ja syömiseen. *Kulkueen* lopussa Eva menee ”sisälle salaisuuteen, äitini kotiin.” (K 177) Salaisuudeksi rakentuu myös äidin bulimia, sillä teoksen halki esiintyvissä kuvissa ovesta, jonka Eva vähitellen uskaltaa avata, salaisesta huoneesta paljastuu nimenomaan oksentava ja lopulta sulaa kultaa oksentava äiti. Viimeisen luvun nimi on ”Heiluri”, mikä kaikuu äidin syömishäiriöstään käyttämää heiluriliikkeen metaforaa:

³⁷ Kuukautis)veren, oksennuksen ja ravinnon yhdistäminen samaan kultaisen ketjun tai virran kuvaan korostaa niiden ambivalenttia rajoihin ja häilymiseen liittyvää merkityksellisyyttä sikäli, että kaikki nämä (nais)ruumiilliset ylijäämäisyydet tai saastaisuudet sisältyvät kristevalaiseen abjektiin.

”Syön ja nälkiinnyn. Se on heiluriliike minun elämässäni.” (K 141) Kun Eva lopulta uskaltaa astua äitinsä salaiseen huoneeseen, tunnelma on yhtäältä turvallinen, rauhallinen yhteisen aterian yhteisyys, ja toisaalta taas loppukohtauksen miljöönä on läpi molempien teosten toistunut isoäidin puutarha, johon liittyy myös painostavia ja pakottavia mielikuvia esimerkiksi ”kukkiinsa tukehtuvista” kirsikkapuista (PMN 97).

Äidin perintö, hänen kaipaamansa juutalainen perinto ja yhteys äitiin säilyttää siis ristiriitaisuutensa teosten loppuun asti. Syömishäiriöitä on pidetty torjuvana suhtautumisena ei vain yleisesti ruumiin liiallisuuteen vaan erityisesti ruumiin naisellisuuteen ja äidillisyyteen, jota paeetaan esipuberteettiseen androgyynisyyteen (Bordo 1993, 155, 207). Evan henkilöahhossa voi nähdä tiettyä androgyynisyyttä tai pyrkimystä sukupuolen ylittämiseen esimerkiksi hänen tahallisen väärinymmärtävässä, uhmakkaassa asettumisessaan kymmenen käskyn miehille varatulle paikalle: ”Älä himoitse lähimmäisesi vaimoa, sitä pidettäisiin monestakin syystä omituisena.” (K 114) Kun Eva liittyy äitiinsä, hän liittyy ristiriitaiseen ruumiillisuuteen ja (juutalais)naiseuteen ristiriitaisella liikkeellä. Tämän ristiriitaisuuden kuva on myös se, miten kohtaaminen sisältää paitsi kuvauksen asennoitumisesta, tietoisesta kieltäytymisestä, myöskin asennosta: ruumiin ”tiedosta” ja ”suuntautumisesta”, feromonisista hajuista ja fyysisistä reaktioista. Ne eivät luennassani saa ensisijaistettua tai kulttuurisesta erotettua merkitystä, vaan ruumiillisen ja kulttuurisen yhteen kietovia ja ambivalenssinsa säilyttäviä merkityksiä.

KOLMIOITA, RIKOKSIA JA RANGAISTUKSIA

EVALLA ON KIHlattU/ENTINEN kihlattu Ruben, mutta lisäksi hänellä on useita nopeita, vaikuttavia eroottisia kohtaamisia miesten ja naisten kanssa. Evasta rakentuu mahdollisena tulkintana paitsi biseksuaalinen nainen, myös henkilöahho, jonka seksuaalisuudesta on hankala tietää totuutta. Kertoja-Evan tahallisen ristiriitaiset väitteet ja kerronnallinen itsetietoisuus vastustavat seksuaalisuuden kiinnittämistä esimerkiksi romanssin tai ulostulotarinan logiikkaan, jossa totuus seksuaalisuudesta vahvistetaan lopun sulkeumassa. Eri- ja samansukupuoliset tai normatiiviset ja epänormatiiviset rakkaussuhteet eivät niinkään asetu teoksissa valinnaksi tai ratkaistavaksi ristiriidaksi, vaan ne kerrotaan toisiinsa kietoutuneina ja toisiaan merkityksellistävänä esimerkiksi monitulkintaisten kolmiodraamojen kautta. ”Halun kolmio”, jossa halu, samastuminen ja mustasukkaisuus rakentavat monenlaisia suhteita kolmion kärkien välille, on kenties se kulttuurinen ja kirjallinen kuvio, jossa biseksuaalisuus ja seksuaalinen ambivalenssi ovat sekä voimakkaimmin että piilotetuimmin läsnä (ks. Garber 2000, 424-426; myös Haasjoki 2005, 189, viite 4). Weinin teoksissa rakastumista ja haluamista harvoin kuvataan ilman kolmiodraamaa, vaan kolmio ja mustasukkaisuus tuntuvat olevan

jonkinlainen voimakkaiden tunteiden edellytys, jota ilman suhteissa ei ole mieltä: ”Jörgen haluaa Janosta. Janos haluaa Jumalaa. Minä haluan niitä kaikkia kolmea, ja siksi ajattelen Rubenia, Rubenin näköistä miestä, ja riitaa, jota ei tule, ja uskottomuutta, jota ei ole, ja sovintoa, jossa ei ole mieltä.” (PMN 83) Mustasukkaisuuden ambivalenssi sekä rajaavana että mahdollistavana tunnesidoksena piirtyy kolmioissa esiin.

Halun ja ruokahalun kytkös, halun kohteen ruumiillisesti metaforinen ”syötävyys”, kerrotaan kirjaimellisesti: ”Hän on ujo mies. Hän on poika vielä. Poikuutta minä himoitsen, niin kuin ujoutta. Kun nuolen kirikkaviinan hänen viiksistään, hän hihittää. Niin kuin tyttö. Tyttöä minä himoitsen. Jos se on pojassa nimittäin. Ja poikaa tytössä.” (PMN 83) Syötävyyteen liittyy halun kohteen sukupuolen kahtalaisuus ja kahtiajaon ylitys, jota Eva tietoisesti etsii: tyttöä pojassa ja poikaa tytössä. Se, että eroottisesta syötävyydestä ja sukupuolen ambivalenssista puhutaan samassa yhteydessä, rakentaa niiden välille sillan. Psykoanalyttisessä yksilönkehityksen tarinassa oraalisuus liittyy myös mielihyvän varhaiseen eriytymättömyyteen, lapsuuteen tai historialliseen menneisyyteen kuviteltuun ambivalenttiin tilaan. Tämä kytkentä luo tilaa eri- ja samansukupuolisen rakkauden esittämiselle muuten kuin toisensa poissulkevasti, vaikka tämä tila suuntautuukin väistämättä menetettyyn, kuviteltuun ykseyteen ja on sävyllään taantuva tai utooppinen.³⁸

Evan romanssit ja taipumus hullaantua liitetään hänen suhteeseensa syömiseen ja omaan ruumiiseensa. Hän kuvaa itseään sekä ahneeksi ahmijaksi, anorektikoksi että bulimikoksi. Evan seksuaalisuus ja sukupuolisuus tiivistyvät sekä ”anorektiseen” että ”bulimiseen” asentoon, minäkuvaan ja haluun. Nämä asennot merkitsevät suhdetta paitsi ruokaan ja ruokahuonon myös muuhun ruumiillisuuteen, haluamiseen ja maailmassa olemiseen. Nauttiessaan laihuudestaan ja keveydestään Eva on vapaa, ahmijana ja bulimikkona Evalla taas on sekä lupa syödä että syyllisyys syömisestä. Lisäksi Weinin teokset kuvaavat tarvetta saada rangaistus ja sen kautta sovitus halusta. *Puolimaailman naisen* lopussa Eva palaa ilmeisesti matkoilta isoäidin vanhaan asuntoon, mutta samalla kuvitelmassaan myös menneisyyteen, jossa isoäidin rakastava ja rankaiseva hahmo oli vielä olemassa. Evaa kuvataan etsimässä isoäidin antamaa selkäsäunaa, joka näyttäytyy ripin ja ehtoollisen kaltaisena rituaalina: syyllisyyden tunnustamista seuraa rangaistus ja sen jälkeen ottaminen takaisin yhteiselle aterialle. Katkelma on kuitenkin melankolinen, sillä menneeseen lapsen osaan ei pääse takaisin. Kamferilta tuoksuva leninkiä ei löydy komerosta, ja isoäidin vanhan asunnon pöytä on tyhjä, sillä ei

³⁸ Psykoanalyysi on tärkeä ja ristiriitainen interteksti Weinin teoksissa. Henkilöt keskustelevat Freudista ja Jungista, mikä tuo psykoanalyttisen diskurssin kommentoinnin ja mahdollisen kyseenalaistuksen kohteeksi, ja etenkin Eva-isotäidin ympärille kehityksen kuvaelman voi sanoa lisäksi parodioivan alitajuntaa, repressiota ja neuroottisuutta koskevan puheen tuottamaa ihmis- ja erityisesti naiskuvaa. Se, että henkilöt sekä ovat tietoisia psykoanalyysin perusteista että toimivat osana niitä kommentoivia kerronnallisia episodeja, on narratiivisen hierarkian murtumana myös jälleen eräs aspekti teosten fiktiivisestä itsetietoisuudesta.

ole sovintoateriaa. (PMN 92-94)

Samanlaista yhteyden etsimistä on myös Evan pyrkimyksessä kolmiodraamoihin, joissa mustasukkaisuus, kosto ja osattomuus ovat eräänlaista haluamisesta rankaisua sekä sen kautta halun luvalliseksi tekemistä. Kolmiodraamakuvauksiinkin liittyvät yhteinen ateriointi ja sen sosiaaliset kuviot, syömisen vuorovaikutteinen ja kulttuurinen rakentuneisuus. Eva tapaa entisen kihlattunsa Rubenin ja tämän uuden kihlatun Kristan pizzeriassa: ”Ja Ruben pilkkoi Pizza Vegetarianan hänelle valmiiksi suupaloksi. Ja hän söi ja kärsi ja työnteli oreganoa lautasensa reunoille. [- -] Minä söin Pepperoni-pizzan, join kaksi tuoppia nelosta ja röyhtäilin, mutta huonosti se sujui minultakin. Ruben näytti varoittavia merkkejä kulmakarvoillaan” (K 26). Eva yrittää provosoida Rubenia huomaamaan itsensä juuri syömisen korostuneen ruumiillisuuden avulla, ja Ruben suostuukin paheksumaan hänen käytöstään, minkä Eva kokee yhteydenosoituksena. Myös Rubenin ja uuden kihlatun muut ulkopuolelle sulkeva yhteys kuvataan ruuan kautta, hoivaamisena ja ruokkimisena.

Kristan ruokahaluttomuus ja hauraus sukupuolittuvat feminiiniseksi, joten Evan vaihtoehdoksi jää ronski, epänaiseellinen ruokahalu, jonka ilmaiseminen sujuu huonosti. Tämä pakottava kaksijakoisuus korostaa kolmion sukupuolittuneita ja vallankäytöllä latautuneita kytköksiä: Evan on joko kilpailtava Kristan kanssa tai tehtävä ero häneen, joko otettava epätydyttävä asento ja paikka kolmiossa tai jouduttava kokonaan ulos. Kolmio ei kuitenkaan ole pelkästään uhkaava vaan myös kaivattava ja mahdollistava. Eva Weinin kerronnan ja tematiikan kannalta on keskeistä, että juuri ”toisen naisen” ilmaantuminen tarinaan tuo Puolimaailman naisessa Rubenin hahmoon uutta kiinnostavuutta ja ruumiillisuutta. Luodessaan kuvitelmaa toisesta naisesta Eva luo mielikuvissaan myös uskonnollisävyistä syyllisyyttä ja anteeksiantoa kaikuvan suhteen tähän naiseen ja sitä kautta uudenlaisen suhteen Rubeniin: ”Minä en sanonut mitään vaan polvistuin hänen eteensä ja otin hänen kohmeiset, märkivät sormensa käsieni väliin ja suutelin niitä. Ja jossain lähellä oli Ruben ja me hymyilimme hänelle ja otimme hänet mukaan, vaikka mikään ei kuuluu hänelle.” (PMN 43) Polvistuneen asennon muunnelmalla ovat lukuisia Weinin teoksissa, ja niitä tuntuu yhdistävän uskonnollisävytteinen ylevöittäminen, jolla pyritään hallintaan ja oman tahdon mukaiseen merkityksellistämiseen. Pizzeriakatkelmassa hoivan ja ruumiillisen nautinnon sallimiset ja kieltämiset ryhmittelevät Evan, Rubenin ja Kristan monilla eri tavoilla suhteissa toisiinsa kolmion sisällä, mikä tuo näkyviin halun ja samastumisen monensuuntaiset, ambivalentit liikkeet.

LOPUKSI: RUOKAKUVASTO JA SEN KERRONNALLINEN ITSETIETOISUUS AMBIVALENSSIN MAHDOLLISTAJANA

PUOLIMAAILMAN NAISEN JA *Kulkueen* ruoka- ja syömiskuvausten tarkastelu näyttää ne sekä temaattisesti että kerronnallisesti merkittävinä elementteinä. Toisin sanoen teokset tematisoivat syömistä ja sitä, miten ruoka limittyy yhteisöihin, ihmissuhteisiin, vallankäyttöön ja itsen rajoihin, mutta samalla ne myös käyttävät ruokakuvastoa strategisesti hyväksi teosten läpi leikkaavien teemojen kuten syyllisyyden, seksuaalisuuden ja yhteisöllisyyden ja erityisesti niihin liittyvän ambivalenssin käsittelyyn. Tätä ambivalenssin esiin piirtymistä mahdollistaa ruuan ja syömisen kuvauksen latautuneisuus ja siihen liittyvä kerronnallinen itsetietoisuus. Paitsi että ruokakuvasto on realistiseen syömisen kuvaukseen verrattuna romantisoitua, asetelmallista tai groteskia, se on myös hyvin toisteista. Eva Wein kirjailijana/ kertojana rakentuu hahmoksi, joka on kertoessaan tietoinen ruuan ja syömisen kuvauksen latautuneisuuksista muun muassa tehdessään metaforiset rinnastumiset varsin ilmeisiksi tai toistaessaan liioitteluun asti jotain ruokaan liittyvää, monipuolisesti merkityksellistävää yksityiskohtaa. *Puolimaailman naisessa* tällainen yksityiskohta ovat punaiset ruuat, esimerkiksi oudot punaiset makkarat, punakaali, bortsch-keitto ja kirsikat. Tälle punaisuudelle ei osoiteta teoksessa mitään yhtä merkitystä, vaan se saa merkityksensä ylikorostuneen toiston ja eräänlaisen symbolisen yleistietouden kautta: punaiset ruuat ovat paitsi ”poliittisesti” tai ”uskonnollisesti” punaisia myös liiallisia, liikaa ruumiillisesta nautinnosta tai verisestä alkuperästään muistuttavia.

Ruuan merkityksellisyyteen liittyy myös teosten runsas intertekstuaalisuus. Niissä lainataan ja mainitaan Vanhan testamentin kertomuksia ja pyhimyslegendoja, kansansatuja, eurooppalaisia 1900-luvun kirjailijoita ja ajattelijoita kuten Franz Kafkaa tai Simone Weilia, venäläisen kirjallisuuden klassikoita ja psykoanalyysia. Näistä teksteistä löytyy ruokaan ja syömiseen liittyviä tunnistettavia kohtauksia: vanhan testamentin puhtaussäännöt ja Simone Weilin pyhimysten kilvoitteluun vertautuva syömättömyysprotesti ovat merkittäviä risteyskohtia, ja sekä *Puolimaailman naisen* että *Kulkueen* lopussa esiintyvät, yhteistä ateriointia kehystävät kirsikkapuut saavat näennäisen tyyntä, jännitteistä sosiaalista järjestystä kaikuvan sävynsä Tshahovin *Kirsikkapuustosta*. Näiden ainesten tunnistettavuus ja lainattavuus vahvistavat Eva Weinin kirjailijuuden ja kertojanäänen itsetietoisuutta. Se taas luo tilaa ambivalenttien, kyseenalaistuvien kertomusten kertomiselle, kun itseään ja kompetenssiaan esille tuova kertoja kutsuu myös lukijaa punnitsemaan kertomansa uskottavuutta ja paikantumista.

Lukijan osuus ja häilyvän tulkitsemisen mahdollisuus korostuu myös Weinin parodian lukemisessa. Weinin kerronnalliset strategiat parodioivat monia ruokaan, ruumiillisuuteen ja sen kontrolliin liittyviä diskurs-

seja esimerkiksi konkretisoimalla uudelleen kuluneita sanontoja, irrottamalla uskomuksia ja säännöksiä yhteyksistään tai sepittämällä henkilöilleen kokemuksia, jotka ovat kuin klassisen psykoanalyysin oppikirjasta (kuten Evan puutarhassa näkemät, maitoa tihkuvat jäniksenpapanat ja Lina-isotädin tahattoman freudilaiset muistiinpanot *Kulkuessa*). Parodia toimii kahtalaisella, ristiriitaisella tavalla. Se asettaa lioittelulla ja paikaltaan siirtämisellä naurunalaiseksi normit ja vallankäytön, kuten juutalaisuuden aitouden fiktiot, naisen ruumiillisuuden medikalisaation sekä seksuaalisuuden ja sukupuolen normatiivisuuden. Samalla sen kautta syntyy kertojahahmo ja kuvasto, jonka ilkkurisuus ja fantastisuus ylittää rajoja kenties turhankin kevyesti ja mahdollistaa lukijan kysymyksen, onko kumouksellisuus todella niin helppoa.

Samanlaista keventymistä on kenties siinä, miten ruumiillisuus metaforisoituu ja surrealisoituu teoksissa. Toisaalta taas veri-, kulta- ja oksennuskuvaston voimakkuus viestii yhä myös ruumiillisen maailmasaolon pakottavuudesta ja merkitsevyydestä. Ruumiinfenomenologinen, ambivalentisti aktiivisen ja passiivisen väliin sijoittuva asennoitumisen ajatus nostaa havainnollisesti esiin erityisesti niitä kohtia teoksissa, joissa kuvataan hyvin konkreettisia mutta silti metaforisesti ja allegorisesti resonoivia poikkeuksellisia syömistekoja kuten ruuasta kieltäytymistä tai ahmimista - ”asento” muodostuukin juuri konkreettisen ja metaforisen sekä kerronnallisen ja temaattisen risteykseksi. Se mahdollistaa myös intentionaalisuuden, tilanteisuuden ja historiallisen pakottavuuden näkemisen toisiaan kumoamattomina sekä ambivalenssin ratkaisemattomuuden säilymisen.

Ruokaan liittyvä vastenmielisyys ja halu kietoutuvat yhteen samanaikaisessa halussa yhtäältä ottaa sisään maailma ja toisaalta torjua sen uhka. Syömisestä ja oksentamisesta, ahneuden ja vastenmielisyyden ristiriidat mahdollistavat palauttamattoman kahtalaisuuden kuvaamisen. Teosten lukijan on mahdollista suhtautua ambivalenssiin ristiriitana, joka on tärkeää ja kiinnostavaa nähdä mutta ei välttämätöntä ratkaista. Ambivalenssi ei asetu kehityskulukuksi ja kysymykseksi, johon lopulta löytyy vastaus: onko Eva anorektinen vai buliminen, ovatko suvun tarinat (teoksen maailmassa tai meidän maailmassamme) totta vai ei, haluaako Eva lopulta naimisiin Rubenin kanssa vai karkuteille tuntemattomien naisten kanssa. Kärsimyksen haluttavuuden paradoksaalisuus sekä syyllisyys ja anteeksiannon kaipuu saavat monenlaisia ristiriitaisuutensa säilyttäviä ilmaisuja. Kun ambivalentteja kertomuksia toistetaan kylliksi, samoin kuin ruokaan liittyviä korostuneita yksityiskohtiakin, ambivalenssista ja ratkaisemattomuudesta tulee itsessään kuvauksen kohde. Eva Wein sisältää sekä halun että kieltäytymisen.

LÄHTEET

- K= Wein, Eva 1992: *Kulkue. Vaellusfresko*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- PMN= Wein, Eva 1990: *Puolimaailman nainen. Kirjallinen omakuva*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Bauman, Zygmunt 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.
- Bordo, Susan 1993: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Foucault, Michel 1979: "What Is an Author?" Teoksessa Harari, Josue V (toim. ja käänt.): *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Garber, Marjorie 2000: *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.
- Haasjoki, Pauliina 2005: Ei kahta ilman kolmatta. Ambivalenssi, biseksuaalisuus ja lukeminen. Teoksessa Löytty, Olli (toim): *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hammond, Michael, Howarth, Jane and Keat, Russell 1991: *Understanding Phenomenology*. Oxford: Basil Blackwell.
- Heinämaa, Sara 1996: *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ilmonen, Kaisa 2005: Creolizing the Queer: Close Encounters of Race and Sexuality in the Novels of Michelle Cliff. Teoksessa Goldblatt, Roy, Nyman, Jopi ja Stotesbury, John A. (toim): *Close Encounters of An Other Kind*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Kivilaakso, Katri 2004: "Muuta kotia ei minulla enää ollut": eettinen rakkaus mahdollisuutena ja ristiriitana Pirkko Saision *Kainin tyttäressä* sekä Eva Weinin ja Jukka Larssonin tuotannoissa. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kortelainen, Anna 2003: *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.
- Kristeva, Julia: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Suom. Pia Sivenius et al. Helsinki: Gaudeamus.
- Linden, Ruth R 1993: *Making Stories, Making Selves. Feminist Reflections on the Holocaust*. Columbus: Ohio State University Press.
- Lupton, Deborah 1996: *Food, the Body and the Self*. London: Sage.

Merleau-Ponty, Maurice 1945: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice 1992 (1945): *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London & New York: Routledge.

Rautaparta, Malla 1997: Ruumis subjektina Merleau-Pontyn filosofiassa. Teoksessa Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus.

Reuter, Martina 1997: Anorektisen ruumiin fenomenologia. Teoksessa Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus.

Rojola, Lea 1998: Mitä Eva söi eli nimen voima. Teoksessa Lea Laitinen ja Lea Rojola (toim.): *Sanan voima: keskusteluja performatiivisuudesta*. Helsinki: SKS.

Sivenius, Pia 1993: Esipuhe teokseen Kristeva, Julia: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Suom. Sivenius et al. Helsinki: Gaudeamus.

Waugh, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory & Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Routledge.

AMBIVALENSSIN ”ARVOITUKSELLINEN SULO”: HAGAR OLSSONIN SILKKIMAALAUUS

Tämä satu on sellainen ettei sitä voi unohtaa, siihen kätkeytyy salaisuus. Seisoin hetken hiljaa ja tutkin sitä sydämessäni ja iloitsin sen arvoituksellisesta sulosta. (S 20)

NÄIN SANOO HAGAR Olssonin *Silkkimaalauksen* (= S, *Kinesisk utflykt*, 1949, suom. Eeva-Liisa Manner, 1954) päähenkilö Hagar kiinalaisesta Tsh’ienniingin legendasta. Hagar näkee itsensä nukkumassa lapsuutensa huoneessa ja saa kuulla nukkujan olevan Tsh’ienniing, nuori nainen, joka karkasi vanhempiensa kodista rakastamansa miehen kanssa. Ristiriita vanhempien tahdon ja oman rakkauden välillä kahdensi Tsh’ienniingin niin, että yksi Tsh’ienniing makasi tiedottomana isän talossa ne vuodet, jotka toinen eli Vang Tshoun kanssa vaimona ja äitinä. Ihme paljastuu, kun Tsh’ienniing matkustaa vanhempiensa luokse etsimään sovintoa. Edeltä mennyt Vang Tshou saa kuulla Tsh’ienniingin maanneen koko ajan vuoteessaan. Nukkuja herää ja kulkee toista Tsh’ienniingia vastaan, ja nämä kaksi yhdistyvät kaikkien onneksi.

Hagar tulee solmituksi Tsh’ienniangiin, ja samastuminen jatkuu läpi teoksen. Hagar tuntee joutuneensa syrjään elämästään ja rakkainpiensa syyttämäksi, mutta saa fantasiassa tekemällään matkalla itsensä ja rauhansa takaisin. Tsh’ienniingin legenda kokoaa yhteen *Silkkimaalauksen* tärkeimpiä teemoja: ristiriidan, sovinnonkaipuun, erkanemisen itsestä, rakkauden vastaanottamisen tai hylkäämisen valinnan, mysteerin. Legenda tekee teoksesta allegorisen ja ohjaa lukemaan kohtauksia variaatioina keskeisestä asetelmasta. Mutta legendaan ”kätkeytyy salaisuus”. Paljastuuko se vai jääkö kahtiajakautumisen merkitys salaisuudeksi? *Silkkimaalaus* on arvoituksellinen teos. Sen kerronta on yhtä aikaa arkaaisen perinteistä ja hienovaraisen kokeilevaa. Se osattiin aikanaan kytkeä Olssonin elämään ja etenkin pitkäaikaiseen naisystävään Ella Frelanderiin, johon omistus ”Ka’n muistolle” viittaa. Teoksen mysteeriluonne ja sen heteroseksuaalisen oletusarvon ylittävä rakkauden ja sukupuolen kertominen herättävät toisiinsa punoutuvia kysymyksiä. Jos kaksijakoisuus viittaa usein ainakin verhotusti sukupuolen kaksijakoisuuteen, ja jos salaisuus on erityisellä tavalla seksuaalisuutta koskeva salaisuus, onko myös Tsh’ienniingin legenda luettava juuri seksuaalisen tiedon ja kahtiajaon

kuvana?³⁹

Näiden kysymysten pohtiminen vie queer-lukemiseen. Ymmärrän queer-teorian merkitsevän kriittistä mielenkiintoa, joka kohdistuu sukupuolen ja seksuaalisuuden poissulkevaan kaksijakoisuuteen ideologioina ja ajattelun rakenteina. Queer-sana sisältää pervessin, homoseksuaalisen, oudon ja askarruttavan merkitykset. Merkityskirjoa hyödyntävä queer-tutkimus kysyy, mitä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta oletetaan tiedetyksi ja miten (hetero)seksuaalisuutta luonnollistetaan osana sukupuolijärjestystä. Se on myös toisenlaista tietoa tuottavaa kriittisyyttä. (Ks. Rossi 2003, 121; Kekki 2004, 34-35; Karkulehto 2007, 28-29.) *Queer-lukeminen* taas tuo mukaan kerronnallisuuden ja kirjallisten muotojen erityisyyden, ja näin se voi tarkastella seksuaalisuuden ja narratiivisuuden toisiinsa vaikuttavia rakenteita. Kertomuksia tarkasteleva queer-tutkimus on suhtautunut epäilevästi narratiivisuuteen, sillä sen on tyyppillisessä ajallisen ja loogisen peräkkäisyyden muodossaan nähty solmiutuvan heteroseksuaalisuutta luonnollisena säilyttävään järjestykseen (Jagose 2002, Roof 1996).

Myös kerronnan queer-tutkimuksessa on usein, vaikka ei suinkaan aina (esim. Karkulehto 2007, Rosenberg 2004), jäänyt vähemmälle huomiolle homoseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisuuden väliin jäävä tila. Oma tutkimukseni on käsitellyt biseksuaalisuuden kerronnallista hankaluutta oireena siitä, millainen yhteys sukupuolen ja seksuaalisuuden kaksijakoisuudella on kertomisen käytäntöihin ja miten myös kerronnassa vaikuttaa eräänlainen ambivalenssia hylkivä kaksijakoisuus. (Ks. esim. Haasjoki 2005, 2007.) Toisaalta kirjalliset traditiot ovat täynnä kerronnallisia keinoja, jotka toimivat tätä hallitsevaa dynamiikkaa vastaan, ja monimerkityksisyys ja häilyvyys kerronnassa näyttävät usein luovan hedelmällisen tilan feministiselle ja queer-lukemiselle (ks. esim. Mezei 1996).

Sekä kerronnassa että sukupuolella ja seksuaalisuudessa on kysymys tiedosta ja kaksijakoisuudesta: kumpi; saivatko he toisensa; mikä lopulta oli totuus, mikä valhe. Kun tieto ei ole selkeää tai pysyvää tai kun ollaan vasta matkalla kohti tietoa, vallitsee häilyvyys ja kahtalaisuus, *ambivalenssi*. Ambivalenssi on poissulkevan kaksijakoisuuden väistämätön seuralainen, ylijäämä, jonka poissulkemisessa kahtiajako toteutuu. Homoseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisuuden vastakkaisuudelle perustuvassa ihmiskuvassa ambivalenssi on toisaalta biseksuaalisuutta, toisaalta aina vielä nimettömämpää, häilyvämpää tietoa. Ambivalenssilla on tyy-

³⁹ Nämä väitteet tiedosta ja seksuaalisuudesta liittyvät niin sanottuun kaapin epistemologiaan. Eve Kosofsky Sedgwickin (1990) muotoilema queer-teorian peruskäsite ilmaisee havainnollisesti, miten hetero- ja homoseksuaalisuuden välinen kahtiajako jäsentää modernia länsimaista merkitysjärjestelmää. Tämä vastakohta sävyttää loputtomia vastakohtapareja ja vastakohtaisuutta itseään, sekä ennen kaikkea ilmaistun ja ei-ilmaistun, tiedetyn ja ei-tiedetyn vastakohtaa (mt 2-3, 10-11). Kaappi on erityisen ei-tietämisen tila, latautunut ja merkityksiä tuottava. Kaapin ja ulkopuolen rajan ylittäminen on rituaalinen, painava teko, jota säätelee kulttuurinen ymmärrettävyys.

pillisessä tarinassa ja myös arkkityyppisessä seksuaalisen identiteetin tarinassa tärkeä osa: varmuus rakennetaan epävarmuudesta kertomalla ja järjestelemällä. (Ks. Haasjoki 2005, 31-32; Haasjoki 2007, 160-162.) Se, miten ambivalenssi ilmenee ja mitä sille tarinan logiikassa tapahtuu, on kiinnostava queer-lukemisen kysymys.

Silkkihaalauksessa tehdään tiliä kuolleiden rakkaiden kanssa. Henkilönnimien käyttö ja Olssonin omat lausunnot teoksesta sallivat olettaa, että syyttäviltä tuntuvat rakkaat ovat Olssonin elämän tärkeitä henkilöitä: isä ja äiti, nuoruuden sulhasmies R. R. Eklund, Edith Södergran ja 30-luvun elämäkumppani Ella Frelander eli Ka (Holmström 1995, 102). Olssonin eroottiset ja romanttiset suhteet ovat kiinnostaneet hänen teoksistaan kirjoittaneita.⁴⁰ Elämäkerrasta voisi muodostaa kuvan naisesta, joka ei purkautuneen kihlauksensa jälkeen koskaan mennyt naimisiin, tai toisalta naisesta, jolla oli suhteita naimisiin tai jolla oli suhteita sekä naimisiin että miehiin. Erilaiset kuvat Olssonista heijastunevat myös teoksen henkilöasetelmiin eri tavoin painottuviksi tulkinnoiksi.

Päivi Karttunen lukee teoksen keskeiseksi teemaksi purkautuneen (heteroseksuaalisen) kihlauksen, joka merkitsee selän kääntämistä rakkaudelle (Karttunen 1989, 367). Mari Koli lukee teoksen verhotuksi tunnistukseksi naisten välisestä rakkaudesta ja juuri siinä koetun ristiriidan sovituksiksi (Koli 1996). *Silkkihaalauks* kaunokirjallisenä teoksena sallii mielestäni molemmat luennat. Erotellessaan nämä temaattiset linjat lukija on kuitenkin jo astunut kaksijakoisen puheen piiriin, mitä tulee rakkauteen ja sen sukupuoliin, ja myös määrätietoisesti ne molemmat sisällyttävä luenta osallistuu samaan kaksijakoisuuteen. Seksuaalisuuden normaalius tai epänormaalius on *Silkkihaalauksen* tyylille vieras käsitteellistys. Ystävä- ja rakastettu-sanat tuntuvat kantavan tarkoituksellisen ajatonta ja sukupuoleltaan määräämätöntä merkitystä. Rakastetuksi kutsutulla on toisaalta Ka'n kasvot, toisaalta samalle paikalle voivat asettua muutkin tarinan merkitykselliset ihmiset, muistellut ja kuvitellut, niin että rakastettu-sanalla on myös "toisen ihmisen" merkityssisältö. Silti teos on aistillinen ja eroottinen. Se nimeää "värisevät kutsut" ja kosketuksesta leimahtavan halun.

2000-luvun lukija, joka on tottunut ajattelemaan sukupuolta ja seksuaalisuutta poissulkevan kaksijakoisuuden järjestelmän ja lukemaan kertomuksia pitäen silmällä, mahdollistavatko vai kieltävätkö ne muun kuin heteroseksuaalisen tarinan, olisi ehkä valmis näkemään Tsh'ienniagin legendan allegoriana homo- ja heteroseksuaalisuuden ylittävästä har-

⁴⁰ Elämäkerturi Roger Holmström puhuu Olssonin rakkaus- ja ystävyys-suhteista osana elämäkertaa. Hän nimeää kertaalleen suoraan "rakkauden naisen ja naisen välillä", mistä vähintään käy selväksi, että naisten väliset suhteet on luettava merkityksellisiksi (Holmström 1993, 147). Toki esimerkiksi Olssonin lyhyehköstä suhteesta Wäinö Aaltoseen annetaan eksplisiittisempää tietoa rakkaussuhteena, muun muassa sisällyttämällä kuvallitteeseen Aaltosen piirtämä eroottinen kuvatervehdys. Naissuhteiden kuvauksessa korostuu intohimoinen ystävyys, luottamus ja usein myös tuki ja turva. Symmetriaa kuvauksessa ei siis ole, mutta avoimuutta kyllä. Mari Koli pitää Holmströmin hienovaraisuutta arveluttavana ja turhan heteroseksuaalista kuvaa Olssonista piirtävänä (Koli 1996).

monisesta kahtalaisuudesta. Onko legenda siis rakenteellinen elementti, joka kantaa seksuaalisen ambivalenssin teemaa? Onko siinä esiintyvä parantava yhteenliittyminen metafora biseksuaalisuudelle, joka muodostuu eri- ja samansukupuolisista rakkauksista, kun ne itsetuntemuksessa kerrotaan samaan kertomukseen? Vai onko legendan erkanemisella ja yhtymisellä toisenlainen merkitys, ja millainen silloin on Silkkimaalauksen tarina eri- ja samansukupuolisesta rakkaudesta?

KUVISSA JA AJASSA LIIKKUVA KERRONTA

AJATTELEN *SILKKIMAALAUSTA* TEOKSENA, jossa rakenteen ja tematiikan ambivalenssi kulkevat yhdessä. Hagar Olssonin tuotannossa kohtaavat kerronnalliset ja yhteiskunnallis-eettiset uudistuspyrkimykset - modernismi, naiseuden uudelleenajattelu ja sotienjälkeinen henkinen jälleenrakennustyö.⁴¹ Myös *Silkkimaalaus* liittyy yhteen kokeilevat kerrontarakenteet, sukupuolen ja seksuaalisuuden teemat ja historiallisen hetkensä ajattelun haasteet. Olsson etsi *Jag lever* -esseeteoksessaan (1948) kuumaisesti vaihtoehtoa rationaalisuudelle ja kokonaisuutensa kadottaneelle ihmiskuvalle. Myös *Silkkimaalauksen* mysteeriä tavoitteleva runollisuus asettuu ambivalenssina vasten tätä liiallista selkeyttä. Lisäksi ambivalenssin käsite valaisee teoksen rakennetta. Läheltä lukemalla voi nähdä, miten kerronnallinen ambivalenssi syntyy *tilallisten* ja *ajallisten* rakenteiden yhteisvaikutuksena.

Alkukielinen *Silkkimaalaus* on sadan pienen ja kevyesti ladotun sivun kirja. Se ei ole mitoiltaan edes pienoismaalaus, muttei myöskään laaja novelli. Sitä on parasta kutsua kertomukseksi. Siinä on ajallisen juonen taso, joka kuitenkin on eräänlainen kehystys. Tämä taso koostuu Hagarin tekemästä matkasta, joka alkaa hänen huoneestaan ja päättyy sinne. *Silkkimaalauksen* kehyskertomuksen juoni on monin tavoin odotuksenmukainen. Se on matkajuoni, ja sen voi nähdä amerikkalaisen kerronnan tutkijan Peter Brooks'n kuvaamana metaforisena kokonaisuutena: alku ja loppu ovat "sama mutta eri", ne samastuvat mutta niiden välille jännittyy merkityksen muutos ja siirtymä. (Books 1984, 91-92) Juonen sisältö on kysymysten asettaminen ja vastausten saaminen matkalla, joka on samalla metaforinen matka itseän ja menneisyyteen.

Tämä narratiivinen norminmukaisuus kuvaa siis kehyskertomusta. Suurin osa kerronnasta on sijoitettu siihen joko mielteliäänä monologina tai upotettuina kertomuksina ja kuvallisina laajennuksina. Näin rakentuu muutamia keskeisiä tapahtumisen näyttämöitä, joiden välillä liikutaan. Paikkojen järjestys ja niiden suhteet muodostavat *Silkkimaalauksen*

⁴¹ Ellen Rees lukee Chitamboa (1933) teoksena, jonka kaksitasoinen kerronta konkretisoi kutsumuksen ja rakkauden, maskuliinisen ja feminiinisen kohtalon ristiriidan. Sille etsitään analogioita Olssonin elämästä ja tuotannosta, mies- ja naissuhteiden väliltä, modernistin ja modernismin kriitikon roolien väliltä. (Rees 1999.) *Silkkimaalausta* ja Chitamboa yhdistävät ristiriidan ja valinnan sekä vanhempi-lapsi-suhteen teemat.

varsinaisen juonen: alun ja lopun yksinäisen huoneen välillä sijaitsevat tärkeimpinä Tsh'ienninangin talo, mandariinin talo, puutarha ja paviljonki. Hagar tekee siis matkan Tsh'ienninangin Kiinaan ja arvoituksellisen mandariinin luokse, sekä samalla oman menneisyytensä paikkoihin. Kertomus hahmottuu kerroksittaisena fantasian ekfrasiksena. Käytän ekfrasis-termiä korostamaan näkymien ja näkyjen keskeisyyttä kerronnan kuljettajina. Hyvin usein uuden jakson tarinassa aloittaa kuvaus, joka muistuttaa maalauksen kuvailua:

Näin edessäni kaislikkoisella virran rannalla pienen talon missä Vang Tshou ja Tsh'ienniäng asuivat onnellisen maanpakonsa ajan, ja kun vuorten väri vaihtui ruusunpunaisesta purppuraan ja muutama villihanhi lehahti kaislikosta kirkuen lentoon, näin pitkän hahmon nousevan ylös pengermää ja menevän taloon. Oliko hän saattajani? Minä en sitä tiedä, sillä miten etsinkin kaikki nurkat ja sovet ja kurkistin jokaisen verhon taa, en voinut nähdä häntä missään. (S 20)

Kertoja siirtyy tilasta toiseen, näkymän katselijasta talossa olijaksi, ”muinaiseen Kiinaan”. Vaikka näkymässä on liikettä, sitä kuvaillaan harmonisena sommitelmana ja sen estetiikka on kiinalaisen maalauksen estetiikkaa. Yksityiskohtien kuvailu (talo, sovet, nurkat ja verhot) mahdollistaa astumisen sisään kuvaan; yksityiskohtaan tarkentaminen tekee kuvastusta kosketeltavan, ja siirtymä kerronnan tasojen välillä on mahdollinen. Kerronnan siirtymiä voi siis kuvata ekfrasiksen lisäksi synekdokeen käsitteellä, joka on metonymian sukulaistrooppi ja merkitsee siirtymää kokonaisuuden ja osan välillä.⁴² Merkittävää näissä kerronnan troopeissa on niiden visuaalinen tilallisuus, joka asettuu vasten matkajuonen ja elämäntarinan kertomisen ajallista järjestymistä. Ne ovat kuin huoneita talossa, tauluja huoneen seinillä, käytävien labyrintteja tai toisensa sisältä aukeavia laatikoita.

Kertomuksen paikkojen välillä vallitsee enteiden, heijastumisten ja vastaavuuksien verkosto. Alun ”tyhjällä näyttämöllä” on näkyvissä esineitä, jotka myöhemmin saavat ratkaisevia merkityksiä, kuten sormus ja maalaus, jolla on Ka'n profiili; lause ”Ujo nuorukainen kuiskasi korvaani muutaman sanan” täydentyy myöhemmin kertomukseksi nuoruuden kihlatusta (S 13-14). Vaikka jotkin kerronnalliset siirtymät ovat yllättävämpiä kuin toiset, kaikki ovat motivoituja. Siirtymät noudattavat ekfrasisrakennetta tai seuraavat kellon soittoa, enteilevää runonsäettä tai edellä kulkevaa saattajahahmoa. Saattaja muodostaa spektrin selittämättömästi tutusta, kaukaa nähdystä hahmosta mandariiniksi, joka lopul-

⁴² Synekdokee ja metonymia tulevat tässä käytetyiksi yksittäistä kielikuvaa laajempina käsitteinä, samoin kuin metaforakin Brooks'n tapaan alun ja lopun suhteen kuvauksena. Ne kuvaavat siis millaisten suhteiden varassa kerronta etenee. Klassiset kerronnan teoriat kuvaavat kerronnallista jännitettä vuorovaikutuksena, jossa metonymia viivyttää ja assosiaatioin eksyyttää metaforan puoleensavetävää voimaa. (Brooks 1984: 24-29.) Silkkimaalauksessa erityistä on metonymian ja synekdokeen visuaalinen ja tilallinen korostuneisuus, niiden kirjallisuus.

ta tunnistetaan isäksi. Saattajan aavistettava läsnäolo, vihjeet ja enteet ovat kuin sadun juonenkuljetusta, joka asettaa sankarin suoriutumaan tehtävästä. Kertomus ei jakaudu unen ja valveen tasoksi vaan synnyttää omanlaisensa todellisuuden. *Silkkihaalaukset* on tarkka sommitelma niin tyyliltään kuin rakenteeltaan, mutta vaikka se ei ole rönsyilevä ja satunnainen, siinä on kuitenkin aika- ja tilarakenteiden muodostamaa mosaiikkimaista monimutkaisuutta ja kolmiulotteisuutta.

Ajan ja tilan välillä vallitsee narratiivisuudessa epäsymmetria, jolla on vaikutuksia niin rakenteen, teemojen kuin ideologisuudenkin tasolla. Ajan kuluminen ja ajassa jäsentymisen esitetään usein tunnisteiksi narratiiville. Kerronnallinen minimi voidaan kuvata siirtymänä kahden ajallisen pisteen välillä, joiden suhde on jännitteinen. Jotakin siirtyy, ratkeaa tai täyttyy samalla kun alku ja loppu solmitaan yhteen, ja kaikki niiden välillä on ajassa tapahtuvaa matkan tekemistä. (Brooks 1984, 21-27; Roof 1996, 51-56.) Ajan keskeisyys on normatiivista, sillä kronologiset liikkeet näyttävät yhdensuuntaisilta, kertakaikkisilta ja jotenkin tarpeellisilta. Kronologia luonnollistaa kausaalisuutta ja hierarkkista järjestystä: ensin tämä, sitten tuo; koska tämä, siksi tai siitä johdettuna tuo. (Ks. Jagose 2002, ix.) Jännite ja sen purkautuminen merkitsee myös tietoa, jota alussa ei ole ja joka lopussa saavutetaan. Tieto ja hallinta tuntuisivat loppuun mennessä siivoavan kertomuksesta ambivalenssin, jolle jäisi paikka vain tarinan keskikohdassa. Keskikohdan hajaannuksen selvittäminen vahvistaa jo alusta alkaen toivotun lopun järjestyksen. (Roof 1996, xix-xxi, 73-75.)

Tilallisten rakenteiden korostumista ajallisten kustannuksella taas on pidetty kerronnan kokeellisuuden merkinä. Modernin ja postmodernin itsetietoisien romaanin teoreetikot ovat puhuneet tilallistuvasta muodosta, jossa kerronnan virtaava eteneminen ja merkityksen muodostaminen monimutkaistuvat (Waugh 1984, 23; Frank 1963). Ajallisuus nähdään tässä keskustelussa niin vahvasti kertovaa proosaa dominoivana, että tilallisen muoto syntyy jo pelkästä kronologisuuden häivyttämisestä. Kerronnan tilallisuuden keinoina on pidetty myös visuaalista hahmottumista sekä kehys- ja upotusrakenteita. (Ks. Smitten & Daghistan 1981.) Esimerkiksi *mise en abymejen*, koko tarinalle allegoristen sisätarinoiden, jollainen Tsh'ienniingin legendakin on, voi nähdä muodostavan ajallisuuteen tunkeutuvaa tilallisuutta (Rojola 1995, 52).

Analogiset ja toisiaan peilaavat kertomukset luovat toistoa, paluuta ja sisäkkäisyyttä, jossa sekä kertomisen että lukemisen teot alkavat hahmottua tilassa. Tilallisuus mahdollistaa kokemuksen liikkumisesta muullakin kuin aika-akselilla ja samalla kausaalisuuksia vastaan, mahdollisesta kehkeytymisen linjasta toiseen. Sodanjälkeisessä suomalaiskirjallisuudessa näkyi kerronnallisen kokeilun juonne, jossa sivullisuuden teemaan yhdistyy pelkistetty, suljettu tila, niin että tilallisuuden korostus sekä vieraannuttaa että tutkii vierautta temaattisesti (Hökkä 1999, 71). *Silkkihaalauksen* alkua hallitsee tällainen tilallisuutta etualalle tuova

tyhjä näyttämö.

Tilallisuus siis vaatii, pysäyttää, ylläpitää ja haastaa, kun taas ajallisuus siivittää, vauhdittaa, täyttää odotukset, purkaa ja päättää. Tilallisuuteen kytkeytyy ristiriidan säilyttäminen, ristiriitaisen kokonaisuuden hallinta, kronologisuuteen taas ristiriidan ratkaiseminen ja kokonaisuuden hallinta lopullisessa tiedossa. Tiedon ja narratiivin yhteydessä voi lisäksi nähdä metaforista sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta. Jännitteen, pitkittämisen ja täyttymisen metaforat ovat helposti erotisoituvia, ja monien narratologien tavassa puhua narratiivisesta jännitteestä liikettä synnyttävänä ”vastakohtien vetovoimana” voi nähdä molemminpuolisen luonnollistavan suhteen heteroseksuaalisten instituutioiden ja kerronnallisuuden välillä. (Roof 1996, 49-56).

Aika- ja tilarakenteisiin liittyy normatiivisuuden ja epänormatiivisuuden⁴³ asetelma, jolla on sukupuolittunut sävy. Tällöin se tapa, jolla Silkkimaalaus monimutkaistaa ajallista juontaan tilallisilla siirtymillä, on mielenkiintoinen myös muun kuin teoksen rakenteen kannalta.

SULKEUTUMATON MINÄN TARINA

PALJON KOMMENTOIDUSSA PETER Brooksin *Reading for the plot* -teoksessa (1984) kerronnasta puhutaan jännitteenä, joka haluaa täyttymistään mutta ei aivan vielä. Jotta tarina sisältäisi muutakin kuin alun ja lopun, joita mikään ei lopulta erottaisi toisistaan, tarvitaan kyllin pitkä viivytyks, varmuuden ja täyttymisen lykkäys (Brooks 1984, 35-38, 48). Mallintaesnaan narratiivia Brooks käyttää freudilaista yksilönkehityksen ja seksuaalisuuden tarinaa arkinarratiivina. Seksuaalisuutta säätelevät narratiivit ovat riippuvaisia ambivalenssista kuviteltuna moninaisuutena, josta luonnollistettu kaksinapainen, heteroseksuaalinen systeemi voidaan johtaa (ks. esim. Garber 2000, 181-184). Kaunokirjalliset teokset taas voi nähdä riippuvaisina jännitteestä hajanaisuuden ja koherenssin, tiedon ja ei-tiedon välillä, ja tätä jännitettä on kuvailtu metaforisesti ”haluna”, sukupuolittuneena ja seksuaalisena (Brooks 1984, 104-105). Tällä narratiivin ja seksuaalisuuden yhteenkietoutumisella on väistämättä merkitystä myös sille, millaisia kirjalliset kertomukset rakkaudesta ja halusta ovat tai voivat olla.

Sen tiedollisen järjestyksen mukaisesti, jota Sedgwickin kaapin epistemologia kuvaa, epätietoisuuden oletetaan viittaavan ensinnäkin aidompaan, piilotettuun tietoon ja toiseksikin homoseksuaalisuuteen, joka erotetaan jyrkästi heteroseksuaalisuudesta. Häilyvyys saa siis harvoin ilmaisia itsenään, vaan se tulkitaan viittaukseksi aivan tietynlaiseen tietoon,

⁴³ Käytän normatiivisuus-sanaa siksi, että se viittaa oikean ja kannustetun lisäksi myös tavalliseen ja odotuksenmukaiseen. Normatiivisuus on sitä säätelevää vaikutusta, joka huomaamatta toteutuu tunnistettavissa merkityksissä ja totutuissa käytännöissä sekä niitä häiritsevän välttämiseksi.

joka pitää paljastaa. Ambivalenssin yli on kuljettava kohti lopun hallintaa, se on ratkaistava; seksuaalisuuden tietämisen tilat (”kaapin” sisä- ja ulkopuoli) erotetaan toisistaan, ja niiden välillä on vain yhdensuuntainen ja kertakaikkinen liike. Kehitystarina ja ulostulotarina, joita kerronnan traditioina kannattelee itseä koskevan totuuden etsiminen, näyttävät miten kronologinen juoni tuottaa varmuutta ja kertakaikkisuutta, joka voi olla normatiivista (Roof 1996, 105-107; Haasjoki 2005, 31).

Silkkiemaalus on itseksi tulemistaan kaipaavan minän tarina. Kerrontaa hallitseva päämäärä on näyttää menneisyys ja sen mahdollisuudet, sekä toteutuneet että toteutumattomat, jotta Hagar voisi ymmärtää menetyksen ja syyllisyyden tunteensa ja saada rauhan. Tiedon saaminen muodostuu enteestä ja sen toteen käymisestä, kaukaa nähdystä kuvasta ja sen näkemisestä lähempää. Lähempää katsominen tuottaa tunnistamisen, ymmärtämisen ja usein sovun. Kuvina ja tiloina hahmottuva kerronta ei pyri syrjäyttämään ajan keskeisyyttä, minän historian ja etsimisen tarinallisuutta. Kokemuksellinen ja muisteltu aika on edelleen tärkeä yhdistävä punos. Tilallisuus kuitenkin antaa mahdollisuuden ambivalenssille, joka harvoin selviää juonen kausaalisuudesta.

Eräässä kohtauksessa Hagar tuo toisesta ajasta oman nuoremman itsensä oppaaksi matkalle. Kerronta on siirtynyt hetkeksi lapsuuden makuuhuoneeseen ja Hagar on saanut puhua kadottamansa äidin kanssa. Äiti tunnistaa Hagarin pikku tyttäreksen, mutta suhde on niin ristiriitaisesti kaipuun ja odotusten sävyttämä, että aikuinen Hagar jää lopulta huutamaan äitiään. Tässä kohdassa lapsi-Hagar tarttuu käteen ja ruumiillistuu muistoista suojelevaksi hahmoksi. Lapsi-itsensä kanssa Hagar kykenee astumaan aikaisemmin lukittuun mandariinin palatsin kabinettiin, johon hänet on ohjattu. Kabinetissa Hagar näkee seinillä elämänsä tapahtumia, upotettujen tarinoiden konkretisoituneita ekfrasiksia. Eräs niistä näyttää nuoruuden odottavan tunnelman, sitä jakamaan saapuvan nuoren miehen, kihlatun, ja kihlauksen purkautumisen:

Mutta miksi hänen [nuoren Hagarin] kasvonsa yhtäkkiä tummuivat, miksi hän kääntyi pois ja karisti kukat hiuksistaan, aivan kuin päästäkseen eroon niiden kertomasta sadusta? En tiennyt mihin ryhtyä häntä hillitäkseni - eikö hän käsittänyt, että hän ryösti minulta parhaimman osan korvaamattomasta elämästäni, suloisen kukinnan, varhaiskevään tuoksun? [- -] Minä en tuntenut mitään sääliä häntä kohtaan, päinvastoin sydäntäni vihloi katkera viha. [- -] Hänen tähtensä olivat huuleni kuihtuneet kuin janoiset kukat, ja sylini oli tyhjä.” (S 43-44)

Lapsi-Hagar asettuu sovinnontekijäksi keski-ikäisen ja nuoren Hagarin välille ja ohjaa kertojaa ymmärtämään, ettei tyttö yksinkertaisesti ”osaa leikkiä toisten kanssa” (S 45).

Kun Hagar monistuu kolmeksi eri-ikäiseksi itsekseen, menneisyyden kohtaaminen saa kirjaimellisen muodon. Kertomuksessa on kysymys muistoista ja eletyn elämän ymmärtämisestä, jota kannattelee ajal-

linen jatkuvuus. Silti jatkuvuus rikkoutuu, kun menneisyys asettuu nykyisyyden rinnalle samaan tilaan, kohdattavaksi. Kehitystarinan logiikan mukainen maailmaan lähteminen on jo menneisydessä, ja nyt tehtävä matka on aikaa ja kausaalisuutta vastaan käyvä, uudelleenymmärrystä etsivä. Lapsi-Hagarin ymmärtäväisyys ja tyttö-Hagarista käyty neuvottelu näyttävät, miten menneisyys ei ole suljettu eikä itseymmärrys ainoastaan kronologisuuden ja loogisuuden varassa. Purkautunut nuoruuden kihlaus on tehnyt Hagarista ”rakkaudettoman”, ikään kuin teoksen läpi etsittävää rakastettua, Ka’ta, ei olisi koskaan ollutkaan. Tiloiksi ja kuviksi fragmentoituva elämäntarina sallii tämän kohtauksen (Hagarin näyn ja hänen vihanpurkauksensa) olla totta siinä missä muidenkin.

Silkkiemaalauksen kertoma minän tarina on siis toisenlainen paljolti tilallisuuden vuoksi. Mandariinin palatsin tilojen ja aikojen sisäkkäisyys sallii myös kertoa Ka’sta ja Hagarista sekä istumassa rakastavaisina sohvalla että samassa huoneessa auttamattomasti eri todellisuuksiin kuuluvina (S 33, 37). Samoin käy, kun Hagar pysähtyy ihailemaan puutarhan virtaavaa vettä, ja näkee sen lähteellä Edith Södergranin kapeaharteisen hahmon: tämä on virran Hagariin yhdistämä mutta ajan ja syyllisyyden hänestä erottama (S 32). Palatsissa harhaillessaan kertoja saa useita, ajassa rinnakkaisia kokemuksia, ja niissä hän näyttäytyy itselleen monina hahmoina ja etsii sopua näiden välille. Tilallisten ja ajallisten siirtymien yhteisvaikutus tuntuu pyrkivän kohti inhimillistä kokemusta, jossa itsellä on tarina ja logiikka mutta se ei ole jokaisesta paikasta ja joka hetkenä tarkasteltuna sama.

LEGENDA KAHTIAJAKAUTUVASTA NAISESTA

SIIRTYMÄT AJASSA JA todellisuuksissa ovat taikatemppuja kertojan samuudella. Hagar muuttuu aina hieman toiseksi, mutta hänen kokemuksellinen yhtenäisyytensä pysyy ja kertojanääni saumaa katkokset. Astuessaan Tsh’ienniingin taloon kertoja alkaa kertoa Tsh’ienniingin ruumiillisesta kokemuksesta, joka on toista kuin mihin hän on tottunut: ”Hengitin aivan toisin kuin ennen, paljon syvempään kuin koskaan olen voinut hengittää - -” (S 21). Kertoja jättää sanomatta ”tunsin olevani Tsh’ienniing”. Sen sijaan sana ”minä” saa heti siirtymän tapahduttua kaksi merkitystä, Tsh’ienniingin ja Hagarin minuuden. Kertoja monistuu. Katsoessaan itseään peilistä hän katsoo samanaikaisesti itseään ja jotakuta toista: ”Mutta olinko minä todella tuo nainen? Sysimustaa tukkaa, pehmeitä valkeita olkapäitä, koko tuota haurasta olentoa ympäröi sädehtivä kauneus, joka tuntui minusta vieraalta, ylimaalliselta.” (S 30) Peiliin katsovat päällekkäin Hagar, joka arvelee olevansa Tsh’ienniing, ja Tsh’ienniing, joka ihmettelee omaa kauneuttaan ja näyttää omissa silmissään maanpaossa eläneeltä prinsessa Hsiang Feiltä. Hagarin ja Tsh’ienniingin koke-

mus siis on kahdentumisessaankin sama.

Tsh'ienniång on pukukenut kauneutensa ylleen kuin suojelevan naami-
on lähtiessään vastoin miehensä tahtoa tapaamaan mandariinia. Vang
Tshou on raivostunut, koska taiteen ja julkisen elämän kunnianarvoi-
sa kutsu on tullut vaimolle eikä hänelle. Myös naapurin vanha nainen
väittää pilkallisena Tsh'ienniångin olevan lukutaidoton kuten muutkin
naiset, ja tuohuessaan tälle Tsh'ienniång osoittaa olevansa Hagar, ko-
toisin uudenglaisesta ajasta. Kohtaus kommentoi kirjailijuuden ja ajat-
telijuuden sukupuolta sekä naiselle avoimia rooleja. Uusi aika on tässä
myös maailmansodan jälkeinen aika, naistaiteilijoille suopeampi kuin
maailmansotaa edeltävä, josta Olsson kirjoitti *Chitambossa* (1933). Mutta
konfliktilla on merkitystä myös rakenteellisena elementtinä. Kun Hagar
Tsh'ienniångina lähtee mandariinin luokse, tarinaan aukeaa ylimääräi-
nen lähtö. Se tuo Hagarin enemmän läsnäolevaksi Tsh'ienniångin hah-
mossa ja herättää tulkinnan mahdollisuuksien moneuden. Legenda ei ole
enää aivan sama eikä allegoria suljettu.

Kirjaimellisin yhtymäkohta Tsh'ienniångin ja Hagarin tarinoissa
on syyllisyys vanhempien jättämisestä. Tsh'ienniång lähti isänsä talosta
Vang Tshoun takia, mutta minkä vuoksi Hagar lähti? Vai lähtikö hän?
Ka'n luokse hän kenties lähti, nuoren sulhasen mukaan taas ei. Kabinetin
ja liikkuvien maalausten kohtauksessa on selvää, että Hagar tuntee syyllisyyttä
myös siitä, ettei lähtenyt rakastetun mukana toiseen maakun-
taan vaan kuvassa nähdyn tytön valinnalla kuihdutti mahdollisuutensa.
Tsh'ienniångin legenda siis liitetään Hagarin tarinaan useilla eri tavoil-
la. *Silkkimaalauksen* kerronta on sillä tavoin tyyliteltyä, että rakkaustari-
nat ja rakkauden menetykset rinnastuvat toisiinsa; esimerkiksi kaukaa
nähty ja hätkähtäen tunnistettu hahmo tai luonnon helmassa viipyvää rak-
kastavainen pari esiintyvät monina variaatioina. Paitsi toisiinsa, ne rin-
nastuvat Tsh'ienniångin legendaan. Vang Tshoun vuoksi Tsh'ienniång
”pakeni salaa isänsä kodista”; Hagarin nuoruudenkihlattu rukoilee tätä
”jättämään isänsä talon”. (S 19, 44.) Vang Tshou tarttuu Tsh'ienniångin
käteen ”ja me leimahdimme molemmat”; Hagarin ja Ka'n istuessa Ka
kohottaa kätensä ja ”tuli kiiti lävitseni päästä jalkoihin”. (S 23, 33.)

Vang Tshou on siis nuoruuden kihlattu ja Ka. Alun monologissa on
läsnä tuntematon joukko muitakin ihmisiä, jotka kutsuvat Hagaria: ”Mi-
nusta erkanivat elävät virrat, jotka välkkyen etsivät tietään ihmismeres-
sä, ja ilman kautta sain hehkuvia viestejä sydämiltä, jotka olivat yhtä heh-
kuvia ja toivontäysiä kuin omanikin (S 8).” Sama vaikea valinta ja syyllisyy-
s tunnustetaan suhteessa toisten ihmisten kollektiiviseen kutsuun.
Mahdollisuudet on hukattu omasta suuresta syystä, ja Hagar näkeekin
oikeutettua tuomitsevuutta näkyjensä hahmoissa: ”Heidän ihanuuten-
sa oli niin suuri, että halusin vaipua maan alle häpeäni tähden” (S 14),
”Ne asettuvat aivan kattokruunun alle, täyttymättömän elämänyhteyden
aavemaiseen valoon, ja tuomitsevat sinut iankaikkiseen velkaan” (S 9).
Legenda laajenee kuvittamaan rakkauden vastaanottamista tai hylkää-

mistä, haluun ja tahtoon liittyviä valintoja.

Legendassa on kaksi poissulkevaa impulssia, rakastetun seuraaminen ja kuuliaisuus vanhemmille. Ratkaisuna on saada molemmat, olla sekä omassa että vanhempien talossa. Ambivalenssi jää voimaan mutta on silti mahdotonta, sillä kotiin jäänyt Tsh'ienniäng on unessa. Vielä yksi tapa tulkita legenda onkin Hagarin syyllisyys siitä, että hän ei ole suostunut valitsemaan vaan on tahtonut kaiken. Tämä kohtuuton halu on merkinnyt puolittaista, vieraantunutta olemassaoloa, kiinnittymistä ei-mihinkään. Molempien valitseminen on sama kuin ei minkään valitseminen, samoin kuin ambivalenssi on aina sekä kahtalaisuutta että häilyvää ei-kumpaakaan. Tsh'ienniängin legenda on siis ambivalenssin liioittelua ja kirjaimellisuutta, johon sisältyy ylikuonnollinen mahdottomuuden elementti. Hagarin elämässä tämä merkitsee sitä, että kaikille kutsuille on sanottu yhtäläisesti ei, ja Hagar on tajuttomassa unessa, hänellä on ”ontelo rinnassa” tai hänen ”elämänsä on pysähtynyt hänen vielä eläessään” (S 33, 7).

Vanhempien tahto ja oma tahto, rakkaus ja kutsumus, avioliiton tuoma asema ja sen torjuminen, toisiin ihmisiin liittyvä ja itseensä vetäytyvä elämä - nämä kaikki ovat mahdollisia sisältöjä legendan ristiriidalle. Legenda kertoo yhteen kaksi valintaa, kaksi syyllisyyttä ja monta eri henkilöasetelmaa. Tsh'ienniängin tarun sovinto ei siis paranna vain yhtä repeämää, vaan täydellisen rauhan fantasiassa ne kaikki. Ja koska legenda Hagarin elämänä kertoo vuorollaan sekä naisen että miehen rakkauten valitsemisesta, sen ristiriita ei palaudu homo- ja heteroseksuaalisen rakkauten poissulkevuuteen. Legendan osuus kertomuksessa ei tunnusta tätä poissulkevuutta, vaikka kertomus muuten kuvaakin sukupuolieroja yhteisöllisine ulottuvuuksineen: Hagarin ja kihlatun tarina asettuu legendan kautta analogiseksi Hagarin ja Ka'n tarinalle, ei sen vaihtoehdoksi. Lisäksi kertomus vastustaa näin kertakaikkista valheen ja totuuden, väärän ja oikean itsen välistä jakoa, joka olisi rikkumaton kaapin epistemologian toteutuma. Ajan ja tilan vuorovaikutus on tässäkin merkittävää: legendan variaatioihin liittyvä kerronnallisen ajan monimutkaisuus luo tilan sen mahdollisimman ambivalentille tulkinneille.

”VIERAAT VIIPYVÄT AURINGONNOUSUUN ASTI”

KOKO KERTOMUKSENSA AJAN, paitsi milloin pääsee pakenemaan näkyihin, Hagar on toisista ihmisistä erotettu. Mandariinin palatsissa hän näkee kauniita tuntemattomia ja myös tuttuja, etenkin Ka'n, mutta nämä eivät näe häntä vaan vaikuttavat välinpitämättömiltä ja tuomitsevilta. Hagaria ajaa eteenpäin puutarhassa kuultu salaperäinen säe ”vieraat viipyvät auringonnousuun asti”, yhteisyyden lupaus. Kun Hagar löytää paviljongin, hän pääsee sinne ”viimeinkin”; ensin vain on pitänyt eksyä ja antautua johdatettavaksi. Juhlaan pääseminen ei lopulta hämmästyttä Hagaria

lainkaan: ”Tuntui aivan siltä kuin olisimme eronneet vain hetki sitten, kuin olisimme nukahtaneet tuokioksi juhlan jatkuessa ja viinin vähetessä ruukuissa - -” (S 49). Tsh’ienniingin legendasta on koettu lähtö muttei vielä paluuta. Sovinto on luvattu ja se saadaan enteiden mukaisesti juhli-
sa, jotka jatkuvat auringonnousuun.

Eksyminen ja enteet ovat merkityksellisiä narratiivisuuden ja tiedon yhteenkietoutuvuudelle. Eksynyt kadottaa tien mutta löytää sen *uudelleen*, enne on tieto, joka on olemassa, mutta ensin *piilotettuna*. Lopputuloksena on tieto, ja eksyminen on ollut tarvittava kiertotie, jotta alkuperäiseen (ja siis väistämättömään) voitaisiin palata - kuten narratiivinen norminmukaisuus edellyttää. (Roof 1996, 75, 86.) Eksyminen kuvana kaikuu myös käsitystä (seksualisoidusta) itsestä paljastettavana totuutena. *Silkeimaalaus* käy todellakin lähellä fantasiaa täydellisestä tiedosta ja rauhasta. Juhla mandariinin paviljongissa rakentuu viimeiseksi ja täydellisimmäksi tilaksi, johon kootaan kaikki tärkeät henkilöt samassa ajassa sijaitsevina. Mandariini on ”parhaalla kertojantuulellaan” - hänet yhdistetään isään, jota kuvailtiin aiemmassa lapsuusnäyssä samoin sanoin. Mandariinin vaimo on äiti, joka lohduttavasti toteaa ”löysimme lopulta toisemme”. Ka on läsnä, samoin joukko ystäviä, joilla on kotoisat ominaisuutensa ja nimetkin, kuten Toya ja Artur. Kohtauksessa myös nauretaan helpottuneesti lemmikkiapinalle, joka luulee jonkin asian maailmassa vielä olevan hätänä. Hagar ja Ka saavat kahdenkeskisen hetken, ja kaikki suhtautuvat arvostavasti heidän yhteyteensä. (S 47-51.) Erilaiset suhteet saavat olla olemassa ja valintojen karvaus on haihtunut. Oikeastaan kuva sovinnosta on eksessiivinen, niin että se menettää uskottavuuttaan ja on kumoutua.

Lopussa kuitenkin tapahtuu jotakin, mikä tempaisee kerronnan irti, nimittäin ”ihme”. Vaikka Hagarin matka on tapahtunut niin kuin oli määrä, mikään kertomuksessa ei varsinaisesti valmista aamuruskosta ratsastavaan, ”ihmisen voitonlaulua” laulavaan mieheen. Kuva on orgastinen ja peittää näkyvistä kaiken muun: ”irtaannuin kaikesta mikä oli omaani ja minkä olin jättänyt taakseni, en nähnyt muuta kuin auringon nousun. [- -] Temppeleportista liekehtivien vuorten keskeltä tuli ratsastaen yksinäinen mies, hänen kasvonsa olivat kauniimmat kuin kieli voi kertoa, ja sydämessään hän kantoi ihmislasten kyyneliä.” (S 52).

Ilman yhteyttä Olssonin 40-luvun lopun ajatteluun kristuksenkaltaisen hahmo on vaikeasti ymmärrettävissä. Mies edustaa ”universaalia minää”, ajatusta, jota Olsson kehitti *Jag lever* -esseessä. Ihminen on joutunut oman älyllisyytensä ohittamaksi niin, ettei henkinen kehitys ole voinut seurata tekniikan saavutuksia. Rationaalisuus on pettänyt ihmisen, joten parannusta pitäisi etsiä mystisestä, hengellisestä ja intuitiivisesti ymmärrettävästä. Tätä Olssonille edustavat Aleksis Kiven viimeiset sanat, joissa puhuu yksilöstä riippumaton minä. Minä elän -lauseessa toteutuu eräänlainen ylösnousemus, persoonallisuuden ylittäminen. Olssonin ajatukset vieraantumisesta näkyvät *Silkeimaalauksen* alkumono-

login todistuksessa siitä, miten ihminen voi joutua syrjään elämästään vielä eläessään. Kahdentuminen, itsensä viereen joutuminen, on myös sama ajan sairaus, jota *Jag lever* on kirjoitettu lääkitsemään.

Mielenrauha ei olekaan riippuvainen vain itsetuntemuksesta, vaan Olsson sitoo sen yksilöllisyyden ylittävän ihmisyyden mysteeriin. Yksilöllisyyden valintoineen ja syyllisyyksineen on annettava raueta. Tsh'ienniingin kahdentuminen ja ehjäksi tuleminen on kuva myös tälle itsestään kauaksi joutuneen ihmisen valaistumiselle. Voisi kysyä, viimeisteleekö auringonnousun kliimaksi totuuden etsinnän tavalla, josta Judith Roof puhuu (re)produktiivisuutena ja joka kannattelee narratiivin ideologisuutta (Roof 1996, 13-17), vai onko hyppäys mystiseen ja universaaliin niin suuri, että se irtoaa tästä normatiivisuudesta. Kysymys siis kuuluu, mitä ambivalenssille tapahtuu tässä ilmestyksessä.

Viimeisellä sivulla, joka sijoittuu jälleen Hagarin huoneeseen, on läsnä kolme kerrottua tarinaa edustavaa elementtiä: maalaus, laulu ja runo. Ensimmäinen on silkkimaalaus, Ka'n lahja, jonka antoi "rakastettu käsi aamukoitteessa". Lukuisien ekfrasisten vuoksi on helppo ajatella, että matka on alun perinkin tehty juuri tässä maalauksessa. Maalaus on silmukka ajassa: loppu läsnä alussa ja alku lopussa, muodon suljettuus. Toisaalta sen olemus on pako: houkutus astua tauluun pois todellisuudesta "kuten maalari Vu", joka katosi maalauksensa luolaan. Tältä houkutukselta varjelee auringonlaskusta ratsastaneen miehen voitonlaulu. Kun yksilön kaikki toiveet ovat toteutuneet aamun jatkuneissa juhlissa, nousee aurinko ja muistuttaa yksilöä suuremmasta, joka voittaa ja sisältää kaiken. Maalauksen taika raukeaa, sen "saavat kaikki nähdä". Mutta on jotain muuta mitä kaikki eivät saa nähdä, nimittäin "pieni kiinalainen runo". "Sen sisältöä en ilmaise kenellekään", kuuluvat teoksen viimeiset sanat. (S 53.) Tämä voisi olla palatsissa kuultu runo, josta jää kaikumaan kutsumu viimeinen säe, tai toisaalta Toya-ystävän juhlissa kirjoittama. Toya kirjoittaa runonsa Ka'n lahjan inspiroimana ja se on sikäli tulkinta Ka'n ja Hagarin rakkaudesta. Kukaan ei tiedä, mikä tämä merkityksellinen tulkinta on, eikä lukijakaan täysin tiedä, mikä tuo mysteeriksi jätettävä runo on. Se edustaa siis salaisuutta, joka jättää kerronnan sulkematta.

Silkkimaalaus piirtää elämästä kuvan, jossa rakkaudesta on kerrottu mutta joka ei muodostu ensisijaiseksi kuvaksi heteroseksuaalisuudesta, homoseksuaalisuudesta tai myöskään biseksuaalisuudesta. Totuus itsestä ei typisty seksuaalisuuteen tavalla, joka kannatteli normatiivista narratiivin, tiedon ja seksuaalisuuden yhteenkuuluvuutta. *Silkkimaalaus* kuvaa itsen etsimisen, mutta ei kehkeytymistä kohti identiteettikategoriaa. Tunnustuksellisenä se viittaa "todelliseen elettyyn elämään", joka on loputtoman moninainen. Fiktiona se kuitenkin ylittää omaelämäkerrallisuutensa. *Silkkimaalauksen* hienovireinen ei-typistyneisyys on kirjallisten keinojen vaikutusta, sitä, mikä kerronnassa voi vastustella kerronnan logiikkaa.

Vaikka Tsh'ienniingin legenda antaa vihjeen kaksijakoisuuden ja

yhdistymisen temaattisesta keskeisyydestä, ei vihjettä ole yksinkertais-
ta seurata. Legendalla on teoksessa niin monia funktioita, ettei sille ole
mielekästä etsiä suoraa käännettä. Se muodostuu kuvaksi ambivalens-
sista itsestään. Samalla se yhdistää toisiinsa kahtiajakautumisen teemat,
joita on useita. Hagar Olssonin ihmisyyttä koskevaa ajattelua vasten
Silkkimaalaus kertoo ambivalenssista kahdella tavalla: itsestään erkau-
tunut minä kokee ambivalenssin lamaannuttavina ristiriitoina. Toisaalta
estetiikan ja etiikan, kauneuden ja totuuden toiveikas läsnäolo on sekin
ambivalenssia, joka pakenee koko (läntisessä) maailmassa painostavaksi
käynnyttä rationaalisuutta. Pakeneminen ei näyttäydy torjuvana ja ulos-
sulkevana vaan sovintoa etsivänä ja sisällyttävänä. Samalla *Silkkimaalaus*
saa kysymään, mitä muuta kuin aggressiivisen kiistävää vallitsevan ih-
miskuvan haastaminen voi olla ja tarvitseeko ambivalenssin ilmaisemi-
nen juuri pehmeyttä ja runollista sumeutta, ”arvoituksellista suloa”.

LÄHTEET

Olsson, Hagar 1949: *Kinesisk utflykt*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.

S= Olsson, Hagar 1954: *Silkimaalaus*. Suomentanut Eeva-Liisa Manner. Helsinki: WSOY

Brooks, Peter 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Frank, Joseph 1963: *Spatial Form in Modern Literature*. Teoksessa *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, s 3-62.

Garber, Marjorie 2000: *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.

Haasjoki, Pauliina 2005: Mitä tiedät kertomuksestani. Biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen. *Naistutkimus* 2/2005, s 29-39.

Haasjoki, Pauliina 2007: Varmuuden vuoksi ei. Ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa. Teoksessa Siru Kainulainen ja Viola Capkova (toim.): *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, s 159-190.

Holmström, Roger 1993: *Hagar Olsson och den öppna horisonter: liv och diktning 1920-1945*. Helsingfors: Schildts.

Holmström, Roger 1995: *Hagar Olsson och den växande melankolin: liv och diktning 1945-1978*. Helsingfors: Schildts.

Hökkä, Tuula 1999: Modernismi: uusi alku - vanhan valtaus. Teoksessa Lassila, Pertti (toim.): *Suomen kirjallisuushistoria 3*. Helsinki: SKS, s. 68-69.

Jagose, Annamarie 2002: *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.

Karkulehto, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.

Karttunen, Päivi 1989: "Ehkä seuraava naissukupolvi" - Hagar Olsson. Teoksessa Nevala, Marja-Liisa (toim.): *"Sain roolin johon en mahdu"*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava, s. 359-373.

Kekki, Lasse 2004: Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.) *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, s. 13-45.

- Koli, Mari 1996: *Hagar Olsson: den finländska litteraturens Greta Garbo-gestalt?* *Nya Argus* 1996: 19, s. 30-31.
- Mezei, Kathy (toim.) 1996: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press.
- Olsson, Hagar 1987 (1948): *Jag lever*. Stockholm: Janus Förlag.
- Olsson, Hagar 1993 (1933): *Chitambo*. Helsinki: Schilds.
- Rees, Ellen 1999: Hagar Olsson's *Chitambo* and the Ambiguities of Female Modernism. *Scandinavian Studies* summer 1999, vol. 71, nr 2, s. 191-206.
- Rojola, Lea 1995: *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven saaristosarjassa*. Helsinki: SKS.
- Roof, Judith 1996: *Come as you are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Rosenberg, Tiina 2004: Tintomara. Queerteatraalinen luenta C.J.L. Almqvistin romaanista *Kuningattaren jalokivikoru*. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.): *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Like, Helsinki, s. 93-119.
- Rossi, Leena-Maija 2003: *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoli-tuotantona*. Gaudeamus, Helsinki.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1990: *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press.
- Smitten, Jeffrey R ja Ann Daghistan (toim.): *Spatial Form in Narrative*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Waugh, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory & Practice of Self-Conscious Fiction*. Florence: Routledge.

KAIKKIVOIPAISESTI QUEER: OMNIPOTENSSI, SEKSUAALISUUS JA AMBIVALENSSI MONIKA FAGERHOLMIN DIIVASSA

Kaunis lapsi, lapsi vailla itsetietoisuutta. Sellaiseltahan minä näytän. Olen kuin luonto itse. En meikkaa: olen liian kaunis maalatakseni kasvojani. (D 57)

Ajattelukyky on niin kehittynyt että se hipoo neroutta. **Ajattelukyky syöksähtänyt yli äyräiden toiminnan tavoitteellisuuden kustannuksella.** Siitä minulla on esittää paperit ennen pitkää. (D 25)

Mitäkö puuhaan? **Lunastan omalla elämälläni sen mihin uskon.** (D 42-43)

Kun seison siinä, kylmyys hiipii ruumiiseeni, nousee jaloista sääriin ja jatkaa matkaansa niveliin, lihaksiin ja verisuoniin. Pystyn näkemään sen niin kuin Fransesin piirtämässä kuvassa, enkä pelkästään näkemään, vaan tuntemaan kaiken kuvana. Minusta tulee puu.

Näin syntyy Huurrepuu joka häätää pelon. (D 15)

KOLMETOISTAVUOTIAS TYTTÖ LÖRPÖTTELEE, asettuu ihailtavaksi ja kykenee kaikkeen, ja kuitenkin jähmettyy ”huurrepuuksi”, jonka tehtävä on jatkuvasti häätää pelkoa. Monika Fagerholmin *Diiva* (*Diva*, 1998 = D)⁴⁴ herätti huomiota poikkeuksellisena kertomuksena poikkeuksellisesta henkilöstä. Kriitikot totesivat teoksen haastavaksi, jopa rasittavaksi, mutta arvelivat työläydestä nousevan jotakin, mitä muuten ei saisi esiin. Monet kritiikeistä kysyivät, onko minäkertoja Diiva oikeastaan henkilö vai paremminkin abstraktio, kokeilu tai ajatusleikki. (Ks. esim. Kurkijärvi 1998, Möller 1998, Saesmaa 1998.) Miten pitäisi suhtautua siihen, että koulutyttö viettelee opettajansa ja julistaa rakastavansa ”miehiä, naisia, koiria, ruokaa ja matematiikkaa” rajoituksitta ja ongelmitta, tai olevansa nero ja niin kaunis, että koko maailman on häntä haluttava? Entä mihin

⁴⁴ Teos ilmestyi samana vuonna sekä ruotsiksi että suomenkielisenä käännöksenä. Sekä tekijän että Diiva-hahmon ja teoksen miljöön suomenruotsalaisuus ansaitsisi tulla tarkastelluksi suhteessa esittämiini kysymyksiin, mutta se jää valitettavasti tämän artikkelin ulkopuolelle. Suhtaudun Diivaan sekä ruotsin- että toissijaisesti suomenkielisenä suomalaisena teoksena, ja luen enimmäkseen sen suomenkielistä versiota.

kohtaan tätä ylivoimaisuutta särö ilmaantuu?

Maria Sääntti kirjoitti *Nuoressa Voimassa*, että *Diivassa* toimii ”mieli, joka etsii ratkaisua itselleen”, ja se on ”romaani, joka kirjoittaa oman kriittikkinsä”. Henkilö Diiva muistuttaa romaani *Diivaa* tässä itseensä viittaavuudessa, ja henkilön mielen toiminta sanelee romaanin etenemisen: ”Kaikki kerrotaan siinä järjestyksessä ja siinä muodossa ja niin monta kertaa kuin se tulee Diivalle mieleen”. Diiva-henkilön tavasta kieltää ja sekoittaa kertomansa Sääntti kirjoittaa: ”Tällä tavalla juuri romaanikirjailijat tekevät temppujaan”. (Sääntti 1999.) ”Romaanikirjailijan tempuista” puhuminen kenties arvottaa teosta jonkinlaisella suopealla ärtymyksellä, mutta lisäksi se on tietoinen askel pois päin fiktion ja todellisuuden erillisyyttä koskevasta teoreettisesta tietämyksestä. Diiva-hahmon ja romaanikirjailijan sekoittumisen voi kuitenkin ottaa myös teoreettisesti vakavasti metafiktiivisenä piirteenä, jolla on romaanissa keskeinen tehtävä.

Diiva pyrkii olemaan poikkeuksellinen romaani, siksi sillä on poikkeuksellinen päähenkilö. Tai myös toisinpäin: poikkeuksellinen romaani tarvitaan jotta saadaan henkilö, ”jota ei uskottu olevan”, kuten ensimmäisen sivun prologi lupaa (D 11). Diivan jäljittelemätön puheenparsi ja maneerit, vakavissaan leikittelevä suhde kerrottuun, läpäisee koko teoksen diivailevana asenteena. Diiva-kokijan ja Diiva-kertojan lisäksi teoksella vaikuttaisi olevan Diiva-tekijä, joka tekee ”romaanikirjailijan temppuja”. Yksi näistä tempuista on toden ja fantasian käyttäminen niin, että kuvittelusta tulee fiktiivistä todellisuutta. Mikä tahansa banaalikin yksityiskohta, tosi tai kuviteltu, voi kasvattaa ympärilleen uuden näyttämön, jolla Diiva kokee elämänsä. Kuvitelmiin uskomisen on lapsen aluetta, mutta romaanin tapahtumakulut ja niiden tulkinnat ovat monesti täysikasvuisten maailmasta, ja näin Diiva asettuu aikuisuuden ja lapsuuden rajalle.

Samalla Diiva-hahmo asettuu toistuvasti kerronnan tasojen väli- maastoon. Diiva on sekä fiktiivisen maailman sisäinen, todellisen kaltainen henkilö, teini-ikäinen tyttö, että tämän todenkaltaisuuden ylittävä kertojan tai jopa tekijän kaltainen hahmo. Fiktiivisen maailman ja sen kirjallisen rakentuneisuuden rajalle asettuminen tekee lukijan tietoiseksi rajasta, joka piiryy näkyviin ja ylittyy. Jotta syntyisi Diiva-hahmo, joka on sekä kokija, kertoja että ”tekijä”, täytyy raja ylittää toistuvasti - raja ei lakkaa olemasta, mutta hetkittäin syntyy kokemus sen liudentumisesta ja paikasta, joka on kahtalainen, häilyvästi sekä-että. Sama kahtalaisuus ottaa Diivassa useita eri muotoja. Teoksen ensimmäisessä prologissa Diiva nimeää itsensä ”tyttönaiseksi”, mikä merkitsee aikuisen ja lapsen rajan piirtymistä ja ylittämistä. Samalla se merkitsee seksuaalisuuden teeman keskeisyyttä. Aikuisuuden ja lapsuuden välitilassa seksuaalisuus on liikkuvaa ja monimuotoista, mutta myös hallitsevaa. Toinen keskeinen teema on fantasia, todellisuuden subjektiivisuus ja kuvittelemalla tavoiteltu kaikkivoipaisuuden, *omnipotenssin* tila. Se perustuu kirjailijan *omnipotenssiin*, lupaan rakentaa romaani niin kuin haluaa. Teoksen rakentumista ja kerronnan tasojen manipuloivassa kokeilevuudessa siitä tu-

lee kuitenkin myös henkilön, Diivan omnipotenssia, lupa hallita todellisuutta käyttämällä mielikuvitusta.

Käytän termiä *ambivalenssi* kuvaamaan Diivan kahtalaisuuksia: ”tyttönaiseutta”, samanaikaista aikuisuutta ja keskenkasvuisuutta; biseksuaalisuutta saman- ja erisukupuolisisten rakkauksien limittymisenä; henkilö/tekijyyttä kerrotun maailman sisä- ja ulkopuolisuutena. Diiva kehittää kerronnassaan moninaisuutta kuvailevan puhutavan, jonka toistuvana työkaluna on lause ”maailma voi olla sininen ja vihreä ja keltainen ja punainen”. Tällä hän pyrkii lykkäämään asettumista kaksijakoisuuksiin ja säilyttämään ”molempien haluamisensa”. Etenkin *Diivan* kohdalla ambivalenssi näyttäytyy siis myös moninaisuutena ja häilyvyytenä, sillä niiden taustalta löytyy usein pakottava kaksijakoisuus.

Diiva siis antaa romaanikirjailijan valtuuksia romaanihenkilölle, jonka on täten lupa olla sekä aikuinen että lapsi, niin täydellinen kuin mahdollista ja rajattomasti seksuaalinen: alkulähtökohdan mukaan Diiva saa haluta aivan mitä haluaa. Erityisesti hänellä on lupa ja jopa velvollisuus ylittää ne rajat, jotka asettavat erilaiset halut vastakkaisiksi ja toisensa poissulkeviksi, homo- ja heteroseksuaalisuuksiksi, ja määrittelevät heteroseksuaalisuuden hierarkkisina maskuliinisuuksina ja feminiinisyyksinä. Mitä teos kertoo seksuaalisuuden kuvittelemisesta tilanteessa, jossa fantasia ja omnipotenssi antavat siihen vapaat kädet? Miten vapaat nämä kädet voivat olla? Millaista on kokeilevan romaanin henkilön kokeileva seksuaalisuus?⁴⁵ Muodon ja sisällön, rakenteen ja tematisoitumisen väliset kytkökset tulevat näkyviin *Diivassa*. Ne valaisevat sitä, millä erityisellä tavalla romaani tai vieläpä kokeellinen romaani voi tarttua seksuaalisuuden, itseyden ja ambivalenssin kysymyksiin. *Diiva* kertoo paitsi fantasian voimasta myös fantasian rajoista.

Diiva on kasvutarina, jossa on keskeistä itseksi tulemisen ja itsensä ymmärtämisen tematiikka. Diiva asettaa toistuvasti vastakkain yhtäältä omat kaikkivoipaiset kuvitelmansa itsestään ja toisaalta kasvamisen omalakisyyden, väistämättömyyden: ”[- -] aina aikuisuuteen asti, minne minäkin lopulta päädyn; Kasvan ja muutun kasvaessani aikuiseksi, jolla on omat vikansa ja puutteensa” (D 453). Diiva ei voi estää itseään tulemasta itsekseen, aikuiseksi ja kokonaiseksi ihmiseksi, vaikka sekä oman fantasian voima että ympäristön odotukset sitä vastustaisivat. Diiva sijaitsee kohdassa, jossa hän tietää itsestään kaiken - hänellähän on oma laatuinen näkymä tulevaisuuteen ja selitys lähes jokaiselle kokemukselleen - mutta on silti vasta tulossa itsekseen. Tällä tavalla Diiva suoras-

⁴⁵ Aikaisemmassa *Diivaa* sivunneessa artikkelissani käsittelin *Diivaa* biseksuaalisena hahmona ja romaania biseksuaalisuudesta moninaisuuden ja paikallaan pysymättömyyden kautta kertovana (Haasjoki 2005). Nyt minusta kuitenkin näyttää, ettei myöskään biseksuaalisuus ole koko kuva *Diivasta*, vaan olennaisesti osa kuvaa. *Diivan* seksuaalisessa ambivalenssissa seksuaalisuus hahmottuu useilla kulttuurisesti erityisillä tavoilla, jotka eivät muodosta mitään nimettävissä olevaa kokonaisuutta. Kerronnassa elää toive utooppisesta moneudesta ja runsaudesta, mutta samalla *Diiva*-hahmo on seksuaalisuudeltaan mosaiikkimainen, identiteettitön.

taan ruumiillistaa ambivalenssin.

Tarkastelen *Diivan* kerronnallista kokeellisuutta ja Diiva-henkilössä ruumiillistuvaa tematiikkaa *queer-luettuna ambivalenssina*. Queer-tutkimus pureutuu sukupuolen ja seksuaalisuuden poissulkevaan kaksijakoisuuteen ideologioina ja ajattelun rakenteina. Queerin suhde homoseksuaaliseen on metonyyminen - tästä hyvä esimerkki on Lasse Kekin teoksen nimi *From Gay to Queer* (2003), ja teoksessa siirtymä ja yhteenliittyvyys hahmottuu myös historiallisena, homotutkimuksen kehityksenä kohti queer-tutkimusta. Queer merkitseekin heteronormatiivisuuteen kohdistuvaa kriittisyyttä ja lisäksi emansipatorisuutta ei-heteroseksuaalisuuden kannalta. Queerin ja homoseksuaalisen suhde ei kuitenkaan ole synonyyminen, vaan queerin sisältö laajenee homo/hetero-dikotomian kulttuurisen läpäisevyyden ja merkitsevyyden tarkasteluun. (Ks. Kekki 2004, 28, 34.) Kertovan fiktion queer-lukemisen on mahdollista tuoda mukaan kerronnallisuuden ja kirjallisten muotojen erityisyys, ja näin se voi tarkastella seksuaalisuuden ja narratiivisuuden toisiinsa vaikuttavia rakenteita. Sikäli kuin narratiivisuus rakentuu jännitteille, kaksijakoisuuksille, häilyvyydelle ja tiedon välittymiselle, seksuaalisuuden ja narratiivisuuden kosketuspinta on hyvin mielenkiintoinen (ks. Roof 1996: xviii-xxvi).

Ambivalenssi on poissulkevan kaksijakoisuuden väistämätön seurallinen, ylijäämä, jonka poissulkemisessa kahtiajako toteutuu. (Bauman 1991, 1-3, 14-15; Haasjoki 2007, 160-162). Homoseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisuuden vastakkaisuudelle perustuvassa ihmiskuvassa ambivalenssi on yhtäältä biseksuaalisuutta, toisaalta aina vielä nimettömämpää ja epävarmempaa tietoa. Ambivalenssilla on tyypillisessä tarinassa ja myös arkkityypisessä seksuaalisen identiteetin tarinassa tärkeä osa: varmuus rakennetaan epävarmuudesta ja häilyvyydestä kertomalla ja järjestelemällä. (Haasjoki 2005, 31-32.) Ambivalenssin käsitteessä kohtaavat seksuaalisuuden ja sukupuolen kahtiajaot ja kerronnassa vaikuttavat jännitteen ja tiedon kysymykset.

Kerronnan tutkimuksen käsitteeni ovat pääasiassa narratologisia tai post-narratologisia, peräisin narratologiaa kriittisesti kommentoivasta tutkimuksesta (Genette 1980 ja 1988, Brooks 1984, Mezei et al 1996, Roof 1996, Culler 2004). Feministisen ja seksuaalisuutta problematisoivan kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta sellainen narratologia, joka tarkasteli tekstiä liian autonomisena ja historiattomana systeeminä, oli ongelmallista. Tämän reaktion vastareaktiona voisi myös väittää, että kirjallisuuden feministinen ja queer-tutkimus on toisinaan etääntynyt turhankin kauas tekstiin tarkentavasta, läheltä lukevasta metodologiasta ja siitä, mikä kertovassa fiktiossa on rakenteellisesti erityistä. Lasse Kekin johdanto suomalaisesta queer-kirjallisuudentutkimusta avaavaan teokseen *Pervot pidot* (2004) määrittelee queer-lukemisen strategiana ylläpitää tai vastustaa erilaisia seksuaalisuuteen liittyviä diskursseja; lukeminen tarkentaa katseen esimerkiksi siihen, miten kirjallisuuden hen-

kilöt auttamattomasti joutuvat heteromatriisiin toistajiksi (Kekki 2004, 34, 39).

Tämän tärkeän näkökulman kirjallisuuskäsityksessä painottuu teemaattisuus, henkilöhahmon realistinen mimeettisyys ja laajasti ymmärrettyihin kulttuurisiin diskursseihin osallistuminen, kun taas vähemmälle jää se tietoisuus kerronnan rakentumisesta, joka sisältyy myös lukijan odotuksiin ja esiymmärrykseen vaikkapa romaanista. Narratologisia käsitteitä voi määritellä uudelleen sisällyttäen käsitteiden historian ja niissä kaikuvan kerronnan kulttuurisen vaikuttavuuden. Tämä on myös queer-näkökulmasta hyvin kiinnostavaa, sillä siinä saadaan esille ”sisällön” ja ”muodon”, tunnistettavien kertomusten ja konventioiksi muodostuneiden kerronnallisten rakenteiden välinen monimutkainen vuorovaikutus. Koska *Diivassakin* queeristi kiinnostava sisältö ja kokeellinen romaanimuoto edellyttävät toisiaan, käytän ambivalenssin käsitettä luonnehtimaan sekä seksuaalisuuden ja sukupuolen teemaa että kerronnan rakentumista.

Jos ylipäänsä on mahdollista sanoa, että queer-luenta tarjoutuu kiistatta (vaikkei tietenkään sisällöltään itsestäänselvänä) jonkin romaanin kohdalla, näin on Diivan kohdalla. Diiva käsittelee seksuaalisuutta luonnollistetun heteroseksuaalisuuden ohi ja läpi nimeämällä kysymyksen seksuaalisesta identiteetistä, punomalla kokonaisuuden toisiinsa palauttamattomista eri- ja samansukupuolisista tarinoista, asettamalla kysymyksen ”kuka minä olen” kysymyksenä omasta halusta, tematisoimalla tietämisen ja haluamisen yhteyksiä. Romaani ei pelkästään murra seksuaalisuuden ja sukupuolen itsestäänselvyyttä vaan ehdottomasti myös tematisoi niitä tapoja, joilla niin voi tehdä, ja myös halua tai tarvetta tehdä niin.

MITÄ DIIVASSA ON

DIIVA ALKAA SYNTYSANOILLA: ”Minä olen Diiva, kaikki mitä kerron on totta” (D 11). Lukijaa kehoitetaan kuvittelemaan ihmeellistä, ylivoimaista henkilöä, ja sitten näkemään Diiva. Tarinankerronta ei kuitenkaan ala noin vain, vaan haeskelee alkuaan kaikkiaan viiden prologin verran. Prologit ovat eri pituisia ja yhteismitattomia. Pisin ja merkittävin on kuvaus Diivan ja äidinkielen sijaisen Danielin yhteisestä vuorokaudesta metsässä. Lyhyemmät ovat kuvauksia esineistä (Gabriellan antama päiväkirja), totutuista tavoista ja mieleenjäävistä asioista (mitä yllättävää ja innostavaa Franses kirjoitti ystäväkirjaan) tai merkityksellisistä olemisen näyttämöistä (istuminen Lucian vaatteisiin puettuna koulun teatterinurkkauksessa). Esineiden ja paikkojen lisäksi prologeissa esiintyy ihmisiä: Daniel, Gabriella, Franses Fagerström, kaikki tärkeitä Diivalle. Myös poikaystävä Leo ja Diivan veljet Isokarhu ja Keskimmäinen karhu

mainitaan.

Prologien voi myös nähdä esittelevän Diivan seksuaalisuuden erilaisia toteutumia. Esiin nousee suhde Danielin kanssa, viettely ja vietellyksi tuleminen sekä valtasuhteiden epätasapaino; samoin seksuaalisuus fantasiana, jota leikitään Leon kanssa ja esitetään päiväkirjaan kirjoitettuna veljelle, sekä autoeroottiikka Lucia-hahmoksi eläytymisessä. Gabriella ja Franses, jotka omilla tavoillaan myös ovat Diivan rakastettuja, ovat viitteellisemmin läsnä. Prologit eivät ole kattavia eivätkä johdonmukaisia, paremminkin mielivaltaisia. Ne eivät varsinaisesti kerro tapahtumista, jotka loogisesti tai kronologisesti edeltäisivät jotakin. Siitä huolimatta ne kertovat varsin paljon siitä, mitä tuleman pitää. Lisäksi ne asettavat kerronnan lait: mieleenjuolahdusten mukaisesti etenevän, paikkoihin, esineisiin ja lausahduksiin kiinnittyvän, inventaariota omassa maailmasaan suorittavan tekniikan.

Romaanin hahmottamisessa kysymys ”mitä Diivassa/Diivassa on” toimii paremmin kuin kysymys ”mitä Diivalle tapahtuu”, sillä myös tapahtumakulkuja ja tarinalinjoja luonnehtii sijaitseminen, rinnakkaisuus ja vaihtoehtoisuus. *Inventoiva* kerronta liikkuu tapahtumisen näyttämöissä, jotka kiinnittävät ajan ja paikan toisiinsa. Diivan näyttämöt syntyvät, kun jokin tapahtuma ja kokemus jossakin paikassa tietyllä hetkellä tulee merkitykselliseksi ja alkaa toistua kerronnassa. Toistuvuus puolestaan synnyttää jatkuvuutta. Tärkeä tapahtuma on ikään kuin ikuisesti olemassa hetkessä, josta tulee itsessään paikka. Varsin suoraan kommentoituna: ”Sillä Leon huoneessa, oikeassa Utopian huoneessa joka on pikemminkin päänsisäinen tila kuin fyysinen paikka, asustaa nyt ja iankaikkisesti kaksi ikuisia lasta” (D 39-40). Paikkoja ja tiloja edustavat kerronnassa merkitykselliset yksityiskohdat, esimerkiksi lausahdukset tai esineet. Utopian huoneen tilaa kantaa lause ”Me tulemme taistelemaan aurin-gossa”, pitkä vihreä kaulaliina aktivoi useita eri näyttämöitä, merkittävimmän metsäretken Danielin kanssa ja elokuvissa käynnin Isokarhun kanssa. Näitä Diiva inventoi uudelleen ja uudelleen luoden niiden välille myös uusia suhteita ja selvittäen jokaisella toistokerralla tapahtuman ja näyttämön merkitystä joltakin uudelta kannalta.

Diiva luettelee ja käy läpi tiloja, joita löytyy Vartolanseudulta ja Itäisestä oppilaitoksesta, äidin ja veljien kanssa jaetusta asunnosta. Myös ajanjaksoa inventoidaan kertomalla tyypillisiä kohtauksia, joita sisältyy Diivan nuoruuden rajattuun, mutta laajaan hetkeen. Kertomus synnyttää itselleen tilallistuneen ajan, ”Diivan ajan”⁴⁶. Se on suunnilleen yhden kouluvuoden pituinen, ja Diiva on sen aikana, kuten hän usein toistaa, ”kolmetoista, kohta neljätoista”. Ajanjakson alkuun sijoitetaan Diiva-nimen

⁴⁶ Myös Kaisa Kurikka puhuu tilallistuneesta ajasta merkittävänä Diivan kerrontarakenteelle. Hän huomauttaa myös, ettei Diivan alku prologeineen varsinaisesti aloita mitään eikä loppu lopeta mitään, vaan romaani konkretisoi ja kommentoi alun, keskikohdan ja lopun olemuksen horjuvuutta olemalla ”pelkkää keskikohtaa”. (Kurikka 2005.) Judith Roof näkee keskikohdan korostumisen narratiivisena yhteistyöhaluttomuutena, joka on myös seksuaalisuuden ja sukupuolen kannalta kumouksellista (Roof 1996, xxv, 45).

saaminen: ”Minun nimeni on lempinimi”, ”SannaMaria tuijottaa minua silmä kovana. ’Oikea Diiva [-]’” (D 25, 27). Ennen tätä nimeämistä Diivan nimi on Pikkukarhu, ja hän on vielä hyvin sidoksissa perheeseensä ja veljiinsä Isokarhuun ja Keskimmäiseen karhuun. Diiva-nimen saaminen aloittaa uuden vaiheen, joka merkitsee uudenlaista suhdetta itseen ja ulkomaailmaan.

Tähän romaanin tapahtumien varsinaiseen ajanjaksoon viitataan itsetietoisien koomisilla suurilla ilmaisuilla: tietty vaihe ”maailmanhistoriassa”, ”osittain villit vuoteni Franses Fagerströmin kanssa”, hetket ”ennen kuin tulevaisuus on päättynyt”. Sitä kiinnittävät paikoilleen koulumaailman tapahtumat, kuten syyslukukauden alku ja uuden äidinkielen sijaisen Danielin ilmaantuminen, Danielin lähtö syyslukukauden lopulla, hiihtoloma ja kouluvuoden loppu. Ajanjaksolla on siis realistiset rajat ja kesto, mutta myös joitakin ylirealistisia ja häilyviä ominaisuuksia, eikä ajan kulumista ja tapahtumisen järjestystä anneta lukijalle seurattavissa olevassa muodossa. Ilmaus ”osittain villit vuoteni” väittää, että yhden vuoden sisään mahtuu monia vuosia ja että ajan kuluminen on subjektiivista ja manipuloitavissa mielikuvituksen avulla.

Diivan kerronta viittaa kaiken aikaa paitsi menneeseen, myös tulevaan. Huomattavan osan romaanista muodostaa itse asiassa Diivan ystäväistään ja naapureistaan kertoma ”Nukkelaboratorio, bonustarina tulevaisuudesta”. Diivan kerronta siis askartelee sen parissa, mikä on mennyttä (seudulta lähtenyt ja ”jo melkein unohdettu” Gabriella, lapsuus Pikkukarhuna), mikä ei ole vielä tullut (oma tulevaisuus poissa Vartolanseudulta, ”Nukkelaboratorioksi” kutsuttu tarina) ja mikä taas on nykyistä, ”kolmetoista, kohta neljätoistavuotiaan” Diivan kokemusta. Nykyhetki kiinnitetään paikoilleen juuri ajan tilallistumisen avulla. Joukko tapahtumia mahtuu ja sisältyy varsinaiseen Diivan aikaan, rajattuun aikatilaan, joka saa toistuvasti määreen ”nyt” ja josta katsottuna niin menneisyys kuin tulevaisuuskin etenevät asteittain hämärtyvinä suuntiinsa. Tämä nyt-ajan tunnistettavuus on merkittävää romaanin koko rakenteelle ja Diiva-hahmon erityisyydelle, sillä ”nyt” tuntuisi olevan se paikka, johon Diiva sijoittaa itsensä sekä kokijana, kertojana että kirjailijahahmona ja johon hän palaa retkiltään menneeseen tai tulevaan.

Vaikka inventoiminen nojaa rajallisuuteen, niihin kortteihin, jotka on jaettu, se sisältää myös mahdollisuuksien tunnun, jossa fantasia voi muuttaa todellisuutta. Samalla inventoivuus kiertää sellaisen narratiivisuuden, jossa kronologinen ja kausaalinen etenemisen suunta on hallitseva ja joka antaa ambivalenssille paikan vain tarinan keskikohdalla, hämmennyksenä, joka lopussa poistuu (Roof 1996). Diiva-romaanin kokeellinen rakenne on kuin luotu esittämään maailman ja kokemuksen ristiriitaisena, moninaisena ja erilaisista todellisuuksista koostuvana.

Diiva kommentoi moninaisuutta jonakin, minkä totuttu (minuuden) kerronnallisuus hävittää: ”Minä olen alku, keskikohta ja loppu. Joten minä itse tukin kaiken tehokkaimmin tien siltä, mitä ei voi tietää” (D 309).

Itsensä kertomisessa vallitsee jatkuva jännite ambivalenssin ja koherenssin välillä, kun ”se, mitä ei voi tietää” on olennaista juuri häilyvyytenä ja ratkaisemattomuutena mutta tavoitteena on silti tieto itsestä. Ambivalenssia on vaikea loputtomiin sietää: ”kaksi kuvaa [Danielin reaktiosta] jotka kulkevat rinnakkain niin kauan että minun on pakko saada selville, miten asia oikein on” (D 411). Toisaalta vasta ambivalenssi määrätietoisesti säilytettynä tekee kuvauksesta toden sillä tavalla, mihin Diiva pyrkii, esimerkiksi antaessaan äänen naapurintytön Karin traagiselle kokemukselle: ”Vaatekomerossa aikaansa viettää onneton/onnellinen Kari [- -]. Ehkä hän muistaa/unohtaa jotain muuta, toisenlaisen kosketuksen” (D 372-373). Määrätietoinen ambivalenssi näkyy erityisesti myös niissä kohdissa, joissa Diiva koettaa saada kerrottua, mitä hän rakastaa. Rön-syilevä luettelo, joka useimmiten sisältää ainakin miehet, naiset, koirat ja matematiikan, on luettelo siksi, ettei kukaan olettaisi Diivan rakastavan jotakin *poissulkevasti*, siten, ettei jokin toinen, näennäisesti ristiriitainen rakkaus myös voisi olla totta.

Romaanissa on paljon viittauksia seksiin ja siinä kehittyä omanlaisensa suorasukainen ja humoristinen sanasto seksuaalisille kokemuksille, mutta tämä ei ole seksuaalisuuden teeman ainoa sisältö. Kysymykset siitä, kuka Diiva on, kääntyvät usein kysymyksiksi siitä mitä hän haluaa ja rakastaa. Diiva antaa rakastamilleen ihmisille itsensä suhteen määrittelyvallan, jonka konkreettinen ja itsetietoinen ilmentymä ovat ”Franses kuvat”, piirrookset, joissa Diiva saa hahmoja ja nimiä sen mukaan, miten hänen ystävänsä hänet näkee. Diivan kuvaamaan seksuaalisuuteen kuuluvat ihmissuhteet, olivat ne eksplisiittisen seksuaalisia tai eivät, sillä ne ryhmittyvät halujen ja samastumisten ympärille. Diiva ei, uhmakkaasti, tee eroa rakastaa-sanana erilaisten käyttötapojen välille. Myös lapsuuden seksuaalisuus on läsnä aistillisuutena, ”ihona”, joka todentuu Diivan suhteissa veljiinsä ja äitiinsä ja omasta ruumiista ja aistimuksista hurmaantumisena.

Seksuaalisuuteen liittyy romaanissa lisäksi identifioituminen ihmisryhmiin tai rooleihin, jotka ovat luokiteltuja sukupuolen ja oletettujen halujen mukaan: arkiset sh-linnut, tavalliset tytöt, ja kiekkojuipit, norminmukaiset pojat. Näiden rinnalle asetetaan vähemmän norminmukaisia mutta silti kirjallisesti ja kulttuurisesti tunnistettavia rooleja, kuten Lolitan tavoin viettelijäksi oletettu viety tai puberteettisen koulutytöiden rajoitetussa tilassa keskenään ”hupailevat” tytöt. Koulumaailma näyttäytyy suhteiden verkostona, joka on sukupuolittunut ja jännitteinen. Kaiken kaikkiaan Diivan erilaiset suhteet muodostavat verkoston, joka kokonaisuutena on hyvin ambivalentti, mutta samalla se asettaa näkyviin monenlaisia esimerkkejä siitä, kuinka seksuaalisuuden ambivalenssi rajataan tai jäsennetään pois tyypillisistä tarinankuluista.

Merkittävä vastaus kysymykseen ”mitä Diivassa on” on omnipotenssi, kaikkivoipaisuus kaikkietävyyden kykyineen. Omnipotenssi Diiva-hahmon ominaisuutena on rakenteellisen kokeellisuuden sisällöllinen

seuraus. Sen muodostumista voi jäljittää tarkastelemalla Diivan sijoittumista kerronnallisuuden eri tasoille ja näiden tasojen vuorovaikutusta. Olen jo, käsitteitä määrittelemättä, puhunut Diivasta kertomuksen *kokijana* ja *kertojana* ja viitannut myös mahdolliseen Diiva-hahmoiseen *tekijäabstraktioon*. Nämä kolme erillistä ja samastuvaa fiktiivistä henkilöä asustavat eri tasoilla kerronnassa, jonka siis ymmärrän niin ikään kolmitasoiseksi. Narratologiassa kolmitasoisuus pohjautuu erityisesti Gérard Genetten muotoiluun, jossa abstrakti, fiktiiviseen maailman sijoittuva *tarina* välittyy kertovassa *tekstissä*, jolla myös on abstrakti *kerronnan* tilanteensa ja toimijuutensa. Jaottelu *story/text/narration* esiintyy narratologiaa popularisoineen Slomith Rimmon-Kenanin esityksessä (1983), Jane E. Lewinin käännös *Narrative Discoursesta* taas esittää sen muodossa *story/narrative/narrating*. ”Narrative” viittaisi siis kirjoitettuun diskurssiin, joka välittää fiktiivisen maailman lukijalle, ”narrating” tämän kerronnan tuottamisen prosessiin - ja mitä ilmeisimmin myös tarinan ja kerronnan suhteiden tuottamisen (Genette 1980, 27; Rimmon-Kenan 1983, 9-10). Vaikka tekijä on Genetten mallin tulkinnoissa enimmäkseen leikattu pois, kolmitasoisuus ehdottaa nähdäkseni myös tekijäabstraktiota, intentiota, joka asuttaa kolmatta tasoa ja hallitsee kertovan fiktion muodostumisen kokonaisuutta, kertojan suhdetta kertomaansa ja fiktiivistä maailmaa asuttaviin kokijoihin. Tämä taso ja tekijähahmo on mahdollisen kerronnallisen itsetietoisuuden paikka, toisin sanoen se taso, jolla ymmärrys romaanista kertovana fiktiona konventioineen kirjoittuu sisälle fiktiiviseen todellisuuteen.

Genetten vaikutus narratologiaan näkyy myös monilla tavoilla tulkitussa fokalisaation käsitteessä (Culler 1980, 10-11). Se, mistä Genette puhuu ”sisäisenä fokalisaationa” (Genette 1980, 189, 193-194) on hyödyllisin Diivan tarkastelun kannalta. Ymmärrän fokalisaation merkitsevän pääsyä tapahtumisen hetkellisyyteen fiktiivisessä, kerrotussa maailmassa, toisin sanoen henkilön luonnollisen kaltaisen, yksilöllisesti rajoituneen perspektiivin mimesistä. Fokalisoiija on siis kokija, joka asuttaa fiktiivistä maailmaa, sen aikaa ja paikkaa, ja jonka kautta (ainoastaan) kertojalla on pääsy kerrotun maailman tapahtumiseen.

Kukin kerronnan taso ja sille asetettu kerronnallinen toimija tekevät vastavuoroisesti olevaksi ja käsitettäväksi toisensa. Yhtäältä kerronta edellyttää kertojansa, maailma kokijansa ja kerronnan kokonaisuus järjestelevän intentionsa, toisaalta taas tasojen erillisuus hahmottuu kokijan, kertojan ja tekijähahmon erillisyytenä. Tällaista käsitystä kerronnasta ohjaa antropomorfismi, henkilön ja inhimillisen tietoisuuden mimesis, jonka voi kyseenalaistaa (ks. Culler 2004). Kuitenkin juuri nämä esiymärykset ovat kiinnostavia luettaessa Diivan kaltaista romaania, sillä se ottaa aktiivisesti käyttöön kerronnan kolmitasoisuuden ja kolmihahmoisuuden sekä mahdollisuuden sekoittaa kerronnan toimijoiden hierarkiaa ja erillisyyttä.

TÄMÄ EI OLE RETROSPEKTIOTA: DIIVA-KOKIJAN JA DIIVA-KERTOJAN SUHDE

ROMAANIA, JOSSA MINÄKERTOJA kertoo omasta eletystä elämästään, on kerronnan tutkimuksessa pidetty erityistapauksena. Sen on nähty synnyttävän voimakkaan autenttisuuden vaikutelman, sillä kerronnan motivaatio on siinä itse kertominen, fiktiivisen henkilön todellisenkaltainen tarve jäsentää elämänsä kertomalla se. (Nicol 2006.) Tähän liittyy oletus taaksepäin katselusta ja kertovan ja kerrotun minän tietynlaisesta jäsenytymisestä kerronnan ajassa. Kyse on tyypillisesti ensimmäisen persoonan *retrospektiivisesta* romaanista, jossa kerronnan nykyhetki on eletyn ja kerrotun elämän suhteen tulevaisuudessa ja kokemisen nykyhetket kerronnan hetken suhteen menneessä. Lisäksi tieto itsestä jakaantuu näiden kahden aikatason välillä siten, että tulevaisuudessa on enemmän ja parempaa tietoa. Näistä suhteellisen neutraaleista oletuksista voidaan johtaa joukko sellaisia, jotka kantavat ihmiskuvaa ja kirjallisuuskäsitystä: kertova minä on viisaampi, ehjempi ja moraalisestikin ylempi versio kerrotusta minästä, sillä tämä minä kykenee hallitsemaan kokonaisuuden, ja se, mitä minälle on tapahtunut, on ollut matka kohti kykyä nähdä kokonaisuus. Ensimmäisen persoonan retrospektiivisen romaanin tapahtumaketjuun sisältyy tapahtumien a, b ja c (jne.) lisäksi aina implisiittisenä tapahtuma z: kertoja ryhtyy kertomaan, ja romaanin kerronnallinen virtaus, retrospektion odottaminen, kulkee kohti tätä minän kehityksen huipentavaa tapahtumaa z (Nicol 2006).⁴⁷

Tämä rakenteellinen oletus retrospektiosta ja itsen kertomisesta saa *Diivassa* omintakeisen käsittelyn. Konventionaalinen suhde aikuisen ja nuoren Diivan välillä erottaisi toisistaan ajallisesti myöhemmän ja laajaa perspektiiviä hallussaan pitävän kertojan ja teini-iän välitilassa ja välittömän tapahtumisen hetkellisyydessä sijaitsevan fokalisoijan. Kertoja sijaitsisi omassa ajassaan, josta käsin hän organisoisi kertomuksen kokonaisuutta, järjestelisi sen kronologiaa ja syy-seuraus-suhteita. Fokalisoiija antaisi kerronnalle sen kokemuksellisuuden ja todellisen kaltaisen inhimillisesti rajoittuneen perspektiivin: henkilö on tiettyssä ajassa ja paikassa eikä hän voi tietää mitään hetkellisen kokemuksensa ulkopuolista. Kertoja taas tietäisi myös tulevan ja sen suhteen menneeseen, mutta hä-

⁴⁷ Retrospektion odottaminen on ajatuksena peräisin Peter Brooks'n teoksesta *Reading for the Plot* (1984), joka laajemminkin hahmottelee narratiivisuutta sekä kerronnassa että lukemisessa vaikuttavina haluina tai vietteinä. Judith Roof on Brooks'n kritiikissään pyrkinyt paljastamaan tämän lähtökohdan heteronormatiivisen logiikan, jossa narratiivinen halu määrittyy produktiivisena "erilaisten yhteen tulemisena" ja "perverssin" sekaannuksen selvittämisenä (Roof 1996, 15-20). Havainnollinen, vaikkakin ensikatsomalta yllättävä toteutuma tästä on se tapa, jolla ulostulotarina toimii. Judith Roofin mukaan vaikka ulostulotarina kumoaa heteroseksuaalisen identifikaation, se ei syrjäytä narratiivin heteronormatiivisuutta (mt, 104-107). Seksuaalisuutta koskevan tiedon paljastaminen on yksisuuntainen tapahtuma, joka ei jätä epäselvyyttä; "vääristä" tiedosta kuljetaan "oikeaan". (Ks. esim. Haasjoki 2005.) Retrospektion tulevaisuudessa sijaitseva subjekti tietää jo "totuuden" omasta seksuaalisuudestaan, ja kaikki tähän tietoon johtava harhailu ja ambivalenssi määrittyy sille alisteisesti. Diiva häiritsee erityisen mielenkiintoisesti juuri tätä oletusta.

nen ainoa pääsy nsä hetkellisyyteen olisi kokijassa.

Diivan hallitseva aikamuoto ei ole imperfekti vaan preesens. Kerronta pyrkii siis synnyttämään välittömän tapahtumisen vaikutelman, jossa kertominen on lähes reaaliaikaista ja kerronnan nyt-hetki sama kuin tapahtumisen ja kokemisen nyt-hetki: ”Mutta nyt on NYT ja tämä kohtaus on meidän päivällispöydästämmä” (D 36). Tämä voisi ilman muuta olla pelkkä tehokeino, jolla lukija tempaistaan samastumaan kokijaan. Mikään ei estä aikuista kertojaa simuloimasta nuoren itsensä puhetta ja raportoimasta sitä kuin nauhurille saneltua päiväkirjamerkintää. Kertojan ja kokijan äänet voivat kerronnassa sulautua yhteen, kuten tapahtuu vapaassa epäsuorassa esityksessä. Ne voivat erottua toisistaan niissä kohdissa, joissa kertoja kommentoi ja järjestelee materiaaliaan ja ilmaisee hallitsevansa sen kokonaisuuden.⁴⁸

Diivassa onkin kohtia, joissa tuodaan esiin tiedon jakautuminen Diivakertojan ja Diivakokijan välillä esimerkiksi näin: ”Minun täytyy tunnustaa teille jotakin. Minäkin olen huomaamattani tehnyt virhelaskelman. Oikeastaan on niin että meistä kolmesta, SannaMariasta, Danielista ja minusta, minä olen ainoa, joka ei tiedä mitä opettajanhuoneessa tapahtuu. En ole tajunnut sitä, mutta kohta tajuan, liian myöhään tietenkin (D 117-118)”. Kysymys on tilanteesta, jossa koulu on reagoimassa Diivan ja Danielin välillä tapahtuneeseen, ja oletettu syy tähän on luokkatoveri SannaMarian ilmianto. Diivakertoja siis tietää, mitä on tulossa, koska muistelee jo koettua; Diivakokija ei vielä tiedä, koska hän sijoittuu tiettyyn, paljastumista edeltävään hetkeen. Mutta tämä ei itse asiassa ole katkelman luoma vaikutelma. Paremminkin vaikuttaa siltä, kuin Diiva *kokonaisuutena* kyllä tietäisi mitä tuleman pitää, mutta olisi hetkellisessä olemisessaan ja kokemisessaan harhautunut, ”tehnyt virhelaskelman”. On kuin tieto ei olisi peräisin reaalisesta ajankulusta, vaan kyvystä nähdä ajan ja paikan rajojen yli, hallita todellisuutta, ja tässä Diiva on nyt epäonnistunut.

Diiva kokijana ja kertojana ei ole kohtauksessa kyennyt luomaan läpinäkyvää tilannetta, jossa hän hallitsisi kaiken. Hän on hetken hukassa, tietämätön, ja häntä kohtaa pian epämurkava yllätys. On siis nähtävissä, miten Diivan aikatasot ja ilmentymät (kertoja, kokija) sulautetaan yhteen, sekoitetaan ja pyritään pitämään samana Diivana, joka kokee preesensissä tietämistä edeltävää hetkeä. Yhteensulautuneena Diivoilla on sama, rajattu ja tilallistunut nyt-hetki, ”Diivan aika”. Vaikka pyrkimys ei täysin onnistu, se on nähtävissä kerronnassa ja sen onnistumisen hetket luovat kaikkivoipaisen, ambivalentin hahmon, jonka kerronnan on mahdollista olla totta ja seipitettä samanaikaisesti.

Minämuotoisen taaksepäin katselevan romaanin autenttisuutta on

⁴⁸ Kaisa Kurikka näkee Diivan kertoisuuden koostuvan teini-ikäisestä päiväkirjaa pitävästä Diivasta ja myöhemmästä aikuisesta kertojasta, joka Diivasta on tullut, mutta hän toteaa myös, että näiden kahden suhde on häilyvä ja molemmat kertojat toimivat ajassa liikkumisessaan samalla tavalla (Kurikka 2005).

kuvattu myös termillä ”itsensäsynnyttävä romaani”. Keskeistä on tällöin tarina henkilön kehittymisestä kohti sitä paikkaa, jossa hän on valmis kertomaan parhaillaan lukemamme tarinan. (Ks. Nicol 2006.) Ristiriita aiemman ja myöhemmän minän välillä oletetaan jo ratkaistuksi, myöhemmän minän voitoksi. Diivassa suhde Diivan eri paikkojen välillä on vuorovaikutuksellisempi ja ratkaisemattomammin ambivalentti. Diiva on alun alkaenkin siinä, itsensä kuvittelun kyvyssä, ja kuitenkin ei ole; hänellä on loputtomasti opittavaa. Eri ilmentymissään Diivoilla on sama aikuinen, väsynyt mutta yhä huvittunut perspektiivi, ja toisaalta sama murrosikäisen lapsen minäkuva ja mielikuviutus. Kohtauksessa, jossa Diiva seisoo Danielin edessä jakkaralla ja kokee oman keskenkasvuisuutensa, hän kuvailee nolostumistaan ja turhautumistaan näin: ”Tämä ihminen ei tajua mitään. Ja se mitä sitten tapahtuu on tyhmää ja keskenkasvuista, oivallinen esimerkki psykologisesta mekanismista, jota kutsutaan projisoinniksi. [- -] Ei tekisi mieli jatkaa. Ikävä kohtaus, joka jatkuu varsin ikävästi” (D 122-123). Projisoinnista (ironisesti) puhuminen on aikuisen tietoa, teini-ikäisen perspektiivi aikuisen sokeuteen ja teennäisyyteen taas näkyy lauseessa ”tämä ihminen ei tajua mitään”. Diivan ainutlaatuisen asenne siis tarvitsee sekä aikuista että teini-ikäistä osaansa. Samassa kohtauksessa näkyy myös, miten kertominen ja kokeminen liukuvat päällekkäin. Kun Diiva sanoo, ettei hänen tekisi mieli jatkaa, hän haluaisi paeta sekä kertomuksesta että tilanteesta, pysäyttää häpeällisen tapahtumakulun.

Diiva näytetään vastustamassa retrospektiiviselle romaanille ratkaisevaa päätöstä luoda itsensä kirjoittamalla. Lukuisat ”minä en kirjoita, tämä ei ole sellainen romaani” -lausumat tekevät itsen kerronnallistamisen ilmeiseksi, ylipyhittynä ja mahdollisena. Laajemminkin: sanoessaan ”minä en ole lesbo” tai ”minä en kirjoita” Diiva herättää kiistan itsestään. Väitelauseet ja kiellot toimivat kahdessa tehtävässä, ne asettavat sen mitä ilmaisevat ja epäilyksen siitä⁴⁹. Väite ”Tämä on tietenkin kuvitelmaa. Näin ei tapahdu. Mitään ei tapahdu” (D 120) on kerronnan itsensä kieltämistä ja askel takaisin, kerrontaa vastaan. Fiktio totuuden asettava performatiivinen liike häiriintyy, ja samalla Diivan itsensä muodostuminen oman kerrontansa kautta käy monimutkaisemmaksi.

Queer-lukemisen kannalta on mielenkiintoista, että kielletyksi tulevat erityisesti ja toisiinsa rinnastuvasti ”kirjoittaminen” ja ”lesbous” (tai ”jokin seksuaalinen suuntautuminen”). Itsen narrativisoiminen merkitsee altistumista logiikalle, joka rakentaa seksuaalisuudesta paljastettavan salaisuuden, kaksijakoisen ja poissulkevan. Norminmukaisissa kehitystärinoissa tieto on alusta alkaen oletettu heteroseksuaalisuus, ulostulotari-

⁴⁹ Psykoanalyttinen, Diivaa henkilöahmona luonnehtiva puoli asiasta on tietenkin kaiken sellaisen torjunta, mikä uhkaa Diivan omnipotenssia: oman rajallisuuden. Kun Diiva kieltää jotakin, lukija saa tietää mitä reaalisuuden ehdotusta hän ei ole valmis käsittelemään. Monilla Diiva-hahmon ominaisuuksilla on sekä kerronnallisesti rakenteellinen että psykoanalyttinen merkityksensä.

noissa siitä jyrkästi erotettu homoseksuaalisuus, ja vaikka ambivalenssia ja epävarmuutta tarvitaan molempien tarinoiden kertomiseen, sen yli kuljetaan kohti ambivalenssista puhdistettua tietoa. (Ks. Haasjoki 2005, 31-32, 37-38.) Diivan liike itseensä ja etäälle itsestään pitää ambivalenssia käynnissä, eikä tulevaisuuteen sijoittunut hallinta ratkaise sitä missään vaiheessa. Diivan tulevaisuudet, kuten ”Valokuvamalliromaani”, ovat hyvin hämärästi kerrottuja ja keskenään vaihtoehtoisia, niissä on selvä seipitteellisyyden tuntu, minkä vuoksi Diiva ei sijaitse missään lopullisessa paikassa aikuisuudessaan, paikassa z, jossa hän on ryhtynyt kertomaan. Diiva voisi hyvin esittää kerronnallisen kiellon myös muodossa ”tämä ei ole retrospektiötä”.

Retrospektiivisesta minäkertojan romaanista kirjoittanut Bran J. Nicol katsoo, että tällaisessa romaanissa genetteläiset kerronnan toimijat samastuvat erityisellä tavalla. Minäkertoja, joka kertoo tekstin tasolla minä-fokalisoidun kautta välittyvää tarinaa, hahmottuu lukijalle myös kirjailijan sijaisena, sinä intentiona, joka järjestelee kerronnan kokonaisuutta ja on vastuussa kertojan suhteesta kokijaan. (Nicol 2006.) Tämä kuvaus kerronnallisen hierarkian liudentumisesta ei kuitenkaan hahmottele kokeellista romaania vaan lukukokemusta, jonka mallina on autobiografia ja oman historian kertominen. Diivassa kokeellista on se tapa, jolla tämä kerronnallisen hierarkian sulauttaminen on ilmeistä, kommentoitua ja epävakaita. Se ylittää luonnollisen kerrontatilanteen rajat, ja erityisesti se rikkoo tasojen oletetun kronologian ja kausaalisuuden. Näin kävi, tähän päädyttiin: Diivan eriytymättömyys olikin lopulta vain kasvun ambivalenssia, jonka aikuisuuden jäsenyys ratkaisee? Tämän Diiva kiertää, ja erityisesti seksuaalisuuden suhteen.

DIIVA-TEKIJÄ, TELEPATIA JA EMPATIA

DIIVA ON AIKUISEN ja lapsen aikataason vuorovaikutuksessaan yhteensulautetusti tyttönen, kuten prologi lupaa. Tämän sulautusoperaation taustalle, sen tekijäksi, voi hahmottaa kolmannen Diivan, ”kirjailijan” tai ”tekijän”. Hieman aavemainen tuntu syntyy siitä tavasta, jolla Diivan ja hänen kertomiensa tarinoiden lähdemateriaali tuodaan mukaan teoksen maailmaan. Eräissä kohtauksissa Diiva liukuu kaidetta pitkin matematiikanopettajansa syliin, ja matematiikanopettaja kertoo hänelle (meidän maailmassammekin todellisen) tarinan Ada Lovelacesta, työstä, joka oli matematiikanopettaja ja piti päiväkirjaa (D 101). Diiva-kokija (kolmetoista, kohta neljätoista) saa haltuunsa aineistoa, johon hänen hahmonsa ja tarinan tapahtumat näyttäisivät osin perustuvan, ja jonka pitäisi siis edeltää häntä. Mutta Diiva edeltääkin aineistoaan; Diiva edeltää itseään, ja tämän vuoksi myös tekijän tekstuaalinen abstraktio, Genetten kolmatta

tasoa järjestelevä intentio saa Diivan hahmon.

Narratologi Jonathan Culler on kaikkietävän kertojan käsitettä purkaessaan tarkastellut niitä monenlaisia ”yliluonnollisia” ominaisuuksia, jotka kertojissa on niputettu kaikkietävyyden huonosti istuvan nimikkeeseen alle. Hänen mukaansa kaikkietävyyden ideassa mikä tahansa reaalisesta inhimillisestä poikkeava tieto tekee kertojasta yli-inhimillisen, jumalankaltaisen. Kysymys on siitä, että kertojan tahdotaan olevan henkilö, joko fiktiivisen maailman sisäisen ihmisen kaltainen tai sitten tekijän, toisin sanoen Jumalan kaltainen. Todellisuudessa erilaisilla kertojilla on kirjo ominaisuuksia, jotka ovat enemmän tai vähemmän luonnollisia ja jotka liittyvät tiedon jakautumiseen, sen prosessuaalisuuteen, fiktiivisen maailman rakentumisen käytäntöihin. (Culler 2006, 22-24.) Diivan kyky nähdä tulevaisuuteen, raportoida koulutovereittensa kokemusta oman poissaolonsa ajalta tai saada fantasiansa tapahtumaan todella asettuu myöskin liikkuvasti jonnekin inhimillisen ja ”jumalallisen”, ts. tekijällisen välille. Siinä missä retrospektion oletuksen purkautuminen kertoo suhteesta Diiva-kokijan ja Diiva-kertojan välillä, Diiva-kertojan retket ”kaikkietävyyteen” valaisevat kertojan ja tekijäabstraktion, ”Diiva-tekijän” suhdetta.

Kun kertoja väittää jotakin fiktiivisestä maailmasta ja henkilöistä, me emme väitä vastaan, mutta tämä ei johdu siitä, että kertoja tietäisi kaiken, vaan siitä, että kerrottu maailma syntyy kertojan lausumista. Niillä siis on toteenpaneva voima. Vai tietääkö kertoja kaiken koko fiktiivisestä maailmasta, myös sen ajan ja paikan ulkopuolelta, jota kertomus koskee? Miksi kertoja ei saman tien paljastaisi eteemme kaikkea oleellista, jos se kerran on hänen tiedossaan, ja säästäisi meitä kertomuksen jännitteiltä? (Culler 2006, 24-26.) Samalla kun kaikkietävyys paljastuu kirjailijalta lainatuksi performatiiviseksi voimaksi, paljastuu myös ongelmallinen oletus fiktiivisestä maailmasta tai henkilöstä, joka on jo valmiina olemassa tiedettäväksi.

Vastakkaisesti tälle oletukselle *Diiva* näyttää oman *generoituvan* luonteensa. Kerrotut asiat, tarinan materiaali, syntyvät kun ne kerrotaan, ja Diivan hahmo syntyy aineksista, jotka annetaan kerronnassa. Tämä näkyy erityisesti siinä merkittävässä roolissa, joka päähänpälkähäydysillä ja vitseillä on. Diivan äiti luonnehtii pilkallisesti Fransesta sellaiseksi tytöksi, joka saattaisi ripustaa seitsemän paria pikkuhousujaan pyykkinarulle kaikkien nähtäväksi (D 61). Äidin luoma mielikuva on pelkkä sanavalmis letkautus, mutta tästä lähtien Diiva ja Franses nähdään toistuvasti kylpyammeessa, jonka yllä seitsemät pikkuhousut tippuvat vettä narulla. Kertoessaan naapurintyttöjen SannaMarian ja Karin tarinaa Diiva tulee siteeranneeksi kertomuksen ajankohdan autenttista poplaulua: Fell in love ... with a girl who is called Butterfly. Mieleenjuolahduksesta kasvaa tarinaan yksityiskohta, jolla on ratkaiseva merkitys. Sekä SannaMaria että Diiva itse kertojana alkavat toistella sanoja ”perhosen muodonmuutos”. (D 342-344.) Lopulta Karin kohtaloksi tulee

tulla makaaberin, sekä sadistisen että suojelevan leikin varjolla suljetuksi komeroon, ”kotelovaiheeseen”, jotta hänestä tulisi ”perhonen”: jotakin uutta, pelastettua ja puhdistettua sen hyväksikäytetyn, häpäistyn ja epämääräisesti sairastuneen tytön tilalle, joka hän on.

Jonathan Culler purkaa myös ajatuksen siitä, että näkymät toisten fiktiivisten henkilöiden tietoisuuteen ja kokemukseen tekisivät kertojasta kaikkietävän. Jos kertoja näkee yhden henkilön päähän, hänen olisi kaikkietävyyden oletuksen mukaan nähtävä myös kenen tahansa, kaikkien päihin, sekä tulevaisuuteen, menneisyyteen, ovien läpi ja horisontin taakse. (Culler 2006, 27-28.) Diivan yli-inhimilliset kertojankyvyt näkyvät selvimmin hänen kertoessaan ”Nukkelaboration, Bonustarinan tulevaisuudesta”. Tarinan henkilöt ovat SannaMaria, Kari ja Sebbe, ja se tapahtuu lähitulevaisuudessa, Diivan poistuttua Vartolanseudulta. Diiva väittää, että tämä tarina on olemassa hänen mielessään jo ennen kuin se tapahtuu. Nukkelaboratio esiintyy ensimmäisen kerran tilanteessa, jossa Diiva päättää kertoa tarinan nukkuvalle ystävälleen Fransesille (D 239). Katsottuaan tulevaisuuteen Diiva palaa takaisin Fransesin huoneeseen tilanteeseen, jossa lähti kertomaan. Kertoessaan tarinaa Diiva yrittää selvittää tarkasti kolmen henkilönsä motiiveja ja tunteita. Häntä tuntuu erityisesti vaivaavan kysymys siitä, olisiko traagiset tapahtumat, Karin kuolema, voitu estää.

Diiva ei suinkaan tiedä kaikkea, vaikka hän tietää paljon. Hän raportoi keskusteluja, joita ei ole voinut kuulla ja kertoo, kuin telepatian avulla, Karin kokemuksista tämän ollessa suljettuna komeroon. Silti hän myös arvailee ja turhautuu riittämättömyyteensä. Paremminkin kuin kaikkietävyydestä on kyse intuitiosta, empatiasta ja ennen kaikkea sijoittumisesta tekijän ja henkilön, fiktiivistä todellisuutta sepittävän ja omaa todellisuuttaan raportoivan hahmon rajalle. Kun Diiva asettuu kertojan osaan ja tekee SannaMariasta, Sebestä ja Karista henkilöitään, astuu voimaan huolellisesti ylläpidetty ambivalenssi. Kertooko Diiva tapahtunutta jälkeinpäin vai sepittääkö sen maagisesti tulevaisuudessa tapahtuvaksi; sijaitseeko kertomansa suhteen ”tekijän” vai ”henkilön” tasolla, vertikaalisessa vai horisontaalisessa suhteessa kerrottavaansa? Käytteleekö Diiva satunnaista materiaalia, oraakkelimaisia enteitä ja mieleen kätkeytyjä kuvia todellisuuden luomiseksi vai dramatisoiko toisten kokemusta omakseen; tunteeke toiset henkilöt luomuksinaan vai näkeekö lähes maagisen empaattisesti toisten kokemukseen? Sama ambivalenssi vallitsee Diivan suhteessa itseensä: tietääkö hän maagisesti omasta tulevaisuudestaan ja fantasiansa mahdollisuuksista vai luoko itsensä fiktiivisenä hahmona.^{5°}

Karin kohtaloa ennakoivat äidin viittaukset Coppeliaan, palavaan nukkeen, jotka 13-vuotias Diiva kuulee. Sitä makaaberimpaa on, kun toi-

^{5°} Tällaisena Diiva on bahtinilaisittain dialoginen hahmo, jota mikään kaiken hallitseva tekijän tietoisuus ei täydennä, ei myöskään hänen omansa (ks esim. Erdinast-Vulcan 2008).

nen yhteys Karin kohtaloon, tarina sveitsiläisestä tytöstä, joka teki polttoitsemurhan ja päätyi nuorison pyhimykseksi, löytyy vuosia myöhemmästä, Sanna Marian nuorena aikuisena Diivalle lähettämästä kirjeestä. (D 465, 464.) Tarinan lähde, aikatasojen järjestys ja totuusarvo ei asetu paikoilleen. Eri aikaan sijoittuvien enteiden ja materiaalien kokonaisuus on kerrontaa koskevan arkijärjen mukaan jotakin, mikä vain tekijällä voi olla käsissään. Diiva on yhtä kuin *Diiva*, kokonaisuus, joka muodostuu erilaisista, toisiinsa limittyvistä suhteista (kokijan, kertojan, tekijän) itseen ja maailmaan.

Diiva näkee Nukkelaboratorion traagisen huipentuman, Karista astumassa puhelinkoppiin, joka leimahtaa liekkeihin, kuvana tulevaisuudesta: ”On kummallista että kuva on koko ajan päässäni [- -] Tarina joka on kätkössä mielen syvyyksissä, vaikka emme tiedä miksi” (D 256). Tiedetään, että Karille käy huonosti, ja Diiva ottaa itselleen tehtävän: ”Kerro Karin tarina. Tee Karista oikea pyhimys. [- -] Mutta näinkö se tarina tulee kertoa?” (D 350.) Merkittävää Nukkelaboratoriossa on Diivan halu ymmärtää ja tavoittaa totuus, ja myös vaatimukset, joita hän itselleen asettaa. Tämä voimakas halu voi fiktiossa saada inhimillisen näyttäviä muotoja. Kertojan kaikkitietävyyden käsite kadottaa näkyvistä jotakin fiktion erityisestä mimeettisyydestä. Telepatia ja muu merkillinen tieto on kuitenkin sikäli inhimillistä, että kyse on myös lukijan halusta kuvitella ja eläytyä, kurkottaa ajassa, paikassa ja inhimillisyydessä uusiin suuntiin. Tämän vuoksi luemme fiktiota. Ei meitä oikeastaan kiinnosta kaikkitietävyys, myöskään fiktiossa, vaan inhimillinen tieto ja sen rajat. Näin myös Diiva etsii rajoja sille, mitä maailmasta tai itsestään on mahdollista tietää.

OMNIPOTENSSI JA SEKSUAALISUUDEN KUVITTELEMINEN

DIIVALLA ON NELJÄ ihmissuhdetta, joita voisi kutsua rakkaussuhteiksi. Niissä on eriasteisesti seksuaalinen sävy, ja Diiva pyrkii niissä, vaikka hetkellisestikin, muodostamaan sillä tavalla symmetrisesti ja ensisijaisesti parin, että pyrkimys aiheuttaa hänessä mustasukkaisuutta, kaipuuta ja torjutuksi tulemisen pelkoa. Nämä suhteet ovat Daniel (äidinkielenopettaja ja ”ensirakkaus”), Leo (poikaystävä, ”ainut, ainut, ainut”), Gabriella (hieman vanhempi koulutoveri, joka herättää HALUN ja jonka Diiva on ”jo melkein unohtanut”) ja Franses (painokkaimmin ystäväksi kutsuttu, ”ainut, jonka kanssa Diiva ei makaa”).

Nämä neljä suhdetta muodostavat merkillisesti symmetrisen kuvion. Sukupuolen suhteen nelikossa on kaksi miespuolista, kaksi naispuolista, iän suhteen kaksi teini-ikäistä ja kaksi Diivan näkökulmasta aikuista, sillä myös Franses on jo yli kahdenkymmenen ja käy töissä. Lisäksi kaksi neljästä, Leo ja Gabriella, tuntuvat kuuluvan enemmän menneisyyteen. Gabriella on lähtenyt Vartolanseudulta ja Diiva toteaa useaan otteeseen

olevansa unohtamassa hänet. Leo on muuttanut vanhempineen kuskustaan ja alkanut viihtyä toisten lukiolaispoikien kanssa, ja vaikka hän Diivan nyt-hetkessä on vielä jonkin aikaa tämän poikaystävä, merkittävimmin Diiva ja Leo sijaitsevat ”Utopian huoneessa”, jo menetetyssä varhaisnuoruuden kulta-ajassa. Daniel ja Franses taas sijoittuvat sikäli tulevaisuuteen, että heidän suhteensa Diivalla on eniten unelmia, pyrkimyksiä ja toivoa, ja koska he edustavat aikuisuutta, Diiva pyrkii kasvaamaan aikuiseksi ollakseen heidän kanssaan.⁵¹

Sen lisäksi, että kuvio näyttäisi olevan symmetrinen ja tasapainotettu, suhteet ovat myös jossain määrin erillisiä tarinalinjoja, jotka tapahtuvat omilla tyypillisistä hetkistä muodostuvilla näyttämöillään. Jokaiseen suhteeseen liittyy rekvisiittansa ja sanastonsa, jota ei käytetä toisista suhteista. Jos suhteilla on omalakisuuksensa, ne eivät häiritse toisiaan, ja tämä vastustaa esimerkiksi luentaa, jossa hän *kokeiltuaan* ensin tyttöjen välistä seksuaalisuutta päätyy kuitenkin tytön ja pojan väliseen *normaaliiin* suhteeseen. Diiva kommentoi suoraan oletusta siitä, että ihmisellä (tai romaanihenkilöllä) on oltava seksuaalinen identiteetti, joka on esimerkiksi muotoa ”lesbo”, tai että jokainen seksuaalinen teko väistämättä identifioisi tekijänsä jotenkin (D 90, D 268). Diiva ei ota kantaakseen myöskään biseksuaali-termiä, sillä sekin olisi identifikaatio, jolla on kulttuurinen painolastinsa⁵². Hän julistaa seksuaalisuutensa olevan ”määritelmän mukaan villi ja rajaton”, sillä ”maailma voi olla PUNAINEN ja KELTAINEN ja VIHREÄ ja SININEN”. Diiva valitsee siis queer-identiteetin⁵³, paradoksaalisen identiteettittömyyden, joka on biseksuaalista vain ikään kuin välttämättömyyden pakosta kuvailtuna (”voi rakastaa miehiä, naisia, tyttöjä, poikia”), ei identifikaationa. Sateenkaaren värien, runsauden ja rajattomuuden lisäksi Diiva toteaa: ”On miljoonia olemisen tapoja, tuhat tutkimatonta tapaa, voi olla juuri sellainen kuin haluaa” (D 90).

⁵¹ Mielenkiintoinen paralleeli löytyy Tiina Rosenbergin artikkelista, joka käsittelee Tintomaraa, henkilöä C.J.L. Almqvistin romaanista Kuningattaren jalokivikoru. Androgyyniin mutta hom-pronominilla kutsuttuun Tintomaraan rakastuvat kaikki, ja tätä asiaintilaa kuvataan symmetrisellä neljän rakastajan, kahden miehen ja kahden naisen kuviolla. Nelikon symmetriä kuvataan muun muassa kvartetin nais- ja miesäänialojen kautta. Rosenbergin mukaan Tintomaran onnistuu olla queer ja ”moniseksuaalinen” hahmo juuri siksi, että kaikki haluavat häntä; hänen oma halunsa jää salaisuudeksi. (Rosenberg 2004.) Ambivalenssi sijoittuu tunnistettavammien suhteiden moneuteen kuin yhteen yksilöön, jolla on yksi tarina.

⁵² Marjorie Garberin lähes ensyklopedinen teos *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (2000) näyttää määräämättömyyden ja määrätyn kaksittaisuuden biseksuaalisuuden käsitteessä: yhtäältä biseksuaalisuus on ”kaikkiaallista eroottisuutta”, eriytymätön ja rajojen ylittämiseen liittyvä seksuaalisuuden läsnäolo, ambivalenssi. Toisaalta se on kulttuuristen paikkojen, stigmojen, metaforien ja oletusten joukko, jonka saa esiin vain inventoimalla, käymällä kärsivällisesti (500 sivun verran) läpi.

⁵³ Queer-identiteetistä puhuminen sisältää väistämättä epäilyksen niin queerista kuin identiteetistäkin, sillä queerin idea on kasvanut identiteetin itsestäänselvyyden kyseenalaistamisesta (ks. esim. Jagose 1996, 131). Queer käsitteenä tai queer-lukeminen ei edellytä queer-identiteettiä, joka paikannettaisiin johonkukaan fiktiiviseen tai todelliseen hahmoon. Väittäisin kuitenkin, että näissä lausumissa Diiva-hahmo kommentoi queeria nimenomaan identiteettinä, ilmestymisaikanaan ajankohtaisena käsitteellistyskäsityksenä, jossa tärkeää ovat erot ja paikallaan pysymättömyys myös erilaisten epänormatiivisuuksien välillä ja vielä jokaisen yksilön sisälläkin (ks. Kekki 2003, 286).

”Juuri sellainen kuin haluaa” - ja kuitenkin nämä julistukset esiintyvät luvussa, jossa Diiva kuvailee mustasukkaisuuttaan Fransesin vastenmielistä miesystävää kohtaan, hämmennystään siitä, että isot tytöt luokittelevat hänet hänen hupailunhalunsa perusteella, ja vielä häpeäänsä ja hylätyksi tulemisen tunnettaan, kun Daniel ei suostu halaamaan häntä kesken koulupäivän (D 89-90). Symmetria ja itsevalittu, voitokas määrittelemättömyys lähtevät purkautumaan välittömästi, ja eri suhteiden välillä on monimutkaisia vaikutuksia ja hierarkioita, jotka syntyvät viimeistään kun ne kielletään. Diivan omnipotenssi merkitsee vakavasti otettua kerronnan voimaa, sitä, että kaikkea saa käyttää ja muokata mieleisekseen. Kerronta ei kuitenkaan lähde tyhjästä, vaan siitä mitä on saatavilla: esineistä, paikoista, jokapäiväisyydestä sekä suosituista ja toistuvista representaatioista, joita lainataan. Nämä kaikki materiaalit tuovat mukanaan omat painotuksensa ja hierarkiansa, tietynlaisen sukupuolen ja (hetero)seksuaalisuuden, jonka häkellyttävin kärjistymä teoksessa on Diivan ja Danielin moninkertaisesti hierarkkinen suhde. Ne tuovat mukanaan myös näiden ominaiset haastamisen tavat, kaavamaisesti kapinallisen tyttöyden ja tietynlaisen homoseksuaalisuuden, joka näkyy erityisesti Gabriellan hahmossa.

Diivan rakkaussuhteet kerrotaan tavalla, joka tekee mahdottomaksi ratkaista tapahtuvatko ne oikeasti niin kuin kerrotaan, ja näin ne sijoittuvat nimenomaan sille alueelle, jossa fantasia virtaa todellisuuteen ja jossa Diiva käyttää omnipotentteja kykyjään. Leon ja Diivan väliset eroottiset kohtaamiset kierrätetään päiväkirjan kautta: ”Kerron suukkojahalauslinnuille kaikesta siitä mitä teen poikaystäväni Leon kanssa, tarkoita siitä mitä olen kirjoittanut päiväkirjaani, ja sh-linnut kuuntelevat” (D 40). Diiva kirjoittaa ja jättää päiväkirjan veljiensä luettavaksi, ja jää selvittämättä, onko kohtaamiset raportoitu vai sepitetty, edeltääkö kokemus representaatiotaan vai toisinpäin. Selvintä toden ja fantasian ambivalenssi kuitenkin on Danielin kohdalla. Luku ”Itäisen oppilaitoksen sisäinen arkkitehtuuri (ensirakkaus)” kertoo tarinan siitä, miten Diiva pyrkii maagisesti vetämään Danielin luokseen ja millä tavalla hän siinä onnistuu.

Diiva esittää itsensä toistamassa ja varioimassa fantasiaa Danielin kutsumisesta luokse, siitä että Daniel seuraa häntä koulussa ”sisäisen arkkitehtuurin” tiloihin. Nämä ovat reaalityodellisuuden alueella mutta siitä kuitenkin ajallisesti ja tilallisesti erotettuja, subjektiivisia todellisuuden laajennuksia. Sarjassa kohtauksia Daniel kuulee Diivan kutsun, etsii ja tulee hakemaan hänet. Kohtausten jälkeen Diiva toteaa järjestään, että niin ei käy, mitään sellaista ei tapahdu, ja aloittaa sitten kärsivällisesti alusta. Diiva yrittää etsiä fantasian tilaa, joka kestäisi ja sallisi Danielin tulla ”oikeasti”. Fantasian ja toden rajaa lähestytään äärimmäisen lähelle ja lipsahdetaan siitä yli. Toistaessaan fantasiaansa Diiva on samalla toistanut kysymystä ”Kuka minä olen?”, ja saa viimein vastaukseksi interjektion ”lurps”. Lurpsin merkitys hahmottuu teoksessa suurin piirtein vastaansanomattomaksi ruumiillisuudeksi ja aistillisuudeksi, ja Diiva jat-

kaakin, ettei kysymys siitä, kuka hän on, enää vaadi vastausta, sillä Daniel on tullut. (D 110) Daniel sanoo: ”ei sinun tarvitse esittää mitään, sinähän tiesit että minä tulisin joka tapauksessa” (D 112). Verbalisoimaton aistillisuus on siis suonut Diivalle tarpeelliset voimat.

Tämän jälkeen kerrontaa jatketaan sillä oletuksella, että Daniel tuli todellisuudessa, ei enää vain fantasiassa. Seuraava luku ”Itäisen opilaitoksen ulkoiset osat (idiootti koulussa)” näyttää, että jokin muutos todellisuudessa on todella tapahtunut, sillä sekä Daniel että Diiva joutuvat eräänlaisen kurinpidon kohteiksi; lukija voi täydentää aukkoisen kerronnan esimerkiksi niin, että Danielia pyydetään eroamaan ja Diiva passitetaan psykologin vastaanotolle⁵⁴. Teoksessa on paljon julkilausuttuja vihjeitä siitä, miten toistamalla fantasiaa sinnikkäästi siitä voi tehdä totta, miten yksityiskohdat voi täyttää merkityksellä ja saada ne elämään ja miten todellisuuteen voi punoa päiväunia. Tämä siis on Diiva-tekijän metodi, mutta samalla Diiva-kokijan todellisuutta, johon Diiva-kertoja eläytyy. Fantasian voima ulottuu narratiivisen hierarkian kaikille tasoille, jotka siinä kohdassa yhdistyvät ja leikkaavat. Diiva tuo lapsen omnipotenssin mukanaan aikuiseksi oletetun Diivan kerrontaan. Fantasia kuroo umpeen etäisyyden aikuisuuden ja lapsuuden välillä myös tuomalla aikuisen, Danielin, Diivan luokse.

Diivan kuvaus heteroseksuaalisuudesta on varsin illuusioton. Vaikka Diiva näyttää käyttävän valtaa ja hallitsevan todellisuutta, hän myös kirjaimellisesti putoaa rooliin, johon ei tahtoisi: ”Ei tekisi mieli jatkaa. Ikävä kohtaus, joka jatkuu varsin ikävästi [- -] ’Mene naimisiin minun äitini kanssa. Te sopsisitte yhteen.’ Sitten tipahdan. PUTOAN” (D 123). Diiva on seissyt jakkaralla ja yrittänyt saada Danielin huomion, mutta huomaa puhuvansa Lolitan suulla ja ilmaisevansa suhteen sopimattoman hierarkkisuuden ja tuhoisuuden. Tuhoisuus on kuitenkin näkyvissä jo paljon aikaisemminkin, ”Lurps”-nimisessä prologissa, jossa Diiva voi fyysisesti pahoin mutta kieltää tämän oman viestinsä itselleen, etäännyttävänsä itsestään ja muuttuu ”huurrepuuksi, joka häätää pelon”. (D 14). Myöskään tasavertaisempi suhde Leon ja Diivan, kahden teini-ikäisen välillä, ei säily utooppisessa tilassaan, vaan Leon elokuvaohjaajahaaveiden kautta mukaan tunkevat kaiken aikaa elokuvan historian piilosadistisesti erotoidut naiskuvaukset. Claude Chabrolin elokuva, jossa ”aika elämäniloinen mutta ujo tyttö” kuristetaan kaulaliinalla, rinnastuu tilanteeseen, jossa Leo puristaa käskevästi Diivaa niskasta (D 78). Diivan fantasia itsestään vapaustaistelijana joutuu ikäville urille ja muuttuu kuvaksi 13-vuotiasta tyttöä retuuttavista santarmeista, kohtaukseksi, jota ”Ranskalaisen elokuvataiteen ystävien yhdistyksen jäsenet” (kuten epäilemättä Leo) voisivat pohtia (D 191).

⁵⁴ Realistisesti luettuna tämä on nurinkurinen seuraus teosta, joka empiirisessä maailmassa on rikos. Seksuaalisen suhteen totuudellisuus teoksen maailmassa, tai teoksen maailman todentekoisuus, ei siis saa ”laillista” vahvistusta, ei myöskään se, missä määrin Diivan kokemus on muille todellista. Diiva ei kerro uhrina itsestään vaan Karista.

Diivan samansukupuoliset suhteet antavat niin ikään kulttuurisesti raskautetun kuvan homoseksuaalisuudesta. Suhde Gabriellaan on menneisyydessä ja olemassa ainoastaan eräässä tyttöjen vessan kopissa, ajassa ja paikassa rajattuna tavalla, joka vertautuu koulutyttöromanssien suoranaiseen genreen: kirjallisuuteen, jossa tyttöjen väliset suhteet rajautuvat tiettyyn elämänjaksoon ja instituutioon (ks. esim. Garber 2000, 330, 343). Annamari Jagose puhuu lesbouden sijoittamisesta vain muistoihin ja menneisyyteen, esihistoriaksi ja siten erotetuksi elävästä kokemuksesta, jolla on tulevaisuus, ja Gabriella on saman logiikan mukaisesti jo valmiiksi jotain lähes unohdettua (Jagose 2002, 82-87). Suhde Fransesiin on toisenlainen. Diivan toiveissa hänellä ja Fransesilla on tulevaisuus ja jaettu elämä, hän kuvaa oleskeluaan Fransesin asunnossa jonkinlaisena yhteisasumisena ja herättää kieltämisen kautta fantasian yhteisestä elämästä: ”En aio mennä sinun kanssa naimisiin, Franses” (D 435). Diiva kuitenkin toteaa, että Franses on ”ainoa ihminen, jonka kanssa minä en makaa. Juuri se, äiti, on suukkojahalauslintujen mukaan todiste aidosta rakkaudesta” (D 61).

On siis kuin seksuaalisuus sijoitettaisiin pois Fransesista Gabriellaan. Fransesin kohdalla se sublimoidaan, kuvataan yhdessä nukkumisena ja huolenpitona tai Franseskuvien kautta taiteilijan ja mallin suhteena. Se myös välitetään halun kolmioiden kautta, konkreettisimmin toistuvassa asetelmassa, jossa Diiva ja Franses kylpevät yhdessä ja toimitusta seuraa Fransesiin hullaantunut Sebbe-poika (D 86-87)⁵⁵. Fransesiin kuuluu samastuminen, ihailu, turvallisuushakuisuus ja oletettu norminmukainen tyttöjen homososiaalisuus, ”kortisto mahdollisista poikaystäivistä”. Gabriellassa taas ei ole muuta kuin eroottinen aistillisuus ja liiallinen samuus; Diivahan ottaa itselleen Gabriellan roolin ja roolivaatteet Luciana ja ”Offiena”, teini-Ofeliana, pukeutuu Gabriellaan (D 110, 127). Ambivalenssi (identifioituva sidos/homoseksuaalinen halu) tyttöjen välillä jäsenyyty kahteen eri suhteeseen kuuluvaksi, ja samalla se eriytyy teini- ja aikuisikään. Annamari Jagosen kuvaileman logiikan mukaisesti seksuaalisuuden monimuotoisuus halkeaa keskeltä ja saa kronologisen ja kausaalisen jäsenyyksen, jossa ensin on yhtä, sen jälkeen ja sen mahdollistamasti toista, lopullista (Jagose 2002; ks. myös Haasjoki 2005). Samalla samansukupuolinen rakkaus katoaa näkyvistä: teoksen vastaanotto enimmäkseen nosti esiin poikaystävän ja ensirakkauden, mainiten

55 ”Halun kolmio” käsitteenä esiintyy alunperin René Girardin hahmottelemassa halun mimeettisyydessä. Girardin mukaan rakastamme sitä mitä joku toinen rakastaa siksi että se toinen rakastaa. (Ks. Garber 2000, 424-425.) Eve Kosofsky Sedgwickin mukaan kaikki länsimaisten rakkaustarinoiden suuret kolmiot koostuvat kahdesta miehestä ja yhdestä naisesta. Heteroseksuaalisesta halusta tulee väline homoseksuaalisen halun torjumiseksi ja sen uudelleen muotoilemiseksi turvallisena homososiaalisena sidoksena (ks. mt, 425-426). Diivan ja Fransesin välinen mahdollinen halu tulee siis kohtauksessa sijoitetuksi Sebbeen, ja tyttöjen välille jää samastumisen sidos. Se, että Sebbeen kilpakosijana on toisen pojan sijaan Diiva, horjuttaa kolmion heteroseksuaalisuutta mutta ei kolmiossa näyttäytyvää seksuaalisuuden poissulkevyyden logiikkaa.

Fransesin ystävänä ja unohtaan (sic!) Gabriellan kokonaan⁵⁶.

Suhteet eivät myöskään ole niin omalakisia ja toisiinsa palautumattomia kuin ensin näyttäisi. Franses ja Leo asettuvat ristiriitaisiksi ja vaihtoehtoiksi suhteiksi Diivan äidin puheessa: äiti paheksuu Fransesta eikä toivo Diivan viettävän tämän kanssa niin paljoa aikaa, ja ilmaisee kantansa kysymällä ”mitä vikaa Leossa on”. Vaikka valinta naisen kanssa elämisen ja miehen kanssa elämisen välillä saattaisikin olla eräs biseksuaalisen juonen tunnusmerkki (Garber 2000, 456-457), tässä Diivan juonikuviossa on myös jotain näennäistä. Ehkä Diiva valitsee Fransesin uhmatakseen äitiään tai yksinkertaisesti siksi, että Leo on karannut Ranskaan filmitähden perään. On ilmeistä, että Diiva onnistuu hetkellisesti pyrkimyksessään kertoa positiivisesta rajattomuudesta, ja enimmäkseen hän epäonnistuu siinä. Romaanin tärkeää sisältöä ovatkin ne erilaiset tavat, joilla Diiva epäonnistuu, törmää ihmissuhteiden hierarkioihin, seksuaalisuuksien poissulkevuteen ja ennaltamäärättyyn asetelmallisuuteen.

Kerronnassa kulkee juonne, jossa yhdistyvät monologin purkaukset, utooppisuus, kuvittelemisen riemu ja eriytymätön eroottinen runsaus. Diiva luettelee, mitä rakastaa: ruuan lisäksi ”matematiikkaa, miehiä ja naisia. Ja vallankumousta, sitä joka alkaa kohta” (D 25). Hän luettelee myös omia kykyjään: ”Olen hyvä matematiikassa, [- -], olen hyvä viettelemään tyttöjä ja poikia ja nauttimaan siitä, aivan niin kuin voi nauttia kirjoittamisesta innoituksen hetkenä [- -]” (D 95). Diivan kuvaus isästään ja tämän fantastisesta taiteilijaelämästä meren rannalla on ekstaattinen: ”syödä juoda rakastaa naisia miehiä kuunnella musiikkia panna sombre-ro päähänsä”; ”äkkiä sekin on mahdollista” (D 98). Samaan tapaan innoittuneena hän siteeraa Fransesin lausetta, jonka toivoisi kuulevansa Fransesin suusta uudestaan: ”Maailma voi olla VIHREÄ SININEN KELTAINEN JA PUNAINEN” (D 262). On siis (toivottavasti) mahdollista rakastaa miehiä, naisia, tyttöjä, poikia, matematiikkaa, ruokaa, koiria ja kaikkea, mitä nyt rakastaakaan, ja tämä liittyy taiteilijuuden ja kirjoittamisen nautintoon, mahdollisuuteen kuvitella ja nähdä maailma subjektiivisesti. Nämä omnipotenssin hetket ovat jonkinlaista queeria ja biseksuaalista (”miehiä ja naisia”, ”tyttöjä ja poikia”) utopiaa.

Se eriytymätön, runsas ambivalenssi, jota Diiva kertomisen riemun hetkinä kuvaa, ei kuitenkaan konkretisoidu missään Diivan kertomassa tapahtumassa tai henkilösuhteessa. Se on ideaali, johon Diiva ei kylläkään lakkaa uskomasta ja joka kannattelee häntä. Diivan eri suhteet ja rakkaudet eivät lopulta sijaitse tämän runsauden sisällä, sen harmonisoinnina, vaan erillisinä seksuaalisuuden tarinan juonteina, jotka vaikuttavat

⁵⁶ Lukemistani kahdeksasta suomalaisen lehdistön päivälehtikritiikistä ainoastaan yksi mainitsi Diivan suhteet toisiin tyttöihin (Kurikka 1998), toinen puhui nälkäisestä ja määrittelemättömästä seksuaalisuudesta (Saesmaa 1998). Monet kritiikeistä poimivat romaanista erikseen mainittaviksi heteroseksuaaliset rakkaudet, Leon ja Danielin (Tuominen 1998, Ingström 1998, Kurkijärvi 1998). Åsa Stenwall Diiva-luennassaan toteaa, että Diiva rakastaa miehiä ja ruokaa (Stenwall 2001, 205), toisin sanoen naiset ja tytöt ovat salaperäisesti pudonneet pois halki teoksen toistuvasta luettelosta.

toisiinsa ja joiden välille muodostuu hierarkkisia ja poissulkevia suhteita, erilaisia toteutumia niistä logiikoista jotka häivyttävät ambivalenssin. Diiva seikkailee suhdeverkostossa, joka on kaikkea muuta kuin jakamaton, symmetrinen ja tuskaton. Diiva siis näyttää, miten turhauttavaa seksuaalisuuden kuvittelemisen on silloinkin, kun fantasia ja omnipotenssi antavat kuvitteluun vapaat kädet.

DIIVAN TEHTÄVÄ / ROMAANI JOKA KIRJOITTA QUEER-LUENTANSA

HALKI TEOKSEN DIIVA asettaa itselleen vaatimuksia: punoa kuvitelmia siihen, mikä tuntuu todelliselta; olla elämättä ”sitaattielämää”; ahdistaa maailma nurkkaan, elää elämä joka on muutakin kuin tahmainen ihmishuhdetarina. Diivan pyrkimyksenä näyttää olevan käyttää kaikkea, mitä on annettu, mahdollisimman ainutlaatuisen ja vaikuttavan lopputuloksen saamiseksi. Diivan ihanteena ja maneerina on toistaa jotain yksityiskohdasta kyllin pitkään ja antaa epätodellisuuden synnyttää omanlaistaan todellisuutta. Osa tehtävänannoista onkin mahdollista lukea kirjoittamisen resepteinä, jotka kääntyvät viittaamaan romaaniin itseensä.

On siis ilmeistä että Diivalla on tehtävä, tai useitakin. Hän pyrkii olemaan ihanteensa mukainen ja vaikuttamaan maailmassa. Hän myöntää oman halunsa tuoda kauneutensa ja lahjakkuutensa ilmi. Samoin hän tuntuu suhtautuvaan isoilla kirjaimilla kirjoitettuun HALUUN itseisarvoisena asiana. HALU on Diivan itselleen luoma käsite, jonka avulla hän pyrkii elämään toiseksi ideaaliaan. Diivan toiveissa HALUN noudattaminen ei vie väärään, se on kuin luonnonlain noudattamista. Sen kuvaukset pyrkivät olemaan elämäniloisia, energisiä ja leikkisiä ja sanoutumaan irti suhteiden omistavasta logiikasta: ”Voi haluta koskettaa toista ihmistä muustakin syystä. Kuten Gabriellaa, joka herättää HALUN. Ja leikin. HALU ja leikki merkitsevät jo sinänsä hyvin paljon. Tule tervehtimään minua saa minut hymyilemään (D 268)”.

Diivan olemassaolon tapa on narsistinen, oman minänsä koko maailmaan heijastava, ja hedonismistaan huolimatta Diiva on myös messiaaninen. Hän haluaa antaa itsensä maailmalle ja lääkitä toisia rakkautellaan: ”Kuinka joku voi tehdä pahaa sellaiselle kuin Sebbe Nsson? [- -] Haluan ottaa Sebbe Nssonin syliini. Haluan ympäröidä Sebbe Nssonin lämmölläni” (D 171-172). Hän suhtautuu huolehtivasti ja velvollisuudentuntoisesti muihin tarinan henkilöihin. Diivan omnipotenssi ja siitä seuraava vastuu ulottuu koko tarinan yli, sen rakentumiseen asti - Diivahan hallitsee kertomaansa todellisuutta, vaikka se usein onkin vaikeaa. Eräs Diivan intertekstuaalisista metonymioista, Phoenix Marvel Girl, on supersankarihahmo, joka erään selityksen mukaan saa vaaralliset supervoimansa maailman kaikkien elävien olentojen emotionaalisesta latauksesta. Diivan narsismissa, joka on yhtäläillä teini-ikäisen kuin kirjailijan narsismia, yhdistyvät empatia, maailmaan sulautuminen ja nähdäksesi tu-

lemisen halu. Diiva rakastaa kaikkia sillä häntä rakastavat kaikki, hän on kaikkivoipa ja vastuussa kaikesta.

Diivan velvollisuudentunto ja halu oikaista asioita käyttämällä kuvittelukykykään näkyy Nukkelaboratorio-tarinassa. Diiva ei voi muuttaa kohtaloa, mutta voi ainakin yrittää kertoa tarinan oikein, antaa Karin tulla nähdyksi ja kuulluksi. (D 256, 350.) Nukkelaboratorio-kertomuksen viritys on monimutkaisesti seksuaalinen: Karin tragedia on seksuaalisen rajattomuuden ja uhriksi joutumisen sekoitus, ja merkillinen leikki muodonmuutoksineen kehittyi SannaMarian, Sebben ja Karin muodostamassa eroottisessa kolmiossa. Karin ja Diivan välillä on monia yhteyksiä, heidät esimerkiksi nähdään molemmat istumassa ”teatterinurkkauksessa” (koulusta löytyvässä varastokomerossa), he ovat molemmat vaaleahiuksisia, kauniita ja halun kohteita. Diiva tunnistaa Karissa uhkaavan kohtalon, uhriksi joutumisen ja itsensä kadottamisen. Kuten Daniel toteaa Diivalle, länsimaisen kulttuurin kuvastossa ”kauniin ruusun täytyy kuolla” (D 14), ja myös Lucia-neidon taustalla oleva pyhimystaru kertoo marttyyrikuoleman nuoren tytön seksuaalisen koskemattomuuden loukkauksena.

Vartolanseudun skandaali, joka paljastuu vähän varsinaisen Diivan ajan jälkeen, näyttää Karin hyväksikäytettynä. Rapunzel-tarun mukaisesti miehet ja pojat ovat kiivenneet hänen hiuksiaan pitkin hänen huoneeseensa ”ollakseen Karin huoneessa Karin kanssa”. Diiva yrittää löytää tapahtuneesta Karin subjektiutta, koettaa eläytyä siihen, miten Kari on kosketuksen kokenut, ja määritellä sen oman myönteisen ja lohduttavan iho-käsitteensä kautta (D 348). Lopulta Diiva korjaa Karin kohtalon viimeisellä sivulla: ”Kietoudun Karin hiuksiin. Nyt ei saa esittää kysymyksiä, älkää sanoko mitään. [- -] Muutaman vuoden kuluttua Kari palaa tuhkaksi. [- -] Mutta mitä se tarkoittaa? Nyt Kari on elossa. [- -] Hyväilen Karia, en puhu mitään, eikä Karikaan puhu mitään, ei sano ainnuttakaan lausetta. Ajatuksia vastaan ei auta kuin iho. Kari ja minä. Me olemme molemmat täysin hereillä” (D 476). Tämä tapahtuu tietysti vain fantasiassa, mutta kuitenkin viimeisellä sivulla, viimeiseksi kuvaksi jäädessä, ja ”hereillä”, ei unessa.

Mitä oikein on Diivan obsessio Karista, mitä kaikkea Diiva haluaa korjata ja pelastaa Karin mukana? Ennen Karin huonetta Diiva vieraillee isänsä luona, kenties fantasiassa, samankaltaisessa sanattomassa rauhassa ja runsaudessa, ”meren äärellä, keskellä hiljaisuutta”: ”Me keräämme simpukoita. Me rakennamme hiekkalinnoja. Tuntuu hyvältä olla täällä” (D 474). Aikaisemmin isän yhteydessä on vallinnut hieman maaninen kerronnallisuus, sanojen tulva ja yritys tavoittaa queeria moninaisuutta. Senkö suhteen Diiva pyrkii rauhaan? Ja kenties Diivan tehtävä, hänen velvollisuutensa muokata todellisuutta, liittyy sukupuoleen ja seksuaalisuuteen laajemminkin?

Vaikka *Diiva* ei kokonaisuutena ole juonellinen romaani, jossa tapahtumat purettaisiin auki loppua kohden, sillä on oma kronologiansa. Nuk-

kelaboratorio-luvun jälkeen kerronta palaa tulevaisuudesta takaisin Diivan aikaan ja alkaa sanoilla ”Sitten ei enää tapahdukaan kovin paljon” (D 400), ja loppuluvuissa tapahtumat todellakin ovat enimmäkseen vanhan kertausta, mutta jokin on silti ratkaisevasti muuttunut. Tämä muutos on tapahtunut Diivan *kokonaisuudessa*, siis myös siinä tekijä-tietoisuudessa, joka kokijan ja kertojan suhteesta abstrahoituu. Tekijäabstraktion ajatteleminen hyödyttää bahtinilainen ajatus romaanin kahdesta kronotoopista, joista toinen on fiktiivisen maailman sisäinen, toisen lukija jakaa tekijän ja intertekstuaalisten suhteiden kanssa. Nämä kronotoopit voivat romaanimuodossa myös kietoutua yhteen, jolloin tietoisuus lukemisen prosessuaalisuudesta on sisäänkirjoitettu kerrontaan, ja lukeminen liikkuu kolmiulotteisesti kahdella akselilla: ”horisontaalisesti” fiktiivistä maailmaa, sen aikaa ja paikka pitkin, ja ”vertikaalisesti” kerronnan tasojen läpi, interteksteihin ja tulkintoihin intentioista. (Ks. Stanford Friedman 1996.) Myös *Diivassa* varsinaisen tarinan tapahtumien toistaminen, uusiin yhteyksiin asettaminen ja uudelleenmerkityksellistyminen vie eteenpäin sitä tarinaa, jossa tekijä ja ymmärrys hänestä täydentyy. Bahtinin alkuperäisessä ajatuksessa ”lukijan” ja ”tekijän” kronotooppi koskee todellisia henkilöitä ja historiallisuutta, jolloin romaani todella sijaitsee kahden eri ajallisuuden ja paikallisuuden risteyksessä, todellisen ja sepitetyn (Bahtin 1981, 254-255). *Diivassa* ”tekijälle” annetaan Diivan hahmo samalla kun Diivan annetaan hallita ja kerronnassaan kommentoida tietoa, joka ympäröi ajallisesti ja paikallisesti koko romaanin rakentumista. Näin *Diiva* tematisoi romaanimuodon, sen konventioihin liitetyt mahdollisuudet ja odotukset.

Sitä mukaa kun Diiva käsittää kertoessaan jonkin asian merkittäväksi tai merkitykseltään muuttuneeksi, kokonaisuuden kronologia siirtyy eteenpäin. Nukkelaboratorion kertomisen jälkeen kertova ja kokeva Diiva ei ole entisellään. Nukkelaboratorio, joka ei vielä ole tapahtunut mutta joka on jo kerrottu ja siksi olemassa, on koskettanut Diivaa kaikissa hänen ajoissaan ja olomuodoissaan. Koska Diiva näyttää olevan tietoinen ”toisesta” kronotoopista, fiktiivisen maailman raja-alueesta ja siitä, mitä sillä tapahtuu, myös lukija liikkuu kahden maailman väliä samastuen välillä kokevaan Diivaan, välillä tekevään. Tämä merkitsee myös sitä, että juonenmukainen, tietoa ja hallintaa kohti kulkeva suunta ei ole ainoa, vaan kerronta mahdollistaa vertikaalisen liikkeen, joka avaa mahdollisuuksia ja säilyttää ambivalenssia.

Mitä Diivalle - ja lukijalle - siis tapahtuu, minkälaista tietoa kertyy romaanin kuluessa? *Diivan* itsetietoisuuden ja kokeellisuuden vuoksi tämä tiedon välittyminen sijoittuu merkittävästi sille tasolle, jolla tekijäabstraktio ja lukija sijaitsevat, kysymyksiin siitä, mihin romaani pystyy, mihin sen haluaisi pystyvän ja mitkä ovat sen rajat. Kysymys kuuluu, miten fiktion konventioilta kaikkivoipaisuutta lainannut kuvittelukyky voi saada ambivalenssin ja erityisesti seksuaalisen ambivalenssin esiin, ja millaiset asiat tätä estävät. Valtaisa kerronnallinen koneisto toistoinen

ja kerronnan tasojen välille viritettyine siltoineen on käynnissä jotta saataisiin aikaiseksi hauras omnipotenssin hetki: hahmo, joka käyttää fiktion voimaa, mutta on silti henkilö ja oman kokemuksensa armoilla. Hän kykenee hetkellisesti tavoittamaan kuvittelemisen vapauden ja runsauden, queerin utopian, mutta putoaa siitä loputtomilla, todentuntuisilla tavoilla. *Diiva* pyrkii mahdollisimman suureen inhimillisyyteen maksimaalisessa fiktion voiman käyttelyssä. Samalla tekstin runsaus ja yksityiskohtien määrä viestittävät, että jotakin pyritään näyttämään enemmän kuin kertomaan. Ambivalenssit, joita voi pitää kerronnan päämääränä, muodostuvat yhteensovittamattomasta mutta silti samaan kokonaisuuteen kuuluvasta runsaudesta, jonka keskinäiset suhteet monitukaistuvat loogisen järjestelyn tavoittamattomiin, myös Diivan oman kerronnallisen hallitsevuuden ylittäviksi.

Vuosituhanen vaihe on suomalaisessa kirjallisuudessa ja kulttuurissa seksuaalisuuden problematioiden ja uudenlaisen esittämisen läpäisemä, ja ajallisesti tämä muutos on queer-tutkimuksen ja queer-käsitteen sisältämän seksuaalisuuden uudelleenajattelun jälkeinen (Karkulehto 2007, 41-42, 82-83, 213). *Diivan* ajankohta on kenties sellainen, jossa seksuaalisuuden kysyminen ja kyseenalaistaminen lähestyy ihmisiä mahdollisuutena mutta myös oletuksena. Se lähestyy myös Diivaa, joka kertoo, riisuutuu ja näyttää itsensä välillä jokseenkin pakonomaisesti. Tämä pakonomaisuus ja Diivan jatkuva putoaminen omnipotenssistaan on hierarkkisen, kaksijakoisen ja heteronormatiivisen seksuaalisuuskäsitteksen pakottavuutta, jota vasten itsensä kokeellisuuden avulla vapauttanut romaanin diskurssikin joutuu asettumaan. Maria Sääntti kirjoittaa arvostelussaan, että *Diiva* kirjoittaa oman kritiikkinsä (Sääntti 1999); minusta tuntuu, kuin se kirjoittaisi osin myös oman queer-luentansa ja oman paikkansa nousevassa kulttuurisessa queer-tietoisuudessa.

Romaani sijoittuu 1970-luvulle, mutta kysyy täten ajallisesti paikannetussa kerronnassaan 1990-luvun mittaan kysyttäväksi tulleet kysymykset.⁵⁷ *Diiva* on yhdeksänkymmentäluvun lopun romaani vastatessaan ajalle ominaisiin kyseenalaistamisen haasteisiin: mihin romaani pystyy, jos sen synnyllä voi vapaasti kokeilla, ja millainen seksuaalisuus on kokeilevan romaanin henkilöllä - sillä voiko tässä kohtaa kuvitella romaanihenkilöä ilman problematisoitua seksuaalisuutta? Mihin toivoisimme fiktion pystyvän seksuaalisuuden kuvittelemisessä, ja mikä meitä estää?

Diivan viimeisissä sanoissa omnipotenssi murtuu ja jokin sitä uhanut tulee esiin ihmeteltäväksi: ”Ja Franses piirtää Huurrepuun joka häättää pelon. Minkä? Pelon?” (D 476). Teoksen loppu näyttää Diivan avoi-

57 Selitys tähän voisi olla yksinkertainen: aikuinen *Diiva* ”sijaitsee” 90-luvulla. Toisaalta tämä selitys on tarpeeton samalla tavalla kuin on tarpeetonta puhua anakronismista kerronnan ja ajan tasojen sekoittavassa romaanissa. Eräs yksityiskohta näyttää, kuinka 90-luvun annetaan kulkeutua 70-luvulle: teini-ikänsä ajassa sijaitseva *Diiva* vertaa kuolemafantasiaansa juonireferaattiin tv-sarjasta, joka ei voi olla oikein muu kuin David Lynchin *Twin Peaks* (1990-1991) (D 442). Ainakaan tämän jälkeen aikakausien aitouden ja erillisyyden ei pitäisi askarruttaa lukijaa.

mena muutoksille ja avaa uusia mahdollisuuksia myös siinä tilassa, jonka lukija jakaa Diiva-tekijän kanssa. Yhteinen ymmärryksen kasvu on teoksen loputtuakin avointa, sillä se lähtee uudestaan käyntiin kysymysmerkistä. Pelko on ensimmäisiltä sivuilta ollut läsnä samoin kuin Huurrepuu, joka sen häätää, mutta vasta nyt pelko tunnistetaan, ja tämän tiedon varassa auki kiertyminen voi jatkua.

LÄHTEET

Fagerholm, Monika 1998: *Diva. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*. Helsingfors: Söderström & C:o.

Fagerholm, Monika 1998: *Diiva*. Käsikirjoituksesta suomentanut Arja Tuomari. Helsinki: Otava.

Bahtin, Mihail 1981: Forms of Time and Chronotope in the Novel. Teoksessa Michael Holquist ja Caryl Emerson (toim.) ja Michael Holquist (käänt.): *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

Bauman, Zygmunt 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.

Brooks, Peter 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Culler, Jonathan 1980: Foreword to Gérard Genette's *Narrative Discourse* (transl. by Jane E. Lewin). Oxford: Basil Blackwell.

Culler, Jonathan 2004: Omniscience. *Narrative* 16:1, 2004, 22-33.

Erdinast-Vulcan Daphna 2008: The I That Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity. *Narrative* 16:1, 2008, 1-15.

Garber, Marjorie 2000: *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.

Genette, Gerard 1980: *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

Genette, Gerard 1988: *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Haasjoki, Pauliina 2005: Mitä tiedät kertomuksestani. Biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen. *Naistutkimus* 2/2005, 29-39.

Haasjoki, Pauliina 2007: Varmuuden vuoksi ei. Ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa. Teoksessa Siru Kainulainen ja Viola Capkova (toim.): *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, 159-190.

Ingström, Pia 23. 10. 1998: Nytt alfabet för flickuppväxt. *Hufvudstadsbladet*.

Jagose, Annamarie 1996: *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press.

Jagose, Annamarie 2002: *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Karkulehto, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sissalón, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja.* Oulu: Oulun yliopisto.

Kekki, Lasse 2003: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Levitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II.* Bern: Peter Lang.

Kekki, Lasse 2004: Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.) *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen.* Helsinki: Like, 13-45.

Kurikka, Kaisa 22. 12. 1998: Uudenlaista tyttöenergiaa. *Turun Sanomat.*

Kurikka, Kaisa 2005: Tytöksi-tulemisen tilat. Monika Fagerholmin Diva utopistisena tekstinä. Teoksessa Anna Helle ja Katriina Kajannes (toim.): *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista..* Jyväskylä: Kampus Kustannus, 56-72.

Kurkijärvi, Riitta 29. 10. 1998: Diiva-Lucia puhkeaa kukkaan. *Aamulehti.*

Möller, Ann-Lena 23. 10. 1998: En Finlandssvenskt Diva. *Vasabladet.*

Nicol, Bran J 1996: Anticipating Retrospection: The First-Person Retrospective Novel and Iris Murdoch's *The Sea, the Sea.* *Journal of Narrative Technique* 26:2, 1996, 187-208.

Rimmon-Kenan, Slomith 1983: *Kertomuksen poetiikka.* Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Roof, Judith 1996: *Come as you are. Sexuality and narrative.* New York: Columbia University Press.

Rosenberg, Tiina 2004: Tintomara. Queerteatraalinen luenta C.J.L. Almqvistin romaanista *Kuningattaren jalokivikoru.* Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.): *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen.* Helsinki: Like, 93-119.

Saesmaa, Eeva 22. 11. 1998: Roolit ovat välttämättömyys. *Savon Sanomat.*

Stanford Friedman, Susan 1996: Spatialization, Narrative theory and Virginia Woolf's *The Voyage Out.* Teoksessa Mezei, Kathy (toim.) 1996: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers.* Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 109-136.

Stenwall, Åsa 2001: *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandsvenska litteratur.* Esbo: Schildts.

Säntti, Maria 1999: Samastumista vastustava Diiva. *Nuori Voima* 1/1999, 45-46.

Tuominen, Leena-Maija 31. 12. 1998: Diivan rikkaus on kielessä. *Etelä-Suomen Sanomat.*

LOPUKSI: LIITTOLAISENA AMBIVALENSSISSA

PÄÄTIN JOHDANNON KIRJOITTAMALLA, että *Diivassa* ja *Silkkimaalauksessa* itseä pitää kertoa ja seksuaalisuutta kuvitella, mutta myös epäonnistuminen siinä pitää näyttää. Tutkimuksen lopussa ainakin kaksi tähän väitteeseen liittyvää kysymystä tuntuu edelleen avoimelta. Pitää - mikä on se mieli, joka tunnistaa tämän imperatiivin ja reagoi siihen? Ja toisaalta mitä voi merkitä onnistuminen ja mitä epäonnistuminen?

Onko ambivalenssin kuvaaminen tehtävä, jossa voi onnistua ja päästä sen tuolle puolen, vai onko pyrkimys kuvata seksuaalisuuden ja itsen ambivalenttiuden kokemusta eräs toteutuma siitä tiedontahdosta, pakottavasta kutsusta kertoa seksuaalisuudesta, jonka Michel Foucault'n *Seksuaalisuuden historian* (1976/1999) ensimmäinen osa muotoilee? Jos yhtäällä on tarve kaksijakoiseen tietoon, ilmeiselle vastakkaisen salatun paljastamiseen, ja toisaalla tarve ylittää ja häivyttää rajoja, onko tämä kertominen sitä loputonta kategorioiden reunoille syntyvien kategorioiden nimeämistä, josta Zygmunt Bauman (1991) puhuu? Sekä Weinin teosten, *Silkkimaalauksen* että *Diivan* loppumista merkitsee kuvaus hiljaisuudesta. Vaitonaiset kahvit kirsikkapuiden keskellä, paluu huoneeseen, jota salaperäinen maalaus nyt valaisee, Karin hiuksiin kietoutuminen ja sanaton ymmärrys - kaikissa on kotiinpaluun ja toisaalta epätodellisuuden tunne. Vapauttiko kertominen tai vapauduttiinko siitä?

SANNA KARKULEHTO TOTEAA *Kaapista kaanoniin* -teoksessaan (2007), että siinä luetuissa romaaneissa näkyy intentio horjuttaa heteronormatiivisuutta; ne ovat hänelle poliittisesti sitoutuneita ehkä jopa suoranaiseen queer-romaanin lajiin. En ole itse esittänyt vastaavaa väitettä, mutta jos ajattelen ambivalenttia muotoa ja sisältöä toisiaan mahdollistavina, täytyy niiden yhteen tuojaksi mieltää jokin tahto. Niiden yhteys ei ole sattumanvarainen. Teoksen intentiosta puhuminen merkitsee sitä, että väittää näkevänsä kirjoitetussa tekstissä jäljen pyrkimyksestä, joka ei ole fiktiivisen maailman sisäinen vaan koskee juuri sepitetyn ja sepittämisen

suhdetta elettyyn. Paremminkin kuin kirjailijaan palautuva ja yksilöllinen se on yhteisöllinen, kulttuurin ja merkitysten jakamiseen ankkuroitua.

Lukijan pyrkimykseni on ollut kuvailla sitä, miten ambivalenssi säilyy ja miten sitä suojellaan. En ole ambivalenssia lukiessani lukenut vastakarvaan: näkemäni häilyntä ei ole ollut tekstin tiedostamatonta tai paljastamani virhe sen eheydessä. Sen sijaan ambivalenssi on ollut tekstiin sijoittunut ominaisuus. Olen ollut ambivalenssin säilyttäjänä tekstin liittolainen, mutta aloite on tullut tekstiltä, sen itsetietoisuuden, rakenteellisen tarkkuuden, runsauden ja outouden muodoissa.

Onko näiden teosten intentiona kertoa seksuaalisuudesta ja itseyydestä ambivalentisti, ja onko niiden muoto siis tämän intention mukainen? Ei sentään, sillä muotoa ei ole syytä ymmärtää näin alisteisena sisällölle eikä kertomisen intentiota näin yksinomaan sisällöllisenä. Myös muoto, kerronnan odotusten ja järjestyksen ja niiden murtumisen välinen liike, on ambivalentin inhimillisen kokemuksen esittämistä ja jotakin, mitä haluamme. Tehtäväni on ollut näyttää muodon ja sisällön liittoutuva pyrkimys kohti ambivalenssia; miten ymmärrys seksuaalisuudesta, ymmärrys kerronnasta sekä kerronnan ja seksuaalisuuden yhteydet ambivalenssia vastustavat ja miten toisaalta lukijan tietoisuutemme tästä vastustuksesta, rakenteista ja yhteyksistä sen mahdollistaa. Ambivalenssi pitää leikitellä ja huijata esiin, mutta lukemieni kaltaisten teosten kerronnassa ja lukijan vuorovaikutuksessa sen kanssa näyttäytyy paitsi kyky myös tahto siihen.

PYRIMME KERTOMAAN TOTUUDEN seksuaalisuudesta jotta se kertoisi totuuden meistä - kaikki kohdeteokseni ovat kerronnaltaan hieman vimmaisista tai vähintään ahdistuneita, kuin olisi kerrottava itsensä (kaikillahan on minäkertoja) pois jostakin ansasta tai täytettävä suuret saappaat. On silti vaikea sanoa, teokset luettuana, onko ambivalenssin kertominen pakko vai onko se vapaus tai mahdollisuus. Paitsi kerrottu, kaikissa teoksissa korostuu salaisuus ja lausumaton. Kulkueen lopussa "salaisuus" on kotiin ja äidin luokse palaamista, mutta kuva on myös melko painostava. Asioista ei ole pääsyä. Silkkimaalauksen lopun hiljaisuus on tiedon- ja elämäntäyteinen, kuin tunnustamisen tarpeen seuraaminen olisi todella johtanut sen raukeamiseen ja sopuun sekä kerrotun että salaan jäävän kanssa. Diivan lopussa hiljaisuudet poissaolevan isän ja Karin kanssa ovat selvästi kuvitelmia, fantasioita saumattomasta yhteydestä ja ymmärryksestä, jossa kieltä ja rajoja ei tarvittaisi. Ambivalenssi ei ole pelastus eikä voitto, vaikka se olisikin sovinto. Lopun hiljaisuus ei myöskään kätke totuutta kerrotusta - se on vain hiljaisuus, ja kaikki kerrottu on edelleen olemassa, ristiriitaisena ja liikkuvana. Asioiden on ehkä tultava tietoisuuteen useilla tavoilla ja kylliksi ennen kuin voimme ymmärtää, ettei itsestä ja seksuaalisuudesta ole tarpeen tietää loputtoman tarkasti.

KOKO TUTKIMUKSEN LÄHTEET

Fagerholm, Monika 1998: *Divas. En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*. Helsingfors: Söderström & C:o.

Fagerholm, Monika 1998: *Diiva*. Käsikirjoituksesta suomentanut Arja Tuomari. Helsinki: Otava.

Olsson, Hagar 1949: *Kinesisk utflykt*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.

Olsson, Hagar 1954: *Silkkimaalaus*. Suomentanut Eeva-Liisa Manner. Helsinki: WSOY

Wein, Eva 1990: *Puolimaailman nainen. Kirjallinen omakuva*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Wein, Eva 1992: *Kulkue. Vaellusfresko*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Ault, Amber 1996: Hegemonic Discourse in and Oppositional Community: Lesbian Feminist Stigmatization of Bisexual Women. Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York and London: New York University Press, s. 204-216.

Bahtin, Mihail 1981: Forms of Time and Chronotope in the Novel. Teoksessa Michael Holquist ja Caryl Emerson (käänt.) ja Michael Holquist (toim.): *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, s. 84-258.

Bauman, Zygmunt 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.

Bordo, Susan 1993: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press.

Brooks, Peter 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Butler, Judith 1990/1999: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Tenth Anniversary Edition New York & London: Routledge.

Castle, Terry 1993: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.

Culler, Jonathan 1980: Foreword to Gérard Genette's *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell.

Culler, Jonathan 2004: Omniscience. *Narrative*. 16:1, 2004, s. 22-33.

Dollimore, Jonathan 1997: Bisexuality. Teoksessa Medhurst, Andy ja Munt, Sally R. (toim.): *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction*.

Cassell, London and Washington, s. 250-260.

Empson, William 1930/1984: *Seven Types of Ambiguity*. London: The Hogarth Press.

Erdinast-Vulcan Daphna 2008: The I That Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity. *Narrative* 16:1, 2008, s. 1-15.

Faderman, Lillian 1995: What is lesbian literature: forming a historical canon. Teoksessa George E. Haggerty & Bonnie Zimmerman (toim.): *Professions of desire: lesbian and gay studies in literature*. New York: Modern Language Association of America, s. 49-59.

Farwell, Marilyn R 1990: Heterosexual Plots and Lesbian Subtexts: Toward a Theory of Lesbian Narrative Space. Teoksessa Karla Jay & Joanne Glasgow (toim.): *Lesbian Texts and Contexts - Radical Revisions*. New York: New York University Press, s. 91-103.

Foucault, Michel 1979: "What Is an Author?" Teoksessa Harari, Josue V (toim. ja käänt.): *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, s. 141-160.

Foucault, Michel 1999 (1976-1984): *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.

Frank, Joseph 1963: Spatial Form in Modern Literature. Teoksessa *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, s 3-62.

Garber, Marjorie 2000: *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.

Genette, Gerard 1980: *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

Genette, Gerard 1988: *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Girard, René 1965 (1961): *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Käänt. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Goldman, Ruth 1996: Who Is That *Queer* Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race and Class in Queer Theory. Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York University Press, New York and London, s. 169-182.

Haasjoki, Pauliina 2003: Yliviivattuna syntynyt nimi - biseksuaalisuus luettuna ja lukemattomana. *Naistutkimus* 1/2003, s. 30-43.

Haasjoki, Pauliina 2005a: Ei kahta ilman kolmatta. Ambivalenssi, biseksuaalisuus ja lukeminen. Teoksessa Löytty, Olli (toim.): *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus, s. 181-202.

Haasjoki, Pauliina 2005b: Mitä tiedät kertomuksestani. Biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen. *Naistutkimus* 2/2005, s 29-39.

Haasjoki, Pauliina 2007: Varmuuden vuoksi ei. Ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa. Teoksessa Kainulainen, Siru ja Parente-Čapková Viola (toim.): *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*.

Turku: Turun yliopisto, s 159-190.

Hammond, Michael, Howarth, Jane and Keat, Russell 1991: *Understanding Phenomenology*. Oxford: Basil Blackwell.

Heinämaa, Sara 1996: *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikäytökselle*. Helsinki: Gaudeamus.

Hekanaho, Pia Livia 1996: Kuin lehmä uutta navettaa - lesbien katse kulttuuriin. Teoksessa Hekanaho et al. (toim.): *Uusin silmin - lesbien katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino, s. 9-22.

Hekanaho, Pia Livia, Lassila, Anna, Mustola, Kati ja Suhonen, Marja (toim.) 1996: *Uusin silmin. Lesbien katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino.

Hekanaho, Pia Livia 2011: Gay Shame ja radikaali häpeän politiikka. Teoksessa Kainulainen, Siru ja Parente- apková Viola (toim.): *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: Utukirjat.

Hekanaho, Pia Livia 2006: *Yhden äänen muutokuvia. Queer-luentoja Marquerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Holmström, Roger 1993: *Hagar Olsson och den öppna horisonter: liv och diktning 1920-1945*. Helsingfors: Schildts.

Holmström, Roger 1995: *Hagar Olsson och den växande melankolin: liv och diktning 1945-1978*. Helsingfors: Schildts.

Hutcheon, Linda 1995: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.

Hökkä, Tuula 1999: Modernismi: uusi alku - vanhan valtaus. Teoksessa Lassila, Pertti (toim.): *Suomen kirjallisuushistoria 3*. Helsinki: SKS, s. 68-69.

Ilmonen, Kaisa 2005: Creolizing the Queer: Close Encounters of Race and Sexuality in the Novels of Michelle Cliff. Teoksessa Goldblatt, Roy, Nyman, Jopi ja Stotesbury, John A. (toim.): *Close Encounters of An Other Kind*. Joensuu: Joensuun yliopisto, s. 180-195.

Ingström, Pia 23. 10. 1998: Nytt alfabet för flickuppväxt. *Hufvudstadsbladet*.

Jagose, Annamarie 1996: *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press.

Jagose, Annamarie 2002: *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence*. Ithaca & London: Cornell University Press.

James, Christopher 1996: Denying Complexity: The Dismissal and Appropriation of Bisexuality in Queer, Lesbian and Gay Theory. Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York and London: New York University Press, s. 217-240.

Karkulehto, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Siisalonen, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-polittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.

Karttunen, Päivi 1989: "Ehkä seuraava naissukupuoli" - Hagar Ols-

son. Teoksessa Nevala, Marja-Liisa (toim.): *"Sain roolin johon en mahdu"*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava, s. 359-373.

Kekki, Lasse 2003: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Bern: Peter Lang.

Kekki, Lasse 2004: Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.) *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, s. 13-45.

Kekki, Lasse ja Ilmonen, Kaisa (toim.) 2004: *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like.

Koli, Mari 1996: *Hagar Olsson: den finländska litteraturens Greta Garbo-gestalt? Nya Argus* 19/1996, s. 30-31.

Kortelainen, Anna 2003: *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.

Kristeva, Julia: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Suom. Pia Siveenius et al. Helsinki: Gaudeamus.

Kurikka, Kaisa 22. 12. 1998: Uudenlaista tyttöenergiaa. *Turun Sanomat*.

Kurikka, Kaisa 2005: Tytöksi-tulemisen tilat. Monika Fagerholmin Diva utopistisena tekstinä. Teoksessa Anna Helle ja Katriina Kajannes (toim.): *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista..* Jyväskylä: Kampus Kustannus, 56-72.

Kurkijärvi, Riitta 29. 10. 1998: Diiva-Lucia puhkeaa kukkaan. *Aamulehti*.

Linden, Ruth R 1993: *Making Stories, Making Selves. Feminist Reflections on the Holocaust*. Columbus: Ohio State University Press.

Lupton, Deborah 1996: *Food, the Body and the Self*. London: Sage.

Merleau-Ponty, Maurice 1945: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice 1945/1992: *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London & New York: Routledge.

Mezei, Kathy (toim.) 1996: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press.

Möller, Ann-Lena 23. 10. 1998: En Finlandssvenskt Diva. *Vasabladet*.

Naylor, Ann Kaloski 1999: 'Gone are the Days': Bisexual Perspectives on Lesbian/Feminist Literary Theory. *Feminist Review* 61, 1999, s. 51-66.

Nicol, Bran J 1996: Anticipating Retrospection: The First-Person Retrospective Novel and Iris Murdoch's *The Sea, the Sea*. *Journal of Narrative Technique* 26:2, 1996, 187-208.

Olsson, Hagar 1948/1987: *Jag lever*. Stockholm: Janus Förlag.

Olsson, Hagar 1933/1993: *Chitambo*. Helsingfors: Schilds.

Pakkanen, Johanna 1996: Hänen ruusuiset käsivartensa - missä kulkevat Suomen lesbokirjallisuuden rajat? Teoksessa Hekanaho, Pia Livia, Lassila, Anna, Mustola, Kati ja Suhonen, Marja (toim.) 1996: *Uusin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino, s. 38-65.

Palin, Tutta 2004: *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.

Pearce, Lynne 1997: *Feminism and the Politics of Reading*. London: Arnold.

Pulkkinen, Tuija 1998: *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Rautaparta, Malla 1997: Ruumis subjektina Merleau-Pontyn filosofiassa. Teoksessa Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim.): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, s. 129-135.

Rees, Ellen 1999: Hagar Olsson's Chitambo and the Ambiguities of Female Modernism. *Scandinavian Studies* 71:2, 1999, s. 191-205.

Reuter, Martina 1997: Anorektisen ruumiin fenomenologia. Teoksessa Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim.): *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, s. 136-167.

Rimmon-Kenan, Slomith 1983: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Rojola, Lea 1998: Mitä Eva söi eli nimen voima. Teoksessa Lea Laitinen ja Lea Rojola (toim.): *Sanan voima: keskusteluja performatiivisuudesta*. Helsinki: SKS, s. 251-279.

Rojola, Lea 1995: *Varmuuden vuoksi. Modernin representaatio Volter Kilven saaristosarjassa*. Helsinki: SKS.

Roof, Judith 1996: *Come as you are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press.

Rosenberg, Tiina 2004: Tintomara. Queerteatraalinen luenta C.J.L. Almqvistin romaanista *Kuningattaren jalokivikoru*. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.): *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, s. 93-119.

Rossi, Leena-Maija 2003: *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuoli-tuotantona*. Helsinki: Gaudeamus.

Rust, Paula C 1996: Sexual Identity and Bisexual Identities: The Struggle for Self-Description in a Changing Sexual Landscape. Teoksessa Brett Beemyn & Mickey Eliason (toim.): *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*. New York and London: New York University Press, s. 64-86.

Saisio, Pirkko 1993: Elämää Jukka Larssonin ja Eva Weinin varjossa. Jälkisanat teokseen Larsson, Jukka: *Kärsimystrilogia*. Helsinki: WSOY.

Saesmaa, Eeva 22. 11. 1998: Roolit ovat välttämättömyys. *Savon Sanomat*.

Salin, Sari 2003: Vaarallinen trooppi. Ironian kaksijakoinen historia.

Teoksessa Vesa Haapala (toim.) *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Tietolipas 191. Helsinki: SKS, s. 183-215.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1985: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky 1990: *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press.

Sivenius, Pia 1993: Esipuhe teokseen Kristeva, Julia: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Suom. Sivenius et al. Helsinki: Gaudeamus.

Smitten, Jeffrey R ja Ann Daghistany (toim.): *Spatial Form in Narrative*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Stanford Friedman, Susan 1996: Spatialization, Narrative theory and Virginia Woolf's *The Voyage Out*. Teoksessa Mezei, Kathy (toim.): *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, s. 109-136.

Stenwall, Åsa 2001: *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandsvenska litteratur*. Esbo: Schildts.

Säntti, Maria 1999: Samastumista vastustava Diiva. *Nuori Voima* 1/1999, s. 45-46.

Tuominen, Leena-Maija 31. 12. 1998: Diivan rikkaus on kielessä. *Etelä-Suomen Sanomat*.

Valoaalto, Kaarina 1991: *Sisilisko ja minä. Eva Blitzin tarina*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Vänskä, Annamari 2006: *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.

Waugh, Patricia 1984: *Metafiction: The Theory & Practice of Self-Conscious Fiction*. Florence: Routledge.

Zimmerman, Bonnie 1985: What has never been: an overview of lesbian feminist criticism. Teoksessa Gayle Greene ja Coppelia Kahn (toim.) *Making a difference: Feminist Literary Criticism*. London: Methuen, s. 177-205.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Haasjoki, Pauliina 2004: Väliinpuotoava lukija. Seksuaalisuus, ambivalenssi ja lukeminen. Kotimaisen kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Turku: Turun yliopisto.

Kangasvuo, Jenny 2001: ”Vapautta, kärsimystä ja mahtava etuoikeus”. Suomalaisen biseksuaalien määrittelyt biseksuaalisuudesta vuosituhannen vaihteessa kulttuurimalliteorian avulla tarkasteltuina. Pro gradu -tutkielma. Kulttuuriantropologia. Oulun yliopisto, Oulu.

Kivilaakso, Katri 2004: „Muuta kotia ei minulla enää ollut”: eettinen rakkaus mahdollisuutena ja ristiriitana Pirkko Saision *Kainin tyttäressä* sekä Eva Weinin ja Jukka Larssonin tuotannoissa. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.

SUMMARY: ALLIES IN WAVERING. THE AMBIVALENCES OF NARRATIVE AND SEXUALITY

IN THE CENTER of this study lies the concept of ambivalence. Ambivalence connects the five articles included in the study, and its formation as a concept constitutes the development seen in the articles. To give a short definition for the term ambivalence, it is a wavering or duality that appears in relation to a binary opposition, as its excluded middle. I approach ambivalence first as related to sexuality and its dualities, second as related to narrative and its structure and third, more and more importantly as the work progresses, as related to the interaction of these two, the theme of sexual ambivalence and narrative ambivalence.

I ask how narrative fiction can manage to convey experiences and phenomena that are found in the area of the inherently contradictory, half-way or wavering existence. The "how" is gradually formulated into a question of ambivalence in narrative form. Ambivalence as I define it is essentially connected to sexuality and selfhood. I hold with the Foucauldian formulation of how we strive to tell the truth about sexuality because we believe it capable of telling the truth about us. Knowledge about self, sexuality and telling - as much in the simple sense of expressing and conveying as in the more complex meaning of narrativity - are entangled in this argument. The telling of self is typically telling the story of one's own desire and love, and reading is a romance with the narrative. And further: knowledge is something desired, and uncertainty or liminal knowledge is seductive.

Ambivalence is inevitably there where dichotomies and oppositions are, but in one way or another erased or struck over, binary oppositions being maintained through the denying of "both and". This aspect of ambivalence is apparent in how bisexuality can be seen as a "non-outable" sexuality, difficult to narrate or to read. The mutual exclusivity of heterosexuality and homosexuality means that bisexuality must be everywhere and nowhere (see Garber 2000). The question of reading and not reading bisexuality was a starting point to my work. This expands into a question of narrated ambivalence and with it experimental narration, ambivalent narrative structure, that in part makes possible the conveying of ambivalent experience.

The selection of prose works I read in this study is the result of a

search for stories that combine same- and other-sex love and in some way thematize the whole or the conflict, the symmetry or the lack of symmetry therein - a phenomenon referred to both as bisexuality and as, more extensively, sexual ambivalence. In addition to this thematic trait the works selected show a tendency to use literary conventions to carry the story onwards and create a plausible fictional reality but also to disrupt and arrest the narration; in other words narrative experimentality where the strength and intrigue of the experiment arises from the narrative habituality shared by the reader. The works are Hagar Olsson's *Silkimaalaus* (1954, *Kinesisk utflykt*, 1949), Eva Wein's (Pirkko Saisio) *Puolimaailman nainen ja Kulkue* (1990, 1992) and Monika Fagerholm's *Diiva* (*Diva*, 1998).

In the introduction I present a story of how the concept of ambivalence develops and relates to other concepts along the study and of the change that occur the continuum of the articles. I regard this story with its different strata as crucial to the work, because it shows the many meanings of ambivalence that no preliminary definition can embrace. This history also shows it as symptomatic, creating difficulties and thus pointing to new directions for thinking of the concept and of the structures surrounding it. The theoretical landscape is formed by queer theory and queer or lesbian feminist study of narratives (Roof, 1996, Jagose 2002, Sedgwick 1990) and classical narratology with its critique (Genette 1980, Brooks 1984, Mezei 2006, Culler 2006). For me the meeting of queer reading and narratology is not a collision, but rather the questions of dichotomies, knowledge and ambivalence resonate in both. The assumption of a non-historical reading, opaque as to power relations, has been a millstone of narratology, but its concepts become useful for the kind of reading I'm aiming at precisely when their history and the cultural influence of narrativity echoed in them is critically taken into account. Literary study problematizing gender and sexuality profits from the closer reading of narrative structures and conventions, and also of the conventional ways of understanding them.

The first two articles, "No Two Without a Third: Bisexuality, Ambivalence and Reading" (2005) and "What Do You Know About My Story: Bisexual Ambivalence and Queer Reading" (2005) form the first part of my research. In the first I read Eva Wein's *Puolimaailman nainen* and *Kulkue*, in the second Monika Fagerholm's *Diiva* with Kaarina Valoalto's *Sisilisko ja minä* (1990) as a comparison. Both articles name their central themes in the similar subtitles. They posit the question the possibility of reading ambivalence and bisexuality with the assumption that these both-and categories are typically dropped out of the interpretations of literary texts. These theoretizings are in both articles supported by a thought experiment of two separate, contrasting readings. The question of whether ambivalence is likely to be read from a story of "neither" or of "both" I end up answering by foregrounding

the "narrative lack of co-operation" in *Diiva*, the breaking of novelistic conventions and with them the narrative of sexuality. Also the irony in Wein's novels and a strategic way of misreading it, of being and over-serious reader, is seen as taking a fruitful distance to duality.

The third article "Just In Case No: Food, Desire and Ambivalence in Eva Wein's work" (2006) can be seen as the second, mediating phase of the study. The article has been written in response to the question of the meanings of food and eating, and thus it steps aside a little from the previous questions. This distance allows the concept of ambivalence to become more distinct. The focus on food, eating and the culture of food is a relevant one for reading *Puolimaailman nainen* and *Kulkue*, for food is a central and many-sided motif with Wein. At the same time the contradictions inherent in food and eating and the theory of the phenomenology of the body brought to shed light on them help to define new interesting dualities related to the ambivalence. I take up the concept of attitude from the writings of Maurice Merleau-Ponty (1992/1945) and their interpretations: an attitude is both a concrete physical way of being and a metaphorical relation to it, both (pre)conscious and limited. Thus ambivalence can also be thought of outside a utopic space. It exists, even as a logical inevitability, and is representable, although with difficulties and struck over.

The third, somewhat more resent phase of the study consists of the articles "The 'Mysterious Grace' of Ambivalence: Hagar Olsson's *Silkkimaalaus*" (2009) and "Omnipotently Queer: Omnipotence, Sexuality and Ambivalence in Monika Fagerholm's *Diiva*" (2010). The ideas of narrative ambivalence sketched out previously have in this final step made the study of narrative structures central and also taken the focus closer to the text. In both the concluding articles I talk about structural ambivalence and thematic ambivalence and their interaction, where they facilitate each other. In these articles I have to look into how narrative structure is ambivalent. In *Silkkimaalaus* the structural ambivalence arises in the metaphorical quest plot, whose chronology and logic is challenged by different spatializations of the narration. In *Diiva* the main effect is the character Diiva's omnipotence which is a quality built through the manipulation of narrative hierarchy. Both in *Silkkimaalaus* and in *Diiva* there is a thematic centre related to narrative conventions: telling the story of the life lived and the search for self-knowledge is important but it is at the same time being complicated and done in a way to make the story never the same when viewed from different points. This attraction of the story and the resistance to it is a mimesis of an experience.

In the last article I suggest that the ambivalent narrative seen in *Diiva* "circumvents the kind of narrativity that only allows ambivalence in the middle of the story, as a confusion to be rid of in the end". This is finally the question of the whole study. In the same article I state that the

character Diiva "has a permission and also an obligation to transgress the lines that position different desires as opposing and mutually exclusive, homo- and heterosexualities, and define heterosexuality as hierarchical masculinities and femininities", and ask "what the novel has to say about imagining sexuality in a situation where fantasy and omnipotence make our hands not tied? How untied can the hands be?" My task is to show the allied striving of form and content towards ambivalence; how the understanding of sexuality, of narrative and the connectedness of narrative and sexuality hinder ambivalence and on the other hand how our consciousness as readers of this hindrance, the structures and the connections facilitates it. The question forms itself, is the intention of these works of fiction to tell about sexuality and self ambivalently and what kind of part does narrative ambivalence have to play in it.

KIITOKSET

TÄMÄ ON OLLUT mutkikas ja antoisa työ. Sen kuluessa monet ovat autta-
neet, rohkaisseet ja muovanneet uomia, ja aivan erityisesti tietenkin oh-
jaajani, Lea Rojola ja Kukku Melkas. Herättää ihmettelevää kiitollisuutta
kun joku osaa kannustaa eteenpäin kuitenkin kiirehtimättä, mutta juuri
näin ohjaajani ovat tehneet ja samalla opettaneet minulle malttia, sinnik-
kyyttä ja huumorintajua. Lea on monta kertaa valaissut työtäni niin, että
olen nähnyt ongelman siinä, mutta ei koskaan niin ettei myös ratkaisu ja
mahdollinen uusi suunta olisi kajastanut jossakin. Hän ohjaa tinkimät-
tömyyteen ajattelussa eikä koskaan muodon tai tavan vuoksi vaan siksi
että se on mahdollista, ja hänen esikuvansa seuraaminen on ollut kunnia.
Kukulta olen oppinut miten suhtaudutaan työhön intohimoisesti ja suh-
teellisuudentajuisesti, miten se otetaan vakavasti ja ei liian vakavissaan.
Kiitos Lea ja Kukku viisaudestanne ja siitä, että ohjauksessanne työn
taakka on tarvittaessa keventynyt! Lämmin kiitos myös Päivi Lappalai-
selle, joka ohjasi työtäni sen aikaisemmassa vaiheessa ja auttoi komment-
teillaan pitämään jalat maassa ja katseen olennaisessa.

Kiitän työni esitarkastajia Sanna Karkulehtoa ja Leena-Maija Ros-
sia arvokkaista kommentteista, jotka auttoivat vielä loppuvaiheessa tar-
kemmin hahmottamaan työtäni ja asettamaan sitä yhteyksiinsä. Iloitsen
etukäteen uskoakseni hyvin kiinnostavasta ja haastavasta keskustelusta
vastaväittäjäni Sanna Karkulehdon kanssa, ja kiitän häntä lupautumisesta
tähän rooliin.

Turun yliopiston kotimainen kirjallisuus on ollut akateeminen koti-
ni melkein kaksi vuosikymmentä, ja on monia, jotka muistan koko täl-
tä ajalta tai vähintäänkin hyvin pitkältä: monia, jotka ovat opettajina,
työtovereina ja vanhempina tutkijoina antaneet minulle yhteisön, jossa
ajatella ja esimerkin, jota seurata. Lea, Päivi ja Kukku, Kaisa Kurikka,
Markku Soikkeli, Siru Kainulainen, Viola Parente-Čapková, Ulla-Maija
Juutila-Purokoski, Kati Launis, Heidi Grönstrand, Marjut Kähkönen,
Olli Löytty; kiitos teille tästä! Ulla-Maijalle suurkiitos kullannarvoisesta
tuesta ja avusta myös käytännön asioissa, joiden suhteen toisinaan olen
ollut helisemässä. Markkua kiitän lisäksi vaikutuksesta, joka hänellä oli
työhöni liseniaatintyöni tarkastajana, ja samasta syystä muistan kiitol-
lisena Lasse Kekkiä. Naistutkimuksen tutkijaseminaareissa minulla oli
ilo hyötyä paljon Marianne Liljeströmin ajatuksista ja vinkeistä, joista
kiitos. Kiitos kanssajatko-opiskelijuudesta, avusta ja keskusteluista (pyö-

reässä pöydässä tai muuten) teille Karoliina Lummaa, Elsi Hyttinen, Veli-Matti Pynttari, Mikko Carlson, Riitta Jyttilä, Sari Miettinen, Jasmine Westerlund, Milla Peltonen, Karoliina Junno-Huikari ja Ralf Kauranen sekä tietenkin vanha ystäväni Niko-Matti Ahti, jonka sain jonkin aikaa kohdata myös oppiaineen kahvihuoneessa.

Työni ei olisi valmistunut täten ja tällaiseksi myöskään ilman kahta muuta kirjallisuuden ympärillä toimivaa yhteisöä: kiitos teille kaikille (ennen ja nyt) Nuoren Voiman Liitossa ja Poesiassa ystävyystyötoveruudesta, jossa oppii ja tajuaa! Antti Arnkilille kiitos kaikesta, mitä olet minulle kustannustoimittajana ja ystäväni kirjoittamisesta opettanut. Erkka Mykkäselle kiitos tämän kirjan taitosta ja Tero Niskaselle sen kansikuvasta, olette mainioita. Kiitos Sanna Karlströmille, joka sopi kanssani että teen tämän työn valmiiksi vuoteen 2014 mennessä tai jätän sen iäksi. Kiitos Tommi Nuopposelle kaikista keskusteluista, joissa vaikeat aiheet ovat niin hauskoja. Kiitos ystävät juuri kaikesta tällaisesta: siitä että olette läsnä ja todellisia, taitoinenne ja kokemuksenne elämästä, ja että tunnette minut myös ambivalenssin kanssa painivana ihmisenä; kiitos Roope Eronen ja Amanda Vähämäki, Kosmo ja Lyyra, Laura Naukkarinen ja Antti Tolvi, Nuutti ja Niilo, ja kaikki muutkin rakkaat ystäväni, ja kiitos Henriikka Tavi siitä, että sanoit ratkaisevalla hetkellä pari rohkeaa, lämmintä lausetta, jotka tuuppasivat minut loppuvaiheen esteen yli.

Ensimmäinen ja siis myös viimeinen kiitos kuuluu vanhemmilleni Lasse ja Pirjo Haasjoelle, jotka ovat lahjoittaneet minulle ihmemaan (muun muassa lukemalla, lukemalla, lukemalla ja kääntelemällä kirjainpalikoita) ja sittemmin seuranneet retkiäni ihmemaassa kannustavina ja kiinnostuneina, sekä siskolleni Elina Haasjoelle, jonka kanssa olen saanut oppia leikin, ajattelun ja dialogin perusteet - ja nyt voimme seurata sisarenpoikani Julianin samaa iloista matkaa. Kiitos perheelleni että iloitsitte kanssani tämän työn täyttymisestä!