

SOSIAALISEN SUKUPUOLEN RAKENTUMINEN, SUURKAUPUNKI JA  
KAMMOTTAVAN KOKEMUS KATHERINE MANSFIELDIN NOVELLEISSA

Pro gradu -tutkielma  
Turun yliopisto  
Yleinen kirjallisuustiede  
Syyskuu 2008

Liis Rohila

## **TURUN YLIOPISTO**

**Taiteiden tutkimuksen laitos**

**ROHILA, LIIS: Sosiaalisen sukupuolen rakentuminen, suurkaupunki ja kammottavan kokemus Katherine Mansfieldin novelleissa**

**Pro gradu -tutkielma, 121 s., 7 liites.**

**Yleinen kirjallisuustiede**

**Syyskuu 2008**

---

Tutkielmani tarkastelee englantilaisen modernistin Katherine Mansfieldin (1888–1923) novelleja *The Woman at the Store*, *The Little Governess*, *Bliss*, *Pictures*, *Miss Brill* ja *A Cup of Tea* sosiaalisen sukupuolen rakentumisen näkökulmasta. Novellien kirjoitus- ja julkaisuajankohta ajoittuu vuosille 1911–1924. Uudesta-Seelannista Lontooseen muuttanutta Mansfieldia pidetään yhtenä englantilaisen modernistisen kirjallisuuden uranuurtajista, jonka kehittämän modernin novellimuodon keskeisiä innovaatioita olivat tarinan juonettomuus, tajunnanvirta osana kerrontaa ja psykologisen hetken korostaminen. Mansfieldin tuotannon taustalla vaikuttivat voimakkaasti myös ajankohdalle ominaiset diskurssit naisen asemasta ja mahdollisuuksista.

Lähestyn aihettani gender-teoreettisesta viitekehyksestä käsin, jonka keskeisin näkemys on käsitys sukupuolesta sosiaalisesti rakentuneena. Ensimmäisessä käsittelyluvussa pohdin niitä naisen ja miehen representaatioita, joita valitsemissani novelleissa esiintyy. Toisessa käsittelyluvussa syvennyn tarkastelemaan naishahmojen suhdetta suurkaupunkiympäristöön, johon monet novelleista sijoittuvat, ja analysoimaan sitä, millä lailla kaupunki tilana muovaa naissubjekteja. Kolmannessa eli viimeisessä käsittelyluvussa kiinnitän huomioni kammottavan kokemukseen, joka on ominainen kaikille käsittelemilleni novelleille ja joka juontuu sekä niiden kerronnallisista keinoista että novellihenkilöiden konflikteista itsensä ja ulkomaailman kanssa, joilla näen vahvan yhteyden sukupuolitematiikkaan. Sigmund Freud on määritellyt kammottavan joksikin ammoon tutuksi ja torjutuksi, joka on yhtäkkiä murtautunut esiin. Tätä ajatusta kehitellyt Julia Kristeva näkee kammottavan ilmenevän muukalaisena meissä itsessämme. Edellä esitetyin tavoin on mahdollista hahmottaa myös sitä novellien loppuratkaisua, jossa arkinen muuttuu yllättäen uhkaavaksi ja pelottavaksi ja päähenkilöille avautuu jokin uusi tietoisuus itsestään ja ympäröivästä maailmasta.

Mansfieldin naiskuva osoittautuu analyysini pohjalta melko monipuoliseksi, mutta miehet esitetään novelleissa lähes poikkeuksetta hegemonisen maskuliinisina. Tällä on yhteytensä novellien kirjoitusajankohtaan ja sen kiivaaseen yhteiskunnalliseen keskusteluun naisen roolista. 1900-luvun alussa naiset alkoivat enenevässä määrin ottaa haltuunsa julkista tilaa. Tarkastelemanı novellit ilmentävät monin tavoin sitä ”toisin toistamisen” vaikeutta, minkä totunnaisista sukupuolirooleista poikkeaminen tuottaa. Novellien naishenkilöitä leimaa halu vapautua, mutta rajat tulevat vastaan viimeistään julkisessa tilassa. Käsittelemäni novellit tuovat oivaltavasti esille sukupuolten keskinäisiä valtarakenteita, joita säännöstelee pitkälti vallassa oleva heteronormatiivinen maskuliinisuus. Novellien lopussa henkilöt joutuvat kohtaamaan itsensä uudella tavalla ja määrittelemään uudelleen suhteensa omaan sukupuoleensa ja seksuaalisuuteensa.

Asiasanat: sukupuoli, sukupuoliroolit, naiseus, maskuliinisuus, kaupunkikulttuuri, diskurssi, representaatio, valta, kerronta

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskysymyksistä ja käsitteistä	1
1.2 Katherine Mansfield modernistina ja naiskirjailijana	6
1.3 Sosiaalisen sukupuolen rakennuspuut	9
1.3.1 Gender-tutkimuksen taustaa	9
1.3.2 Performatiivinen sukupuoli	14
1.4 Lontoo 1900-luvun alussa	17
2. SUKUPUOLEN ELKEITÄ	21
2.1 Perinteinen feminiini nainen, vai eikö?	21
2.2 Anti-naisia, muttei miehiäkään	29
2.3 Vihjeitä uudenlaisesta seksuaalisuudesta	33
2.4 Maskuliinisia pintoja	40
3. NAINEN MODERNIN URBAANISSA SPEKTAAKKELISSA	48
3.1 Hallitseva katse: hylätty naisflanööri	48
3.2 Taiteilijasta prostituoiduksi	63
3.3 Elämysostoksia	69
4. KAMMOTTAVAN KOHTAAMINEN	79
4.1 <i>Das Unheimliche</i> , liminaalitulat ja muukalaisuus	79
4.2 Kammottavan temaattisia elementtejä	87
4.3 Kertoja leikkii kustannuksellamme	95
4.4 Säröjä illuusioiden peilialissa	103
5. LOPPUSANAT	116

## LÄHTEET

## 1. JOHDANTO

### 1.1 Tutkimuskysymyksistä ja käsitteistä

Pro gradu -työni tutkimuskohteena on englantilaisen kirjailijan Katherine Mansfieldin (1888–1923) novellistiikka, tarkemmin sanottuna seuraavat novellit: *The Woman at the Store* (kirjoitettu 1911, julkaistu postuumisti kokoelmassa *Something Childish and Other Stories*, 1924), *The Little Governess* (kirjoitettu 1915), *Bliss* (kirjoitettu 1918), *Pictures* (kirjoitettu 1919, kolme edellistä julkaistu kokoelmassa *Bliss and Other Stories*, 1920), *Miss Brill* (kirjoitettu 1921, julkaistu kokoelmassa *The Garden-Party and Other Stories*, 1922) ja *A Cup of Tea* (kirjoitettu 1922, julkaistu kokoelmassa *The Doves' Nest and Other Stories*, 1923)<sup>1</sup>. Mansfieldin tuotteliaasta mutta lyhyeksi jääneestä urasta johtuen nämä novellit kattavat hyvin ison osan sen ajallisesta kaaresta. *The Woman at the Store* sijoittuu kirjailijan uran alkupäähän novellien *Miss Brill* ja *A Cup of Tea* puolestaan edustaessa loppukauden tuotantoa. Tämänkin vuoksi novellit ovat keskenään varsin erilaisia. Yhteistä niille kaikille on psykologisesti

<sup>1</sup> Olen katsonut selkeimmäksi viitata näiden novellien lähdetietoihin vastedes kirjainlyhenteellä KM (*The Collected Stories of Katherine Mansfield*).

käänteentekevä lopetus, jossa päähenkilöt seisovat maailmankuvansa muuttumisen kynnyksellä. Kaikissa näissä novelleissa myös sukupuoli on mielestäni olennainen tekijä.

Tarkoitukseni on pohtia ja analysoida valitsemissani novelleissa niitä tapoja, joilla sosiaalinen sukupuoli arjen vuorovaikutustilanteissa rakentuu tai rakennetaan. Lähestyn aihettani siis gender-teoreettisesta viitekehyksestä käsin, jonka keskeisin ajatus on näkemys sukupuolesta sosiaalisesti ja historiallisesti rakentuneena, ei essentiaalisena ja muuttumattomana kategoriana. Olennaisin käsite siinä on *gender*, jolla tarkoitetaan sosiaalisesti konstruoitua kokemusta sukupuolesta erona sukupuolielimiin palautuviin biologisiin faktoihin, joista käytetään nimitystä *sex*. Puhuessani vastedes sukupuolesta tarkoitan tällä nimenomaan sosiaalista sukupuolta.

Keskeisin tutkimuskysymys työssäni paikantuu siihen, millainen rooli sukupuolella on novellien henkilöhahmojen kokemustodellisuuden muodostumisessa. Tarkastelen tekstiä suhteessa niihin *representaatioihin*, joita se sukupuolesta tuottaa. Representaatiot ovat tärkeitä, vaikkei niillä nähtäisikään olevan suoraa vastaavuussuhdetta todellisuuteen: ne luovat, muokkaavat ja uusintavat *diskursseja*, joiden käytännöt puolestaan tuottavat subjektiviteetteja ja ovat siten yhteydessä sukupuolittumisen prosesseihin. Diskurssilla<sup>2</sup> tarkoitan tässä niitä sukupuolta koskevia ajattelutapoja, käsityksiä ja olettamuksia, joiden puitteissa yksilöt kokevat ja rakentavat identiteettiään. Tämä taustaoletus palautuu Teresa de Lauretiksen ajatuksiin subjektin rakentumisesta nimenomaan kielellisten ja kulttuuristen

---

<sup>2</sup> Käsite on saanut eri tutkijoilla varsin erilaisia merkityksiä, mutta yhteistä niille kaikille on korostaa ajattelutapojen sosiaalista määräytyneisyyttä.

representaatioiden kautta<sup>3</sup>, mitä muun muassa Anu Koivunen on soveltanut naiskuvatutkimuksessaan<sup>4</sup>.

Yksi gender-tutkimuksen esille nostamista kysymyksistä suhteessa perinteiseen, naisen olemuksellisia piirteitä korostavaan feminismiin onkin kategorian ”naiset” ongelmallisuus. Onko olemassa jokin perustava, yhtenäinen ja yhteinen identiteetti, johon kaikki naiset voidaan kääriä? Sukupuoli ei useinkaan ole mikään koherentti määritelmä vaan sitä lävistävät Judith Butlerin mukaan erilaiset luokkaa, etnisyyttä, seksuaalista suuntautumista ja alueellisuutta koskevat vaihtelut.<sup>5</sup> Siksi sitä on vaikeaa tai mahdotonta tarkastella irrallaan muista yhteiskunnallisista valtasuhteista, joihin esimerkiksi sosiaalinen asema ja luokka lyövät painavan leimansa. Taloudelliset valtasuhteet nousevat aivan väistämättäkin esille sukupuolikysymyksen yhteydessä, sillä novellien kirjoitusajankohtana 1900-luvun alkupuolella naisten asema ja sen suomat mahdollisuudet olivat vielä pitkälti sidottuja heidän yhteiskuntaluokkaansa ja sosiaaliseen statukseensa.

Gender-teorian puitteissa sukupuolesta puhuminen sulkee sisäänsä niin miehet kuin naiset<sup>6</sup>. Koska sukupuoli perustuu suhteisiin (*gender relations*), on mielestäni tärkeää ottaa huomioon myös maskuliinisuus ja sen kulttuurinen rakentuminen. *Feminiinisyys* ja *maskuliinisuus* käsitteinä eivät ole johdettavissa biologisesta sukupuolesta vaan viittaavat kulloisessakin kulttuurisessa tilanteessa feminiinisinä ja maskuliinisina pidettyihin ominaisuuksiin, jotka voidaan liittää kumpaan (tai mihin) sosiaaliseen sukupuoleen hyvänsä. Miestutkimuksessa puhutaan nykyään *maskuliinisuuksista* korostaakseen niiden moninaisuutta ja kulttuurista

---

<sup>3</sup> Lauretis 2004, 37–39, 51, 82.

<sup>4</sup> Kts. Koivunen 1995.

<sup>5</sup> Butler 1990, 2–5.

<sup>6</sup> Showalter 1989, 2.

muuntuvaisuutta. *Maskulinismilla*<sup>7</sup> puolestaan tarkoitetaan sitä pysyvää ideologiaa, joka oikeuttaa ja luonnollistaa miehisen vallankäytön.<sup>8</sup>

Tarkastelen sukupuolta niin novellihenkilöiden sisäisen kokemustodellisuuden osana kuin pintana, jona se näyttäytyy muille. Päähuomioni tulee tosin väistämättä olemaan naishenkilöissä, koska kaikissa valitsemisani novelleissa tarina kerrotaan ensisijaisesti naisen näkökulmasta. Kysymys siitä, millaisina esitetään sukupuolten väliset suhteet, on silti aivan keskeisiä ja vaatii analysoimaan myös niitä seurauksia, joihin nämä suhteet novelleissa johtavat. Ihmisten, jopa aviopuolisoiden, henkinen etäisyys ja kyvyttömyys toimia aitoina kommunikaatiopartnereina keskenään on Mansfieldin novelleissa silmiinpistävä piirre. Tällä on ainakin osittain yhtymäkohtansa 1900-luvun alun yleisiin sukupuolinormeihin Englannissa, jotka kytkivät miehen ja naisen vielä tiukasti aviomiehen ja vaimon eli perheen elättäjän ja – erityisesti keskiluokassa – kotirouvan rooliin. Aviopuolisoiden katsottiin elävän varsin eri maailmoissa miesten kuuluessa työn puolesta julkiseen ja naisten kodin muodostamaan yksityiseen sfääriin, ja heidän välillään oli monesti vain vähän kommunikaatiota ja vielä vähemmän kiinnostusta toistensa elämänpiireihin.<sup>9</sup>

Yksi tärkeä osa-alue tutkielmassani koskee naisten kaupunkikokemusta. Tämä teema nousee esille erityisesti novelleissa *Miss Brill*, *Pictures* ja *A Cup of Tea*, joissa kaikissa kaupunki ympäristönä näyttelee huomattavaa osaa. Olen erityisen kiinnostunut pohtimaan naispuolisen flanöörin<sup>10</sup> mahdollisuutta tuon ajan kaupunkikuvassa käsitteen ristiriitaisuudesta huolimatta. Flanöörin eli väkijoukoissa kuljeskelevan tarkkailijan hahmo on kautta aikojen ollut

---

<sup>7</sup> Engl. *masculinism*.

<sup>8</sup> Brittan 1989, 1–6.

<sup>9</sup> Lewis 1984, 112, 124–125.

<sup>10</sup> Ransk. *flâneur*. Käsite juontaa juurensa 1800-luvulle ja on johdettu verbistä 'kuljeskella, vetelehtiä'.

voimakkaiden maskuliinisten konnotaatioiden kuormittama, ja monet feministiset tutkijat kuten Janet Wolff tai Griselda Pollock arvelevat, ettei se voi koskea naisia lainkaan, sillä kaupunkitila ei ole koskaan ollut naisille samalla tavalla avoin kuin miehille. Työssäkäyville miehille tarkoitetun kaupungin luoman julkisen tilan sijaan naisten on perinteisesti katsottu kuuluvan kodin ja perheen muodostamaan yksityiseen tilaan, minkä vuoksi on ajateltu, ettei kunniallinen nainen voi liikkua kaupungilla yksin ja nautintoa tuntien.<sup>11</sup> Näkisin kuitenkin, että juuri näin edellä mainittujen novellien henkilöahmot tekevät viestien osaltaan niistä kirjoitusajankohtana ilmenevistä säröistä, jotka koskivat naisten ja miesten käyttäytymiseen liitettyjä diskursseja. Novellien perusteella on ilmeistä, että naiset eivät olleet modernin speaktaakkelissa mukana ainoastaan miehisen katseen kohteina, vaan itsekin aktiivisesti kaupunkia tarkkailevina ja siihen eläytyvinä subjekteina. Vaikka flanöörin hahmo on monesti tapana mieltää miehisen voyerismin kiteytymäksi, myös naiset saattoivat yhteiskuntaluokastaan ja asemastaan riippuen omaksua erilaisia flanöörin positioita, joskin vähemmän yksiselitteisesti kuin miehet ja tietyin huomattavin rajoituksin näihin verrattuna.

Lopuksi kiinnitän huomioni Mansfieldin novelleissa usein ilmenevään piirteeseen, tunnelmaan, jossa arkinen muuttuu yllättäen uhkaavaksi ja pelottavaksi. Novellien maailma kuvataan realistisena, kuin katkelmana kenen tahansa elämästä, kunnes yhtäkkiä jokin odottamaton kääntää päähenkilön sisäisen kokemustodellisuuden ja kuvan maailmasta täysin nurin. Tällaista rajakohtaa, jossa tutusta ja kodikkaasta tulee vierasta ja pelottavaa, käsitellään Sigmund Freudilta samoihin aikoihin vuonna 1919 ilmestyneessä esseessä *Das Unheimliche*. Tämä teksti on lähtökohtani pohtiessani Mansfieldin novelleille ominaista tunnelmaa ja loppuratkaisua. Freudin esseessään käyttämälle saksan kielen sanalle *unheimlich* on vaikeaa

---

<sup>11</sup> Nead 2000, 66–70; Wilson 1992, 98–103; Hapuli 1995, 134–135.



löytää tarkkaa suomennosta, mutta yleensä se käännetään kammottavaksi tai epämukavaksi<sup>12</sup>. Merja Hintsu suomentaa käsitteen tarkoittamaan kummaa korostaen näin ollen sen ihmeellistä, outouttavaa puolta, mutta itse näen tarkoituksenmukaisena pitäytyä ilmauksessa kammottava. Tämä tuo kirkkaammin esiin novelleissa niin ilmeisen pelottavan, ahdistavan tunnelman. Freudin kammottavasta muotoilemaa teoriaa on käytetty yleensä nimenomaan kauhukirjallisuuden analysointiin. Siksi on sekä mielenkiintoista että jännittävää pohtia sitä aivan toisenlaiseen lajityyppiin mielletävän kirjallisuuden valossa. Angela Smithin mukaan tämännäköisten Freudinkin kuvaamien moniselitteisten liminaalitulojen tutkiminen ja kartoittaminen kirjoittamalla niiden pelosta vapautumisen nimissä on ominaista sekä Mansfieldille että Woolfille, vaikkei heidän tuotannossaan varsinaisesti muita goottilaisia elementtejä esiinnykään.<sup>13</sup> Näkisin näilläkin Smithin liminaalituloiksi nimeämällä kokemuksilla olevan yhteyttä sukupuolirooleihin ja niiden tuottamiin odotuksiin ja konflikteihin, eräänlaiseen illuusioiden pirstoutumiseen.

## 1.2 Mansfield modernistina ja naiskirjailijana

Katherine Mansfield syntyi ja eli lapsuutensa vauraassa porvarisperheessä Uudessa-Seelannissa, kunnes muutti Lontooseen opiskelemaan vuonna 1903. Käytyään Queen's Collegen Lontoon sydämessä ja saatuaan siten varhaisen kosketuksen suurkaupungin kulttuurielämään hän palasi Uuteen-Seelantiin, muttei viihtynyt siellä kauaa vaan katsoi Englannin uudeksi kotimaakseen, jossa loikin kirjallisen uransa. Elämänsä loppuvuosina Mansfield matkusteli paljon Keski-Euroopassa johtuen ankarasta sairastelustaan, mihin oli

<sup>12</sup> Englannin kielessä käytetään nimitystä *uncanny*.

<sup>13</sup> Smith 1999, 2–3, 24–25.

syynä nuorena saatu tippuritartunta ja tuberkuloosi, johon hän lopulta vain 34-vuotiaana kuoli.<sup>14</sup>

Mansfieldiä pidetään Virginia Woolfin ohella yhtenä tärkeimmistä modernistisen kirjallisuuden uranuurtajista. Hänen ansionsa ovat erityisesti modernin novellimuodon kehittämisessä, jossa keskeisiä innovaatioita olivat tarinan juonettomuus, tajunnanvirta osana kerrontaa ja psykologisen hetken korostaminen. Juonenkehittelyn sijaan olennaisiksi tekijöiksi novelleissa nousevat tunnelma, rytmi ja aistivaikutelmat. Mansfieldia on novellistina usein verrattu Anton Tshehoviin, mutta hän sai paljon vaikutteita myös nuorena ihailmaltaan Oscar Wildelta<sup>15</sup>. Joskus hänet yhdistetään niin sanottuun Bloomsburyn ryhmään, vaikka hän aina säilyttikin jokseenkin ulkopuolisen asemansa ja on kuvannut näitä aikalaistensa boheemeja piirejä varsin satiirisestikin, kuten novellissa *Bliss*.<sup>16</sup> Mansfield ja hänen elämäkumppaninsa, *Rhythm*-lehden toimittaja John Middleton Murry, muodostivat läheisen ja mutkikkaan ystävyysuhteen Frieda ja D. H. Laurenceen.<sup>17</sup> Mansfieldin lontoolaiseen tuttavapiiriin kuuluivat lisäksi muiden muassa T. S. Eliot ja tietysti Woolf, jonka kompleksinen ystävyys Mansfieldiin oli latautunut sekoitus ihailua, kateutta ja kilpailua: ”I was jealous of her writing – the only writing I have ever been jealous of”<sup>18</sup>, Woolf kirjoitti Mansfieldin kuoleman jälkeen.

Vaikka Mansfield oli jo elinaikanaan tunnettu ja puhutteleva henkilö, tutkimuksessa hän on jäänyt merkittävyhteensä nähden hieman syrjään. Mansfieldin vaikutus tuleviin kirjailijoihin

<sup>14</sup> Kts. esim. Kobler 1990, 159–161; Kaplan 1991, 4–5; Tomalin 1987, 20–21, 30–31, 45–46; Smith 1999, 33–34, 44–45.

<sup>15</sup> Kaplan 1991, 20–21 (35).

<sup>16</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>17</sup> Smith 1999, 34; Tomalin 1987, 117–240.

<sup>18</sup> Tomalin 1987, 203. Mansfieldin ja Woolfin keskinäistä suhdetta sekä heidän tuotantonsa yhteneväisyyksiä ja eroja on käsitelty laaja-alaisesti myös Angela Smith kirjassaan *Katherine Mansfield and Virginia Woolf. A Public of Two* (1999).

on ollut niin kiistaton, että sitä on pidetty itsestäänselvyytenä. Toisaalta hänen asemansa naisena on väistämättä merkinnyt mieskeskeisen kanonisoidun modernismin ulkopuolelle jäämistä. Mansfieldistä ei myöskään koskaan tullut unohdettua naiskirjailijaa, joka olisi pitänyt nostaa esiin marginaalista, mikä olisi voinut tehdä hänestä feministien silmissä kiinnostavan.<sup>19</sup> Toki Mansfield-tutkimusta on olemassa. Alussa, 1930-luvulta lähtien, se painottui novellien muotorakenteisiin ja psykologisiin elementteihin sosiaalisen todellisuuden kustannuksella. Myöhempi, 1970-luvulla alkanut tutkimusperinne, puolestaan korostaa Mansfieldia patriarkaalisen ideologian ankarana kriitikkona.<sup>20</sup> Mansfield itse ei koskaan mieltänyt itseään feministiksi eikä muotoillut siitä mitään omaa teoriaa, vaikka kasvava feministinen tietoisuus on vähintään pinnanalaisena läsnä useimmissa hänen novelleissaan. Mansfieldia naisnäkökulmasta tutkinut, elämäkerta-aineistoa tutkimukseensa vertailevasti yhdistävä Sydney Janet Kaplan näkee nimenomaan sukupuolen ja seksuaalisuuden Mansfieldin alitajuista estetiikkaa järjestävinä periaatteina, jotka väistämättä strukturoivat hänen työtään.<sup>21</sup> Kristevalaista luentaa Mansfieldin tuotantoon sovittavan Angela Smithin mukaan Mansfieldin kirjoituksia luonnehtii jonkinlainen liminaalitiila, outous tuttuudessa, jota voisi pitää myös maskuliinisuutena feminiinisyydessä tai näiden kahden välisenä konfliktina ja jonka tausta piilee Mansfieldin myöhäisviktorianisessa kasvatuksessa ja sen normittavissa sukupuolirakenteissa.<sup>22</sup>

Mansfieldin tullessa Lontooseen toistamiseen vuonna 1908 englantilainen yhteiskunta oli suurten muutosten alainen. Viktorianista elämänmuotoa ravistelivat uudet tuulet, jotka koskivat erityisesti käsityksiä naiseudesta. Suffragettiliike oli saavuttanut huippunsa ja

---

<sup>19</sup> Kaplan 1991, 1–3, 6–7.

<sup>20</sup> Nyman 2000, 139.

<sup>21</sup> Kaplan, 9–11.

<sup>22</sup> Smith 1999, 2–7, 19–25.

lehdissä käytiin kiivasta keskustelua naisen roolista, mahdollisuuksista, seksuaalisista oikeuksista ja pakollisena pidetystä äitiydestä. Tässä kontekstissa nuori Mansfield edusti eräänlaista prototyyppiä uudesta, modernista naisesta, joka oli itsenäisempi kuin keskivertonaiset ja jonka elämäntyö lähestyi ikäistensä miesten vastaavaa. Vaikka Mansfield oli kahdesti naimisissa, elämäkerturit ovat paljastaneet hänellä olleen seksuaalisuhteita naisiin. Osa kaikista näistä ajankohdan diskursseista heijastui myös hänen tuotantonsa, vaikkei hän nimennytkään niitä poliittisin termein.<sup>23</sup>

### **1.3 Sosiaalisen sukupuolen rakennuspuut**

#### *1.3.1 Gender-tutkimuksen taustaa*

Genderin eli sosiaalisen sukupuolen käsite otettiin yleisesti käyttöön angloamerikkalaisessa tutkimuksessa 1970-luvun alussa, jolloin sillä haluttiin vetää raja biologisen eli anatomisen sukupuolieron ja tästä johdettujen käyttäytymistä ja kykyjä koskevien oletusten välille. Toki vastaavia erotteluja oli tehty jo tätä ennen esimerkiksi antropologian, psykonalyysin ja lääketieteen saralla, ja jo Simone de Beauvoir oli paria vuosikymmentä aiemmin todennut teoksessaan *Toinen sukupuoli*, että naiseksi ei niinkään synnytä kuin tullaan, mutta varsinaisen pohjan sosiaalisen sukupuolen rakentumisen myöhemmälle tutkimukselle loi Ann Oakleyn vuonna 1972 julkaistu ja nopeasti klassikon asemaan kohonnut teos *Sex, Gender and Society*. Vedoten vaikuttavan laajaan empiriseen aineistoon, joka koostuu niin biologian, antropologian, sosiologian, eläintieteiden kuin psykologian alueilla tehdyistä tutkimuksista,

---

<sup>23</sup> Tomalin 1987, 46–48; Kaplan 1991, 16–17, 21, 126.

Oakley pyrkii todistamaan, etteivät naiset ja miehet muodosta kahta erillistä ryhmää vaan kukin yksilö ottaa paikkansa jatkuvalta asteikolta.

Teoksessaan Oakley pohtii sukupuolieroja ja niiden muodostumista niin suhteessa ihmisen hormonitoimintaan, persoonallisuuteen, älykkyyteen, seksuaalisuuteen kuin sosiaalisiin rooleihin, kuten työnjakoon. Hän osoittaa, miten erilaiset yhteiskunnat sekä länsimaaisessa kulttuurihistoriassa eri aikoina että – vielä suuremmin vaihteluin – erinäisissä primitiivisissä yhteisöissä ovat määritelleet maskuliinisuuden ja feminiinisuuden erilaisin ja jopa täysin vastakkaisin tavoin. Tarkastelemalla anatomialtaan ja fysiologialtaan poikkeavia yksilöitä kuten neutreja, interseksuaaleja ja transseksuaaleja<sup>24</sup> Oakley tulee paljastaneeksi, miten suuri vaikutus kasvatuksella ja muilla sosiokulttuurisilla vaikutteilla on sukupuoli-identiteetin kehittymiseen. Hän tuo myös esille niitä – usein täysin tiedostamattomia – sukupuolittavia käytäntöjä, joille jokainen ihmisvauva syntymänsä ensi hetkistä lähtien altistuu. Sylivauvalla tämä altistuminen on ensisijaisesti kinesteettistä eli ruumiiseen ja kosketusaistiin liittyvää, myöhemmin verbaalista ja kurinpitoon perustuvaa. Tällaisina sukupuoli-identiteettiä ohjaavina prosesseina voidaan pitää esimerkiksi manipulaatiota, joka tapahtuu vaikkapa tietynlaisen pukemisen tai hiusten pörhimisen kautta, lapsen huomion kanavoitua tietynlaisiin (sukupuolittuneisiin) objekteihin kuten leluihin, verbaalista nimittelyä sekä tietyille (yleensä traditionaalisesti feminiinisille tai maskuliinisille) aktiviteeteille ja toiminnoille altistamista.<sup>25</sup>

Sukupuoli-identiteetti näyttää kehittyvän ihmisessä hyvin varhain. Oakley väittää, että käsitys omasta sukupuolesta on jokseenkin selvä jo kaksivuotiaalla lapsella ja täysin kehittynyt

---

<sup>24</sup> Neutriltä puuttuvat sukuelimet kokonaan, interseksuaalilla on molempien sukupuolien sukuelimet ja transseksuaaliksi sanotaan henkilöä, joka on vaihtanut sukupuolta tai tuntee kuuluvansa vastakkaiseen sukupuoleen kuin mitä hänen biologiansa edellyttää.

<sup>25</sup> Oakley 1985, 173–176.

neljään ikävuoteen mennessä, mikä asettaa vakavasti kyseenalaiseksi Freudin teorian 3–6-vuotiaana tapahtuvasta oidipuskompleksista sukupuoli-eron synnyttäjänä<sup>26</sup>. Sukupuoliroolit omaksutaan identifikaation kautta, mutta sen perusta ei ole vanhempien sukuelinten havaitsemisessa ja tästä aiheutuvassa kastratioahdistuksessa tai peniskateudessa vaan samastumisessa siihen vanhempaan, kumpi dominoi kotona. Usein tämä tosin näyttää kytkeytyvän siihen, kummalla perheessä on taloudellinen valta. Myös vanhemman taholta tuleva hellyys ja läheisyys edesauttavat tähän samastumista. Oakley tähdentääkin poikien kehityksen olevan problemaattisempaa kuin tyttöjen, koska pojat joutuvat irtaantumaan yleensä enemmän läsnä olevasta äidistä ja suuntautumaan kohti etäisempää isää. Lisäksi pojilta vaaditaan jo varhaislapsuudesta lähtien – ja eritoten isien taholta – yksiselitteistä maskuliinisuutta siinä missä tyttöjen sallitaan omaksua lapsena sekä feminiinisiä että maskuliinisiä kiinnostuksenkohteita. Onkin havaittu 6–10 -vuotiaiden tyttöjen osoittavan korostunutta preferenssiä maskuliinisuutta kohtaan, kunnes puberteetissa paine perinteisesti feminiiniseen käyttäytymiseen, ulkonäköön, intresseihin ja harrastuksiin voimistuu.<sup>27</sup>

Oakleyn mielestä on huomionarvoista, ettei teknologinen edistys ja sen myötä yhä suurempi fyysinen tasa-arvo ole tuonut muutosta sukupuolirooleihin vaan länsimaissa sukupuoli-ero on sitä vastoin käytännössä paljon korostuneempi kuin vaikkapa monissa primitiivisissä yhteiskunnissa, joissa jakoa esiintyy lähinnä ritualistisessa mielessä. Tämän tausta piilee ekonomiassa, siinä kapitalistisessa tuotantojärjestelmässä, jossa miehet ovat perinteisesti olleet tuottajia ja naiset kuluttajia ja joka tehokkuuteen vetoamalla pyrkii säilyttämään saman asetelman. Kun teollinen vallankumous jakoi kodin ja työpaikan kahdeksi erilliseksi yksiköksi, naisten katsottiin äitiyden vuoksi soveltuvan paremmin kodin piiriin. Samalla

---

<sup>26</sup> Ibid., 164–165, 177, 180, ks. myös 122–124.

<sup>27</sup> Ibid., 178–183.

kaikista kotitalouteen liittyvistä askareista tuli naisten tehtäviä, vaikkei näillä sinänsä olisi ollut mitään tekemistä synnyttämisen kanssa, mikä toistuu edelleen mielikuvissa naisten ja miesten ammateista. Vielä 1800-luvun lopun Englannissa kotiäitiyttä muokattiin Jane Lewisin mukaan ideologiaksi, jonka edullisuutta koko yhteiskunnan kannalta perusteltiin ajalleen ominaisesta sosiaalidarwinismista käsin. Naisten elämänpiirin kaventamisen katsottiin olevan jopa ihmiskunnan kehitykselle välttämätöntä, ja heidän mahdollisuuksiaan rajoitettiin heidän suojelemisensa nimissä, mikä oli työlainsäädännössä yleistä vielä 1900-luvulla. Oakleyn mukaan pelkkä hyötyajattelu ei kuitenkaan ole ainoa sukupuolirooleja nykyisin ylläpitävä tekijä, vaan silkkä usko sukupuolieroon sinänsä – siihen, että yhteiskunta vailla sukupuolieroa on itsessään jotenkin väärä. Vaikka näennäisesti vallitsisikin virallinen tasa-arvo, se peittää alleen tiedostamattomat sukupuolittavat käytännöt. Yhteiskuntaamme edelleen leimaava patriarkalisuus ei aseta paineita ainoastaan feminiinisyydelle vaan myös maskuliinisuudelle, mistä viestii sosiaalisesta stressistä johtuvien elämäntapasairauksien raju lisääntyminen miesten kuolinsyynä 1900-luvun kuluessa.<sup>28</sup>

Gender-tutkimus sai akateemisessa humanistisessa tutkimuksessa voimakkaasti jalansijaa 1980-luvun kuluessa. Samoihin aikoihin heräsi kiinnostus myös maskuliinisuuden kulttuurisen rakentumisen tutkimiseen. Tarkoitus oli tarjota vastapainoa feministiselle kritiikille, purkaa mieskokemuksen universaalisuus paljastamalla maskuliinisuuksien heterogeenisyys ja niiden sosiokulttuurinen muotoutuminen sekä tarkastella yhteiskunnassa vallitsevien maskulinististen käytäntöjen taustalla piileviä syitä ja maskuliinisuuteen tavanomaisesti liitettyjä määreitä kulttuurihistoriallisesta kontekstista käsin.

---

<sup>28</sup> Ibid., 192–210; Lewis 1984, 82–85, 88, 145.

Nykyinen käsitys maskuliinisuudesta on Victor J Seidlerin mukaan vahvasti sidoksissa valistusajattelusta periytyvään järjen eetokseen. 1600-luvulla järjen, tieteen, edistyksen ja maskuliinisuuden keskinäisestä suhteesta tuli modernin maailman ja sivilisaation kulmakivi.<sup>29</sup> Maskuliinisuutta ei siten tulekaan ajatella pelkästään yksilöiden vaan pikemminkin yhteisöjen, instituutioiden ja historiallisten prosessien ominaisuutena, jotka kilpailuttamalla muovaavat maskuliinisia subjektiviteetteja. Beverley Skeggsin mukaan maskuliinisuutta on hyvä tarkastella myös hierarkkisten diskurssien paradigmana, jossa käydään jatkuvia taisteluja hegemonisesta asemasta. Valta-asemat vakiinnutetaan institutionalisoimalla. Pelko siitä, ettei tule pidetyksi maskuliinisena, johtaa yksilöissä todistamisen performanssiin ja jatkuvaan kilpailuun, niin usein maskuliinisuuteen keskeisesti liitettyyn piirteeseen. Tutkimukset osoittavat, että pojat oppivat jo varhaisessa iässä hakemaan hyväksyntää maskuliinisuutensa vahvikkeeksi ja olemaan sotaisia keskenään. Tämän vuoksi onkin esitetty arveluja, että miehet eivät koskaan tunne oloaan kotoisaksi suhteessa maskuliinisuuteen tai tuntevat näin vain täyttäessään sen vaatimukset – mikäli näitä on koskaan mahdollista absoluuttisesti täyttää, kuten loputon huoli peniksen koosta, sen kyvyttömyys vastata fallokselle asetettuja standardeja, osaltaan todistaa.<sup>30</sup> Vaikka enemmistö miehistä ei täytä hegemonisen maskuliinisuuden vaateita, he tästä huolimatta tukevat hegemoniaa ja sen esittämää miehen ihannetta, sillä se Arto Jokisen mukaan takaa tai ainakin lupaa myös heille sukupuoleen perustuvaa valtaa.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Seidler 1989, 14–18, 44.

<sup>30</sup> Skeggs 1993, 17, 25.

<sup>31</sup> Jokinen 2000, 215–217, 220.



### 1.3.2 Performatiivinen sukupuoli

Amerikkalainen filosofi Judith Butler (s. 1956) on muotoillut näkemystä genderistä ja sen rakentumisesta radikaalilla tavalla uudelleen. Tällä hetkellä Kalifornian Berkeleyn yliopistossa kirjallisuustieteen ja retoriikan professorina toimiva Butler väitteli vuonna 1984 tohtoriksi Yalen yliopistosta väitöskirjalla, joka käsitteli Georg Wilhelm Friedrich Hegeliä ja halua. Myöhemmin hänen kiinnostuksensa suuntautui psykoanalyysiin ja jälkistrukturalistisiin teorioihin. Butlerin ajatukset pohjaavatkin pitkälti vanhemman klassisen filosofian tradition lisäksi ennen kaikkea Jacques Derridan, Jacques Lacanin ja Michel Foucault'n näkemyksiin, mutta nämä monisyiset yhteydet voivat paikoin jäädä huomaamatta, sillä Butler itse ei tuo teoreettista kontekstiaan kovin selvästi näkyviin. Yleiseen tunnettuuteen Butler nousi vuonna 1990 teoksellaan *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (suomennettu nimellä *Hankala sukupuoli: feminismi ja identiteetin kumous*, 2006), jossa hän esitti kuuluisan ajatuksensa sukupuolesta – ja laajemmin katsottuna koko identiteetistä – performatiivisesti tuotettuna.

Feministisessä keskustelussa Butler edustaa antiessentialistista äärilaitaa, jonka mukaan sukupuoli ei kumpua missään määrin ihmisen sisältä vaan toteutuu erilaisina opittuina tekoina ja käytänteinä, performatiivina, ruumiin pinnassa. Sukupuoli on siis pelkkää pintaa eikä jotakin sellaista, mitä voisi ajatella syvimmäksi ytimeksi. Butlerin mukaan sukupuoli suoritetaan toistamalla tuttuja, tyyliteltyjä eleitä ja tekoja. Sukupuolen voi esittää<sup>32</sup>, koska on olemassa tietty kulttuurisesti vakiintunut eleistö, joka on matkittavissa ja toistettavissa.<sup>33</sup> Kulttuurissa siis vallitsevat tietyt omaksuttavissa olevat sääntöjärjestelmät, joihin tietynlaisen

<sup>32</sup> Engl. *perform* voidaan kääntää suomeksi sekä 'suorittaa' että 'esittää'.

<sup>33</sup> Butler 1990, 2–5, 136–139.

ruumiin kanssa syntynyt henkilö liitetään. Tällaisten opittujen ja toistettujen eleiden ja käytäntöjen takana, jotka luovat kuvitelman yhtenäisestä sukupuolesta, ei Butlerin mukaan ole mitään ehyttä minää tai ”oikeaa”, alkuperäistä sukupuolta, vaan se syntyy ja säilyy nimenomaan näissä toistoteoissa, jolloin sukupuoli kokonaisuudessaan on *tekemistä*: ”There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ’expressions’ that are said to be its results.”<sup>34</sup>

Butler pyrkii purkamaan myös sukupuolieron kaksijakoisen, miehen ja naisen anatomiaan palautuvan perustan. Hän kieltäytyy luonnollisen ja sosiaalisen hierarkkisesta erosta ja esittää, että myös ruumiillinen sukupuoliero on vastaavalla tavalla sosiaalisesti tuotettu kuin gender ja siten mahdollista käsittää toisin: miksei sukupuolieroa tehdä vaikkapa vasenkätisyyden tai silmien värin perusteella?<sup>35</sup> Valta näyttäytyy keskeisenä aspektina sukupuolieron määrittelyssä. Butler puhuu pakollisesta tai hegemonisesta heteroseksuaalisuudesta, joka länsimaisessa yhteiskunnassa vallassa olevana diskurssina muovaa subjekteja vaatien yhtäläisyyttä sexin, genderin ja halun välillä<sup>36</sup>. Tämä tarkoittaa, että anatomisen sukupuolen oletetaan automaattisesti johtavan tietynlaiseen sosiaaliseen sukupuoleen ja sen taas tietynlaiseen – vastakkaiseen sukupuoleen kohdistuvaan – seksuaalisuuteen. Butlerin mukaan ”nainen” ja ”mies” edustavat kuitenkin tavoittamattomia symbolisia ideaaleja ja sukupuoli itsessään on vain roolinottoa, jäljittelyä, aina jotakin, mikä välttää lopullista lukkoonlyömistä. Ehjä identifikaatio on siten väistämättä pakotettua.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Butler 1990, 25.

<sup>35</sup> Ibid., 6–7.

<sup>36</sup> Esim. Butler 1990, 16–18, 22–23; Helle 2004, 187, 190.

<sup>37</sup> Kotz & Butler 1995, 265–266, 270, 176–277; Butler 1990, 141.

Sukupuolta on mahdollista toistaa myös toisin ja siten nakertaa pohjaa pakottavilta sukupuolinormeilta ja kaksijakoiselta käsitykseltä maskuliinisuudesta ja feminiinisydestä. Tästä Butler tuo esimerkiksi drag queenit ja butch-lesbot. Pohtimalla drag-artistejä hän asettaa vastakkain näkyvän sukupuolen ja sisäisen kokemuksen omasta sukupuolesta.<sup>38</sup> Tämän vertailukohtana voisi nostaa esille Mary Ann Doanen tematisoiman, Joan Rivièreltä peräisin olevan ajatuksen naisellisuuteen naamioitumisesta: sukupuolesta ylinäyteltynä tyylinä, jossa nainen rakentaa itselleen suojanaamion peittääkseen maskuliinisuutensa liioitellun feminiinisten eleiden taakse. Lioittelun myötä naisellisuuden sosiaalisiin koodeihin saavutetaan kuitenkin etäisyys, joka lisää kerroksellisuutta ja siten hämärtää yhtä absoluuttista totuutta.<sup>39</sup>

Kirjassaan *Bodies That Matter* (1993) Butler pyrkii yhdistämään usein heräävän kysymyksen ruumiin materiaalisuudesta sukupuolen performatiivisuuteen ja teoretisoimaan sitä, millä tavalla ruumis materialisoituu erilaisissa diskursiivisissa käytänteissä. Hän haluaa nyt korostaa nimenomaan sitä, ettei sukupuoli ole – useista väärinymmärryksistä huolimatta – mikään henkilökohtainen ja vapaa valinta, vaan sukupuolen performatiivien takana vaikuttavat aina tiukat säännöt ja normatiiviset rajoitteet. Performatiivisuutta ei siten tule ymmärtää miksikään yksittäiseksi, tarkoitukselliseksi toiminnaksi vaan väistämättömänä toistokäytäntönä, joka tapahtuu jonkinlaisen säännöstelevän lain lainaamisen, siteeraamisen<sup>40</sup>, tavoin. Paradoksaalisesti normeja vastustava subjekti olisi näin ollen jo itsessään tällaisten normien tuote. Performatiivisuus ei siis ole vapaata leikkiä eikä teatraalista itseilmaisua, kuten drag-vertauksesta voisi päätellä – sitä ei Butlerin mukaan voida mitenkään ajatella

<sup>38</sup> Butler 1990, 137–139.

<sup>39</sup> Kolbowski 1995, 132–134; Doane 1982, 81–82. Ajatus naisellisuuteen naamioitumisesta voi toki herättää kysymyksen, onko sittenkin jotain olemuksellista, mitä täytyy peittää tai miltä naamioitua.

<sup>40</sup> Engl. *citing, citation, citationality*.

pakottavien toistoprosessien, kieltojen, tabujen ja yhteisöstä karkottamisen uhan ulkopuolella, eikä subjekti niinkään esitä näitä pakottavia toistoprosesseja vaan pikemminkin nämä toistoprosessit mahdollistavat subjektin olemassaolon ylipäättään. Tämä ei tarkoita, ettei teatraalisella itseilmaisulla olisi ollut tärkeä sija seksuaalivähemmistöjen poliittisessa toiminnassa.<sup>41</sup>

#### **1.4 Lontoo 1900-luvun alussa**

Jotta voisi analysoida niitä käytäntöjä, jotka muovasivat Mansfieldin novelleja ja hänen henkilöihhahmojaan, on tärkeää tuntea se kulttuurinen konteksti, jossa kyseiset tekstit luotiin. Lontoo edusti 1900-luvun alussa suurkaupunkia vailla vertaa. Iso-Britannian imperiumi oli silloin mahtavimmillaan: se hallitsi alueita jokaisella mantereella Antarktista lukuunottamatta, omisti saaria joka valtameressä ja sen alaisuuteen kuuluivat käytännössä 400 miljoonan ihmisen elämänkohtalot. Imperiumin pääkaupunkina Lontoo oli myös fyysiseltä kooltaan valtava, mistä kertovat jo tuolloin kuuluisaksi tulleet massiiviset liikenneruuhkat. Vaikkei kaupunki enää 1900-luvun alussa ollutkaan suurin teollisuuskeskus, se omisti maailman vilkasliikenteisimmän sataman ja toimi maailman talouselämän vauraimpana keskittymänä. Jo tuolloin se oli Jonathan Schneerin mukaan myös erittäin monikulttuurinen: ruuhkaisilla kaduilla saattoi kuulla lukemattomia englannin aksentteja australialaisesta kanadalaiseen ja nähdä maahanmuuttajia kaikkialta imperiumin laidoilta. Tämä moninaisuus oli läsnä myös erilaisissa kulttuurituotteissa ja tavaroissa. Vaikka monilla historioitsijoilla on tapana nähdä lontoolaiset vain imperialistisen propagandan passiivisina vastaanottajina, lontoolainen identiteetti oli todellisuudessa hyvin heterogeeninen ja liukuva. Imperialistiset asenteet olivat

---

<sup>41</sup> Butler 1993, ix–xii, 1–4, 12–16, 27–32, 94–95, 224–225, 230–242.

omiaan ruokkimaan esimerkiksi seksismiä, mutta toisaalta metropoli tarjosi naisille myös uudenlaista tilaa ja vaikutusmahdollisuuksia, jotka eivät olisi käyneet päinsä missään muualla.<sup>42</sup>

Jo viktoriaanisena aikana 1800-luvulla suurkaupunkilaiskokemuksesta muodostui ensi sijassa visuaalinen. Tämä ei koskenut vain sanomalehtiä, näyteikkunoita ja mainontaa. Kaikki jalankulkijat joutuivat osallistumaan alituisen katseiden vaihtoon, mikä teki naisista erityisen haavoittuvaisia miesten ahdistelulle. Naisilta vaadittiin huomaamatonta olemusta ja nopeaa kävelytempoa, elleivät he halunneet tulla tulkituiksi prostituoiduiksi. Lisääntyvä prostituutio oli Lontoossa 1800-luvulla todellinen ongelma, minkä vuoksi naisten läsnäolo kaupunkikuvassa koettiin uhkaavaksi. Kaupunki yksilöllisen vapauden alueena kaikkine kontrasteineen ja eri yhteiskuntaluokkien kohtaamisineen toi aina mukanaan seksuaalisen seikkailun mahdollisuuden ja tarjosi siten haasteen naisten suojelun nimissä tapahtuvalle hallitsemiselle. Näiden asenteiden alta alkoi kuitenkin vähitellen nousta esiin uusi, metropoliitti naiseus, joka nautti visuaalisesta speaktaakkelista ja – olematta vain miehisen katseen passiivinen uhri – osallistui aktiivisesti katseiden vaihtoon. Monista rajoitteista huolimatta kaupunki mahdollisti Elizabeth Wilsonin mukaan myös naisille erilaisia ajanviettotapoja ja vapauksia sekä anonymiteetin, jonka puitteissa niitä toteuttaa.<sup>43</sup>

Vuosisadan vaihteessa ja etenkin ensimmäisen maailmansodan jälkeen naiset alkoivat näkyä enenevässä määrin heiltä aiemmin suljetuilla alueilla kuten kaduilla ja huvittelupaikoissa. Niin naisten vaatteiden, käytöksen kuin tilan rajat säröilivät ja kunniallisen naisen erottaminen niin sanotusta huonosta naisesta muuttui entistä vaikeammaksi. Suurkaupungin anonymiteetti

---

<sup>42</sup> Schneer 2001, 3–14, 121; Bradbury 1986, 179–180; Bradbury 1971, 48–51.

<sup>43</sup> Nead 2000, 57–79; Wilson 1991, 6–7, 16, 27–30, 38–39; Wilson 1992, 90–93; Hapuli 1995, 134–135, 158–159.

nosti pukeutumisen erityisen keskeiseen asemaan: pelättiin, että pukeutumalla tietyllä tavalla nainen tai mies saattoi omaksua itselleen kokonaan uuden identiteetin. Ensimmäisen maailmansodan jälkeinen aika toikin mukanaan joukon uudenlaisia naistyypppejä, joihin kuuluivat esimerkiksi niin ulkomuodoltaan kuin henkisesti miehistynyt, taloudellisesti riippumaton eurooppalainen poikamiestyttö, *garconne*, tai seikkailuihin rohkeasti antautuva, käytännöllinen ja katunokkela *flapper*. Enää ei naisten tarvinnut samassa määrin hävetä naimattomuuttaan. Kaiken tämän taustalla vaikutti myös 1900-luvun alussa tapahtunut naisten näkyvä julkitulo boheemipiireihin.<sup>44</sup>

Boheemi edusti urbaania kapinallista, joka kieltäytyi porvarillisen työn rutiineista ja samasti itsensä yhteiskunnan marginaaliin. 1800-luvulla boheemi oli tarkoittanut väistämättä miestä, mutta 1900-luvun alussa tilanne muuttui, kun naisista tuli yhä itsenäisempiä hahmoja ja toimijoita politiikan ja kulttuurin saralla. Sotaa edeltävien vuosien modernistiset boheemipiirit ja niiden luoma kahvilasosiaalisuus onnistui ainakin tilapäisesti saamaan aikaan tietyn ajatusten ja käytäntöjen yhteisyyden, joka ylitti sukupolvien, sukupuolen ja yhteiskuntaluokkien rajat.<sup>45</sup> Kahvilat toimivat paikkoina, joissa saattoi luoda suhteita, tehdä suunnitelmia, tulla nähdyksi, kirjoittaa tai maalata. Myös suurkaupungin yöelämä muuttui *music hallien* levittäytyessä *West Endiin* asti ja tanssivillityksen vallatessa kaupunkia. Yleinen luovuuden ilmapiiri auttoi naisia löytämään yhä itsevarmempia tapoja ilmaista itseään, mikä kuvastui lukemattomista uusista tanssityyleistä ja entistä rohkeammaksi muuttuvasta muodista. Normatiivisten porvarillisten koodien vastainen ihmisten, tanssien ja pukeutumistyylien sekamelska oli ainakin osittain sitä, mitä boheemit sekä tavoittelivat että tekivät mahdolliseksi. Yläluokkaisetkin nuoret naiset alkoivat kapinoida vanhempiaan vastaan

<sup>44</sup> Hapuli 1995, 137–138, 155–156, 159–161; Wilson 1991, 50–51.

<sup>45</sup> Brooker 2004, 2–4, 8–9; Bradbury 1971, 75, 82–83.

vastustamalla käsitystä avioliitosta ja perheestä, leikkaamalla hiuksensa lyhyiksi, tupakoimalla ja käymällä miesten tavoin itsenäisesti ulkona. Ollakseen boheemi naisen tulikin olla ensisijaisesti taiteilija elämässä ja vasta toissijaisesti paperilla tai kankaalla. Valitettavan monen tällaisen naisen kohtalona oli päätyä vanhemmiten alkoholismiin ja unohdukseen.<sup>46</sup>

Uudesta-Seelannista vuonna 1908 Lontooseen muuttanut Mansfield tuli nopeasti osaksi näitä boheemeja piirejä, ja monien muiden modernistien tavoin hänkin otti suurkaupungin tyyllisten kokeilujensa aiheeksi nähden sen edustavan parhaiten modernia tietoisuutta. Nuorelle Mansfieldille Lontoo oli arkkityyppisesti feminiini (*she*), ”jättiläismäinen äiti”, salaperäinen ja kiehtova subjekti valmiina ojentamaan auttavan kätensä ja tyydyttämään nuoren naisen loputtoman elämänjanon. Kaupunki näyttäytyi myös seksuaalisen vapautumisen potentiaalisena katalysaattorina: hänen kaupunkilaisnaisiaan leimaa usein määrittelemätön seksuaalinen levottomuus, joka on sekä kapinaa stereotyyppisesti naisellista tilaa kohtaan että vastausta kaupungin urbaaniin sykkeeseen. Varhempien aikojen liioittelevan ylistävä, romantisoitu näkemys Lontoosta korvautui myöhemmin terävillä ja koruttomilla analyyseilla, joissa villi ja vapaa kaupunkilaiselämä johtaa lopulta pettymykseen ja henkilökohtaiseen eristäytymiseen. Vaikka ymmärsikin naisen haavoittuvuuden kaupunkitilassa, Mansfield ei täysin menettänyt uskoaan kaupunkiin seikkailun, luovuuden ja naisten mahdollisen itsenäisyyden kehtona.<sup>47</sup> Hänelle samoin kuin Wilsonin mukaan naisille yleisestikin suurkaupunki edusti sekä riskejä että mielihyvää, vapautta että vaaraa, ja näiden painotuksissa oli lopulta kyse vain näkökulmaerosta.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Brooker 2004, 29, 82–109, 113.

<sup>47</sup> Kaplan 1991, 67–73, 78–79.

<sup>48</sup> Wilson 1992, 103; Wilson 1991, 7–8; Nead 2000, 70; Hapuli 1995, 159.

## 2. SUKUPUOLEN ELKEITÄ

### 2.1 Perinteinen feminiini nainen, vai eikö?

*The Little Governess* -novellissa nuori nainen on yksin ensimmäisellä ulkomaanmatkallaan. Novelli alkaa kuvaamalla naisen ahdistusta siitä, että tämä joutuu matkustamaan keskellä yötä ja vailla muuta naisseuraa. Alku rakentaa keskushenkilöstä välittömästi kuvan, jota pidetään yllä koko novellin ajan: hän on pelokas ja pyrkii kaikin tavoin suojautumaan ulkomaailmaa vastaan. Korostettu varovaisuus välittyy myös hänen ruumiistaan. Hän milloin tasapainottelee korkokengissään, milloin puristelee kukkaroa tiukasti kädessään, vapisee kauhusta, jännittää itsensä tiukkaakin tiukemmaksi, vilkuilee vaivihkaa nurkastaan tai puristaa sormensa nyrkkiin. Kaikki hänen käytöksessään korostaa äärimmäistä kurinalaisuutta ja itsensä hallitsemista, jonka voi nähdä kompensoivan hänen sisäistä epävarmuuttaan:

[S]he stood up, unpinned the brown straw and put it neatly in the rack beside the dress-basket, stripped off her brown kid gloves, paired them in a tight roll and put them in the crown of the hat for safety, and then sat down again, more comfortably this time, her feet crossed, the papers on her lap.<sup>49</sup>

“I never could have dared to go to sleep if I had been alone,” she decided. “*I couldn’t* have put my feet up or even taken off my hat.”<sup>50</sup>

Samalla nuo piirteet tähdentävät hänen feminiinisyyttään. Sandra Lee Bartky on huomannut merkittäviä sukupuolieroja suhteessa naisille ja miehille tyypillisiin eleisiin, liikkeisiin, asentoihin ja yleiseen tapaan kantaa ruumistaan: naiset ovat tilankäytöltään ja tavaltaan liikkua huomattavasti rajoitetumpia kuin miehet. Se ilmenee esimerkiksi vastahakoisuutena venyttää ja ojentaa ruumistaan ympäröivässä tilassa. Naisten on katsottu istuvan kätet lähellä ruumistaan, jalat yhdessä ja varpaat osoittaen eteen- tai sisäänpäin saaden itsensä näyttämään

<sup>49</sup> KM, 180.

<sup>50</sup> KM, 179.



pieniltä, kapeilta ja harmittomilta sekä kävelevän lyhyemmin askelin kuin miehet – jo ruumiinkokonsakin, mutta myös esimerkiksi korkokenkien vaikutuksesta – liikuttaen vähemmän käsiään.<sup>51</sup> Iris Marion Young on tutkinut yksityiskohtaisesti miesten ja naisten välisiä eroja fyysistä voimaa vaativien tehtävien suorittamisessa ja niiden seurauksia naisten ruumiinkuvaan ja käsitykseen omasta kyvykkyydestään. Hän on huomannut, että naiset eivät käytä läheskään samassa määrin hyväkseen vartalonsa ja lihaksistonsa koko potentiaalia tai heitä ympäröivää tilaa kuin miehet ja keskittävät liikkeensä vain tehtävään lähimmin kytkettyyn ruumiinosaan, kuten käteen jotakin nostettaessa tai heitettäessä. Heidän asentonsa ovat usein sulkeutuneita, varovaisia ja he epäröivät ottaa haltuunsa tilaa, joka heille tehtävää varten suodaan, mikä johtaa heikompaan ja vajavaisempaan suoritukseen kuin mihin he todellisuudessa pystyisivät. Tästä puolestaan seuraa epävarmuus omasta kyvystä selviytyä ja hallita tilannetta, turhautuneisuus ja korostunut itsetietoisuus ruumiista, jotka jo valmiiksi projisoidaan seuraavaan suoritukseen. Young näkee, että osasy syy tähän varovaisuuteen on naisten miehiin nähden suurempi pelko itsensä satuttamisesta. Naiset kokevat ruumiinsa pikemminkin jonain haavoittuvaisena ja suojelua kaipaavana kuin välineenä päämääriensä saavuttamiseen. Tämä ajatusmalli kylvetään nuoriin tyttöihin jo lapsena varoittamalla heitä jatkuvasti loukkaamasta tai likaamasta itseään, repimästä vaatteitaan tai ylipäänsä uskottelemalla, että asiat, joita he haluaisivat tehdä, ovat vaarallisia. Sulkeutunut asento voi siten toimia Youngin mukaan eräänlaisena sisäistettynä itsesuojeluna, jonka tarkoitus on vähentää ruumiiseen tunkeutumisen uhkaa ja pitää muut etäällä. Sen ikävänä seurauksena on, että eivät vain miehet vaan naiset itsekkin alkavat kohdella ruumistaan pelkkänä objektina, mikä rajoittaa merkittävästi heidän maailmassa toimimisen mahdollisuuksiaan.<sup>52</sup> Samoin kuin ruumiit naisten kasvot on harjoitettu alistuvaisuuden ilmaisuun. Miesten seurassa he välttävät

---

<sup>51</sup> Bartky 1998, 29–30.

<sup>52</sup> Young 1980, 137–155.

avointa tuijotusta kääntäen katseensa pois tai luoden sen alas. Naiset on opetettu myös hymyilemään enemmän kuin miehet.<sup>53</sup>

Kotiopettajatar ilmentää olemuksellaan juuri sitä rajoittuneisuuden, sulokkuuden ja vaatimattomuuden pidättelemän eroottisuuden yhdistelmää, joka feminiinisyydelle on Bartky:n mukaan ominaista<sup>54</sup>. Mutta juuri nämä piirteet altistavat hänet miesten hyväksikäytölle ja hyökkäyksille. Hentous ja avuttomuus saa junailijan riistämään häneltä matkatavarat väkisin voidakseen myöhemmin pyytää siitä palkkiota, ja sulokkuus ja myöntyväisyys vanhan miehen yrittämään lähentelyä. Institutionalisoitunut heteroseksuaalisuus pakottaa siten naisen tekemään itsestään objektin ja saaliin miehelle<sup>55</sup>.

Vallan ja sukupuolen keskinäinen suhde paljastuu Nancy M. Henleyn mukaan poikkeuksellisen hyvin ei-kielellisessä viestinnässä: siinä, millä tavalla naiset ja miehet käyttävät tilaa, aikaa, ympäristöään ja ruumistaan kommunikoidessaan toistensa kanssa. Suuri tila on perinteisesti ollut rikkaiden ja vallassa olevien etuoikeus, samoin kuin paras sijainti ja vapaampi liikkuvuus vähempiosaisiin nähden. Vallassa olevalla henkilöllä on myös suurempi oikeus kontrolloida tilankäyttöä yli omien rajojensa ja astua alamaistensa henkilökohtaiselle reviirille kuin päinvastoin. Lukuisilla eri elämänalueilla kodin piiristä työpaikoille, kaupunkien kaduilta oman ruumiin ja henkilökohtaisen etäisyyden määrittelyyn on havaittu naisilla olevan vähemmän tilaa, liikkuvuutta ja huonompi asema kuin miehillä: kotona miehillä on todennäköisemmin oma huone tai henkilökohtainen istumapaikkansa kuin naisilla, työpaikoilla heillä on suuremmat ja enemmän yksityisyyttä tarjoavat työhuoneet kuin useimmiten alamaistensa toimivilla naiskollegoilla, kaupunkitila on perinteisesti ollut naisille

---

<sup>53</sup> Bartky 1998, 29–30.

<sup>54</sup> Ibid., 30.

<sup>55</sup> Ibid., 34.

hyvin rajoitettu ja edustanut fyysistä uhkaa, naisten on tutkittu muun muassa väistävän kadulla enemmän kuin miesten, ja heidän vartalonasentonsa ovat miehiin verrattuna huomattavasti sulkeutuneempia ja rajoitetumpia jopa niin, että heidän feminiinisyytensä voidaan katsoa olevan mitattavissa sillä, kuinka vähän tilaa he vievät. Sekin vähä tila, jonka he itselleen suovat, on herkemmin loukattavissa kuin miesten: on tutkittu, että sekä miehet että naiset naisia lähestyessään tulevat heitä ruumiillisesti lähemmäs kuin miehiä.<sup>56</sup> Sama pätee aikaan: vallassa oleva määrää kontaktin pituuden kuten sen etäisyydenkin. Vallassa olevalla henkilöllä on paremmat mahdollisuudet kontrolloida omaa ajankäyttöään ja siten myös muiden ihmisten ajankäyttöä, ja sellaiset käytännöt kuin toisen odotuttaminen tai vaikea tavoitettavuus toimivatkin oivina keinoina vahvistaa hierarkkista asemaa viestittäen, että se, kenen aika on arvokkaampaa, on arvokkaampi myös ihmisenä. Naisten rooliin palvelujen ja hoivan tarjoajina näyttää sen sijaan automaattisesti kuuluvan odottaminen ja saatavilla oleminen. Suurin osa naisten ajasta kuluu jonottaessa kaupassa tai muissa palveluissa, ja heidät voidaan aina keskeyttää tomissaan etenkin, jos he ovat äitejä, mihin lapset antavat itseoikeutetun luvan. Myös kotiintuloajat ja muut vastaavat rajoitteet koskevat ankarammin tyttöjä kuin poikia. Tämä kaikki antaa ymmärtää, että naisten oma aika on arvotonta.<sup>57</sup> Samankaltainen tendenssi voidaan havaita Henleyn mukaan lukuisissa muissakin miesten ja naisten käytöstä koskevissa tutkimuksissa. Toisin kuin yleensä kuvitellaan, miehet puhuvat enemmän ja pitempään ja keskeyttävät useammin kuin naiset, ja he myös koskettelevat naisia enemmän kuin päinvastoin. Naiset puolestaan avautuvat hanakammin miehille kuin miehet naisille, mikä kuvastaa hyvin sitä, että avautuminen itsestään tapahtuu yleensä vertaiselle tai hierarkiassa ylöspäin, mutta tuskin koskaan alaspäin, sillä johtavassa asemassa olevan ei ole hyödyllistä jos tarpeellistakaan paljastaa itsestään tietoja alemmilleen. Vapaus toimia ja olla

---

<sup>56</sup> Henley 1977, 27–42, 57–63.

<sup>57</sup> Ibid., 43–54.

heijastuu myös dominoivan osapuolen olemuksesta, jolle on leimallista asentojen rentous ja epäsymmetrisyys. Mistä tässä tapauksessa kertoo nimenomaan naisellisuuteen usein liitetty jännittyneisyys, hallittu ja varovainen olemus? Pituuteen liittyvät vihjeet kuten hyvä ryhti tai seisomaan kohottautuminen ilmentävät valtaa, sillä pituus aivan kuten korkeuskin jo itsessään symboloi auktoriteettia.<sup>58</sup>

Tarkasteltaessa kotiopettajattaren ja vanhan miehen keskinäistä kommunikaatiota ei ole vaikeaa havaita, kenellä siinä on valtaa ja kenellä ei. Vanha mies on se, joka tunkeutuu tavaroineen samaan vaunuosastoon kotiopettajan kanssa ja istuu häntä vastapäätä, aloittaa keskustelun ja johtaa sitä – puhe koskee lähinnä kotiopettajaa ja hänen matkantekoaan –, tekee aloitteen kaikkeen toimintaan niin junassa kuin myöhemmin kaupungilla, työntyy kotiopettajan intiimille reviirille aluksi sateenvarjoa hyväksi käyttäen ja myöhemmin asunnossaan avoimen väkivaltaisesti ja katsoo oikeudekseen varastaa kotiopettajan aikaa seurauksista välittämättä. Myös hänen olemuksessaan toisin kuin kotiopettajassa on valtaan tottuneen ihmisen letkeyttä, mutta samanaikaisesti pyrkimystä korostaa omaa arvovaltaansa: hän ”heittää” takin harteiltaan, mutta istuu ”erittäin suorana rinta koholla”, mikä panee kotiopettajan kuvittelemaan hänen työskennelleen aiemmin armeijan leivissä, everstinä tai kenraalina. Jopa ne ritarilliset eleet, joihin mies dominanssinsa verhoaa ja jotka saavat kotiopettajan ajattelemaan hänestä pelkkää hyvää, toimivat eräänlaisena alistamiskeinona – tätä alleviivaa erityisen ironisesti kohtaus, jossa junailija kaappaa väkipakolla kotiopettajan matkatavarat, vaikka tämä ei halua itseään autettavan. Henley kirjoittaa, että ritarilliset käytännöt kuten oven avaaminen tai painavien tavaroiden kantaminen naisten puolesta auttavat pitemmän päälle tekemään naisista passiivisia, vieraannuttamaan heitä fyysisestä todellisuudesta ja voimistamaan tunnetta heidän omasta kyvyttömyydestään. Hän myös

---

<sup>58</sup> Ibid., 72–75, 79, 84–86, 88–91, 103, 109–117, 126–128.

siteeraa asennetutkimusta, joka paljasti tällaisen ritarillisuuden ja misogynian väliset läheiset kytkökset ja osoitti ”ritarillisuutta” suosivien asenteiden kulkevan käsi kädessä naisten avointa alistamista suosivien ja epädemokraattisten asenteiden kanssa.<sup>59</sup>

De Lauretiksens mukaan yksilö omaksuu identiteettinsä ja sukupuolensa niiden representaatioiden kautta, joille hän elämänsä aikana altistuu. Sukupuolittuminen on prosessi, jossa yksilö hyväksyy yhteiskunnallisen representaation omaksi representaatiokseen. Se, mikä saa subjektin omaksumaan jossakin diskurssissa tietyn subjektiposition toisen sijaan, on kiinni siitä tyydytyksestä ja niistä palkkioista, joita tuo positio hänelle lupaa.<sup>60</sup> Tässä suhteessa novellin ensimmäinen kappale on paljonpuhuva. Siinä luetellaan pitkä lista ohjeita ja neuvoja, joilla toimiston nainen on varustanut kotiopettajattaren matkaa varten:

You had better take an evening boat and then if you get into a compartment for “Ladies Only” in the train you will be far safer than sleeping in a foreign hotel. Don’t go out of the carriage; don’t walk about the corridors and *be sure* to lock the lavatory door if you go there. [—] [I] always tell my girls that it’s better to mistrust people at first rather than trust them, and it’s safer to suspect people of evil intentions rather than good ones... It sounds rather hard but we’ve got to be women of the world, haven’t we?<sup>61</sup>

Tämä pessimistinen maailmankatsomus tuntuu kotiopettajattaresta uskottavalta, eikä vähiten toimiston naisen ilmeisen kokeneisuuden ja hänen oman täydellisen kokemattomuutensa takia. Hän päättää omaksua sen myös omaksi toimintastrategiakseen, mikä viittaa ajatukseen naisellisuuteen naamioitumisesta, jolloin naisen ”maskuliinisuus” peittyä hänen eleidensä taakse<sup>62</sup>. Tätä kuvastaa myös kohta, jossa kotiopettajatar näkee kasvonsa peilissä ja hämmästyä niiden kalpeutta sekä silmien suuruutta ja pyöreyttä hänen junailijan kanssa käymänsä välienselvittelyn jälkeen: ”’But it’s all over now,’ she said to the mirror face,

<sup>59</sup> Ibid., 64–65.

<sup>60</sup> Lauretis 2004, 51, 57, 82.

<sup>61</sup> KM, 174–175.

<sup>62</sup> Kolbowski 1995, 132–133.

feeling in some way that it was more frightened than she”<sup>63</sup>. Näin ollen meidän ei tarvitsekaan ajatella, että nainen olisi oikeasti säikähtäneempi kuin hän haluaa itselleen uskotella, vaan että hän on todellisuudessa rohkeampi kuin hänen ulkoinen olemuksensa antaa ymmärtää.

Butler kokee, että hänen käsityksensä sukupuolen performatiivisesta luonteesta on usein käsitetty väärin siten, että sen koetaan tarkoittavan sukupuolta karrikoidusti vain vaatekaapin edessä tehtävänä päivittäisenä valintana siitä, mitä laittaa päälle<sup>64</sup>. Haastattelussaan Liz Kotzin kanssa hän oikoo, ettei sukupuoli ole valittavissa oleva asia eikä performatiivisuus mitään vapaaehtoista, vaan hyvin usein se liittyy alistavien ja tuskallisten sukupuolinormien toistamiseen: ”Kysymys on siitä, kuinka toimia siinä ansassa, johon on väistämättä joutunut”<sup>65</sup>. *The Little Governess* paljastaa, millä tavalla feminiinisyys on istutettu päähenkilön ruumiiseen ja mieleen ensin varoituksina ja kehotuksina, jotka tulevat muiden naispuolisten taholta, ja sitten sanktioina, joita miespuoliset henkilöt hänelle jakavat.

Tuo feminiinisyys ei kuitenkaan ole aukoton. On lukuisia tilanteita, joissa kotiopettajatar pyrkii puolustautumaan sitä vastaan osoittamalla samalla omaa, vahvaa tahtoaan. Hän kieltäytyy antamasta junailijalle tämän vaatimaa palkkiota: ”A franc! Did he imagine that she was going to give him a franc for playing a trick like that just because she was a girl and travelling alone at night? Never, never!”<sup>66</sup> Varoituksista huolimatta hän haluaa lähteä viettämään päivää kaupungille – halu on hänen omansa, vaikka tarvitaankin vanhan miehen suostuttelu ja lukuisat tekosyyt sen oikeuttamiseen. Hän myös käskää hotellivirkailijaa poistumaan huoneestaan ja torjuu vanhan miehen lähentelyn sen sijaan, että passiivisesti

---

<sup>63</sup> KM, 177.

<sup>64</sup> Kotz & Butler 1995, 263; Butler 1993, x, 12–16, 95, 230–232.

<sup>65</sup> Kotz & Butler 1995, 263–264.

<sup>66</sup> KM, 176–177.

antautuisi vieteltäväksi. Koska patriarkalisessa yhteiskunnassa oman tahdon osoittaminen on naisen normatiivisen käyttäytymisen vastaista, siitä rangaistaan. Junailija kostaa kokemansa nöyryytyksen vaihtamalla vaunuosaston kyltin. Hotellivirkailija antaa kotiopettajattaresta epäedullisen kuvan häntä kyselevälle rouva Arnholdtille ja tuntee vahingoniloa siitä, kun kotiopettajattarelle käy huonosti. Vanha mies puolestaan katsoo naisen yksinään yöllä junassa matkustamisen olevan merkki hänen kevytkenkäisyydestään.

Novellin nimen voi nähdä sisältävän tiettyä symboliikkaa. Vaikka kertoja tunkeutuu hyvinkin lähelle päähenkilön sisintä, häntä ei missään vaiheessa nimetä, vaan hän on aina vain ”pikku kotiopettaja”. Näin päähenkilö jää ikään kuin edustamaan omaa ammattikuntaansa, kuten J. F. Koblerkin on analyysissään pohtinut<sup>67</sup>. Kotiopettajat olivat usein naimattomia naisia, jotka elivät ainakin suhteellisesti melko itsenäistä, perheestä riippumatonta, elämää. Täten pikku kotiopettajan voi katsoa symboloivan eräässä suhteessa kaikkien aikansa vapaiden, koulutettujen naisten asemaa ja haavoittuvuutta aikansa patriarkalisessa yhteiskunnassa<sup>68</sup>. Samalla se linkittyy Kaplanin mukaan koko naisten rajoitettujen mahdollisuuksien pitkään historiaan ja ironisesti myös edellisen vuosisadan, 1800-luvun, kirjalliseen perinteeseen, jossa kotiopettaja oli yksi suosituimmista hahmoista romaaneissa<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Kobler 1990, 81–82.

<sup>68</sup> Kaplan 1991, 118, 119.

<sup>69</sup> Ibid., 123.

## 2.2 Anti-naisia, muttei miehiäkään

*The Woman at the Store* -novellissa on minä-muotoinen naispuolinen kertoja. Kertojan sukupuoli selviää oikeastaan vasta novellin puolivälissä, jossa pikkutyttö paljastaa tarkkailleensa kertojaa tämän käydessä uimassa: ”I looked at her where she couldn’t see me from.”<sup>70</sup> Suomenkielisessä versiossa tämäkään ero ei ole näkyvissä. Kertojan sukupuolta ei tässä novellissa lainkaan korosteta, kertojaa ei edes nimetä, vaan hän on ikään kuin ”yksi pojista”, joka niin yöpyy, juopottelee kuin vitsailee seuralaistensa Jo’n ja Jimin kanssa. Jo itse tilanne, pitkä ja vaivalloinen ratsain tehty retki Uuden-Seelannin takamaille, viittaa kertojan suhteelliseen tasa-arvoisuuteen tai ainakin tietynasteiseen maskuliiniseen statukseen kumppaneihinsa nähden. Tuntuu järkevältä olettaa, että Jo ja Jim ovat kertojan sukulaisia, mahdollisesti veljiä. Mutta miksi kertoja silti *on* naispuolinen? Olisi liian yksinkertaista vedota vain Mansfieldin omaelämäkerrallisuuteen, koska tässä liikutaan hänen lapsuutensa maisemissa. Näkisin, että kertoja on naispuolinen, koska tarvitaan joku neutraali, jokseenkin objektiivinen sivustaseuraaja, joka ei ota osaa mieshenkilöiden seksistisiin asenteisiin vaan näkee tilanteen erilaisena kuin he. Novellin keskeistä tematiikkaa ei voisi tuoda esille muun kuin naiskertojan kautta.

Novellin tärkein henkilö on oikeastaan sen nimihenkilö, nainen kaupalla – hänkin jää minäkertojan tavoin nimettömäksi. Jim on matkalla kuvaillut tätä anteliaaksi kaunottareksi, mutta tavatessaan naisen hänen ulkonäkönsä järkyttää retkeilijöitä:

She stood, pleating the frills of her pinafore, and glancing from one to the other of us, like a hungry bird. [—] Certainly her eyes were blue, and what hair she had was yellow, but ugly. She was a figure of fun. Looking at her, you felt there was nothing but sticks and wires under

---

<sup>70</sup> KM, 557.



that pinafore – her front teeth were knocked out, she had red, pulpy hands and she wore on her feet a pair of dirty Bulchers.<sup>71</sup>

Nainen on irvikuva siitä sulokkaasta, hillitystä ja vaatimattomasta kotiopettajattaresta, jota *The Little Governess* -novelli kuvaa. Hän ilmestyy näköpiiriin kivääri – erittäin maskuliininen symboli – kädessään ja heti alkajaisiksi käskee retkeilijöitä painumaan tiehensä. Novellin edetessä hänen käytöksensä kuvataan kaikkien naisellisten konventioiden vastaisesti väkivaltaiseksi, viinaanmeneväksi ja avoimen seksuaaliseksi. Väkivaltaisia naisia populaarifiktiossa tutkinut Johanna Pakkanen kirjoittaa, että vielä 1800-luvun lopulla ”synnynnäisiä naisrikollisia” pidettiin erinäisten fysiologisten tuntomerkkien lisäksi sisäisesti miesten kaltaisina: tyrannisoivina, itsekkäinä ja vain omien halujensa tyydyttämiseen pyrkivinä<sup>72</sup>. Sekä seksuaalinen halu että rikollisuus ovat maskuliiniseksi määritellyjä piirteitä, jotka ovat ristiriidassa naiseen liitettyjen sukupuoliominaisuuksien kanssa eivätkä siten voi kuulua ”oikean ja aidon” naisen esitykseen. Pakkanen viittaa Lynda Hartiin, jonka mukaan väkivaltaiset naiset ovat länsimaisessa kulttuurissa samalla tavalla epänormatiivisia kuin ei-valkoiset ja ei-heteroseksuaaliset naisetkin – väkivallan voi sanoa olevan kulttuurissamme maskuliinista silloinkin, kun sen harjoittaja on nainen. Koska naiseutta on konstruoitu myös valkoisen ylemmän ja keskiluokan normien mukaisesti, tämä on asettanut alemman luokan naiset ja värilliset naiset marginalisoituun asemaan.<sup>73</sup> Kaupan naisen mainitaan toimineen aiemmin tarjoilijana, sittemmin kauppa-apulaisena, ja nyt hän tekee raskasta työtä maatilallaan. Luokka- asemansa vuoksi hän ei sovi myöskään perinteisen keskiluokkaisen naisen muottiin.

---

<sup>71</sup> KM, 552–553.

<sup>72</sup> Pakkanen 2004, 234.

<sup>73</sup> Ibid., 235.

Kuva muuttuu entistä ristiriitaisemmaksi, kun otamme huomioon, että kaupan nainen on äiti. Äitiyden idealisointi on ollut keskeinen osa valtakulttuurin sukupuolikoneistoa<sup>74</sup>. Kristillisestä kuvastosta lähtien naisen valta on liittynyt äitiyteen, joka on nähty puhtauden ja hyvyyden vertauskuvana, elämän lähteenä, jolle mies on velkaa olemassaolostaan. Äitiä on hahmona pidetty epäitsekäänä, uhrautuvana ja antamiselle omistautuneena vastakohtana syntiselle ja vaaralliselle vampille. Siten äitiys on sulkenut tiukasti ulos myös seksuaalisuuden, joka haluna mitätöisi ajatuksen rakkaudesta, joka on pelkkää antamista.<sup>75</sup> Kaupan nainen purkaa tätä myyttiä olemalla sekä fyysisesti että henkisesti likainen. Hän osaa vaalia omia etujaan eikä karsasta nautintoja. Kipeän ironisesti hän on elämän antamisen lisäksi myös sen tuhoaja, joka paitsi murhaa miehensä uhkailee myös omaa lastaan väkivallalla.

Kaupan nainen sekä kauhistuttaa että kiehtoo minäkertojaa, joka haluaisi tietää hänestä lisää:

“Good Lord, what a life!” I thought. “Imagine being here day in, day out, with that rat of a child and a mangy dog. Imagine bothering about ironing. *Mad*, of course she’s mad! Wonder how long she’s been here – wonder if I could get her to talk.”<sup>76</sup>

Nainen puolestaan osoittaa ystävällisyyttä ja välittämistä minäkertojalle tarjoutuessaan valmistamaan seurueelle illallista ja ylimääräistä matkaevästä seuraavaksi päiväksi. Iltaa varten hän laittautuu parhaimpiinsa ja humaltuessaan alkaa purkaa onnettomuutensa syitä ukkoselta suojassa värjöttelevälle seurueelle. Selviää, että hänen miehensä ei ole ollut kotona viihtyvää lajia vaan on jättänyt naisen usein pitkäksikin aikaa yksin tekemään töitä niukasti virikkeitä tarjoavalla ja yksinäisellä syrjäseudulla. Hän syyttää miestänsä lapsenmurhasta neljän keskenmenonsa vuoksi, ja puuttuvat etuhampaat paljastavat jotain muutakin. Hän on katkera miehelleen mielensä, ulkonäkönsä ja elämänsä turmelemisesta. Tämä ei voi olla

<sup>74</sup> Ibid., 255.

<sup>75</sup> Young 1998, 130–132.

<sup>76</sup> KM, 554.

täysin kaukaa haettua, sillä Jim kertoo naisen todella olleen neljä vuotta sitten vielä kaunis kuin nukke. Naisen miestään kohtaan tuntema viha purkautuu myös hänen reaktiossaan, kun minäkertoja epäilee hänen lapsensa muistuttavan enemmän isäänsä kuin äitiään: ”Just as the woman had shouted her refusal at us before, she shouted at me then. ‘No, she don’t! She’s the dead spit of me. Any fool could see that.’”<sup>77</sup>

Puolisonmurhia tutkineet Margo Wilson ja Martin Daly ovat havainneet kateuden tai mustasukkaisuuden yleisimmäksi syyksi kyseiseen tekoon. Riippumatta siitä, onko tappaja mies vai nainen, teon taustalla on yleensä omistushalu, johon liittyvät uhrin jättämisaikeet toisen takia, aviorikos tai aviorikoksen epäily. Vaikka useimmilla tappajilla on alhainen ammatti- ja koulutustaso, he eivät siis viittaa taloudellisiin vaan seksuaalisiin syihin.<sup>78</sup> Wilson ja Daly näkevät, että nimenomaan seksuaalinen omistajuus rakentaa avioliitosta vaarallisen. Miehillä on taipumus pitää vaimoa jonkinlaisena jälkeläisiä tuottavana omaisuutenaan, joten heille näyttäytyy oikeutettuna kostaa vaimonsa uskottomuus – sehän asettaa miehen vaaraan, että hän saattaisi kasvattaa toisen miehen jälkeläistä. Parisuhdeväkivallan peruskonflikteja on se, että miehet pyrkivät hallitsemaan vaimojaan ja vaimot puolestaan vastustamaan hallintaa ja säilyttämään omat vaihtoehdot.<sup>79</sup>

Kauppiaspariskunnan tapauksessa syitä molemminpuoliseen uskottomuuden epäilyyn ja mustasukkaisuuteen ei liene puuttunut, kun he viettivät pitkiä aikoja erillään, vieläpä kun mies muistetaan komeana ja äänekkäänä kaverina ja vaimosta puolestaan vihjaillaan, että tämä on sanonut tietävänsä satakaksikymmentäviisi eri tapaa suudella. Poikkeuksellista tässä on se, että puolisonmurhaan on päätyntä nainen eikä mies. Näin ollen novellin voi nähdä

---

<sup>77</sup> KM, 555.

<sup>78</sup> Wilson & Daly 1998, 212–213.

<sup>79</sup> Ibid., 209, 212, 214, 217.

eräänlaisena feministisenä kostofantasiana<sup>80</sup>, jossa nainen turvautuu oman käden oikeuteen kostaakseen häneen itseensä kohdistuvan väkivallan.

Nähdäkseni novellin kumpikin naishenkilö säilyttää nimettömyytensä loppuun asti – toisin kuin miehet, jotka nimetään heti alussa – koska yhteiskunnassa tällaisille naisille kuin he *ei ole* ”nimeä”. Niin kertoja kuin kaupan nainen kieltäytyvät istumasta siihen heteroseksistiseen muottiin, jota kuvasin edellisessä alaluvussa. He eivät täytä konventionaalisen naisen kriteereitä, mutta toisaalta eivät ole miehiäkään. Jopa kurittomasti käyttäytyvän pikkutyön nimi on vain Else<sup>81</sup>.

### 2.3 Vihjeitä uudenlaisesta seksuaalisuudesta

*Bliss*-novellin lähtökohtana on Bertha Youngin konflikti oman sisäisen maailmansa ja yleisesti hyväksytyjen arvojen välillä<sup>82</sup>. Päähenkilöä vaivaa hämmennys elämän kauneuden ja rikkauden edessä, koska hän ei koe voivansa ilmaista sitä ulospäin:

Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at – nothing – at nothing, simply.

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – as though you’d suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?

Oh, is there no way you can express it without being “drunk and disorderly”?<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Pakkanen 2004, 244–245.

<sup>81</sup> Engl. *toinen, muu*.

<sup>82</sup> Kuivalainen 2002, 312.

<sup>83</sup> KM, 91–92.

Kertoja kuvaa niin Berthan kuin yleistä mielipidettä ajatuksellaan, että kolmekymppisen tulisi käyttäytyä aina rationaalisesti ja arvokkaasti. Vaikka sitä ei erikseen artikuloida, tuota käytöskoodia vahvistaa varmasti se, että kyseessä oleva kolmekymppinen on nainen. Samoin kuin *The Little Governess* -novellissa päähenkilö on pakotettu hallitsemaan ruumistaan ja hillitsemään sen impulsseja, mutta toisin kuin kotiopettaja tässä tapauksessa Bertha Young, jolla vauraaseen mutta tavoiltaan boheemiin porvaristoon kuuluvana on enemmän valtaa ja vapautta kuin yksinäisellä ja työnantajastaan riippuvaisella kotiopettajalla ja jonka tunnetila on muutenkin pikemminkin euforinen kuin huolestunut ja pelokas, ei ota sitä annettuna itsestäänselvyytenä vaan rohkenee kyseenalaistaa vallitsevat normit: ”How idiotic civilisation is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?”<sup>84</sup> *Bliss*:istä narratologisen analyysin tehnyt Päivi Kuivalainen kiinnittää huomiota päähenkilön sisäiseen dialogiin, joka ilmenee toistuvina retorisinä kysymyksinä ja lukijan puhutteluna. Tämä korostaa hänen ristiriitaisuuttaan ja epäilyään, jonka voi nähdä viittaavan seksuaaliseen heräämiseen.<sup>85</sup> Lukuisista pohdinnoistaan huolimatta Bertha ei kuitenkaan pääse selville tunteistaan, mikä ilmentää tiettyä itsetuntemuksen puutetta ja kypsymättömyyttä<sup>86</sup>, johon sukunimi Youngkin viittaa: ”’I’m absurd. Absurd!’ She sat up; but she felt quite dizzy, quite drunk. It must have been the spring.”<sup>87</sup>

Helen Nebeker on tulkinnut *Bliss*:iä sen symbolikuvaston valossa. Hän näkee novellissa avoimen seksuaalisia nyansseja, jotka ovat lähtöisin Berthan frigidiydestä, jota tematisoidaan monin kylmyyttä välittävin kuvin, ja toisaalta halusta vapauttaa ruumis. Keskeisen symbolin muodostaa päärynäpuu, jota Bertha itsekin nimittää oman elämänsä vertauskuvaksi. Nebeker

---

<sup>84</sup> KM, 92.

<sup>85</sup> Kuivalainen 2002, 306–309.

<sup>86</sup> Möttönen 1989, 183.

<sup>87</sup> KM, 97.

argumentoi monin tavoin, miten päärynäpuu on biologialtaan biseksuaalinen ja joskus hedelmätön ja tekee siten steriiliydestä ja biseksuaalisuudesta koko novellin johtavan teeman.<sup>88</sup> Berthan suhde elämään on hyvin etäännytetty ja estetisoitunut, mikä ilmenee vaikkapa hänen pikkutarkassa sisustusvimmassaan ja koko tuttavapiirinsä tekotaiteellisessa dekadenssissa. Jopa lapsessaan hän näyttää pitävän vain tämän suloisista ulkoisista yksityiskohdista.

Sisustuksesta tuli 1800-luvun lopulla porvarisnaisten keskuudessa todellinen trendi. Kun porvaristo syrjäytti aristokratian makueliittinä, myös ammattimaisen sisustussuunnittelijan ja yhtenäisten sisustusstandardien asemaa alettiin väheksyä ja arvostus siirtyi pikemminkin yksilölliseen ilmaisuun. Porvariskodin nähtiin edustavan uutta esteettistä demokratiaa, joka yksityisenä, perhe-elämälle omistettuna tilana panosti viihtyvyyteen ja kodikkuuteen. Kodin tuli ilmentää siellä asuvien ihmisten persoonallisuutta. Tämän pyrkimyksen toteuttajina myös kotirouvat saivat aivan uudenlaista arvostusta osakseen.<sup>89</sup> Esineiden laatu itsessään ei enää ollut niin tärkeää kuin ennen, sillä yksilöllisyys ilmeni erilaisten tyylien eklektistisessä yhdistelyssä ja hyvällä maulla toteutetussa sommittelussa, jonka päämääränä oli kokonaisuuden ja harmonian tavoittaminen. Sisustaminen alettiinkin nähdä naisten itseilmaisun välineenä ja 1800-luvun lopun sisustettu sisätila feminiinisen identiteetin rakennuspuuna, mitä populaari lehdistö, mainostajat ja monet aikansa taidekouluttajat ahkerasti tukivat. Käsitys sisustavasta kotirouvasta luovana taiteilijana istui Lisa Tierstenin mukaan erityisen hyvin modernistiseen henkeen, joka painotti kaikessa itseilmaisua ja taiteellista yksilöllisyyttä. Sisustusoppaat kehottivat naisia suhtautumaan sisustamaansa tilaan kuin maalaukseen, jossa erityishuomio kiinnittyi väreihin, valoon, materiaalien

---

<sup>88</sup> Nebeker 1990, 151–152; Möttönen 1989, 181.

<sup>89</sup> Tiersten 1996, 18–22.

ominaisuuksiin ja viivojen ja kulmien keskinäiseen suhteeseen.<sup>90</sup> Tätä tendenssiä Bertha Young toteuttaa äärimmäisen intohimoisesti:

Mary brought in the fruit on a tray and with it a glass bowl, and a blue dish, very lovely, with a strange sheen on it as though it had been dipped in milk.

[—]

There were tangerines and apples stained with strawberry pink. Some yellow pears, smooth as silk, some white grapes covered with a silver bloom and a big cluster of purple ones. These last she had bought to tone in with the new dining-room carpet. Yes, that did sound a little far-fetched and absurd, but it was really why she had bought them. She had thought in the shop: "I must have some purple ones to bring the carpet up to the table." And it had seemed quite sense at the time.

When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes, she stood away from the table to get the effect – and it really was most curious. For the dark table seemed to melt into the dusky light and the glass dish and the blue bowl to float in the air. This, of course, in her present mood, was so incredibly beautiful... She began to laugh.<sup>91</sup>

Vaikka tällainen kodin piiriin keskittynyt taiteellinen toiminta tarjosikin porvarisnaisille tiettyä kulttuurista oikeutusta ja henkilökohtaista esteettistä auktoriteettia – mahdollisuutta olla elegantti ja hienostunut omin ehdoin – jäi se silti alempaan ja jokseenkin halveksittuun asemaan modernistiseen korkeataiteeseen nähden, joka pysyi tiukasti miesten ja ammattilaisten käsissä. Tällaisen naisestetiikan ongelmana oli myös sen yhteys kulutuskapitalismiin ja massatuotannon yksilöllisyyttä turmeleviin vaaroihin. Loppujen lopuksi yksilöllisyys ja aitous oli sisustustaiteessa varsin rajoitettua, sillä se perustui pelkkään valikointiin jo valmiina olemassa olevista esineistä ja tyyleistä. Lisäksi naisesta itsestäänkin tuli kotonaan sisustusesine ja objekti, olennainen osa sisustamaansa interiööriä, joka pikemminkin ympäröi itsensä esineillä kuin asetti ne omina luomuksinaan näytteille muita varten, kuten miestaiteilijat. Kannustamalla naista sisustamaan häntä kannustettiin samalla myös vaimoksi ja kuluttajaksi.<sup>92</sup> Tästä huolimatta näen, että sisustamisella saattoi olla naisille suuri emotionaalinen merkitys ja siihen ladattiin monenlaisia mielen sisältöjä jopa siinä määrin, että toiminnasta tai sisustusesineistä saattoi tulla heille jonkinlaisia fetissejä. Emily

<sup>90</sup> Ibid., 18–28.

<sup>91</sup> KM, 92–93.

<sup>92</sup> Tiersten 1996, 19, 25, 28–32.

Apter on tutkinut 1800-luvun lopulla yleistynyttä kabinettifiktio lajityyppiä ja tapaa, jolla tämä kotoisa ja intiimi tila pikkutarkan sisustuksellisten yksityiskohtien kuvailun avulla erotoidaan eräänlaiseksi ”arkkitehtoniseksi fetissiksi” 1800-luvun kirjallisuudessa. Apter näkee myös aikakaudelle ominaisella pikkuesineiden keräilyyn kohdistuvalla manialla olevan yhteyttä erotomaniaan, joka samaan aikaan kukoisti yhä erikoistuneempia palveluja tarjoavissa bordelleissa ja kurtisaanien budoaareissa. Vaikka kabinettifiktio olikin erityisen miehinen genre, myös naisille kehitettiin tästä omat varianttinsa, joissa naisellinen keräily ja kotoisten yksityiskohtien tarkka havainnointi nousivat keskeiseen asemaan. Tällaista ”kirjallista fetisismiä” kansoittavat Apterin mukaan luonnehdinnat naisista, jotka purkavat pelkonsa ja intohimonsa kunnioittavaan kiintymykseen nostalgisia muistoesineitä kohtaan.<sup>93</sup> Sisustamisesta ja ympäristönsä kauneudesta myös Bertha Young löytää sen harmonian, jota hän ei omassa tunne-elämässään koe voivansa tavoittaa.

Runsaasti aikaansa ja energiaansa elottomien esineiden sommitteluun uhraava Bertha tuntee vastenmielisyyttä kaikenlaista eläimellisyyttä kohtaan, mistä viestii hänen inhonsa kissoihin, jonka hän myöhemmin projisoi myös petolliseksi osoittautuneeseen neiti Fultoniin, ja hän pitää avioliittoaan onnistuneena, koska hän on miehensä kanssa niin hyvä kaveri: ”It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other – such good pals. That was the best of being modern.”<sup>94</sup> Bertha ei tunne seksuaalista halua miehensä ennen kuin on kohdannut Pearl Fultonin, johon hän ihastuu tämän kauneuden ja salaperäisyyden takia.

<sup>93</sup> Apter 1991, 39–44, 59–60, 101.

<sup>94</sup> KM, 103–104.



Symbolisesti neiti Fulton asettuu Berthan vastapariksi. Hänet samastetaan kuuhun, jota päärynäpuun latva näyttää lähes koskettavan, sekä hopeiseen väriin vastakohtana Berthan viattoman valkoiselle, mitä toistetaan heidän pukeutumisensa lisäksi esimerkiksi hedelmissä.<sup>95</sup> Kun neiti Fulton saapuu juhliin ja Bertha tarttuessaan häntä kädestä tuntee outoa, kiihtyvää kihelmöintiä, lukija ei voi olla ajattelematta, että hänen juuri herännyt intohimonsa kohdistuu enemmän neiti Fultoniin kuin mieheensä Harryyn. Hämmennystä ja hengästyneisyyttä ilmentävien ajatusviivojen ja rytmikkään toiston tahdittama kuvaus voimistaa sanojen eroottista latausta, joka tiivistyy lopulta novellin nimeen: ”What was there in the touch of that cool arm that could fan – fan – start blazing – blazing – the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?”<sup>96</sup> Kosketukseen on aina liitetty taianomaisia piirteitä, joista todistavat lukemattomat uskonnolliset riitit ja legendat samoin kuin nykyaikainen rock-idolien palvonta. Henleyn mukaan kosketuksen merkitys ihmiselämässä on huomattavasti kauaskantoisempi kuin sen varsinainen – tavallisesti hyvin lyhyt – kesto ja viittaa usein pysyvään muutokseen ihmisessä. Vaikka kosketus yhdistetäänkin yleensä nimenomaan lämpöön, läheisyyteen, ystävyyteen ja seksuaalisuuteen, ei valta ole poissuljettu tästä viestinnän muodosta. Valtasuhteet tulevat esille siinä, kuka koskettaa ketäkin: korkeamman statuksen omaavalla henkilöllä katsotaan olevan suurempi oikeus koskea kumppaniinsa kuin päinvastoin. Tutkimustulokset todentavat, että vaikka alemmissa luokissa kosketellaankin enemmän keskenään kuin yläluokissa, valtasuhteiden ollessa epätasapainossa se, joka koskettaa toista, on todennäköisemmin mies kuin nainen, valkoihoinen, vanhempi tai sosiaalisesti korkeammassa asemassa kuin se, jota kosketaan.<sup>97</sup> Vaikka myös Berthan innostuneella tunnetilalla ja neiti Fultonia kohtaan tuntemalla lämmöllä on epäilemättä osuutta asiaan, voi tavasta, jolla hän vieraaseensa tarttuu luotsatessaan tämän ruokasaliin päätellä, että Bertha

<sup>95</sup> Nebeker 1990, 153; Möttönen 1989, 182.

<sup>96</sup> KM, 99.

<sup>97</sup> Henley 1977, 94–120.

asettaa itsensä ylempään asemaan neiti Fultoniin nähden. Tätä korostaa hänen neiti Fultonin seurassa tuntemansa itsevarmuus, jota Pearl Fulton yrittää vaivihkaa mutta tuloksetta torjua – käsivarren viileä tuntu ja poiskäännetty katse tästä ilmeisimpinä tunnusmerkkeinä.

Bertha uskoo, että hän ja neiti Fulton jakavat yhteisen tunteen, ja antautuu unelmoimaan täydellisestä yhteisymmärryksestä, mikä huipentuu heidän katsellessaan yhdessä päärynäpuuta. Ironisesti ainoa heitä yhdistävä tekijä onkin vain suhde Harryyn.<sup>98</sup> Nebekerin mukaan heteroseksin pelko ja kauhistuttava välähdys mahdollisesta homoseksuaalisesta halusta kuvastuvat myös kohtauksessa, jossa Bertha suunnittelee kertovansa Harrylle, mitä hänen ja neiti Fultonin välillä on tapahtunut, mutta tajuaa samassa jotakin muuta<sup>99</sup>:

At those last words something strange and almost terrifying darted into Bertha's mind. – “Soon these people will go. The house will be quiet – quiet. The lights will be out. And you and he will be alone together in the dark room – the warm bed...”

She jumped up from her chair and ran over to the piano.

“What a pity someone doesn't play!” she cried. “What a pity someone doesn't play.”<sup>100</sup>

Bertha Young edustaa mahdollisuutta uudenlaiseen seksuaalisuuteen, joka ei ole johdettavissa suoraan sukupuolierosta tai genitaaleista. Heteronormatiivisessa kulttuurissa tämä on kuitenkin tuomittu epäonnistumaan, sillä hän ei kykene tunnistamaan omaa haluaan eikä välittämään sitä muille. Tässä suhteessa Bertha Young on myös omien tunteidensa epäluotettava tulkki, minkä vuoksi lukijan on etsittävä tulkintaa muista novellin tarjoamista johtolangoista, kuten symboliikasta.

---

<sup>98</sup> Nebeker 1990, 154–156.

<sup>99</sup> Ibid., 156.

<sup>100</sup> KM, 103.

## 2.4 Maskuliinisia pintoja

Kaikissa edellä kuvaamissani novelleissa mieshenkilöille on yhteistä se, että he saattavat toiminnallaan naiset tukalaan asemaan. *The Little Governess*- ja *The Woman at the Store* -novelleissa miehet esitetään hyväksikäyttäjinä, *Bliss*:issä ja *The Little Governess*:issa puolestaan petollisina. Koska novellien keskushenkilöt ovat naisia, mieshahmot näyttäytyvät niissä lähinnä läpitunkemattomina pintoina, joita voidaan tarkastella vain heidän toimintansa kautta.

Vaikka maskuliinisuus esiintyykin erilaisissa muodoissa eri aikakausina, miesten käytös on aina riippuvaista olemassaolevista sukupuolten välisistä suhteista eli niistä tavoista, joilla miehet ja naiset kohtaavat toisensa ideologisesti ja poliittisesti. Maskuliinisuutta ei ole olemassa irrallaan feminiinisyydestä – se heijastelee aina sitä kuvaa, joka miehillä kulloinkin on itsestään suhteessa naisiin. Lisäksi sukupuoli paljastaa väistämättä materiaalisia intressejä siitä, kenellä on valtaa ja kenellä ei.<sup>101</sup> Maskuliinisuuden määritelmät kytkeytyvät instituutioiden ja taloudellisten rakenteiden historiaan, joten ne perustuvat järjestyneisiin sosiaalisiin suhteisiin eikä vain päässä olevaan ideaan tai henkilökohtaiseen identiteettiin. Nykyinen käsitys maskuliinisuudesta on vasta muutaman sataa vuotta vanha ja sillä on yhteys eurooppalais-amerikkalaisen kulttuurin imperialistiseen ekspansioon<sup>102</sup>. Freud määritteli maskuliinisuuden aktiivisuudeksi vastakohtana feminiiniselle passiivisuudelle. Myöhemmin maskuliinisuuden essentiana on pidetty niin riskinottokykyä, vastuullisuutta, vastuuttomuutta,

<sup>101</sup> Brittan 1989, 2–3; Connell 1995, 43–44.

<sup>102</sup> Tämä ei tarkoita, että maskuliinisuus itsessään olisi vasta viime vuosisatojen keksintö. Toki jo antiikin aikana sukupuolittaminen oli erittäin voimakasta ja miehekkyyttä pidettiin hyveenä.

aggressiivisuutta kuin Zeun energiaa – sitä on luonnehdittu jopa kovaksi ja raskaaksi ilmiöksi.<sup>103</sup>

*The Little Governess* -novellissa vanha mies, joka päätyy kotiopettajattaren kanssa samaan vaunuosastoon, herättää tässä luottamusta siistillä olemuksellaan ja hienotunteisella käytöksellään. Kotiopettajattaren luottamus perustuu nimenomaan miehen ulkoisiin seikkoihin, jotka viestivät vaurautta ja hyvää asemaa, minkä merkkejä nuori nainen hanakasti tutkii istuessaan häntä vastapäätä:

Careful to see that he was not looking she peeped at him through her long lashes. He sat extremely upright, the chest thrown out, the chin well in, knees pressed together, reading a German paper. That was why he spoke French so funnily. He was a German. Something in the army, she supposed – a Colonel or a General – once, of course, not now; he was too old for that now. How spick and span he looked for an old man. He wore a pearl pin stuck in his black tie and a ring with a dark red stone on his little finger; the tip of a white silk handkerchief showed in the pocket of his double-breasted jacket. Somehow, altogether, he was really nice to look at.<sup>104</sup>

Tarkoista havainnoistaan huolimatta kotiopettajatar ei osaa mieltää miestä elostelijaksi vaan pitää tämän miellyttävää ulkonäköä takeena isoisämäisestä turvallisuudesta, joka suojelee häntä viereisessä vaunuosastossa remuavalta rahvaanomaiselta poikajoukolta. Vielä silloinkin, kun vanhan miehen silmät jo ahmivat hänen ”paljaita pikku käsiään”, tavailevia huuliaan ja lampun valossa hohtavaa ”mandariineista ja kehäkukista muistuttavaa” tukkaansa ihailen hänen ”pehmeäpiirteistä kauneuttaan”, hän pitää sitä vain myötätunnon eleenä. Miehen taloudellinen asema ja arvokas käytös riisuvat kotiopettajattaren kaikista niistä aseista, joilla hänet on matkalle varustettu. Tämä kärjistyy siihen, kun mies ojentaa kotiopettajattarelle käyntikorttinsa: ”He had a title! Well, it was bound to be all right!”<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Connell 1995, 29, 68, 185–186.

<sup>104</sup> KM, 179.

<sup>105</sup> KM, 184.

Tittelin ja ulkokuoren taakse kätkeytyy kuitenkin vahva maskulinistinen ideologia, joka oikeuttaa nuoren tytön huijaamisen ja viettelemisen silläkin uhalla, että tämä menettää työpaikkansa. Miehen toiminta ei perustu millekään empatialle, kuten viaton kotiopettaja kuvittelee, vaan kylmälle laskelmoinnille. Hegemoninen maskuliinisuus tarkoittaa järjen valtaa vastakohtana naisiin liitetyle tunteelle<sup>106</sup>. Tämä järki on teknistä, tehokkuuteen tähtäävää ja päämäärähakuista – sen perusta rakentuu kilpailuetiikalle ja hallinnan vaatimukselle. Myös seksuaalisuus on yksi vallan muoto. Arthur Brittanin mukaan miehisen seksuaali-ideologian voi tiivistää lyhyesti siihen, että mies on mies vain niin kauan kuin hän pystyy käyttämään penistään vallan välineenä. Impotenssi ei siten tarkoita ainoastaan kykenemättömyyttä saada orgasmia vaan voimattomuutta niin penetroida kuin harjoittaa valtaa naisiin.<sup>107</sup> Nuoren kotiopettajattaren iskeminen on miehelle epätoivoinen yritys voittaa takaisin valtaa, jonka hän on eläköitymisen ja ikääntymisen myötä menettänyt. Kaplan näkee mehukkaat mansikat, jotka hän kotiopettajalle tarjoaa, seksuaalisena symbolina, etenkin kun mies perustelee: ”It is twenty years since I was brave enough to eat strawberries.”<sup>108</sup> Traagisesti juuri sillä hetkellä kotiopettaja ajattelee ensimmäisen kerran miehen olevan kuin luotu isoisäksi.

Samankaltaisena miehisen seksuaalisuuden ja luokkaideologian manifestaationa voi pitää myös Jimin ja Jo’n käyttäytymistä *The Woman at the Store* -novellissa. Jo matkalla kaupalle he vitsailevat kauppiaan vaimosta, johon tuntuvat suhtautuvan kuin yleiseen omaisuuteen. Vaikka naisen ulkonäkö osoittautuu vaatimattomaksi, se ei estä Jo’ta yrittämästä seksuaalista valloitusta: ”She’ll look better by night light – at any rate, my buck, she’s female flesh!”<sup>109</sup>

<sup>106</sup> Connell 1995, 164–165.

<sup>107</sup> Brittan 1989, 47, 58.

<sup>108</sup> KM, 183; Kaplan 1991, 121.

<sup>109</sup> KM, 556.

Ironisena vastakommenttina tähän nainen nimittää Jo'ta myöhemmin herrasmieheksi: ”Mr. Jo,” said the woman, drying her eyes on her jacket frill, ’your’re a gent, an’ if I was a secret woman I’d place any confidence in your ’ands[.]”<sup>110</sup> Tämän voi katsoa naisen taholta silkaksi ilkeilyksi, sillä hänellä ei ole aikomustakaan paljastaa omaa salaisuuttaan. Toisaalta se voi kertoa myös, että seurue kuuluu häntä ylempään yhteiskuntaluokkaan. Tätä tukee minäkertojan ihmetys kaiken näkemänsä kurjuuden keskellä. Siinä missä minäkertoja ja Jim pähkäilevät kohtaamansa rappion laajuutta ja puntaroivat, missä naisen mies mahtaa olla, Jo päättää ottaa ilon irti tilanteesta. Tämä on tietysti loogista, sillä Jo on porukan johtaja ja vaatii siten jatkuvaa pönkitystä omalle maskuliinisuudelleen. Miehin seksuaalisuus nähdään yleensä jonkinlaisena voimana, jota ei voi vastustaa ja joka pyyhkii tieltään kaiken muun. Se on konstruoitu autonomiseksi, kokeilevaksi ja seikkailunhaluiseksi.<sup>111</sup> Nämä diskurssit oikeuttavat ja kannustavat Jo'ta käyttämään hyväkseen itseään huomattavasti huonommassa asemassa olevaa kaupan naista, joka on hänen silmissään naisena ja työväenluokkaisena kahteen kertaan marginaalistettu.

Novellissa *Bliss* Bertha kuvailee miestänsä hyväksi kaverikseen antaen ymmärtää, että heidän suhteensa on mahdollisimman tasa-arvoinen ja avoin. Silti Harry kuvataan novellissa perimaskuliinisen kilpailuhenkiseksi ja toimeliaaksi ihmiseksi vastakohtana vaimonsa esteettiselle haaveksunnalle:

Bang went the front door open and shut. Harry shouted: ‘Hullo, you people. Down in five minutes.’ And they heard him swarm up the stairs. Bertha couldn’t help smiling; she knew how he loved doing things at high pressure. [—]

Harry had such a zest for life. Oh, how she appreciated it in him. And his passion for fighting – for seeking in everything that came up against him another test of his power and of his courage – that, too, she understood.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> KM, 559.

<sup>111</sup> Brittan 1989, 46.

<sup>112</sup> KM, 98–99.

Harry on niin kilpailuhenkinen, että hän onnistuu joskus saattamaan itsensä jopa naurunalaiseksi: ”For there were moments when he rushed into battle where no battle was...”<sup>113</sup> Hän on niin kilpailuhenkinen, että hän on valmis kilpailemaan naisesta jopa oman vaimonsa kanssa! Tämä on ilmeistä, sillä mikä muuten selittäisi sen, että hänellä on suhde naiseen, jonka kerrotaan olevan Berthan ”löytö” ja jota hän tietää vaimonsa suunnattomasti ihailevan? Nykyinen käsitys maskuliinisuudesta kilpailullisena on perua sosiaalidarwinismista, joka monien biologisten ja talousteorioiden kautta on siirtynyt metsästyksestä talouden ja politiikan sfääreihin<sup>114</sup>. Nämä diskurssit korostavat miehistä kykyä toimia voittajana. Rakentamalla historiaa nimenomaan suurmiesten historiana ne syrjäyttävät naiset passiivisina.<sup>115</sup> Myös erilaiset ruumiilliset käytännöt, kuten kilpaurheilu ja lihasvoiman korostaminen, muokkaavat maskuliinisuudesta aggressiivista ja voitontahtoista. Maskulinisoivat prosessit sulkevat pois feminisoivat prosessit, joten mies ei voi olla samanaikaisesti sekä menestyvä että pehmeä ja passiivinen.<sup>116</sup> Teeskennellessään välinpitämättömyyttä neiti Fultoniin Harry tahallaan morkkaa hänen naisellista kiehtovuuttaan Berthan silmissä väittäen neiti Fultonia tylsäköksi ja ”cold like all blonde women, with a touch, perhaps, of aenemia of the brain”<sup>117</sup>. Harryn on torjuttava feminiinisyys, jota hän ei voi hyväksyä itsessään.

Bertha, joka uskottelee itselleen hänen ja Harryn ymmärtävän toisiaan tasapuolisesti, ei käsitä, mikä merkitys heidän eroavuuksillaan voi olla suhteen kannalta. Harry esimerkiksi kuvataan vahvan aistilliseksi vastakohtana Berthan estoisuudelle, mikä käy ilmi vaikkapa hänen suhtautumisessaan ruokaan, kun hän puhuu häpeämättömästi intohimostaan ”hummerin

---

<sup>113</sup> KM, 99.

<sup>114</sup> Kyseessä on teoreettinen näkökulma siihen, mistä tietynlaisen maskuliinisuuden katsotaan johtuvan ja millä se oikeutetaan. Käytännössä maskuliinisuuteen on liitetty kilpailuhenkisyys jo Homeroksesta lähtien.

<sup>115</sup> Brittan 1989, 77–81.

<sup>116</sup> Ibid., 74–75.

<sup>117</sup> KM, 95.

valkoiseen lihaan” ja ”egyptiläisten tanssijoiden vihreitä ja kylmiä silmiäluomia” muistuttavaan pistaasijäätelöön<sup>118</sup>. Nähdessään Harryn syleilevän neiti Fultonia hyvästiksi aistillisuus saa Berthan mielessä eläimellisiä piirteitä<sup>119</sup>, mikä aiheuttaa hänessä syvää vastenmielisyyttä: ”He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. [—] Harry’s nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: ’To-morrow’”<sup>120</sup>. Niinpä Berthan on katsottu olevan enemmän järkyttynyt siitä, miten neiti Fulton saattaa tuntea vetoa tällaiseen petoon, kuin oman avioliittonsa kulissien sortumisesta.<sup>121</sup>

Miehet kuvataan Mansfieldin fiktiivisessä maailmassa usein tunkeutujina, jotka puskevat tiensä läpi, hyökkäävät päälle, käyttäytyvät röyhkeästi ja koväänisesti.<sup>122</sup> Tämä ilmenee avoimesti novellissa *The Little Governess*, kuvaannollisemmin novelleissa *The Woman at the Store* ja *Bliss*. Kaikki mieshahmot edustavat hegemonista maskuliinisuutta kärjistyneimmillään. Novelleista voi lukea myös vihjeitä tämän hegemonisen maskuliinisuuden järjestelmän haavoittuvuudesta ja epätäydellisyydestä. R. W. Connellin mukaan pyrkimys säilyttää valta-asema ilmenee usein väkivaltana ja naisten pelotteluna, jonka laaja spektri ulottuu viheltelystä ja nimittelystä seksuaaliseen häirintään työpaikalla, raiskauksiin ja murhiin. Ellei järjestelmä olisi epätäydellinen, tällaista pelottelua ei tarvittaisi.<sup>123</sup>

Arto Jokinen on todennut, että väkivalta liittyy kaikkiin maskuliinisuuksiin ja siten kaikkiin miehiin: väkivalta toimii maskuliinisuuden rakenteena ilman, että mies varsinaisesti toimii

<sup>118</sup> Lehtonen 1989, 114; Nebeker 1990, 151.

<sup>119</sup> Möttönen 1989, 184–185; Nebeker 1990, 157.

<sup>120</sup> KM, 105.

<sup>121</sup> Nebeker 1990, 157.

<sup>122</sup> Kaplan 1991, 119.

<sup>123</sup> Connell 1995, 83–85.



väkivaltaisesti tai uhkaa sillä – suurin osa miehistä kun pyrkii elämään väkivallatonta elämää, ei syyllisty väkivaltarikoksiin elämänsä aikana eikä käytä raakaa voimaa päämääriensä ajamiseen. Miesten väkivallan tyypillisin ilmentymä onkin Jokisen mukaan väkivallan potentiaalisuus, sen eksplikoimaton, passiivinen läsnäolo. Patriarkaalinen kulttuuri sisältää väkivaltaa ihannoivan kultin, joka ilmenee esimerkiksi erilaisissa symboleissa, sanonnoissa, asenteissa ja instituutioissa kuten armeija ja jota siirretään perintönä sukupolvelta toiselle.<sup>124</sup> ”Väkivallan potentiaalin ja maskuliinisuuden kytköksen takia naiset pelkäävät kaikkia miehiä sukupuolen perusteella tietyissä olosuhteissa”<sup>125</sup>, Jokinen kirjoittaa, kuten kävellessään yksinään pimeällä kujalla tai metsätiellä. Miesten sosiaalistaminen väkivaltaan alkaa jo lapsena, jolloin pikkupoikien rajut tappelunujakat ja aggressiiviset leikit katsotaan usein täysin hyväksyttäviksi toisin kuin tyttöjen vastaavat, jotka erottuvat joukosta räikeänä poikkeuksena. Miesten välinen väkivalta toimii Jokisen mukaan väkivallan kouluna, jossa pojat ja miehet tottuvat väkivaltaan tekijöinä, todistajina ja kohteina, oppivat väkivallan tekniikoita, oppivat pakenemaan ja puolustamaan itseään ja asennoitumaan toisiin miehiin potentiaalisina väkivaltaisina vastustajina. Vastalääkkeenä tähän miesten keskinäiseen, usein vaiettuun epävarmuuteen ja pelkoon toimivat erilaiset homososiaaliset liittymät ja hyvä veli -kerhot, joissa patriarkaalista valtaa uusinnetaan ja omaa identiteettiä vahvistetaan. Väkivaltaisten taitojen lisäksi miehet oppivat voiman ja vallan käytön toiminnassaan ylipäänsä, miehisenä pidetyn taipumuksen viedä oma asiansa jääräpäisesti läpi. Samalla he oppivat kätkemään tunteensa ainakin toisilta miehiltä, mikä voi tehdä heistä emotionaalisesti riippuvaisia läheisistä naisistaan. Naisiin kohdistuva väkivalta onkin yleensä luonteeltaan intiimiä, julkisuudelta piiloutuvaa ja vahvasti sukupuoleen ja seksuaalisuuteen kietoutunutta. Tunteiden tukahduttaminen ilmenee myös miesten itseensä kohdistamana väkivaltana, joka

---

<sup>124</sup> Jokinen 2000, 16–19, 203–204.

<sup>125</sup> Ibid., 204.

voidaan laajasti ottaen ymmärtää kuluttavana elämäntyylinä, terveyden ja oman hyvinvoinnin laiminlyömisenä sekä turhien riskinottojen ja äärimmäisten keinojen suosimisena. Miehillä on ominaista kehittää panssari itsensä ja omien tunteidensa väliin, toteaa Jokinen kirjassaan *Panssaroitu maskuliisuus* (2000).<sup>126</sup> Tällaisen panssaroidun maskuliisuuden erilaisia variantteja edustavat nähdäkseni myös mieshahmot novelleissa *Bliss*, *The Little Governess* ja *The Woman at the Store*.

---

<sup>126</sup> Ibid., 29–35, 39–40, 42–43.

### 3. NAINEN MODERNIN URBAANISSA SPEKTAAKKELISSA

#### 3.1 Hallitseva katse: hylätty naisflanööri

Novellissa *Miss Brill* samanniminen, jo ikääntyvä ja naimaton englanninopettaja lähtee viettämään sunnuntai-iltapäivää kansaa kuhisevaan puistoon, jossa hänellä on tapana istua ja tarkkailla ympärillään kieppuvaa elämää. Huutomerkkien täplittämästä pirteyden vaikutelmasta huolimatta nainen kuvataan alusta lähtien hyvin yksinäiseksi. Tätä ilmentää vaikkapa se ylenpalttinen huolenpito ja hellyys, jota hän suo kettupuuhkalleen, elottomalle lemmikilleen:

Dear little thing! It was nice to feel it again. She had taken it out of its box that afternoon, shaken out the moth-powder, given it a good brush, and rubbed the life back into the dim little eyes. "What has been happening to me?" said the sad little eyes. Oh, how sweet it was to see them snap at her again from the red eiderdown! [—] Little rogue! Yes, she really felt like that about it. Little rogue biting its tail just by her left ear. She could have taken it off and laid it on her lap and stroked it.<sup>127</sup>

Joka sunnuntai toistuva rutiini, johon kuuluu puistossa istuskelua, ihmisten katselua, torvisoiton kuuntelua ja lopulta kipaisu leipomon kautta kotiin – joka kuvataan pieneksi, pimeäksi, komeromaiseksi huoneeksi – tarjoaa neiti Brillille poikkeuksellista mielihyvää. Hän seuraa tarkasti ihmisten toimia ympärillään, heidän kohtaamisiaan ja henkilökohtaisia pikku draamojaan, vaatteiden ja asusteiden yksityiskohtia, naurahduksia, kiljahduksia, kuiskauksia ja musiikin vivahteita. Hän samastuu tarkkailemiensa ihmisten tunteisiin, heidän kuvitteellisiin elämäntilanteisiinsa ja hetkestä nappaamiinsa vaikutelmiin havaiten vähäisimmätkin poikkeamat totunnaisesta.

Wasn't the conductor wearing a new coat, too? She was sure it was new.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> KM, 331.

<sup>128</sup> KM, 331.

Two young girls in red came by and two young soldiers in blue met them, and they laughed and paired and went off arm in arm. Two peasant women with funny straw hats passed, gravely, leading beautiful smoke-coloured donkeys. A cold, pale nun hurried by. A beautiful woman came along and dropped her bunch of violets, and a little boy ran after to hand them to her, and she took them and threw them away as if they'd been poisoned. Dear me! Miss Brill didn't know whether to admire that or not! And now an ermine toque and a gentleman in grey met just in front of her. He was tall, stiff, dignified, and she was wearing an ermine toque she'd bought when her hair was yellow. Now everything, her hair, her face, even her eyes, was the same colour as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a tiny yellowish paw. Oh, she was so pleased to see him – delighted! She rather thought they were going to meet that afternoon. She described where she'd been – everywhere, here, there, along by the sea. The day was so charming – didn't he agree? And wouldn't he, perhaps? ... But he shook his head, lighted a cigarette, slowly breathed a great deep puff into her face and, even while she was still talking and laughing, flicked the match away and walked on. The ermine toque was alone; she smiled more brightly than ever. But even the band seemed to know what she was feeling and played more softly [.]<sup>129</sup>

She had become really quite expert, she thought, at listening as though she didn't listen, at sitting in other people's lives just for a minute while they talked round her.<sup>130</sup>

Tällä kertaa kokemus tuntuu aivan erityisen mielekkäältä, sillä neiti Brill tajuaa vihdoinkin katselevansa ihmisiä ja heidän tavanomaisia askareitaan kuin näytelmää, jossa jokaisella puistossa kävijällä on oma osansa, hän itse mukaanluettuna.

They were all on the stage. They weren't only the audience, not only looking on; they were acting. Even she had a part and came every Sunday. No doubt somebody would have noticed if she hadn't been there; she was part of the performance, after all. How strange she'd never thought of it like that before!<sup>131</sup>

Hän tuntee olevansa osa yhteistä ymmärrystä, jonkinlaista joukkosielua: ”Yes, we understand, we understand, she thought – though what they understood she didn't know.”<sup>132</sup> Kokemus yhteisöllisyydestä osoittautuu kuitenkin illusoriseksi ja pirstoutuu julmasti, kun hän paneutuu salakuuntelemaan viereensä istuutuvan nuoren pariskunnan, ”sankarin ja sankarittaren”, keskustelua ja joutuu tahtomattaan kuulemaan itsestään esitettyjä loukkaavia kommentteja. Palaan tähän seikkaan tuonnempana.

---

<sup>129</sup> KM, 333.

<sup>130</sup> KM, 332.

<sup>131</sup> KM, 334.

<sup>132</sup> KM, 335.

Voidaanko neiti Brillin katsoa toimivan jonkinlaisena naispuolisena flanöörinä? 1800-luvulla kirjallisuuteen ilmaantunut, modernisoitumisen ja kaupungistumisen arkkityyppisenä hahmona pidetty flanööri mielletään nimenomaan urbaanin spektaakkelin ja sen uusien elämänmuotojen irralliseksi tarkkailijaksi, juurettomaksi ulkopuoliseksi, joka yhdistetään pikemminkin yhteiskunnan marginaaliryhmiin kuin sen järjestäytyneeseen työläisluokkaan. Flanööri on yksinäinen hahmo, joka etsii kontaktia anonyymiin väkijoukkoon ja viettää päivänsä vaeltelemalla keskellä ihmisvilinää kiinnittäen huomionsa erityisesti kaikkeen uuteen ja poikkeavaan keksinnöistä muotiin ja asusteisiin.<sup>133</sup> Häntä leimaa vastustamaton uteliaisuus ja loputon halu nähdä, tuntea ja sulautua mielessään ympärillään vilistäviin ajatuksiin.

Väkijoukko on hänen elementtinsä, niin kuin ilma on linnun ja vesi kalan elementti. Hänen intohimonaan ja ammattinaan on *sulautua väkijoukkoon*. Täydellinen flanööri, väsymätön tarkkailija saa mittaamatonta nautintoa voidessaan kotiutua ihmisvilinään, aaltoiluun, liikkeeseen – pakenevaan ja äärettömään. Olla jossain muualla kuin kotonaan ja olla silti kaikkialla kuin kotonaan; nähdä koko muu maailma, olla maailman keskipisteessä ja pysyä maailmalta piilossa,<sup>134</sup>

kuvaa flanöörin hahmon tunnetuksi tehnyt Charles Baudelaire. Tällainen julkisessa tilassa vapaasti liikkuva ja omia mielihalujaan toteuttava hahmo oli Baudelairelle väistämättä miehinen. Taidehistorioitsija Griselda Pollock näkee modernistisen taiteen kuvaavan ensisijaisesti miesten vapautta ja nautintoa urbaanissa tilassa. 1800-luvun lopun impressionistista kuvataidetta tutkinut Pollock mieltää modernin kokemuksen olevan tiukasti sidottu maskuliiniseen seksuaalisuuteen, mikä tulee ilmi maalauksista, joiden aihepiireinä ovat nyt baarit, kahvilat, bordellit, takahuoneet ja niiden yhteydessä enemmän tai vähemmän alaston naisvartalo.<sup>135</sup> Sen sijaan enemmistö (vähemmän tunnettujen) naismodernistien töistä sijoittuu yksityiseen sfääriin, kodin piiriin, ja nekin, jotka paikantuvat julkiseen, kuvaavat

<sup>133</sup> Wilson 1991, 54; Wilson 1992, 93–95; Nead 2000, 67–68.

<sup>134</sup> Baudelaire 2001, 187.

<sup>135</sup> Pollock 2003, 75–76, 100–101. Pollockin klassikkoesimerkkeinä ovat Manet'n maalaukset *Olympia* ja *Folies-Bergèren baari*.

porvarillisia sosiaalisia rituaaleja kuten naisia kävelyllä, teatterissa tai veneilemässä. Myös naistaiteilijoiden maalausten spatiaalinen hahmotus on erilainen kuin miehillä: sitä luonnehtii klaustrofobia, tilanahtaus ja erinäiset kaiteet (parvekkeen, terassin) erottamassa feminiinisiä ja maskuliinisia tiloja toisistaan.<sup>136</sup> Modernismi 1800-luvun ilmiönä puolestaan on selvästi suurkaupungin ja siihen liittyvien sosiokulttuuristen ilmiöiden kuten rahan, kulutuksen, väkijoukkojen, kiireen, lisääntyneen kilpailun ja korostuneen individualismin tuote. Flanööri liikkumavapauden symbolina, joka kuluttaa kaupunkinäkymiä hallitsevan mutta huomaamattoman, tarkkailevan muttei koskaan osallistuvan katseensa avulla ruumiillistaa sitä Pollockin mainitsemaa modernin katsetta (*the gaze of modernity*), joka on samalla sekä salaileva että eroottinen. Edellä mainittuja naistaiteilijoiden maalauksia tarkastellessaan hän tuo esiin, että niissä tila ei ole hallitsevan katseen vaan keskinäisten suhteiden aluetta. Näin ollen flanööri edustaa Pollockille yksinomaan maskuliinista tyyppiä, jonka perusta on laskettu vahvasti porvarillisen ideologian mukaiselle, työn ja kodin erillisyyttä painottavalle ja siten sosiaaliset tilat kirkkaasti erillisiin sfääreihin jakavalle elämäntavalle. Vaikka porvarisnaiset saattoivatkin liikkua kaupungilla – jotkut osallistuivat jopa kahvilakonsertteihin ja naamiaisjuhliin – oli se Pollockin mukaan heille ei vain fyysisesti pelottavaa vaan myös moraalisesti arveluttavaa asettaen kyseenalaiseksi koko heidän kunniallisuutensa ja maineensa, jotka liitettiin läheisesti naisellisuuteen.<sup>137</sup>

Vaikka Pollockin näkemys naisen mahdollisuudesta toimia modernissa kaupunkikuvassa flanöörinä on noin negatiivinen, voidaan monien flanöörin piirteiden silti katsoa kuvaavan osuvasti kohdenovellin neiti Brillia. Huolimatta ideologisesta määrittymisestään yksityiseen sfääriin ei voida kieltää, etteivätkö naiset muodostaneet olennaista osaa kaupungin

<sup>136</sup> Pollock 2003, 78–91. Pollock tarkastelee erityisesti Berthe Morisot'n ja Mary Cassattin maalauksia.

<sup>137</sup> Ibid., 93–98, 111, 124.

väkijoukkoa. Keskiluokkaisen naisen liikkuminen rajoittui toki pitkälti tiettyihin kunniallisina pidettyihin paikkoihin kuten puistoihin, tavarataloihin tai oopperaan. Rajoitetuimmassa asemassa olivat keskiluokkaiset, alle kolmekymmentävuotiaat naimattomat naiset. Naimisissa olevilla naisilla, ”vanhoillapiioilla” tai kotiopettajattarilla saattoi olla hieman enemmän vapautta.<sup>138</sup> Neiti Brill sijoittuu tähän jälkimmäiseen ryhmään. Hänen yksityiseen sfääriinsä ei itse asiassa kuulu juuri muuta kuin tunkkainen, pimeä, komeronkokoinen huone – muista ihmissuhteista kuin vanhasta invalidista, jolle hän käy lukemassa sanomalehteä neljänä iltapäivänä viikossa, ei kerrota mitään – joten flanöörin tavoin hänen on etsittävä todellinen tyydytyksensä kaupungin julkisesta tilasta. Puistoidylli sopii tähän tarkoitukseen ihanteellisesti, sillä se edustaa sekä porvarisnaiselle kunniallista ympäristöä että samalla elämää kuhisevaa julkista aluetta. 1800-luvun jälkipuoliskolla kaupunkisuunnittelussa yhä suosittumaksi tulleen puiston katsottiin tuovan tuulahduksen maaseutua kaupunkien liian, melun ja ylikansoituksen keskelle. Walter Benjaminin silmissä puisto oli porvarillisen kotiharmonian ilmentymä. Etenkin kukat näyttäytyivät eräänlaisina luksusesineinä, ideaalimaailman symboleina.<sup>139</sup> Yhtäläisyyksistä huolimatta neiti Brillin psykologinen tilanne on monessa suhteessa myös merkittävästi erilainen kuin flanöörin. Hänen toimensa puistossa eivät niinkään ole seurausta nautinnosta, jota suurkaupungissa väkijoukkojen keskellä eläminen tuottaa, kuin kompensatiota todellisen yhteyden ja sosiaalisten siteiden puuttumiselle. Menemällä aina samaan paikkaan hän ei osoita hakevansa uutta kokemusta vaan pikemminkin turvallista pakopaikkaa, jossa tuodittautua salaisia toiveitaan ruokkiviin illuusioihinsa. Siten hän edustaa myös toista, flanöörille osittain vastakkaista aspektia suurkaupunkikokemuksesta: yksinäisyyttä ja sen mukanaan tuomia sosiaalisia ongelmia.

---

<sup>138</sup> Wilson 1991, 56, 60; Wilson 1992, 93.

<sup>139</sup> Wilson 1991, 2, 29.

*Miss Brill* -novelli ilmentää monia modernille suurkaupunkikulttuurille tunnusomaisia piirteitä. Novelli koostuu lähinnä kollaasinomaisesta kuvaelmasta niitä ohikiitäviä näkymiä, vaikutelmia ja elämänkohtaloita, jotka neiti Brillin katse puistonpenkiltä tavoittaa. Niille on ominaista ohi vilistävien kuvien runsaus, vaikutelmien arvaamattomuus, jyrkät vastakohtat ja tiheään vaihtuvat hermoärsykkeet – kaikki simmeliläisittäin modernia suurkaupunkia ja sen asukkaan kokemusta keskeisimmin luonnehtivia ominaisuuksia. Suurkaupunkikokemusta 1800–1900-lukujen taitteessa tutkineen sosiologi Georg Simmelin mukaan ulkoisten ja sisäisten hermoärsykkeiden paljous ja jatkuva vaihtelu on omiaan aiheuttamaan suurkaupunkilaisessa hermoston yliaktiivisuutta, joka johtaa kylläntymiseen ja sen seurauksena järjen voimistumiseen tunteiden kustannuksella. Järkiperaisyys on keino suojautua väkivaltaista suurkaupunkia vastaan: sen sijaan, että ihminen reagoisi ympäristöönsä tunnevaltaisesti, hän reagoi ennen kaikkea älyllisesti – Simmeliä lainatakseni vähiten herkällä, persoonallisuuden syvimmistä tasoista kauimpana sijaitsevalla psyyken osalla.<sup>140</sup> Suurkaupunkilaisten suhtautumista toisiinsa leimaa varautuneisuus: pitkälti tiedostamaton hiljainen vastenmielisyys, molemminpuolinen vierauden tunne ja torjunta, joka mahdollistaa yksilön henkilökohtaisen vapauden. Ruumiillinen läheisyys ja tilanahtaus pelkästään korostavat henkistä etäisyyttä. Vapauden kääntöpuolena on, että ”missään oloissa ihminen ei tunne itseään niin yksinäiseksi ja hylätyksi kuin juuri suurkaupungin hälinässä. Erityisesti suurkaupungin oloissa pätee, että yksilön vapaus ei suinkaan välttämättä heijastu hänen tunne-elämänsä hyvinvointina”.<sup>141</sup>

Novellin sattumanvaraiset kohtaamiset toistavat varautuneisuuden ja välinpitämättömyyden tematiikkaa: mies puhalttaa savupilven tapaamansa naisen kasvoille ja kääntää tälle selkensä,

<sup>140</sup> Simmel 2005, 28–29, 33–34.

<sup>141</sup> Ibid., 35–36, 39.



kaunis nainen heittää lapsen maasta poimiman kukkakimpun pois, neljä nuorta rinnakkain kävelevää tyttöä töytäisevät vanhan miehen lähes nurin ja lopulta nuori pariskunta nauraa ivallisesti itse nimihenkilölle. Neiti Brill ei ole itse tämän antipatian ulkopuolella: hän toivoo salaa vieressään istuvan vanhan pariskunnan häipyvän, sillä nämä eivät ole hänestä riittävän kiinnostavia seurata, kokee monet puiston vieraista omituisina ja huvittavina ja kommentoi ihmisten ulkonäköä ja pukeutumista mielessään varsin kriittisesti (”hirvittävä panamahattu”, ”nuhruinen karpänahka”, ”vanha hassunkurinen pitkäviiksinen mies”). Hänen huomionsa tuntuu monesti kiinnittyvän nimenomaan mitä erilaisimpiin pariskuntiin, mikä korostaa hänen omaa yksinäisyyttään ja erillisyyttään. Jo novellin alkuvirkkeet viittaavat siihen, että huolimatta erinomaisesta säästä ja siten päivän täydellisen onnistumisen mahdollisuudesta siinä on jotain kalseaa. Tähän heikkoon mutta häiritsevään vilunväreeseen neiti Brill hakee apua ja lohtua hellyydellä vaalimastaan turkispuuhkasta.

Suurkaupunki ruokkii Simmelin mukaan tarvetta kaikkein yksilöllisimpään henkilökohtaiseen olemiseen. Koska suurkaupungin mittasuhteissa on äärimmäisen vaikea saada omaa persoonallisuutta esiin, johtaa se turvautumaan laadulliseen erilaisuuteen.<sup>142</sup>

Muiden ihmisten huomio pyritään kohdistamaan itseen siten, että herätetään herkkyyttä eroille. Tämä johtaa lopulta tarkoitushakuisiin ja outoihin piirteisiin, erityisiin suurkaupunkilaisiin oikkuihin ja teeskentelyyn, ekstravaganttiin ilmiasuun, jonka mielekkyys ei ole enää lainkaan käyttäytymisen sisällöissä vaan pelkästään erilaisena olemisen muodossa, erottumisessa ja sen kautta huomatuksi tulemisessa,<sup>143</sup>

sanoo Simmel. Myös tästä käsin voivat selittyä novellissa esiintyvien henkilöiden silmiinpistävät ja monesti oudohkot asuvalinnat, jolta eivät säästy edes lapset: ”little boys with big white silk bows under their chins, little girls, little French dolls, dressed up in velvet

<sup>142</sup> Ibid., 42–43.

<sup>143</sup> Ibid., 42.

and lace”<sup>144</sup>. Neiti Brillin oman huolellisen laittautumisen takana saattaa piillä halu tulla huomatuksi, löytää paikkansa alati vaihtuvassa massassa. Tähän viittaa hänen ilonsa ja tyytyväisyytensä tajuttuaan, millainen näytelmän luonne tuota jokasunnuntaista speaktaakkelia leimaa: ”Even she had a part and came every Sunday. No doubt someone would have noticed if she hadn’t been there; she was part of the performance, after all.”<sup>145</sup> Kokemus eräänlaisena näyttelijänä olemisesta on varmasti aito, mutta pahaksi onneksi neiti Brill ei kykene ymmärtämään, millaista roolia hän tuossa näytelmässä esittää. Hän on valmis huomaamaan muiden puistossa istuskelevien tai siellä pistäytyvien vieraiden koomisuuden, muttei tunnista tai halua tunnistaa omaa kettupuuhkaansa karpänahkapäähineen sukulaiseksi.

Myös yksittäisten kohtaamisten sattumanvaraisuus ja lyhytaikaisuus suurkaupungin ominaispiirteinä aiheuttaa Simmelin mukaan sen, että ihmisillä on kiusaus käyttäytyä korostuneesti, ehdottomasti ja itselleen mahdollisimman luonteenomaisesti. Tämä taipumus ei ole yhtä voimakas pikkukaupungissa, missä ihmiset elävät toistuvissa ja pysyvissä vuorovaikutussuhteissa ja heille piirtyy selkeä kuva toisistaan.<sup>146</sup> Nuo hätkähdyttävän itsekeskeiset, välinpitämättömät tai muuten dramaattiset elkeet, jotka neiti Brill puistonpenkiltään rekisteröi, ovat katsottavissa tämän saman ilmiön johdannaiseksi. Suurkaupungissa yksilön täytyy liioitella persoonaansa, kehittää oma erityisyytensä äärimmilleen, jotta häntä ylipäänsä kuultaisiin – ja jotta hän kuulisi itseään<sup>147</sup>.

Baudelairea ja hänen tuotantoaan tutkinut Walter Benjamin pitää shokin kokemuksesta yhtenä modernin elämän ja eritoten Baudelairin lyriikan keskeisimpänä aineksena. Shokin lähteenä

---

<sup>144</sup> KM, 332.

<sup>145</sup> KM, 334.

<sup>146</sup> Simmel 2005, 42–43.

<sup>147</sup> Ibid., 44.

toimii modernistisen runouden kantaisän ja sen kenties kanonisoiduimman jäsenen Baudelairin tuotannossa nimenomaan ohikulkijoiden muodoton joukko, suurkaupungin massoihin saatu kosketus.<sup>148</sup> Benjamin kytkee tämän tendenssin koneellistumiseen, erinäisten toimintojen automatisoitumiseen. Esimerkiksi suurkaupungin liikenne ja sen läpi liikkuminen määrää yksilön käymään läpi sarjan shokkeja ja yhteentörmäyksiä. Hän huomauttaa Baudelairinkin puhuvan väkijoukosta eräänlaisena sähköisenä energiakenttänä. Julkiset liikennevälineet, joissa ihmisten täytyy katsella toisiaan minuutti- tai peräti tuntitolkulla vaihtamatta sanaakaan, ovat korostaneet silmän toiminnan huomattavaa ylivaltaa korvaan nähden. Se, mikä erottaa flanöörin muista suurkaupungin väkijoukkoa monesti joko kauhistellen tai moralisoivasti kuvanneista kirjoittajista, on nimenomaan hänen tottuneisuutensa ja huolettomuutensa. Benjamin huomauttaakin, että Baudelaire ei niinkään kuvaa kuin implisiittisesti eläytyy suurkaupungin massaan: se on hänelle levoton huntu, jonka läpi hän näkee Pariisin.<sup>149</sup>

Anonyymistä väkijoukosta esiin työntyvät shokinomaiset vaikutelmat ovat yhtä vahvasti läsnä *Miss Brill* -novellissa kuin Benjaminin analysoimassa runossa ”Ohi kulkeneelle naiselle”. Siinä väkijoukon läpi lipuneen tuntemattoman naisen kohtaaminen ja katse saa runon (miespuolisen) kertojaminän vaipumaan hetkellisesti rakastuneeseen transsiin. Runo ilmentää Benjaminin mukaan ajatusta, ettei väkijoukko ole suurkaupunki-ihmiselle vihamielinen elementti vaan pikemminkin juuri se, mikä mahdollistaa häntä ihastuttavat ilmiöt.<sup>150</sup> Tällaista kokemusta tavoittelee myös neiti Brill lietsoessaan itsensä lumoukseen näkemästään: ”Oh, how fascinating it was! How she enjoyed it! How she loved sitting here, watching it all!”<sup>151</sup>,

<sup>148</sup> Benjamin 1986, 21–29.

<sup>149</sup> Ibid., 18–36, 50–54, 87.

<sup>150</sup> Ibid., 37–40.

<sup>151</sup> KM, 334.

mutta liioitteleva sävy osoittaa ironisesti, että nuo tuntemukset ovat tosiasiaa korviketta ja melko laihaa lohtua syvemmille tarpeille. Samanaikaisesti läsnä on tuo aiemmin mainitsemani erottautumisen ja halveksunnan elementti, joka esiintyy Baudelaireinkin tuotannossa: ”Hän tekee itsestään sen (väkijoukon) rikostoverin ja erottaa itsensä miltei samalla silmänräpäyksellä siitä. Hän antautuu vallattomasti suhteisiin sen kanssa singotakseen sen äkkiarvaamatta yhdellä halveksivalla katseella tyhjyyteen.”<sup>152</sup> Tämä ambivalenssi tulee korostetuimmiksi novellin lopussa, jossa neiti Brill itse joutuu vierustovereidensa pilkan kohteeksi. Kohtausta voi katsoa luonnehtivan sama auran tuhoutumisen efekti, jonka Benjamin määrittelee *Silmä väkijoukossa* -teoksensa loppukaneetissa hinnaksi modernisuuden tunteen saavuttamiselle. Auran ilmiötä erityisesti teknisen uusinnettavuuden aikakaudella pohtinut Benjamin on todennut auran olevan jokin erityinen merkittävyys, joka voi liittyä esimerkiksi taideteoksen kokemiseen. *Silmä väkijoukossa* -teoksessaan hän täsmentää auran kokemuksen johtuvan ilmiön kyvystä katsoa takaisin, vastata katseeseen<sup>153</sup>. Jokaiseen katseeseen sisältyy Benjaminin mukaan toive saada vastaus. Siellä, missä odotukseen vastataan, lankeaa osaksi auran kokemus. Auran tuhoa päinvastoin ilmentää katseen poissaolo ja odotukseen kohdistunut pettymys.<sup>154</sup> Tämä auran tuhoutumisen aiheuttama shokkielämys on ratkaiseva piirre sekä Baudelairella että mielestäni monissa Mansfieldin novelleissa kuten *Miss Brill*. Nuorten käymän sananvaihdon jälkeen neiti Brillin elämöinti väkijoukon huumaavassa syleilyssä lakkaa. Seuraava kappale ottaa välittömästi puheeksi kotimatkan, josta todetaan lakonisesti, että toisin kuin yleensä, neiti Brill ei poikennut matkalla leipomossa eikä ostanut tavanomaista sunnuntaileivostaan. Novelli päättyy resignoituneeseen kuvaan neiti Brillistä istumassa vaiteliaana vuoteellaan ja pakkaamassa turkispuuhkansa koteloon.

---

<sup>152</sup> Benjamin 1986, 44.

<sup>153</sup> ”Auran kokemus perustuu siten ihmisyhteiskunnassa tavanomaisen reagoitavan laajentamiseen ihmisen suhteisiin elottomiin olioihin tai luontoon.” Ibid., 79.

<sup>154</sup> Ibid., 75, 78–79, 82–84, 91–93.

Vaikka nimihenkilö neiti Brill on köyhä ja syrjäytynyt ja muistuttaa tässä suhteessa usein taloudellisesti epävakaa elämää viettävää flanööriä, hän ei itse samasta itseään kaupungin huono-osaisiin. Neiti Brillin ihailu ja samastuminen kohdistuu perinteisellä tavalla eritoten nuoriin ja kauniisiin ihmisiin, hänen halveksuntansa kohteeksi puolestaan joutuvat kaikki vanhat, hiljaiset tai jollakin tavalla omituisennäköiset tapaukset – kaikki ne, jotka tosiasiaassa muistuttavat hyvin paljon häntä itseään:

Other people sat on the benches and green chairs, but they were nearly always the same, Sunday after Sunday, and – Miss Brill had often noticed – there was something funny about nearly all of them. They were odd, silent, nearly all old, and from the way they stared they looked as though they'd just come from dark little rooms or even – even cupboards!<sup>155</sup>

J. F. Koblerin mukaan neiti Brilliltä viime kädessä puuttuu ymmärrys siitä maailmasta, jota hän niin tarkkaan tutkii.<sup>156</sup> Puistossa tapahtuvien asioiden kokeminen näytelmäksi ja puiston vieraiden näyttelijöiksi korostaa kaiken illusorisuutta, mutta se on neiti Brillille mielekästä illuusiota. Neiti Brill ei ole taiteilija kuten monet miespuoliset flanöörit, mutta hän kokee voimakkaan esteettisen elämyksen ja ylevöitymisen tunteen kuvitellessaan kohoavansa näyttelijättäreksi, jolla on oma varma ja arvokas paikkansa muiden keskuudessa. Tavallaan neiti Brill toteuttaa baudelairelaisen ideaalin ollessaan samalla – mielikuvissaan – maailman keskipisteessä ja pysyessään siltä kuitenkin piilossa. Se, että hänet lopulta yksilöidään ja vieläpä identifioidaan ihmisiin, joihin hän ei haluaisi tuntea kuuluvansa, aiheuttaa hänessä shokin kaltaisen tilan, jossa kokemus modernista elämästä tiivistyy raadollisimmillaan. Henkilökohtaisen loukkauksen lisäksi nuorenparin korostuneen tympääntyneessä ja tyylyssä reaktiossa voi nähdä yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. Viittaako parin halveksiva asenne siihen, että tällainen flanöörin hahmo on 1900-luvun alkupuolella jo aikansa elänyt, pelkkä hullunkurinen jäännös menneiltä ajoilta, joka ei enää sovi nykyiseen kaupunkikuvaan? Vai

---

<sup>155</sup> KM, 332.

<sup>156</sup> Kobler 1990, 65.

vihjaako se, että niin miehisen roolin kuin flanöörin omaksuminen ei vieläkään ole naiselle suotavaa eikä hyväksyttävää ja saa siksi ympärillään olevat ihmiset kiusaantumaan?

Enemmän kuin mitkään muut aistit katse objektivoi ja hallitsee, on Luce Irigaray todennut haastattelussaan pornografiaa ja erotiikkaa käsittelevään julkaisuun. Voyeristinen katse, jota flanöörin nähdään symboloivan, artikuloi maskuliinista seksuaalisuutta, jolla on vapaus katsoa, arvioida, omistaa ja hallita ainakin kuvitelmissa. Tämän vuoksi Pollockista ei ole olemassa naispuolista vastinetta flanöörille. Hänen mukaansa naiset eivät nauttineet väkijoukossa huomaamattomasti liikkumisen vapaudesta, sillä heille ei suotu julkisessa tilassa samanlaista näkymätöntä asemaa kuin miehille. Heillä ei ollut oikeutta katsella, tutkia tai tuijottaa. Pikemminkin he toimivat objektina flanöörin katseelle.<sup>157</sup> Naiskatsojuutta elokuvissa tutkinut Mary Ann Doane nostaa saman kysymyksen esille hieman eri muodossa: Kuinka asemoida nainen katsojaksi? Naiskatsojalle elokuva on aina jollakin lailla ylilatautunut, sillä se asettaa naisen passiiviseksi objektiksi valkokankaalla samanaikaisesti kun vaatii tältä aktiivista toimintaa katsomisen muodossa. Elokuvakatsojana naisen on väistämättä omaksuttava joko narsistinen tai masokistinen positio samastumalla elokuvan naishenkilöihin tai vaihtoehtoisesti naamioiduttava maskuliiniseen katsojaposition.<sup>158</sup> Nämä kysymyksenasettelut paljastavat naisen katsojana, yleisönä tai tarkkailijana varsin ongelmalliseksi. Tämä naisen ja samalla hallitsevan katsojaposition yhdistelmä muodostaa varmasti keskeisen ristiriidan myös novellissa *Miss Brill*.

Lienee selvää, että katseella ja katsekontaktilla on vahva yhteys ihmisten välisiin valtasuhteisiin. Se, millä tavalla katse toimii dominanssin merkitsijänä, on kuitenkin hyvin

<sup>157</sup> Pollock 2003, 70, 100, 112.

<sup>158</sup> Doane 1982, 78–79, 81, 83–84.

monimutkainen ilmiö. Lukuisissa psykologisissa tutkimuksissa on todettu, että ihmiset katsovat enemmän niitä, joita kohtaan heillä on myönteisiä tunteita ja niitä, joilta he odottavat tai toivovat hyväksyntää. On myös todettu, että sosiaalisessa hierarkiassa alempiarvoiset suovat enemmän visuaalista huomiota ylempiarvoisille kuin toisin päin.<sup>159</sup> Tähän nähden ei ole niinkään ihmeellistä, että sosiaalisissa tilanteissa naisten on huomattu katsovan ja vastaavan katsekontaktiin enemmän ja useammin kuin miesten sekä säilyttävän katsekontaktin miehiä pitempään. Tällainen käytös voidaan hyvinkin selittää sosiokulttuurisista tekijöistä käsin: naiset ovat yleensä enemmän riippuvaisia miehistä kuin toisin päin, joten sosiaalista ympäristöä koskeva informaatio on heille tärkeämpää kuin miehille. Tästä huolimatta – ja hieman ristiriitaisesti – naiset myös välttelevät katsetta enemmän kuin miehet. Tämä tapahtuu erityisesti julkisessa tilassa, jossa naiset eittämättä joutuvat enemmän huomion kohteeksi kuin miehet. Jo pienestä pitäen naisia opetetaan välttämään katsekontaktia tuntemattomien miesten kanssa osana naisellista (”ladylike”) käytöskoodia. Tämä asettaa naiset epäilemättä hankalaan tilanteeseen: heidän on samanaikaisesti välteltävä katsekontaktia ja silti kyettävä hankkimaan mahdollisimman paljon tietoa ympäristöstään ja miesten aikeista.<sup>160</sup>

Tuijotus koetaan elekieltä ja valtasuhteita tutkineen psykologian professorin Nancy M. Henleyn mukaan sukupuolesta riippumatta negatiiviseksi ja aggressiiviseksi eleeksi. Tuijotus konnotoi pyrkimystä hallita jotakuta silmillään ja aiheuttaa sen vuoksi epämukavuutta ja vastenmielisyyttä sen kohteeksi joutuneessa. On huomattu, että vaikka varman statuksen omaava henkilö viestii siitä sivuuttamalla muut katseellaan, tuijotusta käytetään korkean statuksen saavuttamiseen, lujittamiseen ja takaisin voittamiseen, toisin sanoen dominanssin

<sup>159</sup> Henley 1977, 152, 154–155.

<sup>160</sup> Ibid., 160–165.

hankkimiseen. Miten sitten erottaa aggressiivinen tuijotus miellyttämään pyrkivästä visuaalisesta huomionosoituksesta? Siihen antavat vihjeitä useat muut tilannekohtaiset tekijät kuten katsekontaktin pituus ja luonne<sup>161</sup>, muu kehonkieli, kuten pään asento, sekä henkilöiden keskinäinen suhde ja vuorovaikutuksen luonne. Tutkimusten mukaan ihmiset kokevat epämiellyttävimmäksi hiljaisen tuijotuksen, joka saadaan itsensä ikäiseltä tai itseään vanhemmalta henkilöltä. He tuntevat olevansa enemmän tarkkailtavana vanhemman kuin nuoremman ihmisen seurassa, kun he itse katsovat toista vähemmän tai mikäli he ovat naisia ja miehen seurassa. Ylipäänsä naiset kokevat herkemmin olevansa tarkkailun alaisina, piti tämä paikkansa tai ei, mikä on selitettävissä kulttuurisista tekijöistä käsin.<sup>162</sup> Kun nämä seikat otetaan huomioon neiti Brillin ja rakastuneen nuorenparin välikohtauksessa, saa tilanne lisävalaistusta.

Neiti Brillin valmistautuessa kuuntelemaan ”äänettömästi hymisten, yhä huulillaan värisevä hymy” nimenomaan tyttö on se, joka kiusaantuu:

”No, not now”, said the girl. ”Not here, I can’t.”

“But why? Because of that stupid old thing at the end there?” asked the boy. “Why does she come here at all – who wants her? Why doesn’t he keep her silly old mug at home?”

“It’s her fu-fur which is so funny”, giggled the girl. “It’s exactly like a fried whiting.”

“Ah, be off with you!” said the boy in an angry whisper. Then: “Tell me, ma petite chère –“

“No, not here”, said the girl. “Not yet.”<sup>163</sup>

Vaikka neiti Brillin ei kerrotakaan suoranaisesti tuijottavan vaan tekeytyvän päinvastoin mahdollisimman huomaamattomaksi, ei tämä välttämättä häneltä täysin onnistu. Onhan neiti Brill itsekin havainnut erään seikan tarkkaillessaan muita puistossa istuskelevia kaltaisiaan: ”[F]rom the way they *stared* they looked as though they’d just come from dark little rooms or

<sup>161</sup> Esim. silmät apposen auki vai puoliummessa, toisen liikkeen seuraaminen vai paikalleen kivettäminen jne.

<sup>162</sup> Henley 1977, 152–154, 158, 166–167.

<sup>163</sup> KM, 335.



even – even cupboards!”<sup>164</sup> Tyttö ei halua ryhtyä tekemisiin pojan kanssa tuntiessaan olevansa itseään vanhemman henkilön tarkkailtavana – henkilön, joka tuntuu kiinnittävän heihin enemmän huomiota kuin he itse tähän. Poika ei niinkään välitä siitä, tarkkaillaanko heitä. Häntä ärsyttää naisen läsnäolo sinänsä, tämän vanhuus ja rumuus, jonka hän ei näe sopivan puistoon ja kaupunkikuvaan. Mahdollisesti poikakin on huomannut neiti Brillin uteliaan, haastavan katseen ja haukkumalla häntä koettaa torjua sitä uhkaa, jonka se hänen orastavalle miehisyydelleen aiheuttaa.

Myös se, miten näkyvässä katseen haltija on, vaikuttaa tähän kohdistuvaan reaktioon. Tuijotus on epämiellyttävintä silloin, kun emme itse näe toista ihmistä kunnolla tai lainkaan, esimerkiksi kun meitä katsotaan aurinkolasien takaa. Tähän vaikuttaa odotus, jonka mukaan sillä, joka näkee enemmän, on enemmän visuaalista informaatiota ja siten suurempi dominanssi tilanteessa.<sup>165</sup> Tämä pätee myös liikkumiseen kaupunkiympäristössä: koska miehet ovat katukuvassa näkymättömämpiä, he dominoivat ympäristöä ja hallitsevat katseellaan. Naiset ovat jokapäiväisessä elämässäänkin jonkinlaisia ”esiintyjiä”, joiden pukeutumista arvostellaan, joita nipistellään ja joiden perään vihelletään, mikä tekee heistä myös kaikkein haavoittuvaisimpia.<sup>166</sup> *Miss Brill* -novellin avainkohdat kytkeytyvät olennaisesti kysymykseen, voiko jo itsessään huomion kohteena, objektina, oleva nainen samanaikaisesti ottaa haltuunsa hallitsevan subjektiposition katsojana ja tarkkailijana, flanöörinä, ja minkälaisin seurauksin.

---

<sup>164</sup> KM, 332. Kursivointi minun.

<sup>165</sup> Henley, 157–158, 166.

<sup>166</sup> Ibid., 167.

### 3.2 Taitelijasta prostituoiduksi

Novellissa *Pictures* työtön, keski-ikäinen ja ylipainoinen klassinen laulaja Ada Moss etsii epätoivoisesti itselleen uutta pestiä elokuvaan keskittyvästä uudesta viihdeteollisuudesta maksaakseen velkansa hädöllä uhkaavalle vuokraemännälleen.<sup>167</sup> Tarina kuljettaa lukijan läpi yhden hänen päivänsä, matkan halki kaupungin agentin luota toiselle. Kestettyään koko päivän pettymyksiä agenttitoimistoissa ja solvauksia kaupungilla alati optimisminsa säilyttävä nainen menee viettämään iltaa kahvila-yökerhoon houkutelakseen siellä hyvää sattumaa puoleensa. Sen sijaan hänen seuraansa istuu hyvin lihava ja epämiellyttäväksi kuvattu mies, joka lyhyen jutustelun jälkeen ehdottaa neiti Mossille, että he poistuisivat yhdessä jommankumman luokse. Neiti Moss seuraa miestä ulos kahvilasta, minkä voidaan olettaa helpottavan myös hänen rahavaikeuksiaan.

Ada Moss on kaupunkilainen henkeen ja vereen. Siinä missä *Miss Brill* -novellin nimihenkilö vielä kuvailee ja hämmästelee näkymiä ympärillään, tässä erilaiset fragmentaariset vaikutelmat tuntuvat vain valuvan päähenkilön ohitse. Mansfieldiä suhteessa modernismin traditioon tutkinut Sydney Janet Kaplan näkee Ada Mossissa yhtymäkohtia James Joycen kuuluisimpaan hahmoon Leopold Bloomiin ja kuulee kaikuja T.S. Eliotin ”J. Alfred Prufrockin rakkauslaulusta” Lontoon-kuvauksineen tai *Autiosta maasta* päämäärättömine keskusteluineen<sup>168</sup>. Tämä ei ole kummallista ottaen huomioon, että Joyce ja Eliot olivat Mansfieldin aikalaisia ja Mansfield kirjoitti ensimmäisen versionsa *Pictures* -novellista<sup>169</sup> juuri ystäväystyttyään Eliotin kanssa. Mutta sen sijaan, että käyttäisi vieraantuneita kaupunkilaishahmojaan symbolina länsimaisen sivilisaation tuholle tai kontrastina

<sup>167</sup> Novellin tapahtumat ajoittuvat ensimmäiseen maailmansotaan ja sen aiheuttamaan lamaan ja työttömyyteen.

<sup>168</sup> Eliot kirjoitti *Aution maan* vasta tämän jälkeen.

<sup>169</sup> Ilmestyi nimellä ”The Common Round” *The New Age* -lehdessä 1917.

menneisyyden suurille hahmoille, Mansfield samastuu henkilöihinsä ja tuo näkyviin sosiaaliset epäkohdat.<sup>170</sup>

There were grey crabs all the way down the street slopping water over grey stone steps. With his strange, hawking cry and the jangle of the cans the milk-boy went his rounds. Outside Brittweiler's Swiss House he made a splash, and an old brown cat without a tail appeared from nowhere, and began greedily and silently drinking up the spill. It gave Miss Moss a queer feeling to watch – a sinking, as you might say.<sup>171</sup>

Vanha hännätön kissa laskee Ada Mossin mielialaa, sillä hän näkee siinä itsensä vertauskuvallisesti syömässä ahnaasti tähteitä, joita muilta tipahtaa. Ada Mossin suurin ja ajankohtaisin ongelma on työn ja rahan puute. Novellin alussa hänet kuvataan palelemassa sängyssään ja kuvittelemassa sarjan lämpimiä aterioita vaeltamassa katon poikki. Vanhan kissan näkeminen värittää koko novellin lohduttomuudellaan, vaikka Ada Moss ei muuten juuri salli itsensä tuntea lohduttomuutta. Hän ohittaa katujen ärsykkeet samalla järkähtämättömällä tyyneydellä kuin agenttitoimistoissa kohtaamansa pettymykset.

”Look out, Fattie; don't go to sleep!” yelled a taxi-driver. She pretended not to hear.<sup>172</sup>

Seisahtuessaan keskelle kahvilaa hänen läsnäoloaan ei huomata lainkaan, sen sijaan kassaneiti ja tarjoilijatar jatkavat merkityksetöntä keskusteluaan suorittaessaan omia askareitaan. Ensimmäisessä agenttitoimistossa Ada Moss saa väistellä kiireistä siivoojaa, toisessa toimistossa agentti, joka on nähnyt hänet ”neljä kertaa viikossa viime – ties kuinka monen viikon ajan”, ei muista hänen nimeään, ja kolmannessa kaunis konttoristi peruuttaa luvattun koe-esiintymisen nauramalla suurelle joukolle halukkaita statisteja, jotka kyselevät palkkansa perään. Neljännessä toimistossa tyyli virkailija läimäyttää hänen eteensä täytettävän kaavakkeen ennen kuin pamauttaa luukkunsa kiinni. Välinpitämättömyyttä kohdatessaan neiti Mossin asenne on suurkaupunkilaisen järkiperäinen. Hän on tottunut kaupungilla kävijä, liian

<sup>170</sup> Kaplan 1991, 74–75.

<sup>171</sup> KM, 122.

<sup>172</sup> KM, 123.

kyllääntynyt sen tarjoamiin alituisiin vaikutelmiin ja shokkeihin reagoidakseen tunteenomaisesti. Ihailtava huolettomuus on kuitenkin pelkkää pintaa, jonka peilikuva toistuvasti kavaltaa ikävällä irvistyksellään.

Benjamin kiinnittää eräässä Edgar Allan Poen kaupunkikuvauksessa huomiota ihmisten käytöksen ja kasvonilmeiden yhdenmukaisuuteen, erityisesti hymyyn näiden kasvoilla. Hän tulkitsee sen toimivan eräänlaisena miimisenä iskunvaimentajana, josta nykyään käytettäneen nimitystä ”keep smiling”.<sup>173</sup> Kasvot ovat Henleyn mukaan ihmisen petollisin alue. Yhteiskunnassa, joka ei salli tunteiden ilmaisemista koko niiden voimakkuudessaan – erityisesti äärimmäiset tunteenilmaisut kuten huutaminen, itkeminen tai hysteerinen nauru katsotaan sopimattomaksi – tunteiden hallinnasta tulee arvokkuuden säilyttämisen mittari. Mitä korkeammassa asemassa ihminen on, sitä tärkeämpää hänen on kyetä hallitsemaan tunteitaan. Rautainen ulkokuori auttaa säilyttämään auktoriteetin, sillä se ei paljasta tietoa eikä siten luovuta vihamiehelle asetta.<sup>174</sup> Sukupuolieroa tutkittaessa on huomattu miesten peittävän etenkin surua ja pelkoa, naisten puolestaan suuttumusta. Tytöille opetetaan pienestä pitäen, etteivät he näytä viehättäviltä vihaisina ja huutaessaan. Hymystä onkin tullut erityisesti keskiluokkaisille naisille eräänlainen rooli: sekä naisten että miesten on huomattu pitävän uhkaavana ja pelottavana naista, joka ei hymyile riittävän usein. Samalla hymy yhdistetään sosiaalisesti alempiarvoiseen positioon: sillä osoitetaan ylemmille, että kaikki on hyvin, ja pyritään säilyttämään illuusio suhteiden näennäisestä tasa-arvoisuudesta. Hymy ja nauru voivat toimia suojaavana valheena, jotka laukaisevat jännitystä, lepyttävät ja tasapainottavat tilannetta sen sijaan, että olisivat merkkejä todellisesta mielihyvästä tai ystävällisyydestä.<sup>175</sup>

<sup>173</sup> Benjamin 1986, 53.

<sup>174</sup> Henley 1977, 169, 172–173.

<sup>175</sup> Ibid., 171–172, 174–176, 178.

Liioitellun ystävällisen hymyn, jonka hän suo vuokraemännälleen ja ihmisille agenttitoimistoissa, voi katsoa toimivan Ada Mossillakin rauhoittavana ja lepyttävänä eleenä, jonka pyrkimyksenä on säilyttää oma arvokkuutensa. Vaikka onkin ajautunut tilanteeseen, jossa hänellä ei ole rahaa eikä valtaa, Ada Mossin elämä on ollut aikoinaan varsin toisenlaista.

”Well, I’m not an actress by profession”, confessed Miss Moss. “I’m a contralto singer. But things have been so bad lately that I’ve been doing a little.”

“It’s *like* that, isn’t it, dear?” said the baby.

“I had a splendid education at the College of Music”, said Miss Moss, “and I got my silver medal for singing. I’ve often sung at West End concerts. But I thought, for a change, I’d try my luck...”<sup>176</sup>

Ada Mossin urheus ja sisukkuus on niin lujaa tekoa, että jopa itkuun purskahtaminen nähdään käytännöllisenä, voimia antavana eleenä, joka ohitetaan kahdella lyhyellä lauseella ja jonka jälkeen voi entistä tarmokkaampana suunnata kohti uusia mahdollisuuksia.

And then she sat down on one of the benches to powder her nose. But the person in the pocket mirror made a hideous face at her, and that was too much for Miss Moss; *she had a good cry. It cheered her wonderfully.*

”Well, that’s over”, she sighed. ”It’s one comfort to be off my feet. And my nose would soon get cool in the air... It’s very nice in here[.]”<sup>177</sup>

Huoli nenästä ja sen jatkuva puuterointi paljastaa, että tosiasiaissa neiti Mossista tuntuu siltä, kuin hän itkisi koko ajan. Jo novellin alussa, valmistautuessaan kaupungille lähtöön, hän kehottaa itseään olemaan itkemättä perustellen sitä sillä, että nenä rupeaisi punoittamaan. Tämä rinnastuu naiselliseen nättinä olemisen vaatimukseen ja sen pakottamaan tunteiden kontrollointiin.

Hahmona vailla minkäänlaista statusta ja valtaa, naimiän jo ylittäneenä ja boheemina naisena Ada Mossilla näyttää olevan ainakin yksi merkittävä vapaus: vapaus vaeltaa mielensä mukaan ympäri kaupungin kivistä viidakkoa. Tämän aseman ja aikakauden uusien tuulien siivittämänä

<sup>176</sup> KM, 126.

<sup>177</sup> KM, 127. Kursivointi minun.

hän voi jopa sallia itselleen illanvieton paikassa, jota aiemmin olisi kenties pidetty vain miehille ja ilotyöille tarkoitettuna ympäristönä. Se ei kuitenkaan tapahdu täysin varauksetta, sillä neiti Moss joutuu vakuuttelemaan itselleen olevansa suunnitelmistaan huolimatta kunniallinen nainen: ”Why should I feel nervous? It’s not nervousness. Why shouldn’t I go to the Café de Madrid? I’m a respectable woman – I’m a contralto singer. And I’m only trembling because I’ve had nothing to eat to-day.”<sup>178</sup> Illanviettopaikkaan meneminen ei liity hänellä hauskanpitoon vaan viimeiseen mahdollisuuteen löytää itselleen työtilaisuus, ja joutuessaan vakuuttelemaan itseään niin kovasti hän ikään kuin aavistaa tilanteen, johon on ajautumassa. Kävellessään sisään Café de Madridiin kahvila paljastuukin pimeäksi yökerhoksi, jonka asiakkaina näyttää olevan lähinnä miehiä.

It was almost dark in the café. Men, palms, red plush seats, white marble tables, waiters in aprons, Miss Moss walked through them all. Hardly had she sat down when a very stout gentleman wearing a very small hat that floated on the top of his head like a little yacht flopped into the chair opposite hers.<sup>179</sup>

Haaveet tummasta, komeasta herrasmiehestä, joka sattumalta tarvitsee kontra-alttoa, kariutuvat pyylevän ja tyylitajuttoman ukon mätkähdettyä välittömästi häntä vastapäätä. Seuraa kiusallinen ja töksähtelevä keskustelu, ja selvästi aavistaen tilanteen kehityssuunnan Ada Moss pyytää tilaamaan itselleen brandyn aiemmin suunnittelemansa kahvin sijasta. Seksistiset vihjailut sinetöivät miehen aikeet, joihin Ada Mossin on nykyisessä elämäntilanteessa tyydyttävä. Lihavan miehen tökerö lähestyminen todistaa, miten helposti yksinäisen naisen tietyssä julkisessa tilassa saattoi edelleen tulkita prostituoiduksi.

Prostituoituja ei Elizabeth Wilsonin mukaan turhaan kutsuttu katutyttöiksi (*women of the streets, streetwalkers*), sillä nimenomaan kadun vailla rajoja ja avoimena kaikille katsottiin

---

<sup>178</sup> KM, 127.

<sup>179</sup> KM, 128.

toimivan houkuttimena ja syynä kaikenlaiseen säädyttömyyteen.<sup>180</sup> Miehet, jotka kohtasivat päivittäisiä paineita työelämässä ja joutuivat kotonaan toimittamaan kunnollisen aviomiehen ja vastuuntuntoisen isän virkaa, varasivat kadut ja muut julkiset tilat yhteistuumin vapauden ja edesvastuuttomuuden toteuttamissijoiksi. Niistä tuli porvarillisten miesten ja muihin yhteiskuntaluokkiin kuuluvien naisten kohtaamispaikkoja, jonne porvarillisella naisella ei ollut asiaa vaarantamatta omaa naisellisuuttaan. Kaduilla kuten muussakin julkisessa elämässä päti rahan valta, ja siellä naisista tuli kulutushyödykkeitä.<sup>181</sup> Kun naiset 1800-luvun lopulla enenevässä määrin ilmaantuivat kaduille, heräsi kysymys, eivätkö kaikki julkisilla paikoilla liikkuvat naiset olleet prostituoituja. Samaan aikaan esitettiin myös arveluja, ettei itsensä myyminen välttämättä tarkoittanut mitään kohtalokasta ja katastrofaalista valintaa vaan kuului ohimenevänä vaiheena monen naisen elämään. Wilsonkin korostaa, ettei prostituoitua tule välttämättä ajatella uhrina. Urbanissa kulutusyhteiskunnassa prostituoituna toimimisen saattoi nähdä tarjoavan naisille myös valtaa ruumiina, jolle hän itse määräsi hinnan.<sup>182</sup> Tästä näkökulmasta katsottuna Ada Mossin voi nähdä eräänlaisena ikääntyneenä flapper-tyylisenä hahmona, käytännöllisenä seikkailijattarena, joka tarttuu toimeliaasti tilaisuuteen ja antautuu kaikenlaisiin kokeiluihin vaaroista piittaamatta, sillä tuntee keinot, joilla suojautua niiden ikäviä seurauksia vastaan ja tietää tai ainakin uskottelee itselleen, että hänen elämäntyylinsä on vain väliaikaista. On silti huomionarvoista, että hän toimii taloudellisen ahdingon pakottamana eikä vapaasta mielihalustaan.

Köyhyys erityisesti taiteilijaidentiteettiin yhdistettynä on Mansfieldilla omiaan nostamaan esille kysymyksen prostituutiosta. Prostituoitukseksi ryhtymisen ajatuksella voidaan leikitellä

---

<sup>180</sup> Wilson 1991, 41.

<sup>181</sup> Pollock 2003, 97–98, 111.

<sup>182</sup> Wilson 1992, 93, 104–106; Hapuli 1995, 135–136, 160.

kuin seksuaalisella fantasiolla<sup>183</sup> tai siihen ajautumista voidaan kuvata karusti kuten novellissa *Pictures*. Wilson puolestaan samastaa prostituoidun ja flanöörin nähden, että monista eroavuuksista huolimatta nimenomaan prostituoidun voi ajatella edustavan aikansa naispuolista vastinetta flanöörille. Baudelaire näki moderneilla vapailla markkinoilla kilpailevan ja ostajista kamppailevan taiteilijan toiminnan muistuttavan eräänlaista sielun prostituutiota. Lisäksi niin prostituoitu kuin flanööri kulkevat kaduilla ja väkijoukoissa, ja vaikka prostituoidulta puuttuukin flanöörin analyttisyys, heitä yhdistää kaupunkielämän pimeän puolen tuntemus ja tieto niistä säälimättömistä tavoista, joilla kaupunki lupaa iloja, joita se ei kuitenkaan koskaan toteuta.<sup>184</sup> Flanööria ja prostituoitua rinnastettaessa on kuitenkin tärkeää kiinnittää huomiota siihen taloudelliseen välttämättömyyteen, joka ajoi naiset tähän asemaan. Prostituoitulle kadulla liikkuminen tuskin oli mikään esteettisesti ylevöittävä tai millään tavalla innoittava kokemus. Tähän voi varmasti yhtyä myös Ada Moss, joka rohkeista toiveistaan ja odotuksistaan huolimatta joutuu tyytymään vulgaariin ja vastenmieliseen kokemukseen. Matka julkisessa tilassa liikkuvasta naisesta ”julkiseksi naiseksi” ei todellakaan ollut pitkä.

### 3.3 Elämysostoksia

Novellin *A Cup of Tea* päähenkilö Rosemary Fell ei ole köyhä, syrjäytynyt, boheemi eikä prostituoitu, päinvastoin – hän on nuori, vauras, naimisissa oleva ja ulkoiseen yltäkylläisyyteen tottunut porvarisnainen, mutta hänessäkin voi huomata orastavaa uteliaisuutta suurkaupungin tarjoamaa mahdollisuuksien kirjoa kohtaan ja halua vapautua

<sup>183</sup> Ks. esim. *The Swing of the Pendulum*.

<sup>184</sup> Wilson 1991, 55; Wilson 1992, 105–106; Hapuli 1995, 135–136; Kortelainen 2002, 384.



perinteisen naisen roolin rajoitteista. Sosiaalisen seurustelun lisäksi Rosemary Fellin lempiharrastuksiin kuuluu ostoksilla käyminen, jonka rituaaleja kuvataankin novellin aloitussivuilla tarkkaan. Ostoksilla käynti mahdollisti keskiluokkaisille naisille yhden harvoista väylistä ulos kotoa kaupungin jännitykseen. Alkaen ensimmäisten tavaratalojen aukeamisesta Lontoossa 1860- ja 1870-luvuilla siitä muodostui naisille tärkeä aktiviteetti, ja 1800-luvun loppuun mennessä keskiluokkainen nainen ostoksilla oli jo tuttu näky kaupunkikuvassa. Kulutuskulttuurin ja naisten julkisten vapauksien kehittyminen liittyivät siis tiiviisti toisiinsa. Yksityisten ulkonäköön, perheestä huolehtimiseen ja kodin sisustamiseen liittyvien kysymysten siirtyessä julkisille alueille myös naisten pääsy kaupunkiin sai oikeutuksensa. Tavaratalot sekä tarjosivat naisille työpaikkoja että toimivat julkisina tiloina, joissa naiset saattoivat hyväksytysti ja turvallisesti liikkua. Tavaratalo kaupallisuudelle perustuvana unelmien tempelinä loi oman esteettisen maailmansa, jossa kauneudesta tuli kulutushyödyke ja kulutuksesta hyve. Ritva Hapulin sanoin ”ostaminen muuttui yksinkertaisesta taloudellisesta välttämättömyydestä houkuttelevaksi kulttuuriseksi toiminnaksi”<sup>185</sup>, joka liitettiin yksilölliseen valintaan ja nautintoon. Samalla katseen ja esilläolon merkitys korostui. Yksityistä tilaa muistuttavina julkisina paikkoina tavaratalot edustivat naisille samaa kuin bulevardit ja kahvilat flanööreille, ja siinä missä kaupoissa kiertely tai ikkunaostokset kuuluivat olennaisena osana flanöörin identiteettiin, tavaratalossa naisestakin saattoi tulla flanööri!<sup>186</sup>

Rosemary Fell kuuluu siihen etuoikeutettuun osaan yhteiskuntaa, jolle ostoksilla käynti tarjosi työn ja velvollisuuden sijasta henkilökohtaista ajanvietettä, viihdykettä ja katselun nautintoa. Anna Kortelainen on tutkinut tavarataloa ja ostoskulttuuria yleisemminkin nimenomaan

---

<sup>185</sup> Hapuli 1995, 144.

<sup>186</sup> Nead 2000, 69; Wilson 1991, 58–59; Wilson 1992, 99, 101; Hapuli 1995, 144.

naisille tarjoutuvana modernina elämyksenä. Tavarataloissa naiset saattoivat unohtaa roolinsa katseen kohteena ja päinvastoin katsella ja haluta itse. Korostunut ystävällisyys, jota myyjät asiakasta kohtaan osoittivat, toimi hyvänä vastapainona sille työkyvedelle ja turvattomuudelle, jota he kohtasivat kadulla. Tuttu tavaratalo saattoi toimia naiselle työyhteisön kaltaisena verkostona.<sup>187</sup> Keski- ja yläluokan naiset tekivätkin Kortelaisen mukaan kuluttamisesta 1800-luvulla oman työnsä. Naisilla, joilla ei ollut muuta asiaa kotinsa ulkopuolelle, ostoksilla käyminen muodosti ihmeellisen poikkeuksen, ansiotyön tärkeyttä jäljittelevän toiminnan<sup>188</sup>:

Uudet ostosparatiisit tekivät kuluttamisesta nautinnon: ne vetivät kuluttajan turvaan kurjalta ilmalta, uhkaavilta katsojilta ja seurailijoilta sekä kaupunkien saastaisilta kaduilta, antoivat mahdollisuuden katsella ja haluta ilmaiseksi, osallistua omalla tavallaan moderniin kaupunkilaisuuteen. Niissä sai takuuvarmasti kulttuurisia, materiaalisia, sosiaalisia, esteettisiä ja uusia virikkeitä, jotka karkottivat etäisyyden, eristyneisyyden ja masentuneen ikävystymisen eli ranskalaisittain *ennuin*.<sup>189</sup>

Tavaratalojen asiakkaat olivat aikansa ainoita joutilaasti ja huolettomasti ilman esiliinaa julkisella paikalla liikkuneita naisia. Ostoskulttuurin myötä naiset alkoivat vähitellen ottaa muutakin kaupunkitilaa haltuunsa. Esimerkiksi Lontoossa shoppailu lisäsi Kortelaisen mukaan räjähdysmäisesti naisten liikkumista kaupungin keskustaan ja keskustassa.<sup>190</sup>

Moderniksi naiseksi initioiduttiin muodin ja kuluttamisen kautta. Moderni elämäntapa manifestoitui näyttävimminkin juuri kaupallisesti eletävänä, hankittavana ja nautittavana sfäärinä.<sup>191</sup> Novellin aloituskappale, joka on kuin mainos itsessään, esittelee Rosemary Fellin rinnastamalla modernin, muodin ja lukeneisuuden, jossa paino on nimenomaan uutuuksissa: ”She was young, brilliant, extremely modern, exquisitely well dressed, amazingly well read in the newest of the new book[s]”.<sup>192</sup> Uutuus ohimenevänä ja hetkellisenä on Kortelaisen sanoin

<sup>187</sup> Kortelainen 2005, 18–19, 40, 46, 77–78.

<sup>188</sup> Ibid., 80.

<sup>189</sup> Ibid., 17.

<sup>190</sup> Ibid., 17, 20.

<sup>191</sup> Kortelainen 2002, 270, 274.

<sup>192</sup> KM, 398.

modernin ydintä. Uutuuden, *nouveauté*, kokeminen on modernin elämän tuntomerkki.<sup>193</sup> Uutuuksia hankkiessaan naisilla oli myös tilaisuus kokea koko tunteiden kirjo. Siihen liittyi mielihyvää, kiusauksia, arvioimista ja eri vaihtoehtojen punnitsemista, luopumista ja pettymystä. Ostoksilla käyminen tarjosi naisille itselleen aktiivisen, aloitteellisen valloittajan roolin. Naisen, halun ja rahan suhde koettiin myös uhkaavaksi: siinä missä miehinen kulutus nähtiin rationaalisena, naisilla sitä pidettiin helpommin irrationaalisena, vaikutuksille alttiina, liiallisena, vieteille ja intohimoille antautuvana. Kortelainen arveleekin, että kenties juuri feminiinisyyden on vienyt tavaratalolta arvon modernina tilana, poistanut sen modernin kuvastosta. Kärjistettynä voisi kysyä – kuten Kortelainen tekee – olisiko tavaratalo mahdollisesti naisten bordelli?<sup>194</sup> Se oli tila täynnä saatavilla tai melkein saatavilla olevia mielihyvän lähteitä, jossa nainen saattoi asettua modernin miehen asemaan, asiakkuuteen, ”tunnustella rahan valtaa ja nauttia rahan ja valitsemisen erotiikasta. [—] Tavarataloissa naisille sallittiin miehisten vaihto-operaatioiden ja niihin sisältyvien nautintojen jäljittely”<sup>195</sup>. Kortelaisen esiin nostamat katkelmat Emile Zolan romaanista *Naisten aarreaitta* havainnollistavat, millä tavalla naisten tunteet tavaratalossa yhdistettiin sukupuoliseen kiihkoon.

Kortelainen kiinnittää huomiota shoppailuun liittyvään epämääräiseen ja osittain tiedostamattomaan kaipuuseen, joka kuvaa kokonaista elämäntuntua. Jotkut tiedostetut puutteet näyttäytyvät vain jäävuoren huippuna suuremmasta uudistusten tarpeesta. Ostoksia tehdessämme hahmotamme samalla uutta minää, punnitsemme itseämme tietyssä elämyskehikossa. Erilaiset hankinnat ovat intiimi tapa kertoa itselleen, mihin päin on menossa

---

<sup>193</sup> Kortelainen 2005, 70.

<sup>194</sup> Ibid., 80–81, 155–158; Kortelainen 2002, 282–283, 318–826.

<sup>195</sup> Kortelainen 2005, 158.

tai haluaa suunnata elämässään.<sup>196</sup> Tunteet, toiveet, halut ja pinnanalainen kaipaus ovat intensiivisesti läsnä myös novellin *A Cup of Tea* kohtauksessa, jossa päähenkilö poikkeaa pienessä antiikitavaraliikkeessä. Tavaratalosta poiketen tällainen pikkuliike viestii tiettyä eksklusiivisuutta, erityistä asemaa ja jopa enemmän maskuliinisuutta verrattuna spesifisti feminiininä ympäristönä pidettyyn tavarataloon. Pikkuliikkeet olivat jääneet 1700- ja 1800-lukujen pasaaseista, katetuista kauppakäytävistä, joita keräilijänakin tunnettu Benjamin on kuvannut vielä ensisijaisesti miehisen halun kenttinä. Kirjakaupat ja antiikkiliikkeet vetivät puoleensa lähinnä miehiä, näköhavaintoja ja taide-esineitä keräileviä flanöörejä.<sup>197</sup> Saattoiko Rosemary Fell muistuttaa tällaista miehistä keräilijää? Ari Pöytäri on luonnehtinut keräilijää ihmiseksi, jolle esineen käyttöarvo samoin kuin vaihtoarvokaan eivät ole tärkeitä. Olennaista on objektille kehittynyt, keräilijän subjektiivisiin arvostuksiin perustuva *merkitysarvo*. Pöytäri luonnehtii keräilijää hyödykkeistymisen vastavoimaksi, joka yksityisesti singularisoimalla tekee yleisestä tavarasta itselleen ainutlaatuisen ja ainutkertaisen, ei-toistettavissa olevan. Keräilijä on kuitenkin erotettava hahmona haalijasta ja kasaajasta, joiden toiminta on joko päämäärätöntä tai keskittyy utilitaristisiin objekteihin. Keräilijän toiminta on järjestelmällistä ja tavoitteena on aina kokoelma, vaikka Pöytäri myöntääkin, että keräilijän, haalijan ja kasaajan välinen raja voi olla joskus hyvin liukuva. Keräilyn motiivina toimii kaipaus, sekä täydelliseen kokoelmaan että täydellistyvään minuuteen.<sup>198</sup> Keräilyn selitysmalleja leimaa kuitenkin sukupuolisidonnaisuus: ne olettavat keräilijän automaattisesti miehiksi. Keräily jakaantuu kahdeksi eri alueeksi: miesten vakavasti otettavaksi, asiantuntemusta vaativaksi taidekokoelmien luomiseksi ja naisten muoteja seurailevaksi rihkaman kasaamiseksi, jossa keräilijänilo liittyy pikemminkin sosiaaliseen kanssakäymiseen

---

<sup>196</sup> Ibid., 81–82.

<sup>197</sup> Ibid., 22–23; Kortelainen 2002, 321.

<sup>198</sup> Pöytäri 1996, 15–20, 66–72, 103, 108–118.

ja kodinsisustamiseen.<sup>199</sup> Rosemary Fell asettuu selvästi tähän välimaastoon. Hän asioi arvokkaassa liikkeessä, jonka hintataso huimaa jopa hänenkin päätään, ja tutkii yksityiskohtia myöten emaljirasiaa, jolla ei selvästikään ole mitään käyttöarvoa. Silti ostosten tekemisellä on hänelle monia muita merkityksiä kuin pelkästään – jos lainkaan – hienon kokoelman luominen.

It was a shop she liked. For one thing, one usually had it to oneself. And then the man who kept it was ridiculously fond of serving her. He beamed whenever she came in. He clasped his hands; he was so gratified he could scarcely speak. Flattery, of course. All the same, there was something...<sup>200</sup>

Yes, she liked it very much. She loved it; it was a great duck. She must have it. And, turning the creamy box, opening and shutting it, she couldn't help noticing how charming her hands were against the blue velvet.<sup>201</sup>

Kohtelu ja vaikutelmat, jotka hän liikkeessä kohtaa, ovat kuin suoraan erään konsultin suusta, joka määritteli tavaratalojen asiakassuhteen vuonna 1927 ihanteellisimmillaan näin: ”Asiakkaan tulee pitää ostamastaan tuotteesta, ympäristöstä jossa hän on tuotteen ostanut, ihmisestä jolta hän on tuotteen ostanut, mutta myös enemmän itsestään tämän tapahtuman jälkeen.”<sup>202</sup>

Tällä kertaa Rosemary onnistuu välttämään kiusauksen, mutta astuessaan ulos kadulle hänet valtaa syvä melankolia:

Rain was falling, and with the rain it seemed the dark came too, spinning down like ashes. There was a cold bitter taste in the air, and the new-lighted lamps looked sad. Sad were the lights in the houses opposite. Dimly they burned as if regretting something. And people hurried by, hidden under their hateful umbrellas. Rosemary felt a strange pang. She pressed her muff against her breast; she wished she had the little box, too, to cling to.<sup>203</sup>

<sup>199</sup> Kortelainen 2002, 195, 214.

<sup>200</sup> KM, 398–399.

<sup>201</sup> Ibid., 399.

<sup>202</sup> Kortelainen 2005, 39.

<sup>203</sup> KM, 400.

Lohduttomuuden keskellä hän katuu sitä, ettei ostanut tuota rasiaa, joka yhtäkkiä täyttyy kaikenlaisista emotionaalisista yllykkeistä. Benjamin väittää, että flanööri saattoi tuntea empatiaa kulutustavaraa kohtaan ja ymmärtää sen vaihtoarvoa. Myyntiartikkelit ovat kuin tyhjiä, sisältöä odottavia allegorioita, jotka täyttyvät kuluttamiseen ja muihin ”omistamisiin” liittyvillä haluilla ja unelmilla.<sup>204</sup> Ennen kuin Rosemary ehtii hypätä häntä odottavaan autoon, hänen eteensä ilmaantuu kuitenkin vielä suurempi potentiaalinen elämys: nuori tyttö, joka pyytää vähän rahaa ostaakseen kupillisen teetä. Tällainen sattumanvarainen, mutta kohtalokas kohtaaminen kadulla vertautuu jälleen jo aiemmin mainitsemaani Baudelairin runoon ”Ohi kulkeneelle naiselle”. Rosemary päättää hetken mielijohteesta pyytää tuntemattoman tytön kotiinsa tarjotakseen tälle itse teetä. Koko episodi alkaa Rosemaryn mielestä vaikuttaa jännittävältä seikkailulta, ja hänen surumielisyytensä on tipotiessään.

It was like something out of a novel by Dostoevsky, this meeting in the dusk. Supposing she took the girl home? Supposing she did do one of those things she was always reading about or seeing on the stage, what would happen? It would be thrilling.<sup>205</sup>

Houkuteltuaan nälkiintyneen ja huonovointisen tytön autoonsa hän tuntee voitonriemua, jota tyynnyttelee vakuuttamalla itselleen tekevänsä pelkkää hyvää ja rauhoittelemalla sekä itseään että hämmentynyttä hoidokkiaan sillä, että ovathan he molemmat sentään naisia.

But of course she meant it kindly. Oh, more than kindly. She was going to prove to this girl that – wonderful things did happen in life, that – fairy godmothers were real, that – rich people had hearts, and that women *were* sisters.<sup>206</sup>

Nautittuaan tytön häkellyksestä loisteliaassa kodissaan, ravittuaan hänet ja valmistautuen innokkaana kuuntelemaan hänen tarinaansa heidät keskeyttää Rosemaryn aviomies Philip, joka astuu odottamatta huoneeseen. Silmäiltyään yllättävää vierasta hän pyytää vaimonsa hetkeksi sivuun, vaatii selitystä tämän omituiselle toiminnalle ja lisäksi vihjaisee Rosemarylle

<sup>204</sup> Kortelainen 2002, 307; Kortelainen 2005, 70.

<sup>205</sup> KM, 401.

<sup>206</sup> KM, 401–402.

tytön olevan epätavallisen kaunis. Tämä viimeinen toteamus saa vastaanhangoittelevan Rosemaryn yhtäkkiä muuttamaan mielensä, hylkäämään hyvän haltiattaren roolinsa ja lähettämään tytön pienen rahatukon kera pois kotoaan. Näin kerjäläistyttö rinnastuu vain uuteen elämysostokseen, jonka arvo koki juuri dramaattisen laskun.

Vaikka Rosemarylla on kaikki mahdollisuudet toteuttaa itseään kaupallisissa sfääreissä, hänen todellinen kiinnostuksensa suuntautuu kaupungin pimeisiin puoliin, niille alueille, joille porvarisnaisella ei ole asiaa. Tätä kuvastaa niin hänen tuttavapiirinsä – ”the most delicious mixture of the really important people and... artists – quaint creatures, discoveries of hers, some of them too terrifying for words, but others quite presentable and amusing”<sup>207</sup> – kuin itsepintainen halunsa viedä jokseenkin epäilyttävä, mahdollisesti prostituoituna toimiva kerjäläistyttö kotiinsa ja kuulla hänen tarinansa, josta paitsi jäätyään hän ei enää tunne myöskään suurta tarvetta runsaskätisyyteen. On selvää, että hänen motiivinsa ovat pikemminkin itsekkäät kuin altruistiset, ne juontuvat hänen erikoisuudentavoittelustaan ja itsestään ylläpitämästään käsityksestä, jonka kertoja paljastaa jo kuvatessaan päähenkilöä novellin kahdessa ensimmäisessä, hehkuttavilla mainoslauseilla tilkityssä kappaleessa. Kerjäläistyttön suojatukseen ottaminen on osa hänen egonarratiiviaan – esitys, jonka keinotekoisuutta korostetaan ja ironisoidaan Rosemaryn kömpelöllä käytöksellä ja hänen samanaikaisella toiveellaan kyetä esiintymään mahdollisimman luontevasti. Tässä ei kuitenkaan ole kaikki. Koblerin mukaan novellin ydin ei ole niinkään Rosemaryn itsekeskeisyydessä kuin aviomiehen haluttomuudessa ymmärtää vaimonsa henkisiä tarpeita<sup>208</sup>. Käyttäen hyväkseen vaimonsa herkkää kohtaa, ulkonäköä, joka nousee temaattisesti esiin niin novellin alussa kuin lopussa, hän tukahduttaa tahallisesti Rosemaryn suunnitelmat pitää

---

<sup>207</sup> KM, 398.

<sup>208</sup> Kobler 1990, 38, 44.

huolta kerjäläistyöstä vedoten niiden utopistisuuteen ja perustellen, että ”sellaista ei yksinkertaisesti voi tehdä”. Sanomalla arvanneensa Philipin reaktion Rosemary paljastaa, että vastaavanlainen suhtautuminen vaimonsa ajatuksiin ja tunteisiin on aviomiehelle yleistä. Korostaen monin tavoin kerjäläistyön viehättävyyttä Philip herättää Rosemaryn mustasukkaisuuden ja vihjaa – tietämättään – mahdollisesti myös Rosemaryn itsensä tyttöä kohtaan tuntemaan seksuaaliseen haluun. Tämä ei olisi niinkään mahdotonta ottaen huomioon, että hän poimii tytön kadulta kuten miesten on tapana poimia prostituoituja, johdattaa hänet suoraan henkilökohtaiseen makuuhuoneeseensa, tuntee epämääräistä syyllisyyttä, vakuuttaa moneen otteeseen – vielä kietoessaan käsiään suojattinsa olkapäiden ympärille – heidän molempien olevan naisia ja siten vain sisarellisia keskenään ja lehahtaa punaiseksi kuullessaan tytön kauneudesta väittäen, ettei ole huomannut sitä. Mustasukkaisuus ja pelko omista tunteista saa Rosemaryn lopulta luopumaan suunnitelmistaan ja palaamaan Philipin syyliin. Mies puolestaan jatkaa Rosemaryn lahjomista ja hemmottelua rahallisin keinoin, vaikka tämän tarpeet liikuskelevat emotionaalisesti huomattavasti syvemmissä vesissä.

Rosemaryn halu auttaa saattaa olla aito huolimatta siihen liittyvistä teatraalisista eleistä ja niistä tavoista, joilla hän sitä itselleen selittää. Pohjimmiltaan hän tarvitsee Kobleria lainatakseni rakkautta, mutta paremman puutteessa joutuu tyytymään vain uuteen arvoesineeseen.<sup>209</sup> Rosemaryn rakkaudentarpeen voi laajentaa koskemaan yleisemmin halua avartaa kokemustensa kenttää. Tavaratalojen flanöörinä toimiminen ei enää hänelle riitä, mitä kuvastaa myös antiikkirasian hylkääminen kaupassa. Rosemary kaipaa aitoa kontaktia ihmisiin, vieläpä ihmisiin yli omien luokkarajojensa. Vaikka hänet kuvataankin äärimmäisen moderniksi, hänen on vaikeaa, ellei mahdotonta tavoittaa sitä modernin kokemusta, joka

---

<sup>209</sup> Ibid., 38–45.



tyypillisesti liitetään miehiin ja erityisesti flanööriin. Hänen muodinmukaisuutensa kiteytyy kärjistetyksi muodikkaassa pukeutumisessa, johon naisten vapaus 1920-luvulla yleisestikin yhdistettiin<sup>210</sup>. Mutta vaikka Rosemaryn aviomiehensä mielestä omituiset tempaukset epäonnistuisivat kerta toisensa jälkeen, kaupungin kiehtovan moninaisuuden ja sen hurjien mahdollisuuksien ei voida olettaa jättävän häntä rauhaan.

---

<sup>210</sup> Hapuli 1995, 145.

## 4. KAMMOTTAVAN KOHTAAMINEN

### 4.1 *Das Unheimliche*, liminaalitilat ja muukalaisuus

Mistä johtuu tarkasteluni kohteena oleville novelleille ominainen – ja Mansfieldin tuotannossa muutenkin yleinen – yhtäkkinen, hätkähdyttävä loppukäännö, jossa päähenkilö samoin kuin lukija ikään kuin sysätään henkisesti kuilun partaalle? Millä tavalla sukupuolitematiikka voisi olla edesauttamassa tällaista kumman, epämukavan, kammottavan kokemuksen syntyä? Tässä luvussa tarkoitukseni on koota yhteen aiemmin laajemmin käsittelemieni novellien keskeisiä teemoja ja näkökohtia ja samalla tuoda mukaan uusi aspekti, kammottavan kokemus osana Mansfieldin novelleja. Kysymys kammottavasta on aiemmin kirjallisuudentutkimuksessa nostettu esille erityisesti goottilaisen kauhuromaanin yhteydessä, ja muiden muassa Sandra M. Gilbert ja Susan Gubar ovat pohtineet sitä suhteessa 1800-luvun merkittäviin naiskirjailijoihin kuuluisassa teoksessaan *The Madwoman in the Attic* (1979). Siinä analyysin keskiöön nousevat naisten pelot ja ahdistukset, joiden nähdään heijastuvan kirjallisuuteen lukuisina kuvauksina hulluista kaksoisolennoista, anoreksian ja agorafobian kaltaisista sairauksista, pelottavista ja klaustrofobisista sisätiloista, uhkaavista maisemista, vankina olemisen tunteesta ja paosta<sup>211</sup>. Siinä missä goottilaisessa kauhuromaanissa kammottava nousi kotoa, porvarillisen perherakenteen naisia tukahduttavasta normistosta<sup>212</sup>, modernistisessa kirjallisuudessa sen voidaan katsoa siirtyneen kaduille ja julkiseen tilaan. 1900-luvulla viktoriaaninen perherakenne kyseenalaistui, toteavat

<sup>211</sup> Gilbert & Gubar 1984, xi–xiii.

<sup>212</sup> Esim. analyysissään Emily Brontën *Humisevasta harjusta* Gilbert ja Gubar näkevät Catherinen hulluuden olevan seurausta hänen pakotetusta muuntautumisestaan hienoksi porvarisnaiseksi ja kaipauksestaan lapsuudenkotinsa anarkiaan; analyysissään Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaanista* Jane Eyren kehityskertomuksen katsotaan etenevän vaiheittain hänen asuinpaikkojensa kautta, joilla kaikilla on vahvasti symboliset nimet, ja erityisesti Thornfield nähdään hänen oman psyykkisen tilansa kuvana ullakolle vangitun Bertha Masonin edustaessa Janen omaa, tyytymätöntä ja tukahdutettua, puoltaan. Gilbert & Gubar 1984 (1979).

Gilbert ja Gubar kirjasarjansa *No Man's Land* kolmannessa osassa *Letters from the Front* (1994), jossa he keskittyvät nyt analysoimaan tämän muutoksen seurauksia muun muassa Virginia Woolfin tuotannon kautta<sup>213</sup>. Sekä romaaneissaan että esseistisissä teksteissään Woolf on kuvannut ja tematisoinut sitä kulttuurista rajakohtaa kodin muodostaman yksityisen sfäärin ja julkisen elämän potentiaalisten uhkien välillä, joka leimasi naisten elämää 1900-luvun alkupuolella<sup>214</sup>. Näen tämän saman ristiriidan löytyvän myös Mansfieldin novelleista, ja se kärjistyy niissä kammottavan kokemuksessa. Pohtiessani kysymystä kammottavasta käytännön taustana Sigmund Freudin vuonna 1919 kirjoittamaa klassikkoesseeä *Das Unheimliche*<sup>215</sup> ja sen myöhempää kritiikkiä.

Freud aloittaa esseensä laajalla pohdinnalla sanan *unheimlich* monista merkityksistä ja etymologisesta taustasta asettaen sen erityisesti suhteeseen sanan *heimlich* kanssa. Tämä viittaa kaikkeen, mikä on kodikasta, tuttua, kesyä, mukavaa, viihtyisää – ei vierasta. Toisessa merkityksessä *heimlich* mielletään joksikin kätkeytyksi, piilossa pidetyksi, sellaiseksi josta toisille ei anneta tietoa. Vastakohtana *heimlich*-sanon ensimmäiselle merkitykselle *unheimlich*-sanalla tarkoitetaan jotakin epämiellyttävää, levotonta kammoa herättävää. Freud korostaa kuitenkin myös toista merkitystä nostamalla esille Friedrich Wilhelm Joseph Schellingin määritelmän: sanaa *unheimlich* käytetään kaikesta, minkä piti pysyä salassa, kätkeytynä, ja mikä on tullut ilmi. Joissakin yhteyksissä *heimlich* lankeaa lähes yhteen vastakohtansa *unheimlich* kanssa, mikä osoittaa, että sanojen suhde ei ole lainkaan yksiselitteinen vaan että niiden välillä vallitsee ambivalentteja ja monimutkaisia merkitysyhteyksiä.<sup>216</sup>

<sup>213</sup> Gilbert & Gubar 1994, xv–xvi, 18–42.

<sup>214</sup> Ibid., 46–47.

<sup>215</sup> Suom. Markus Lång: ”*Das Unheimliche* – epämukavuuden elämyksestä” (2005).

<sup>216</sup> Freud 2005, 32–40.

Valaistuaan näin käsittelynsä kohteeksi ottamansa termin semanttisia ulottuvuuksia Freud siirtyy tarkastelemaan niitä ”ihmisiä ja olioita, vaikutelmia, tapahtumakulkuja ja tilanteita”<sup>217</sup>, jotka kykenevät synnyttämään erityisen voimakkaan epämukavuuden ja kammon tunteen. Yhtenä keskeisenä esimerkkinä hän käyttää E. T. A. Hoffmannin tarinaa *Der Sandmann*<sup>218</sup>. Freud pyrkii erityisesti osoittamaan häntä aiemmin kammottavan kysymystä pohtineen Ernst Jentschin teorian puutteellisuuden. Jentsch näkee kammottavan kytkeytyvän ensisijaisesti älylliseen epävarmuuteen esimerkiksi siitä, onko jokin eloton kohde todellisuudessa elävä tai toisin päin – näin ollen vaikkapa vahanuket ja erilaiset automaattit paljastavat kammottavan olemuksensa. Epämukavaa on siis jokin uudenlainen, tuntematon, sellainen josta yksilö ei ole perillä. Freudin mukaan tämä määritelmä on kuitenkin kaikkea muuta kuin tyhjentävä, johon hän vetoaa edellä esitetyillä sanojen ja merkitysten monitulkintaisuuden analyysillä.<sup>219</sup> Sen sijaan hän haluaa etualaistaa nimenomaan Schellingin määritelmän ja osoittaa, millä tavalla kammatusta aiheuttava kauhu on lähtöisin jostakin ammuin tutusta ja mukavasta, minkä piti pysyä salassa ja mikä on syystä tai toisesta tullut ilmi. Hoffmannin tarinan keskeisimpänä elementtinä Freud pitää nimenomaan Nukkumatin hahmoa, jonka sanotaan repivän lapsilta silmät päästä ja viittaavan siis sokeutumisen pelkoon. Tuon pelon Freud johtaa – jokseenkin yllätyksettömästi – lapsenomaisesta kastroatiohdistuksesta, jossa silmä on ottanut sukuelimen paikan. Myös jotkut muut kammatusta aiheuttavat seikat, kuten kaksoisolentoaihe tai toistuvat sattumat, saavat psykoanalyttisen selityksensä paluusta tiettyihin egotunteen

---

<sup>217</sup> Ibid., 40.

<sup>218</sup> Tarina kertoo Nathanielista, jota vainoaa mielikuva Nukkumatista, jonka palvelustyttö kertoo heittävän lapsille unihiekkaa silmiin niin, että ne putoavat verisinä päästä. Pieni Nathaniel yhdistää Nukkumatista kertovan legendan isänsä luona säännöllisesti iltaisin vieraillemaan epäilyttävään miespuoliseen hahmoon. Myöhemmin ylioppilasvuosinaan Nathaniel uskoo tunnistaneensa lapsuutensa kauhun kohteen italialaisessa optikossa Coppolassa, joka myy hänelle teatterikiikarin. Kiikarillaan Nathaniel alkaa vakoilla vastapäätä asuvaa professori Spalanzania, jonka kauniiseen mutta vaiteliaaseen ja oudon vähäeleiseen tyttäreeseen Olympiaan hän rakastuu palavasti. Olympia paljastuu kuitenkin professorin rakentamaksi automaattinukeksi, jolle Coppola on valmistanut silmät. Toivuttuaan toistamiseen järkytyksen aiheuttamasta vaikeasta sairaskohtauksesta Nathaniel on kävelyllä kaupungilla, kiipeää torniin, havaitsee sieltä käsin sattumalta kadulla saman miehen, jonka muistaa lapsuudestaan, menettää järkensä ja heittäytyy tornista alas.

<sup>219</sup> Freud 2005, 30–31, 40–41.

kehitysvaiheisiin. Taikauskoon ja ajatusten kaikkivoipuuteen liittyvät pelot, kuten ”pahan silmän”, kummitusten, ruumiiden ja mielisairauksien pelko tai kuvitelman ja todellisuuden rajan katoamisesta syntyvä ahdistus, palautuvat Freudin mukaan muinaiseen animistiseen maailmankäsitykseen, jonka kaikki ihmiset ovat yksilökehityksessään käyneet läpi ja jonka jäänteitä kaikki se, mikä mielletään kammottavaksi, koskettaa. Tällä tavoin Freud määrittää kammottavaksi juuri sen ahdistuksen lajin, jossa ahdistus on jotain palaavaa torjuttua: ei mitään uutta eikä outoa vaan jotakin muinoin sielunelämälle tuttua, mikä vain torjuntaprosessin vaikutuksesta on muuttunut vieraaksi.<sup>220</sup>

Freud ei kuitenkaan tyydy tähän vaan löytää oitis vastaesimerkkejä siitä, että on olemassa tilanteita, joissa äsken mainitut kammottavat seikat eivät aiheuta lainkaan kammotusta. Esimerkiksi saduissa vastaavat sattumukset kuin kuolleista herääminen tai ajatusten kaikkivoipuus vaikuttavat pikemminkin koomisilta tai täysin tavallisilta. Tämä pakottaa Freudin ottamaan uudelleen huomioon älyllisen epävarmuuden osana kammottavan vaikutelman syntyä, samoin kuin vaarantunteen, hiljaisuuden, yksinäisyyden ja pimeyden elementit. Tähän liittyvän ristiriidan Freud yrittää ratkaista erottamalla toisistaan koetun ja kuvitellun/luetun kammottavuuden. Kokemusperäinen kammottavuus on hänestä poikkeuksetta selitettävissä muinoin tutun ja torjutun ratkaisumallista käsin, jossa pääosaa näyttelevät torjutut animistiset uskomukset ja tukahdutetut lapsuuskompleksit. Sepitteiden kuten kuvitelmien tai kirjallisuuden kammottavuus sen sijaan on paljon monipuolisempi ilmiö, joka sisältää sekä edelliset että vielä joitakin muita, kokemusperäiseen kuulumattomia piirteitä. Tällöin arvostelukyky joutuu mukautumaan kirjailijan luoman todellisuuden ehtoihin, sillä mielikuvituksen valtakunta voi säilyä vain, jos realiteetintestaus ei puutu sen sisältöön. Esimerkiksi sadun maailma on jo ennalta hylännyt todellisuuspohjan. Sen sijaan

---

<sup>220</sup> Ibid., 40–60.

sellaiseen kirjallisuuteen, joka lähtee ainakin näennäisesti yhteisen todellisuuden pohjalta, pätevät aivan samat ehdot kuin kokemusperäisen kammottavuuden syntyyn. Sen lisäksi kirjailijalla on myös mahdollisuus kiihdyttää ja voimistaa kammottavuutta monin tavoin yli reaalielämässä koetun esimerkiksi tunnelmilla tai odotuksilla, joita hän lukijassa herättää. Tämän teoretisoinnin Freud kuitenkin torjuu nopeasti väittäen sen kuuluvan estetiikan alaan, jolle hän itse on ajautunut melkein pähtomattaan – vaikka lähes kaikki hänen käyttämänsä esimerkit kammottavasta ovat peräisin juuri kirjallisuudesta.<sup>221</sup>

Freudin teoria kammottavasta on kirvoittanut jälkipolvilta paljon kritiikkiä ja jatkopohdintaa. *Das Unheimlichea* onkin pidetty yhtenä Freudin ristiriitaisimmista ja kiehtovimmista teksteistä. Pyrkimyksistään huolimatta se ei onnistu tavoittamaan synteisiä, käsitteen ykseyttä, vaan päätyy loputtomaan välttämättömyyteen jakaa jopa niin, että jakamista voi Merja Hintsan mukaan pitää ykseyden sijaan koko tekstin periaatteena. Lisäksi siinä on havaittavissa sama torjutun paluu, jota Freud itse kammottavassa korostaa. Tämä saa tekstin itsensä vaikuttamaan Hintsan sanoin ”kummalta”. Freudin lista kammottavista asioista ei täydenny koskaan, sillä yksi johtaa jatkuvasti toiseen, ja lopulta jäljelle jää jonkinlainen huojuva epävarmuus.<sup>222</sup> Freudin *Der Sandmannista* tekemän tulkinnan puutteeksi on luettu muun muassa se, että hän unohtaa kokonaan tarinan erityisen monimutkaisen kerronnan ja keskittyy pelkästään temaattisiin elementteihin. Koko esse painottuu vahvasti visuaalisuuteen ohittaen esimerkiksi kuuloaistimuksiin liittyvän erityisen kammottavuuden. On myös esitetty, että pyrkimällä mitätöimään Jentschin problematisoiman elävältä vaikuttavan Olympia-nuken merkityksen tarinan kokonaisuudessa Freud on torjunut olennaisen naiskysymyksen ja kieltäytynyt näkemästä sen läheistä yhteyttä

---

<sup>221</sup> Ibid., 60–68.

<sup>222</sup> Hints 1998, 144–145, 150, 152–153; Royle 2003, 13, 51.

kastraatioahdistukseen – että juuri nainen on hänelle *unheimlich*. Freudin tulkinta ei saa lukijaa vakuuttuneeksi siitä, ettei älyllisellä epävarmuudella todellakaan ole mitään tekemistä tarinan aiheuttaman kammottavan tai kumman tunteen kanssa tai että sen voisi ylipäättään palauttaa tiettyyn sisältöön tai aiheeseen. Tämän Freud joutuu itsekin myöntämään esseensä lopussa.<sup>223</sup>

Ensimmäisessä aiheesta tehdyssä laajassa, kirjanmittaisessa tutkimuksessa<sup>224</sup> Nicholas Royle korostaa kammottavaa nimenomaan kirjoittamisen ja lukemisen aspektina, kerronnan tai lukukokemuksen tuottamana vaikutelmana. Se ei ole mikään oma kirjallisuuden genrensä vaan pikemminkin tapa luoda ja kuvata epämukavuutta. Kammotuksen tunne on Roylen mukaan keskeinen tekijä modernissa ylipäättään, niissä olosuhteissa, jotka ovat tehneet vieraantumisen ja kodittomuudesta viime vuosisadan avainsanoja. Uskonnollinen maailmankuva ei Roylea mukaillen mahdollista kammottavan kokemista sen varsinaisessa, ankarimmassa muodossa, selittämättömänä ahdistuksena, sillä uskonto auttaa paikantamaan kammottavan ja tekemään siitä jollakin lailla ”luonnollista”, arkista, peräti pyhää. Kammottava meidän aikamme ymmärtämässä mielessä on selvästi rationaalisen maailmankuvan tuote, järkipäisyyden ajattelun torjuma paikantumaton toiseus. Sitä tutkimalla on helpompi ymmärtää myös sitä, mikä on modernia tai niin sanotusti postmodernia.<sup>225</sup> Myös Malcolm Bradbury käsitellessään yhteiskunnassa tapahtuvaa muutosta 1900-luvun vaihteessa ja modernin kirjallisuuden esiinnousua Englannissa huomauttaa laajasti ottaen koko modernistiselle kirjallisuudelle olevan leimallista tietty apokalyptisyys ja kriisin vaikutelma, joka juontaa juurensa teollistumisen, sekularisoitumisen ja urbanisoitumisen aiheuttamasta arvojen ja elämäntapojen pluralisoitumisesta sekä sen seurauksena uudesta epävarmuudesta ja

<sup>223</sup> Hintsala 1998, 147–151, 155; Royle 2003, 41–42, 44–46.

<sup>224</sup> *The Uncanny* (2003).

<sup>225</sup> Royle 2003, 1–24, 44.

voimattomuudesta vaikuttaa prosessin kulkuun.<sup>226</sup> Kammottava liittyy Roylen mukaan vahvasti siihen, mikä on epävarmaa; se edustaa luonnollisen kriisiä, asettaa kyseenalaiseksi kaiken luonnollisena pitämämme: oman luontomme, ihmisluonnon, todellisuuden ja maailman luonteen. Siten sillä on yhtymäkohtansa seksuaalisuuteen, rotuun ja luokkaan liittyvissä toiseutta koskevissa kysymyksissä samoin kuin teknologian ja automatisoitumisen ylivallassa. Royle esittää Julia Kristevaan viitaten, että kammottava on jonkinlainen muukalainen itsessämme: se tarkoittaa itseämme kahdeksi jakaantuneena, ristiriidassa itsemme kanssa. Kirjoittaessaan esseensä *Das Unheimliche* Freud löysi itsensä tästä samasta tilanteesta, oudolta maaperältä tietämättä tarkalleen, minne on menossa tai ylipäänsä miksi.<sup>227</sup>

Toiseuden ja muukalaisuuden teema nostaa esille myös 1900-luvun lopulla teoreettiseen keskusteluun kohonneen *queer*-problematiikan, vaikka Royle haluaa osoittaa, että sanoilla *queer*<sup>228</sup> ja *uncanny* on huomattavasti pitempikin yhteinen historia, eikä *queer* tässä tapauksessa tarkoita pelkästään homoseksuaalia. Kammottava on *queeria* – ja *queer* kammottavaa. Tämä huomio valaisee myös kammottavan sidosta seksuaali-identiteettien epävarmuuteen. Royle näkee, että kammottavan yhteys *queeriin* tulee selvästi esiin jo modernistisen kirjallisuuden alkuaikoina, ja mainitsee tästä esimerkkinä muun muassa Henry Jamesin, Virginia Woolfin, D. H. Lawrencen, Joseph Conradin ja Elizabeth Bowenin tuotannon.<sup>229</sup> Samaan kategoriaan voidaan varmasti lukea myös Mansfield. Angela Smith on huomannut, että sekä Woolfin että Mansfieldin tuotannolle on ominaista tutun ja arkisen muuttuminen yhtäkkiä selittämättömäksi ja uhkaavaksi, siis kammottavaksi. Näitä kokemuksia Smith nimittää liminaalituloiksi<sup>230</sup>, sillä hän näkee niiden liittyvän juuri rajoihin ja

<sup>226</sup> Bradbury 1971, 13–14, 41, 60–61.

<sup>227</sup> Royle 2003, 1–2, 6–7, 19, 24, 42–43.

<sup>228</sup> *Queer* suomennetaan yleensä pervoksi, mutta tässä tapauksessa katson sen hieman harhaanjohtavaksi.

<sup>229</sup> Royle 2003, 42–43.

<sup>230</sup> Engl. *a state of liminality, liminal experience, an in-between place*.



marginaaleihin, muukalaisen kohtaamiseen itsessään. Tällainen välitila saattoi olla miellyttävä, mutta Mansfieldilla ja Woolfilla se useimmiten viittasi jonkinlaiseen synkkään, pimeään alamaailmaan<sup>231</sup>, joka sekä kiehtoi että kauhistutti. Vaikka tietoisuutta jakautuneesta itsestä voidaan pitää modernismin keskeisenä ongelmana vailla minkäänlaista suoraa yhteyttä liminaalisuuteen tai erityisesti naisten kokemukseen, näillä kirjailijoilla muukalaisuuden demonit kohosivat Smithin mukaan juuri luokan ja sukupolven suhteesta naiseuteen ja odotettuun sukupuolikäyttäytymiseen. Niiden tausta lymysi heidän myöhäisviktorianisessa kasvatuksessaan ja sen sukupuolionormeissa. Erityisesti Mansfieldin tekstit ilmentävät konventionaalisten rajojen jatkuvaa kyseenalaistamista, sovinnaisen sosiaalisen käyttäytymisen ja perinteisten kerrontamuotojen ylittämistä, jonkinlaisessa kummassa siirtymä- tai välitilassa sijaitsemista.<sup>232</sup> Näen novellien olevan eräänlaisia matkoja kohti tällaista välitilaa, joka kärjistyy kunkin novellin lopussa. Toki Mansfield luo kammottavaa vaikutelmaa monilla perinteisinäkin pidetyillä kerronnallisilla keinoilla, mutta lopussa avautuva uusi tietoisuus kytkee ne väistämättä sukupuolitematiikkaan. Siksi käsittelen ensin Mansfieldille ominaisia kammottavuutta lisääviä temaattisia ja narratiivisia tehokeinoja yleisesti ja palaan vasta viimeisessä alaluvussa tarkemmin sukupuolikysymyksiin.

---

<sup>231</sup> Ilmaisuu on Woolfin, joka viittasi sillä porttiin elämän ja kuoleman välissä. Itse näkisin sen tarkoittavan sekä sosiaalisesti että psykologisesti kiellettyjä tai vaarallisia alueita, kuten naisilta suljettuja julkisia tiloja tai psyykkisesti esimerkiksi mielisairautta, poikkeavaa seksuaalisuutta tms.

<sup>232</sup> Smith 1999, 3–7, 13, 19–20, 23–25, 225–226.

## 4.2 Kammottavan temaattisia elementtejä

Lähdettäessä pohtimaan Mansfieldin novelleissa ilmeneviä kammottavuutta luovia temaattisia piirteitä henkilöhahmojen yksinäisyys on varmasti yksi olennaisimmista esiin nousevista tekijöistä. Hiljaisuuden, yksinäisyyden ja pimeyden välillä näyttäisi vallitsevan erityisen suurta kammotusta aiheuttava kolmiyhteys, jota Freud on tutkinut lapsuuskompleksien yhteydessä<sup>233</sup>. Vaikka jotkut novellien kohtauksista tapahtuvat yöllä tai illansuussa, henkilöiden haavoittuvuus nojaa ensisijaisesti heidän yksinäisyyteensä. Yksikään heistä ei toimi ryhmässä tai muiden ystävättäriensä seurassa – lukuun ottamatta novellin *The Woman at the Store* kertojahahmoa, mutta siinäkin tämä on porukan ainoana naispuolisena jäsenenä jollakin lailla sivustakatsoja, ja novellin *Bliss* Bertha Youngia, jolla on kyllä runsaasti tuttavuuksia, mutta jonka kokemusmaailma on silti hyvin henkilökohtainen ja muilta suljettu. Yksinäisyyden teema nousee keskeisimmälle sijalle novellissa *Miss Brill*, jonka päähenkilö viihdyttää itseään sunnuntaisin tarkkailemalla muita ihmisiä puistossa ja jolla ei kerrota olevan muita läheisiä kontakteja kuin vanha invalidi, jolle hän käy lukemassa sanomalehteä neljänä iltapäivänä viikossa. Täydellistä yksinäisyyden vaikutelmaa korostetaan mainitsemalla toistuvasti ”pieni, pimeä kopperi”, josta hän ja kaikki hänen kaltaisensa ovat muiden ilmoille raahautuneet. Novellin lopussa vallitsee niin suuri ja painostava hiljaisuus, että jopa hänen oma itkunsa kuulostaa siltä kuin se tulisi jostakin ulkopuolelta: ”But when she put the lid on she thought she heard *something* crying.”<sup>234</sup>

Novellissa *The Little Governess* päähenkilön yksinäisyys korostaa hänen fyysistä turvattomuuttaan: hän on kokematon nuori nainen matkalla yksin vieraassa maassa tietämättä,

<sup>233</sup> Freud 2005, 68; Royle 2003, 108–111.

<sup>234</sup> KM, 336. Kursivointi minun.

mikä häntä siellä odottaa. Novelli alkaa kuvauksella yöstä ja päähenkilön epämääräisestä pelon ja epämukavuuden tunteesta: ”Oh, dear, how she wished that it wasn’t night-time. She ’d have much rather travelled by day, much much rather.”<sup>235</sup> Hieman myöhemmin sama toistetaan:

[A] cold, strange wind flew under her hat. She looked up at the masts and spars of the ship, black against a green glittering sky, and down to the dark landing-stage where strange muffled figures lounged, waiting; she moved forward with the sleepy flock, all knowing where to go to and what to do except her, and she felt afraid. Just a little – just enough to wish – oh, to wish that it was daytime and that one of those women who had smiled at her in the glass, when they both did their hair in the Ladies’ Cabin, was somewhere near now.<sup>236</sup>

Pimeänpelko osoittautuu kuitenkin nimenomaan yksinäisyyden tunteesta johtuvaksi siinä missä todellinen vaara piilee päältäpäin huomattavasti valoisammilta vaikuttavissa asioissa. Lopulta päähenkilön yksinäisyys kärjistyy siihen, että kaikki – jopa hänen tuleva työnantajansa – ovat kääntäneet hänelle selkänsä. Hieman sama tilanne vallitsee novellissa *Pictures*, vaikka tässä päähenkilö onkin huomattavasti edellistä iäkkäämpi ja kaikin tavoin kokeneempi. Joutuessaan taloudellisesti ahtaalle Ada Mossilta näyttää puuttuvan täysin läheisten suhteiden muodostama turvaverkko, jonka puoleen kääntyä sen sijaan, että joutuisi tyytymään ventovieraan tarjoamaan kyseenalaiseen apuun.

Novellissa *The Woman at the Store* yksinäisyys liittyy erityisesti paikkaan, syrjäiseen ja huonokuntoiseen kauppaan kaukana kaikesta asutuksesta ja liikenteestä, ja siellä asuvien naisen ja pikkutytön outoon ja eristäytyneeseen elämään. Pimeyden laskeutuessa paikan kammottavuus korostuu:

It was sunset. There is no twilight in our New Zealand days, but a curious half-hour when everything appears grotesque – it frightens – as though the savage spirit of the country walked abroad and sneered at what it saw. Sitting alone in the hideous room I grew afraid. The woman next door was a long time finding that stuff. What was she doing in there? Once I thought I

<sup>235</sup> KM, 174.

<sup>236</sup> KM, 175–176.

heard her bang her hands down on the counter, and once she half moaned, turning it into a cough and clearing her throat. I wanted to shout “Buck up!” but I kept silent.<sup>237</sup>

Tämä yksittäinen kohta piirtää esiin jo varsin monta kammottavan osatekijää: yksinäisyys, hiljaisuus, pimeys tai hämärä, oudot kuulohavainnot vailla niitä vahvistavaa näköhavaintoa, epävarmuus ja epämääräinen tunne jonkin ylikuonnollisen läsnäolosta.

Novelleissa *Bliss* ja *A Cup of Tea* yksinäisyys on huomattavasti hienovaraisempaa kuin edellisissä esimerkeissä. Niiden päähenkilöt Bertha Young ja Rosemary Fell elävät päällisin puolin hyvin onnellista ja seurallista elämää, mutta heidän sisäisessä kokemusmaailmassaan tapahtuu paljon asioita, joita he eivät voi jakaa. Siitä kuvastuva ahdistus käy ilmi esimerkiksi kohtauksessa, jossa Rosemary astuu ulos lempiliikkeestään ja seisoo hetken yksin portaillla:

She was outside on the step, gazing at the winter afternoon. Rain was falling, and with the rain it seemed the dark came too, spinning down like ashes. There was a cold bitter taste in the air, and the new-lighted lamps looked sad. Sad were the lights in the houses opposite. Dimly they burned as if regretting something. And people hurried by, hidden under their hateful umbrellas. Rosemary felt a strange pang. [—] There are moments, horrible moments in life, when one emerges from shelter and looks out, and it's awful.<sup>238</sup>

Freud muistuttaa, että usein epä mukava vaikutelma syntyy jo silloin, kun kuvitelman ja todellisuuden välinen raja katoaa ja todellisuudessa kohdataan jotakin, jota on tähän asti pidetty mielikuvituksellisena. Tämän Freud liittää lapsenomaiseen ajattelun kaikkivoipuuteen, jonka hän näkee hallitsevan erityisen voimakkaasti neurootikkojen sielunelämää.<sup>239</sup> ”The uncanny can be a matter of something gruesome or terrible [—] But it can also be a matter of something strangely beautiful, bordering on ecstasy (‘too good to be true’), or eerily reminding us of something, like *déjà vu*”<sup>240</sup>, lisää Royle. Tällainen ekstaattinen kokemus on

---

<sup>237</sup> KM, 554.

<sup>238</sup> KM, 400.

<sup>239</sup> Freud 2005, 59.

<sup>240</sup> Royle 2003, 2.

epäilemättä läsnä novellissa *Bliss*, jossa Bertha Young kokee epätavallisen lumoutumisen ystävänsä Pearl Fultonin seurassa:

She hardly dared to breathe for fear of fanning it higher, and yet she breathed deeply, deeply. She hardly dared to look into the cold mirror – but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something... divine to happen... that she knew must happen... infallibly.<sup>241</sup>

How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?<sup>242</sup>

Tämä käsittämätön, heikottava onnen ja yhteisymmärryksen tunne on niin liioiteltu ja mielikuvituksellinen, että se saa Berthan itsensäkin epäilemään:

What she simply couldn't make out – what was miraculous – was how she should have guessed Miss Fulton's mood so exactly and so instantly. For she never doubted for a moment that she was right, and yet what had she to go on? Less than nothing.<sup>243</sup>

“I'm too happy – too happy!” she murmured.<sup>244</sup>

Läpi novellin päähenkilöä kalvaa tunne, että hän on liian lapsellinen, liian innoissaan, että hän nauraa liian paljon, mikä asettuu outoon ristiriitaan sen sisäisen varmuuden kanssa, jota hän samanaikaisesti tuntee.

Hieman samanlainen ekstaattinen innostus leimaa novellia *A Cup of Tea*, jossa päähenkilö Rosemary Fell poimii kadulta kerjäläisen pitääkseen tästä huolta ja osoittaakseen tälle – ja samalla itselleen – että ihmeitä todellakin tapahtuu. Koko tapaus ottaa Rosemaryn päässä jonkinlaisen kirjallisen fiktion muodon:

How more than extraordinary! And suddenly it seemed to Rosemary such an adventure. It was like something out of a novel by Dostoevsky, this meeting in the dusk. [—] And she heard

---

<sup>241</sup> KM, 92.

<sup>242</sup> KM, 102.

<sup>243</sup> KM, 101.

<sup>244</sup> KM, 96.

herself saying afterwards to the amazement of her friends: "I simply took her home with me", as she stepped forward and said to that dim person beside her: "Come home to tea with me."<sup>245</sup>

She was going to prove to this girl that – wonderful things did happen in life, that – fairy godmothers were real, that – rich people had hearts, and that women *were* sisters.<sup>246</sup>

Myös novellissa *Miss Brill* todellisuuden ja kuvitelman raja hämärtyy päähenkilön kuvitellessa itsensä tärkeäksi ja olennaiseksi osaksi puiston tapahtumia kuin nämä olisivat ennalta käsikirjoitettu näytelmä:

They were all on the stage. They weren't only the audience, not only looking on; they were acting. Even she had a part and came every Sunday. No doubt somebody would have noticed if she hadn't been there; she was part of the performance, after all. How strange she'd never thought of it like that before!<sup>247</sup>

Vaikka näyttelemineen jo sinänsä on illusionistista toimintaa, neiti Brill näkee kaiken ympärillään yhtyvän tähän hänen omaan fantasiaansa. Hän kuulee orkesterin soittavan omaa mielialaansa ja kuvittelee kaikkien puiston vieraiden alkavan laulaa sen säestyksellä niin, että kaikessa vallitsee käsin kosketeltava, sanatonta yhteisymmärrys.

Edellisissä novelleissa juuri sadunomainen, täydellisyyttä hipova onnentunne ja kauneuden elämys petaavat tietä realiteettien kammottavaan kohtaamiseen – jokin sellainen, minkä ei olisi uskonut olevan mahdollista, tuntuu nyt saavan vahvistusta ja vetoavan ammin unohdettuihin animistisiin käsityksiimme. Novellissa *The Woman at the Store* päinvastoin jokin demoninen voima ja aavistus pahoista aikomuksista hallitsevat ilmapiiriä ja tunnelmaa. Kaiken yllä leijuu salaperäinen vaarantunne alkaen kaupalla asuvan naisen rähjäisestä olemuksesta ja oudosta käyttäytymisestä, mikä saa minäkertojan epäilemään häntä mielipuoleksi: ”*Mad*, of course she's mad!”<sup>248</sup> Myös hänen pieni, itsepintaisesti piirusteleva tyttärensä antaa saman vaikutelman:

<sup>245</sup> KM, 401.

<sup>246</sup> KM, 401–402.

<sup>247</sup> KM, 334.

<sup>248</sup> KM, 554.

And those drawings of hers were extraordinarily and repulsively vulgar. The creations of a lunatic with a lunatic's cleverness. There was no doubt about it, the kid's mind was diseased. While she showed them to us, she worked herself up into a mad excitement, laughing and trembling, and shooting out her arms.<sup>249</sup>

Mielisairauksien kammottavuus palautuu Freudin mukaan siihen alkukantaiseen oletukseen, että tällaisilla henkilöillä on käytössään jonkinlaisia erityisvoimia. Esimerkiksi keskiajalla mielisairauksien alkuperä selitettiin systemaattisesti riivaajien vaikutuksella.<sup>250</sup> On myös otettava huomioon, että tässä novellissa tällaista demonista voimaa omaava henkilö on nimenomaan nainen – tai itse asiassa kaksi, sillä pikkutyttö edustaa kasvua naiseuteen. Royle tähdentää, että Freudin teoretisoinneissa juuri nainen usein edustaa kammottavaa. Naisen ja kuoleman välinen sidos tulee implisiittisesti ilmi esimerkiksi hänen myöhemmässä teoretisoinnissaan kuolemanvietistä.<sup>251</sup> Novellin kliimaksi saavutetaan, kun pikkutyttö esittelee vieraille piirroksensa, jossa nainen ampuu miehensä ja kaivaa sitten ruumiille kuopan. Monesti juuri kaikki, mikä liittyy kuolemaan, ruumiisiin, henkiin tai kummituksiin, tuntuu ihmisistä kammottavimmalta. Tämä liittyy Freudin mukaan animistiseen uskoon vainajien paluusta, joka on sivistyneillä ihmisillä jalostunut vainajien kunnioitukseksi, ja edelleen yleiseen epäilykseen siitä, onko kuolema todellakin väistämätön osa jokaisen elollisen kohtaloa vai ainoastaan säännöllisesti toistuva mutta jollakin keinoin kenties vältettävissä oleva sattumus.<sup>252</sup>

Vaarantunne ja pelko muiden pahoista aikomuksista ovat jatkuvia seuralaisia myös novellissa *The Little Governess*. Kotiopettajattaren miehiä kohtaan osoittama pelko heijastaa heihin lähes demonisia piirteitä. Mutta olennaista novellissa on myös se, että kaikki tilanteet ovat sen

---

<sup>249</sup> KM, 559.

<sup>250</sup> Freud 2005, 57–58.

<sup>251</sup> Royle 2003, 41, 87.

<sup>252</sup> Freud 2005, 56–57.

päähenkilölle uusia ja siten arvaamattomia samalla kun niissä kuitenkin näyttäisi toistuvan jokin tietty kaava – kaikki päähenkilön pahimmat pelot tuntuvat käyvän toteen huolimatta siitä, kuinka säntillisesti hän koettaa sitä välttää. Royle sanoo:

[T]he uncanny is not simply an experience of strangeness or alienation. More specifically, it is a peculiar commingling of the familiar and unfamiliar. It can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context.<sup>253</sup>

Myös novellissa *Pictures* päähenkilö Ada Moss kulkee yhdestä tilanteesta toiseen kohdatakseen aina saman, tutun asian: töitä ei ole tarjolla, vain tylyyttä ja välinpitämättömyyttä. Lopulta päätyminen epämiellyttävän miehen matkaan ravintolassa vaikuttaa pikemminkin hiljaiselta alistumiselta johonkin jo ammuin aavisteltuun kuin todelliselta yllätykseltä. Novellit *Miss Brill*, *Bliss* ja *A Cup of Tea* sen sijaan kuvaavat tilannetta, jossa jotakin outoa ja odottamatonta tapahtuu muutoin tutussa ympäristössä. Nuoren pariskunnan neiti Brillistä esittämä solvaava kommentti, Harry Youngin ja Pearl Fultonin suhteen paljastuminen sekä Philipin suhtautuminen vaimonsa kotiin tuomaan kerjäläistyttöön edustavat kaikki jotakin ainakin päähenkilöille itselleen odotustenvastaista, hätkähdyttävää tapahtumaa. Novelleissa *Bliss* ja *A Cup of Tea* nämä tapahtumat sijoittuvat vieläpä kotiin, ympäristöistä kodikkaimpaan. Royle jatkaa kammottavan pohdintaansa: ”It can consist in a sense of homeliness uprooted, the revelation of something unhomely at the heart of hearth and home.”<sup>254</sup> Vaikka novellissa *The Woman at the Store* sekä ympäristö että sen tapahtumat ovat uusia, outoja ja vieraita, kammottavuus liittyy nimenomaan kotiin ja äitiyteen yhdistettyihin käsityksiin, jotka kyseenalaistuvat radikaalilla tavalla.

---

<sup>253</sup> Royle 2003, 1.

<sup>254</sup> Ibid.



On vielä syytä muistuttaa tietystä kammottavuuden vaikutelmaa synnyttävästä ja syventävästä tekijästä, nimittäin tiettyjen numeroiden, sanojen tai sattumien tahattomasta toistumisesta, mikä synnyttää mielikuvan kohtalokkuudesta ja väistämättömyydestä.<sup>255</sup> Tällaista toistoa on havaittavissa esimerkiksi novellissa *The Little Governess*, jossa päähenkilö koettaessaan kaikin tavoin välttää miesten huomiota ja pahansuopuutta kerta toisensa jälkeen päätyy tuntemaan sen nahoissaan, ja novellissa *Pictures*, jonka päähenkilö urheasti motivoi itsensä menemään yhä uuteen agenttitoimistoon vain saadakseen kaikkialla osakseen saman negatiivisen tuomion. Tällainen tahaton toisto, jossa jokin torjuttu palaa yhä uudelleen, juontaa Freudin mukaan kammottavuutensa siitä, että se muistuttaa meitä tietyille viettiyllykkeille ominaisesta toistamispakosta, joka syrjäyttää mielihyväperiaatteen<sup>256</sup>. Ihmisten elämässä se ilmenee tiettyinä toistuvina tapahtumakulkuina, jotka saavat nämä ihmiset vaikuttamaan siltä kuin kohtalo vainoaisi heitä:

Tämä ”saman ikuinen paluu” ei paljonkaan hämmästytä meitä silloin, kun kysymyksessä on asianomaisen yksilön oma aktiivinen toiminta ja kun me havaitsemme hänessä pysyvän luonteenpiirteen, joka pakostakin ilmenee aina samanlaisen kokemuksen toistumisessa. Paljon voimakkaamman vaikutuksen meihin tekevät ne tapaukset, joissa yksilö näyttää passiivisesti kokevan jotakin, johon hän ei voi vaikuttaa ja jossa hän kuitenkin aina kokee saman kohtalon toistuvan.<sup>257</sup>

Pikku kotiopettajan ja Ada Mossin kovaa kohtaloa novelleissa näyttäisi määrittävän pikemminkin sukupuolittunut yhteiskuntarakenne kuin mikään henkilökohtaisista viettiyllykkeistä juontuva neuroosi. Molemmat ovat yksinään kaupungilla liikkuvia naisia, joita syrjitään ei vain sukupuolensa vaan myös ikänsä ja ulkonäkönsä vuoksi, mikä on sinänsä myös osa naissukupuoleen kohdistuvaa syrjintää: kotiopettaja on liian nuori ja liian viehättävä, mikä tekee hänestä fyysisesti haavoittuvaisen, ja Ada Moss puolestaan liian vanha

<sup>255</sup> Freud 2005, 51–52; Hintsu 1998, 152; Royle 2003, 89.

<sup>256</sup> Tällä Freud viittaa erityisesti kuolemanviettiin ja sen toimintatapaan, josta ei vielä ollut muotoillut selkeää näkemystä esseessään *Das Unheimliche*, mutta jota hän sittemmin käsitteli tarkemmin kirjoituksissaan *Mielihyväperiaatteen tuolla puolen (Jenseits des Lustprinzips)*, 1920) ja *Minä ja ”Se” (Das Ich und das Es)*, 1923). Näkemystä on myöhemmin kritisoitu laajalti.

<sup>257</sup> Freud 1993, 78.

ja liian tukeva, mikä vähentää hänen arvoaan työmarkkinoilla. Tämä kelpaamattomuus julkiseen sfääriin on se ikävä mutta väistämätön torjuttu, joka palaa heidän kokemustodellisuuteensa yhä uudelleen.

### **4.3 Kertoja leikkii kustannuksellamme**

Edellä on tullut esille jo monta tapaa, joilla Mansfield luo tunnelmia ja odotuksia, jotka ohjaavat lukijan tuntemaan kammotusta. Haluaisin kuitenkin ottaa esille vielä yhden keinon, joka on luonteenomainen nimenomaan Mansfieldin proosalle ja joka liittyy pikemminkin kerrontaan kuin tematiikkaan. Lukiessamme Mansfieldiä on selvää, että odotushorisontistamme muodostuu realistinen, normaalia todellisuuskäsitystämme vastaava. Arvioidessamme novellien tapahtumia käytämme arvostelukykyämme samalla tavalla kuin tavallisessa elämässä, ja lukemaamme pätevät myös samat ehdot kuin kokemusperäisen kammottavuuden syntyyn. Useimmiten tarina kerrotaan kuitenkin jonkun tietyn henkilöahmon näkökulmasta, jolloin samastumme hänen kokemuksiinsa, tuntemuksiinsa ja havaintoihinsa, joten tietämyksemme on lähes yhtä rajallinen kuin tuon henkilöahmon, ja se saattaa johdattaa arvostelukykyä harhaan. Yksi Mansfieldin suurimpia panoksia modernismin kehityksessä oli aivan omanlaisensa näkökulmatekniikan kehittäminen, johon kuuluivat muun muassa hyvin nopeat ja vaivihkaiset näkökulmien vaihdokset. Kuvitellessamme sulautuneemme täysin jonkun henkilöahmon kokemustodellisuuteen kertoja saattaa paljastaa jotakin uutta ja yllättävää, jota päähenkilö itse ei kenties tajuakaan, ja tämän vaikutus saattaa olla kammottava. Mansfield kuuluu Woolfin ja Joycen ohella ensimmäisiin kirjailijoihin, jotka kehittivät niin sanotun vapaan epäsuoran kerronnan, jossa kertojan ääni on vaimennettu

siten, että se näyttää sulautuvan yhteen henkilöhahmon vastaavan kanssa. Kertoja näin ollen välttää suoraa kommentointia ja pysyttelee lähellä henkilöhahmojensa kokemuspiiriä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että se menettäisi otteensa kerronnasta, vaan se yksinkertaisesti ohjailee sitä peiteltyemmin tekstin rakenteen, henkilöhahmojen vastakkainasettelun, tapahtumien ja ajatuskuvioiden kautta. Tällainen kolmannen persoonan ja vapaan epäsuoran kerronnan sekoittaminen nostaa joka tapauksessa helposti esille kysymyksen, kenen ääni tai puhe kulloinkin on oikeastaan kyseessä – ovatko esitetyt käsitykset kuvatun päähenkilön vai kertojan.<sup>258</sup>

Novellissa *The Little Governess* on monia kohtia, jotka paljastavat lukijalle huomattavan paljon ennen päähenkilöä, että tilanteessa ei ole kaikki kohdallaan. Se alkaa jo nuoren kotiopettajan ja vanhan miehen istuessa vastakkain vaunuosastossa, jolloin nuori kotiopettaja havaitsee miehen tarkkailevan häntä:

How kindly the old man in the corner watched her bare little hand turning over the big white pages, watched her lips moving as she pronounced the long words to herself, rested upon her hair that fairly blazed under the light. Alas! how tragic for a little governess to possess hair that made one think of tangerines and marigolds, of apricots and tortoiseshell cats and champagne! Perhaps that was what the old man was thinking as he gazed and gazed, and that not even the dark ugly clothes could disguise her soft beauty. Perhaps the flush that licked his cheeks and lips was a flush of rage that anyone so young and tender should have to travel alone and unprotected through the night.<sup>259</sup>

Sydney Janet Kaplanin mielestä katkelmasta välittyy sekoittunut ja monitasoinen näkökulma, jossa nuori nainen ikään kuin katselee itseään vanhan miehen silmien läpi, mutta kuvasto paljastaa huomattavasti enemmän kuin nainen itse ymmärtääkään – nimittäin miehisen himon. Vaikka katkelman voi lukea myös kotiopettajattaren toiveajatteluna, jonkinlaisena unelmaperspektiivinä itsestään, Kaplan ei usko noin yksityiskohtaisen itseihailun olevan mahdollista tässä tilanteessa. Nuori kotiopettaja tuskin kuvaisi itseään yhtä eroottisen

<sup>258</sup> Hanson 1985, 56, 58, 62–63, 77.

<sup>259</sup> KM, 180.

aistillisesti kuin mihin huulet ja hiukset, eksoottiset hedelmät, kissat ja samppanja – rikkaiden ihmisten luksusjuoma – viittaavat, eikä sellainen tekisi vaikutelmasta vähäisimmäskään määrin traagista tai voimakasta sympatiaa herättävää.<sup>260</sup> Näin ollen tähän katkelmaan näyttäisi yhdistyvän kaksi vastakkaista näkökulmaa, jotka vaivihkaa liukuvat limittäin. Samanlainen näkökulman siirtymä on havaittavissa kohdassa, jossa kotiopettaja epäilee kellon olevan jo liian paljon, mutta vanha mies topputtelee häntä:

”Late!” He stopped in front of her laughing and shaking his head in a way she had begun to know. “Then you have not really enjoyed yourself. Late! Why, we have not had any ice-cream yet!” “Oh, but I have enjoyed myself”, she cried, distressed, “more than I can possibly say. It has been wonderful! Only Frau Arnholdt is to be at the hotel at six and I ought to be there by five.” “So you shall. After the ice-cream I shall put you into a cab and you can go there comfortably.” She was happy again. The chocolate ice-cream melted – melted in little sips a long way down. The shadows of the trees danced on the tablecloths, and she sat with her back *safely* turned to the ornamental clock that pointed to twenty-five minutes to seven.<sup>261</sup>

Viimeisessä lauseessa näkökulma on jälleen valahtanut joko vanhaan mieheen, joka varoo epäonnistumasta suunnitelmissaan, tai tapahtumaa ironisesti kommentoivaan kertojaan, sillä kotiopettaja ei varmasti käyttäisi sanaa “turvallisesti” tilanteesta, jossa hän välttyy näkemästä, kuinka paljon myöhässä onkaan. Tämä paljastaa meille – muttei päähenkilölle – että todellisuudessa mies yrittää viivyttää häntä kaikin tavoin ja tarkoituksellisesti saada hänet unohtamaan ajankulun ja tulevan tapaamisensa.

Dorrit Cohn on tutkinut hieman samantapaista kirjailijan, kertojan ja päähenkilön välisten suhteiden ongelmaa analyysissään Thomas Mannin *Kuolema Venetsiassa* -teoksesta. Siinäkin kertoja etäännyttää vähitellen päähenkilöstä vaihtaen sävyään alun kunnioittavasta empatiasta vaiheittain kohti lopun tuomitsevaa ironiaa ja paljastaen samalla oman erityisen luonteensa ja ideologisen asennoitumisensa. Kaksijakoinen kerronnallinen rakenne tulee kuitenkin esille vain tarinan arvottavalla tasolla, sillä havaintojen suhteen kertoja on tiukasti kiinni

<sup>260</sup> Kaplan 1991, 120–122.

<sup>261</sup> KM, 186–187. Kursivointi minun.

päähenkilön näkökulmassa.<sup>262</sup> Mansfieldin kertojan on mahdollista myös nähdä päähenkilönsä selän taakse, kuten edellinen lainaus osoitti. Cohn pitää Mannin kertojaa puolestaan omaan kapea-alaiseen maailmankuvaansa linnoittautuneena ja tahallisen sokeana tietyille tarinassa olennaisille vihjeille, mikä syö pohjaa kertojan luotettavuudelta ja nostaa esiin uuden kysymyksen: kertojan ja kirjailijan välisen kuilun, ”kun teoksen *takana* piilevä kirjailija viestittää jotakin, mitä teoksen *sisällä* piilevä kertoja ei huomaa”<sup>263</sup>. Tämä ilmenee esimerkiksi siitä, että lukija voikin haluta myötäelää traagisen totuuden, jota kertoja ironiassaan ei halua eikä kykene myötäelämään.<sup>264</sup> Mansfieldin novelleissa kertoja ei henkilöidy tavalla, jolla hänen arvomaailmastaan olisi mahdollista piirtää Cohnin tavoin tarkkaa karttaa ja verrata sen suhdetta kirjailijan intention, mutta Kaplanin mukaan hienovarainen vuorovaikutus kertojanäänän ja päähenkilön tajunnanvirran välillä toimi Mansfieldille keinona löytää kerrontatekniikka, joka parhaiten välittäisi ne ristiriidat ja sen moniselitteisyyden, joita naisten kohtaamiset maailman kanssa yleisesti ottaen kuvastavat. Keinon tuli olla riittävän joustava voidakseen sisältää sekä henkilöihahmon jakautuneisuuden että hänen itsepetöksensä, sekä vapauden impulssit että itsekieltäymyksen.<sup>265</sup> Niinpä näkisin, että useimpia hänen novellejaan on luettava samanaikaisesti sekä päähenkilön kautta että hänen ohitse, joskus jopa kertojan ohi, sillä tämän emotionaalinen etäisyys päähenkilöstä ratkaisevalla hetkellä ei välttämättä estä lukijan samastumista ja empatiaa päähenkilöä kohtaan.

Myös *Miss Brill* -novellissa päähenkilön näkökulma on suodatettu kaikkietävän kertojan näkökulman läpi, joka vähitellen paljastaa meille, kuinka illusionistisia ja harhaanjohtavia

<sup>262</sup> Cohn 2006, 156–169.

<sup>263</sup> Ibid., 168. Teoksen takana piilevän kirjailijan viestittämiä merkityksiä voidaan nimittää myös teoksen sisäistekijäksi.

<sup>264</sup> Ibid., 167–172.

<sup>265</sup> Kaplan 1991, 122.

neiti Brillin kuvitelmat ovat ja millaista elämää neiti Brill oikeasti kuvitelmiensa ulkopuolella viettää. On merkittävää, että oikeastaan kaikki huomiot, jotka päähenkilö ympäristöstään tekee alkaen häntä surullisesti tapittavasta kettupuuhkasta kuvaavat itse asiassa häntä itseään. Hän ikään kuin projisoi oman kurjan, alentavan ja lohduttoman tilanteensa muihin voidakseen suojella itseään sen kohtaamiselta ja myöntämiseltä omassa elämässään. Hän tuntee halveksuntaa puiston muita vanhoja, raihnaisia tai omituisia vierailijoita kohtaan, joiden hän kuvittelee asuvan pimeissä, ahtaissa komeroissa – vaikka lopussa kerrotaan, että juuri hän itse asuu sellaisessa. Kärpännahkapäähinettä käyttävä nainen, joka tulee kohtaamansa miehen hylkäämäksi, on kaikessa hänen oma kuvansa asusteita myöten:

[S]he was wearing the ermine toque she'd bought when her hair was yellow. Now everything, her hair, her face, even her eyes, was the same colour as the shabby ermine, and her hand, in its cleaned glove, lifted to dab her lips, was a tiny yellowish paw.<sup>266</sup>

Leimattuaan naisen metonyymisesti kärpännahkapäähineeksi – nimitys, jota hän tästä useaan otteeseen käyttää – hän joutuu lopulta itse naurunalaiseksi oman vanhan kettupuuhkansa takia. Neiti Brillin joutuessa vihdoin kohtaamaan elämäntilanteensa koko kammottavuudessaan näkökulma, joka tähän asti on maalaillut meille hänen fantastista mielenmaisemaansa, vetäytyy tästä täysin, sanoutuu irti kaikista subjektiivisista tunnereaktioista ja tarjoilee vain niukat, ulkopuolisen kertojan luettelemat tuokiokuvat siitä, kuinka nainen palasi asuntoonsa pistäytymättä leipomossa ja istui pitkän tovin sängyllään.

Kaplan arvelee Mansfieldin teknisen mestaruuden piilevän juuri hänen kyvyssään sulautua täysin henkilöahmoihinsa samalla kun näkymätön ekstrapadiegeettinen kertoja vääjäämättä kulkee kohti omaa totuuttaan. Tämä taito ilmenee hyvin pienissä yksityiskohdissa, jotka olivat

---

<sup>266</sup> KM, 333.

Mansfieldillä viimeiseen asti mietittyjä.<sup>267</sup> Sarah Sandley'n mukaan Mansfield oli jo vuoteen 1914 mennessä vakiinnuttanut tekniikkansa pääpiirteissään, mikä tarkoitti tarinan rakentumista henkilöhahmojen sisäisen elämän ympärille, näiden keskinäistä vuorovaikutusta sekä vuorovaikutusta suoran esityksen, vapaan epäsuoran esityksen, puheen ja ajatusten – tiedostettujen ja tiedostamattomien – sekä eri henkilöhahmojen ajatusprosessien välillä.<sup>268</sup> On siis selvää, että Mansfieldin novelleissa kammottava efekti syntyy myös kaikkitietävän kertojan ja eri näkökulmien välisistä kompleksisista jännitteistä. Royle haluaisikin puhua mieluummin jonkinlaisesta narratiivisesta telepatiasta tai selvänäköisyydestä kuin kertojan kaikkitietävyydestä, joka on hänestä terminä liiaksi uskontoon viittaava, tai näkökulmasta tai fokalisaatiosta, jotka ovat liiaksi äänten moninaisuuden kuormittamia voidakseen tulla selvästi määritellyiksi. Hän näkee kirjallisuuden salaisuuden piilevän juuri Jacques Derridan ”being-two-to-speak”<sup>269</sup> -käsitteellä nimeämässä erityisessä ilmiössä: kirjallisuutta on kaikki, missä joku puhuu jonakin toisena, joko kirjailija kertojana tai kertoja henkilöhahmona, ja sillä on kammottavan logiikan mukainen telepaattinen rakenne.<sup>270</sup>

Kerronnallisten tasojen moninaisuus on omiaan johdattamaan myös siihen outoon ironiaan, jota Mansfieldin novellit henkivät. Royle näkee kammottavalla kauheudestaan huolimatta yhteyden myös huumoriin ja ironiaan: ”[T]he uncanny is never far from something comic: humour, irony and laughter all have a genuinely ‘funny’ role in thinking on this topic”<sup>271</sup>. Tämä on ilmeistä novellissa *A Cup of Tea*, jossa päähenkilön lumoutunut innostus omasta hyväntekeväisyystoiminnastaan vaihtuu välittömästi harkitsevaan pragmaattisuuteen, kun valokeila siirtyy hänestä kerjäläistyttöön ja hänen egoprojektinsa kokee kolauksen:

<sup>267</sup> Kaplan 1991, 188–189. Paljon siteerattu esimerkki, jossa Mansfield kuvailee novellin jokaisen yksityiskohdan pikkutarkkaa suunnittelua, koskee juuri novellia *Miss Brill*.

<sup>268</sup> Sandley 1994, 82.

<sup>269</sup> Ransk. *l'être-deux-à-parler*.

<sup>270</sup> Royle 2003, 256–269.

<sup>271</sup> *Ibid.*, 2.

Pretty! Lovely! She drew her cheque-book towards her. But no, cheques would be no use, of course. She opened a drawer and took out five pound notes, looked at them, put two back, and holding the three squeezed in her hand, she went back to her bedroom.<sup>272</sup>

Hyvänä haltiana toimimisesta on Rosemarylle iloa vain siinä tapauksessa, että hän itse pysyy huomion keskipisteenä ja voi turvallisesti mielin jatkaa oman kuvansa tai nykykäsittein ilmaistuna imagonsa rakentamista itselleen mieleiseksi. Vaikka kotiopettajan tai neiti Brillin elämäntilanteessa novelleissa *The Little Governess* ja *Miss Brill* ei olekaan suoranaisesti mitään huvittavaa, heidän vähitellen paljastuva sokeutensa oman itsensä ja maailman suhteen saa heidät väistämättä näyttämään hieman typeriltä. Ironia etäännyttää ja irrottaa samastumisesta, ja sillä oli vankka sijansa modernistisessä kirjallisuudessa, joka ammensi ajan suurista muutoksista: kulttuurin pluralisoitumisesta, arvojen suhteellisuudesta, tiedon luonteen muuttumisesta ylipäätään. Mikään yksittäinen positio ei tuntunut enää riittävältä kokonaisnäkemyksen esittämiseen. Sekä taiteessa, tieteessä että filosofiassa tuli välttämättömäksi säilyttää tietty eklektismi, avoimuus muutokseen. Taide oli menettänyt kykynsä välittää yleisiä totuuksia ja taiteilijat vakaan yhteiskunnallisen asemansa eläen näin jatkuvassa skeptisismien ilmapiirissä, jolloin heidän taiteestaan alkoi enenevässä määrin välittyä itsekriittisyys ja ironia.<sup>273</sup> Mansfield vastusti kirjoittamisessa liian henkilökohtaista, subjektiivista ja tunnustuksellista lähestymistapaa, jonka heijastelemaa itsekeskeisyyttä ja egoismia hän halveksui, mutta piti samalla äärimmäisen tärkeänä sulautua täysin kuvaamaansa kohteeseen. Tällainen samanaikainen kohteen ylä- ja sisäpuolella oleminen rakentaa suurelta osin ne vastakkainasettelut, joista satiirinen sävy kumpuaa.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> KM, 406.

<sup>273</sup> Bradbury 1971, 16–17, 47.

<sup>274</sup> Kaplan 1991, 175, 182–183, 188, 210–211; Smith 1999, 61.



Yhtä tärkeä sija kuin sillä, mitä novelleissa sanotaan, on sillä, mitä jätetään sanomatta: hiljaisuudella, poissaololla, tauoilla. Joycen tavoin Mansfield suosi elliptistä tekniikkaa, ei vain jättämällä pois perinteisen alun ja lopun vaan koostamalla koko tekstin pitkälti katkeilevista lauseista ja puolittaisista ajatuksista, mikä ilmenee runsaana ja tiheänä ajatusviivojen ja kolmen pisteen käyttönä, sekä äkillisistä siirtymistä ajassa, kokonaisten tapahtumien ohittamisesta muutamalla sanalla. Taustalla piilee ajatus tiedon vaikeasti määriteltävästä luonteesta<sup>275</sup>, mutta samalla se pakottaa lukijan arvuuttelemaan ja on omiaan johtamaan odottamattomuuteen ja yllätyksellisyyteen.<sup>276</sup> Esimerkiksi novellin *A Cup of Tea* lopussa koko kerjäläistyttöön liittyvä episodi katkaistaan äkisti Rosemaryn ja Philipin käymän keskustelun jälkeen. Rosemaryn kuvataan lyhyesti toimittavan asioita työhuoneessa ja sitten vain marssineen makuuhuoneeseensa kolme seteliä nyrkissään. Seuraavassa kohtauksessa on siirrytty ajassa puoli tuntia eteenpäin, ja Rosemary ilmoittaa Philipille lakonisesti, että tyttö vain halusi lähteä. *Pictures*-novellissa Ada Mossin ja hänen baarissa tapaamansa miehen välisen keskustelun töksähtelevyys ja näennäinen mitäänsanomattomuus ohitetaan viiden minuutin mittaisilla hyppäyksillä: ”Five minutes later the stout gentleman leaned across the table[.]”, ”Five minutes later the stout gentleman heaved himself up.”<sup>277</sup> *Bliss*-novellissa Berthan järkytys puolestaan hukutetaan illallisvieraiden tyhjämpäiväisen jaarittelun ja pakollisten kohteliaisuuksien alle. Kuten jo mainittu, novellissa *Miss Brill* kertoja tekee vain lyhyen yhteenvedon päähenkilön poistumisesta ja loppupäivän luonteesta. Tällaiset ellipsit sekä etäännyttävät lukijaa ja luovat tekstiin ironisen sävyn että johtavat odottamattomuuden pohjustamaan kammottavan vaikutelmaan.

---

<sup>275</sup> Hansonin mielestä tämä on keskeinen teema useimmissa Joycen *Dublinilaisia* -kokoelman novelleissa.

<sup>276</sup> Hanson 1985, 59–61.

<sup>277</sup> KM, 128.

#### 4.4 Säröjä illuusioiden peilialissa

Kuten Sandleykin on huomannut, Mansfieldin novellien henkilöahmot elävät puolinaisten ajatusten, päiväunien, kuvitelmien ja muistumien täyttämässä epäjatkuvassa ajassa, joka on heille todempi kuin läsnäoleva todellisuus. Novellit saavuttavat usein kliimaksinsa välähdyksessä, jossa jotakin outoa ja yllättävää paljastuu odottamatta kuvitelmien kuoren alta.<sup>278</sup> Tämä on se Schellingin määrittämä palaava torjuttu, jotakin minkä piti pysyä salassa ja mikä on nyt tullut ilmi, ja siitä johtuva ahdistus on lajia, jota me Freudin mukaan kutsumme kammottavaksi. Kammottava siis kyseenalaistaa kaiken luonnollisena ja totena pidetyn aiheuttaen samalla hieman samanlaisen vaikutelman kuin *déjà vu* -efekti<sup>279</sup>, tunne siitä, että on aiemmin kokenut saman: tuntuu kuin olisin tiennyt tämän koko ajan. ”A feeling of the uncanny comes when ’something *actually happens* in our lives which seems to confirm the old, discarded beliefs’”<sup>280</sup>, toistaa Royle.

Päähenkilöille ominainen itsepetos tulee novellien kuluessa monin tavoin esille siinä, miten kertoja kylvää tekstiin vihjeitä – jotka lukija päähenkilön tavoin joko huomaa tai jättää huomaamatta – siitä, että päähenkilön tulkinnat asioista ovat subjektiivisia ja usein harhaanjohtavia. Tämä on ilmeistä *The Little Governess* -novellissa, jossa fokalisaatio saattaa hetkeksi siirtyä kotiopettajattaresta vanhaan mieheen, kuten tämän katsellessa naista junassa ja huomattaessa kaikki hänen viehättävät piirteensä, vaikka asiat edelleen kerrotaan, ikään kuin kotiopettaja olisi niiden tulkki. Myös erilaisia symbolisia vihjeitä tulevasta annetaan, kuten *The Woman at the Store* -novellissa kaupan naisen tullessa seuruetta vastaan ase kädessään ja

<sup>278</sup> Sandley 1994, 87–88.

<sup>279</sup> *Déjà vu* -ilmiö puuttuu Freudin *Das Unheimliche* -tekstistä, mutta hän on käsitellyt sitä aiemmissa. Royle ottaa *déjà vu*:n osaksi kammottavan pohdintaansa.

<sup>280</sup> Royle 2003, 180.

kieltäytyessä päästämistä matkalaisia tilalleen, tai novellissa *Bliss* Harryn ja neiti Fultonin kummankin saapuessa myöhässä juhliin lähes peräkkäin. *The Little Governess* on tällaisia viiheitä suorastaan pullollaan: kotiopettajan kerrotaan istuvan selin kelloon, vanha mies uskottelee hänelle, ettei saksalainen olut ole juovuttavaa, ja he kulkevat sateenvarjon alla lähekkäin vielä silloinkin, kun ei enää sada.

*The Woman at the Store* -novellissa kyse ei ole niinkään minäkertojan itsepetoksesta kuin Jo 'n, joka ei vaistoa tilannetta eikä viettelemäänsä naiseen kätkeytyvää salaisuutta, ja kaupan naisen, joka kuvittelee Jimin ja minä-kertojan uskovan hänen selityksensä siitä, että hänen aviomiehensä on vain keritsemässä. *The Little Governess*:issa päähenkilö vakuuttaa itselleen: ”I can look after myself – of course I can”<sup>281</sup>, vaikka hän samalla on äärimmäisen epävarma omasta selviytymisestään eikä hyväuskoisuuttaan osaa lopulta sittenkään olla riittävän varovainen. Loppuun asti hän yrittää miellyttää vanhaa miestä kiitollisena tämän kuvitellusta isällisestä huolenpidosta, vaikka ajoittain kuuleekin omatuntonsa kolkuttelevan: ”It was not until long after she had said ”Yes” [—] that she wondered whether she had done wrong. After all, she really did not know him. But he was so old and he had been so very kind – not to mention the strawberries...”<sup>282</sup> Vanhan miehen puolestaan voi katsoa pettävän itseään, kun hän kuvittelee kotiopettajan kaltaisen nuoren naisen antautuvan seksuaaliaktiin kanssaan. *Bliss*:in teema novellin nimeä myöten rakentuu itsepetokselle: koko se valtava onnen tunne ja elämän täyteen kokemus, johon Bertha Young tuudittautuu, osoittautuu itsepetokseksi<sup>283</sup>. Bertha on sokea niin itselleen, aviomiehelleen kuin neiti Fultonille, jotka kaikki hän erehtyy tulkitsemaan väärin. Strukturalistisessa analyysissään *Bliss*:istä Maija Lehtonen näkee novellia jäsentävinä tekijöinä selkeät vastakohta-asetelmat, joita edustavat kylmä ja lämmin,

---

<sup>281</sup> KM, 177.

<sup>282</sup> KM, 184.

<sup>283</sup> Lehtonen 1989, 111–112.

vapaus ja pakko sekä luonnollisuus ja teennäisyys. Perusvastakohtia ovat kuitenkin illuusiot ja todellisuus, mille kertomuksen ironiakin rakentuu.<sup>284</sup> Samantapainen asetelma kannattelee novellia *Miss Brill*, jossa itsepetos ja kuvitelmat tulevat korvaamaan henkilön kokema syvää yksinäisyyttä. Novellissa *Pictures* päähenkilön on kyettävä rakentamaan itselleen optimismin muuri selviytyäkseen tulevasta päivästäan, kaupungilla kohtaamastaan välinpitämättömyydestä ja pettymyksistä työtilaisuuksien suhteen. Novellissa *A Cup of Tea* itsepetos liittyy päähenkilön kuvitelmaan itsestään hyväntekijänä, vaikka hänen motiivinsa ovat sangen egoistiset, ja samoin kuin *Bliss*:issä otaksumaan elämänsä täydellisyydestä, vaikka siinä selvästi on pieniä – kerjäläistyön mentäviä – aukkoja.

Näkisin, että illuusiot ovat novelleissa vahvasti nimenomaan sukupuoleen kytkeytyviä illuusioita, kuvitelmia siitä, mitä nainen tai mies voi tai ei voi tehdä tai tuntea. Näiden illuusioiden vuoksi henkilöiden on vaikeaa ymmärtää toisiaan ja heidän vuorovaikutuksensa jää pinnalliseksi. Sari Möttönen on havainnut, että henkilöiden välinen henkinen etäisyys on koko Mansfieldin tuotannon kattava piirre. Edes aviopuolisot eivät kohtaa toisiaan, mutta naisten välillä kuvataan olevan jonkinlaista yhteyttä.<sup>285</sup> Novellissa *The Little Governess* päähenkilö ripustaa koko toivonsa naiseen: hän uskoo sokeasti kotiopettajatoimiston virkailijaa, viihtyy laivamatkallaan naisten kesken, suostuu matkustamaan junassa vain naisille varatussa vaunuosastossa ja on syvästi pettynyt siihen, miten ankean huoneen rouva Arnholdt on hänelle hotellista varannut. Novellissa *The Woman at the Store* minäkertojan ja kaupan naisen suhde esiintyy kompleksisempänä: minäkertoja tuntee naiseen jonkinlaista sympatiaa pohtiessaan syitä tämän alennustilaan, mutta samalla häntä kammottaa tämän rappion syvyys. Siinä missä naiseus toimii heitä yhdistävänä tekijänä, luokkaero puolestaan

---

<sup>284</sup> Ibid., 115.

<sup>285</sup> Möttönen 1989, 186.

erottaa. *Bliss*:issä naistenkin välinen yhteisymmärrys osoittautuu kokonaan illusoriseksi. Novellien *Miss Brill*, *Pictures* ja *A Cup of Tea* välittämä kuva on vieläkin kyynisempi. Niissä henkilöiden välillä vallitsee puhdas hyötysuhde: toinen on arvokas vain ollessaan toiselle hyödyksi.

Kukin novelleista päättyy hetkeen, jolloin jotakin olennaista on paljastunut päähenkilöille heidän itselleen rakentamansa illuusioiden sumuverhon takaa – jotakin, jonka he ovat kenties kaiken aikaa tienneet tai aavistaneet, mutta jonka he ovat torjuneet ja joutuvat nyt yllättäen ja pakottavasti kohtaamaan kasvoista kasvoihin. Novellissa *The Little Governess* päähenkilön tilanne vaikuttaa tukalimmalta: hän on yksin vieraassa maassa vailla kenenkään tukea, työpaikkansa ja maineensa menettäneenä. Hän on oppinut, että maailmassa on verhotumpiakin vaaroja kuin vain avoimen röyhkeästi käyttäytyvät miehet: maskulinismi voi piiloutua toisenlaisiinkin eleisiin ja käytökseen, aseman ja vaurauden taakse. Kohtaus, jossa vanha mies yrittää väkisin suudella häntä, rinnastuu sekä raiskaukseen että neitsyyden menetykseen:

She sprang up, but he was too quick and he held her against the wall, pressed against her his hard old body and his twitching knee, and though she shook her head from side to side, distracted, kissed her on the mouth. On the mouth! Where not a soul who wasn't a near relation had ever kissed her before...<sup>286</sup>

Tämä neitsyyden menetys on luonteeltaan myös henkistä. Samalla kotiopettajan feminiinisyyden vahvistuu: hän kokee epäonnistuneensa ”maailmannaisena”, tajuaa, että pikku seikkailu, josta hän antoi itselleen luvan nauttia, saattoi johtaa vain turmioon, ja oppii, että hänen on oltava vastedes entistä varovaisempi ja siten rajoittuneempi. Hänelle kenties myös valkenee, että miehisten sääntöjen vastustaminen aiheuttaa ainoastaan hallaa hänelle itselleen. *The Little Governess* kuvaa erinomaisesti sitä alistamisprosessia, jossa naiset sukupuolitetaan ja

---

<sup>286</sup> KM, 188.

feminisoidaan. Vasta kolmas mies, hotellivirkailija, onnistuu tässä tehtävässä täydellisesti ensimmäisen, laukunkantajan, jäädessä vaille rahaa ja toisen, vanhan miehen, vaille seksiä. Siksi me kuulemme novellin lopussa vain hänen itsetyytyväisen jupinansa:

”That’s it! that’s it!” he thought. “That will show her.” And as he swung the new arrival’s box on to his shoulders – hoop! – as though he were a giant and the box a feather, he minced over again the little governess’s words, “*Gehen Sie. Gehen Sie sofort. Shall I! Shall I!*” he shouted to himself.<sup>287</sup>

Myös novellin tapahtumaympäristöllä on merkitystä. Jopi Nyman on Mansfieldin varhaiskauden saksalaisaiheisia novelleja tutkiessaan kiinnittänyt huomiota kirjoittajan avoimeen antipatiaan saksalaista kulttuuria kohtaan. Saksalaisessa järjestykselle ja valvonnalle perustuvassa ilmapiirissä minkäänlainen romanttinen suhde ei voi olla mahdollinen vaan tärkeimmäksi nousevat aina valta ja luokka.<sup>288</sup> Niinpä novellin kauhistuttavan irvokkaat tapahtumat eivät mansfieldiläisittäin voisi kehittyä täyteen mittaansa juuri muuten kuin englantilaisnaisen joutuessa yksin Saksan maaperälle.

Novellin *The Woman at the Store* lopussa minäkertojan lakoninen raportointi heidän valvotusta yöstään ja pikaisesta lähdöstään seuraavana aamuna viittaa täydelliseen hämmennykseen ja henkiseen lamaantumiseen. Tapahtuma ikään kuin painetaan villasella, jotta ei tarvitsisi osallistua selvittämään sen ahdistavaa ristiriitojen vyyhtiä: Tulisiko nainen ilmiantaa vai ei? Mahtaako hän todella ampua tyttärensä, jos tapahtunut paljastuu? Ja miten käy Jo’n, joka nyt jäi kaksin murhaajan kanssa? Jo’n, joka viettelee ja aikoo hylätä naisen tietämättä, että tismalleen samasta syystä tämä nainen on aiemmin tappanut aviomiehensä? Tuleeko Jo koskaan ratsastamaan heidän perässään kuten lupaa? Nämä kysymykset eivät saa vastausta, mutta selvää on, että minäkertojan maailmankuvassa on tapahtunut muutos. Hänelle

---

<sup>287</sup> KM, 189.

<sup>288</sup> Nyman 2000, 150.

paljastuu, mihin nainen on ahdistettuna kykenevä, ja se, ettei tämä ole silkkaa hulluutta vaan materiaalisista ja sosiaalisista seikoista johtuvan pakotuksen väistämätön lopputulos. Miksi muuten minäkertoja antaisi naiselle niin pitkiä puheenvuoroja, joissa tämä puolustelee tilannettaan:

”Over and over I tells ‘im – you’ve broken my spirit and spoiled my looks – and wot for – Oh, some days – an’ months of them – I ‘ear them two words knockin’ inside me all the time – ‘Wot for!’ but sometimes I’ll be cooking the spuds an’ I lifts the lid off to give ‘em a prong and I ‘ears, quite suddin again, ‘Wot for!’ Oh[!]”<sup>289</sup>

Myös *Bliss*:in päähenkilöä kohtaa lamaannus ja tietämättömyys tulevaisuutensa suunnasta. Nähtyään miehensä ja neiti Fultonin välillä tapahtuvan kiihkeän kohtauksen hän syöksyy ikkunan ääreen hakeakseen turvaa itseensä samastamastaan päärynäpuusta ja hokee: ”Oh, what is going to happen now?”<sup>290</sup> Todennäköisin vastaus tähän on, että ei mitään, mihin viittaa päärynäpuukin seisomalla yhtä ihastuttavana, rauhallisena ja täynnä kukkaloistoa kuin ennenkin. Ulkoiset asiat tulevat säilymään ennallaan, mutta Bertha Youngin sisäinen, henkinen herääminen on saanut todellisen sysäyksen. Hän joutuu määrittelemään uudelleen käsityksensä ei vain aviomiehestään vaan myös Pearl Fultonista ja omasta suhteestaan tähän.

*Miss Brill* -novellissa nimihenkilö joutuu vihdoinkin kohtaamaan yksinäisyytensä ja samalla oman asemansa ikääntyvänä, varattomana ja naimattomana naisena suurkaupungissa, joka ei tunnu suvaitsevan hänen läsnäoloaan. Samoin käy Ada Mossille novellissa *Pictures*. Neiti Brilliin verrattuna Ada Moss on kuitenkin huomattavasti enemmän sinut suurkaupungin sykkeen ja sen mentaliteetin kanssa, joten hänen henkinen heräämisensä koskee enemmänkin sitä, kuinka pitkälle hän on valmis menemään rahan takia. Jokainen hänen tekonsa kaupungilla sinä päivänä on itsensä ylittämistä agenttitoimistoissa ryntäilystä yökerhoon

---

<sup>289</sup> KM, 558.

<sup>290</sup> KM, 105.

uskaltautumiseen, ja hänen suostumustaan lähteä vastenmielisen miehen matkaan voi pitää joko lopullisena romahduksena tai viimeisenä urhean pragmaattisena eleenä. Novellin *A Cup of Tea* loppu on edellisiä vähemmän dramaattinen, sillä siinä päähenkilö näyttää palaavan takaisin samaan alkuasetelmaan, joka vallitsi ennen kerjäläistytön tapaamista, ikään kuin mitään ei olisi tapahtunutkaan. Hänen aviomiehellensä osoittama viimeinen lausahdus: “‘Philip’, she whispered, and she pressed his head against her bosom, ‘am I pretty?’”<sup>291</sup> todistaa kuitenkin edellisen vieraan ja hänen äkillisen poistumisensa intensiivisestä vaikutuksesta. Kysymys kauneudesta asettaa hänet vastakkain sekä oman vajavaisuutensa että luokseen pyytämänsä kauniin tytön kanssa, jolla oli tai ainakin väitetään olleen tuo jokin, joka häneltä puuttuu. Niinpä avioliiton tai oman seksuaalisen identiteettinsä menettämisen uhka törmää rajusti hänen vastaheränneeseen tai kenties jo kauan kyteneeseen seikkailunhaluunsa ja itsekorostuksen tarpeeseensa.

Kärjistäen voisi sanoa, että novelleissa *The Little Governess*, *The Woman at the Store* ja *Bliss* kammottava nousee jostakin päähenkilön tai minäkertojan sisäisen todellisuuden ulkopuolelta ja valtaa sen, kun taas novelleissa *Miss Brill*, *Pictures* ja *A Cup of Tea* kammottava nousee ensisijaisesti heistä itsestään, oman itsensä kohtaamisesta. Tämä kokemus on lähellä sitä, mitä Royle kuvailee tunteeksi itsestä kahdeksi jakautuneena, ristiriidassa tai vastakkain itsensä kanssa. Sen kammottavuus puolestaan kytkeytyy läheisesti kaksoisolentoaiheen kammottavuuteen, jota Freud tarkastelee esseessään *Das Unheimliche* ja jonka hän selittää superegoksi<sup>292</sup> muuntautuneesta primaarinarsismista käsin:

Egoon kehkeytyy vähitellen erityinen aste (*Instanz*), joka voi kääntyä muuta egoa vastaan ja joka suorittaa itsetarkkailua ja itsekritiikkiä, huolehtii psyykkisestä sensuurista ja jonka tietoisuutemme tajuaa ”omaksitunnoksi”. [—] Että on olemassa tuommoinen aste, joka voi pitää muuta egoa kohteenaan, siis että ihminen kykenee itsetarkkailuun, sen ansiosta voidaan

<sup>291</sup> KM, 406.

<sup>292</sup> Suomeksi käytetään myös nimitystä yliminä.



vanha kaksoisolehtokuvitelma täyttää uudella sisällöllä ja siihen voidaan liittää monia seikkoja, ennen kaikkea ne, jotka itsekritiikki liittää varhaisaikojen taaksejäneeseen narsismiin.

Mutta kaksoisolehtoon voidaan liittää paitsi tuommoinen egokritiikille vastenmielinen sisältö myös kaikki historiallisen kehityksen piilevät mahdollisuudet, joista mielikuvitus yhä tahtoo pitää kiinni, ja kaikki egon pyrkimykset, jotka eivät ole epäsuotuisten ulkoisten olojen takia voineet toteutua, samoin kuin kaikki tukahtuneet tahdonratkaisut, joista vapaan tahdon illuusio on syntynyt.<sup>293</sup>

Kohdatessaan itsensä novellien henkilöahmot kohtaavat juuri tuon kätketyn kaksoisoleennon. Smith kutsuu tätä muukalaiseksi meissä itsessämme<sup>294</sup>. Ajatus on lähtöisin Julia Kristevalta, joka näkee muukalaisen asuvan meissä itsessämme minuutemme kätkettynä puolena. Historiallisesti sen lähtökohta on modernin individualismin kumouksessa, jossa yksilö lakkasi pitämästä itseään eheänä ja tunnisti oman hajanaisuutensa, ja erityisesti Freudin tutkimuksissa sekä huomioissa tiedostamattomasta, joiden myötä outo, kammottava, pääsi pujahtamaan psyykkiseen osoittaen, että ihmisen oletetun ykseyden ytimeen liittyy *toiseus*<sup>295</sup>: ”Vieraus, kammottava, on meissä: olemme itse omat muukalaisemme, olemme jakautuneita. [—] Ja kun pakenemme tai vastustamme muukalaista, taistelemme omaa tiedostamatontamme vastaan, tuota mahdottoman ’oman puhtaamme’ ’epäpuhdasta’ vastaan.”<sup>296</sup> Freudia askarrutti meissä itsessämme mukana olevan toisen kanssa elämisen aiheuttama ahdistava tunne, minkä myötä hän huomasi, että ”narsistinen minä projisoi ulkopuolelleen sen, minkä kokee vaaralliseksi omassa itsessään tai sinänsä vastenmieliseksi, ja tekee siitä vieraan, pelottavan, demonisen *kaksoisoleennon*. Outo toimii näin hämmentyneen minän puolustuskeinona”<sup>297</sup>. Tällainen projektio on selvästi nähtävissä esimerkiksi novellissa *Miss Brill*, jossa päähenkilö tiedostamattaan kuvailee itseään kaikissa kammoamissaan puistovieraissa. Kristeva kirjoittaa:

Outoa on myös tuntee kuilu minun ja minua hämmentävän toisen välillä. En edes havaitse sitä; se saattaa niellä minut, koska kiellän sen. Kadotan ääriiviivani muukalaisen edessä, jonka kiellän ja johon samastun yhdellä kertaa. En ole enää eheä [—] Tunnen olevani ”hukassa”, ”häilyvä”, ”hämärä”. Kammontunteen variantit ovat monet, mutta kaikissa niissä toistuu vaikeuteni

<sup>293</sup> Freud 2005, 49–50.

<sup>294</sup> Engl. *the foreigner within, the strange within the self*.

<sup>295</sup> Kristeva 1992, 13–14, 177–178, 187, 196.

<sup>296</sup> *Ibid.*, 187, 196.

<sup>297</sup> *Ibid.*, 189. Pidän Kristevan tiivistystä tässä yhteydessä erityisen oivaltavana.

sijoittaa itseni suhteessa toiseen ja kertautuu identifikaatio–projektio-liike, jota tarvitsen saavuttaakseni autonomiani.<sup>298</sup>

Monet Mansfieldin henkilöahmoista voisivat tehdä tämäntapaisen analyysin itsestään. Nähdäkseni hänen novellinsa kuvaavat oivaltavasti nimenomaan tämänkaltaista tukahdutetun toisen kanssa kamppailua ja sen murtautumista tietoisuuteen. Torjunta ilmenee harvoin täydellisenä. Joissakin oloissa torjuttu – se, jonka olisi pitänyt jäädä piiloon – ilmestyy uudelleen esiin ja herättää kammontunteen. Tällainen tutun mutta torjutun paluu tarvitsee kuitenkin impulssikseen kohtaamisen odottamattoman ulkopuolisen kanssa.<sup>299</sup> Vastaavan impulssin tarjoaa esimerkiksi kerjäläistyttö Rosemary Fellille, tutustuminen Pearl Fultoniin ja tämän paljastuminen miehensä rakastajattareksi Bertha Youngille, penkkinaapureiden ajattelemattomat kommentit neiti Brillille, yökerhossa tavattu mies Ada Mossille, avuliaan oloisen vanhan herran lähentely nuorelle kotiopettajalle ja kaupan naisen kohtaaminen ratsastusseurueen naispuoliselle minäkertojalle. Kammottava ilmenee Kristevan mukaan tietoisten puolustusten luhistumisena, joka alkaa sisäisistä ristiriidoista, joita minä kokee suhteessa toiseen, 'outoon'. Se on jotakin, mikä tulvahtaa esiin, kun jokin toinen ilmestyy siihen, mitä olen sitkeästi pitänyt omana minänäni.<sup>300</sup> Juuri tässä näen sen yhtymäkohdan sukupuoleen ja seksuaalisuuteen sekä niihin kohdistuviin oivalluksiin novellien maailmassa. ”Muukalaisuus alkaa oman erilaisuuden tiedostamisesta ja päättyy, kun näemme itsemme muukalaisina, kapinoimassa siteitä ja yhteisöjä vastaan, mikä tarkoittaa, että juuri 'me' tulee ongelmalliseksi, ehkä mahdottomaksi.”<sup>301</sup> Sanan ”me” voisi tässä tapauksessa hyvinkin korvata myös sanalla ”sukupuoli” tai ”nainen”.

---

<sup>298</sup> Ibid., 192.

<sup>299</sup> Ibid., 190, 193.

<sup>300</sup> Ibid., 193, 196.

<sup>301</sup> Ibid., 13.

Myös Smithin mukaan hetki, jolloin tutusta tulee vierasta ja siten kammottavaa, on jatkuvasti representoitu sekä Mansfieldin että Woolfin tuotannossa, ja se yhdistyy nimenomaan rajojen ylittämiseen, liminaalisiin seksuaalisuuden alueisiin, maskuliiniseen feminiinisessä. Liminaalitila on jotakin, joka sijaitsee rajojen tuolla puolen, määrittelyn tavoittamattomissa, ja voidaan silti tunnistaa itseksi. Se edustaa hetkeä, jolloin maskit putoavat ja tietoisuus tulee tietoiseksi muukalaisesta itsessään.<sup>302</sup> Ada Mossin juoksu läpi kaupungin sokkeloiden päättyen hämyisän yökerhon punaiselle plyysisohvalle, ratsastusretkellä olevan nuoren naisen humalainen yö kaukaisella kauppatilalla ja paikan asukkaiden synkeä, salaisuuksien täyttämä yksinäisyys, nuoren kotiopettajan ensimmäinen ulkomaanmatka epäonnisine päätöksineen, neiti Brillin puistossa kokeman huuman jälkeinen musertunut kotimatka, Rosemary Fellin repäisevän päähänpiston surkea päätös sekä Bertha Youngin ekstaattinen onnentunne hämmennyksineen kuvaavat mielestäni monipuolisesti niitä erilaisia liminaalituloja, joihin nainen voi tietyssä kulttuurisessa kontekstissa ajautua. Ne voivat liittyä sekä naisen fyysiseen liikkumiseen kielletyssä sfäärissä kuten tietynlaisissa julkisissa paikoissa että myös laajemmin sukupuolen ja seksuaalisuuden psyykkis-sosiaalisiin konstruktioihin tehden näkyväksi niihin liittyviä rajoitteita. Liminaali voi Smithin mukaan esiintyä myös konkreettisena siirtymätilana, jota kuvataan matkustamisella paikasta toiseen. Tämä aspekti nousee esille etenkin novelleissa *The Little Governess* ja *The Woman at the Store*, mutta pienemmässä mittakaavassa myös Ada Mossin retken halki kaupungin, neiti Brillin puistovierailujen ja jopa Rosemary Fellin ostoksilla käymisen voidaan katsoa kuvastavan tällaista siirtymää, joka on ominainen Mansfieldin levottomille henkilöhahmoille ylipäätään. Perinteisesti liminaalituloja tavataan pitää tabuna, koska ne edustavat uhkaa ja anarkiaa vakiintuneelle järjestykselle. Ne ovat Smithin mukaan vaarallisia juuri siksi, koska ne ovat niin paljastavia. Siinä piilee niiden suuri vetovoima ja samalla pelottavuus. Sekä Mansfieldille että Woolfille kirjoittaminen

<sup>302</sup> Smith 1999, 3, 7, 25, 62, 225, 230.

itsessään toimi keinona tutkia tällaisia liminaalituloja, kartoittaa niitä ja siten vapautua niiden pelosta. Molempien henkilöhistoria näytti tarjoavan runsaasti aineksia liminaalituloille altistumiseen: molemmat naiset olivat biseksuaaleja, lapsettomia ja sairauden avuttomaksi pakottamia, molemmilla oli varsin kompleksinen suhde sekä isäänsä että toimittaja-aviomieheensä ja molempien ammattiin liittyvä kunnianhimo teki heistä omassa ajassaan maskuliinisia ja sai heidät näin kyseenalaistamaan opittuja sukupuolirooleja.<sup>303</sup>

”Kun tunnistamme muukalaisen itsessämme, säästymme inholta muukalaista kohtaan toisessa”<sup>304</sup>, Kristeva sanoo. Mansfieldin keskeisenä aiheena ja tutkimuksen kohteena onkin pidetty kaikissa ihmisissä piilevää salaista minää – tietoisuutta siitä, ettei kukaan ole sitä miltä pinnalta katsoen näyttää.<sup>305</sup> Kirjoittaminen tarjosi hänelle mahdollisuuden, vapauden ja vallan kokeilla kaikenlaisia elämänmuotoja, pukea ylleen millainen tahansa identiteetti. Samalla kirjoittaminen paljasti, miten vaikeaa on löytää todellinen minä niiden lukemattomien minuuksien alta, joita ihminen alituisesti omaksuu, ja herätti näin lakkaamattoman, joskin epäuskoisen kaipauksen yhtenäiseen, essentiaaliseen itseen. Tämä pyrkimys ykseyteen ilmenee myös hänen intohimossaan taiteellisen kokonaisuuden luomiseen, jossa jokaisella yksityiskohdalla on oma tarkoin harkittu merkityksensä, ja hänen teknisen perfektionismin ja ammattitaidon ihailussaan. Hartaasti tavoiteltu ykseys saavutetaan lopultakin vain yhdessä kirkkaassa valaistuksen, paljastuksen, ymmärryksen hetkessä, johon hänen novellinsa kulminoituvat.<sup>306</sup>

<sup>303</sup> Ibid., 7, 11–12, 20, 25, 28, 31, 63, 115, 145, 225.

<sup>304</sup> Kristeva 1992, 13.

<sup>305</sup> Smith 1999, 119; Kaplan 1991, 169.

<sup>306</sup> Kaplan 1991, 170–179, 203–205.

Mansfield jättää novellinsa tähän merkitykselliseen hetkeen paljastamatta, mitä sitten tapahtui – toiko uusi hahmotus tilanteeseen mukanaan perustavan muutoksen vai oliko kyseessä ohimenevä tila. Modernistit vastustivat perinteistä juonta pitäen sitä todellisen kokemuksen vastaisena ja siten valheellisena konstruktiona. Painopiste siirtyi sen sijaan yhteen intensiivisen, merkityksellisen kokemuksen hetkeen<sup>307</sup>, josta tuli modernistisen proosan rakenteellinen lähtökohta. Samalla fiktion aikayksikkö vaihtui vuodesta yhdeksi päiväksi. Kaiken tämän myötä nousi myös novellimuoto ennennäkemättömään suosioon, sillä se tarjosi parhaan väylän yhden yksittäisen tapauksen ja siihen sisältyvän korostuneen hetken kuvaamiseen. Kirjailijan tehtäväksi tuli kuvata jännitteitä ihmisen ulkoisen ja sisäisen identiteetin välillä ja paljastaa ne hetket, jolloin henkilö voimakkaimmin tavoittaa tietoisuuden sisäisestä itsestään. Novellin lyhyys ja mahdollisuus säilyttää ambivalenssi menneisyyden ja tulevaisuuden suhteen ilmensivät samalla aikansa käsitystä ihmisluonnon läpinäkymättömästä ja vaikeasti hahmotettavasta luonteesta.<sup>308</sup>

Miksi tuo korostunut tietoisuuden hetki on Mansfieldin novelleissa luonteeltaan usein niin negatiivinen, pettymyksen ja kieltämyksen täyttämä, voidaan osittain johtaa modernista tietoisuudesta, jossa maailma koettiin jatkuvassa muutostilassa, kiihtyvän kasvun sosio-psykologisista vaikutuksista kuten heikentyneestä kosketuksesta objektiiviseen sosiaaliseen todellisuuteen ja sen mukanaan tuomasta epävarmuuden, toivottomuuden ja kontrollin puutteen ilmapiiristä. Tämä puolestaan johti tiettyyn ja varsin yleiseen modernistiseen asennoitumiseen, nimittäin tietoiseen epämukavuuden vaikutelmaan ja synkkyyteen taiteessa,

<sup>307</sup> *Epiphany, blazing moment, the narrative glimpse*. Tällaisesta tunnelmallisesta hetkestä Mansfieldin keskeisenä lähtöajatuksena on kirjoittanut mm. Sandley 1994.

<sup>308</sup> Hanson 1985, 55–57. Mansfieldin kuten monien muidenkin aikansa modernististen novellistien taustalla vaikuttivat Hansonin mukaan 1800-luvun lopun proosarunous, symbolismi ja erityisesti maalaustaide, samalla kun realistisesta kirjallisuustraditiosta periytyi kiinnostus triviaaliin. Teemoja ei artikuloi suoraan vaan tekstille on ominaista totuuden tai intuition ympärillä kiertely ja vihjaaminen, jossa konkreettiset kuvat ja muut naturalistiset yksityiskohdat toimivat myös symboleina korostaen keskeisellä sijalla olevaa tunnelmaa tai mielentilaa.

sekä vastustukseen kuluneena pidettyä romantiikkaa ja eksotiikkaa kohtaan.<sup>309</sup> Palataksemme muukalaiseen, myös sen kohtaamisen aiheuttama kammontunne on omiaan ottamaan Kristevaa siteeraten ”raa’an ja tuhoisan muodon”. Muukalaisen aiheuttamaa oiretta ei voi tukahduttaa, sitä voi ainoastaan tynnyttää palaamalla siihen ja selvittämällä sitä. Kammottavasti outo voidaan kuitenkin myös ohittaa, kieltää ja työntää syrjään, mutta tämän hinta on henkinen köyhtyminen. Jotkut kykenevät muuttamaan epätavallisen ironiaksi.<sup>310</sup> Kristeva sanoo: ”Humoristi läpäisee kammottavan ja – lähtien luottamuksesta minään tai siihen, että kuuluu loukkaamattomaan maailmaan, jota ei lainkaan uhkaa samojen ja toisten, aaveiden ja kaksoisolentojen sota – näkee siinä... vain savua, kuvitteellisia rakennelmia, merkkejä.”<sup>311</sup> Siinä missä päähenkilöiden sisäiset monologit johdattavat muukalaisen kohtaamiseen ja kammontunteen valtaan, etäännyttävä kertoja ottaa vaivihkaa humoristisen asenteen ja kieltäytyy samastumasta päähenkilöiden tuskaan muuntaen sen ironiaksi – yhtä kaikki, onhan tuo tunne ja kertomus hänen oma luomuksensa. Kristeva kiteyttää: ”Pelätä tai hymyillä – tästä on valittava, kun outo hyökkää.”<sup>312</sup> Mansfieldin novelleissa nähdäkseni juuri kammontunteen ja ironian rinnakkainelo herättää ambivalenssin, joiden vuoksi niiden merkitys pakenee lakkaamatta monitulkintaisuuteen.

---

<sup>309</sup> Bradbury 1971, 3–17, 41–43, 60–61; Hanson 1985, 63.

<sup>310</sup> Kristeva 1992, 194–195.

<sup>311</sup> Ibid., 195.

<sup>312</sup> Ibid.

## 5. LOPPUSANAT

Olen tutkielmassani pyrkinyt hahmottamaan sitä, miten sosiaalinen sukupuoli rakentuu arjen käytännöissä ja millä tavalla kirjallisuus voi ilmentää tätä prosessia. Ensimmäisessä käsittelyluvussa toin esille niitä erilaisia sukupuolen variantteja, joita Mansfieldin novelleissa esiintyy. Novellin *The Little Governess* päähenkilö edustaa mielestäni perinteisellä tavalla feminiinisenä pidettyä naista, mikä tulee ilmi niin hänen olemuksessaan kuin suhtautumisessaan miehiin ja niihin tilanteisiin, joihin hän novellin kuluessa joutuu. Tämä feminiinisyys ei kuitenkaan ole täysin ehdoton, sillä ulkomaille yksinään matkustava kotiopettaja myös uhmaa monia naisellista passiivisuutta kuvastavia piirteitä: hän haluaa kantaa matkatavaransa itse, ei suostu maksamaan ylihintaa junavirkailijan väkisin tarjoamasta avusta, komentaa tungettelevaa hotellipalvelijaa painumaan tiehensä ja torjuu vanhan miehen lähentelyn, vaikkakin viime tingassa. Kotiopettajan traagisuuden voidaan ajatella piilevän juuri siinä, että hän on väärissä kohdin tiukka ja periksi antava ja että juuri hänen tiukkuutensa junavirkailijan ja hotellipojan kanssa aiheuttaa hänen pulaan joutumisensa. Seuraukset kuvastavat mielestäni hyvin sitä, millä tavalla patriarkaalinen kulttuuri pyrkii kostamaan naiselle hänen itsenäisyyden osoituksensa ja osoittamaan naiselle hänen paikkansa miehisten sääntöjen noudattajana. Novellissa *The Woman at the Store* naiskuva on huomattavasti kompleksisempi kuin edellisessä: novellin minäkertoja hädin tuskin erottuu naiseksi retkeillessään tasaveroisena porukan miespuolisten jäsenten kanssa kuunnellen heidän herjaavia juttujaan ja osallistuen heidän juopotteluunsa osoittamatta minkäänlaista avointa paheksuntaa; nimihenkilö puolestaan kuvataan paheellisena, kevytkenkäisenä naisena, joka kyllä täyttää naisellisuuden kriteerit siinä, että hän on äiti ja laittautuu parhaimpiinsa

harvinaisten miesvieraidensa edessä, mutta toisaalta rikkoo ne rajusti aggressiivisella käytöksellään ja paljastamalla lopulta aviomiehensä murhaajaksi. Novellissa *Bliss* pääpaino ei ole niinkään sukupuolen kuin seksuaalisuuden representaatioissa, joka osoittautuu ongelmalliseksi päähenkilö Bertha Youngin tuntiessa voimakasta, hämmentävää vetoa naispuoliseen ystävättäreensä. Berthan kuvataan elävän jokseenkin tyypillistä varakkaan porvarisrouvan elämää, mutta hän ei ole erityisen äidillinen ja kanavoi voimakkaan itseilmaisun tarpeensa kotinsa sisustamiseen. Myös hänen tuttavapiirinsä poikkeaa tavanomaisesta koostumalla suhteellisen vapautuneista, joskin itsethostukseen taipuvaisista taiteilijaboheemeista. Kenties tämä tarjoaa Berthalle perspektiivin, josta käsin hänen on mahdollista kyseenalaistaa – ainakin mielessään – vallitsevia konventioita, vaikka käytännössä niiden murtaminen osoittautuu huomattavasti mutkikkaammaksi. Novellien mieskuva on melko yhtenäinen ja avaa näkymän varsin hegemoniseen maskuliinisuuteen: miehet kuvataan aggressiivisen kilpailunhaluisiksi, jokseenkin tunteettomiksi ja omaa tahtoaan voimakkaasti läpi ajaviksi riippumatta kaikista niistä yhteiskunnallisista ja iän mukanaan tuomista eroista, joita eri novellien mieshenkilöt representoivat<sup>313</sup>.

Toisessa käsittelyosiossa olen ottanut tarkasteluni kohteeksi naisen kokemuksen suurkaupunkiympäristössä, mikä on yleinen tema Mansfieldin tuotannossa. Sen taustalla vaikuttaa kirjoitusajankohdan yhteiskunnallinen tilanne, jossa naiset olivat enenevässä määrin murtautuneet kodin piiristä julkiseen sfääriin, mikä vaati tietynlaista naisen roolin uudelleenmäärittelyä. Novellin *Miss Brill* päähenkilö koettaa ottaa haltuunsa eräänlaisen naispuolisen flanöörin position käymällä säännöllisesti seuraamassa tuntemattomia ihmisiä puistossa ja eläytymällä heidän kuvitteellisiin tuntemuksiinsa, mutta päätyy todentamaan vain

---

<sup>313</sup> Toki Mansfieldin tuotannosta löytyy tästä poikkeaviakin mieskuvauksia (ks. esim. *Je ne parle pas français*), mutta tämän tutkielman puitteissa en ole voinut perehtyä niihin syvemmin.



ikäntyneen, varattoman ja syrjäytyneen ihmisen yksinäisyyttä suurkaupungissa, joka on välinpitämätön tällaisia asukkaitaan kohtaan. Novellin *Pictures* päähenkilö Ada Moss on samankaltaisista lähtökohdistaan huolimatta tottunut kaupungin sykkeeseen ja mentaliteettiin eikä anna sen häiritä itseään metsästäessään uutta työtilaisuutta ympäri kaupunkia. Todellisuus on hänellekin karu, sillä ikääntyneelle ja tukevoituneelle kontra-altolle ei heru uutta tilaisuutta vaatimattomillakaan estradeilla ja niinpä Ada Moss joutuu lopulta laulutaitonsa sijaan myymään itseään – uhka, jota vielä 1800-luvun lopulla pidettiin hyvinkin varteenotettavana kenelle tahansa kaupungilla liikkuvalla naiselle. Rosemary Fell novellissa *A Cup of Tea* kuuluu, toisin kuin edeltäjänsä, niihin hyväosaisiin, joiden ei tarvitse käydä kaupungilla hankkimassa vaan kuluttamassa rahaa, mutta hienojen hankintojen lisäksi seurata vaihtelu on se, jota hänkin neiti Brillin tavoin kaupungin kaduilta viime kädessä janoaa. Rosemary haluaa toimia sinä hyvänä haltiana, jonka kohtaamista vähemmän onnekkaat niin kipeästi tarvitsisivat, mutta hänen yrityksensä tällä saralla osoittautuu vain hädin tuskin uskottavaksi esitykseksi, jonka käsikirjoitukseen tulee muutos heti, kun Rosemary itse kokee joutuneensa tarinan sivuhenkilöksi. Nämä novellit – ja tähän voisi lisätä myös novellin *The Little Governess* – tuovat hyvin esille sen toisin toistamisen vaikeuden, jonka naiset usein joutuvat kaupunkitilassa kohtaamaan: kaikkia novellihenkilöitä leimaa kiihkeä halu vapautua, mutta novellit osoittavat, millä tavalla rajat tulevat vastaan julkisessa tilassa. Kaupunki ja sen naisille suomasta tilasta ja mahdollisuuksista neuvottelu oli monien modernismin naiskirjailijoiden keskeisiä teemoja. Ensimmäisessä julkaistussa Lontoon-esseessään ”Street Music” Woolf vertasi naiskirjailijan asemaa katumuusikkoon, joka samalla tavoin tunteisiin vetoavana, alipalkattuna, vihamieliselle kritiikille alttiina ja sosiaalisesti hyljeksittynä koettaa ilmaista sisäistä musiikkiaan muille. Kypsemmissä töissään hänen näkökulmansa on Susan M. Squieriin vedoten vaihtunut ylistämään niitä poliittisia ja esteettisiä mahdollisuuksia, joita

moderni suurkaupunki naisille tarjoaa.<sup>314</sup> Mansfieldin huomattavasti lyhyempi kehityskaari kulki pikemminkin päinvastaiseen suuntaan, henkilökohtaisesta innostuksesta ja hurmasta pettymyksiin ja rajoitusten tajuamiseen. Suurkaupungin ambivalentti luonne näille kirjailijoille voidaan tiivistää Mary Ann Cawsin sanoihin: “For among the other things it contains, and is, the city is eternally a source of energy, empowered, empowering, and disempowering, with desire eternally at its center.”<sup>315</sup>

Kaupungilta haetaan jännitystä ja yllätystä, mutta joskus tuo yllätys voi olla luonteeltaan kammottava. Siinä missä 1800-luvulla ja aiemmin kammottavan kokemus paikantui naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa kodin piiriin, modernismissa se on siirtynyt kadulle – vaikka etenkin varakkaat porvarisnaiset voivat edelleen kohdata kammottavan myös kotonaan, kuten henkilöahmot Rosemary Fell ja Bertha Young havainnollistavat. Viimeisessä käsittelyluvussa olen pohtinut nimenomaan tätä Mansfieldin novelleille ominaista kammottavan kokemusta, joka ilmenee niissä usein hätkähdyttävänä ja hämmentävänä loppuratkaisuna, jossa jotakin näennäisesti odottamatonta paljastuu keskushenkilöille illusorisen ulkokuoren takaa. Tuo kammottavan vaikutelman aiheuttava odottamaton ei ole mitään varsinaisesti uutta eikä outoa vaan, kuten Freud on todennut, jotakin ammoon tuttua, joka torjuntaprosessien äkisti luhistuessa purkautuu ihmisessä esiin. Kaikki käsittelemieni novellien keskushenkilöt ovat alttiita itsepetokselle, mikä lopulta johtaa konfliktiin ulkomaailman ja oman itsensä kanssa. Henkilöille on ominaista omasta sisäisestä maailmastaan käsin toimiminen, kyvyttömyys aitoon kommunikaatioon ja toisen ihmisen kohtaamiseen tasaveroisena keskustelupartnerina. Tämä ilmenee myös kykenemättömydessä jakaa kärsimystä, tuskan vieraannuttavassa vaikutuksessa. Kaplan on huomannut, että

<sup>314</sup> Squier 1993, 99–101, 105–107.

<sup>315</sup> Caws 1993, 10.

Mansfieldin kertomuksissa kärsivä asetetaan lähes aina vastakkain henkilön kanssa, joka on emotionaalisesti kyvytön vastaamaan hänen tuskaansa.<sup>316</sup> Tämä vastakkainasettelu leimaa mielestäni myös kaikkia käsittelemiäni novelleja ja tulee esille niin mieshenkilöiden suhtautumisessa pikku kotiopettajaan, ratsastusretkeläisten suhtautumisessa kaupalla asuvaan naiseen ja lapseen – kuten myös heidän potentiaalisessa menneisyydessään –, neiti Brillin ja neiti Mossin kohtaamien ihmisten suhtautumisessa heihin, aviomiesten suhtautumisessa Bertha Youngiin ja Rosemary Felliin kuin Rosemaryn suhteessa avuttomaan kerjäläistyttöön. ”Mansfield held to a post-Paterian belief that each of us is ’ringed around by that thick wall of personality’, a wall that protects our own version of reality, making communication with others almost an impossibility”<sup>317</sup>, Sandley kiteyttää. Tämä on myös lähtökohta niille harhakuville, jotka pohjustavat päähenkilöiden kammottavan kohtaamista.

Kammottavan vaikutelmaa voimistavat novelleissa monet teemaelementit samoin kuin Mansfieldin käyttämät kerronnalliset keinot kuten äkkinäiset näkökulmien vaihdokset ja ellipsit. Olennaisimpana novellien sisällön ja päähenkilöiden kokemustodellisuuden kannalta näkisin kuitenkin tietoisuuden heräämisen siitä, mitä Kristeva on luonnehtinut muukalaiseksi meissä itsessämme. Tämä kytkee kammottavan kokemuksen vahvasti sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymyksiin. Novellien naispäähenkilöt ovat pakotettuja määrittelemään uudelleen suhteensa omaan naiseuteensa ja vastaavasti myös niiden miespuolisten henkilöiden maskuliinisuuteen, joiden kanssa he joutuvat tekemisiin. Novelleissa *Bliss* ja *A Cup of Tea* lisäksi päähenkilöiden seksuaalisuus asettuu uuteen valoon heidän osoittaessaan poikkeuksellisen voimakasta kiinnostusta oman sukupuolensa edustajaan. Novelleiden *The Little Governess* ja *Pictures* loppu kytkee sukupuolen ja seksuaalisuuden toisiinsa tavalla,

<sup>316</sup> Kaplan 1991, 194.

<sup>317</sup> Sandley 1994, 85. Tässä viitataan englantilaiseen esseistiin ja taide- ja kirjallisuuskriitikoon Walter Pateriin (1839–1894), jonka näkemysten on nähty vaikuttaneen syvästi myös mm. Oscar Wildeen.

joka haavoittaa keskushenkilöiden seksuaalisuutta merkittävästi: sekä Ada Moss että pikku kotiopettaja ovat liikkeellä työasioissa, mutta heidät seksualisoidaan sukupuolensa kautta siten, että kumpikin päätyy tavalla tai toisella seksuaalisen hyökkäyksen uhriksi. Tämä tarkoittaa, että kaikkien käsittelemiäni novellien päähenkilöt joutuvat kohtaamaan itsensä uudella tavalla, törmäämään johonkin, mitä he ovat jo pitkään aavistelleet mutta voimakkaasti torjuneet, ja ottamaan sen myötä vastaan kammottavan kokemuksen. Mansfield pysäyttää novellinsa tähän uudenlaisen tietoisuuden hetkeen paljastamatta, onko muutos pysyvä vai hetkellinen. Olennaisinta on, että se tapahtuu, vaikka kuinka välähdyksenomaisesti, ja suotilaisuuden kurkistaa sosiaalisen sukupuolen loputtomaan muuntuvaisuuteen.

## LÄHTEET

### 1. Primaarilähteet:

Mansfield, Katherine 2001 (1945) (= KM): *The Collected Stories of Katherine Mansfield*.  
London: Penguin Books.

————— 2005: *Kanarialintu*. Novellit suomentanut ja valikoinut Marja Alopaeus.  
Jyväskylä: Gummerus.

————— 1980: *Puutarhakutsut*. ”Neiti Brill” -novellin suomentanut Vappu Roos,  
”Onnellinen” -novellin Sirppa Kauppinen ja ”Kuppi teetä” -novellin Seppo  
Virtanen. 2. painos. Helsinki: Weilin+Göös.

### 2. Sekundaarilähteet:

Apter, Emily 1991: *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Bartky, Sandra Lee 1998: Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power.  
– Rose Weitz (ed.): *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance, and Behaviour*. New York: Oxford University Press.

Baudelaire, Charles 2001: *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suomentanut ja selitykset laatinut Antti Nylén. Helsinki: Desura.

Benjamin, Walter 1986: *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairin tuotannossa (Über einige Motive bei Baudelaire, 1939)*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Odessa.

Bradbury, Malcolm 1986 (1976): *The Cities of Modernism*. – Malcolm Bradbury & James McFarlane (ed.): *Modernism: 1890–1930*. London: Penguin Books.

————— 1971: *The Social Context of Modern English Literature*. Oxford: Basil Blackwell.

Brittan, Arthur 1989: *Masculinity and Power*. Oxford: Basil Blackwell.

Brooker, Peter 2004: *Bohemia in London: the social scene of early modernism*. Houndmills, Basingstoke & Hampshire: Palgrave Macmillan.

Butler, Judith 1993: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*. New York & London: Routledge.

————— 1990: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Caws, Mary Ann 1993 (1991): Introduction. – Mary Ann Caws (ed.): *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. USA: Gordon and Breach.

Cohn, Dorrit 2006: *Fiktioin mieli (The Distinction of Fiction, 1999)*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

Connell, R. W. 1995: *Masculinities*. Oxford: Polity Press.

Doane, Mary Ann 1982: Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. *Screen*. 23 (3–4)/1982.

Freud, Sigmund 1993: *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.

————— 2005: *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång.  
Tampere: Vastapaino.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1984 (1979): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press.

————— 1994: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. 3: *Letters from the Front*. New Haven & London: Yale University Press.

Hanson, Clare 1985: *Short Stories and Short Fictions 1880–1980*. London: Macmillan.

Hapuli, Ritva 1995: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Helle, Anna 2004: En ollut ennen tuntenut Doreenin kaltaista tyttöä. – Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.): *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like.

Henley, Nancy M. 1977: *Body Politics. Power, Sex, and Nonverbal Communication*. London: Prentice-Hall.

Hintsa, Merja 1998: *Mahdottoman rajoilla. Derrida ja psykoanalyysi*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Jokinen, Arto 2000: *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.

Kaplan, Sydney Janet 1991: *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Kobler, J. F. 1990: *Katherine Mansfield. A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers.

Koivunen, Anu 1995: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. SETS-julkaisu. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Kolbowski, Silvia 1995: Nukeilla leikkimisestä. – Leena-Maija Rossi (toim.): *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Kortelainen, Anna 2002: *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

————— 2005: *Päivä naisten paratiisissa*. Helsinki: WSOY.

Kotz, Liz & Butler, Judith 1995: Haluttu ruumis. – Leena-Maija Rossi (toim.): *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Kristeva, Julia 1992: *Muukalaisia itsellemme (Etrangers à nous-mêmes, 1988)*. Suom. Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.

Kuivalainen, Päivi 2002: ”Bliss”: A Case Study of Speech and Thought Presentation in a Modern Narrative. – Helena Raumolin-Brunberg, Minna Nevala, Arja Nurmi & Matti Rissanen (ed.): *Variation Past and Present*. Société Néophilologique. Helsinki: Yliopistopaino.

Lauretis, Teresa de 2004: *Itsepäinen vietti: kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino.



- Lehtonen, Maija 1989: *Strukturalismi*. – Maria-Liisa Nevala (toim.):  
*Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lewis, Jane 1984: *Women in England 1870–1950. Sexual Divisions and Social Change*.  
Sussex: Wheatsheaf Books / Bloomington: Indiana University Press.
- Möttönen, Sari 1989: Aviopuolisoiden välinen etäisyys Katherine Mansfieldin novelleissa. –  
Sinikka Tuohimaa & Tarja Minkkinen (toim.): *Päähenkilönä nainen. Esseitä  
naiskirjallisuuden tutkimuksesta*. Oulu: Oulun yliopiston kirjallisuuden ja  
kulttuuriantropologian laitoksen julkaisuja. A. Kirjallisuus 1.
- Nead, Lynda 2002: *Victorian Babylon: People, Streets, and Images in Nineteenth-Century  
London*. New Haven & London: Yale University Press.
- Nebeker, Helen 1990: The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's "Bliss". –  
Kobler, J.F.: *Katherine Mansfield. A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne  
Publishers.
- Nyman, Jopi 2000: *Under English Eyes. Constructions of Europe in Early Twentieth-Century  
British Fiction*. Amsterdam: Rodopi.
- Pakkanen, Johanna 2004: *Lahtaajanaiset tulevat!* – Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.):  
*Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*.  
Helsinki: Like.
- Pollock, Griselda 2003 (1988): *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the  
Histories of Art*. New York & London: Routledge.
- Pöyhtäri, Ari 1996: *Keräilystä kokoelmaan. Sosiologisia ja filosofisia näkökulmia keräilyyn*.  
SoPhi 8. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Oakley, Ann 1985 (1972): *Sex, Gender and Society*. 8. painos. Aldershot: Gower.
- Pilcher, Jane & Whelehan, Imelda 2004: *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. London: Sage Publications.
- Royle, Nicholas 2003: *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Sandley, Sarah 1994: The Middle of the Note. Katherine Mansfield's "Glimpses". – Robinson, Roger (ed.): *Katherine Mansfield – In From the Margin*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press.
- Schneer, Jonathan 2001: *London 1900. The Imperial Metropolis*. New Haven & London: Yale University Press.
- Seidler, Victor J 1989: *Rediscovering Masculinity. Reason, Language and Sexuality*. New York: Routledge.
- Showalter, Elaine 1989: Introduction: The Rise of Gender. – Elaine Showalter (ed.): *Speaking of Gender*. New York: Routledge.
- Simmel, Georg 2005: *Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917*. Suom. Tiina Huuhtanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Skeggs, Beverley 1993: Theorizing Masculinity. – Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen (toim.): *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto – Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Smith, Angela 1999: *Katherine Mansfield and Virginia Woolf. A Public of Two*. Oxford: Clarendon Press / Oxford.

- Squier, Susan M. 1993 (1991): Virginia Woolf's London and the Feminist Revision of Modernism. – Mary Ann Caws (ed.): *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film*. USA: Gordon and Breach.
- Tiersten, Lisa 1996: The Chic Interior and the Feminine Modern: Home Decorating as High Art in Turn-of-the-Century Paris. – Christopher Reed (ed.): *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson.
- Tomalin, Claire 1987: *Katherine Mansfield. A Secret Life*. London: Viking.
- Wilson, Elizabeth 1992: The Invisible Flaneur. *New Left Review* 191/1992.
- 1991: *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Cambridge & London: Virago Press.
- Weitz, Rose 1998: A History of Women's Bodies. – Rose Weitz (ed.): *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance, and Behaviour*. New York: Oxford University Press.
- Young, Iris Marion 1998: Breasted Experience. – Rose Weitz (ed.): *The Politics of Women's Bodies. Sexuality, Appearance, and Behaviour*. New York: Oxford University Press.
- 1980: Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility and Spatiality. *Human Studies*, Vol. 3.