

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA
ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS

SARJA - SER. C OSA - TOM. 377

SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA

SORAÄÄNIÄ, SITAATTEJA JA
SUUNNITELMALLISUUTTA

MONIÄÄNISYYS

EIRA STENBERGIN ROMAANITUOTANNOSSA

Riitta Jytilä

TURUN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF TURKU
Turku 2014

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

Ohjaajat

Professori Lea Rojola ja dosentti Kukku Melkas
Turun yliopisto

Esitarkastajat

Dosentti Maria Mäkelä
Tampereen yliopisto
FT Päivi Koivisto
Helsingin yliopisto

Vastaväittäjä

Dosentti Maria Mäkelä
Tampereen yliopisto

Kannen kuva: Eira Stenberg
Kannen taitto: Marika Maijala
Tekijänoikeudet: Riitta Jytälä

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

ISBN 978-951-29-5664 (Painettu/PRINT)
ISBN 978-951-29-5665-4 (Sähköinen/PDF)
ISSN 0082-6995
Painosalama – Turku 2014

TIIVISTELMÄ

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

RIITTA JYTLÄ

Soraääniä, sitaatteja ja suunnitelmallisuutta.

Moniäänisyys Eira Stenbergin romaaniutuotannossa

Väitöskirja 242 s.

Kotimainen kirjallisuus

Helmikuu 2014

Tutkin väitöskirjassani Eira Stenbergin (s. 1943) romaaniutuotannon moniäänisyyttä, joka liittyy niin subjektiin, kertomisen prosessiin kuin todellisuuskäsityksiin. Aineistonani ovat Stenbergin 1980–1990-luvulla kirjoittamat, tutkimusongelmani kannalta keskeiseen ajanjaksoon kuuluvat romaanit *Paratiisin vangit* (1984), *Häikäisy* (1987), *Kuun puutarhat* (1990) sekä *Gulliverin tytär* (1993). 1980-luvulla postmodernista tuli kirjallisen kulttuurin keskeisimpiä aiheita Suomessa, ja subjektista tuli ongelma jopa siinä määrin että puhuttiin sen kuolemasta. Ääni oli 1980-luvulla osa subjektia koskevaa keskustelua: yhtäältä nousevan feministisen liikkeen identiteettipoliittisena ja emansipatorisena metaforana, toisaalta jälkistrukturalismin antihumanismin uhkakuvana, joka koski subjektin ääntä alkuperän lähteenä ja persoonan ilmaisuna.

Äänen käsitteen voidaan katsoa implikoivan jonkinlaista käsitystä subjektista, ja tarkastelenkin tutkimuksessani erityisesti henkilöhahmoja, kertojia ja kertomisen prosessia, mutta myös tekijän suunnitelmallisuutta ja kuulijaa kohti orientoitumista. Yhdistelen tutkimuksessani retorista kertomuksen teoriaa dekonstruktioon sekä feministisiin subjektiteorioihin. Myös Mihail Bahtinin käsite moniäänisestä romaanista on työssäni keskeinen.

Problematisoin tutkimuksessani äänen kytköksen sisimmän ilmaisuun, omistamiseen ja auktoriteettiin ja ymmärrän sen keskustelualueena, jossa kohtaa erilaiset arvot ja näkemykset maailmasta. Tällöin kaikenkattava puhe subjektin kuolemasta sekä käsitykset 1980-luvun kirjallisuudesta maailmasta vieraantuneena ja yksityisen alueelle vetäytyvänä problematisoituvat. Stenbergin tuotannon perusteella voi sanoa, että kirjallisuuden äänet saavat merkityksensä vasta erilaisina äänensävyinä konkreettisissa ja ainutkertaisissa konteksteissa. Tämä viittaa tarpeeseen ymmärtää kirjallisuusteoreettisessa keskustelussa usein historiattomana ja universaalina nähty käsite historiaan paikantuneena: eivät vain erityiset aineistot, vaan myös erityiset kontekstit määrittelevät äänen saamia merkityksiä.

Asiasanat: ääni, moderni subjekti, kerronnan teoria, jälkistrukturalismi, kotimainen nykykirjallisuus

ABSTRACT

UNIVERSITY OF TURKU
School of History, Culture and Arts Studies
RIITTA JYTILÄ

*Dissonance, Quotations, and Designs.
Literary polyphony in the prose of Eira Stenberg*

Doctoral thesis 242 p.
Finnish literature
February 2014

This dissertation explores the prose fiction of Eira Stenberg (b. 1943) in which literary polyphony is related to the questions of subjectivity, storytelling, and conceptions of reality. In the focus of the research are the novels written by Stenberg in the 1980s to the 1990s: *Paratiisin vangit* (Prisoners of paradise, 1984), *Häikäisy* (Glare, 1987), *Kuun puutarhat* (Garden's of the moon, 1990) and *Gulliverin tytär* (Gulliver's daughter, 1993), published in a period when the postmodern became a central topic in Finnish literary culture. At that time, the conception of the subject became a problem, even to the extent that its death was discussed. Voice was part of the discussion concerning the subject: on one hand, as an emancipatory metaphor of the rising feminist movement, and on the other hand, as under threat by poststructuralist antihumanism, when previously voice had been understood as the origin of the subject and as an expression of personhood.

Since voice always implicates a conception of subjectivity, I explore characters, narrators, and the narrative process, but also the importance of the writer in designing the text and orienting towards the reader. In the analysis of the texts, I deploy rhetorical and deconstructive approaches, as well as feminist theories of subjectivity. In addition, the Bakhtinian conception of polyphony is essential in this work.

I treat the voice not as an expression of personhood or as a sign of authorial ownership, but as dialogic interplay that brings forth different values and worldviews. I challenge both the idea of the 1980s as a period when literature was estranged from the world as well as the idea of the death of the subject as a dominating topic of discussion at that time. Based on Stenberg's novels, it can be said that literary voices only become meaningful as different tones of voices in concrete and unique historical contexts. This refers to the necessity of understanding the voice as historical, whereas it has often been understood in literary theory as ahistorical and universal. Not only specific literature, but also specific contexts define meanings of the voice.

Key words: voice, modern subject, narrative theory, poststructuralism, contemporary Finnish literature

KIITOKSET

Eira Stenbergin sanataide on innostanut minut ryhtymään tähän työhön, ja onnekseni huomaan että vielä loppua kohden mentäessä voi avautua uusia alkuja ja aivan uudenlaisia dialogin mahdollisuuksia. Kiitos Eira sanoista ja kuvista, inspiraatiosta ja ajattelemisen aiheista!

Työni ohjaaja Lea Rojola on opettanut minulle akateemisen ajattelun tinnimättömyyttä, avoimuutta ja kriittisyyttä. Lean tukeen ja asiantuntemukseen olen voinut luottaa epäilyksen ja epävarmuuden hetkilläkin. Kukku Melkas on toisena ohjaajanani toiminut määrätietoisesti ja asiantuntevasti työni valmistumisen hyväksi ja ollut merkittävä tuki etenkin viimeisen vuoden aikana. Kiitän myös Päivi Lappalaista kannustuksesta ja luottamuksesta työtäni kohtaan aivan sen varhaisvaiheissa.

Työni esitarkastajat Maria Mäkelä ja Päivi Koivisto kysyivät ja kommentoivat ja saivat siten minut laajentamaan ajatteluni rajoja. Kiitos asiantuntevista huomioista ja paneutumisesta työni keskeiseen problematiikkaan. Maria Mäkelää kiitän lisäksi lupautumisesta vastaväittäjäkseni.

Minulla on ollut etuoikeus viimeistellä tutkimukseni Hanna Meretojan johtamassa ja Emil Aaltosen Säätiön rahoittamassa monitieteisessä hankkeessa *Historian kokemus ja kertomisen etiikka*. Hanke on mahdollistanut upean, inspiroivan keskusteluympäristön ja yhdessä toimimisen meiningin, josta saan kiittää Hannan ohella ennen kaikkea Mia Hannulaa ja Ilona Hongistoa. Kiitollisena ajattelen myös muita tutkimustani rahoittaneita tahoja, jotka ovat mahdollistaneet tämän tutkimustyöni: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Oskar Öflunds Stiftelse, Turun Yliopistosäätiö sekä Turun yliopisto.

Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden oppiaine on tarjonnut paikan paitsi akateemiselle yhteistyölle, myös yhteishengelle ja myötäelämiselle, hassuttelulle ja hauskanpidolle. Näistä kullannarvoisista muistoista kiitän Heidi Grönstrandia, Pauliina Haasjokea, Elsi Hyttistä, Siru Kainulaista, Ralf Kaurasta,

Kaisa Kurikkaa, Kati Launista, Olli Löyttyä, Sari Miettistä, Viola Parente-Čapková, Milla Peltosta, Veli-Matti Pynttäriä sekä Jasmine Westerlundia. Ulla-Maija Juutila-Purokosken apu on ollut monessa kohdin tärkeää juuri niinä hetkinä, kun ei ole itse jaksanut säätää.

Turun yliopiston kotimaisessa kirjallisuudessa erilaisten ajattelutapojen yhteentörmäykset ja rönsyilevätkin keskustelut ovat olleet haaste omalle ajattelulle. Parhaimmillaan myös akateemisessa maailmassa vaikuttaa ystävien vankumaton tuki. Suuri kiitos Mikko Carlson, kallis kanssakulkija niin pahoissa paikoissa kuin juhlan hetkelläkin, aina yliopisto-opiskelumme alkumetreiltä lähtien. Kiitos Karoliina Lummaa myötäelämisestä ja inspiroivasta omaehtoisuudesta. Ystävyydelle perustan elämän välttämättömyydet. Kiitos Elisa Aaltola viisaista sanoista, Marika Maijala tuesta ja ystävydestä kaikilla mahdollisilla hetkillä (ja kannen taitosta!), Juha Virta sanailusta ja suhteellisuudentajusta, Hanna Varjakoski yhdessä jakamisen hetkistä, Johanna Haapanen pitkistä keskusteluista ja tinkimättömästä ajattelusta, Marika Oksanen läsnäolosta elämäni monissa erilaisissa tilanteissa sekä Susanna Vuorio yhteisistä seikkailuista. Kiitän ystävien ohella myös veljeäni Heikkiä hyvästä asenteesta ja olennaisen muistamisesta sekä muita sukulaisiani huolehtimisesta ja välittämisestä. Heikkilän perhettä kiitän korvaamattomasta tuesta ja avusta lukemattoman monissa asioissa vuosien varrella.

Omistan tämän työn vanhempieni muistolle: sille rakkaudelle taidetta kohtaan, joka jätti jälkensä ja teki mahdolliseksi näidenkin sanojen kirjoittamisen.

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ

ABSTRACT

KIITOKSET

SISÄLLYS

1.	JOHDANTO	11
	Eira Stenbergin romaanit ja modernin subjektin problematiikka.....	11
	Oman äänen ongelma: identiteettipolitiikkaa ja uhkakuvia.....	16
	Moniäänisyys ja kertomisen ehdot	23
	Yksityisasioista julkiseen keskusteluun	31
	Menetettyjen arvojen aikakausi?	38
2.	KERTOJA JA KERROTTU KOHTAAVAT.....	47
	Kertominen suhteena.....	47
	Siamilaiset kaksoset	54
	Nimi on enne?.....	65
	Läpinäkyvä peili.....	72
3.	TOISTEN KERTOMA ELÄMÄNTARINA. KERTOMUSTEN VALTA JA VÄLTTÄMÄTTÖMYYS.....	85
	Kirjailijan roolista kääntäjän nahkoihin.....	85
	”Olipa kerran...” myyttinen elämäntarina	95
	Varkaana omassa tarinassa.....	108
	Ruumiillisuus ja kertomuksen kauneus	116

4.	KERTOMINEN MAHDOLLISEN KUVITTELUNA.....	129
	”Kuinka intohimoista voi kertoa järkevästi?”	129
	Kertominen toiseksi tulemisena.....	141
	Satiirinen fantasia ja kuvittelun voima	152
	Uninäkyjä ja uusia aikakausia.....	165
5.	TEKIJÄN EETTINEN POSITIOINTI	175
	Allekirjoitus E.S.....	175
	Dialoginen ilmaisu	187
	Kerronnallinen ristiinpukeutuminen	196
	Kirjeitä lukijoille.....	207
6.	LOPUKSI: OMASTA ÄÄNESTÄ PAIKANTUNEeseen	
	DIALOGIIN	219
	LÄHTEET.....	223

1. JOHDANTO

Eira Stenbergin romaanit ja modernin subjektin problematiikka

”Taide ei ole terapiaa”, vakuuttaa Annan ääni Eira Stenbergin vuonna 1984 ilmestyneessä esikoisromaanissa *Paratiisin vangit*. Anna on romaanissa henkilöahmo, joka on halunnut kuvataiteilijaksi, mutta päätenyt mielisairaalaan. Kun hänelle ehdotetaan taideterapiaa, hän kivahtaa edellä esitetyn näkemyksensä ja lisää vielä, että taiteen tehtävä on herättää levottomuutta. Annan äänellä kerrottu lausuma on ominainen Stenbergin puhujille, jotka pohtivat taidetta ja taiteen merkitystä sekä olemassaoloon, alkuperään ja todellisuuskäsityksiin liittyviä kysymyksiä. On mahdollista, että lukija tulkitsee lausumaa vain sen tekstuaalisessa kontekstissa: tarina on Annan epäonnistuneen taiteilijaksi tulemisen kehitystarina. Annan väitteen voi myös lukea kannanottona kotimaisessa kirjallisuudessa 1970-luvulla vallinneeseen tunnustuksellisuuden ja terapia-kirjallisuuden aaltoon, jossa ajateltiin kirjallisuuden merkityksen olevan sen kyvyssä terapoida lukijaa, eheyttää tämän kokemusta itsestään ja maailmasta. Lukijan mieleen saattaa tulla myös postmodernin teoreetikon Jean-François Lyotardin kritiikki realismin kirjallisuuskäsitystä kohtaan. Lyotardin (1986, 148–149) mukaan avantgarde on taidetta, joka kieltäytyy realistisen kirjallisuuden terapeuttisista tehtävistä. Annan ääni moninaistuu ja sen merkitykset leviävät moniin eri suuntiin. Keskeiseksi romaanissa nousee Raamatun luomiskertomus ja sukupuolen merkitys taiteellisessa luomisessa. Myös kertojana toimiva Sisko on epäonnistunut kirjailija, joka kokee tehtäväkseen kirjoittaa sisarensa Annan tarinan klassisessa naistaiteilijät tuhoon johtavassa juonessa. *Paratiisin vangeissa* kuulluksi tulemisen tarve liittyy erityisesti sukupuoleen, naishenkilöiden itseilmaisun tarpeeseen.

1960-luvulla runoilijana debytoineen Eira Stenbergin (s. 1943) romaaneissa ääni problematisoituu monin tavoin: se liittyy niin identiteettiin, kertomisen ehtoihin kuin todellisuuskäsityksiin. Stenbergin toisessa romaanissa *Häikäisy* (1987) oman äänen ja toisten äänten sekoittuminen liittyy toisen äänellä kirjoittamisen mahdollisuuteen. *Häikäisy* on kirjeromaani, joka hyödyntää kerronnassaan useita minän kirjoittamisen lajeja ja luo dialogisen yhteyden erityisesti Johann Wolfgang von Goethen tuotantoon. *Häikäisy* on luovuuden ja oman kirjoittamisen tarina, johon sekoittuu kolmiodraaman piirteitä. Stella kirjoittaa lapsuudenystävälleen Tuijalle rakkaudestaan omaan enoonsa, joka on myös erisnimeltään Eno. Stella on menettänyt Enon rakkauden, koska tämä on nuorten sokkoleikin seurauksena väärintunnistanut ja väärinnimennyt Stellan Tuijaksi. Myöhemmin Enon muistiinpanoista kuitenkin selviää, että tämä on vain luullut rakastavansa Tuijaa eikä siis ole itseään ollut selvillä tunteidensa todellisesta kohteesta, joka on Stella. Romaani on Stellan kirje Tuijalle, mutta se sisältää myös Enon muistiinpanoja lainauksen muodossa. Äänten sekoittuminen on omiaan mutkistamaan käsitystä henkilöiden identiteeteistä. *Paratiisin vangeissa* ja *Häikäisyssä* kiinnitetään huomiota omaan ääneen suhteessa toisiin ääniin. Molemmissa on pyrkimys saada oma ääni kuuluviin, kun se tuntuu sotkeutuvan ja sekoittuvan muihin ääniin.

Stenbergin kolmas romaani *Kuun puutarhat* (1990) on naiskirjailijan risti-riitaiselle miesäänelle rakentuva kertomus. Päähenkilö väittää olevansa nimetön, ja hänen mukaansa hänet on vain suvun ja yhteiskunnan jatkuvuuden vuoksi nimetty kaksijakoisesti Hermann/Mikael. Hän vertaa itseään Robinson Crusoeen ja muodostaa kiinnostavan vertailukohtan Stenbergin muihin romaaneihin tutkittaessa sukupuolittuneen subjektin, äänen ja vallan kytköksiä. *Kuun puutarhat* on miesäänellä kerrottu tilitys miehen ja naisen kulttuurisista ja symbolisista asemista, vallan, alistumisen ja alistamisen monimutkaisista peleistä. Sukupuolen ja vallan välinen suhde on Stenbergin romaaneissa yleisemminkin toistuva piirre. Kun muissa Stenbergin romaaneissa ilmaisuun, puhumiseen ja kirjoittamiseen liittyvät ongelmat ovat keskeisellä sijalla, tässä romaanissa ääni problematisoituu perinpohjaisesti, mutta se ei liity samalla tavoin luovuuteen ja luovan ilmaisun mahdollisuuteen kuin muissa romaaneissa. Henkilöhahmon sukupuolella vaikuttaa olevan merkitystä siinä, miten äänestä tulee merkitsevä.

Stenbergin romaaneissa äänestä tulee teema, joka koskee omaa ilmaisuaan pohtivien naishenkilöiden ongelmaa. Siten äänen ongelma kytkeytyy oleellisesti

myös valtaan ja sukupuolesta kertomisen politiikkaan ja etiikkaan. Stenbergin tuotannossa identiteetti-problematiikkaa ei voi nähdä yksinkertaisesti miehen ja naisen välisten erojen korostamisena, vaan ennemminkin rajojen ja vastakkainasettelujen haastamisena. Hän käyttää sekä mies- että naiskertoja, ja viittaa lisäksi lukuisiin mieskirjailijoihin, joista Goethe ja Swift ovat ilmeisimpiä keskustelukumppaneita. On mielekkäämpää tarkastella näitä suhteita erilaisten kohtaamisten, vaikutteiden, lainaamisen ja inspiroitumisen näkökulmasta kuin vastakkainasetteluun nojaten. Sukupuolten välisten kielellisten erojen sinnikäs kuvittelu kaunokirjallisissa ja myös muissa teksteissä ei kerro niinkään näiden erojen luonnollisuudesta, vaan niiden rakennetusta ja strategisesta roolista sosi-aalisten muutosten aikana (Levander 1998, 2).

Stenbergin neljännessä romaanissa *Gulliverin tytär* (1993) kirjailija E.S. pohtii oman kirjoittamisensa ehtoja luomalla suhteen Jonathan Swiftin kuuluisaan vuonna 1726 julkaistuun romaaniin *Gulliverin matkat* sekä Volter Kilven (1874–1939) keskenjääneeseen ja postuumisti vuonna 1944 julkaistuun romaaniin *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle*. Asemoimalla Swiftin ja Kilven kertomusten henkilöitä ja tapahtumia uudelleen romaanissa tarkastellaan sukupuolen merkitystä kertomuksessa. Kirjailija E.S. löytää pullopostia, joka sisältää Gulliverin kasvattitytön Andarin lokikirjan sekä Gulliverin tyttärelleen Glumdalille tarkoitetun kirjeen. *Gulliverin tytär* jakaantuu näiden viestien mukaan kolmeen osaan, joissa jokaisessa on eri kertoja: (1) kääntäjän esipuheeseen, joka on allekirjoitettu nimikirjaimilla E.S., (2) Gulliverin tyttären Glumdalin kirjeeseen kääntäjälle, (3) Glumdalin sisarpuolen Andarin pullopostiin, joka sisältää sekä Andarin lokikirjan että Gulliverin Glumdalille osoitetut kirjeet, jotka ovat päätyneet Andarin haltuun. Romaani hyödyntää toiselle kirjoittamisen aihetta yhtä laaja-alaisesti kuin *Häikäisy*, mutta nyt kommunikaatioprosessista tulee yhä monimutkaisempi.

Ajatus kommunikaatiosta ja sen estymisestä ovat samaan aikaan läsnä Stenbergin proosassa ja muodostavat kiinnostavan jännitteen. Stenbergin tuotannossa tematisoituvat toiselle kertominen ja kirjoittaminen: kommunikaatiosta tulee romaanien keskeinen ongelma erilaisten kerronnallisten ratkaisujen – viestien, kirjeiden ja päiväkirjojen – myötä. Erityisesti kirjeromaani intiiminä pidetyn ilmaisun ja tunnustuksellisuuden lajina on Stenbergin romaanituotannossa keskeinen, sillä tutkimistani neljästä romaanista kaksi, *Häikäisy* ja *Gulliverin tytär*, rakentuu kirjeille, ja myös muissa hänen romaaneissaan kirjoittaminen

tematisoituu joko päiväkirjan tai löydettyjen viestien muodossa. Kirjemuotoon liitetään yleisesti intiimiys ja kommunikatiivisuus: kirjeet kirjoitetaan toiselle, toista varten, mahdollista vastausta odottaen. Erilaiset viestit kertovat yhteyden etsimisestä, mutta myös problematisoivat yksisuuntaisen kommunikaation mahdollisuuden. Viestin vastaanottajasta ei voida koskaan olla varmoja, sillä kirjeitä kirjoitetaan toisen nimissä, toisen kirje tai päiväkirja löytyy sattumalta, viestin sisältöä ei pystytä tulkitsemaan tai viestin lähettäjä ei löydy mistään.

Stenbergin romaaneissa monimutkaistetaan äänen ja subjektin suhdetta käyttämällä kahdentumisen ja kaksoisolennon motiiveja, jotka tuottavat ambivalenssia kerronnallisen äänen ymmärtämiseen. *Paratiisin vangeissa* vihjataan Siskon ja Annan äänen sekoittumiseen. Myös *Häikäisyssä* on kaksi naista, Stella ja Tuija, joiden välisestä erosta tai samuudesta tulee ongelma. Kyseessä on, ainakin näennäisesti, naisten välinen kilpailu Enon rakkaudesta. *Gulliverin tyttäressä* Glumdal ja Andar ovat sisarukset, jotka kirjoittamisen avulla yrittävät saada yhteyden toisiinsa. *Kuun puutarhoissa* nimetön päähenkilö on sekä Hermann että Mikael, mutta omien sanojensa mukaan ei kumpikaan heistä. Romaaneissa voidaan käyttää toisten ääntä, puhua toisen äänellä, tekeytyä toiseksi. Tämä saa aikaan eräänlaisen kehkeytymisen ilmapiirin, kun subjektien väliset suhteet eivät ole staattisia ja paikallaan pysyviä. Myös romaaneissa toistuvat teatterin, näyttölemisen ja naamioinnin motiivit ovat omiaan herättämään kysymyksiä identiteetin luonteesta. Stenbergille ominainen kaksoisolentomotiivi ja metamorfoosikuvasto sotkevat jo lähtökohtaisesti ajatusta kerronnallisesta yksinäisyydestä ja henkilöahmon eheydestä. Lähtöoletukseni on, että äänen käsitteen voidaan katsoa aina implikoivan jonkinlaista käsitystä subjektista. Tämän ajatuksen mukaisesti kohdistan kiinnostukseni erityisesti henkilöahmoihin, kertojiin ja kertomisen prosessiin, mutta myös tekijän ja lukijan merkitsevyyteen romaanien tulkinnassa.

Identiteetin problematisoituminen merkitsee henkilöahmon realistisuuden problematisoitumista. Äänen ja identiteetin suhde on ristiriitainen, vaikka ”yksilön” yhtenäisyys usein liitetään puheeseen ja yksilöllisen äänen allekirjoitukseen (O’Donnell 1992, 1–2). Identiteettiä problematisoivat muodonmuutokset liittyvät myös fantasiakirjallisuuden perinteisiin, mikä on Stenbergin poetiikassa keskeistä. *Paratiisin vangit* on nimensä mukaisesti rakennettu uskonnollismyytiseen maailmankuvaan nojautuen. Se on hyvin visuaalinen romaani: romaanin aihe maailma on kuvataiteen maailmasta, jossa Annan maalaamat maalaukset ja

niiden tulkinta yhdessä lyyrisen kielen kanssa tuottavat romaaniin näynomaisuutta ja ilmestyksenomaisuutta. *Paratiisin vankien* ohella myös *Kuun puutarhoissa* on fantastis-surrealistinen vire. *Gulliverin tytär* taas ammentaa swiftiläisestä menippolaisen satiirin perinteestä.

Stenbergin romaanien ääneen liittyvä problematiikka asettuu dialogiin 1980-luvun Suomessa kirjallisuuden ja kulttuurin postmodernisoitumisesta käydyn keskustelun kanssa (ks. Karkama 1994, 298–317). Äänen problematisoiminen Stenbergin romaaneissa tapahtuu 1980-luvulla, jolloin suomalainen kirjallisuus eli muutosten aikaa. Anna Helle on kartoittanut väitöskirjassaan (2009) ranskalaisen jälkistrukturalismin ja suomalaisen kirjallisuusdiskurssin välisiä suhteita 1980-luvulla ja valottanut siten ajan suomalaista kirjallista ja filosofista kulttuuria. Hänen mukaansa keskustelua postmodernista käytiin Suomessa innokkaimmin juuri 1980-luvulla, jolloin myös suomalainen proosa etsi uusia ilmaisutapoja (Helle 2009, 40–42, 131, 250). Suomalainen 1980-luku on nähty tyylikausien murroskohtana, aikana, jolloin suomalainen postmodernistinen romaani oli syntymässä (mt., 154).

Äänen ongelma liittyy niihin muutoksiin, joita suomalaisessa kirjallisuudessa 1980-luvun ja postmodernin myötä on katsottu tapahtuneen. Postmodernissa sekä subjektin että kertomuksen käsitteet problematisoituivat ja puhuttiin jopa niiden kuolemasta. Miten postmodernia luonnehtivat käsitykset subjektista ja kertomuksesta näyttäytyvät Stenbergin tuotannon valossa? Kuten edellä kävi ilmi, Stenbergin romaaneissa oman äänen ja toisten äänten välinen suhde problematisoituu, ja tämä problematisoituminen liittyy henkilöiden identiteetteihin ja erityisesti sukupuoli-identiteettiin, joka nousee esiin henkilösuhteita määrittävänä tekijänä. Sukupuoli on yksi keskeisimpiä konteksteja, joihin henkilöt suhteutuvat, toisaalta romaanit eivät kuitenkaan tyhjenny sukupuolinäkökulmaan. Identiteetin ongelmaa mutkistaa vielä romaanien intertekstuaalinen runsaus, toisten tekstuaalisten äänten hyödyntäminen kerronnassa. Tarkasteluni kohdentuu erityisesti näihin kahteen Stenbergin tuotannossa keskeiseen ilmiöön, identiteettiin ja intertekstuaalisuuteen, joiden tarkastelun avulla voi tehdä päätelmiä Stenbergin tuotannon suhteutumisesta suomalaisessa kirjallisessa kulttuurissa juuri 1980-luvulla uutena nähtyyn ilmiöön, postmoderniin.

Paratiisin vangit nosti Stenbergin osaksi suomalaisen proosan kärkeä: hänelle myönnettiin romaanista kirjallisuuden valtionpalkinto. Lisäksi Finlandia-ehdokkuuden on tuonut romaani *Kuun puutarhat*. Stenberg tunnetaan kui-

tenkin parhaiten runoilijana, ja hänen runojaan onkin käännetty monille eri kielille.¹ Myös Stenbergin romaanituotanto ansaitsee tulla paremmin tunnetuksi ja suhteutetuksi sekä kansainvälisen että kotimaisen kirjallisuuden kenttään, jolloin hänen tuotantonsa filosofiset ja kulttuurikriittiset painotukset pääsevät oikeuksiinsa. Suomalaisen kirjallisuuden ylijärjestyminen tulee hyvin esiin Stenbergillä, joka viittaa kansainväliseen kirjallisuuteen ja kulttuuriin ja siten nostaa esiin suomalaisen kaunokirjallisuuden yhteyden eurooppalaisen ajattelun perinteisiin. Stenbergin romaanituotantoon kuuluvat *Paratiisin vangit* (1984), *Häikäisy* (1987), *Kuun puutarhat* (1990), *Gulliverin tytär* (1993) sekä *Oven takana* (2005), joista neljä ensimmäistä - Stenbergin 1980-1990-luvulla peräkkäin kirjoittamat romaanit - on aineistonani tässä tutkimuksessa. Viimeisimmän romaanin *Oven takana* (2005) olen jättänyt aineistoni ulkopuolelle, sillä tutkimani neljä romaania muodostavat keskenään ajallisen jatkumon 1980- ja 1990-luvun kotimaisessa kirjallisuudessa, ja niiden jälkeen Stenberg siirtyi jälleen runoihin kokoelmissa *Halun ikoni* (1997) ja *Siksi seurustelen varkaiden kanssa* (2002). Romaanin *Oven takana* tapahtumat sijoittuvat pääosin Afrikkaan, ja romaanissa pohditaan kulttuurien kohtaamisen ja länsimaisen subjektin ongelmaa Stenbergille tyypillisellä filosofisella otteella. Tutkimukseen valitut teokset kuuluvat tutkimusongelmani kannalta keskeiseen ajanjaksoon, jolloin postmodernista tuli kirjallisen kulttuurin keskeisimpiä aiheita, ja jolloin äänestä tuli sekä teoreettisessa että kaunokirjallisessa diskurssissa ongelma.

Oman äänen ongelma: identiteettipolitiikkaa ja uhkakuvia

Stenbergin romaanituotanto osuu yhtäältä postmoderniksi kutsuttuun aikaan, toisaalta aikaan, jota on pidetty naiskirjallisuuden radikaaleimman nousun aikana sitten vuosisadan alun.² Ääni liittyy Stenbergillä subjektin ja identiteetin ongelmaan, mutta se oli 1980-luvulla laajemminkin osa subjektia koskevaa keskustelua: yhtäältä nousevan feministisen liikkeen identiteettipoliittisena ja

¹ Runoja on ilmestynyt ainakin espanjaksi, ruotsiksi, italiaksi, saksaksi, hepreaksi, islanniksi ja ranskaksi. Englanniksi niitä on kääntänyt Herbert Lomas valikoimassa *Three Finnish Poets: Arto Melleri, Risto Ahti, and Eira Stenberg* (1999). Myös Stenbergin runoihin keskittyvä valikoima *Wings of Hope and Daring* (1992) on Herbert Lomasin kääntämä.

² Naiskirjailijat ovat käsitelleet sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja ruumiillisuuteen liittyviä kysymyksiä jo 1800–1900-luvun vaihteessa (ks. esim. Melkas 2006, Parente-Čapková 2006).

emansipatorisena metaforana, toisaalta jälkistrukturalismin ja antihumanismin uhkakuvana, joka koski subjektin vapaan itseilmaisun ja intentionaalisuuden mahdollisuutta. Postmoderni subjektin ja kertomusten kritiikki sekä naissubjektin vahvistaminen osuvat siis samaan aikaan suomalaisessa kirjallisuudessa.

Persoonallisen identiteetin merkinä äänen käsitteellä on viitattu yksilöllisen kokemuksen ilmaisemiseen: subjekti ilmaisee omaäänisesti sisimpiä tuntejaan ja juuri ääni tekee subjektista itse-identtisen, itselleen läsnä olevan. Minuuden ja äänen välinen suhde ymmärretään usein niin, että yhtenäinen minä taa-taan ja ilmaistaan äänen avulla (Connor 1998, 221). Humanistisen subjektikäsit-tyksen mukaan kieli on subjektin itseilmaisua: subjekti on olemassa ennen kieltä, jonka kautta ilmaistaan jo olemassa olevia merkityksiä. Äänen käsite kytkeytyy inhimillisen ja ei-inhimillisen käsitteisiin, ajatellaanhan ääntä usein juuri ihmisen erityisyyttä ja persoonallista ilmaisukykyä merkitsevänä käsitteenä, johon usein liitetään luonnollisuuden, autenttisuuden, aitouden ja sisäisyyden arvot. Taustalla kummittelee länsimainen yksilöllisyyden ihanne ja myös ajatus kertomuksesta puheena toiselle, erityisenä puhujan ja kuuntelijan välisenä kommunikaationa. Kertomuksilla on kertojia juuri siksi, että länsimaisessa kirjallisuudessa lukemi-nen ja kirjoittaminen on ymmärretty puhetta ja puhumista konnotoivin käsit-tein. Äänen käsite on tässä konventiossa keskeinen. (Lanser 1992, 4.)

Kirjoitetun kirjallisuuden ymmärtäminen puheena on johtanut siihen, että varsinkin ennen uskriteiikkiä ja narratologiaa kirjallisuus saatettiin varsin yksioikoisesti palauttaa tekijän ääneksi. Tämä on ollut omiaan lisäämään äänen käsitteeseen kohdistuvaa epäluuloisuutta kirjallisuudentutkimuksessa. Tästä huolimatta ääni on kuulunut narratologian peruskäsitteisiin ja se on paradoksisesti alkanut merkitä myös inhimillistä ja yksilöllistä tietoisuutta, vaikka se klas-sisessa strukturalistisessa narratologiassa tarkoittaa vain teknistä näkökulmaa.³ Narratologian lähtökohta oli sivuuttaa humanistinen kriittinen traditio, mutta samaan aikaan se paradoksisesti edisti tuota traditiota. Äänen käsite todistaa täs-tä ristiriidasta. (Gibson 1996, 143.) Genette on riisunut äänen käsitteestä kaikki konnotaatiot subjektiin, mutta kuitenkin hänen keskeisenä kysymyksenään on

³ Käsitteen *voice* lähtökohtana on verbin persoonamuoto, joka liittyy siihen strukturalistiseen periaatteeseen, että kertominen on kielellistä toimintaa, jota analysoidaan muodolliselta kannalta. Ääni on ”verbin toimintamodus tarkasteltuna suhteessa subjektiin” (ks. Genette 1972/1980, 213, 31; Steinby 2009). Narratologian ääni on siis teknis-kieliopillinen tekstin määre, jolloin puhuva subjekti ja ääni teknisenä instanssina ovat erillisiä kategorioita (Steinby 2009).

”kuka puhuu”, jolla viitataan ilmaisun alkuperään, tietoisuuteen ja näkökulman koherenssiin (Genette 1972/1980, Bal 1985/1997, 223–224). Tällainen kysymys implikoi inhimillistä kertojasubjektia, joka välittää kerrontansa suullisena artikulaationa, puheena (Keskinen 2000, 168). Kyseessä on paradoksi, kun subjektin häivyttäminen on saanut aikaan subjektin läsnäolon korostamisen (Korthals Altes 2006, 168; ks. myös Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999, 87). Narratologian ääni-käsitettä on kritisoitu laajasti, vaikkakin hyvin erilaisista lähtökohdista ja erilaisin painotuksin (ks. esim. Aczel 1998 & 2001; Bal 1985/1997, 223–224; Fludernik 2001; Gibson 1996; Lanser 1992; Mäkelä 2011).

Toisaalta äänestä oli jälkistrukturalismin antihumanismin myötä tulut alkuperän ja läsnäolon merkinä suorastaan kirjallisuusteorian uhkakuvana. 1980-luvulla Suomessa postmoderniin kytköksissä olevan jälkistrukturalismin ja antihumanismin myötä alettiin puhua subjektin kuolemasta, jolloin subjektin toimintaa ohjaavat ennen kaikkea rakenteet, kuten kieli. Pyrkimyksenä oli kyseenalaistaa humanistiseen subjektikäsitteeseen kuuluva eheän, muuttumattoman minuuden ajatus ja tietoisuuden ylivalta. Vaikutusvaltaista kritiikkiä edusti erityisesti Jacques Derrida, jolle juuri ääni edustaa sisäisyyttä ja välittömyyttä, kykyä ”kuulla itsensä puhuvan”. Derridan kritiikki on kritiikkiä fenomenologian ja erityisesti Edmund Husserlin edustamaa subjektikäsitystä kohtaan, jossa äänestä tulee puhtaan ilmaisun merkki ja yksityistä kieltä, riippumatonta maailmasta, ajasta ja tilasta. Ääni on yhtä kuin tietoisuus, jolloin on mahdollista kuulla itsensä puhuvan samaan aikaan kun puhuu: ilmaisu on ikään kuin elävöitetty välittömällä läsnäololla ja intentionaalisuudella. (Derrida 1967/1973, 70–88.)

Jälkistrukturalistiset käsitykset kielestä ja subjektista alkoivat saada jalansijaa Suomessa juuri samoihin aikoihin Stenbergin romaanien kanssa. Marja-Leena Hakkarainen (1992, 241) on 1980-luvun romaaneja tarkastellessaan huomannut, että ”[m]etafiktio osoittautuu yleiseksi nimittäjäksi myös subjektin uudelleenmäärittelyssä. Varsin monet kertojaminät etsivät minuuttaan tietoisesti sanoista, kielestä, ei niinkään toiminnasta ja tapahtumista.” Myös monia 1980-luvulla debytoineita naiskirjailijoita on pidetty tietoisina kokeilijoina, jotka yrittävät hahmottaa naisellista identiteettiä melko teoreettisista lähtökohdista käsin: kielellisistä, filosofisista, psykoanalyttisista. Jotkut kirjoittavat korostetun symbolisesti, jotkut luovat omaa kieltä tai käyttävät slangia, murretta, kirjakieltä. (Ahola 1989, 699.) Kiinnostus filosofiaan ja kieleen näkyy ajan naiskirjailijoilla ja myös Stenbergillä, mutta Stenbergin asema 1980-luvun kirjallisuuden kentällä

oli kuitenkin erilainen kuin vuosikymmenen jälkistrukturalismista ammentaneiden debytanttien, sillä hän kuului edelliseen, jo 1960-luvulla aloittaneeseen sukupolveen. Stenberg oli jo tuolloin kiinnostunut sekä psykoanalyysista että filosofiasta, jota oli myös opiskellut.⁴ Stenbergin kiinnostus kieleen ja käsitteisiin ei siten rajoittunut innostukseen kirjallisuuden uusista teoreettisista mahdollisuuksista vaan oli syntynyt jo aiemmin.

Feministisessä tutkimuksessa ja ylipäättäänkin emansipatorisissa suuntauksissa äänen käsitteestä on tullut identiteetin ja vallan trooppi. Oman äänen löytämisen metaforaa on käytetty myös ihmisen ainutkertaisuutta korostavissa näkemyksissä, jolloin se merkitsee valtavirrasta tai massasta poikkeamista (ks. Komulainen 1998, 58). Feministisen tutkimuksen kannalta ääni on aina ollut poliittinen asia: äänioikeus on ollut naisille tärkeä taistelun syy: 1900-luvun alussa äänioikeus oli merkittävä asia konkreettisella tasolla, mutta myös vuosituhannen loppua kohti mentäessä kysymys naisten mahdollisuudesta subjektiuteen on hyvin usein saanut ilmauksensa vaatimuksella omaan ääneen. 1980-luvulla äänen käsitettä viljeltiin runsaasti myös feministisessä teoriassa. Feministit ovat käyttäneet sanaa ääni viitatakseen kaikkeen historiallisesti heiltä kiellettyyn: kulttuuriseen toimijuuteen, poliittiseen äänioikeuteen, seksuaaliseen itsenäisyyteen tai ilmaisun vapauteen. Tekstuaalisen auktoriteetin metaforana ääni on tarkoittanut naisten kokemusten haltuunottoa kirjoittamalla tai naisten erityistä itseilmaisun tapaa. (Dunn & Jones 1994, 1.) Äänen käsite tuli esiin siis monin eri tavoin: se liittyi historialliseen tilanteeseen, ja se käsitettiin poliittisena metaforana, joka liittyi naisten ja naiskirjailijoiden itseilmaisun tarpeeseen ja mahdollisuuteen pohtia julkisesti yksityisinä pidettyjä asioita.

Äänimetafora ja ajatus oman äänen saavista vaiennetuista ja marginalisoiduista on jälkistrukturalismin myötä feministienkin keskuudessa saanut kritiikkiä osakseen. Oman äänen metaforan on nähty merkitsevän emansipatorista subjektiksi tulemistä, joka tuottaa samuuden politiikkaa erojen kustannuksella (Kaplan 1996, 18). Feministinen teoria on joutunut korjaamaan käsityksiään myös kun ns. kolmannen maailman naiset ovat haastaneet yksiaänisen länsimaisen subjektin rakennusprojektin. Ääni-metaforan identiteettipoliittinen merkitys subjektia valtauttavana ulottuikin koskemaan vain osaa naisista. Ajatusta te-

⁴ Leena Kirstinän (2007b, 75–76) mukaan Stenbergin suhde 1960-luvun muotitieteeseen sosiologiaan ja sosiologiseen tiedonintressiin taas oli poleeminen: Stenberg piikitteli sitä runoissaan ja oli itse kiinnostuneempi psykoanalyysista.

kijän tai kertojan ”omasta äänestä”, individuaalisesta itseilmaisusta on syystäkin kritisoitu. Kerronnallisen äänen moninaistuminen rikkoo väistämättä käsityksiä sen yhtenäisyydestä ja yhtenäisyyden tuottamasta vallasta (Gibson 1996, 151).

Postmodernin ja feminismin tavoitteet voidaan nähdä pitkälti samoina, valistuksesta lähteneen modernisaation kritiikkinä, mutta tähän liittoon on myös suhtauduttu skeptisemmin, sillä feminismi on riippuvainen naissubjektin käsitteestä (Nicholson 1990, 4–8). Keskustelu postmodernista liittyy humanistisen subjektin kritiikkiin ja sielu/ruumis -jaon kyseenalaistamiseen. Feministeille tämä keskustelu on ollut vaikea: on haluttu puolustaa moninaista subjektia kuitenkin puhumatta subjektin kuolemasta. Naisten suhde subjektiuteen on nähty erilaisena kuin miehillä, joten linja valistuksen toimijasubjektista postmoderniin hajonneeseen subjektiin ei ole naisten kohdalla välttämättä selvä, vaan subjektia koskeva keskustelu täytyy sukupuolittaa. (Braidotti 1994; Kosonen 1996, 182–183.) Feministisissä keskusteluissa subjektin problematiikka on ollut keskeinen 1970–1980-luvuilta lähtien, ja subjektin uudelleenvisiointi on edelleen feminismin keskeinen tavoite (ks. esim. Koivunen 2010).

Feministinen kirjallisuudentutkimus 1970- ja 1980-luvulla oli nimenomaan naisten kirjallisen tradition paljastamista ja oman kaanonin perustamista. 1980-luvulla puhuttiin naisnäkökulmaisuudesta sekä kirjallisuudessa että tutkimuksessa: nais-etuliitteellä haluttiin tehdä sukupuoli näkyväksi. Toisaalta etuliite koettiin myös hyvin pejoratiivisena, kun feministinen tematiikka ja kirjailijan sukupuoli samastettiin. Naiskirjailija oli naiskirjailija teemojensa, mutta myös pelkästään sukupuolensa vuoksi.⁵ Liisa Enwald (1999, 199) tarkoittaa naiskirjallisuudella naisten luomaa kirjallisuutta, joka tematisoi naisten seksuaalista ja yhteiskunnallista syrjintää ja arvioi uudelleen naisstereotyyppioita ja subjektiuden problematiikkaa. Naiskirjallisuuden määritelmä naisten asemaa tematisoivana kirjallisuutena on hyödyllinen, mutta herättää myös määrittelykysymyksiä. Vaarana tällaisessa lähestymistavassa on merkitysten sukupuoleen palauttaminen ja essentiaalisuus, se että kirjailija luokitellaan ensisijaisesti naiseksi sekä ajatus siitä, että naiset muodostaisivat jonkinlaisen yhtenäisen ryhmän. Jo käsitteenä naiskirjallisuus uhkaa rajata laajemmat ilmiöt vain sukupuolisidonnaisiksi.

⁵ Tavasta merkityksellistä sukupuolta kertoo esimerkiksi vuoden 1988 ensimmäinen kirjallisuuslehti *Parnasso*, jonka teemana on ”naisnäkökulma”, millä tarkoitetaan sitä, että muutamissa kirjoituksissa nousee esiin sukupuolen teema, mutta myös sitä, että lehdessä on tavallista enemmän naiskirjoittajia, kahdeksan kolmestatoista. Otsikon naisnäkökulma alle on nostettu siis sekä ne kirjoittajat, jotka tematisoivat sukupuolta, että ne, jotka ovat naisia.

Romaanikirjailijana Stenbergin positiota kotimaisen kirjallisuuden kentällä on määrittänyt ennen kaikkea naiskirjailijoiden nousu ja sitä myöten kysymys naissubjektin luonteesta sekä suhteesta dualistiseen naiskuvaan ja sukupuolitettuun valtaan. Stenbergin asema kirjallisuushistorioissa on nähty lähes täysin naiskirjallisuuden kautta, joten pyrin tässä tutkimuksessa tuomaan esiin ”nais erityiseksi” positiionnin poissulkemia, vain esteettisinä nähtyjä konteksteja, kuten surrealismi ja intertekstuaalisuus. Kirjailija ei täysin palaudu sukupuoleensa, vaikka naiskirjailijat usein onkin siihen yritetty palauttaa (Felski 2003, 90–93). Stenbergin tuotantoa on tärkeää suhteuttaa laajemminkin kuin vain naiskirjallisuuden tai 1980-luvun teoreettisten uutuuksien kautta, sillä kuten jo edellä tuli ilmi, Stenberg oli aloittanut uransa jo 1960-luvulla. Kymmenlukuajattelu häivyttää ajatuksen siitä, että ilmiöt ovat eriaikaisia, eri aikoihin asti ulottuvia prosesseja. Kotimaisen kirjallisuuden kenttä oli kuitenkin 1980-luvulle tultaessa moninaistunut ja kerrostunut niin, että enää ei ollut mahdollista löytää yhtenäisiä suuntauksia. 1980-luvun kirjallisuus alkaakin näyttäytyä ei vain moninaisten suorien vaikutteiden, vaan myös monimutkaisten intertekstuaalisten ja maailmanlaajuisten suhdejärjestelmien, kirjallisten tendenssien ja yhteisvaikutusten aktiivisena huomioimisena.

Feministinen teoretisointi ei ollut mitenkään irrallaan ajan jälkistrukturalistisista kysymyksenasetteluista. Kuitenkin äänimetafora on säilynyt feministisessä tutkimuksessa jälkistrukturalistisesta kritiikistä huolimatta. Tätä käsitteellistä valintaa on pidetty ristiriitaisena ja se on ymmärretty poliittisena strategiana.⁶ Äänen käsitteen säilyttäminen on siis nähty jäänteinä jostain jo ohitetusta vaiheesta. Derridan kuuluisaksi tekemä kytkös äänen ja subjektin sisäisyyden välillä on säilynyt vaikutusvaltaisena, mutta käsitettä on myös artikuloitu uudelleen. Italialainen sukupuolieron filosofi Adriana Cavarero (2005) liittyy äänen ja puhumisen ruumiillisuuteen, ajallisuuteen ja sukupuoleen, toisin kuin Derrida, joka liittyy äänen läsnäoloon, logokseen ja lopul-

⁶ Esimerkiksi Mikko Keskinen (1999) on analysoinut äänimetaforia feminismien diskursseissa jälkistrukturalistisesta näkökulmasta. Hän tutkii sitä, minkälaisia oletuksia subjektin luonteesta äänimetaforia tarkastelemalla voidaan tehdä. Keskinen tutkiikin Kaja Silvermanin, Judith Fetterleyn, Julia Kristevan ja Hélène Cixousin äänikuvastojen sisältämiä oletuksia essentialismin ja konstruktivismien välisestä oppositiosta ja kysyy, miksi äänimetaforaa käytetään sinnikkäästi niissäkin feminismeissä, joissa ajatus olemuksellisuudesta muuten kumotaan. Keskinen (1999, 14–15) mukaan ääni oletetun läsnäolon ja alkuperän metaforana voidaan ymmärtää myös strategiseksi essentialismiksi, jolloin käsitteen problematisoimattomuus on retorinen valinta ja merkitsee poliittista liikkumattilaa.

liseen merkitykseen. Cavarerolle ääni ei ole ruumiiton, abstrakti läsnäolon metafora, eikä se myöskään voi edustaa ryhmää, koska samanlaista ääntä ei voi olla kenelläkään muulla. Adriana Cavareron ajatus on, että ääni synnyttää ainutkertaisuuden, koska se on kaikilla erilainen: kahta samanlaista ääntä ei ole. Eri asemat tuottavat erilaiset äänet, jolloin täydellinen identtisyys on mahdottomuus.

Cavarerolle ääni ei ole yleiskäsite, vaan se päinvastoin tuo esiin erityisyyden, paikantuneisuuden. Cavarero kritisoi ajatusta jonkinlaisesta yleisihmisestä, joka ei ole paikkaan ja aikaan sidottu.⁷ Ääni on lähtökohtaisesti sosiaalista toimintaa, ei vain yhden ihmisen suvereeni toisista riippumaton lausuma. Koska ääni kohdistetaan aina toiselle, ainutkertaisuus implikoi moniääniisyyttä (Cavarero 2005, 193). Toisin kuin ajattelu, puhuminen ei salli abstraktia subjektia, vaan lihallisen ajassa ja toisissa ihmisissä yhteydessä olevan (mt., 175) Ääni ei siten luonnehdi vain puhuvaa subjektia vaan ääni kutsuu toista: ääni implikoi aina kuulijaa ja siten vuorovaikutusta. Tällaista ajatusta havainnollistaa hyvin latinan kielen ääntä tarkoittava sana *vox*, joka tulee kutsumista, puhuttelua tai vetoamista tarkoittavasta verbistä *vocare* (engl. *call*, *invoke*). (Cavarero 2005, 169.) Äänen kautta olemme sosiaalisia, ääni liittää meidät toisiimme. Ääni ei siis ole metafora vain alkuperälle, läsnäololle ja intentionaalisuudelle, vaan se voi olla myös toisen puoleen kääntymistä ja pyrkimistä kommunikaatioon.

Feministinen filosofia ja erityisesti sukupuolieron filosofia, johon Cavareronkin voi katsoa lukeutuvan, sijoittuu historiallisesti länsimaisen subjektin kriisiin ja sen tarkoituksena on tutkia sukupuolen merkitystä tilanteessa, jossa subjekti usein ymmärretään neutraaliksi ja universaaliksi. Sukupuolieron teorian piirissä ääni asettuu paikantuvan, ruumiillisen subjektin merkiksi erotuksena abstraktista, ei-kenenkään näkökulmasta. Erona 1980-luvun essentialistiseen identiteettipolitiikkaan sukupuolieroa korostavat ajattelijat näkevät subjektin ruumiillisena ja paikantuneena, siis historiallisena. Sukupuolitettujen merkitysten tutkiminen ei tarkoita ongelmatonta suhdetta sukupuoleen, vaan sen problematisointia, minkälaisia merkityksiä naisena tai miehenä olemiseen liitetään.

⁷ Cavarero tukeutuu ajattelussaan Hannah Arendtiin, joka on kiinnostuneempi puheteoista ja niiden relationaalisuudesta kuin kielestä järjestelmänä, joka johtaa ymmärrykseen (ks. Cavarero 2005, 190).

Moniäänisyys ja kertomisen ehdot

Subjektin kuolemaa ja identiteettiä koskevan keskustelun ohella tutkimuksessani nousee keskeiseksi postmodernissa kriisiin joutunut kertomuksen käsite. Modernin ja postmodernin välillä nähty ero on usein liitetty nimenomaan kertomukseen ja kertomusten mahdollisuuteen. Suurten kertomusten on nähty pyrkivän merkityksen harmoniaan, kokonaisratkaisuun ja ristiriidattomuuteen sekä esittävän kaikenkattavia selitysmalleja. Tämän käsityksen mukaan postmoderni aika kyseenalaistaa tällaisten kertomusten mahdollisuuden, jonka on katsottu olleen modernistinen projekti. (Brooks 1984, 5.) Jälkistrukturalismissa kertomuksen käsite usein metaforisoituu, kun puhutaan Suurista kertomuksista modernin projektina. Postmodernissa Suurten kertomusten kyseenalaistaminen on tarkoittanut vallitsevan kaanonin, kertomusten kaikkivoipaisuuden ja universalististen oletusten purkamista ja pienten, paikallisten kertomusten esiinnousua. Postmoderni asennoituminen kertomukseen romahduttaa eron kertomuksen ja metakertomuksen välillä sekä tuottaa fragmentaarisia paikallisia kertomuksia. Kertomus ei itsessään ole hävinnyt mihinkään, se on vain muuttunut. (Currie 1998, 107–109.)

Suomalaisessa kirjallisuudessa postmoderni kritiikki tulkittiin usein romaanin muotoa koskevaksi ongelmaksi, ja uutta luovina teoksina alettiin tarkastella juuri kerronnallisesti fragmentoituneita tai metafiktioksi luokiteltavia romaaneja (ks. esim. Nevala 1992). Stenbergiä ei kirjallisuushistorioissa ole laskettu postmoderniksi kirjailijaksi⁸, ja hänen romaaninsa ovatkin melko perinteisesti rakennettuja: niissä on minäkertoja, joka on myös henkilöahmo ja siten osallinen kertomastaan tarinasta. Kerronta on siis lähtökohtaisesti kaksitasoista, kun kertoja on osallinen kertomastaan maailmasta (Gibson 1999, 27–29) ja henkilökerrojat kahdentuvat sekä henkilöksi että kertojaksi (Phelan 2001, 210–216). Itseäni on kiinnostanut tilanne, jossa ääni, subjekti ja kertominen problematisoituvat kerronnaltaan melko perinteisenä pidetyn kirjailijan kohdalla.

Kertomusten keskeisyys nykyajattelussa juontaa juurensa lähinnä narratologiasta, jälkistrukturalistisesta kirjallisuus- ja kulttuuriteoriasta sekä yhteiskun-

⁸ Esimerkiksi Yrjö Hosiainluoma (1999, 262) kirjoittaa: ”Kaikki merkittävä uusi kirjallisuus ei tietenkään ole postmodernistista. Niinpä 1980-luvun kirjallisuudelle antoivat vahvan panoksensa sellaiset prosaistit kuin Annika Idström, Esa Sariola, Olli Jalonen ja Eira Stenberg, jotka kohdistivat huomionsa hyvinvointiyhteiskunnassakin piilevään pahuuteen, hyvän ja pahan taisteluun ihmisen psyydessä ja ongelmallisiin ihmissuhteisiin.”

tatieteiden konstruktivistisista lähtökohdista, ja sen saamat merkitykset ja lähtökohtaiset oletukset vaihtelevat sen mukaan, mistä ajattelun perinteestä lähdetään liikkeelle (Rimmon-Kenan 2006, 10). Jälkistrukturalistinen kritiikki alkoi problematisoida narratologian oletuksia kielen läpinäkyvyydestä, representatiosta sekä subjektin (kirjailijan, kertojan, henkilöahmon) koodaamisesta yhtenäiseksi, tietäväksi kokonaisuudeksi (Mezei 1996, 5, 10), ja jälkistrukturalistisen paineen alaisena narratologian sijaan on alettu puhua narratologioista, kun on haluttu korostaa kertomuksen moninaisuutta. Susan Lanser nimesi 1980-luvulla feministisen narratologian, joka tutkii sukupuolen merkitystä kertomusteorian rakentamisessa sekä kontekstin merkitystä kertomusten merkityksenmuodostamisessa (Lanser 1986/1991, 612). Kertomusten tutkimisessa oli Lanserin mukaan siis kysymys paljon muustakin kuin kertomuksista ”itsestään”: siitä, kuka kertomuksen on tuottanut, kenelle, koska ja minkälaisissa tilanteissa. Feministinen tutkimus on tehnyt selväksi, että kertomukset eivät koskaan ole neutraaleja, ja kritiikin kärki onkin suunnattu nimenomaan sukupuolineutraaliutta vastaan.

Feministisen narratologian historiallisena ansiona voi pitää juuri sen lähtökohtaa kerronnan kieliopin ja kontekstuaalisten tekijöiden erottamattomuudesta, tarinoiden ankkuroinnista tiettyihin tuotannon ja vastaanoton konteksteihin. Tällöin esiin tulee se, että merkitykset eivät koskaan ole neutraaleja vaan ne kantavat mukanaan myös sukupuolitettuja merkityksiä (Herman 1999, 11, 26). Tutkimuksessa onkin siirrytty klassisesta narratologiasta jälkiklassiseen ja alettu korostaa strukturalistisessa narratologiassa vähemmälle huomiolle jääneitä puolia. Jälkiklassisella narratologialla David Herman tarkoittaa kertomuksen tutkimusta, joka laajentaa perspektiiviä teksteistä itsestään myös kontekstuaalisiin tekijöihin, jolloin muoto on tulosta kontekstuaalisista lukustrategioista. (Herman 1999, 1, 8.)

Samuli Hägg (2011) on käsitellyt kirjallisuudentutkimuksen rakenteellisten ja kulttuurihistoriallisten näkökulmien yhdistämisen ongelmaa. Käytännössä hänen mukaansa hyvin usein esimerkiksi feministinen tutkimus on keskittynyt sisältöihin ja strukturalistinen narratologia on mukana annettuna. Tällöin strukturalistiseen narratologiaan perustuva analyysi yhdistetään ideologiseen tutkimukseen ja sen historiattomuus jätetään strategisesti käsittelemättä. Toisaalta monet narratologit ovat suhtautuneet kriittisesti myös jälkistrukturalistisiin kertomuksen määritelmiin. Postmoderni kerronnan teoria alkoi problematisoida ja kyseenalaistaa kerronnan kategorioita liittämällä ideologiakritiikin ker-

ronnallisten rakenteiden tutkimukseen. Hägg näkee (2011, 429) hyödyttömänä postmodernin kerronnan teorian, etenkin Andrew Gibsonin, yritykset rakentaa kerronnallisista rakenteista ideologisia, jolloin kerronnan hierarkkisuus edustaisi yhteiskunnallis-ideologisia hierarkioita.

Ongelma tulee esiin sellaisessa jälkistrukturalismista ammentavassa feministisessä ja queer-tutkimuksessa, jossa juonta pidetään alistavana valtarakenteena. Esimerkiksi Judith Roofin (1996, xxxi) mukaan kerronta ja seksuaalisuus ovat kokonaisiksi ja yhdenmukaisiksi tuotettuja rakenteita uskonnosta, kapitalismista tai ydinperheestä. Joidenkin juonikriitikkojen mielestä koko ajatus juonesta on maskuliininen konstruktio, jossa todellisuus pakotetaan ymmärrettäväksi ja eheäksi tarinaksi. Roofille juoni on heteroseksistinen ansa ja kerronnallisen muodon tyranniaa, jossa esimerkiksi subjektin muuttaminen heterosta homoksi ei yksinään muuta mitään. (Ks. Felski 2003, 104–105.) Juonellinen sulkeuma ei kuitenkaan koskaan ole täydellinen, koska kerronnan näkökulma muokkaa aina myös juonta (mt., 106).

Kertomusta ei tarvitse ymmärtää vain vallan ja hallinnan välikappaleeksi vaan sillä voidaan nähdä olevan merkitystä myös siltä kannalta, miten subjekti itse tulkitsee oman kokemuksensa kertomukselliseksi. Felskin (2003) mukaan kertomus ei koskaan ole sama vanha tarina, vaan vanhoja kertomuksia voidaan kertoa yhä uudelleen ilman väistämätöntä alistumista ”kerronnallisen valtarakenteen” uhriksi. Tämä merkitsee subjektin aktiivisuutta suhteessa kertomiseen. Suuret kertomukset ja kertomisen ja sukupuolen välinen suhde tulee tutkimuksessani esiin erityisesti luvussa 3. Tutkimukseni sijoittuu jälkistrukturalismin esiin nostamiin kysymyksiin subjektista ja kertomuksesta, mutta lähestyn ongelmaa enemmänkin subjektia problematisoivasta kuin rakenteiden lähtökohtaista ideologisuutta korostavasta näkökulmasta.

Myös kognitiotieteistä ja laajemminkin ihmistieteistä ponnistava kognitiivinen narratologia on siirtänyt narratologian painopistettä strukturalismista kokemuksellisuuteen, ja tätä siirtymää on pidetty paradigman muutoksena jopa koko kertomuksen teoriassa. Lähtökohtaisesti viitataan Monika Fludernikin alalla käännteentekevään tutkimukseen *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), jossa Fludernik ei hae kertomuksen määritteleviä ehtoja sen tekstuaalisista erityisominaisuuksista (juoni, näkökulma, esittämisjärjestys) vaan kerronnallistamisen prosessista, joka määritellään suhteessa kokemuksellisuuteen. Keskeistä on kokemuksellisuus ja sen kerronnallistaminen (*narrativization*). Fludernikille ääni on kielellisesti tuotettu illuusio, joka liittyy mimeettiseen lukemiseen.

Kertomuksessa on toiminnan sijaan keskeistä tietoisuuden läsnäolo (Fludernik 1996, 12, 15–16). Vastapainona luonnolliselle narratologialle tutkimuksessa on korostettu myös kerronnallisen äänen luonnottomuutta ja outoutta sekä fiktiivisen maailman erityisyyttä (ks. Hansen, Iversen, Nielsen & Reitan 2012; myös Richardson 2006).

Kertomuksen teoriaan mahtuu muutakin kuin narratologia. Kuten Matti Hyvärinen (2006) on todennut, kertomuksen käsitteestä ei ole olemassa vain yhtä kertomusta. Erityisesti filosofian ja kirjallisuuden toisilleen läheisinä ilmiöinä näkevät ajattelevat usein kertomusta ajattelemisen ja tietämisen tapana. Tällaisessa merkityksessä kertomus ei väistämättömästi juonna juuriaan narratologiasta. (Rimmon-Kenan 2006, 14.) Vaikka kertomuksen käsitettä alettiin kehittää strukturalistisen narratologian parissa, se alkoi kulttuurintutkimukseen saavutuaan merkitä subjektiivisia, sosiaalisesti rakennettuja näkökulmia identiteetteihin ja elämään. Narratologian ja kertomuksen teorian suhdetta onkin määritelty siten, että kun edellinen kuuluu strukturalistis-formaaliseen tutkimusperinteeseen, kertomuksen teoria liittyy laajempaan kulttuuriseen, kerronnalliseksi käännteeksi kutsuttuun ilmiöön. (Hyvärinen 2006, 3–4.) Esimerkiksi 1980-luvulla nimenomaan feministinen liike alkoi korostaa oman tarinan kertomisen poliittista merkitystä, mikä toimi yhtenä sysäyksenä monitieteiselle kerronnalliselle käännteelle (ks. Hyvärinen 2004, 52).

Stenbergin tuotannossa äänen ongelma on temaattinen, mutta myös rakenteellinen: äänet liittyvät tekstin kompositioon, siihen miten teksti on rakennettu. Itseäni on kiinnostanut ennen kaikkea se, miten ja miksi, minkälaisiin tarkoituksiin Stenberg hyödyntää länsimaisen kirjallisuuden klassikkoja ja jo kerrottuja tarinoita. Stenberg hyödyntää, muokkaa ja manipuloi kulttuurisia kertomuksia, jolloin toistuva tapa koostaa tekstiä on siteeraus, lainausmerkkien sisällä olevien tekstien siirtäminen toiseen ympäristöön. Siteeraamisen ja kääntämisen prosessit ovatkin Stenbergin romaanituotannossa keskeisiä strategioita kulttuuristen kertomusten problematisoinnissa. Kysymys ei tällöin ole jo olemassa olevien intertekstuaalisten merkitysten kommunikoinnista vaan uusista äänensävyistä. Jälkistrukturalismissa ongelmattoman kommunikaation käsite on saanut kritiikkiä. Derridan mukaan kommunikaatiossa merkitys, käsitteen identiteetti, siirretään subjektilta toiselle, jolloin subjektin identiteetti on muodostunut ennen prosessia, ja valmis merkitys, jo signifioitu objekti, siirtyy sellaisenaan lähettäjältä vastaanottajalle (Derrida 1972/1981, 21–22). Tämä tarkoittaa itsel-

leen läsnä olevan ja itseään ilmaisevan subjektin oletusta. Derrida on vastustanut tällaista kommunikaation representatiivisuutta, ajatusta kirjoituksesta sisältönsä kuvana ja kopiona, merkityn sisällön kuljettamista sellaisenaan lähettäjältä vastaanottajalle (Derrida 1972/1982, 310–311).⁹

Tällaisen käsityksen mukaan temaattista sisältöä ei voida abstrahoida tekstistä sellaisenaan, jolloin sisältö, romaanin teema, olisi irrotettavissa siitä ilmaismuodosta, joka sen on tuottanut. Dekonstruktion kritiikki tarinan ymmärtämisestä ei-verbaalisena rakenteena (ks. Rimmon-Kenan 1983/1999, 165–166) onkin työni kannalta hyödyllinen, koska se mahdollistaa Stenbergin proosan lukuisten sisällytettyjen tarinoiden pohtimisen suhteessa omaan aikaansa, jolloin ne eivät vain toista kaikuna ”samaa vanhaa tarinaa”. Stenbergin romaaneissa on kyse myös monella tasolla tapahtuvasta lukemisesta: romaanien henkilöt ovat omalla tahollaan toisten tekstien lukijoita, toisten kirjeiden ja päiväkirjojen, muistiinpanojen, maalausten tai pullopostiviestien löytäjiä, jotka yrittävät tulkita ja ymmärtää lukemaansa. Romaaneissa on erilaisia viestejä, joiden olemassaolo mainitaan, mutta jotka jäävät lukijalle salaisuudeksi. *Paratiisin vangeissa* Anna on kirjoittanut elämäkerran, jonka osia Sisko yrittää tulkita kuitenkin siinä onnistumatta, *Gulliverin tyttäressä* E.S.:n vastaanottamat viestit on kirjoitettu tunteuttomalla kielellä. Myös *Häikäisyssä* toista kohti suuntaudutaan aina tekstuaalisin keinoin, kirjoittamalla ja lukemalla toisten muistiinpanoja tai kirjeitä.

Intertekstuaalisuuden teoreetikko Julia Kristevan mukaan Bahtin oli ensimmäisiä, joka korvasi tekstien staattisen paloittelemisen mallilla, jossa kirjallinen rakenne ei ole, vaan se kehkeytyy suhteessa toiseen rakenteeseen. Bahtin sijoittaa tekstin historiaan ja yhteiskuntaan: se on kirjailijan lukema teksti, johon tämä sulauttaa itsensä kirjoittamalla sen uudestaan. Keksintö, jonka Bahtin toi kirjallisuuden teoriaan on ajatus tekstistä sitaattien mosaiikkina, jossa jokainen teksti on imenyt itseensä toisia tekstejä ja jokainen teksti on muunnos toisista teksteistä. (Kristeva 1993, 22–23.) Bahtinilaisessa ajattelussa romaani on luonteeltaan intertekstuaalinen ja viittaa aina toisiin teksteihin tavalla tai toisella

⁹ Rimmon-Kenanin mukaan perinteisesti kerronnan teoriassa on ajateltu, että kerronta on välittäjä suhteessa merkin ja tarkoitteen, todellisuuden ja sen representaation välillä. Tämä tarkoittaa tapahtumien loogista ensimmäisyyttä suhteessa kertomiseen, ja se on esittämisen tapana tyyppillinen: ensin tapahtumat, sitten niistä kertominen. Jälkistrukturalismissa ääni on vain kirjoituksen taktiikka ja subjekti siten vuorottelevan poissaolon ja läsnäolon merkki. Kun siis perinteisesti kerrontaa pidetään läsnäolon artikulaationa, jäljennöksenä tai representaationa, etenkin Derridan ja hänen seuraajiensa ajattelussa kerronta on alkanut merkitä poissaolon performatiivista toistoa. (Rimmon-Kenan 1995, 26–29.)

(Holquist 1990, 88). Bahtinilainen äänikäsitys avaa monia subjektia koskevia ilmiöitä tavalla, joka voi joko-tai -ajattelun sijaan teoretisoida molemmuutta ja samanaikaisuutta. Dialoginen käsitys äänestä korostaa äänten välisiä suhteita ja yhteistyötä, subjektin uudelleen muotoilua kerronnallisen äänen dialogisuuden avulla.

Romaanin moniäänisyys liitetään usein sen postmodernisoitumiseen, jolloin moniäänisyys viittaa hyvin konkreettisesti moniin ääniin, jotka sekoittuvat tai joiden alkuperää lukija ei voi tavoittaa. Jälkistrukturalistinen käsitys äänestä merkitseekin siirtymistä essentialisoivista oletuksista disseminaatioon ja moniäänisyyteen, jonka omistajaa ei voida paikantaa (Korthals Altes 2006, 165–166). Tässä yhteydessä myös Roland Barthesin (1968/1993) ajatus kaikki äänet hukuttavasta kirjoituksesta tuli tunnetuksi. Jälkistrukturalistisen käsityksen mukaan kirjallisuudessa vallitsee anonyymi intertekstuaalisuus, moniäänisyys, joka hukuttaa lausumien alkuperän jatkuvaan liikkeeseen. Jacques Derridan tekstikäsitteen mukaan mikään teksti ei voi olla itseidenttinen. ”Edeltävät” tekstit toimivat uusissa konteksteissa interteksteinä, joten nekään eivät ole muuttumattomia ja siten alkuperäisiä, mitä ajatus identifikaatiosta edellyttäisi. ”Alkuperäisen” tekstin olemassaolo perustuu juuri sen mahdollisuuteen tulla toistetuksi, jolloin se ei ole alunperinkään itse-identtinen, vaan sen alkuperäisyys perustuu siihen, mistä se eroaa tai tulee eroamaan. (Derrida 1974, 157–164.) Viestien jatkuvasta kierrättämisestä seuraa postmodernissa se, että tekstien kirjoittajien alkuperä, niiden ”omistusoikeus”, alkaa hämärtyä.

Kirjallisuudentutkija Mary Orr suhtautuu kriittisesti jälkistrukturalismin tavoitteeseen hävittää ajatus vaikutteista ja alkuperästä ja nähdä tekstit jatkuvan, ei-intentionaalisen kierrättämisen paikkoina. Hänen mukaansa postmodernissa kommunikaatioverkostot asettuvat alkuperää, sukulinjoja ja kulttuurista painolastia vastaan, ja postmodernismi ja intertekstuaalisuus ratkaisivat vaikuttavuuden ongelman kieltämällä intention ja toimijuuden kokonaan. Vaikutuksen käsite assosioidaan siis usein vahvasti autoritaarisiin hahmoihin, jotka ovat automaattisesti ahdistavia painolastia vastaan taistelevalle kirjalliselle tulokkaalle. Vaikutustutkimuksen ongelmana on ollut, että se on merkinnyt hierarkkista suhdetta, valtaa toisen yli. Vaikutussuhteen voi nähdä dialogisena ja vastavuoroisena, jolloin myös lainaaja on aktiivinen toimija, ei vain passiivinen vastaanottaja. (Orr 2003, 62, 83.) Orr (2003, 7) korostaakin intertekstuaalisuuden kaanonin ulkopuolella jääneitä malleja, kääntämistä ja uudelleen kontekstointia.

Intertekstuaalisuus tulee Stenbergin tuotannossa esiin selvimmin henkilöiden nimien yhteydessä, ja tästä syystä käsittelen nimen ja nimeämisen problematiikkaa omassa alaluvussaan jo työn alkupuolella. Nimen ja nimeämisen ongelma on keskeinen identiteettiin kytkeytyvä ongelma kaikissa Stenbergin romaaneissa, ja korostunut intertekstuaalisuus viittaakin myös tekijän lukeneisuuteen. Stenbergin romaanit ovat filosofisia temaattisessa mielessä, käsitellessään eksplisiittisesti, henkilöiden äänillä, tietoon ja todellisuuteen liittyviä ongelmia. 1700-luvun kirjallisuus ja kulttuuri nousevat jatkuvasti esiin: huomiota kiinnittävät erityisesti lukuisat viittaukset 1600–1700-luvulla eläneisiin kirjailijoihin ja filosofiin: Jonathan Swift, Daniel Defoe, Johann Wolfgang von Goethe, John Milton, René Descartes ja John Locke. Stenbergin suhde suuriin edeltäjiin on kompleksinen, tulkittavissa sekä kunnianosoituksena että kritiikkinä. Runoissaan Stenberg on käyttänyt materiaalinaan epätavallista tieteellistä terminologiaa (fysiikka, astronomia, biologia) ja akateemisia kielenkäytön lajeja (ks. Kirstinä 2007b), ja tämä moniäänisyyden vaikutelmaa luova, erilaisia kielenkäyttötapoja hyödyntävä tyyli näkyy myös hänen romaaneissaan.

Intertekstuaalisuus tuottaa moniäänisyyttä romaaneihin, jotka reflektivat omaa tuotannon prosessiaan viittaamalla toisaalle, toisiin teksteihin ja toisiin ääniin. Kaikissa Stenbergin romaaneissa sanotaan jotain, mitä joku toinen on jo sanonut, suunnataan jonkun jo kirjoittamat viestit tai muistiinpanot uudelleen jollekin toiselle tai kuten *Gulliverin tyttöressä*, käännetään kielestä toiseen pullopostiviestejä. Moniäänisyyden vaikutelma syntyy romaaneihin sisällytetyistä äänistä, henkilöhahmoista, jotka siteeraavat toisia henkilöhahmoja tai historialta tunnettuja henkilöitä ja käyvät keskustelua. Stenbergille kertominen on aina toiselle kertomista, oli kyseessä sitten kirjeen välityksellä tai suoraan puhuttelemalla etsittävä kuulija. Stenbergin proosan pohdiskeleva ja toista kohti suuntautuva asenne näkyy siinä, että se on täynnä kysymysmerkkejä: pohtimisen ja väittämisen ohella henkilöhahmot myös kysyvät, kohdistavat epäilynsä tai itseään kiihdyttävät sanansa toiselle ja kutsuvat siten myös lukijan mukaan dialogiin. Kuulijaa kohti orientoituminen on Stenbergin poetiikalle keskeistä.

Stenberg on kirjailijana kulttuuristen kertomusten ja myyttien tutkija, jonka tuotannossa painottuvat sekä oman elämäntarinan kertomiseen ja sen vaikeuteen liittyvät teemat että eettiset kysymykset toisen kohtaamisesta ja tunnistamisesta. Kertominen ja lukeminen teemoina herättävät kysymyksiä myös todellisten kertojien ja kuuntelijoiden, tekijöiden ja lukijoiden merkityksestä

kirjallisuudessa. Myyttisyys on oleellinen osa Stenbergin poetiikkaa: myös hänen romaaninsa ovat täynnä myyttejä, satujen, kansanrunouden, Raamatun ja kreikkalaisen mytologian aiheita. Todellisuuden hahmottaminen myyttisesti onkin Stenbergin tapa käsitellä sukupuolen merkityksiä. Myyttisyys korostuu 1980-luvun naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa, mutta Stenbergin kohdalla yhteyksiä löytyy myös filosofisesti orientoituneen ranskalaisen kirjailijan Michel Tournierin tuotantoon.¹⁰ Myyttiä ei omaksuta sellaisenaan, vaan se esiintyy aina erityisessä kontekstissa osana taideteoksen erityisiä ratkaisuja (Sanders 2006, 73–74). Uudelleentyöstämisen lähtökohdaksi ei tällöin voi ottaa ajatusta myyttistä kokonaisvaltaisena hallintarakenteena ja Suurena kertomuksena. Kyse ei ole siitä, että myytti olisi Suuri kertomus ja siten itsessään epäeettinen, vaan kyse on sen kriittisestä reflektiosta (Meretoja 2009, 222).

Stenbergin voisi hyvinkin yhdistää postmoderniin hänen romaaniensa intertekstuaalisuus, eri aikakausien kirjallisten konventioiden hyödyntäminen, kirjallisuusteoreettiset pohdinnat, lukijan aktiivisuuden korostaminen ja realismikriittisyys. Stenbergin romaanit hyödyntävät fantastis-surrealistisuutta, ja kaksoisolento- ja metamorfoosikehitelemien myötä hänen henkilöhahmonsia ovat kaukana realistisiksi ymmärretyistä. Henkilöiden kokemukset ovat varsin kirjallisia, henkilöhahmot rinnastavat itsensä tai vertaavat itseään myyttisiin hahmoihin, toisiin romaanihenkilöihin, todella eläneisiin kirjailijoihin tai Kristus-hahmoon. Kuitenkin yhtä paljon kuin hänen tuotannossaan painottuvat henkilöhahmojen identiteettien problematisointi sekä kielen ja todellisuuden välisen suhteen pohtiminen, niitä sävyttävät myös sukupuolen ja ruumiillisen kokemisen teemat.

Stenbergin tuotannossa sekä kokemuksellisuus että tekstuaalisuus vaikuttavatkin yhtäläisesti, mikä mutkistaa 1980-luvun kirjallisessa kulttuurissa esiin nousutta ajatusta subjektin kuolemasta ja korvautumisesta tekstuaalisuudella. Tekstuaalisuuden ja intertekstuaalisuuden käsitteet asetetaan usein representaation vastakohtaksi, jolloin ajatellaan representaation perustuvan sanojen viittaussuhteelle todellisuuteen, kun taas intertekstuaalisuus on sanojen viittauskohde toisiin sanoihin, tekstistä toiseen. (Rimmon-Kenan 1995, 19.) Vastakkain-

¹⁰ Tournierista ks. Meretoja 2009 & 2010. Hanna Meretojan (2009, 216) mukaan Tournier kokee olevansa 1700-luvun ajattelijoiden perillinen, joille valistuksen järkikäsite näyttöä yli liian kapeana ja jotka korostivat myyttien välttämättömyyttä myös modernille ihmiselle. Tournierille ominainen myyttikritiikki, kaksosaihe sekä ihmisen androgyniuden pohdinta ovat keskeisiä myös Stenbergin romaaneissa.

asettelu ei ole välttämätöntä, sillä toisiin teksteihin viittaaminen on keskustelua kirjallisuuden konventioiden kanssa, mutta myös sen kanssa, mitä toiset tekstit väittävät todellisuudesta (Saariluoma 1998, 11). Omassa työssäni olen kiinnostunut kertomisesta kirjailijan aktiivisena toimintana, joka koskee kirjallisuuden ja maailman välistä suhdetta.

Yksityisasiosta julkiseen keskusteluun

1980-luvun kotimaisessa kirjallisuudessa vaikutti monia kirjoittajasukupolvia samaan aikaan, mutta pääpiirteittäin aikakausi on nähty kääntymisenä yksilökeskeisyyteen ja privatisoitumiseen 1970-luvun poliittisuuden jälkeen. 1980-luvun kotimaista kirjallisuutta on pidetty murrosaikana suhteessa realistiseen esittämiseen ja kirjallisuuden kansallisen tehtävän katkeamiseen yksityisiksi katsottujen teemojen vallatessa alaa. 1960- ja 1970-luvulta eteenpäin oltiin menossa kohti yhä enenevää privatisoitumista eli kääntymistä yhteiskunnallisesta ja puoluepoliittisesta taistelusta henkilökohtaisille alueille, mikä näkyi yksityisen alueen, henkilökohtaisen ja intiimin korostuneisuutena kirjallisuudessa. (Laitinen 1981/1997, 588.) Samaan aikaan oletetun privatisoitumisprosessin kanssa suomalaisten naiskirjailijoiden määrä kaksinkertaistui, ja yksityisinä pidetyt sukupuoleen, ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen liittyvät teemat nousivat kirjallisuudessa esille.

1980-luvun kirjallisuutta on myöhemmin jaoteltu sulkemalla yksityisen ja julkisen rajat tiiviisti. Yrjö Varpio (1991, 15) kirjoittaa: ”[P]oliittisen taistelun tilalle tulivat kuvitelmat, päiväunet, toivekuvat, hallusinaatiot, painajaiset. Alaa valtasi irrationalismi. Kirjallisuus painotti elämystä, kokemusta, ajatuksen ja tunteen vaelluksia tuntemattomilla teillä. [...] Se protestoi poroporvarillista säädyllyisyyttä vastaan piehtaromilla paheissa.” Myös Yrjö Hosiailuoma näkee 1980-luvun kulttuurisen tilanteen tendensseiksi mm. privatisoitumisen (yksityiset asiat yhteisten edelle) ja pyrkimisen sukupuolten tasa-arvon voimistamiseen. ”Yhteiskunnassa ei käyty todellista ideologista taistelua [...] luokkaristiriitojen sijaan vuosikymmenellä esiin tunkeutuivat sukupuolten väliset intressierot ja tasa-arvovaatimukset.” (Hosiailuoma 1991, 33–34.) Edellä esitetyissä luonnehdinnoissa nousee esiin jako yksityiseen ja yleiseen. Yksityinen merkitsee mielisäistä, henkilökohtaista ja psykologista. Yleinen saa luonnehdinnasta riippuen määritteekseen julkisen, realistisen tai poliittisen.

Huomiota kiinnittää myös ”alaa valtaavan irrationalismin” samanaikaisuus naiskirjallisuuden nousun kanssa. Tällöin myös ”sukupuolten väliset intressierot” ja valtataistelut palautetaan yksityisen alueelle luokkaristiriitojen määrittäessä julkista aluetta. Tämä liittyy modernisaation mukanaan tuomaan jakoon yksityiseen ja julkiseen, joka on sukupuolittunut siten, että yksityinen on katsottu naisten alueeksi ja julkinen toiminta miesten hallinnoimaksi. Yksityisalue on nähty kotitalouden, arkisten askareiden, seksuaalisuuden, uusintamisen ja hoivan alueena, jossa valtasuhteet ja oikeudenmukaisuuden kysymykset ovat olleet näkymättömiä (Benhabib 1998, 86–87). Binaarista jakoa yksityiseen ja julkiseen on käytetty sekä selityksenä naisten asemaan että ideologiana, joka tuottaa tuota positiota (Davidoff 1998, 165). Sukupuolesta oli 1980-luvulla tullut näkyvä kategoria kulttuurissa, mikä seikka kuitenkin saattoi koitua naiskirjailijoille negatiiviseksi leimaksi. Yksilön erityisyyden korostaminen, vaikka se kyseisessä kontekstissa olisi epäolennaista, kertoo valtakulttuurin ongelmallisesta suhteesta tuohon ominaisuuteen (Masso 2005, 139; ks. myös Koivunen 2012, 192).

Vaikka nostan esiin sukupuolen pois sulkemia konteksteja, Stenbergin romaaneissa korostuva sukupuoliproblematiikka tekee sukupuolesta yhden subjektiivuden ehtoja määrittävän tekijän, johon työssäni kiinnitän huomiota. Kysymys on siitä, mitkä erot mahdollistuvat missäkin kontekstissa. Viola Parente-Čapková määrittelee naiskirjailijan henkilöksi, joka yhteiskunnallisella olemisellaan kuuluu positioon ”nainen” tietyssä historiallisessa tilanteessa ja kontekstissa. Monessa tapauksessa on strategisesti hyödyllistä lähteä liikkeelle (näennäisesti) yhtenäisestä naiskirjailijan kategoriasta ja päästä vähitellen sen sisäisten erojen korostamiseen. (Parente-Čapková 2006, 198.)

Kirjallisuuden oletettu siirtymä poliittisesta ja yhteiskunnallisesta, siis julkisesta alueesta yksityiseen kuvitelmien ja tunteiden alueeseen vaikuttaa myös siihen, miten kirjallisia ääniä tulkitaan. Enemmän kuin nais erityisyydestä ja vapaan ”feminiinisen ilmaisuuden” mahdollisuudesta, äänessä on kysymys kontekstista, tekijöistä, jotka johtavat siihen, että naisten ja miesten tekstejä luetaan eri tavoin tai ne saavat tietyn merkityksen. Naisille kysymys on pitkälti ollut historiallisesti sukupuolittuneesta jaosta yksityiseen ja julkiseen toimintaan, mikä on rajannut heidän toiminnan mahdollisuuksiaan. Sukupuoli määrittää keskeisesti käsityksiä rationaalista, todellisesta ja loogisesta. Järkeä koskeviin ihanteisiimme on historiallisesti sisällynyt feminiinisen poissulkeminen, ja feminiinisyys on muodostunut tämän poissulkemisprosessin kautta. Maskuliinisen järjen vasta-

painona länsimaisessa ajattelussa feminiiniseen liitetään tiedostamaton, autenttisuus ja maternaalisuus. (Lloyd 1984/2000, 22.) Monissa naisten 1980-luvun mitaan kirjoittamissa romaaneissa on näkyvissä ajalle tyypillisesti irrationaalisen maailman, unien ja kuvitelmiens tason hyödyntäminen. Naiskirjailijat nostivat esiin yksityisinä pidettyjä aiheita ja näin pyrkivät purkamaan tiukkaa ja historiallisesti hyvin sukupuolitettua yksityisen ja julkisen alueen välistä erottelua.

Stenbergin 1980-luvun tuotannossa käsitellään ilmiöitä, jotka aikalaismääritelmiensä mukaan on laskettavissa yksityisen alueelle. Näihin kuuluvat juuri edellä mainitut, intiimeiksi ymmärretyt teemat, kuten naisen ruumiillisuus ja seksuaalisuus, mutta yksityisen alueeksi luettiin myös kiinnostus psykoanalyysiin. Stenbergin romaanituotannossa omakohtaiseksi ymmärretyt minän kertomisen lajeja, kuten kirje ja päiväkirja, hyödynnetään runsaasti, mutta problematisoin niiden yhteyden 1980-luvun kirjallisuuden oletettuun itsekeskeisyyteen ja individualismiin, yksityisyyteen ja intiimiyteen vetäytymiseen. Tunnustuksellisuuden ja omakohtaisen kirjoittamisen lisääntymistä on pidetty seurauksena kulttuurisesta murroksesta, ja minämuodon problematisointi on nähty ennakoivan 1990-luvulla yleistyvää omaelämäkerrallisuuden nousua (ks. Rojola 2002, 70). Suomessa erityisesti 1980-luku on nähty itsekeskeisyyden ja itseensä keskittymisen aikana, jolloin markkinatalous ruokki individualismia ja hedonismia. On ajateltu, että omakohtaiseen kokemiseen painottuva länsimainen kulttuuri tuottaa itsekeskeisyyttä ja narsismia, henkilökohtaisuuteen ja yksityiseen vetäytymistä. (Makkonen 1997, 100–102; ks. myös Lyytikäinen 1997a.)

Jako yksityiseen ja julkiseen edesauttoi myös kirjallisuuden fantastisten elementtien jäämistä periferiseen asemaan, kun vain realistisen kirjallisuuden nähtiin luovan suhteen todellisuuteen, toimivan julkisella ja rationaalisella alueella: vain realismi ymmärrettiin poliittisena ja yhteiskunnallisena. Suomalaisessa kirjallisuudessa modernin subjektin käsittäminen rationaaliseksi ja itseohjautuvaksi on liittynyt pitkään realistisen kirjallisuuden perinteeseen (Hietasaari 2011, 51). Stenbergin todellisuuskäsitys ja tapa hahmottaa maailmaa on erilainen kuin realistisen kirjallisuuden, joka pyrkii illuusioon todellisuuden objektiivisuudesta ja jossa kertoja nivoo sosiaalisen ja yksityisen elämäntilanteensa osaksi laajempaa historiallista ja yhteiskunnallista tilannetta (vrt. Karkama 1998, 69). Stenbergin teemat eivät ole eksplisiittisesti yhteiskunnallisia, mutta mitä enimmäks määrin ne liittyvät ihmisen todellisuussuhteen pohtimiseen sekä kielen ja kertomisen merkityksen problematisointiin todellisuuden hahmottamisessa.

Alistair Renfrew'n (2006) mukaan Bahtinille todellisuus ja sen esittäminen eivät ole vastakkaisia ilmiöitä vaan merkillä on sekä representoiva että representoitu puoli. Toisin kuin Derridalle, jolle merkitys on kieli rakennettuna merkkien systeeminä, joka asettaa opposition representaatio/maailma, Bahtinille merkki ja todellisuus eivät ole eri ontologisilla tasoilla.¹¹ Merkit, kuten myös sosiaaliset suhteet ja tajunta, aktualisoituvat materiaalisesti. (Renfrew 2006, 55.) Renfrew'n mukaan merkin dualistisuutta (fyysisinä ja representoivina) ei saa sekoittaa merkitsijän ja merkityn väliseen kanonisoituun eroon, jossa ne muodostavat koko merkin, joka viittaa sille ulkoiseen referenttiin. Tässä mallissa materiaalisuus koskee vain referenttiä ja johtaa ristiriitaan merkin ja ”materiaalisen todellisuuden” välillä. (Mt., 38.) Bahtinilaisessa merkkikäsitelyssä poistuu referentiaalisuuden ongelma eli ongelma siitä, viittaako kirjallisuus itsensä ulkopuolelle maailmaan ja millä ehdoilla (Derrid 1995, 89). Kun merkin ja materiaalisen todellisuuden välinen suhde ei ole ongelma, vaan kirjallisuuden oletetaan lähtökohtaisesti olevan osa todellisuutta, niiden välille ei muodostu vastakkainasettelua. Tällöin osaksi todellisuutta voidaan ymmärtää monet yksityisiksi katsotut teemat tai marginaalisiksi jääneet piirteet, kuten Stenbergin tuotannossa sukupuoli-problematiikka sekä fantastis-surrealistisuus.

Termi fantasia tulee kreikan sanasta phantastikós, mielikuvituksen voima. Laajassa merkityksessä fantasia tarkoittaa empiirisestä maailmankuvasta poikkeavaa kirjallisuutta. Useimmat fantasiakirjallisuuden määritelmät viittaavat tähän vastakkainasetteluun todellisen ja epätodellisen välillä, joka näyttää olevan koko genren perustavanlaatuinen piirre. (Wienker-Piepho 2004, 32–33.) Fantasia asettuu ristiriitaan järjettä ja rationaalisuutta korostavan ajattelun kanssa, jossa korostetaan näkyvää todellisuutta. Ennen kuin erillisenä lajityyppinä, jonka avulla voidaan määritellä sen suhde todellisuuteen, fan-

¹¹ Bahtinille merkitys ei muodostu yksilöllisesti persoonallisen ilmaisun kautta eikä dekonstruktioivisesti rakenteellisissa eroissa vaan merkitys on lähtökohtaisesti sosiaalista. Humanismin ja jälkistrukturalismin vastakkainasettelun ylittämiseksi Bahtinin panos onkin keskeinen. (Clark & Holquist 1984, 11–12.) Bahtinin ja Derridan kielikäsitelyissä on huomattavia eroja, mutta Holquist on artikkelissaan (1986) osoittanut myös heidän välisiä yhtäläisyyksiään ja siten rakentanut siltaa bahtinilaisen ja jälkistrukturalistisen perinteen välille. Derridalle äänen kritiikki on subjektin sisäisyyden ja itseidenttisyyden kritiikkiä. Nähdäkseni Bahtin ja Derrida jakavat käsityksen subjektin itseidenttisyyden mahdottomuudesta, joskin hyvin eri tavoin. Derridalle ääni on sisäisyyden merkki, mikä on paradoksaalista suhteessa bahtinilaiseen käsitykseen, jossa ääni on dialoginen kohtaamisen merkki. Bahtinin ajattelussa tekstin itseidenttisyys ei ole mahdollista. Itse ei voi olla itselleen läsnä, puhuja ja puhuttu eivät ole identtiset. Koska kieli artikuloi aina itsen ja toisen, itse ei voi koskaan langeta yhteen itsensä kanssa (Holquist 1986, 146).

tasiaa voidaan pitää kirjallisuuden toisena perusimpulssina mimesiksen ohella (Hume 1984, 20).

Runoilijana Stenberg ja etenkin hänen 1960-luvun tuotantonsa on liitetty surrealismiin, jota on kirjallisena liikkeenä pidetty erityisesti runoilijoiden liikkeenä.¹² Stenbergin romaanien tarkasteleminen surrealismiin valossa tuo kiinnostavan näkökulman kertomiseen tilanteesta, jossa suomalaisen kirjallisuuden surrealismi on vielä täysin tutkimaton alue (ks. Kaitaro 2001; Jytilä 2013).¹³ Surrealistinen liike oli maailmanlaajuinen, mutta Suomessa ei ole koskaan toiminut varsinaista surrealismiryhmää, ja surrealismiin vastaanotolle on tyypillistä, että siitä kiinnostuttiin melkoisella viiveellä. Surrealismiin vaikutus rajoittui usein tiettyihin taiteellisiin ja kirjallisiin tyylipiirteisiin, eivätkä niiden taustalla olevat aatteelliset pyrkimykset saaneet koskaan seuraajia. (Kaitaro 2001, 183.)

Surrealiteetti sisältyy todellisuuteen, ei ole sen ulko- tai yläpuolella (Kaitaro 2007, 146). Surrealismissa ei siis ole kyse mistään realismille vastakkaisesta ilmiöstä, vaan todellisuussuhteesta, ajatuksesta, että surrealismi koskee todellisuutta, mutta sen suhde todellisuuteen on erilainen kuin realismiin. Surrealismiin kuuluukin erilaisten vastakohta-asetelmien, todellisuuden ja mielikuvituksen, menneen ja tulevan, purkautuminen (Pierre 1980, 32). Surrealismia ei pyrkinyt siihen, että tunnistamme tutun ja turvallisen todellisuuden, vaan se halusi provosoida esiin uusia tapoja nähdä todellisuus outona ja ihmeellisenä (Kaitaro 2001, 10).

¹² Väinö Kirstinä ja Philippe Jacob toimittivat ranskaksi vuonna 2003 runoantologian *Clavier affectif. Vingt poètes finlandais au regard du Surréalisme*. Siinä esitellään 20 suomalaista surrealistista runoilijaa, myös Stenbergiltä on mukana neljä runoa. Väinö Kirstinä on manifestoinut ehkä eniten surrealismia Suomessa. Hän suomensi Bretonin ensimmäisen, vuonna 1924 ilmestyneen *Surrealismen manifestin* vuonna 1970. Kirstinän tuotantoa on pidetty merkittävänä ja uutta luovana, hänen 1960-luvun proosarunokokoelmiaan hyödynnetään surrealistista automaattikirjoitustekniikkaa, dadaa, pop-taidetta, sekoitetaan säerunoa, proosakatkelmia, kirjoitettua ja yhteiskunnallisia raportteja (Haapala 2007, 289). Suomen ja ranskalaisen kirjallisuuden välillä on ollut juuri 1960-luvulla runsaasti vaihtoa. 1960-luvun runouteen tuli surrealistisia aineksia, kun modernia ranskalaista lyriikkaa suomennettiin. Vuonna 1962 ilmestyi *Tulisen järjen aika*, Aale Tynnin suomennosvalikoima ranskalaisesta lyriikasta. Se sisältää tekstejä mm. Apollinairelta, Aragonilta, Bretonilta, Desnos'ltä. Saviniemen (1972) mukaan surrealismilla kuitenkin oli myöhäsyntyisenäkin vankka suosio suomalaisessa maaperässä. Surrealismiin liitettyjä nimiä olivat Kari Aronpuro, Jyrki Pellinen, Väinö Kirstinä ja Juhani Peltonen, joihin Stenbergiä varhaisissa arvosteluissa verrattiin. Stenbergin lähimpänä esikuvana voi kuitenkin nähdä myös Eeva-Liisa Mannerin, rationalismin kriitikon ja Stenbergin tavoin omaa tietään määrätietoisesti kulkeneen lyyriikon (Kirstinä 2003, 424–425).

¹³ Poikkeuksena taidehistorian alaan kuuluva, kirjallista kulttuuriakin sivuva Ulla Vihannan (1992) väitöskirja *Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismien filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XI.

Stenberg ei hylkää realismia vaan kerrostaa sitä. Stenbergin proosassa tulee hyvin esiin se, kuinka kirjalliset virtaukset eivät ole ehdottomia ismejä, vaan tendenssejä, jotka vaikuttavat rinnakkain, leikkaavat toisiaan etenkin postmodernissa kulttuurisessa tilanteessa (ks. Karkama 1994, 9). Jos surrealismiin näkee kokonaisvaltaisena, sekä etiikkaa että estetiikkaa sivuavana projektina, se ei voi rajoittua kirjallisten piirteiden kuvaamiseen. Pidän surrealismia ja fantasian käsitteitä hyödyllisenä Stenbergin keskenään hyvinkin erilaisten romaanien avaamisessa, ja näen ne Stenbergille ominaisina tapoina hahmottaa todellisuutta ja pohtia rationaalisuuden ja irrationaalisuuden välistä suhdetta.

Psykoanalyysi vaikutti 1980-luvulla sekä teoreettisessa että kaunokirjallisessa paradigmassa, myös Stenbergillä. Romaaneissaan Stenberg pohtii mielikuvituksen merkitystä ja hyödyntää psykoanalyysia, joka on ollut surrealistisen liikkeen keskeinen voimavara. Psykoanalyysi oli merkittävä juonne Suomeen 1980-luvulla saapuneessa jälkistrukturalistisessa ajattelussa, jossa tietoisuuden ylivaltaa kyseenalaistettiin. Stenberg käyttää oidipaalista, ydinperheen keskinäisille, sukupuolitetuille suhteille perustuvaa kertomusten selitysmallia, mutta haastaa sen. Käsittelenkin psykoanalyysia surrealismia tuottavana aineksena. Todellisuutta eivät määritä vain kulttuuriset puhetavat vaan kertominen voi olla myös mahdollisen kuvittelua. Kirjallisuus voi tuottaa uudenlaisia kokemuksen mahdollisuuksia ja olla siten sidoksissa myös eettisiin kysymyksiin. Kokemusta kuvaavat kirjalliset äänet eivät ilmaise sisäisenä tilana ymmärrettyä kokemusta vaan kokemus tuotetaan jonkinlaiseksi. Historioitsija Joan Scottin mukaan kokemus voidaan ymmärtää tutkimuksen kohteena eikä vain alkuperänä. Historialliset prosessit tuottavat kokemuksia, jolloin kokemuksesta ei tule selityksen alkuperä vaan ennemminkin se, mikä täytyy selittää. Kysymys on kokemuksen historiallistamisesta. (Scott 1991, 779–780.)

André Bretonin (1924/1996) mukaan romaani ei ole kelvollinen todellisuuden transfiguraatioon, mutta Bretonin kritiikki proosallisuutta kohtaan ei kohdistunut niinkään proosaan lajina, vaan se on ennemminkin ymmärrettävä kritiikkinä realistista romaania kohtaan (Kaitaro 2007, 146). Timo Kaitaro liittää surrealismia runouden kielen vapauttamiseen proosallisesta sanomasta, mikä hänen mukaansa on osaltaan johtanut runouden ja proosan kielen keskinäiseen eriytymiseen. Runouden kielen eriytymistä proosasta tapahtui etenkin symbolismin myötä (Kaitaro 2007, 140). Tässä mielessä surrealismi herättää kysymyksiä myös runouden ja proosan suhteesta. Surrealismi käytti hyväkseen modernin

runouden ja kuvataiteen keinovaroja, mutta suhtautui kriittisesti taiteen autonomiaa korostaneeseen modernistiseen estetiikkaan. Kirjallisena liikkeenä surrealismille olikin ominaista vastahakoisuus pelkästään kirjallisia muotoja koskeviin uudistuksiin tai itserefleksiiviseen kirjallisuuteen. (Mt., 154–155.)

Stenberg monimutkaisti proosan ja lyriikan lajirajoja jo 1960-luvulla proosarunoillaan. Myös Stenbergin romaanit ovat juonenkäänteiltään mutkikkaita ja kieleltään runollisen monikerroksisia. Vaikka kertominen ja kommunikaation ongelma nousevat niissä keskeisiksi, niitä luonnehtii myös lyirisuus, joka ilmenee erityisesti kielen symbolistisuudessa ja kielikuvien runsaudessa. Ne tuottavat romaaneihin kielellistä moniäänisyyttä, jonka otan huomioon yhtenä romaanien erityisenä rakentumistapana. Tämä korostuu luvussa 4, joka koskee mahdollisen kertomista ja kuvittelua. Romaanien lyirisuus juontuu juuri Stenbergin pitkästä urasta runoilijana ennen proosakauteen siirtymistä.

Stenbergin 1960-luvun lyriikkaa kritisoitiin poliittisesta eskapismista, koska siinä ei arvostelujen mukaan otettu kantaa tai pyritty suoraan yhteiskunnallisen mielipiteen ohjaamiseen.¹⁴ Stenbergin ensimmäiset runokokoelmat *Kapina huoneessa* (1966) ja *Rakkauden pasifismit* (1967) poikkesivat ajan hengestä. Stenberg aloitti jo 1960-luvulla käsitteiden kuten kieli, järki, sielu ja ruumis, luonto ja kulttuuri uudelleenmäärittelyn ja –yhdistelyn, totunnaisen logiikan paikaltaan nyrjäyttämisen. Hän rakensi näkemystään maailmasta ajatteleamalla uudelleen käsitteitä ja ajankohtaisia ideologioita. (Kirstinä 2007b, 74–76; Kirstinä 2003, 415.) Tällainen dekonstruktioivinen suhde kieleen pakottaa tutkimaan sen moniäänisyyttä sekä kertomisen ehtoja. Leena Kirstinän (2007b, 77) mukaan surrealistsuus ja filosofisten käsitteiden käyttö oli runoilijalle riski, josta Stenberg sai myös kuulla toisen kokoelmansa ilmestyttyä, aikana jolloin marxilaiset aatteet olivat jo alkaneet saada jalansijaa runoilijoiden keskuudessa. Filosofian ja runouden katsottiin olevan pääasiassa toisilleen vihamielisiä ilmiöitä, koska runouden katsottiin sopivan paremmin tunteen kuin älyllisesti muotoiltujen väittämien ilmaisuun. Vääränlaisen ilmaisutapansa vuoksi Stenbergin runot nähtiin kapinana kommunikaatiota vastaan ja häntä syytettiin jopa nihilismistä. Leena Kirstinä (2003, 415–416) on pohtinut, oliko kritiikki filosofian siirtämisestä runouteen naiskirjoittajan rajojen osoittamista, parodisen filosofoinnin kieltoa naislyyrikolta. Myöskään 1970-luku poliittisuudessaan ei ollut Stenbergin lyriikalle suotuisaa

¹⁴ Harry Forsblom vertailee arvostelussaan Stenbergin ja Arvo Salon lyriikkaa. *Parnasso* 6/1968.

aikaa, ja hän kirjoitti runoja vain pöytälaatikkoon ja julkaisi lastenkirjallisuutta.¹⁵ *Vedenalainen silta* (1979) ilmestyi yli kymmenen vuoden lyriikassa vaikenemisen jälkeen ja sitä seurasivat *Erokirja* (1980) ja *Parrakas madonna* (1983).

Menetettyjen arvojen aikakausi?

Suomalaiseen kirjallisuusdiskurssiin 1980-luvulla saapunut jälkistrukturalistinen kirjallisuuskäsitys korosti lukijan valtaa tuottaa haluamiaan merkityksiä, ja teoreettinen fokus alkoi siirtyä tekijästä lukijaan. Kun Richard Aczel puhui äänestä kirjallisuusteorian uhkakuvana, uhkaavuus koski ennen kaikkea ajatusta tekijän äänestä, tekijän intentionaalisuudesta ja itseilmaisusta. Keskeinen kuilu akateemisen ja ei-akateemisen kirjallisuuskeskustelun välissä koskee juuri kirjailijan asemaa ja merkitystä. Suurelle yleisölle kirjailijalla on yhä edelleen keskeinen merkitys, kun taas akateemisessa keskustelussa strukturalismin ja erityisesti jälkistrukturalismin myötä kirjailijan ovat korvanneet teoriat produktiivisesta tekstistä ja lukijasta. (Lodge 1990, 7.) Eri aikoina vallitsevat erilaiset konventiot, jotka säätelevät sitä, minkälaisia asioita voi ilmaista ja miten. Tärkeää on siis problematisoida käsitys 1980-luvun kirjallisuudesta jollain tavalla maailmasta vieraantuneena ja yksityiseen itsekkyteen keskittyvänä aikakautena sekä tuoda esiin myös vaihtoehtoisia näkemyksiä kaikenkattavalle puheelle tekijän kuolemasta.

Tekijän merkityksestä on viime vuosina puhuttu kirjallisuudentutkimuksessa yhä enemmän. Tekijän ja tekstin täydellinen toisistaan erillään pitäminen ei ole mahdollista, koska teksteillä on aina kirjoittajansa. Kirjallisuudentutkimuksessa on kiistelty tekijäsubjektin paikantamisen tarpeesta, ja etenkin feministitutkijat ovat tuoneet esiin sen tarpeen. Michel Foucault (1969/1979) esittää subjektin anonyymiyden tilan ihanteellisena tulevaisuuden utopiana. Foucault kysyykin, onko sillä edes oikeastaan väliä, kuka kirjoittaa. Nancy K. Miller vastaa myöntävästi Foucault'n kysymykseen ja väittää, että naiskirjailijoilla ei ole ollut samanlaista suhdetta alkuperään, instituutioon ja tuotantoon kuin miehillä, joten hänen suhteensa haluun ja tekijyyteen voi rakenteellisesti

¹⁵ Stenbergin (2007, 200) mukaan hänen uusi kustannustoimittajansa ei ehtinyt lukea hänen runojaan, minkä vuoksi ne jäivät pöytälaatikkoon yli vuosikymmeneksi. Tänä aikana hän kirjoitti kuunnelmia, näytelmiä sekä lastenkirjat *Talo Kolikkokadulla* (1970) ja *Ihmispuu: tarinoita luonnosta ja ihmislunnosta* (1977).

erota universaalista positiosta. Käsitteet kuten omistaminen, haltuunotto ja alkuperä toimivat eri tavoin naisilla kuin miehillä heidän historiallisesti erilaisten mahdollisuuksiensa vuoksi. (Miller 1988, 74, 106; Parente-Čapková 2006, 198.) Miller haastaa jaon universaalien subjektin ja anonyymien tekstuaalisuuden välillä käsittämällä tekijyyden muutokselle avoimeksi. Tekijä julistettiin kuolleeksi juuri kun feministinen tutkimus oli luomassa naisten kirjallista perinnettä. Ongelma on kuitenkin se, että teoria tekijän kuolemasta ei johtanut uuteen käsitykseen tekijyydestä, vaan se tukahdutti kokonaan keskustelun kirjoittavasta subjektista ja siten myös naiskirjailijoista. (Ks. Miller 1988, 195; Bennett 2005, 84–85.) Tekijä pitäisikin paikantaa uudelleen, ei niinkään itselleen läsnä olevana vaan suhteessa kulttuuriin, ideologiaan, kieleen ja eroon (Burke 1995, xxvi). Tällöin myös kirjailijan historiallinen konteksti tulee merkitseviksi tulkintojen kannalta.

Feministisen tutkimuksen ohella myös retorisessa kirjallisuudentutkimuksessa tekijän merkitys otetaan huomioon: kertomus ymmärretään tällöin retorisena toimintana, jossa joku kertoo jollekin jossain tilanteessa jostain syystä. Tämä retorinen tilanne on kaksinkertainen. Tekijä on suunnitellut tekstit vaikuttaakseen lukijaan. Nuo suunnitelmat välittyvät kielessä, rakenteissa, tekstin dialogisissa suhteissa, genressä. Tällaisen käsityksen mukaan kaksinkertaistunut kommunikaatiotilanne on itsessään kerrostunut eettinen tilanne, sillä se kertoo eri subjektien asenteista ja sitoumuksista. Ääni voi viitata myös siihen, miten puhutaan: puhujan tyyliin, äänensävyyn ja arvoihin, niiden synteisiin. Kieli ja kirjallisuus nähdään osana ympäröivää maailmaa, jossa kirjalliset äänet kertovat ideologioiden ja arvojen välisistä kamppailuista. (Phelan 2005, 18, 219.) Retorisessa kirjallisuudentutkimuksessa arvokysymysten katsotaan liittyvän erottamattomasti kirjallisuuteen. Kirjallisuudentutkimuksen eettiset kysymykset ovat nousseet esiin 1980-luvulta lähtien ja ne ovat myös sovitettavissa feministiseen, postkoloniaaliseen ja queer-tutkimukseen, joilla kaikilla on eettis-poliittisia sitoumuksia. (Mt., 20–21.)

Stenbergin romaaneissa erilaisten arvojen ja maailmankuvien väliset kiistat ovat keskeisiä, ja häntä onkin pidetty Leena Krohnin ohella nykykirjallisuutemme johdonmukaisimpana eetikkona (ks. Kirstinä 2003, 425). Erilaisten eettisiin kysymyksiin liittyvien teemojen ohella on tärkeää myös se, millä tavoin kirjailija näitä teemoja lähestyy. Kyse ei ole vain temaattisesta sisällöstä vaan myös äänensävyistä, joilla niistä kerrotaan. Kyse ei ole merkitysten palautumisesta

alkuperäiseen ”tekijän ääneen” vaan keskeiseksi ongelmaksi muodostuu äänen luotettavuus eli kysymys siitä, millä ehdoin kirjallisuuden äänet voidaan ymmärtää osaksi todellisuutta. Stenberg tutkii binaarisia oppositioita kierrättämällä freudilaisia kliseitä sekä maskuliinisuuteen ja feminiinisyyteen liitettyjä stereotypioita kertovien äänensävyjen vaihdellessa ivallisista ja rienaavista pateettisiin, intohimoisiin ja empaattisiin. Tekijän lukeneisuus näkyy siinä, miten ja minkälaisista asioista henkilöahmot puhuvat.

Arvojen ja intentionaalisuuden ongelma liittyy Stenbergillä myös ironiaan. Ironia perustuu äänen ja kielen epäyhtenevyyteen, siihen että ääni ylittää kielen semanttisen aspektin. Ääni ei palaudu täysin kieleen, vaan on kielen akustinen komponentti, enemmän kuin puhe: ääni ei itsessään ole puhetta, mutta puhe on äänen määränpää. Ääni tekee kielen mahdolliseksi, ja kieli kantaa jälkiä äänestä. (Cavarero 2005, 138.) Ironia tuo esiin kerronnallisen äänen vähintään kahtena, jolloin sen funktio ei olekaan ainutkertaisen yksilön ilmaus. Ironia tapahtuu sanotun ja sanomattoman välisessä tilassa, osana kommunikaatioprosessia ja sillä on aina kohde. (Hutcheon 1994, 12–13, 15.) Ironian lukeminen merkitsee kontekstin tuntemisen lisäksi sitoutumista tiettyihin arvoihin ja asemiin tuossa kontekstissa. Ironia paljastaa jotain kommunikaation luonteesta, siitä että tiedämme sanojemme merkityksen, koska jaamme kontekstit ja konventiot puhujan vipittömyyden oletuksella. (Colebrook 2004, 12, 18.) Ironian ongelma on poliittinen: kuinka voimme tietää, mitä toiset todella tarkoittavat ja millä perusteella puheen autenttisuus voidaan taata (mt., 1–2).

Kysymykseen kirjallisuuden arvoista tai niiden puutteesta kytkeytyy pahan käsite, josta tuli lähes koko vuosikymmentä leimaava käsite kirjallisen määritelmän ”Pahan koulukunta” myötä. Paha oli 1980–1990-luvun kirjallisuudessa puhuttu aihe ja myös Stenbergin tuotantoon kritiikeissä liitetty teema, jota ei kuitenkaan liitetty moraalien, vastuun ja vapauden kysymyksiin. Claes Andersson julkaisi *Helsingin Sanomissa* artikkelin ”Pahan ongelma uudessa proosassa” (7.10.1986), jossa hän löytää 1980-luvun kirjallisuuden yhteiseksi nimittäjäksi pahan.¹⁶ Pahan koulukunnan romaanien piirteisiin on katsottu kuuluvan kovuus, pahuus, välinpitämättömyys ja itsekeskeisyys. Anderssonin mukaan aiempien

¹⁶ Andersson löytää pahan eri ilmentymiä Esa Sariolan romaanista *Rakas ystävä*, Annika Idströmin romaanista *Veljeni Sebastian*, Eira Stenbergin romaanista *Paratiisin vangit* sekä Paul von Martensin teoksesta *Visa mig stjärnan*.

vuosikymmenten nopeat yhteiskunnalliset muutokset seisautuivat 1980-luvulla, kun yksityinen tuli yhteiskunnallisen ja poliittisen tilalle. Yksityinen alue tarkoittaa Anderssonille aatteettomuutta ja illuusiottomuutta, mutta myös kulutukseen, vallan hamuamiseen ja henkilökohtaiseen menestykseen pyrkimistä. Leimautuminen ”Pahan koulukunnan” kirjailijaksi ei tuolloin tarkoittanut kirjallisuuden ja maailman välistä kriittistä dialogia vaan yksityisen pahuuden ja paheellisuuden representaatioita.

Sittemmin tutkimuksessa paha on liitetty kasvavaan arvojen ja empatian puutteeseen, pahoinvoivaan suoritusyhteiskuntaan. Modernin ajan on nähty arvostavan järkeä ja yksilöllistä selviämistä, ei yhteisöllisyyttä. (Leiwo 2002; ks. myös Ojajarvi 2006, 286–287.) Kuten Liinaleena Leiwo (2002, 115) toteaa, 1980-luvun romaanien ”hyvän ja pahan kysymykset muuttuvat kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin puitteisiin asetettuina vähitellen valtasuhteiksi ja oikeudenmukaisuuden ja vääryyden kysymyksiksi.” Ville Sassin tutkimus on lisäksi osoittanut, ettei paha teemana ollut 1980-luvun kirjallisuudessa suinkaan uusi ilmiö, jollaiseksi sitä kritiikissä yritettiin tehdä. Periodinimike ”Pahan koulukunta” syntyi ennemminkin kirjallisuusjärjestelmässä sääntelyn tarpeisiin. Sassin mukaan määrittelyllä pönkitettiin asiantuntijavaltaa muuttuvissa yhteiskunnallisissa olosuhteissa: uudesta tematiikasta puhumalla voitiin uusintaa kirjallisen eliitin asemaa ja arvoja. (Sassi 2012.)

Keskusteluun pahasta osallistui myös Stenberg (1988a), joka kritisoi leimaantumistaan pahan koulukunnan kirjailijaksi sekä erityisesti pahuuden eettisten ulottuvuuksien unohtamista suomalaisessa kirjallisuudessa ja ajan kulttuurisessa keskustelussa. Stenberg kirjoitti vuonna 1988 esseessään suomalaisen kirjallisuuden tilasta, jonka hän kokee pinnalliseksi. Hänen kirjoituksensa ”Astuuko Jumala näyttämölle?” julkaistiin *Helsingin Sanomissa* 27.3.1988. Kirjoitus pohjaa Stenbergin puheenvuoroon Lukuviikon päätapahtumassa Vanhalla ylioppilastalolla. Hän kritisoi Annika Idströmin ja Esa Sariolan tapaa käsitellä pahuutta: he tunnelmoivat sillä ja legitimoivat sen. He ovat hylänneet moraalisiin ulottuvuuksiin ylettyvän dostojevskiläisen pahuuden käsittelyn. Stenberg kritisoi samassa kirjoituksessaan myös laajemmin suomalaisen kirjallisuuden tilannetta, jossa kielen kommunikoivuutta ja jopa yksiselitteisyyttä pidettiin arvossa. Hän tuo esiin pettymyksensä suomalaisen kirjallisuuden tilaan, sen epä-älyllisyyteen sekä kyvyttömyyteen ymmärtää kielen merkitystä muuna kuin viattomana kommu-

nikaationa.¹⁷ Esseessään Stenberg muotoilee omaa kirjallisuuskäsitystään, jonka mukaan kirjallisuus syntyy eksistentiaalisesta umpikujasta, mahdolltomuudesta toteuttaa kaikkia elämän mahdollisuuksia, vimmmaisesta toteuttamisen tarpeesta. Hän toivoo suomalaisen kirjallisuuteen lahjomatonta älyä ja dialogia irrationaalisen ja rationaalisen välille.

Esseessään Stenberg nosti moniäänisyyden ja eri äänten välisen vuoropuhelun kirjoittamisensa keskeiseksi lähtökohdaksi. Hän kirjoittaa siirtymisestään runouden parista romaanikirjailijaksi:

Olen viehtynyt romaaniin, koska siinä on tilaa kuin torilla monille äänille. Romaani on äänten kuoro, jossa vallitsee polyfonia. Ei ole vain yhtä näkökulmaa, ainoaa totuutta. Romaani on suurta vuoropuhelua, ja kiinnostavimmillaan siinä risteävät inhimillisen olemisen ja ajattelun kaikki ajat ja tasot.

Stenbergin mukaan fiktiossa kaikki on mahdollista, koska kirjallisuus on mahdollisuuksien taidetta ja tietämisen intohimoa, joka syntyy kyvyttömyydestä alistua. Kirjallisuuden voima on siinä, että se kykenee ylittämään ajan ja paikan rajat. Stenberg mainitsee kirjoituksessaan Milan Kunderan teoksen *Romaanin taide*, jossa Kundera esittelee omaa polyfonista kirjallisuuskäsitystään. Lainauksessa Stenberg viittaa Kunderaan, mutta myös Bahtinin käsitys moniäänisestä romaanista tulee työssäni keskeiseksi. Lännessä Bahtinin ääni-käsite on hämmentänyt etenkin derrilaisen fonosentrismin jälkeen, mutta bahtinilaisessa ajattelussa ääntä ei nähdä ilmaisun alkuperään ja siten individualismiin viittaavana käsitteenä.¹⁸ Bahtinin (1986, 88) mukaan kielen sanat eivät kuulu kenellekään, mutta silti kuulemme nuo sanat vain erityisissä yksilöllisissä lausumissa, jota määrittää

¹⁷ Samaan aikaan kritiikkiä kielen kommunikoivuutta kohtaan esitti Markku Eskelisen ja Jyrki Lehtolan *Jälkisanat. Sianhoito-opas* (1987). *Jälkisanojen* mukaan suomalaisessa tulkintayhteisössä korostuu kirjallisuuden ymmärtäminen kommunikaationa, joka tarkoittaa helppolukuisuutta. Sen vastapainona nähdään ”semioottiseen horjutukseen” kykenevä avantgarde-kirjallisuus. (Helle 2009,146.) Anna Helteen (2009, 40) mukaan *Jälkisanoissa* oli kysymys pettymyksestä 1980-luvun suomalaiseen kirjallisuuteen, joka ei ollut osoittautunut tarpeeksi uudenaikaiseksi, postmodernistisuudesta puhumattakaan, vuosikymmenen alun – muun muassa *Punk-akatemian* kirjoittajien, Anja Kaurasen, Esa Saarisen ja Olli Jalosen – vaatimuksista huolimatta. Erityisen pilkan kohteena kirjassa on Erno Paasilinna, jolle kirjallisuus yhdistyy humanistiseen moraaliin (mt., 121). Paasilinnan esseekokoelma *Yksinäisyys ja uhma* (1984) sai ensimmäisen Suomessa jaettavan Finlandia-palkinnon. Siinä Paasilinna pohtii kirjailijan asemaa ja merkitystä ja korostaa totuudellisuutta, empiirisen kokemisen merkityksellisyyttä kirjoittajan työssä, sitä, että hän on kokenut asioita, joista kirjoittaa: ”On eletävä sellainen elämä, josta syntyy kirjailija.” (Paasilinna 1984, 9.)

¹⁸ Bakhtinin äänikäsitteeseen kohdistuneesta puutteellisesta kritiikistä ks. Renfrew 2006.

lausuman ainutkertainen yksilöllinen konteksti. Ei ole neutraaleja, kenellekään kuulumattomia sanoja, vaan kieli on täynnä sävyjä ja intentioita, konteksteja, joissa se on elänyt (Bakhtin 1981, 293).

Bahtinille romaanilaji on yhtä lähellä retorista (filosofista, moraalista) kuin taiteellista genreä, ja sen pyrkimys on vaikuttaa kuulijaan (Vice 1997, 70). Bahtinilainen moniäänisyys on usein nostettu esiin yhtenä mahdollisena ratkaisuna myös kirjallisuuden eettisiä ongelmia pohdittaessa (ks. esim. Erdinast-Vulcan 2008; Eskin 2000; Newton 1995). Bahtinilainen käsitys moniäänisestä romaanista mahdollistaa filosofisten ja kaunokirjallisten viittausten tutkimisen romaaniin sisällytettyinä lajeina, jotka ovat yhtä aikaa kerrostuneet romaaniin eivätkä sulje toisiaan pois. Stenbergin proosaa voisi luonnehtia monenlaisilla genremääritteillä: fantasiaromaani, kehitysromaani, kirjeromaani. En kuitenkaan lähesty romaaneja minkään yksittäisen lajin edustajina, vaan niitä luonnehtii lajeihin sopeutumaton moniäänisyys: ne ovat ahmaisseet sisäänsä joukon erilaisia äänensävyjä ja kielenkäyttötapoja. Romaanigenre on sulauttanut itseensä aiemmat kirjallisuudenlajit, jolloin henkilöiden maailmankuvaa hallitsevat rajatilanne, murros ja muutos (Bahtin 1963/1991, 21, 31–35).

Bahtinin (1981, 5–6) mukaan erityisen kiinnostavia ovat juuri ajanjaksot, jolloin romaanista tulee vallitseva genre. 1980-luvun kirjallisuudessa oli selkeä tendenssi proosatradiation muutokseen ja se näkyi ennen kaikkea kerronnallisten keinojen muutoksena ja reaktiona pitkän realistisen epiikan perinnettä vastaan (Nevala 1992, 163–164, 175). Tutkimukseni kohdistuu juuri sellaiseen aikakautteen, jolloin suomalaisessa kirjallisuudessa puhuttiin monessakin mielessä murrosvaiheesta. 1980-lukua on pidetty proosan aikakautena ja nimenomaan lyhyen proosan ja novellistiikan kehittymisen aikana (ks. esim. Laitinen 1981/1997, 588), joten Stenbergin siirtyminen lyriikasta proosan pariin 1980-luvulla kertoo myös yleisemmin kulttuurisesta tilanteesta. Kuten Stenberg edellä lainatussa esseessään toteaa, hänelle juuri romaanilaji mahdollistaa monien, eri aikaistenkin, äänten vuoropuhelun.

Stenbergin kirjoitus ei kuitenkaan saanut juurikaan vastakaikua tai herättänyt hänen toivomaansa keskustelua kirjallisuudesta, sen tehtävästä ja merkityksestä vuosituhatlupun Suomessa. Sen sijaan 2000-luvulla kotimaisen kirjallisuuden kyky ottaa osaa ympäröivään maailmaan ja todellisuuteen on noussut esiin sekä kirjallisuudentutkimuksessa että laajemmin kirjallisessa kulttuurissa. Ilmiötä on kuitenkin pidetty kansainvälisenä: Hanna Meretoja

(2010) on puhunut tarinoiden paluusta ja kirjallisuuden uudenlaisesta todellisuussuhteesta ranskalaisessa kirjallisuudessa 1970-luvulta lähtien, ja myös suomalaista nykyromaanina on hahmoteltu tähän kehityskulkuun, joskin varsin hypoteettisesti.¹⁹ Suhteessa oletettuun yksityisen itsekkyyden ja näköalattomuuden skenaarioon 1980-luvun kotimaisessa kirjallisuudessa Stenbergin tuotanto näyttää erityiseltä. Sen valossa ihmisen olemassaoloa ja todellisuussuhdetta käsittelevä kirjallisuus ei ole loistanut poissaolollaan usein arvojen menetyksen aikakaudeksi luonnehditulla 1980-luvullakaan, jolloin mutkistuu myös suoraviivainen kehityskulku subjektin kuolemasta sen uuteen tulemiseen nykykirjallisuudessa.

Eira Stenberg oli tunnustettu runoilija siirtyessään 1980-luvulla runoista pitkään proosakauteen, jonka aikana hän julkaisi neljä romaania. Stenberg sai J.H. Erkon palkinnon heti ensimmäisestä runokokoelmastaan *Kapina huoneessa* (1966), mutta hän on pysynyt suurelle yleisölle melko tuntemattomana kirjailijana, eikä hän ole lainkaan viihtynyt kirjailijapersoonaa kaunokirjallisten tekstien sijaan esiin nostavassa kirjallisessa julkisuudessa. Arvostuksen ja tunnettuuden välillä on kuitenkin ristiriita, sillä Stenberg on moneen kertaan palkittu ja jo aikalaiskritiikeissä etabloitu kirjailija. Aikalaisarvostelut kiittivät Stenbergiä muun muassa tiukasta kerronnallisesta otteesta, kurinalaisuudesta, aatehistoriallisesta laaja-alaisuudesta ja psykologisesta ihmistuntemuksesta. Arvostelujen mukaan Stenbergin romaaneissa intensiivisyys, ekspressiivisyys ja lyryisyys kohtavat kerronnan toteavuuden, kyynisyyden ja kriittisyyden. (Ks. esim. Kulmala 1.12.1990.)

Stenbergin romaanit ovat oman aikansa postmodernia koskevan keskustelun ytimessä, mutta myös nykykirjallisuuden aihepiirien kanssa resonoivia. Jussi Ojajärvi on tarkastellut kotimaisen nykykirjallisuuden teemoja, ja hän näkee identiteetin suomalaisen nykykirjallisuuden yhtenä keskeisimmistä teemoista,

¹⁹ Ks. *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen, 2011. Kirjaan sisältyvässä artikkelissaan Mika Hallila näkee suomalaisessa nykykirjallisuudessa etenkin Asko Sahlbergin sekä Lars Sundin edustavan sellaista paluuta maailmaan, jossa kyseiset kirjailijat ovat tietoisia realististen, modernististen ja postmodernististen konventioiden samanaikaisuudesta. Tärkeää on kuitenkin kiinnittää huomiota siihen, mitä ”maailmallisuuden paluu” kotimaisessa kirjallisuudessa oikein tarkoittaa tilanteessa, jossa nykykirjallisuutta ei toistaiseksi ole kovin paljon tutkittu.

joka kytkeytyy myös sukupuolen ja modernin kysymyksiin. Näiden teemojen rinnalle hän nostaa postmodernistisen problematiikan faktan ja fiktion rajan hämärtymisestä sekä kapitalismin ja subjektin problematiikan. (Ojajärvi 2006, 7–14.) Stenbergin tuotannossa on näkyvissä monia uudemmassa suomalaisessa kirjallisuudessa esiin tulevia teemoja kuten minän kirjoittamisen lajien hyödyntäminen, sukupuoleen ja valtaan kytkeytyvä identiteetti-problematiikka, toden ja fiktion rajojen haastaminen. Toisaalta hänen tuotannossaan on nimenomaan 1980-luvun kirjallisuudelle ominaisia sävyjä, jotka eivät enää myöhemmässä kirjallisuudessa nouse niin selkeästi esiin: myyttisyyden ja psykoanalyysin, erityisesti oidipaalisen asetelman hyödyntäminen ja haastaminen. Stenbergin keskeisimpiä teemoja on modernin subjektin kritiikki, joka limittyy sukupuolta, identiteettiä ja todellisuuskäsityksiä koskeviin teemoihin. Kyse on länsimaisen sivilisaation kritiikistä, sen sokeasta uskosta edistykseen, rationaalisuuteen ja kaikille yhtäläisen vapauden toteutumiseen.

1980-lukuun ja 1990-luvun alkuun painottuvaa kirjallisuudentutkimusta ei vielä juurikaan ole ilmestynyt, poikkeuksena kaksi väitöskirjaa: Anna Helteen *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen* (2009) ja Ville Sassin *Uudenlaisen pahan unohdettu historia. Arvohistoriallinen tutkimus 1980-luvun suomalaisen romaanin pahan tematiikasta ja ”pahan koulukunta” –vuosikymmenmääritteen muodostumisesta kirjallisuusjärjestelmässä* (2012). Stenbergistä ei ole kirjoitettu yhtään väitöskirjaa, mutta pro gradu -tutkielmia muutamia.²⁰ Muuta tutkimusta ei ole ilmestynyt joitain hänen proosaansa sivuavia artikkeleita lukuun ottamatta. Poikkeuksen tähän vaikenemiseen tekee Leena Kirstinä, joka on nostanut esiin Stenbergin kaunokirjallista merkitystä, erityisesti hänen 1960-luvulta 2000-luvulle jatkuneen runotuotantonsa kautta. Kirstinä (2007b) on tutkinut Eira Stenbergin uraa runoilijana ja ennen kaikkea naisrunoilijana 1960-luvun kirjallisella kentällä. Leena Kirstinän artikkeli on tärkeä, koska se on ainoa tiedossani oleva Stenbergin tuotantoon paneutuva teksti. Se on tärkeä myös siksi, että Kirstinä avaa siinä monia sellaisia

²⁰ Muun muassa Kauppinen, Mila 2001: *Sanojen vangit. Identiteetin etsintä Eira Stenbergin romaaneissa Paratiisin vangit, Häikäisy ja Kuun puutarhat*. Tampereen yliopisto. Takalo, Merja 2004: *Minuus, identiteetti ja subjekti Eira Stenbergin teoksessa Kuun puutarhat psykoanalyysin, strukturaalipsykoanalyysin ja postmodernismin valossa*. Oulun yliopisto. Tervamäki, Kirsi 1997: *Intertekstuaalisuus Eira Stenbergin romaanissa Gulliverin tytär*. Jyväskylän yliopisto. Javanainen, Marika 1997: *Rakkautta, ihmislihaa ja maksalaatikkoa: rakkauden, syömissen ja identiteetin välinen suhde Eira Stenbergin ja Annika Idströmin proosassa*. Turun yliopisto.

polkuja Stenbergin lyriikkaan, jotka ovat osoittautuneet myös hänen proosansa kannalta pohtimisen arvoisiksi.

Harva käsite on resonoinut kuten ääni, joka esiintyy historiassa, filosofiassa, kirjallisuudessa, psykologiassa ja sosiologiassa ja ylittää näin tieteenaloja ja teorioita. (Lanser 1992, 3.) Äänen käsite on ollut ongelma kirjallisuudentutkimuksessa, ja se herättää väistämättä kysymyksiä ontologiasta ja metaforisuudesta, kuten myös äänestä tekstuaalisena funktiona (Aczel 1998). Äänimetaforaa käytetään paljon, useinkaan käsitettä refleктоimatta. Ääni kantaa mukanaan konnotaatioita omasta äänestä ja toisen äänestä, äänen omistamisesta tai äänen antamisesta toiselle. Moniäänisyys herättää kysymyksiä siitä, minkälaisia merkityksiä äänet kantavat mukanaan ja voiko niistä asettaa jonkun vastuuseen vai onko moniäänisyys peräti vapauden ja vapautumisen tae. Ääneen liittyvät myös arvovallan, omistamisen ja auktoriteetin kysymykset. Se, minkälaisiin päätelmiin tullaan ja millä ehdoin, liittyy omalta osaltaan laajemmin käsitykseen siitä, mitä kirjallisuus on ja mikä on sen tehtävä ja merkitys nykymaailmassa.

2. KERTOJA JA KERROTTU KOHTAAVAT

Kertominen suhteena

Identiteetin problematiikka tulee näkyviin Stenbergin tuotannossa äänten välisten rajojen koetteluna: kahdentumisena, eri tietoisuuksien välille asetettujen rajojen problematisointina. Stenbergin romaanien kerronnalle on tyypillistä minkäkertoja, joka tekee näkyväksi ja problematisoi kerronnallisen yksiköllisyyden. Romaaneissa käydään rajanvetoa itsen ja toisen välillä ja pohditaan minkälaisia rajoja ja yhtenevyyksiä henkilöiden välille rakentuu. Tutkin tässä luvussa sitä, minkälaista kahdentuminen on luonteeltaan, minkälaisia muunnelmia siitä eri romaaneissa esiintyy ja mikä funktio sillä on. Jo lähtökohtaisesti kahdentumisen aihe ja kaksoisolennon motiivi hämmäntävät ajatusta yksilöstä yksikkönä, omna riippumattomana persoonanaan.

Stenbergin ensimmäisessä romaanissa *Paratiisin vangit* ääneen liittyy ajatus vallasta ja auktoriteetista, joka problematisoituu kahden naisen välisessä suhteessa. Siskon kertoma kertomus lähtee liikkeelle hänen äitinsä lähettämästä kirjeestä, jossa tämä on kertonut Annan kadonneen. Siskon pitäisi saapua heidän vanhalle kotitalalleen selvittämään tapahtumia. Saavuttuaan perille Sisko löytää äidin sijasta Annan. Sisko siis tilataan paikalle selvittämään ongelmia, joista hän ei saapuessaan ole tietoinen. Tunnelma on salaperäinen, ja Sisko kokeekin itsensä salapoliisiksi, arvoitusten ratkojaksi. Salaperäisyys ja arvoituksellisuus leimaavat romaania sen alusta lähtien. Sisko ja Anna eivät ole tavanneet vuosiin, ja romaanissa on keskeistä heidän kohtaamisensa ja heidän välinen suhteensa.

Siskon ja Anna välisen suhteen ongelmallisuus on romaanin keskiössä. Siskon ja Annan henkilöhahmoilla on eri nimet, eri juonet, erilaiset tarinat. Identtisyden ja eron välille muodostetaan kuitenkin koko ajan jännitettä, kun muutamissa kohdin identtisyden mahdollisuus tulee esiin. Ulkonäöltään ssa-

rukset ovat täysin erilaisia, mutta heidän äänensä muistuttavat Siskon kertoman mukaan erehdyttävästi toisiaan. Sisko kertookin heidän suhteestaan:

Minä olen eräällä tavalla identtinen Annan kanssa. Tosin minä olin ilkeä ja hän kaunis, niin se oli, mutta ääni meillä oli samanlainen. Se oli aika huvittavaa ja minä käytin sitä puhelimessa usein hyväkseni. Meidän äänemme olivat identtiset kaksoiset, ei edes äiti tunnistanut kumpi oli kumpi. Kun hän kutsui Annaa, minä usein kiusallani vastasin. Hän meni lankaan. (PV 39)

Näin jo temaattisella tasolla tuodaan esiin mahdollisuus, että ääni ei olekaan Siskon yksilöllisen ilmaisun merkki, vaan hänen kerrontaansa on kerrostunut myös toisen ääni. Sisko myöntää pystyvänsä harhauttamaan kuulijaa ja puhumaan myös toisen äänellä, jolloin myös ajatus äänestä kertojan yksilöllisyyden takeena kyseenalaistuu.

Romaanissa Siskon ja Annan välille muodostuva identtisuuden ja eron ongelma liittyy siis kerrontaan. Sisko on minäkertoja, jonka äänellä kertomus on kerrottu. Anna on toinen henkilöahmo, joka romaanissa pääsee ääneen vain suorassa dialogissa Siskon kanssa. Tällöin hän kertoo omaa elämäntarinaansa, oman näkökulmansa niihin tapahtumiin, joiden vuoksi Sisko on paikalle pyydetty. Voi siis sanoa, että Sisko kertoo kertomusta Annasta, ja Anna kertoo Siskolle omaa elämäntarinaansa. Yhteinen ääni kahdella eri henkilöllä sotkee ajatusta yksilöllisestä äänestä, joten kerronnallisen subjektin muotoutuminen yhtenä äänenä, sisäisen elämän ilmaisun välineenä, on jo lähtökohtaisesti kyseenalaista. Äänen identtisuuden vuoksi lukija ei voi myöskään olla varma kerronnan lähteestä. Äänen ja yksilöllisen subjektin yhteyttä ei vahvisteta, vaan se problematisoidaan: sama ääni on sidottu kahteen eri ruumiiseen, yksilöllisenä pidetty ominaisuus jakaantuu kahdelle yhteiseksi alueeksi. Äänen samuus tarkoittaa, että jo yksi ääni sisältää simultaanisti enemmän kuin yhden position, enemmän kuin yhden tietoisuuden.

Sisko pitää äänen samanlaisuutta ylivoimaisena perusteena kertoa tämä tarina, ottaa kertojan rooli. Silti hän joutuu vakuuttelemaan lukijalle asiantuntemustaan sekä todistelemaan omaa välttämättömyyttään ja pätevyyttään kertoa tämä tarina: hänessä on jotain samaa kuin Annassa. Kuitenkin näyttää siltä, että juuri Siskon erilaisuus Annasta mahdollistaa äänen:

Minä olen hyvin erilainen kuin Anna. Minun jalkani ovat maassa. Ainakin toinen. Sikäli sovin kertojaksi ja olen yhtä välttämätön kuin hän. Tavallaan

hätä ei olisi ilman minua. Tarpeellisuudesta en uskalla puhua. En tiedä kuinka tarpeellisia me kumpikaan olemme, mutta väistämättömiä, ikävä kyllä väistämättömiä niissä olosuhteissa joissa ihmiset elävät. Tarkemmin sanottuna niissä suhteissa, keskinäisissä suhteissamme. (PV 8)

Sisko leikkii sillä realistisella konventiolla, että hän on kertojana uskottava, jalat maassa -tyyppi. Hän on vakuuttunut sopivansa kertojaksi, koska hänen jalkansa ovat maassa. Hän liittyy kertomiseen myös kohtalonomaisuuden, kerronnan olosuhteiden väistämättömyyden. Romaanissa kertomisen prosessi problematisoituu eksplisiittisesti, kun Sisko kommentoi omaa rooliaan ja merkitystään kertojana.

Adriana Cavarerolle jokainen on kerrottavissa oleva enemmän kuin kerrottu, syntymästä saakka toisille ilmenevä ja siten riippuvainen toisesta oman elämäntarinan kertomisessa. Kerrottavissa oleva subjekti muotoutuu suhteessa välttämättömään, ei ulossuljettavaan, toiseen (ks. Kottman 1997, xi–xii). Cavareron (1997) käsite ”välttämätön toinen” ei ole ”kerrottavissa olevan itsen” ulkopuoli, vaan ne ovat suhteessa toisiinsa, eikä niiden suhde välttämättä muodostu uhkaavaksi tai väkivaltaiseksi abjektisuhteeksi (ks. Kottman 1997.) Siskon ja Annan suhde muodostuu tällaiseksi välttämättömydeksi, kun kerronnallinen ääni rakentaa niiden välille suhteen.

Siskon kertomuksessa kyse on ongelmasta, joka koskee kerronnan sitoutumista joko Annan tai Siskon näkökulmaan. Kyse on siitä, että Sisko kertoo Annan tarinan, koska hänen oma tarinansa ei ole kiinnostava. Kun Sisko yrittää vakuuttaa lukijaa siitä, että hän on pätevä kertomaan tämän kertomuksen, hän mainitsee lapsuuden haaveistaan ryhtyä kirjailijaksi. Sisko olisi halunnut kirjailijaksi, mutta on päätenyt äidinkielen opettajaksi. Hän tunnustaa, että hänen kirjailijanhaaveensa liittyvät siihen, että hän uneksi vallasta ja halusi, että perheen taiteilijat isä ja Anna arvostaisivat häntä:

Lapsena haaveilin tulevani kirjailijaksi. Tosin se oli hyvin lapsellinen haave, ymmärrän sen nyt. Itse asiassa uneksin vallasta, niin alkeellisesta että tuskin kehtaan tunnustaa: toivoin että Anna ja isä kerrankin katsoisivat minuun ylöspäin. He kuvittelivat olevansa taiteilijoita, he pitivät itseään muita parempina. Mutta mitä on kuvataide kirjallisuuden rinnalla, samaa kuin lapsen jokellus verrattuna aikuisen puheeseen. Minun puheeni ei kiinnostanut heitä vaikka olin lukenut läpi Aukaan kirjaston. Minun puheeni ei ylipäättäen ole koskaan kiinnostanut ketään. En ole koskaan kertonut kenellekään, että yritin saada tekstejäni julkisuuteen. Vieläkin minua kirveltää muisto niiden palauttamisesta. (PV 36–37)

Siskon puheesta kukaan ei ollut kiinnostunut, hänen kirjoituksiaan ei koskaan julkaistu. Hänen oma elämäntarinansa ei ole kiinnostava vaan hänen kohtalonaan on kertoa Annan tarina. Annan tarina on tarina naistaiteilijasta, joka päätyy mielisairaalaan ja tuhoutuu. Anna taiteilijana lakkautetaan, kuten Sisko asian ilmaisee. Vaikuttaa paradoksiselta, että Sisko, kertoja, on luopunut kirjoittamisesta ja joutuu turvautumaan toisen ääneen saadakseen kertomuksensa kuuluville. Hän on luopunut kirjailijan urasta, vaikka selvästi arvottaakin sanataiteen Annan kuvataideuraa korkeammalle. Kuitenkin väitteeseen kirjallisuuden ylivertauisuudesta kuvataiteeseen nähden sisältyy ironian mahdollisuus juuri kerrottujen kaksikielisuuden vuoksi: Siskon ja Annan hahmot eivät ole selkeästi toisistaan erotettavissa.

Sisko viittaa jatkuvasti näytelmällisyyteen, erilaisiin rooleihin, hänen itsensä esittämään sivuosaan ja Annalle itsestään selvästi kuuluvaan pääosaan. Anna on ulkonäkönsä vuoksi päässyt pääosaan prinsessasadussa:

Mikseivät ihmiset rakastu ääneen? Miksi silmä on aistien kuningas? En tiedä yhtään satua prinsessasta, jolla on niin ihana ääni että kaikkien valtakuntien prinssit käyvät henkensä uhalla kosimassa. Ei. Sadut tulvivat kultaisia kiharoita ja suloisia kasvoja ja hyvyttä, joka samastuu kauneuteen. Minä olin sammakko, jolla oli Annan ääni. Ja tuskin mikään suudelma olisi muuttanut minua muuksi. Tai mistäpä tiedän. Sitä suudelmaa ei vain koskaan ole tullut. Minä olin ruma ja ilkeä mutta hyvä oppilas. Luokan paras. Mutta vaikka olinkin hyvä lausuja, olin koulun näytelmissä aina sivuhenkilö. Anna oli prinsessa ja mikäpä siinä, prinsessoilla on yleensä vähänlaisesti repliikkejä. (PV 39)

Ulkonäön erilaisuus on johtanut erilaiseen kohteluun, kun Anna on saanut prinsessaroolit ja siinä mielessä myös kaiken kauniiseen kohdistuvan huomion. Prinsessoilla on vähän repliikkejä, koska kauniin ei tarvitse puhua vaan ainoastaan keskittyä kohteena olemiseen. Sisko ei lausumistaidoistaan huolimatta ole saanut ääntään kuuluviin. Annan ja Siskon tarina prinsessasatuna on sukupuolittunut. Äänen problematisoituminen suhteessa ruumiillisuuteen tuo esiin äänen paikantamisen ja ongelman naissubjektin palautumisesta objektina ymmärrettyyn ruumiillisuuteen. Ääni on Siskolle varsin poliittinen asia, sillä hänen mukaansa se, että hän on ollut koulussa hyvä lausuja, ei ole riittänyt siihen, että hän voisi päästä sivuhenkilöstä päähenkilöksi. Päähenkilön täytyy olla prinsessa. Naisäänen ongelma tarinankerronnassa on selvä. Pääosa on mahdollinen, mutta sitä ei jaeta

äänien perusteella. Sisko pohtii, mikseivät ihmiset rakastu ääneen. Se juuri olisi yhteinen tekijä hänen ja Annan välillä ja mahdollistaisi Siskonkin saada Annalle langennutta huomiota. Sivuhenkilönä Sisko on myös epäonnistuneen kirjailijajuransa vuoksi: siksi että hän ei ole saanut kuulijoita.

Mahdollisten kuulijoiden hämmennystä tästä paradoksisesta äänen saamuksesta Sisko pohtii suhteessa nuoruuden koulunäytelmiin: ”Jälkeenpäin olen ajatellut, että oli varmaan outoa kuunnella meitä näyttämöltä. Kuin vastakohdikkeseen jakautunut ruumis, joka puhui yhdellä äänellä.” (PV 40) Puhumalla jakautumisesta vihjataan jo tässä kohdin yksilön jakautumiseen ennemmin kuin kahden eri henkilön olemassaoloon. Lainauksesta käy ilmi se, kuinka perinpohjaisen outo on tilanne, jossa kahdella ihmisellä on identtinen ääni. Vastakohdikkeseen jakautuva ruumis on objektiruumis, joka määrittelee vastakohdilla kaunis / ruma. Siskon määrittelemänä tämä muuttuu saduista tutuksi vastakohdaksi kaunis / ilkeä. Anna maalaa satuja, joita Sisko on hänelle lapsena kertonut. Yksi niistä on Baba-Jaga, satu, jota Sisko on lapsena lukenut Annalle, satu kauniista Vasilisasta ja hänen ilkeästä siskopuolestaan. Kuvaillessaan omaa suhdettaan Annaan Sisko käyttää hyväkseen juuri näitä sadun epiteettejä: kaunis ja ilkeä.

Sisaruksia ei voi yksioikoisesti erottaa toisistaan, sillä heidän äänensä liittyyvät ja sekoittuvat: ”Minulla oli omituisen ääriiviivaton tunne, ikään kuin en tietäisi, mihin ajatukseni loppuivat ja mistä alkoivat hänen. Oli kuin olisimme joutuneet samaan uneen.” (PV 81) Huolimatta äänen alkuperän sekoittumisesta heidän paikkansa eivät ole täysin samanlaisia, koska toisesta kertominen on mahdollista. Seuraava lainaus sisältää samaan aikaan sekä toisesta kertomisen että toisen asemaan asettumisen:

Olen tarttunut Annan kynään ja kerron hänestä. Yritän antaa selvityksen. Minä siis yritän selittää, mitä tuona keskiviikkona tapahtui. Jos joku kysyy, onko minulla riittävää asiantuntemusta, minä väitän että on. Eihän kukaan edellyttä luonnontutkijalta, että hänen olisi oltava perhonen voidakseen selittää toukan muuttumisen perhoseksi. Miksi minun olisi siis pitänyt kokea nahoissani muodonmuutos. Riittää että olin paikalla. (PV 36)

Siskon on vaikea kuvailla tapahtumia, hän yrittää antaa selvityksen tapahtumien kulusta ja raportoida ne. Kun Sisko tarttuu Annan kynään ja kun hänellä on sama ääni kuin Annalla, hän yrittää ylittää kertojan ja kerrotun välisen hierarkian, kertoa Annan tarinan, josta tulee myös Siskon tarina. Hämärtämällä Siskon ja

Annan henkilöhahmojen ajatusten rajoja Stenberg mahdollistaa sen kertomisen, että vaikka Anna joutuu myyttisen kohtalon uhriksi ja on tarinan kerrottu objekti ja Suurten kertomusten uhri, hän tiedostaa paikkansa toisten kertomissa tarinoissa. Sisarusten välinen dialogi on myös mahdollisuus eri näkökulmien ja jännitteiden esiintuomiseen ja punnitsemiseen. Stenbergille tyypillisesti äänten suhde ei tuota mitään yhtä ääntä pysyväksi lopputulokseksi, vaan äänten ristiriita jää voimaan.

Naisten elämäkertomuksia tutkinut Katri Komulainen (1998, 51–52) näkee elämäkertomuksen kertojan itsestään kertomisen lisäksi puhuttelevan itseään ja määrittävän siten puhujaksi, kertojaksi ja kuulijaksi, jolloin elämäkertomuksesta tulee elämädialogi. Tällöin kertoja on aina myös puhuttu kertoja (ks. myös Bahtin 1963/1991, 358). Kun Sisko alkaa puhua Annan äänellä, hän pystyy kertomaan tarinan, joka olisi muuten jäänyt kertomatta. Annan ja Siskon kohtaaminen on naiskertojan ja kerrotun välinen kohtaaminen, jossa kerrottu voi vaikuttaa kertojaan. Puhujan identifiointi vaikeutuu ja puheen ”alkuperä” hämärtyy, kun hierarkkisesti eritasoisten esitystapojen rajat hämärtyvät ja kertojan ja henkilöiden välinen oppositioasema neutralisoituu (Rojola 1995b, 164–165).

Sisko ei ole kerronnallinen auktoriteetti vaan kertoja, joka mahdollistaa Annan olemassaolon kuuntelemalla tämän kertoman elämäntarinan. Ei siis ole kyse äänen omistamisesta, vaan ääni kytkeytyy tietyssä paikassa olemiseen ja haluu kertoa itsestä ja kertoa toisesta. Käsitys äänestä ainutkertaisen paikantumisen merkkinä säilyttää eron Siskon ja Annan positioiden välillä, koska kyseessä on kaksi eri paikkaa, joita ei voi korvata toisillaan. Samalla se kuitenkin tuottaa myös näiden äänten välisen suhteen, sillä tarinaa ei ole ilman toista. On mahdollista puhua toisen äänellä, joten voimme olla samaan aikaan monta, puhuja ja puhuttu (Rojola 2007, 94). Huolimatta Siskon väitteestä äänten samanlaisuuteen, Sisko ja Anna eivät voi puhua täysin samalta paikalta, koska ruumiillisesti he ovat erilaisia. Siskosten erilaiset paikat tekevät heidän äänistään erilaiset. Kertojan ja kerrotun välille asetettu raja hämärtyy.

Stenbergin kuvaama äänen problematiikka liittyy monella kirjailijalla länsimaisen yksilöllisyyden kritiikkiin ja sitä myötä identiteetin ongelmaan. Kotimaisessa nykykirjallisuudessa Leena Krohnilla on temaattisesti paljon yhteistä Stenbergin kanssa: suhde aikaan ja muutokseen, metamorfoosiin, toisen, vieraan kohtaaminen, suhde omaan ruumiiseen ja tahdon ja moraalien ongel-

mat.²¹ Myös kysymys identiteetistä on Krohnilla keskeinen: ajatus siitä, että yksilön ainutkertaisuus on juuri hänen suhteensa ympäristöön. (Lyytikäinen 1997b, 184; Krohnin tuotannon teemoista ks. Lyytikäinen 1997b.)

Lea Rojola (1996, 26) näkee Leena Krohnin ”modernin kritisoijana, ajattelijana, jolle eräät modernin yhteiskunnan periaatteet ja modernissa olevat oletukset – etenkin modernia subjektia ja modernissa ilmenevää epistemologiaa koskevat – ovat muodostuneet ongelmallisiksi ja jopa epäpäteviksi.” Krohnin novellissa ”Valaistunut”²² kertoja pohtii eroa itsensä ja ystävänsä Pritan välillä. Kertoja itse on aina uskonut ihmisen yksilöllisyyteen, kun taas Pritta on hänen mukaansa aina ollut jatkuvassa muutoksen tilassa, jatkuvasti kiinnostuksensa kohteita ja elämäntapojaan vaihteleva kameleontti. Kertoja pitää Pritan jatkuvaa muuntautumista lähinnä rasittavana erikoisuudentavoitteluna. Tähän erikoisuudentavoitteluun on kuulunut myös Pritan osallistuminen eräänlaiseen hypnoosin kaltaiseksi kuvattuun holonomiseen istuntoon, jossa on tarkoitus tuottaa poikkeavia tajunnantiloja ja siten päästä transpersoonalliseen tilaan, tavoittaa jonkinlainen kollektiivinen tajunta. Istunnot on nauhoitettu ja Pritta on luovuttanut nauhat kertojan kuunneltavaksi. Nauhoja kuunnellessaan kertoja on tehnyt epämiellyttävän havainnon, että Pritta puhuu nauhalla hänen äänellään.

Aluksi kertoja on pöyristynyt varkaudesta, äänihän on hänen ikiomansa, se on yksityisomaisuutta, joka ei voi kahdella eri ihmisellä olla sama. Kuin häneltä olisi varastettu jotakin aivan oleellisesti omaa! Jos ääni on ainutkertaisinta mitä meissä on, kaksi samanlaista ääntä on luonnoton paradoksi. Kertoja leimaa kokeilun hallusinaatioksi ja kokee tarvitsevansa erillisyyden tunteen, selkeät rajat ja oman nimen identiteettinsä eheyden takaajaksi. Yksilöllisyyden viimeinenkin todiste, äänen ja minuuden suhde, katoaa: ”Toinen käytti minun ääntäni. Toinen oli minä.” (Krohn 1992, 45). Uskomaton tapahtuma saa hänessä aikaan uusia ajatuksia eikä hän ole kertomuksen lopussa enää lainkaan niin varma, että eri tajunnat muodostavat toisistaan erilliset, yksilölliset maailmansa, joihin muilla ei voi olla pääsyä:

²¹ Stenbergillä on paljon yhteisiä teemoja myös Annika Idströmin tuotannon kanssa. Molemmat hyödyntävät psykoanalyysia ja freudilaista kuvastoa sekä pohtivat subjektia henkilöhahmojen jakaantumisen ja metamorfoosien kautta. Myyttisyys, symbolisuus ja sukupuolen problematisointi on molempien tuotannoissa keskeistä. Myös Idströmin tuotannon on nähty kritisoiivan kulttuurimme äitimyyttä ja perheinstituutiota sekä normittavaa ja ahdasta yhteiskuntaa, jossa itsekkyyks ja moraalinen välinpitämättömyys valtaavat alaa (ks. Enwald 1989, 694).

²² Krohn, Leena 1992: *Matemaattisia olioita tai jaettuja unia*. Helsinki: WSOY.

En ole enää yhtä selvärajainen kuin ennen. En ole yhtä tiivis. Ikään kuin hahmooni olisi isketty ylimääräisiä aukkoja, joista minuuttani tihkuisi lakkaamatta ulos.

Kohta minä ehdyn! Minä vuodan kuiviin. [...]

Mutta ehkä minäkin olen jo jotain muuta? Ehkä minun ei tarvitse aina olla minä...

Niin, minä vaihdun, minäkin tulen kerran olemaan toinen, aivan toisenlainen kuin nyt. Sitä minää ei kukaan vielä tunne eikä se itsekään tunne itseään.

Mikä helpotus se tuleekaan olemaan... (Krohn 1992, 45)

Krohnin novellissa oman äänen ja minuuden yhteys puretaan, kun ääni irtautuu subjektista; Toisen ääntä voi jäljitellä, jolloin romutetaan mahdollisuus attribuoida ääni tietylle yhdelle tietoisuudelle. Krohnin novellissa ääni onkin sosiaalinen ilmiö, jotain kahden välillä liikkuvaa ja muutokselle alttiiksi asettavaa, ei sisimmän ja autenttisimman minuuden ilmaus. Tätä identiteetin jatkuvuuden ja toisen aiheuttaman hämmennyksen tilaa, vastavuoroisuuden etiikkaa, Krohn kuvaa tuotannossaan laajemminkin (ks. myös Rojola 1995a).²³ Ajatus yksilöllisyydestä ja yksilöllisestä kokemuksesta on modernisaatioprosessia, jonka synnyttämiin oletuksiin subjektista myös Stenberg suhtautuu kriittisesti. *Paratiisin vangit* monimutkaistaa kerronnallisen subjektin konstituutiota kahdentumisen motiivilla, joka tuottaa ambivalenssia kerronnallisen äänen ymmärtämiseen.

Siamilaiset kaksoset

Häikäisy on pitkän kirjeen muotoinen, ja se kerrotaan pääosin – aivan romaanin loppua lukuun ottamatta – vain yhdestä asemasta, joten monologi on kerronnallinen ratkaisu. Kirjeromaanille tyypillinen kirjeiden päivääminen siis puuttuu, sen sijaan teksti rakentuu tyypillisemmin romaanin tapaan lukuihin, joita ei ole

²³ Vanhemmasta kirjallisuudesta äänen ja identiteetin ongelmaa yhdistää Edgar Allan Poen kertomus ”William Wilson” (1839), joka on kaksoisolentokertomus: miestä vaivaava kaksoisolento muistuttaa häntä kaikilta muilta osin paitsi ääneltään, hän ei nimittäin kykene korottamaan ääntään kuiskausta korkeammalle. William Wilson haastaa kaksoisolentonsa kaksintaisteluun, jonka hän voittaa. ”Sinä olet voittanut ja minä luovutan. Vastedes olet sinäkin kuollut – kuollut Maailmalta, Taivaalta, ja Toivolta! Minussa sinä olit olemassa – ja kuolemassani; katso tästä kuvasta, joka on omasi, miten täysin olet murhannut itsesi.” (Poe 2006, 330). Kaksoisolentoaiheessa toisen tuhoaminen voi olla ratkaisu, mutta se voi johtaa siihen, että samalla tuhoaa itsensä tai ainakin osan itsestään.

kuitenkaan otsikoitu. Ajan ja paikan määreiden puuttuminen kertoo siitä, että tarinaa ei määritetä suhteessa niihin. Kirje on muodoltaan yhteismitallinen koko romaanin kanssa. Stella on keskus, joka näyttää hallitsevan täydellisesti kerrontaa:

En ole koskaan pitänyt päiväkirjaa, minusta sellainen on yhtä omituista kuin itsekseen puhuminen. Kirjoittaminen ei ole kuulunut harrastuksiini. Mutta nyt minusta tuntuu, että tämä on ainoa tapa lähestyä itseäni ja sinua. [...] En ole koskaan kuvitellut, että voisimme keskustella. En kaipaa välihuomautuksiasi. Tämä on minun puheenvuoroni. (H 15)

Romaanissa ei ole ulkopuolista kertojaa, joten tarina suodattuu Stellan kerronnan kautta, hänen ehdoillaan. Stellan puheasema on korostainen, tämä on hänen sanojensa mukaan hänen tarinansa, ei kenenkään muun. Hänen mielestään yksinpuhuminen on turhaa, mutta kuitenkin hän ei kaipaa kenenkään välihuomautuksia.

Häikäisy on yhden päähenkilön eli Stella-nimisen tytön kerronnan ympärille rakentunut romaani, jota voi lukea yhden henkilön kehitystarinana, koska kerrontateknisesti se näyttää ensisijaistavan yksilökeskeisen tulkinnan. Omasta elämästä kirjoittaminen liittyy ajatukseen omasta ainutlaatuisuudesta, joten kirjoittajan on pidettävä itseään aivan erityisenä yksilönä (Makkonen 1995, 109). *Häikäisy* näyttääkin rakentavan suvereenin ja itsevarman naispäähenkilön, joka kertoo oman nuoruutensa kasvutarinaa keskittyen itseensä ja omaan seksuaaliseen ja ruumiilliseen heräämiseensä.

Puheenvuoro on yksi vuoro dialogisessa ketjussa, kun taas monologi viittaa yksinpuhumiseen, minkä Stella näkee omituisena: hänen mukaansa päiväkirjan kirjoittaminen on omituista juuri siksi, että sitä ei ole osoitettu kenellekään. Kirjemuoto voi kuitenkin orientoitua sisäänpäin yhtä intensiivisesti kuin ulospäin samoin kuin vaikkapa muistikirjat orientoituvat yhtä lailla toista kuin itseä kohti, kuten Dostojevskin romaanissa *Kirjoituksia kellarista* (Kauffman 1992, esim. 135). Päiväkirja ja kirjemuoto eivät siis tämän näkemyksen mukaan asetu toisensa poissulkeviksi kategorioiksi. Kirjoittaminen ottaa osaa dialogiin, joka on samaan aikaan sekä sisäistä että ulkoista (mt., 96), sekä itseä että toista puhuttelevaa. Stella tuo esiin näkemyksensä siitä, että itselleen kirjoittaminen ja itselleen puhuminen ovat ongelmallisia ajatuksia, puhe suuntautuu aina kohti jotakin kuulijaa. Toisen tarve tuotetaan jo kerronnallisesti kirjemuodon ja toisen puhuttelun keinoin. Ääni implikoi aina kuulijaa ja siten vuorovaikutusta.

On kiinnostavaa, että toisen persoonan hyödyntäminen, joka on dialogisuuden eksplisiittisin muoto, on usein jopa kirjemuotoisuutta tutkivissa tutkimuksissa jätetty huomiotta (Pearce 1994, 118). Se kertoo osuvasti siitä, kuinka laji on perustunut yksilökeskeisyydelle, yhden henkilön tarinalle. Kirjeestä on kehittynyt yksityisyyden tunnus, joka identifioitiin naisen ruumiiseen, tunteiden, rakkauden, avioliiton ja perheen teemoihin. (Cook 1996, 2, 6; Felski 1989, 100–103.)²⁴ *Häikäisyä* onkin tulkittu yksilökeskeisenä romaanina. Maria-Liisa Nevala (1992, 175–177) kuvailee romaania ideologiseksi, mutta ei poliittiseksi: yhteiskunnallis-historiallinen kiinnostaa vain siinä määrin kuin se on kietoutunut yksilölliseen ja henkilökohtaiseen. Myös Marja-Leena Hakkaraisen (1992, 235–236) mukaan Stenbergin romaanin antama kuva minästä ja maailmasta on romanttinen, sisäistä elämää ja tunnetta korostava, jolloin taustalla voi nähdä modernismin kriisiytyneen ja kärsimyksiään sublimoivan subjektin, joka tuntee itsessään outouden, mutta ei näe sitä kulttuurisesti määräytyneenä.²⁵ Romanttisten sävyjen ja psyykkisen todellisuuskuvauksen vallitessa sosiaalisen maailman kuvaus näyttää jäävän taka-alalle, mikä osaltaan vielä korostaa yksilöllisyyttä (vrt. Lanser 1992, 157). Hakkarainen (1992, 230) kirjoittaa: ”Minäkertojalla on lisäksi modernistiselle minälle tyypillinen pakkomielle olla asioiden ja tapahtumien keskus. Hän ei hyväksy marginaalisuuttaan puhumattakaan siitä, että se olisi potentiaalinen muutoksen voima.”

²⁴ Kirjeromaanin nousu 1700-luvulla liittyy modernin romaanin syntyhistoriaan ja myös keskusteluun ns. feminiinisestä tekstistä. Kirjallisuudentutkija Aurora Wolfgangin (2004, 1) tutkimuksen lähtökohtana on 1730-luvulla tapahtunut uuden romaanigenren nousu ja naisten merkitys siinä. Uudenlaisen kirjoittamisen arvostelijat pitivät romaania liian feminiinisenä ja tunteellisena verrattuna miesten rationaaliseen pidettyyn kirjoitukseen. Uuden romaanin puolestapuhujat taas pitivät naisellista tyyliä ylivertaisena, jolloin ideaaliksi kehittyi myös miesten kirjoittamassa kirjallisuudessa naiskertoja ja naisyleisö. Mieskirjailijoille ”feminiininen tyyli” tuotti mainetta ja kunniaa, mutta sama ei koskenut naiskirjailijoita. Naisten kirjoittamista luonnehtiva henkilökohtainen ääni vahvasti käsitystä naisten kirjoittamisesta itseilmaisuna ja intuitiona, ei taiteena. Syntyi sekä nais- että mieskirjailijoiden ylläpitämä myytti luonnollisesta naisäänestä ja feminiinisestä kirjoituksesta (Wolfgang 2004, 3, 13). Naisääntä pidettiin ihanteena, mutta sillä ei välttämättä ollut minkäänlaista kytköstä todellisiin historiallisiin naiseen (Lanser 1992, 27).

²⁵ Marja-Leena Hakkarainen (1992) on tutkinut naisminäkertoja suomalaisessa 1980-luvun romaanissa nimenomaan subjektiproblematiikan ja subjektin murroksen näkökulmasta. Hakkaraisen mukaan 1980-luvun suomalaiset naiskertojat hyödyntävät erilaisia minäromaanin muotoja, kuten Anja Kauranen veijariromaanina, Eira Stenberg romanttista romaanina ja Marja-Leena Mikkola historiallista romaanina (Hakkarainen 1992, 242). Tutkimensa romaanien pohjalta Hakkarainen päättelee, että 1980-luvun naiskirjallisuudessa nainen ei ”vielä koe olevansa oma elämänsä subjekti vaan etsii ihmissuhteistaan juonta elämäntarinalleen”. Tässä kohdin Hakkarainen mainitsee Stenbergin lisäksi myös Annika Idströmin tuotannon.

Nevalan ja Hakkaraisen luonnehdinnoissa Stella nähdään itsekeskeisenä henkilönä, jonka olemassaolo on rajoittunut yksityiselle alueelle erotuksena julkisesta, yhteiskunnallisesta ja sosiaalisesta. Romaanissa esiin tuleva romanttinen diskurssi on ymmärretty yksityiselämän kuvauksena, jolloin henkilökohtainen ei ylipäätään voi olla poliittista (vrt. Koivunen 2012). Julkista ja siten poliittista voisi tällöin olla vain historiallis-yhteiskunnallinen tai sosiaalisen ympäristön kuvaus, ei naisen ruumiillisuuteen ja kirjoittamiseen liittyvät ongelmat. Kuitenkin niin kauan kuin politiikka ajatellaan osallistumisena ”ylhäältä päin tulevaan valtaan”, jokapäiväinen arjen politiikka jää marginaaliin. Poliittinen kamppailu ei kuitenkaan ole rajattu valtiolliselle tasolle, vaan se voi näkyä esimerkiksi ihmisuhteissa, elämäntavoissa tai kulttuurin kentällä. (Bergman 2002, 11.) Jos kerronnallinen ääni rajataan yksityiseksi puheeksi, se ei avaudu julkiselle eikä poliittiselle kysymyksenasettelulle. Jos kuitenkin katsotaan, että kieli on lähtökohtaisesti sosiaalista, yksityisimpinäkin pidetyt lausumat kertovat jotain yhteiskunnasta ja kulttuurista, jossa ne on tuotettu. Tällöin ajatus 1980-luvun kotimaisen kirjallisuuden sisäänpäinkääntyneisyydestä ja ”yksityisten asioiden asettamisesta yhteisten edelle” (ks. Hosiaisuus 1991) asettuu uuteen valoon.

Sukupuolitetun subjektin kannalta oleellista on, ymmärretäänkö kirjalliset äänet yksityisen vai julkisen alueen kysymyksinä. Naisäänestä tuleekin alue, jonka avulla määritellään yksityisen ja julkisen välistä rajaa. Stenbergin käsittelemät aiheet ovat mitä suurimmassa määrin poliittisia, kun kyse on naisen oikeudesta oman ruumiinsa määrittelyyn. 1980-luvun myötä suomalaiseen sukupuolijärjestelmään alkoi kohdistua yhä suurempia muutospaineita: sukupuoleen, sukupuolieroon ja sukupuolten väliseen konfliktiin liittyvät kysymykset tulivat eksplisiittisiksi poliittisissa instituutioissa naisjärjestöjen kollektiivisten vaatimusten seurauksena. Sukupuolidiskurssin sisältö muuttui tasa-arvokeskeisestä naisorientoituneeksi ja tasa-arvopolitiikka laajeni käsittämään myös väkivaltaan, seksuaalisuuteen, kulttuuriin ja symbolisiin rakenteisiin kohdistuvan tarkastelun. (Bergman 2002, 164–168.)

Myös tunnustuksellisuus kuuluu olennaisesti sekä päiväkirja- että kirjeromaanin konventioihin. Tunnustuskirjallisuuden nousu 1970-luvulla oli kansanvälinen ilmiö, joka liittyy vasemmiston, naisliikkeen ja vähemmistöjen nousuun (Makkonen 1995, 114). Suomenruotsalaisten kirjailijoiden 1970-luvulla aloittaman subjektiivisen autobiografisen kirjoittamisen virtaus on nähty myös osaltaan 1980-luvun proosan taustalla (Nevala 1992, 164). 1970-luvulla

vallitsevan tunnustuskirjallisuuden aaltoon kuului yksityisinä pidettyjen kirjoitusmuotojen käyttäminen. Naiskirjailijoiden uusi aalto oli saapunut Suomeen 1970-luvulla Märta Tikkasen *Vuosisadan rakkaustarinan* (1978) myötä. Tuolloin feministinen tunnustuskirjallisuus alkoi kartoittaa perinteisesti intiimeiksi koettuja alueita päiväkirjaromaanin tai omaelämäkerrallisen romaanin muodossa. (Hakkarainen 1992, 233; ks. myös Enwald 1999, 202–206; Makkonen 1997, 101.) Anna Makkonen (1995, 114) olettaa, että naisten tunnustukselliset tekstit saivat erilaisen vastaanoton kuin miehet, koska naisille ei sallittu samanlaista avoimuutta kuin miehille. Esimerkkinä hän mainitsee Eeva Kilven saaman kritiikin teoksistaan *Naisen päiväkirja* ja *Ihmisen ääni*. Myös Anu Koivunen (2012) on tutkinut yksityisen ja julkisen välistä rajanvetoa 1960–1970-luvun suomalaisessa kulttuurikeskustelussa Märta Tikkasen tuotannon vastaanoton valossa. Koivusen mukaan henkilökohtainen näyttäytyi poliittisena ja radikaalina ajan mieskirjailijoiden, Christer Kihlmanin ja Henrik Tikkasen, teoksissa, kun taas Märta Tikkasen tuotannon intiimin poliittista potentiaalia ei kyetty hahmottamaan.²⁶

Tunnustuskirjallisuus lajina liittyy yksityisen ja julkisen välisen rajan hälvenemiseen tai yksityisen julkiseksi tekemiseen. Heidi Grönstrandin (2005, 108–114) tutkimissa 1840-luvun naisten kirjoittamissa romaaneissa miehensä hylkäämät naiset tunnustavat kirjeissä seksuaalinormistoa koskevat rikkomuksensa. Kirjeiden vastaanottaja on usein juuri se, jonka vuoksi kirjeiden kirjoittaja on tullut jätetyksi. Tilanne on sama myös *Häikäisyssä*: Stella kirjoittaa juuri Tuijalle, koska tämän olemassaoloon kilpistyy koko ongelma, syy miksi Stella ylipäättään

²⁶ Syynä tähän intiimin politisoimattomuuteen feminismin tarpeiksi Koivunen esittää kolme kehystä, jotka määrittävät tuon ajan suomalaista kulttuuria: kansallinen sukupuoli eli ajatus siitä, että agraarisessa Suomessa yksityinen ja julkinen eivät koskaan ole sukupuolittuneet vaan miehet ja naiset ovat aina rinnakkain taistelleet samoilla alueilla. Tasa-arvoideologian oikeutus syntyi siitä, että kyseessä ei katsottu olevan vain naisten, vaan koko kansakunnan etu. Toiseksi kehykseksi sukupuolineutraaliuden rinnalle Koivunen nostaa intiimin ideologian, jonka mukaan intiimi alue on aitoa ja todellista, ja se on sitoutunut yksilön, tässä kontekstissa miesten, halujen ja tarpeiden tyydyttämiseen. Kolmantena kehystenä Koivunen nostaa esiin roolin käsitteen, joka vaikutti etenkin 1960-luvulla käydyssä sukupuoliroolikeskustelussa. Tällöin sukupuoli politisoitiin nimenomaan sosiologisen tiedonintressin piirissä ja sukupuolirooli-käsitteen kautta. Käsite liittyy 1960-luvun tasa-arvokeskusteluun, jota käytiin erityisesti Yhdistys 9:n innoittamana koko yhteiskunnassa. Yhdistys 9 toimi 1966–1970 ja sen ohjelmallisena tavoitteena oli ”sellaisen yhteiskunnan luominen, jossa yksilöllä on mahdollisuus toteuttaa itseään sukupuolesta riippumatta”. Sukupuoliroolikeskustelusta ks. Margareta Mickwitz, Agneta von Essen & Elisabeth Nordgren (toim.) 2008: *Roolien murtaajat. Tasa-arvokeskustelua 1960-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Gaudeamus.

kirjoittaa. Hän haluaa selittää Tuijalle oman osuutensa heidän yhteisestä tarinastaan, väärinnimeämisestä ja tapahtumista sen jälkeen.

Tunnustuksellisuus on *Häikäisyssä* psykoanalyttisesti orientoitunutta: Stellan sävyltään toisinaan ylemmydentuntoinen monologi muistuttaa psykoanalyttisessa istunnossa tapahtuvaa tilitystä, jota kukaan ei keskeytä, mutta jolla on selkeä kohde, psykologiksi kouluttautunut Tuija, joka kuuntelee ja puhumalla määrittelee asiakkaitaan. Psykoanalyysi on varmasti äänen saamisen diskursseista tunnetuin. Freudilainen psykoanalyysi korostaa puheen ja vapaan assosiaation katarttisuutta; Psykoanalyysissa puheen merkitystä ja tulkintaa korostetaan, analyysin lähtökohtanaan on puheen katarttinen, vapauttava voima, ”puheella parantaminen” (talking cure). (Grosz 1990, 12, 92, 114.) Psykoanalyttinen asetelma vetää huomiota yksilölliseen ja yksityiseen elämäntarinaan, kun puhuja ikään kuin tunnustaa kuuntelijalle oman sisimpänsä kaikkein salaisimmat tunteet.

Häikäisy on rakennettu romanssin ja kolmiodraaman muotoon ja sen keskeiset kohtaamiset ovat seksuaalisia, ne tapahtuvat seksuaalisen haluamisen ja romanttisen rakkauden viitekehysissä. Asetelman avauskohta ja tarina, jonka Stella haluaa kirjeessä Tuijalle kertoa, on nuorten sokkoleikissä tapahtunut kohtaaminen, jossa Eno on pimeässä kellarikomerossa, siis sokkona ja pelkän tuntoaistin varassa, väärintunnistanut ja väärinnimennyt Stellan Tuijaksi, mikä on omiaan aiheuttamaan Stellassa identiteettikriisin, ongelman siitä, kuka hän oikein on, ja mikä on hänen suhteensa tuohon toiseen, Tuijaan:

Ruumiini syntyi vahingossa ja siitä seurasi ratkeamaton ristiriita. Minun on puhuttava tästä näin seikkaperäisesti, sillä tapahtuma heitti varjonsa meihin kaikkiin. Se satoi minut sinuun [Tuijaan], sillä erehdyksessä minä sain tunteet, jotka oli tarkoitettu sinulle. Minusta tuli tahtomattani varas ja samalla petetty. (H 39)

Kun Stella tunnistettiin nuorten piiloleikissä virheellisesti Tuijaksi, hänen oma kokemuksensa itsestään ja tunteensa Enoa kohtaan joutuivat ristiriitaan ulkoa päin tulevien määrittelyjen kanssa. Stellalle väärinnimeäminen merkitsee oudon siamilaisen ruumiin syntyä, joka on koko tarinan laukaiseva tekijä: ”Meitä yhdistää tarina, jota et ole vielä kuullut. Minun on kerrottava sinulle ruumiini synnystä, meidän omituisen siamilaisen ruumiimme synnystä, jotta voisit ymmärtää tekojani.” (H 11) Ruumiin synty viittaa siihen, kuinka Eno nimeää Stellan Tui-

jaksi. Stella kokee enon kosketuksen kautta tunteet, jotka on tarkoitettu Tuijalle. Enon takia Stellan ja Tuijan identiteetit sekoittuvat, joten Stellan samastuminen Tuijaan tekee Tuijasta ikään kuin hänen toisen minänsä.

Vaikka *Häikäisy* rakentuu yhdestä näkökulmasta, se on keskusteleva, toisen näkökulmaa jatkuvasti refleктоiva. Kirjemuoto ja sitä seuraava jatkuva retorinen toisen puhuttelu viittaavat dialogiin: romaani alkaa puhuttelulla ”Rakas Tuija.” Se intensiteetti, jolla poissaoleva keskustelukumppani otetaan huomioon, voi vaihdella (Bahtin 1963/1991, 325). *Häikäisyssä* kuuntelijan huomioiminen on jatkuvaa, Stella haluaa kuulla Tuijan näkökulman:

Tunnen myötätuntoa sinua kohtaan, mutta samalla olen vahingoniloinen. Vihdoinkin joudut vastaamaan kysymyksiin, joilla olet tähän asti vain leikkinyt. Oletko unohtanut, kuka on Kaksosten Esoteerinen hallitsija? En minä pane sinua pinteeseen vaan Venus, jota tähän saakka olet yrittänyt huiputtaa.

Tietenkin tilanne on sinusta omituinen ja kiusallinen, mutta sinun on aika tuntea sormeni kohtalosi viivalla. Haluan kuulla sinun näkökulmasi, juuri sinun, rakas Tuijani. (H 9)

Tuota näkökulmaa ei kuitenkaan koskaan kuulla, mutta silti ääneen sisältyvä intonaatio rekisteröi toisen läsnäolon, se rakentaa kuvauksen äänestä, jolle puhuja ajattelee puhuvansa (Clark & Holquist 1984, 12). Lynne Pearce (1994, 1–7) käyttää esimerkkinä dialogisuudesta puhelinkeskustelua, joka voi onnistua vain kahden ihmisen vuorovaikutuksena. Kyseessä on symbolinen ”dialoginen sopimus”, jossa merkitykset voivat syntyä vain suhteessa toiseen. Vaikka Stella pyrkii monologisiin ja omaehtoisuuteen, hänen sanansa on välttämättä dialoginen, sillä se ei ole vain itseensä keskittynyt ja sisäisesti itseriittoinen. Stella on tietoinen siitä, että hän tarvitsee toista, jolle kirjoittaa.

Vihje toisen äänen läsnäolosta tulee esiin jo romaanin alkupuolella. Päinvastoin kuin *Paratiisin vangeissa*, *Häikäisyssä* ”kaksosten” äänet ovat erilaiset. Stella kuvaa tilannetta astrologian termein, jossa kullakin tähtimerkillä on oma hallitsijansa, joka määrää elämää:

Merkurius hallitsee kuudetta huonettani, mielenlaatuni on negatiivinen ja feminiininen. Uskomatonta kyllä meillä on yhteinen hallitsija, joskin se määrää elämämme eri huoneita. Sinusta tuo jumalten sanansaattaja on tehnyt puhujan, minut hän on sotkenut sanoihin tavalla joka saa minut tunte-

maan itseni verkkojen selvittäjäksi. Mutta sinun elementtisi onkin kevyt ja liikkuva, äänen luonnollinen olotila. (H 5)

Paradoksisella tavalla Stella kuvailee Tuijan elementtiä äänelle luontevaksi, vaikka hän kertojana on itse äänessä. Ristiriita herättää miettimään näiden kahden subjektin välistä yhteyttä. Stella rakentaa puheessaan lukijalle mielikuvan Tuijasta. Stella kuvaa hänen ja Tuijan suhdetta tähtiin kirjoitetuksi kohtalonyhteydeksi: he ovat joutuneet tahtomattaan kilpailuasemaan. Suhde kuvataan tähtiin kirjoitetuksi kohtaloksi:

Osani on näköjään toivoton. Tarkoitukseni ei ollut puhua sinusta vaan itsestäni. Minun ei tarvitse vilkaista syntymäkarttojamme tietääkseni miten auttamattomasti elämäni on kietoutunut sinuun. En pääse sinusta kuten et sinäkään minusta. Olen katsonut kättäsi ja nähnyt sen viivat. Kohtalosi on piirretty siihen. Me olemme siamilaiset kaksoset. Osa minusta on syntynyt nimissäsi, ja tämä on se luku jota et tunne. Meillä on muutakin yhteistä kuin sama hallitsija ja nuoruusvuodet. Valitettavasti myös tulevaisuus. (H 6–7)

Juuri Tuijalle Stella kirjoittaa, Tuijalle hän on selityksen velkaa. Kerrontaa leimaa ristiriitaisuus, kun Stella haluaa kuulla myös Tuijan näkökulman, mutta kuitenkin heti seuraavaksi siirtyy puolustuskannalle ja tekee voimakkaasti eroa toisesta: Stella tekee selväksi, että häntä kiinnostaa Tuijassa vain hänen historiallinen paikkansa eli se, että heidän kohtalonsa on ikään kuin punottu yhteen väärintunnistamisen kautta. Stella haluaa pysyä Stellana, identifioida itsensä yksilöksi juuri silloin, kun Tuijaksi nimeäminen uhkaa hänen olemassaoloaan, tekee siitä jännitteisen: ”Haluan pysyä Stellana, minä kamppailen, mutta nimesi kajahtaa korvissani.” (H 39)

Feministisissä teorioissa erokeskustelu on noussut yhdeksi subjektikäsitteitä selittäväksi malliksi. Tämän mukaan subjektikäsitteitys voi korostaa naisten ja miesten välisiä eroja, naisten keskinäisiä eroja tai naisten sisäisiä eroja. Erot ovat päällekkäisiä, eivät niinkään toisensa poissulkevia. (Braidotti 1994; Kosonen 1996, 192.) Jaottelu naisten keskinäisiin eroihin on tärkeä, koska siten voidaan havaita naisten erilaiset paikat yhden subjektinrakentamistarinan rinnalla. Braidottin (ja Irigarayn) väite on, että samaa sukupuolta olevan ihmisen toisenlaisuuden tunnustaminen aiheuttaa muutoksen naisten välisissä suhteissa (Braidotti 1991/1993, 225). Muodostuu erilainen ero, jossa erot eivät

asetu vastakohdikseen, vaan voivat moninkertaistua (Braidotti 1994, 115). Samaksi tekeminen kieltää objektivoidulta toiselta oikeuden hänen erilaisuuteensa (Schor 1994, 65).

Stellan ja Tuijan määrittelemisen vastakohtien kautta liittyy naiskuvan kaksijakoisuuteen. *Häikäisyssä* naisten suhde on muodostunut vaihdettavuuden ja korvattavuuden periaatteen mukaan. Stella ja Tuija ovat Enon suhteen identtiset, jolloin Stellan on ollut pakko tehdä eroa itsensä ja Tuijan välille: Tuija on Stellan vastahahmo, joka edustaa hänen halveksimiaan piirteitä naisessa. Tuija saa luonnehdintoja, jotka yhdistetään stereotyyppiseen naiseuteen: hoivaamis- ja miellyttämishalu, turhamaisuus. Stellan voidaan nähdä kamppailevan itseensä sovittamatonta naiskuvaa vastaan. Kysymys on myös kaksoisolennon korvattavuudesta, vaihdettavuudesta:

Sinä et ikävä kyllä ole ainutlaatuinen, sinä olet korvattavissa. Kaltaisiasi sieviä nokkelia tyttöjä löytyy tusinoittain. Ja sittenkin minun on peruttava osa sanoistani. Minulle sinä olet korvaamaton, mutta vain siksi että osuit sopivalle kohdalle. Oma historiallinen paikkasi tekee sinusta minulle korvaamattoman, ei ihmeellisyytesi. (H 41)

Stellan kirje on tarkoitettu Tuijalle ja se sukupuolittaa lukijansa tehokkaasti vetoamalla yhteiseen naisruumiiseen ja naisruumiin objektivoinnin kokemukseen. Puhuteltu, Tuija, ei siten ole kuka tahansa, vaan hänen sukupuolensa ja sijoittumisensa tarinaan on tarkkaan määritelty. Määrittelevä puhuttelu on usein sävyllään ivallista:

Muistatko Tuijaseni? Me emme totisesti olleet kotitalomme koivu ja tähti. Tuijat ovat hautapuita, tiedätkö, kuin siististi palavia vihreitä liekkejä joiden symmetria ei häiritse vainajien mielenrauhaa. Et totisesti muistuta nimeäsi. Jos on totta että puu tunnetaan hedelmistään, ei lajisi ole ainakaan paratiisista. (H 9)

Vahingonilon ohella Stella tuntee kuitenkin myös myötätuntoa Tuijaa kohtaan:

Suo anteeksi pilkallisuuteni, syytön sinä olet osaan johon jouduit. Ethän edes aavistanut millaiseen jääpanssariin pikku ystäväsi sydän noita vuosina peittyi. Vielä vähemmän olit selvillä omasta osuudestasi. Meidät oli viskattu tarinaan, jossa me molemmat olimme varkaita. Sinä tietämättäsi, minä tuomittuna. (H 9)

Ivallisuus ja myötätunto seuraavat toisiaan. Eron tekeminen ei kuitenkaan johda toisen kieltämiseen, vaan Stellan ambivalentit tunteet Tuijaa kohtaan ovat seurausta naisten välisiä eroja tunnustamattomasta diskurssista.

Häikäisy suhtautuu ristiriitaisesti ajatukseen yhteisestä, jaettavasta naisidentiteetistä samuutena ja korostaa eroa, naisten erilaisia ja ainutkertaisia paikkoja. Lynne Pearce (1994, 134) muistuttaa, että dialogisuus on usein yhtä paljon vastustusta ja yhteistyökyvyttömyyttä kuin kohtaamista ja vastavuoroisuutta, jolloin naisten välisten suhteiden tärkeyden osoittaminen ei merkitse ihanteellista samanmielisyyttä. Kommunikaatio merkitsee helposti romanttista yhteisymmärrystä ja samanmielisyyttä, josta ristiriidat on häivytetty ja ajatus yhteisestä identiteetistä elää. Dialogisuus ei kuitenkaan merkitse tasa-arvoisuutta ja samanlaisuutta, vaan se on riippuvaista eroista (mt., 150). Dialogisuudessa ei siis ole kyse yhteisen kielen unelmasta, jossa puhuja ja kuulija sulautuvat yhteen ja heidän välisensä erot häivytetään. Tällainen utooppinen kielikäsitys oli feministillä yleinen 1970–1980-luvulla. (Ks. esim. Pearce 1994, 159–172.)

Vaikka kerronnassa ei rakenneta eksplisiittistä dialogia näiden kahden välille, Tuijan merkitys sekä tapahtumien että Stellan itseymmärryksen kannalta on olennainen:

Kaikkina näinä vuosina heikko ääni sisimmässäni on yrittänyt kertoa jotakin, mutta olen kuullut siitä katkelmia vain täydessä hiljaisuudessa. Nyt tiedän, että tarvitsin sinua löytääkseni sanat. (H 155)

Minä tarvitsen sinua yhä, Tuija. Suhteeni puheeseen ei ole muuttunut ja vastahakoisesti olen ryhtynyt tähän urakkaan. Olen avautunut sinulle, jotta oppisit tuntemaan minut. (H 156)

Stella etsii yhteyttä Tuijaan ja kokee hänet välttämättömäksi itselleen. Tarina ei olisi edes ollut mahdollinen ilman Tuijaa.²⁷ Toinen nainen on keskeinen tarinan kerronnan kannalta. Toisesta kertominen mahdollistaa subjektin näkemisen suhteellisena. Stella ei pysty pitämään suvereenia kertojan asemaa, kertoja on itse myös mitä suurimmassa määrin kerrottu. Ääni ei tällöin ole sidottu yhteen ja yhtenäiseen puhujaposition, vaan kerronnallisen äänen merkitseväksi tuleminen vaatii toisen osapuolen, kuuntelijan.

²⁷ Lea Rojola on tutkinut Maria Jotunin novellia ”Rakkautta”, jossa naisen koko kertomus, vaikka se muodolliselta rakenteeltaan lähenee monologia, on orientoitunut kohti toista naista ja hänen vastaustaan (ks. Rojola 2006, 488).

Identiteettipoliittinen äänen korostaminen ei siis yksinään riitä minän ja toisen kohtaamista ja merkitystä pohtivien eettisten kysymysten kysymiseen. Tässä tulee hyvin esiin se Adriana Cavareron ajatus, että olemme riippuvaisia toisista jopa omaa elämäntarinaamme kertoessamme (ks. Cavarero 1997; Kottman 1997, ix). *Häikäisyssä* on monella tavalla kysymys paikkojen vaihtamisesta ja henkilöhahmojen suhteista ja vaikutuksesta toisiinsa: ”Elämämme ihmiset on meille annettu, emmekä voi hylätä heitä menettämättä kosketusta itseemme.” (H 151) Stella vertaakin ihmisten välisiä suhteita planeettojen etäisyyksiin ja voimasuhteisiin. Stella pohtii omaa merkitystään toisten elämässä: ”Mitä elämä oli varannut osalleni? Mitä jälkiä tulisin itse jättämään toisten elämään? Kysymykset olivat liian suuria mahtuakseen päähäni.” (H 144)

Kertojana, suhtautumisessaan Tuijaan, Stella muistuttaa Siskoa. Aivan kuten romaanissa *Paratiisin vangit*, jossa Sisko pohti itseään toisen tarinan kertojana, Stella pohtii itsestä ja toisesta kertomisen liukuvaa rajaa. Stellan ja Tuijan välinen yhteys on syntynyt väärintimeämisestä, siitä, että heidät on sekoitettu keskenään. Stella on varastanut toisen tunteet, mutta koska ne eivät todellisuudessa kuulu hänelle, vaikka hän on rakastunut enoon, hänestä tulee myös petetty. Hän on varas, koska hänen ruumiinsa on osa toiselle kuuluvaa tarinaa. Samuuden ja eron ongelmasta on siis kyse kuten Stenbergin edellisessäkin romaanissa. Romaani muistuttaaakin *Paratiisin vankeja* monessa kohdin: molemmissa esiintyy kaksi naista/tyttöä, joiden kohtalo on kietoutunut yhteen. Stellan ja Tuijan kaksoisolentosuhde eroaa Siskon ja Annan suhteesta siinä, että Stellan ja Tuijan välinen suhde on syntynyt kolmannen henkilön kautta. Toisaalta myöskään Siskon ja Annan suhde ei ole itse valittu, he ovat sisaruksia. Molemmissa tapauksissa naiset muistuttavat toisiaan, mutta muistuttavuus ei muutu samuudeksi vaan säilyttää eron.

Stellan asema kertojana ei takaa auktoriteettia ja hallintaa, vaan se on sidoksissa toiseen. Kerronnan suvereenius on näennäistä, kuten myös kertojan yksilöllinen valta-asema. Kyse ei ole vain omasta identiteetistä, vaan myös omasta vaikutuksesta toisiin. Naisten väliset erot artikuloidaan suhteen kautta, kirjoittamalla, kertomalla ja kuuntelemalla. Toisen ”minä” ei olekaan objekti vaan toinen subjekti (Eskin 2000, 98), joka vaikuttaa kertomiseen. Kamppailu äänistä muodostuu siten myös monologiksi ymmärrettyssä tekstissä ja yksityisinä pidetyissä kirjoissa ja päiväkirjoissa. Stenbergin strategia on tehdä ero kahden naisen välille tilanteessa, jossa nainen usein ymmärretään yhtenäiseksi ja yksinäiseksi kategoriaksi, yhdeksi naisääneksi.

Nimi on enne?

Kahdentumisen ohella Stenbergin romaaneissa henkilöhahmojen nimet ja nimeäminen, kuten myös väärinnimeäminen saavat keskeisen aseman subjektin yhtenäisyyttä problematisoivina, kaikissa romaaneissa toistuvina motiiveina. Nimi on tärkeä yksilön identifioinnin menetelmä ja sillä on kaunokirjallisuudessa yhtenäisyyteen pyrkivä vaikutus (ks. Fokkema 1991, 38–39, myös Rimmon-Kenan 1983/1999, 49–53). Tällöin myös nimetyn henkilöhahmon ja kertojan puhe voidaan palauttaa yhden lähteen tuottamaksi. Esimerkiksi ”Stellan ääni” tuottaa mielikuvan nimetystä puhujasta, joka omistaa äänensä ja jonka lausumat ovat peräisin hänen yksityisestä kokemusmaailmastaan. Tämä ajatus on yhteydessä ajatukseen subjektista yksilönä ja äänensä alkuperänä.

Ajatus henkilöhahmon yksilöllisyydestä ja yksilöllisestä kokemuksesta on peräisin 1700-luvulta, jolloin moderni romaani lajina ilmaantui, ja yksilöllisyys kollektiivisuuden sijaan alkoi määrittää modernia länsimaista kulttuuria. 1700-luvulla epiikan päämuodoksi tuli eepoksen sijaan romaani, mikä merkitsi samalla myös siirtymää kirjallisuuden klassisesta paradigmasta moderniin, kollektiivisesta ajattelutavasta individuaaliseksi (Saariluoma 1999, 31–32; ks. myös Ikonen 2010, 235.) 1700-luvulla kehittyi ns. psykologinen realismi, jossa alettiin kiinnittää huomiota yksilön ja hänen kokemuksensa erityisyyteen. Modernin romaanin yksi tapa korostaa henkilöhahmon yksilöllisyyttä ja realistisuutta oli nimeäminen aivan kuten tavallisessa elämässä. Erisnimi oli persoonallisen identiteetin verbaalinen ilmaus. Nimeäminen auttoi ymmärtämään henkilöhahmoa erityisenä yksilönä osana sosiaalista ympäristöä, kun taas aiemmin kirjallisuudessa nimen funktio oli ollut tiettyjen luonteenpiirteiden karakterisointi ja tyyppittely, jolloin henkilöllä ei myöskään ollut sekä etu- että sukunimeä. (Watt 1957/2001, 18–20.)

Stenberg käsittelee romaaneissaan modernin aikakauden myyttejä, jotka ovat syntyneet uuden ajan alussa ilmaisemaan individualistista ajattelutapaa, vapaata ja itsenäistä ihmistä. Tuolloin yksilöllisyys kollektiivisuuden sijaan alkoi määrittää modernia länsimaista kulttuuria (ks. esim Watt 1996). Valistus rohkaisi kyseenalaistamaan annettuja totuuksia ja kääntymään sisäänpäin, uskomaan ihmisen rationaalisuuteen ja kykyyn hallita maailmaa. Edistyvän ihmiskunnan emansipaatio on järjen ja vapauden juhlinnan tarina (Worthington 1996, 2), joka on Stenbergin tuotannossa jatkuvan pohdinnan ja kritiikin kohteena.

1600–1700-luvuilla individualismia edesauttoi Descartesin ja Locken ajattelu, kuten myös Rousseauin ja Goethen (Watt 1996, 237). Näihin kaikkiin Stenberg viittaa romaaneissaan, joko suoraan tai epäsuorasti. He ovat joko romaanien henkilöahmoja, kuten Locke *Gulliverin tyttäressä*, tai kirjallisia viittauskohteita, kuten Goethe *Häikäisyssä*. Rousseauin tavoin Stella pohtii kielen alkuperän kysymyksiä, ja Descartes tulee esiin eri henkilöiden pohtiessa dualistista ihmis käsitystä. Stenbergin henkilöiden etunimet ovat korostetun kirjallisia eikä hänen henkilöillään koskaan ole sukunimeä. Tämä piirre etäännyttää realistisen kertomisen konventioista ja tekee erisnimestä merkityksellisen muilla kuin yksilöllisyyttä korostavilla tavoilla. Henkilöahmo ei aina ole psykologisesti motivoitu, vaan sitä määrittelevät lajityypilliset piirteet, tekstin historiallinen asema, sen edeltäjät ja seuraajat (Vice 1997, 70). Nimi synnyttää suhteen kirjallisuuden aiempiin henkilöahmoihin ja niihin liitettyihin merkityksiin, ja nimeäminen paljastaa jotain myös tekijän lukeneisuudesta. Nimien intertekstuaalisuus on tärkeää romaanien tulkinnan kannalta, sillä ne vastaavat osaltaan kerronnallisen äänen yksilöllisyyden ongelmaan. Kun nimet ovat nimiä jo kerrotuissa kertomuksissa, kertojat eivät voi olla vakaita, omaa sanaansa täydellisesti hallitsevia kielenkäyttäjiä: teknisesti ”omalla äänellä” kerrottu ei välttämättä sitä ole.

Paratiisin vangeissa henkilöiden nimeäminen kytkeytyy sadun konventioniin, johon kuuluu sen yleistettävyyden takia, että kenelläkään muulla kuin päähenkilöllä ei ole nimeä (Bettelheim 1975/1984, 51). Näinhän romaanissa on, sisko on Sisko ja veli on Veli, myös isä ja äiti edustavat nimillään näitä roolejaan. Hahmot ovat tyypejä, eivät persoonia:

Toisiaan vanhempani kutsuivat Äidiksi ja Isäksi. Luulen että he olivat unoh-
taneet oikeat nimensä. Minulla on myös veli, jonka nimi on Veli. Meitä yh-
disti kateus. Me kadehdimme Annalta hänen nimeään. Vasta myöhemmin
olen käsittänyt, ettei Annakaan ole ihmisen nimi. Ja nyt tiedän että nimi on
enne. Tai pikemminkin kohtalo. Minun osani on sittenkin helpompi kuin
Annan, minulta haluttiin vähemmän. (PV 5)

Sadunomaisuudessa korostuu kertomusten myyttisyys ja universaalius, satuja ei sidota aikaan eikä paikkaan. Anna on päähenkilö, jolla on Siskon kadehtima erisnimi. Sekin tosin osoittautuu Stenbergin proosalle tyyppillisesti hyvin moniääniseksi sanaksi. Anna kertoo että omassa kaveripiirissä häntä kutsutaan Anuksi. Hän siis kieltäytyy tarinasta, joka kerrotaan hänen nimellään. Anna ei halua itseään kutsuttavan Annaksi, ”sillä Anna on pelkkä satu.” (PV 27) Annan kerto-

muksessa huomiota kiinnittääkin sen sadunomaisuus, sillä Annan olemassaolo näyttää kietoutuvan konventionaaliseen satumaailmaan, kauniina olemiseen ja passiivisuuteen. Nimet ovat kertomuksia kulttuurista ja sukupuolesta, niihin sisältyvät päähenkilölle mahdolliset juonet, asenteet ja toimintatavat. Anna on kertomus, joka toteutuu prinsessasatuna.

Nimipäivä motiivina tiivistää nimeämisen ongelmaa. Nimipäivänsä kunniaksi vietetyillä kakkukahveilla Anna osoittautuu säyseäksi ja uneliaaksi, yhteistyökykyiseksi muulloin vihaamansa äidin kanssa. Hän on tällöin lomalla miehisairaalasta, Siskon arvion mukaan ilmeisesti lannistettuna ja täynnä lääkkeitä. Heikolla hetkellä, kun Sisko hoivaa häntä, hän sanoo aina halunneensa olla vain Rauha. Myyttisessä ajattelussa nimi ilmaisee persoonan, sisimmän (Cassirer 1925/1955, 40–41). Annan pitäisi päästä nimestään eroon uhmatukseen kohdaloa. Annan nimi liittyy myös romaanissa kristillisen sovitushrin motiiviin. Anna on hahmo, jonka on sovitettava jonkun muun tekemät synnit: Anna on meidän edestämme annettu. Anna kertoo itse itsensä myyttiseksi hahmoksi, toisten himojen sovitushriksi. Anna toteuttaa nimenmukaista tehtävänsä. Anna on myös käskylyse: Anna! Siinä merkityksessä se viittaa myös käskyyn antaa itsestään toiselle, jolloin nimi on synonyyminen oman itsen uhrautumisen kanssa.

Sisko taas on nimensä mukaisesti vain suhde, olemassa toista varten. Tätä toista vastaan Sisko yrittää rimpuilla, mutta huomaa, ettei ihminen ole muuta kuin suhteensa. Sisko katsoo jo nimensä kertovan, että hän on ollut alusta lähtien sivuhenkilö ja hänen siskonsa Annan sopivan paremmin päähenkilöksi kiiltokuvamaisen ulkomuotonsa takia. Omaan nimeensä viitaten Sisko toteaa:

Minusta on sietämätöntä, että naiset nimittävät toisiaan siskoiksi. Minä en koskaan hairahdu puhumaan tasa-arvosta perhesuhteiden sanastolla. Solidaarisuus ei kulje sisaruuden nimissä, vapaus ja veljeys eivät kuulu yhteen. Sen mustempaa valhetta ei ole. Perheen perusta on valta ja alistaminen. (PV 5)

Käsitteillä voidaan hämätä ihmisiä uskomaan, että modernin länsimaisen demokratian keskeiset arvot vapaus, veljeys ja tasa-arvo voivat olla kaikille samat. Stenbergille ongelma on lähinnä siinä, minkälaisin käsittein vapaudesta puhutaan. Kyse on ydinperhekritiikistä, joka kuitenkin liitetään ajatukseen modernista edistyksestä. Sisko kritisoi perheinstituutiota ja sen määrittämiä sukupuolitettuja ja heteronormatiivisia olemisen tapoja. Nimi kertoo vain asemasta perhees-

sä, ei omasta identiteetistä. Nimi anastaa identiteetin ja sulkeistaa perhesuhteen verkostoon (Burke 1994, 47–48).²⁸ Kaikkia Stenbergin romaaneja yhdistää niinikään ydinperheeksi kutsutun yhteiskunnallisen rakenteen murtuminen tai luhistuminen. Tämän voi liittää kritiikkiin ydinperheestä ainoana porvarillisen yhteiskunnan luonnollisena suhdemuotona, jossa jokaisen paikka määritellään perhesuhteiden sanastolla.

Häikäisyssä nimi merkityksellistyy monitahoisesti, onhan sen yhtenä kantavana teemana juuri nimeäminen ja nimeämisessä epäonnistuminen. Romaanissa viitataan nimien ja nimeämisen enteellisyyteen, joka liittyy ajatukseen siitä, että nimi johtaa johonkin kohtaloon ja vangitsee omistajansa johonkin tiettyyn juoneen. Stella on aloittanut kertomuksen monta kertaa, mutta hän on aina ollut tyytymätön tulokseen. Hän päättää tällä kertaa tehdä kuten Goethe ja aloittaa elämäkertansa vilkaisemalla tähtiin: ”Olen aloittanut kertomukseni lukemattomia kertoja ja aina tyytymättömänä tulokseen. Ehkä minun on yksinkertaisesti aloitettava kuten Goethe elämäkertansa vilkaisemalla tähtiin, niiden mukaanhan olen saanut nimenikin.” (H 5) Se että Stella merkitsee tähteä, laventaa katsomisen ja katseen kohteena olemisen tematiikkaa romaanissa. Se myös luo dialogisen yhteyden Goethen näytelmään *Stella. Näytelmä rakastavaisille*, jonka tarkasteluun palaan seuraavassa luvussa. Nimeäminen vertautuu tähtiin, joita ei paljaalla silmällä voi havaita. Nimeäminen on tietämisen ele, joka kuitenkin romaanissa epäonnistuu. Toisen kohtaaminen ja toisesta tietäminen tematisoidaan aistimisen, kuulemisen, näkemisen, ei-näkemisen ja koskemisen kautta. Romanin nimi *Häikäisy* voi olla näkemistä estävä häikäisevä heijastus katsojan silmissä. Sen voi ajatella merkitsevän myös välittyneisyyttä, sillä se viittaa jonkin vaikuttavuuteen itsessä.

Nimeäminen liitetään *Häikäisyssä* myös luonnontieteelliseen observointiin. Nuorten tähtitiedeharrastus viittaa näkemisen ja katsomisen tärkeyteen. Tähtitiede ja todellisuuden tutkiminen kaukoputken läpi on toiseen suuntautuva havainnointia, tieteellistä observointia. Tähtitiedeharrastus on kun pienoismaailma luonnontieteen positivistisesta tiedekäsityksestä: tutkija katsoo tutkit-

²⁸ Stenbergin nimeämisstrategialla ei ole paljoakaan yhteistä Felskin esiintuoman feministisen omaelämäkirjoittamisen kanssa. Feministinen omaelämäkertakirjoittaminen eroaa porvarillisen omaelämäkerran individualistisesta traditiosta korostamalla arkipäiväisistä asioita ja kokemuksista, jotka sitovat naisia yhteen. Siitä syystä ei välttämättä käytetä erisnimiä, kun ei haluta ajatella hahmoja erityisinä yksilöinä, vaan identiteettiä ennemminkin yhteisöllisenä. (Felski 1989, 94–95, 115.)

tavaa, subjekti objektia, kaukoputken avulla. Harrastus on nimenomaan Enon harrastus, josta myös Enoa esikuvanaan pitävä Stella innostuu. Eno on Stellalle auktoriteetti, joka hallitsee luonnontieteellisen tiedon. Stella taas on ruumiillisuutensa kautta määritelty ja väärin nimetty pimeä tähti, luonnontieteellinen objekti, jonka hahmoon feminiinisiksi oletetut piirteet ovat kasautuneet. Eno on kertonut Stellalle, että hänen nimensä merkitsee tähteä. Stella nimeää itsensä Pimeäksi tähdeksi, mustaksi aukoksi, jota ei voi havaita ja jossa ei ole aikaa. Stella kirjoittaa: ”Merkurius hallitsee kuudetta huonettani, mielenlaatuni on negatiivinen ja feminiininen.” (H 5) Stellan ja Enon suhde näyttää määrittävän näiden vastakkainasettelujen kautta, kun Eno toimii rationaalisen tieteen subjektina ja Stella on määrittelyn kohde. Stellan ja Enon välinen rakkaussuhde ja Stellan enon nimeäminen Enoksi taas viittaavat psykoanalyysin oidipaaliseen kuvioon ja in-sestitabun rikkomiseen.

Sen sijaan, että nimi kertoisi jotain yksilöstä ja hänen ominaisuuksistaan, nimi paljastaa jotain juonesta, nimi kertoo kohtalon: nimi on enne. Henkilöt kantavat nimiensä kautta mukanaan kerrottujen tarinoiden painolastia. Nimi on sidottu olemassa oleviin diskursseihin, ja yksilösubjektin representaatio hajoaa jo tähän moniäänisyyteen. Erisnimi voidaan nähdä kirjallisesta luonteestaan tietoisena kirjallisuushistoriallisena kliseenä (ks. esim. Mäkelä-Marttinen 2008, 272). Stenbergillä sillä on tärkeä tehtävä henkilöiden välisten suhteiden ja heidän mahdollisuuksiensa tutkimisessa. Nimi viittaa toisiin teksteihin ja niiden käsitelyksiin itsen ja toisen välisestä suhteesta, vallasta ja sukupuolen mahdollistamista tarinoista.

Yksi nimeämisen Suuri kertomus *Häikäisyssä* on Raamatun luomiskertomus ja nimeämättömien objektien nimeäminen, nimen antaminen ensimmäistä kertaa: alussa oli sana ja sanan voimalla Jumala loi kaiken. Vanhan testamentin luomiskertomus sisältää myytin kielen synnystä: kieli syntyy, kun asia ja sana liitetään yhteen nimeämällä objekti. Kielen valta on määrittelevää, kun se nimeää ilmiötä ja liittää sanan ja objektin vastaavuuden periaatteella toisiinsa. Juuri tämänkaltaista kielen valtaa yksiaänisenä totuutena Stella kavahtaa. Raamatullinen sanan valta on nimeämisen väkivaltaa, jota Stellan pitää paeta: ”Minun elämäni hallitsi sana, eikä siinä ollut muuta jumalallista kuin sen uskomaton valta. Minut tehtiin sanoista, minut määriteltiin valmiiksi, ja jostakin ilmoitettujen ominaisuuksieni ryteiköstä minä kurkottelin kaulaani nähdäkseni kokonaisuuden. Sitä ei ollut.” (H15)

Henkilöt ovat samaan aikaan osallisia monissa eri tarinoissa, joihin heidän nimensä johdattavat: selkeimpänä sekä Raamatun että luonnontieteen luomiskertomukset. Raamatullisena viittauksena Stenberg on rakentanut *Häikäisyyn* tarinan Nooasta. Nooa pitää Arkki-nimistä eläinkauppaa, jonne Stella menee töihin ja päätyy suhteeseen Nooan kanssa. Stella kuvailee oman elämänsä tapahtumia mukaillen tarinaa Nooan arkista ja vedenpaisumuksesta, jonka mukaan Jumala päätti hävittää maailman, koska siitä oli tullut liian väkivaltainen. Vain Nooa pelastui rakentamalla arkin. Stenbergille tyypillisesti Suuri kertomus ja maailmanselitysmalli toimii kertomisen aineksena. Kuten nimet eivät kerro ihmisestä, myöskään sanat eivät ole nimiä, jotka ovat sitä, mitä ne kuvaavat. Tämä tulee esiin *Häikäisyyn* monikerroksisessa kielessä. Kieli ei ole vain sitä miltä se näyttää: Enon voi tulkita luonnontieteellisen tiedon symboliksi, Nooa edustaa kristinuskon myyttistä ja patriarkaalista valtaa. Molemmat toteuttavat omaa kertomustaan maailman alkuperästä. Tarinan motiivit voikin tulkita symbolisesti, jolloin ne paljastavat kokonaan toisen merkitysulottuvuuden. Tällöin romaanissa ei ole enää kyse Stellan rakkaussuhteesta kahteen eri mieheen vaan hänen suhteestaan erilaisiin maailmanselityskertomuksiin. Rakkaustarinan puitteissa Stella valitsee Nooan ja Enon väliltä jälkimmäisen, symbolisesti nähtynä valitsemalla Enon hän siirtyy uskonnollisesta selitysmallista luonnontieteelliseen.

Bahtinin (1981, 291) mukaan kieltä ei voi ajatella yhtenä ja yksiköllisenä, vaan kauttaaltaan heteroglottisena, jolloin eri kielet eivät sulje toisiaan pois, vaan kerrostuvat suhteessa toisiinsa ja samanaikaisesti. Tällöin sanat viittaavat jo kerrottuihin kertomuksiin eikä nimi vastaa oliota mitenkään yksioikoisesti, vaan avautuu myös mahdollisuus ironialle. Stenberg viittaa myös suoraan ironiaan nimenannon perusteena. Stellan isoäiti on Suuri Äiti, näkijä, jolla on salaista tietoa tulevaisuudesta, kun taas Stellan äiti Helmi on ollut pinnallisena ja suvun naisten näkökyvystä osattomana isoäidille pettymys: ”Helmiltä puuttui näkemisen kyky. Helmi oli isoäidille pettymys. Olen usein miettinyt, miksi hän antoi äidilleni tuon nimen. Ehkä hän oli tuntenut ihailua tuon kuultavan vaaleuden edessä, joka oli niin erilaista kuin hänen oma läpituunkemattomuutensa. Tai ehkä se oli ironiaa. Luulen ettei isoäiti ole koskaan pitänyt Helmistä. (H 21) Ironia piilee Stellan mukaan siinä, että nimi ei kuvaisikaan kohdettaan uskollisesti, vaan sen antamiseen voi sisältyä myös muita tarkoituksia.

Romaanissa *Gulliverin tytär* korostuu nimien intertekstuaalisuus. E.S. vastaanottaa tuntemattomat viestit, mutta niissä on jotain tuttua. Niiden kirjoittajat

osoittautuvat toisten kirjailijoiden luomiksi, jo kerrotuiksi henkilöhahmoiksi. Swiftin, Kilven ja Stenbergin kirjoissa on samannimisiä henkilöitä, keskeisimpänä tietysti Gulliver. Jo Stenbergin romaanin nimestä *Gulliverin tytär* voi päätellä, että siinä luodaan uusi henkilöhahmo, Gulliverin tytär:

Saanan siis esittäytyä. Olen Glumdalclitch Gulliver, tunnetun maailmanmatkaajan Lemuel Gulliverin tytär. Nimeni olen saanut jättiläistytön mukaan, joka hoivasi isääni Brobdingnagissa. 1) Isäni nimi on Teille varmasti tuttu ainakin hänen matkastaan Lilliputiin 2), kertomusta siitähän luetaan kaikkien maiden lastenkamareissa vaikkei sillä ole mitään tekemistä satujen kanssa.

- 1) suom. huom. Jättiläisten maa, johon Gulliverin laiva joutui eksytyttyään myrskyssä v. 1703. Asukkailla viisaat moraaliset ja valtiolliset periaatteet.
- 2) Suom. huom. Kääpiökokoisten ihmisten asuttama maa, johon Gulliverin laiva haaksirikkoutui 1699. (GT 14)

(*Gulliverin tyttäressä* Andarin ja Glumdalin osuudet sisältävät kirjailija E.S.:n alaviitteitä, jotka olen sekä tässä että myöhemmissä lainauksissa numeroinut varsinaisen tekstin alapuolelle.)

Stenberg nostaa romaanissaan keskeiseksi hahmoksi Gulliverin sijasta hänen tyttärensä, jolle antaa nimen Glumdal²⁹. Gulliver näyttäytyy hänen tyttäriensä näkökulmasta poissa olevana isänä, ei sankarillisena maailmanmatkaajana. Otsikkoa myöten nostetaan sukupuoli ja naishenkilöt keskeiseen asemaan tarinassa, jossa heitä ei ole aiemmin esiintynyt lainkaan tai vain sivuosissa. Samannimiset henkilöhahmot muuttuvat romaanista toiseen, eri aikoina eri tarinoissa, jolloin myös teosten painopisteet muuttuvat.

Gulliverin tyttäressä Andar on henkilöhahmo, jossa kiteytyy modernisaation kritiikki. Juuri Andarin henkilöhahmo romaanissa on Stenbergin luoma henkilö, joka ei esiinny Swiftin eikä myöskään Kilven romaanissa. Andar on Gulliverin kasvattitytär ja Glumdalin sisarpuoli. Kyse on sisaruksista, jotka ovat joutuneet ilman omaa tahtoaan erilleen ja haluavat jälleen saada yhteyden toisiinsa. Myös tässä Stenbergin romaanissa on kaksi naista, joiden välinen suhde on pohdinnan alla. Lokikirjassaan Andar kertoo alkuperänsä tarinaa. Gulliver löysi hänet yhdeltä lukuisilta matkoiltaan yrittäessään päästä takaisin 1900-luvun Fantomimiasta 1700-luvulle:

²⁹ Swiftin teoksessa esiintyvä Glumdal on maanviljelijän tytär, joka hoivaa pientä Gulliveria ja myös opettaa hänelle jättiläisten maan kieltä ja kulttuuria.

En tiedä missä ja milloin olen syntynyt, sillä Lemuel Gulliver löysi minut vahingossa etsiessään tietä menneisyyteen. Hänen laivansa aikakoneineen haaksirikkoutui kotisaareni edustalle. Kronologia ei siedä tällaisia yrityksiä, ja saaren tulivuori sylkäisi tulijoita kohti hehkuvia kiviä. Vielä ei ollut valkoisen miehen aika löytää paratiisia, jossa alastomuus ja kulta näyttelivät pääosaa. (GT 52)

Gulliver nimeää saarelta löytämänsä tytön tämän ainoan osaaman sanan ”andar” mukaan, vaikka sana olisi voinut tarkoittaa mitä hyvänsä, vaikka äitiä tai janoa. Gulliver nimeää hänet, muukalaisen, kuten Robinson Perjantain, osoitukseksi eurooppalaisen imperialismien vallasta. Se on kuitenkin sana, jonka Andar on itse lausunut omalla äidinkielellään. Andarin nimessä eri kielet, kulttuurit ja intentiot kohtaavat. Konkreettisesti ajateltuna sanasta tulee nimi. Modernisaatiossa identiteetin rajoja vedetään nimenomaan tarinalla alkuperästä, johon äiti kaikkein keskeisimmin liittyy. Tarina alkuperästä on riippuvainen modernista myytistä, joka olettaa alkuperäisen yhteyden tai täyteyden. (Rojola 1995a, 19.) Sana ei ole Gulliverin keksimä vaan Andar on ikään kuin nimennyt itsensä. Toisin on Defoen romaanissa, jossa Perjantai saa nimensä Robinsonin ehdoilla, tämän *aikakäsityksen* mukaan.

Läpinäkyvä peili

Romaanissa *Kuun puutarhat* tulee esiin nimeäminen identiteettiä koskevana ongelmana. Päähenkilö on kahdeksi jakautunut: hän on sekä äidin pikku enkeli Mikael että herrasmies, hegemonisen maskuliinisuuden ruumiillistuma Hermann. Nämä kaksi hahmoa riivaavat häntä ja samalla hän kuitenkin yrittää päästä niiden mahdollistamien merkitysten yli: hän tietää, että nimet eivät ole totta: ”Ikävä täytti minut ja piirsi minulle ääriviivat, lyhyen kertomuksen itsestäni: Mikael on äidin poika ja Hermann isän. Enkeli ja herrasmies, mutta kumpikaan ei ole totta.” (KP 121).³⁰ Isältä peritty nimi kantaa mukanaan Isän vallan perintöä. Nimeäminen on myös kapitalistisen järjestelmän tapa kontrolloida ja pitää yksilö hallussa, ikään kuin nimi olisi tae pysyvyydestä (Ragussis 1986, 218). Juuri kontrolliin

³⁰ Kahdentumisen teeman varhaisena esimerkkinä on pidetty Robert Stevensonin romaanin *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), jonka on tulkittu kuvaavan seksuaalista kaksoiselämää ja homoseksuaalista halua. Aihe antoi mahdollisuuden tutkia tabuja. (Sho-walter 1991, 105–126.)

poika yhdistää nimeämisen: nimi on patriarkaalisien yhteiskunnan tapa siirtää hallitsemisen perinne isältä pojalle. Nimi ja nimeäminen kantavat mukanaan sukupuoleen liittyviä arvoja ja arvostuksia. Nimi on sukupuolen symboli:

Sukunimen voi jättää omaan arvoonsa, sillä mitä muuta se on kuin koiraan nimi. Se kertoo koiraan historiasta. Naisen mielipide ei siinä paina: ellei hänelle olisi isänsä nimeä, se on hänen miehensä ja tämän isän aina hamaan taivaalliseen Isään ja toteemiin, sillä maailma on miesten. (KP 10)

Nimi kertoo vain vanhemmista ja se on tapa liittää ihminen osaksi yhteiskuntaa. Pojan äiti ja sisko ovat kuolleet auto-onnettomuudessa ja hän elää yhdessä psykiatri-isänsä kanssa. Äidin kuoleman jälkeen isä edustaa normatiivista psykoanalyttista valtaa. Isän perintöön liittyy psykiatrian nimissä tehty ihmisten normalisointi. Hermann ja Mikael eivät ole vastakohtaisia hahmoja, vaan molempien nimeen sisältyy kytkös normatiivisuudesta. Molemmat ovat myyttisiä hahmoja.

”Herrmann” on herrasmies, lähtökohtaisesti mieheksi määritelty. Hermann on isän perintöä, mies, joksi poika yrittää tulla, mutta Hermann on myös salaisuus, pieni, poikaa kovasti muistuttava hahmo, jolle tämä rakentaa oman, isän perinnöstä poikkeavan kertomuksen. Hermann on sekä se, miksi päähenkilö on nimetty että se, josta hän kertoo:

Pojan nimi on Hermann. Ymmärrän hyvin, että hän nolosteleo nimeään. Sellainen nimi tarjoaa hyvän lähtökohdan kiusaajille. Herrasmies tai herrasmies, miten tahansa. Herruus ja miehuus yhdistyvät nimessä erottamatta. Vain mahtipontiset vanhemmat voivat antaa lapselle sellaisen nimen. Hän ei halua keskustella nimestään. (KP 44)

Romaanissa tulee esiin Stenbergille tyypillinen samanaikaisuus. Hermann on minäkertoja ja kertojan toinen. Hänen täytyy puhua toisesta, jotta hän voi puhua itsestään. Hermann on hänelle salaisuus, josta täytyy saada kertoa.

Kuun puutarhoissa konkretisoidaan metafora talosta ihmisen mielen eri kerroksia kuvaavana paikkana. *Kuun puutarhoissa* Hermann asuu nimenomaan vintillä, josta on lyhin matka kuun puutarhoihin. *Häikäisyssä* fyysiset tilat rajautuvat kellareihin ja ullakkoihin. Pimeässä ja tunkkaisessa kellarikomeroissa tiedostamattomat seksuaalisuuden, vallan ja alistamisen muodot saavat muotonsa, vintti observatoriona taas edustaa tieteen rationaalisuutta. Kellari ja vintti saavat siis merkityksiä suhteessa rationaaliseen ja irrationaliseen, mielen eri kerroksiin sekä minän jakautumiseen.

Vintillä asuva Hermann on pojan salaisuus: ”Vain minä tiedän hänestä, hän on salaisuuteni, Minä en kavalla häntä.” (KP 41) Hän on pohtinut, olisiko mahdollista suunnitella jotain karanteen lapsen varaan, ilkeän pikku Hermannin, joka on ainoa, joka kykenee kostamaan. Hän on päättänyt pitää huolta vinttipojasta, sillä ”hän on pommi talomme vintillä. Pieru vasten hyvinvoivia naamoja, jotka kansoittavat portaikkomme mukavat asunnot.” (KP 45) Hermannista siis tulee mahdollisuus haastaa yhteiskunnan tyytyväisyyteen ja hyvinvointiin naamioituva suvaitsemattomuus. Hermann on karannut kotoa ja muuttanut asumaan pojan perheen vintille. Poika kuvailee sitä, kuinka paljon vintille piiloutunut pikkupoika on saanut kärsiä, kun hän on karannut kotoa. Karkulaisajan jälkeen hän palaa jossain vaiheessa kotiin, mutta hänen isänsä ei huomaa häntä. ”Hermann on kolmentoista, samanikäinen kuin minä sinä ikimuistoisena kesänä, jolloin karkasin kotoa.”

Katkelmallisuus ja nopeat siirtymät rikkovat lineaarista kerrontaa. Kerrontaan avautuu fantasiataso, jossa Hermann elää omaa lapsuuttaan ja näkee itsensä kuin tapahtumien ulkopuolisena: ”Tunsin irronneeni elämästäni. Elin jonkun poloisen osaa, jolla tuskin oli nimeä.” (KP 84) Metsässä aikansa piiloteltuaan hän alkaa olla nälissään ja löytää leikkimökin, jonne asettuu asumaan. Hän asettuu leikkimökin lapsen asemaan. Seuraa numeroitu tapahtumasarja, jossa hän näkee itsensä ja oman perheensä lapsuutensa näkökulmasta. Preesensissä kerrotut kohtaukset on numeroitu episodimaisiksi tapahtumiksi. Tapahtumat kerrotaan lapsen hahmottamina irrallisina episodeina, joissa tunnelma on epätodellinen eikä mielikuvia ja todellisia tapahtumia voi erottaa toisistaan.

Stenberg hyödyntää minän kirjoittamisen lajeista yksityisimpänä pidettyä päiväkirjakirjoittamista. Poika on löytänyt vintiltä Hermannin päiväkirjan, jossa tämä kuvaa aikaansa metsässä karkaamisen jälkeen jolloin eli kuukausia pois ihmisten ilmoilta. Seuraava luku on Hermannin minämuotoon kirjoitettu päiväkirja. Myös *Robinson Crusoe*ssa (1719/2000) Robinsonin päiväkirja toistaa osin jo kertaalleen selostettuja tapahtumia Robinsonin autiosaarelle haaksirikkoutumisesta lähtien ja siten kaksinkertaistaa tapahtumista kertomisen. Stenberg käyttää tätä kerrontatapaa niin että itsestä kertomisesta tulee toisesta kertomista ja toisesta kertominen on myös itsestä kertomista. Toisen päiväkirjan myötä tekstiin tulee kaksi ääntä, kaksi positiota suhteessa toisiinsa. Bahtinin (1963/1991, 310) mukaan Dostojevskilla sanat siirtyvät huuilta toisille, jolloin sanojen sisältö

pysyy samana, mutta sävy ja merkitys muuttuvat. Stenbergin romaanissa sama ajatus ihmisestä mielisairaana apinana, joka on laskeutunut puusta toistuu tekstissä kaksi kertaa:

Ilman puita olen eksesyksissä. Ihmisen juuret ovat puussa, Hermann ymmärtää tämän. Hänen päiväkirjassaan on lause: ”Ihmisen esi-isä on varmasti mielisairas apina, joka laskeutui alas puusta.” Hän ymmärtää asian ytimen. Terveet apinat pysyivät puussa, mutta seonnut esi-isä oli kadottanut itsesuojeluvaistonsa. (KP 47)

Toisen kerran sama ajatus toistuu Hermannin päiväkirjan siteerauksessa, jonka mukaan ”[i]hmisen esi-isä on takuulla ollut mielisairas apina, joka kadotti itsesuojeluvaiston ja laskeutui alas puusta. Terveet apinat pysyivät puussa.” (KP 109) Toisen päiväkirjan lukeminen on toisen nahkoihin menemistä. Lausumat eivät ole täysin identtiset, mutta ne suhteutuvat toisiinsa. Molemmissa tulee esiin suorastaan ivallinen kuva ihmisestä ja hänen alkuperästään sekä ihmiskunnan edistyksen tuomasta hyvästä.

Tapahtumat menevät päällekkäin pojan omien kokemusten kanssa: päiväkirja on toisen, mutta samalla hänen omansa. Päiväkirja on itselle kirjoitettu, mutta toisen löytämä. Metsästä ja toisesta todellisuudesta kertominen siis toteutetaan kaksiaäninenä kerrontana toisen päiväkirjan lukemisen avulla, kun poika rakentaa kertomusta omasta marginaalisesta kokemuksestaan metsäpöykänä:

On tapahtunut onnettomuus. Kupu on rikottu ja puutarha tuhottu. Hermann on kiskottu todellisuuteen kuin kala vedestä ja hän tukehtuu. Todellisuus, mitä se on? Kadulta kantautuva jyly, humalaisten huudot ja ilmeettömät kasvot. Minun on elettävä todellisuudessa ne sanovat, minä olen Hermann. [...]

Minä ei ole kukaan. Hermann on linnoittautunut konehuoneeseen ja hänellä on ase. Hän tappaa jokaisen. Hän on tappanut myös Mikaelin, äidin pikku enkelin. (KP 116)

Lainauksesta käy ilmi kerronnallisen äänen huojuvuus Hermannin minämuotoisen päiväkirjan sisälläkin. Kerronnallinen ääni ei kuitenkaan päiväkirjassakaan seuraa nimeämisen rajoja.

Pojan kaksi puolta risteävät ja yrittävät kohdata, mutta joka kerta kun näin käy, toinen kavahtaa ja pakenee. Kun he kohtaavat metsässä ja näkevät toisensa,

he eivät tunnista toisiaan: ”Luulen että hän oli jonkinlainen villi-ihminen, sillä hän istui puussa ja tuijotti minua kuin aikoisi hypätä niskaani.” (KP 106) Metsä opetti hänet palelemaan ja näkemään nälkää, luottamaan aisteihin. Hän etsii lasta, itseään, josta on tullut jonkinlainen metsään pakeneva hirviö. Hän pelästyy itsekin omaa villiyyttään ja tuo esiin myös muodonmuutoksen mahdollisuuden: ”Olinko muuttumassa villiksi? Oliko Robinsonista tulossa Perjantai?” (KP 80)

Mikael taas on arkkienkeli, halujen puutarhaa vartioiva enkeli, joka jumalan kaltaisena taistelee langenneita enkeleitä vastaan:

Minun on elettävä todellisuudessa ne sanovat, minä olen Hermann. En minä ole Hermann, Hermann on puettu likaiseen harmaaseen, ruskeaan ja mustaan eikä Mikael puolustanut puutarhaa, vaikka hänellä on miekka. Minä olen myös Mikael, Hermann Mikael, ne sanovat mutta se ei ole totta. (KP 116)

Mikael on seksuaalisen halun kieltäjä, joka vartioi oidipaalisen kuvion toteutumista. Joksikin nimeäminen tarkoittaa myös sukupuolen nimeämistä ja sitä kautta osallisuutta mitä erilaisimpiin yhteiskunnassa sukupuolitettuihin käytänteisiin. Moneen otteeseen poika näkeekin ainoaksi vaihtoehdoksi päästä yhteiskunnan ulkopuolelle, koska hänen halunsa ei ole mahdollinen. Ambivalenssi, seksuaalinen tai sukupuolinen häilyvyys, uhkaa hukkoa nimeämiseen (Haasjoki 2005, 198–199).³¹ Pia Livia Hekanahon (2006, 219) mukaan naiskirjailijan rakentama homoseksuaalinen mieskertoja muotoilee uudella tavalla kysymystä normista poikkeavista maskuliinisuuksista. Stenbergin minäkertojaan ei kuitenkaan yksiselitteisesti voi liittää homoseksuaalista identiteettiä. Hän kertoo unohtavansa sukupuolensa eikä hän nojaa mihinkään yksilöllisen ajattelutavan normiin, kuten nimeen tai sukupuoleen. Hän haastaa identiteettikategorioiden koherenssin.

Kerronnallista ääntä ei siis sidota vain yhteen nimeen vaan ajatusta äänen alkuperästä mutkistetaan useilla nimillä ja useilla mahdollisilla puhujilla: ”Se puoli jolla ei ole nimeä olen minä itse, eikä se ole miellyttävä.” (KP 121–122) Ajatus henkilöhahmon nimeen perustuvasta yksilöllisyydestä, vapaudesta ja suvereniuudesta rikkoontuu, kun nimen ja identiteetin kytkös puretaan. Henkilöhahmo itsessään on ideologinen käsite, joka on syntynyt realistisen representaation, todellisuuden luonnolliseksi konstruoinnin tuloksena (Jackson 1981, 82–83). Nimi jähmettää olemisen johonkin paikallaan pysyvään olemukseen.

³¹ Toisaalta seksuaali-identiteettien kohdalla nimien ja nimeämisen politiikan merkitystä on myös korostettu, jolloin nimen merkitys on identiteetin näkyvyydessä.

Romaanin tulkinnallisena kehyksenä toimii teatteri: imitaation, teeskenteilyn, valheen ja toden juonteet. Minäkertoja sanoo olevansa epätodellinen henkilö, pelkkä tahra psykiatri-isänsä julkisivussa:

Turha luulla, että aikoisin esittäytyä. Julkisuus on näyteikkuna ja kauppiaita varten. Siksi se on metsän vastakohta. Minä olen epätodellinen henkilö: pelkkä tahra, ja nimeni olkoon vaikka Rorschach, etenkin kun se kuulostaa mielenkiintoiselta. Rorschach tunnetun mustetahratestin perusteella, vaikka harva täällä on niin sivistynyt, että tietää mistä on kyse. Etunimeni on milloin mikäkin, mutta ei pidä huolestua. Ihmiset kuvittelevat tuntevansa toisen, kun tietävät etunimen ja hiukan oheisrekvisiittaa. Se on harha. Minulla on kaksi etunimeä ja mistä ne kertovat? Vanhemmistani. Ihmiselle on tapana antaa nimi ja liittää hänet sillä yhteiskuntaan. Kyse on kuitenkin roolinimestä. Todellinen nimi on se, jonka ihminen itse itselleen antaa. Harva on antanut itselleen nimeä ja siksi useimmat nimet eivät ole todellisia. Aito nimi on lihaa ja verta kuin koiralla häntä ja kertoo omistajastaan. (KP 9)

Kerronnallinen ääni näyttää kieltäytyvän nimestä, mutta jos nimeä on käytettävä, se voisi olla Rorschach, mustetahra. Lausuma nimettömyyden ja anonyymiyden julistuksena asettuu julkisuutta ja sen vaatimaa esittäytymistä vastaan. Samalla tehdään selväksi, että nimi voisi olla joku muukin kuin Rorschach. Nimi liitetään psykiatriseen määrittelyyn, musteläiskätestiin, jonka perusteella ihmisen tiedostamattomia motiiveja on tulkittu ja joka määrittää pojan tahraksi isänsä julkisivussa:

Minä olen tahra hänen julkisivussaan. Ja millainen tahra! Kuin persoonallisuustestistä tempaistu kummajainen, jossa jokainen voi nähdä oman tiedostamattomansa haamut. Sukunimeni voisi yhtä hyvin olla Rorschach kuin isäni perinteikäs nimi. Ymmärrän hyvin, ettei hän pidä minusta. (KP 21).

Persoonallisuustestistä tempaistu kummajainen on isälleen häpeätahra, joka täytyy torjua. Pojalle psykiatria on toisen kahlitsemista ja haltuunottoa modernin tieteen keinoin. Myös romaanin luvut on nimetty tämän periaatteen mukaan ikään kuin episodeittain kymmeneen saakka: I tahra, II tahra jne.

Lapsena poika on vielä saanut esittää peilin edessä erilaisia rooleja, ja kaikki ajattelivat, että hänestä tulee isona näyttelijä. Hän sai pukeutua jo varhain kuolleen äitinsä vaatteisiin ja esittää erilaisia rooleja, kuten Medeiaa, joka surmasi lapsensa. Kuitenkin hän on pikku hiljaa alkanut sekoittaa roolit ja todellisuuden:

Siitä tuli joksikin aikaa kuin pakkomielle, rituaali joka huumasi minut. Äiti oli tavallaan läsnä vaatteissaan. Mutta rooli koitui ansaksi. Äkkiä se ei ollutkaan rooli, vaan tunsin muuttuvani toiseksi. En enää tiennyt kuka olin ja ennen kaikkea olin unohtaa sukupuoleni. Silloin yritin lopettaa näyttelmissen, mutta onnettomuus oli jo tapahtunut. Olin jäänyt peilin vangiksi. (KP 10–11)

Hänen teatteriharrastuksensa vie hänet vaikeuksiin, kun roolimina alkaa valtata tilaa ja hän kokee muuttuvansa toiseksi, unohtavansa sukupuolensa. Paluuta ei kuitenkaan enää ole, hän ei enää pysty lopettamaan näyttelmissä vaan on jo joutunut peilin vangiksi. Peili on romaanissa fantasioinnin paikka, joka mahdollistaa itsen toiseksi muuttumisen ja identiteettileikin, mutta jonka vangiksi poika kokee joutuvansa. Hän haluaa toisenlaisen elämän, joka kietoutuu monella tasolla feminiiniseksi ymmärrettyyn. Feminiinisestä roolista on uhannut tulla todellisuutta, koska hän on todella alkanut kokea toiseksi muuttumisen. Rooli onkin totta, eikä sitä voi erottaa todellisesta minuudesta.

Peilikuvajaisen poika muistuttaa Ovidiuksen *Muodonmuutosten* tarinaa Narkissoksesta. Vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa Narkissoksesta tulee subjektin tunnuskuva, nimi modernin individualismin eri ilmenemismuodoille, subjektin itsekeskeisyydelle, solipsismille ja egoismille, estetismille ja nautinnonhalulle, idealismille ja etsinnälle. Narkissoksen ja hänen peiliensä suhteet viittaavat usein myös sukupuolten välisen vuorovaikutuksen esittämiseen. (Lyytikäinen 1997a, 10, 14.) Narsismia, omaan kuvaan tuijottamista, on pidetty modernin, itsestään tietoisien romaanin tunnuskuvana (Niemi 1995, 33, 113). Sittemmin peilistä on myös tullut homokirjallisuuden toiseutta ja naamioitumista kuvaava symboli (Showalter 1991, 110–111).

Kuun puutarhoissa Stenbergin kuvaama peilimotiivi merkityksellistyy suhteessa psykoanalyttiseen käsitykseen yksilön kehityksestä. Lacanilaisen subjektiteorian mukaan subjekti voi muodostua subjektiksi ainoastaan symboliseen järjestykseen, kielen alueelle, astumisen kautta. Esioidipaalista vaihetta Lacan kutsuu imaginaariseksi. Se on mielikuviin samastumista, toisen ja itsen välistä samastumista, joka usein liitetään esioidipaaliseen äidin ja lapsen suhteeseen. Peilivaihe aloittaa prosessin, jossa lapsi oppii toisen kautta erillisyyden. Identiteetti kuitenkin rakentuu väärintunnistamiselle, toisen tunnistamiselle samaksi kuin itse. Kieli perustuu puuttelelle ja puutteen merkitys on fallos eli isällinen laki, joka pakottaa äidin menettämiseen. (Grosz 1990, 41–51.)

Lacanilaisessa peilivaiheessa väärintunnistaminen johtaa itsensä kahdentamiseen, jolloin toinen on vain heijastuma itsestä, ei kokonaan toinen. Poika kuitenkin näkee itsensä toisena, feminiinisenä, ei samana kuin itse. Pojan halu feminiiniseen ja maternaaliseen häiritsee sukupuoli-identiteetin ja maskuliiniseksi subjektiksi tuleminen itsestäänselvyyttä. Hän syyttää isäänsä äitinsä kuolemasta ja myös uuden äiti puolensa itsemurhasta, koska isä on määrännyt hänelle rauhoittavia lääkkeitä. Poika puhuu isästään murhaajana ja vihjaa siihen, että auto-onnettomuus, jossa äiti kuoli, ei ollutkaan onnettomuus vaan ehkä on tapahtunut äidinmurha. Irigarayn (1991, 36, 47) mukaan oidipaalinen järjestys kieltää feminiinisen ja maternaalisen, ja kulttuurimme antiikin ajoista lähtien perustuu äidin murhalle, eikä niinkään isän, kuten Freud kirjoitti teoksessaan *Toteemi ja tabu*. Feminiinisen ja maternaalisen kiellosta ja kiellon aiheuttamasta ristiriidasta on kyse myös *Kuun puutarhoissa*.

Pojan kaipuu kuolleen äidin luo näkyy haluna olla se, jota haluaa. Hän pukeutuu peilin edessä äitinsä iltapukuun ja katsoo itseään, haluaa itseään, joka ei ole sama (oidipaalinen), vaan toinen:

Asetuin eteisen ison peilin ääreen ja katselin pitkään alastomuuttani. En tiennyt, että olin niin voimakas. Oikeastaan olin pelkkiä kiinteitä lihaksia piukeina räjähtävästä energiasta, niin että aloin pelätä. Puin nopeasti päälleni äidin mustan iltapuvun, jonka helma muistutti suruharsoa, ja käännysin. Paljas selkä toi mieleen kreikkalaisen maljan ja puku kehysti sitä niin, että se näytti leijailevan irrallaan.

Ikävä täytti ruumiini ja painoin käteni litteälle rinnalleni. Ja äkkiä oli kuin tuossa alastomassa selässä tiimalasi olisi juossut tyhjiin ja läpikuultavassa lasissa seisojaksi miekka koholla.

–Mikael! minä huudahdin ja ääneni oli äidin ääni.

Sinä hetkenä minä tajusin, että jokaista halua vartioidaan kuin paratiisia johon ei ole lupa tunkeutua, ja putosin. Minä suistuin omaan kohtalooni, minä näin rajani.

Vajosin lattialle ja revin puvun päältäni. (KP 115)

Kohtaus toistaa aiempia peilikohtauksia hieman varioiden: myös tässä kohdin päähenkilö pukee päällensä äidin mustan iltapuvun, mutta repii puvun päältänsä ja vajoaa lattialle. Pojalla on puku ympärillään kuin mustetahra. Lainauksessa tulee esiin kohtaloon suistuminen joka tuottaa rajat sille, mitä voi olla. Peiliin katsoessaan poika ymmärtää halun mahdottomuuden: halujen puutarha on tarkkaan vartioitu, paratiisi, johon kaikilla ei ole pääsyä.

Poika puhuttelee itseään äitinsä äänellä, mutta puhuttelu on nimeämistä, paikan osoittamista: Mikael! Koska se, miten kuulee itseään kutsuttavan voidaan erottaa elävästä läsnäolosta, äänen efekti ei voi olla läsnäolo. Akustinen kehä on siis avoin ulkoiselle, toisen äänelle. Elävä läsnäolo viittaa siihen, joka samaan aikaan sekä on nimensä että ainutkertainen olento, joka voi tästä nimestä irrottautua. Nimi ei voi tavoittaa ruumiillista läsnäoloa kuten ääni. (Cavarero 2005, 237–238.) Itsensä nimeäminen toisen äänellä tekee mahdottomaksi äänen ja nimen yhtenevyyden.

Stenbergillä nimeävät lausumat ovat usein juuri huudahduksia: myös *Häikäisyssä* Stellan väärinnimeäminen Tuijaksi on Enon huudahdus. Mikael on nimi, jolla päähenkilöä kutsutaan, tätä nimeä käyttävät kertomuksen naispuoliset henkilöt, jo edesmennyt äiti ja isän uusi tyttöystävä. Stenbergin romaaneissa käytetään melko vähän suoran esityksen keinoa, mutta nimeämiseen liittyvät kohdat on usein esitetty suorana dialogina ”mimeettisesti”, toisen nimeävänä lausumana. Seuraava lainaus on kohtauksesta, jossa Mikaelin ja hänen isänsä uuden tyttöystävän suhde muuttuu seksuaaliseksi: ”–Lohduta minua, Mikael, hän pyysi rukoilevasti ja hänen äänensä oli valittava. Ajattelin, että hän oli varmasti hyvin onneton ja annoin hänen tehdä niin kuin hän halusi.” (KP 60–61) Suoran esityksen keino on tässäkin kerronnallisen äänen tuottamaa, jolloin dialogin ääni ei ole ”mimeettinen”. Tajunta on aina jo verbalisoitu, kun kokemus on kertomisen läpäisemää (Mäkelä 2011, 151).

Peilimotiivi toistuu romaanissa alun jälkeen vielä kaksi kertaa, nyt Hermannin päiväkirjan mukaan. Ensimmäisessä peilimotiivin toistossa Hermann näkee unen, jossa hänen itsensä kokoinen poika yrittää hyökätä hänen kimppuunsa ja hän pakenee puuhun. Hän näkee siellä äitinsä kasvot ja kuun puutarhat, joissa myös toinen poika on:

Lähdin juoksemaan ja eteeni osui suunnaton kuusi, jonka oksille kipusin. Kiipesin kiipeämistäni ja kun vilkaisin alas, näin pojan tulevan perässäni. Olin jo aivan uupunut, mutta kun katsoin ylös näin kuusen latvassa valoa. Siellä häämöttivät äidin hymyilevät kasvot. Jatkoin kiipeämistä innon vallassa ja äkkiä tajusin tulleeni niin lähelle kuuta, että näin sen valkohehkuisen kamaran. Silloin minä huomasin kuun puutarhat. Ne loistivat lasikupujen alta kuin vihreät saaret ja lehvien lomassa oli kukkia ja hedelmiä. Vilkaisin taakseni ja takaa-ajajani oli kadonnut. Kun käänsin katseeni takaisin kuu-hun, näin suoraan lasin läpi kuin olisin katsonut ikkunasta tai peiliin. Lasin takana kukkivan puun alla seisoi poika ja hymyili. Ojensin käteni ja koske-

tin sormella lasia ja hän teki samoin. Vain läpinäkyvä pinta erotti meidät toisistamme. (KP 113)

Kuussa on puutarhoja, jotka muistuttavat paratiisia. Kuu on ikkuna tai peili, niiden välille ei tehdä eroa. Narkissos-myytin tapaan poika ojentaa sormensa kohti toista poikaa, joka on aiemmin ollut takaa-ajaja, mutta jonka kohtaaminen mahdollistuu vain kuun puutarhoissa. Kuun puutarhat on se vaihtoehtoinen maailma, jonka poika rakentaa, jotta pääsisi pois tästä maailmasta, jossa hän ei halua elää:

Olen kaivanut esiin legot. Ne ovat niin pölyiset, että alan yskiä. Olen alkanut rakentaa puutarhaa, vaikka tulos on kummallisen jäykkä. Lehtipuut on muotoiltu piikikkäiksi palloiksi ja kuuset ovat kartioita. Mutta kukat muistuttavat kukkia.

Suunnittelen sen hyvin tarkoin, niin että jokaisella kasvilla ja eläimellä on perusteltu olemassaolonsa. Sattumalla ei ole tässä maailmassa sijaa, sillä pienikin virhe tuhoaisi harmonian. Olen rakentanut sen ympärille muurin ja yritän keksiä, miten saisin sen päälle läpinäkyvän kuvun. Sen täytyy olla suojattu kaikilta ulkopuolisilta.

Siitä on tulossa hyvin suuri, se peittää huoneen lattian. Istun sen sisällä ja rakennan. (KP 115–116)

Poika rakentaa legoista harmonista puutarhaa, jossa ei ole sijaa virheille eikä sattumalle. Hän rakentaa maailman ympärille muurin ja peittää tämän maailman lasikuvulla, mutta jää paradoksisesti itse sen sisään.

Romaanin aloitusluku oli nimeltään ”Peili” ja romaani myös loppuu elliptisesti peilikohtaukseen. Poika iskee peilin säpäleiksi ja tuhoaa Mikaelin, kiellettyjen halujen vartijan:

Isken peilin säpäleiksi. Minä nitistän tuon kiroton olennon, riistan häneltä miekan jonka hän on kääntänyt minua vastaan, revin hymyn joka on pelkkä naamio murheen edessä. Minä murskaan sormet, jotka tekevät mitä kääntään.

Kuulen lasin pirstoutumisen ja jostakin valuu verta. Pieniä punaisia pisaroita tipahtelee syliini. Käteni ovat märät kuin olisin kastanut ne lätäköön. (KP 132–133)

Kuitenkin kohtaaminen jatkuu vielä yhden sivun verran, kun isä nostaa hänet syliinsä ja alkaa parantaa peilin särkymisestä syntyneitä haavoja. Loppu on minäkertojen: ”Tässä minä olen eikä minulla ole roolia.” (KP 134) Romaanin alku ja loppu

kiertyvät elliptisesti yhteen. Alun ja lopun välissä on näyttämö, erilaisille rooleille ja nimille varattu tila.

Peili vertautuu lasikupuun, jonka sisällä poika on. Hän näkee ensin vain itsensä Narkissoksena, sitten peilaavuuden muuttuessa läpäisevyydeksi hän koh-
taa toisen, ja lopulta koko lasikupu rikkoutuu. Peilimotiivi varioituu kerta kerral-
la siten, että peilikuvaan tuijottaminen ei jää ratkaisuksi. Ensimmäinen kohta-
aus mukailee Narkissos-myyttiä, toisessa kohtauksessa lasipinta on läpinäkyvä, ja
sen takana on poika, joka hymyilee. Kolmannessa kohtauksessa romaanin lo-
pussa peili rikkoutuu. Narkissos-myytti on vain romaanin lähtöasetelma, mut-
ta motiivin funktio muuntuu peilaavuudesta läpinäkyvyydeksi ja lopulta peilin
rikkoutumiseksi. Peili onkin mahdollisuus toisen kohtaamiseen, sillä peilissä
on aina joku toinen. Peili ei ole tyhjä, heijastava pinta. Peilimotiivia ei voi tul-
kita narsismin, itseensä kohdistuvan ihailun ja itseensä keskittymisen kautta,
sillä poika pyrkii yhteyteen toisen kanssa, koska hän näkee itsensä jo lähtökoh-
taisesti, kahdentumisen kautta, suhteessa toiseen. Kahdentuminen ei ole uhka
vaan liittyy kysymykseen subjektin luonteesta. Stenbergin henkilöt pyrkivät irti
oidipaalisesta tarinasta, jossa henkilön tarinaa määrittävät hänen suhteensa van-
hempiin ja asemansa yhteiskunnan määrittämissä suhteissa. Vaikka psykologia
ja psykiatria ovat tärkeitä lähtökohtia Stenbergin tuotannossa, hän ei kuitenkaan
rajoitu kuvittamaan niiden oletuksia, vaan tuottaa aivan omanlaisensa halujen ja
mielikuvituksen maailman.

Romaanissa miesäänen ja naisäänen toisistaan erottaminen vaikeutuu,
kun kertoja kieltäytyy nimestä ja myös sukupuolen totuutta hämärretään peilin
ja näyttelämisen motiivien myötä. Kertojan äänen ja nimetyn subjektiviteetin vä-
lille ei voida laittaa yhtäläisyysmerkkejä. Lukija ei voi identifoida kertojaa yhden
henkilönimen alle eikä myöskään jakaa lausumia toisaalta Mikaelin ja toisaalta
Hermannin lausumiksi. Sen sijaan ilman nimeä kerronnallinen ääni tuntuu koko
ajan siirtyvän pois paikoiltaan. Subjekti muodostuu ristiriitaiseksi, ei täysin sama-
na pysyväksi tai itselleenkään läpinäkyväksi. Se lisää tulkinnallista ambivalens-
sia, vaikeutta tulkita yksiselitteisesti ja toisensa poissulkevasti henkilöahmoja.
Kuun puutarhojen minäkertojassa ei ole yhtä yhtenäistä persoonaa, josta käsin
hänen käyttäytymistään tai asenteitaan voisi selittää. Ääni ei muodostu eheäksi
ja ristiriidattomaksi lähteeksi. Pyrkimys persoonallisen ilmaisun häivyttämiseen
nimeämisestä kieltäytymisellä mahdollistaa siirtymisen yksilöllisestä ”kertojan
äänestä” kerronnalliseen ääneen, joka sisällyttää itseensä toisia ääniä. Teatterin,

peilaamisen ja nimeämisen ongelman tehtävä romaanissa on sotkea kerronnallisen äänen sukupuoleen identifioiminen, jolloin äänestä tulee keskustelun alue, ei niinkään sukupuolen identifioimisen keino. Miesääni ei ole yksi ja yhtenäinen vastakohtana naisäänelle.

Stenbergin romaaneissa pohditaan minän ja toisen suhdetta monella tasolla, jolloin kahdentumisen motiivikin saa erilaisia funktioita: Stella puhuttelee Tuijaa, Sisko kertoo Annasta, nimestä kieltäytyvä poika Hermannista ja Mikaelista. Kahdentumisen motiivi näyttää implikoivan subjektikäsitystä, jossa subjekti ei ole yhtä kuin äänensä vaan nimenomaan äänensä avulla rakentaa suhteen toiseen subjektiin. Tällöin ääntä ei nähdä ilmaisun alkuperään ja siten individualismiin viittaavana käsitteenä, josta seuraisi koherentteja näkökulmia. Inter-subjektiiivisuus, toisen tarve ja toisen olemassaolon välttämättömyys itselle, on koko ajan läsnä jo temaattisella tasolla.

Stenbergin romaaneille ominainen kaksoisolentomotiivi purkaa kertojan ja kerrotun, subjektin ja objektin, välistä rajaa. Romaaneissa ei ole yhtä kertojan positiota, joka olisi kerronnallisen auktoriteetin tausta. Kertojan ja kerrotun välille luotu suhde ilmentää toisen puhuttelun, toisen asemaan asettumisen eettistä merkityksellisyyttä ja toisen välttämättömyyttä kertomiselle. Bahtinilaisen simultaanisuuden ajatuksen kautta pystytään käsittelemään erilaisia ilmiöitä, rinnakkaisuuksia ja samanaikaisuuksia, toisensa poissulkeviin dikotomioihin turvautumatta. Toisen henkilön kautta luodaan kaksiaäninen, dialoginen subjektin konstituutio. Stenbergin romaaneissa kertoja ei ole riippumaton subjekti, vaan hän tarvitsee jatkuvasti toista, jota puhutella tai josta kertoa. Toisesta tulee oleellinen. Dialogi on tapa ymmärtää ei-identiteettiä, se on jatkuvan vuorovaikutuksen tarpeen tunnustamista (Holquist 1990, xli). Stenbergillä tämä näkyy siinä, miten henkilöhahmot rakennetaan miesten ja naisten välisiin tiloihin, jossa identiteettiä ei ole lyöty lukkoon vaan toiseksi tulemisen mahdollisuus jää auki. Subjektia koskevat muodonmuutokset ja kahdentumat osoittavat sen, että Stenbergin projekti ei ole yksilön kehityksen muodostumisen kuvaus eikä yksilöllisten äänten esittäminen vaan subjekti nähdään suhteiden ja muodonmuutosten kautta. Äänen ja subjektin suhteen monimutkaistuminen mahdollistaa erilaisten subjektiuden muotojen kuvittelemisen.

Moniäänisyyden kautta kysymykseksi nousee minän kehkeytyminen suhteessa toiseen ja tämän suhteen eettinen merkitsevyys. Eettinen merkitsevyys syntyy toisen erilaisuuden tunnistamisesta, jolloin myös naisten välisten erojen

on mahdollista nousta esiin. Tämä tarkoittaa ääntenvälisyyttä yhden äänen sijaan, jolloin eri äänet myös avaavat paikkoja erilaisille kokemuksille. Sekä *Paratiisin vangeissa* että *Häikäisyssä* äänen ja ruumiillisuuden suhde problematisoituu ja liittyy kerrontaan, kykyyn kertoa oma tarina. Sekä *Häikäisyssä* että *Paratiisin vangeissa* tulee esiin erilaisten naissubjektien samanaikainen olemassaolo. Myös *Gulliverin tyttäressä* on kyse sisaruksista, Glumdalista ja Andarista, jotka ovat kadottaneet toisensa ja etsivät uudelleen yhteyttä. Stenbergin romaaneissa naisten väliset suhteet ovat aivan keskeisiä tarinan kertomisen kannalta, mutta eivät kuitenkaan ideaalisia ja ongelmattomia. *Kuun puutarhat* taas esittää vaihtoehdon maskuliiniseksi subjektiksi tulemiselle peilimotiivin kautta, jolloin peili mahdollistaa toiseksi tulemisen ja haastaa itselleen läsnä olevan, nimeen perustuvan identiteetin.

Päätelmäni Stenbergin romaanien kohdalla ovat erilaiset kuin Pertti Karkaman (1994, 296), jonka mukaan 1980-luvun naiskirjallisuus ei esitä utopioita tilasta, jossa naiset voisivat hahmottaa itsensä vastavuoroisuuden ja keskinäisten suhteiden kautta, vaan he jäävät yleensä yksin itsensä kanssa. Poikkeuksena tästä ovat Karkaman mukaan realistisemmat kirjailijat, kuten Orvokki Autio, joiden teoksissa alkaa hahmottua uusi todellisuus naisten omista lähtökohdista ja arvoista käsin. Omassa aineistossani henkilöt hahmottavat itseään nimenomaan toisen avulla ja tämä hahmottaminen määrittyy ratkaisua vaativaksi ongelmaksi ja suorastaan välttämättömyydeksi.

3. TOISTEN KERTOMA ELÄMÄNTARINA. KERTOMUSTEN VALTA JA VÄLTTÄMÄTTÖMYYS

Kirjailijan roolista kääntäjän nahkoihin

Tässä luvussa käsittelen sitä, miten subjekti liitetään jo kerrottuihin tarinoihin ja asemoidaan myyttisesti tai suhteessa aiempaan kirjallisuuteen: kenen kertomus kerrotaan ja millä ehdoilla, minkälaisia juonia teksteihin rakentuu ja miten ne ovat yhteydessä laajempiin kulttuurisen hahmottamisen tapoihin. Romaaneissa korostuu elämäntarinan kertomisen tärkeys. Kuten Peter Brooks (1984, xiii) sanoo, kiinnostavampaa kuin strukturalistinen ymmärrys juonesta on se, kuinka kertomukset toimivat lukijoiden kannalta ja luovat malleja siitä, kuinka hahmotamme maailmaa ja miksi ylipäättään tarvitsemme juonen kaltaisia muovaavia järjestelmiä. Kertomusten rakentaminen tietynlaiseksi implikoi myös tietynlaisia arvoja ja representaationa tapoja, jotka ovat yhteydessä siihen, miten voimme ymmärtää ja hahmottaa maailmaa. Tekstit, joihin Stenberg viittaa, ovat usein arvovaltaisia ja jo pitkään uudelleen kerrottuja kertomuksia.

Gulliverin tytär alkaa fiktiivisellä esipuheella, jonka otsikko on ”Meri, auringonlasku ja pullo eli kääntäjän esipuhe”. Kirjailija E.S. istuu meren rannalla odottamassa, että aallot toisivat hänen mieleensä ”tarinan, joka olisi kertomisen arvoinen” (GT 6). Kirjailija odottaa tarinaa eikä luo sitä itse. Kirjailija onkin nimenomaan tarinankertoja, joka pääsee varsinaisen tarinan alkuun löydettyään rantavedestä vanhan näköisen pullon, joka sisältää uskomattoman tarinan ainekset: ”Istuskellessani viime kesänä Helsingin rantakallioilla ihailemassa auringonlaskua jouduin odottamatta tekemisiin ilmiön kanssa, jollaisesta en villeimmissä kuvitelmissani olisi osannut uneksia.” (GT 5) E.S on tietoinen siitä, että hän löy-

tää pullopostista *hyvän tarinan ainekset*, ei valmista, sellaisenaan lukijalle siirrettävissä olevaa tarinaa. Kirjailija E.S. esiintyy vain tekstien löytäjänä ja kääntäjänä, mutta yhtä kaikki, hän on innoissaan tarinasta, jota hän ei itse luo, vaan joka tulee hänen itsensä ulkopuolelta. Hän ei saa myöskään kunniaa työstä, joka ei ole hänen omansa.

Pulloposti on kirjoitettu osin englanniksi, osin tuntemattomalla kielellä, joten yrittäessään tulkita pullopostin sisältöä E.S. joutuu muuntautumaan kirjailijan roolista kääntäjän nahkoihin:

[Pullon] sisään oli siististi sullottu täyteen kirjoitettu pieni vihko, nippu kirjoituksia sekä joitakin papereita, jotka valitettavasti olivat turmeltuneet. Ne oli kirjoitettu englanniksi, mutta joukossa oli myös lauseita tuntemattomalla kielellä. Englanninkielisen osuuden olen kääntänyt, mutta tuntemattomien merkintöjen osalta saamme odottaa kielimiesten selvitystä. (GT 10)

Monikielisyys on omiaan korostamaan epäluotettavuuden ja väärinymmärtämisen riskiä. Romaanin rakenne ei olekaan eheä ja johdonmukaisesti etenevä vaan se koostuu osista, joiden suhde toisiinsa on selvittelyn kohteena. Osat eivät kuitenkaan ole irrallisia siinä mielessä, että ne olisivat itsenäisiä kokonaisuuksia. Ne kommentoivat toisiaan ja ovat myös tekstuaalisesti riippuvaisia toisistaan esimerkiksi alaviitteiden kautta, jotka E.S. on lisännyt sekä Glumdalin kirjeeseen että Andarin lokikirjaan.

Gulliverin tytär hyödyntää vanhan käsikirjoituksen löytämisen konventiota, jossa lukeminen, kirjoittaminen, tulkitseminen ja kääntäminen tematisoituvat ja kirjailija muuntuu kääntäjäksi ja tekstin toimittajaksi. ”Löydetyn käsikirjoituksen” konventio on yksi romaanin historian vanhimmista konventioista. ”Löydetty käsikirjoitus” on satunnainen teksti, joka julkaistaan sen dokumenttiarvon vuoksi, ei kirjailijan mielikuvituksen tuottamana romaanina. (Nummi 1986, 92.) Kuten myös E.S. korostaa, tekstit eivät synny tekijän yksityisestä luovasta mielikuvituksesta, vaan ne tulevat toisilta.

Kirjoittamisen tematisointi liittyy osaltaan myös kirjeromaanin konventioihin. Kirjeromaani oli 1700-luvulla suosittu lajityyppi, jolle on ominaista tekstuaalinen epäjatkuvuus ja sen esiintuominen, että teos on kooste työläästä toimittamisesta ja erilaisista lähteistä haalitusta aineistosta, joka kokonaisuutena jää puutteelliseksi. Kirjeromaanissa tekijän korvaa toimittaja, välittävä neutraali henkilö, joka vastaa osien kokoamisesta ja järjestämisestä, mutta ei koskaan nii-

den kirjoittamisesta. (Mt., 85, 88.) Oman tehtävänsä julkaisemisen prosessissa E.S. määrittelee seuraavasti:

Pääasia on tämä. Pullo on lähetetty matkaan jostakin avaruuden kolkasta, joka jää kirjoituksissa määrittelemättä, mutta kyseessä tuntuisi olevan jonkinlainen asuttu asteroidi. Muistiinpanot on kirjoitettu ja lähetetty asteroidia kohdanneen onnettomuuden aikoina eikä niistä selviä, mitä sen asukaille sittemmin tapahtui.

Tällainen posti ei tietenkään kuulu kaunokirjallisuuden piiriin ja olenkin luovuttanut alkuperäisen tekstin pulloineen tiedemiesten haltuun. Mutta koska nuo hauraat paperiarkit sisältävät niin paljon inhimillisesti koskettavaa ja ovat ilmeisesti viestiksi tarkoitettut, olen sopinut kustantajani kanssa niiden julkaisemisesta sellaisinaan tutkimustuloksia odotellessa. (GT 11)

Tekstin alkuperän pohdinta ei kuulu kaunokirjallisuuteen, vaan se jätetään tiedemiehille. Kääntäjä haluaa kuitenkin välittää lukijoille itseään liikuttaneet tekstit. Hän pitää itseään vain välittäjähahmona, jonka kautta tekstien viesti lukijoille välittyy. Tekstit täytyy julkaista, koska ne on tarkoitettu viesteiksi, toisten ihmisten luettaviksi. Inhimillisesti koskettavalla sisällöllä on mahdollisuus vaikuttaa lukijaan ja liikuttaa häntä. Kirjailija E.S. on jo lapsuudessaan pohtinut ihmisten välistä kommunikaatiota ja viestintää, kun hän on kyhännyt hätäsanoman haaksirikkoutumisestaan tuntemattomaan paikkaan ja lähettänyt sen pullopostissa merelle. Häntä on kiehtonut ajatus siitä, löytääkö kukaan koskaan pulloa, ja kuinka paljon löytäjä mahdollisesta löydöstään hämmentyisi. Nyt hän löytää jostain avaruuden kolkasta lähetetyn pullon, jonka sisällöstä osa on turmeltunut ja jää siten salaisuudeksi.

Kääntämisprosessissa on samaan aikaan läsnä sekä tarinan sisäiset fiktiiviset tekstit – Andarin ja Gulliverin viestit ja Glumdalin kirje kääntäjälle – että kahden todellisen kirjailijan, Jonathan Swiftin ja Volter Kilven, teokset. *Gulliverin tytär* viittaa jo otsikollaan tekstin rakentumiseen suhteessa toiseen tekstiin, Jonathan Swiftin kuuluisaan vuonna 1726 julkaistuun romaaniin *Gulliverin matkat*. Toinen suoran viittauksen ja uudelleen kertomisen kohde romaanissa on Volter Kilven (1874–1939) keskenjäänyt ja postuumisti vuonna 1944 julkaistu romaani *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle*, josta julkaistiin vuonna 1993 uusi painos.³² Suomalaisen kirjallisuuden kentällä Kilpi

³² Volter Kilpi 1993: *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle*. Helsinki: Kensington Limited.

ja Stenberg kirjoittivat omat versionsa Swiftin klassikosta ja siirsivät siten sen 1700-luvulta omalle aikakaudelleen, 1900-luvulle. Sekä Kilpi että Stenberg perivät Swiftiltä satiirisen fantastisuuden, jota käytetään modernin elämänmenon kritisoimiseen. Kilpeä ja Stenbergiä yhdistää myös kansainvälisyys, se että he etsivät virikkeitä ja keskustelukumppaneita eurooppalaisesta kirjallisuudesta ja länsimaisesta perinnöstä.

Stenbergin romaanin yhteys kahteen nimettyyn Gulliver-tarinaan on niin selkeästi esillä, että se herättää kysymyksiä tekstien välisistä suhteista sekä niiden luonteesta. Suhde kahteen ilmeiseen ja nimettyyn tekstiin on *Gulliverin tyttäressä* tärkeä: molemmat ovat osa sen rakentumista. Volter Kilven romaani jatkoii Swiftin *Gulliverin matkoja* 1900-luvun Fantomimiaan. Stenberg puolestaan jatkaa siitä, mihin Kilpi jäi, joten Kilven romaanin tapahtumat ovat osa Stenbergin romaania. Kilven romaanissa kirjastonhoitaja Kilpi löytää Gulliverin matkakuvauksen ja sopii kustantajansa kanssa sen julkaisemisesta suomennettuna. Myös Kilven Gulliverissä on fiktiivinen esipuhe, jossa tekijä uskottelee varsinaisen tekstin olevan hänen haltuunsa joutunut käsikirjoitus. Kilpi käyttää oman elämänsä faktoja fiktiossaan, joka noudattaa todenmukaiseksi uskottelun konventioita. (Lyytikäinen 1991, 153–154.) Kilven romaani on Gulliverin minämuotoinen kertomus matkasta pohjoisnavalle, jonne hän vielä vanhuutensa päivillä Cartwrightin innoittamana haluaa matkustaa kuullessaan, että napajäätikkö on mahdollisesti sulanut. Hän lähtee seurueineen Cartwrightin, hänen poikansa Ethelin ja Higginsin kanssa matkaan, mutta heidän aluksensa joutuu pohjoispyörteen kurimukseen, joka vie matkalaiset toiseen aikaan ja toiseen paikkaan, 1900-luvun Fantomimiaan.

Volter Kilven romaani päättyy juuri kun Gulliver matkatovereineen on tutustumassa valtakunnan oudon moderniin, kiireen ja melun täyttämään elämänmuotoon: Kilpi ehti kuolla ennen teoksen loppuunsaattamista.³³ Kilven kirja jää kesken siinä kohdin, missä Gulliver ja hänen matkakumppaninsa ovat vasta juuri saapuneet Fantomimiaan. Vilho Suomen esipuheen (1944, 12) mukaan se päättyy kohtaan, jossa työ olisi vasta alkanut. Stenbergin romaanissa Glumdal viittaa tähän kirjeessään kääntäjälle:

Herra Kilpi kuoli siis kesken teoksen julkisuuteen toimittamisen, ja se mikä tässä minua kiinnostaa on kysymys, onko myös isäni käsikirjoitus kesken-

³³ Muutamat Stenbergin romaanin kriitikot olivat sitä mieltä, että myös hänen romaaninsa jää keskeneräiseksi (ks. Tarkka 8.11.1993 HS 305, Jaatinen 1.12.1993 ESS 326).

eräinen vai makaako jossakin arkistojen kätköissä julkaisematon tarina. Toivoisin todella että jälkimmäinen vaihtoehto pitäisi paikkansa, sillä silloin minun olisi mahdollista saada tietoa isäni myöhemmistä vaiheista ja ajatuksista. (GT 17)

Glumdalin syy kirjoittaa kääntäjälle on se, että hän haluaa tietää, jäikö hänen isänsä Gulliverin käsikirjoitus todella keskeneräiseksi vai löytyykö arkistoista vielä julkaisematon tarina hänen myöhemmistä vaiheistaan. Glumdal haluaa tietää, miten tarina päättyi, missä on Andar. Hän ei kuitenkaan voi tulla tapaamaan kirjailijaa, sillä hän ei voi esiintyä Fantomimian passilla ”kun tavallisten pakolais-tenkin tulo rajojenne yli on vaikeaa.” (GT 13)

E.S.:n julkaisema kokonaisuus sisältää Gulliverin kirjeet tyttärelleen Glumdalille, joista käy ilmi juuri Gulliverin myöhemmät elämänvaiheet. Kirjeissä Gulliver myös selvittää ajatuksiaan ja tekojaan sekä pyytää anteeksi maailmanmatkailusta johtunutta poissaoloaan tyttärensä elämästä. Kirjailija E.S.:n julkaisema materiaali jatkaa kertomusta siitä, mihin Kilpi on jäänyt, se jatkaa toisen diskurssia uudessa kontekstissa ja uusien ehtojen vallitessa (vrt. Bakhtin 1981, 347). Tästä jatkosta muodostuu Eira Stenbergin romaani *Gulliverin tytär*. Kysymys ei ole vain kahden, vaan kolmen nimetyn romaanin välisestä suhteesta ja tekstin identiteetistä tekstien välisenä dialogisena vuorovaikutussuhteena, kun toisen tekstin juoni ja henkilöt rakentavat tekstien välille yhteyden.

Kääntämisen teema voidaan siis liittää keskusteluun tekstien välisistä suhteista ja niiden luonteesta. Kääntäjän hahmo on oivallinen kuvaamaan kirjailijan tehtävää tekstien kierrättäjänä. *Gulliverin tyttäressä* kääntäminen viittaa juuri siihen prosessiin, jossa E.S. samaan aikaan kääntää jotakin jo olemassa olevaa ja luo uusia henkilöitä ja konteksteja. Tekstit ovat tehneet kirjailijaan vaikutuksen eikä hän täysin usko omiin kykyihinsä kääntäjänä:

Valitettavasti vain olen kääntäjänä amatööri ja pelkään, etten ole saanut tekstien kaikkia sävyjä esiin. Kirjailijan omalla äänellä on usein taipumus tunkeutua käännökseen ja siksi on paikallaan todeta, että kirjeiden kieli on hyvin vanhanaikaista englantia. (GT 10–11)

Kirjailija pahoittelee asiantuntemuksensa puutetta. E.S.:lle edeltävät tekstit eivät ole ahdistava painolasti vaan mahdollisuus kohtaamiseen ja neuvotteluun. Teksteihin on tarttunut vanhanaikaisen englannin sävy, sävy on tarttunut konteksteista, joissa teksti on jo elänyt. Ilmeisimmät keskustelukumppanit ovat Kilven

ja Swiftin romaanit. Vanhanaikainen englantia viittaa Swiftin ajan Englantiin, aikaan, jolloin käsitys tekijyydestä oli murroksessa.

Stenberg noudattelee vanhan kirjallisuuden konventiota, jossa tekijän merkitys tekstin luojana kyseenalaistetaan. Kilven romaanin tavoin luodaan illuusio siitä, että kirjailija julkaisee haltuunsa saamaansa tekstiä. E.S. ei kuitenkaan löydä valmista käsikirjoitusta kuten kirjastonhoitaja Kilpi, vaan hän löytää henkilökohtaisia viestejä, Gulliverin kirjeitä Glumdalille sekä virallisemmän dokumentin, Andarin lokikirjan. Juuri Andar on laittanut kirjailija E.S.:n pulloon oman raporttinsa, kasvatti-isänsä Gulliverin kirjeet ja Glumdalin Terrassa tekemän tutkimuksen, osan, jonka kosteus on vaurioittanut tai josta kääntäjä ei saa selvää sen tunnistamattoman kielen vuoksi.

Tekijän rooli tekstin fiktiivisenä toimittajana liittyi 1700-luvun murrosvaiheeseen, joka koski kirjailijan roolin muuttumista tekijänoikeuslakien myötä. Käsikirjoituskulttuurissa tekijän merkitys ei ollut niin keskeinen kuin renessanssikulttuurissa syntyneessä olevassa kopiokulttuurin, joka vasta toi mukanaan tekijänoikeudet ja yksilöllisen ilmaisun. (Bennett 2005, 44–45, 54.) Uusi kopiokulttuuri toi mukanaan illuusion kirjailijan erillisyydestä ja tekstuaalisesta sulkeumasta, kun aiemmin intertekstuaalisuus oli ollut luonteva tapa tulkita tekstejä (Ong 1982, 133–134; Bennett 2005, 46). Tekijyyden murros ei ole tapahtunut vasta lähivuosisikymmenien teoreettisten mullistusten myötä, vaan 1700-luvun romanttisen vallankumouksen ja filosofisten ja esteettisten diskurssien myötä (Burke 1995, xix). 1600- ja 1700-luvun taloudelliset ja sosiaaliset muutokset edesauttoivat modernin tekijyyden ilmaantumista. Moderni tekijyys liittyy omistamiseen ja on ylipäätään mahdollinen tekijänoikeuslakien myötä. Tekijänoikeus on juuri modernisaation seurausta, kun humanismi, valistus ja kapitalismi edellyttivät ajatusta tekijästä, joka tuotti ja omisti kirjallisen teoksen. (Bennett 2005, 49, 50.)

Tekstuaalisen ja todellisen välinen raja alkaa liudentua, kun eivät vain toiset tekstit vaan myös toiset, todella eläneet kirjailijat tulevat osaksi kertomisen prosessia. Glumdal liittyy kirjeessään pullopostin isänsä Gulliverin tarinaan. Glumdal olettaa kääntäjän sivistyneenä eurooppalaisena tuntevan hänen isänsä matkakertomuksen:

Minulla on kaksi hyvää syytä tulla. Ensiksi haluan tietää mitä pulloposti pitää sisällään ja toiseksi haluan selvittää, mitä tapahtui isäni kertomukselle hänen matkastaan Fantomimian mantereelle. [...]

Olettaisinkin kuitenkin että sivistyneenä eurooppalaisena ja lisäksi kirjailijana tunnette myös alkuperäisen matkakertomuksen, jonka isäni serkku Richard Sympson julkaisi 1726. (3) Siinä kerrotaan isäni matkoista myös Brodbringnagiin, Laputaan, Balnibarbiin, Luggnaggiin, Japaniin ja Houyhnhnmien maahan. (4) Kertomus herätti aikanaan ansaittua huomiota Englannissa ja muissa merivaltioissa, jotka olivat laajentamassa valtaansa uusiin tuntemattomiin maihin.

3) Suom. huom. *Travels into several Remote Nations of the World*. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of several Ships. 1726. (Jonathan Swift: Gulliverin matkat)

4) Suom. huom. Maita joihin Gulliver matkoillaan joutui. (GT 14–15)

Glumdal olettaa, että kirjailija tuntee matkakertomuksen, ja alaviitteessä E.S. osoittaakin sen tuntevansa. Glumdal kertoo, että dokumentti hänen isänsä myöhemmistä vaiheista on julkaistu juuri Suomessa. Hänen mukaansa kertomus Gulliverin matkasta Fantomimian mantereelle joutui kirjastonhoitaja Volter Kilven haltuun ja toimitettiin julkisuuteen hänen kuolemansa jälkeen 1944. Glumdal mukaan Kilpi oli tunnustettu kirjailija ja siksi tutkijat liittivät Gulliverin paperit osaksi hänen kirjailijantuotantoaan:

Sen sijaan harvempi tietää isäni myöhemmistä vaiheista, vaikka dokumentti niistä on julkaistu juuri teidän maassanne. Tarkoitan kertomusta matkasta Fantomimian mantereelle, joka joutui kirjastonhoitaja Volter Kilven haltuun ja toimitettiin julkisuuteen 1944 herra Kilven kuoleman jälkeen. Kirjastonhoitaja Kilpi oli myös tunnustettu kirjailija ja niinpä tutkijat liittivät isäni paperit automaattisesti hänen kirjailijantuotantoonsa. (5)

Virhe kertoo tutkijoihtenne kyvyistä, sillä herra Kilven ja isäni tyyli eroavat toisistaan paljonkin. Tosin isäni kertomistapa muuttui iän myötä, mutta niinhän yleensä tapahtuu ja tutkijoiden tulisi ottaa se huomioon. Lisäksi on muistettava, millainen mullistus isälleni oli matkustaa tällä kertaa myös ajassa eikä vain paikassa.

5) Suom. huom. Volter Kilpi: Gulliverin matka Fantomimian mantereelle. 1944 ja 1993. (GT 15)

Glumdal mukaan hänen isänsä paperit on siis virheellisesti liitetty kirjailija Kilven tuotantoon hänen arvovaltaisen tekijänimensä vuoksi. Glumdal kiistää sen, että Kilven teksti olisi tämän oma ja sitä vastoin väittää sen olevan hänen isänsä. Kilpeä itseään hän ei syytä kirjallisesta varkaudesta, vaan syyn väärästä

nimeämisestä saavat tutkijat. Glumdalin mukaan kirjailija Kilven ja hänen isänsä tyyli on hyvin erilainen, joten se kertoo jotain tutkijoiden kyvyistä erottaa heidän tyyliinsä toisistaan. Tosin Glumdal myöntää, että Gulliverin tyyli muuttui hänen vanhetessaan ja myös se, että Fantomimian myötä hän alkoi matkustaa myös ajassa eikä vain paikassa, kuten aiemmin, saattoi vaikuttaa hänen tyyliinsä. Volter Kilven arvovaltaisesta tekijänimestä ja hänen kirjallisen arvostuksensa säilymisestä kertoo, että hänen tunnetuin romaaninsa *Alastalon salissa* (1933) oli vuonna 1992 noussut *Helsingin Sanomien* kyselyssä itsenäisyysajan merkittävimmäksi romaaniksi (ks. Laitinen 1998, 109).³⁴ Kunakin aikana on autoritaarisia lausumia, töitä joihin viitataan, joita siteerataan ja jäljitellään. Tässä assimilaation prosessissa toisten sanat kantavat mukanaan oman äänensävyänsä, johon sulaudumme tai jota työstämme edelleen. (Bakhtin 1986, 89.)

Jatkaessaan Gulliverin ja hänen tyttärensä tarinaa, *Gulliverin tytär* pyrkii korjaamaan ”virheitä”, joita aiemmissa tarinoissa kertojien mukaan on ollut.³⁵ Kilpi väitti, että Gulliver ryhtyi kveekariksi ja muutti Amerikkaan, mutta Glumdal vakuuttaa, että hän ei ollut lainkaan uskonnollinen ihminen, ja hänen ainoa intohimonsa oli päästä takaisin vanhaan Englantiin:

Mutta palatakseni vielä isäni tarinaan matkasta Fantomimian mantereelle haluan oikaista muutamia herra Kilven tulkintoja. Meriveden kostuttama käsikirjoituspinkka oli saapunut Turun yliopiston kirjastoon osana erään suomalaisen siirtolaisen jäämistöä, kuten herra Kilpi kertoo julkaisun esipuheessa, ja aivan oikein hän mainitsee, että mies oli elänyt farmarina Pennsylvaniassa ja palannut vanhuudenpäivikseen kotimaahan. Tästä herra Kilpi kuitenkin vetää virheellisen johtopäätöksen, että Lemuel Gulliver olisi elämänsä lopulla ja elämään katkeroituneena kääntynyt kveekariksi ja uskonveljiensä mukana siirtynyt Amerikkaan. Minun on heti selvennettävä, että kaikenlaiset uskonnolliset viehtymykset olivat isälleni täysin vieraita. Hänen

³⁴ Kilven Gulliver-romaanin esipuheessa Vilho Suomi korottaa kirjailijan neron asemaan: ”Aniharvinaisen vaateliias itsetunto, korostettu, mutta syvällinen henkisyys ja ihanteiden rohkea korkeus nostivat hänet hengen yksinäisyyteen, jonka kauneus ja arvokkuus on kiistämätön, mutta johon tavallisten mittojen rajoittamilla ihmisillä oli vaikea pääsy. Tietä sinne tasoittaa nyt ”Gulliver” omalla havainnollisella tavallaan, ja jälkipolvet varmaan tuntevat yhä enemmän omakseen tämän kirjailijan, jonka vilpittömyys oman geniüksensä edessä oli niin kunnioitettavan tosi ja nöyrä.” (Suomi 1944, 19–20.)

³⁵ Sanna Nyqvist (2010b, 55) jakaa pastissit täydentäviin (complementary) ja korjaaviin (corrective), joista edelliset jatkavat tai tarkentavat alkuteosta, jälkimmäiset pyrkivät esittämään ”oikean” version alkutekstin tapahtumista. Nyqvist (2010b, 52) kirjoittaa: ”Pastissoijahan ikään kuin anastaa toisen, usein tunnetun ja arvostetun kirjailijan omimman tyylin ja ottaa siten haltuunsa tämän paikan parnassolla.”

ainoa intohimonsa oli päästä takaisin vanhaan Englantiin, josta kohtalo oli tempaissut hänet pois. (GT 26)

Stenberg neuvottelee kertomisen ehdoista ja mahdollisuuksista Kilven ja Swiftin kertomusten kanssa. Virheitä korjataan erityisesti suhteessa Kilven tarinaan, joten siinä mielessä *Gulliverin tytär* asettuu sitä kohtaan poleemiseen asemaan. Ajatus lukemisesta vastustuksena, virheiden korjaamisena, on ongelmallinen sikäli, että se luo vain negatiivisen position suhteessa luettuun, jolloin luetusta vaihtuminen ja inspiroituminen ei ole mahdollista. Lukeminen ei tällöin ole kohtaamista vaan luetun kritisoinnista, virheiden korjaamista. Tällöin lukija lukee vain vahvistaakseen omaa alkuperäistä näkemystään eikä dialogi lukijan ja tekstin välillä ole mahdollinen. (Felski 2003, 36.)³⁶ Toisen tekstin uudelleen visiointi voi olla poliittisesti sitoutunutta, mutta silloinkaan se ei voi kokonaan irrottautua intertekstuaalisesta suhteesta ja kieltää merkitystä tekstiltä, johon se on suhteessa (Sanders 2006, 7). Virheiden korjaamisen ohella poleemisessa suhteessa Kilpeen onkin kyse Kilven arvovaltaisen tekijyyden suhteellistamisesta.

Gulliverin tyttäressä ajatus kirjailijasta erilaisten viestien kääntäjänä on tapa kontekstoida tekstiä uudelleen. Kääntäminen on uudelleenkirjoittamisen strategia, jonka avulla Stenberg luo suhteen jo kerrottuihin tarinoin, mutta joissa hän on itse tarinankertaja, toisten tarinoiden kertoja ja viestien aktiivinen järjestäjä. Tekstin identiteetin raja on liikkeessä, sitä ei ole lyöty lukkoon. *Gulliverin tytär* mahdollistaa liikkeen toiston ja variaation kautta. Toinen tekstuaalinen ääni rakentaa toista, jolloin ”lähdetekstistä” tulee sille interteksti. Siinä mielessä ei voida sanoa, että toinen teksti olisi paikallaan pysyvä ja alkuperäinen. Toisen tekstin merkitys ei pysy samana kun se siirtyy eri kontekstiin. *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle* esiintyy uudessa kontekstissa toisen tekstin intertekstinä ja se on jo itsessään rakentunut jatkoksi Swiftin romaaniin.

Vaikka viestit ovat jo olemassa olevia, kertaalleen löydettyjä, jo pelkkä vastaanottajan muuttuminen muuttaa niiden merkityksiä, sillä vastaanottaja on aktiivinen merkityksen muodostumisessa. Lausuma ilmaisee puhujan asenteen toisia lausumia kohtaan eikä vain hänen asennettaan lausuman objektia kohtaan. Sitä ei voi ymmärtää, jos vain sen temaattinen sisältö otetaan huomioon. (Bakhtin 1986, 92, 98–99.) Näin myös lausumaan toisessa kontekstissa luodaan dialoginen suhde, ei vain romaanin ”sisäiseen”, temaattiseen todellisuuteen. In-

³⁶ Felski viittaa tässä ajatukseen lukemisesta vastustuksena Judith Fetterleyn tutkimuksessa *The Resisting Reader* (1977).

tertekstuaalinen ”lainaus” muuttaa aina myös lainattavaa tekstiä, koska se sijoitetaan toiseen kontekstiin. Kun rakennamme lausumaa, valitsemme sanat niiden geneerisen erityisyyden mukaan, otamme ne toisista, usein tyyllillisesti tai temaattisesti samankaltaisista lausumista (mt., 87).

Kirjailijan oman äänen tunkeutuminen käännökseen ei tarkoitaakaan alkuperäisen äänen läsnäoloa tai alkuperän ja kopion vastakkainasettelua. E.S. luo suhteen toisiin ääniin, ja toisten henkilöhahmojen ja kirjailijoiden viestien vastaanottajana E.S. on aktiivinen uuden kokonaisuuden rakentaja. Siitä että kääntäjä ei mielestään ole ammattitaitoinen, avautuu mahdollisuus, että hän ei käännä uskollisesti, vaan tuo oman roolinsa esiin. Kääntäjä on toisten ajatusten välittäjä, mutta hänen puheensa merkitys kuitenkin on jo muuttunut saavuttaessaan hänen äänensävyensä. Toisen ääntä voi lainata, mutta äänen paikoiltaan siirtyminen jättää jäljen. Kääntäminen tulkitsee ja luo uutta, kun saman asian uudelleen sanominen sisältää ainakin kaksi sävyä, menneen ja nykyisen, jolloin siteeraamisesta tulee uudelleentulkintaa. (Orr 2003, 7.) Kääntäjä on aktiivinen toimija kääntämisprosessissa ja hänen kulttuurinen sijoittumisensa tässä prosessissa on merkitsevä (Bassnett 1998, 26).

Aika ja sen erilaiset käsittämistavat on Stenbergille tärkeä teema, mikä tulee konkreettisimmallaan esiin tässä aikakausia ylittävässä romaanissa. Aika mahdollistaa uudelleentulkinnat. Koska kieltä ei voi irrottaa ajasta, paikasta, ihmisestä (Schwab 1991, 58), E.S. tietää tuovansa jotain vanhaa uudelleen tähän aikaan, ja siksi muistuttaa toisesta kielestä, toisesta kontekstista. Äänensävy kertoo tekstin ja kontekstin välisestä suhteesta, asennoitumisesta toisen sanaa kohtaan, ironiasta, arvostuksesta. Moniäänisyys ei kuitenkaan ole täysin synonyyminen postmodernin intertekstuaalisuuden käsitteen kanssa, sillä se sisältää subjektin äänensävyn ja ajatuksen siitä, että lausumilla on tekijänsä: ääni ei toista kaikuna toisia tekstejä. Äänensävyssä voi kuulla uuden kontekstin.

Pekka Tarkka (8.11.1993) kutsui aikalaisarvostelussaan Stenbergin romaanin kehystarinaa tyyli­pastissiksi. Pastississa on kyse toisen tyylin imitaatiosta. Pastissi perustuu imitaatiolle ja se hakee alkuperäänsä, mutta on myös jatkuvassa ristiriidassa sen kanssa. Tämä paradoksi saa aikaan samuuden ja eron välistä huojuntaa, kun pelissä on koko ajan tarve identifioitua kohdetekstiin, mutta myös tehdä eroa siihen. Pastissi on moderni käsite, joka syntyi 1700-luvulla yhteydessä moderneihin tekijänoikeuksiin ja käsitykseen tekijästä itseään omaperäisesti ilmaisevana taiteilijana. (Nyqvist 2010a.) Oman tulkintani mukaan romaanissa

ei kuitenkaan ole kyse kohdetekstin ja siitä tehdyn muunnelman, pastissin, väli-
sestä suhteesta, vaan vapaammasta dialogisesta suhteesta, jossa romaani ei imitoi
toisen tekstin tyyliä vaan suhteuttaa toisten tekstien tapahtumia, henkilöitä ja
teemoja uusiin konteksteihin sekä ottaa siten kantaa myös tekijän historiallisesti
muuttuvaan asemaan sekä tekijän ja tekstin väliseen suhteeseen.

”Olipa kerran...” myyttinen elämäntarina

Naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa on 1970-luvun lopulta lähtien purettu ja
uudelleenkirjoitettu myyttejä ja satuja, jolloin huomiota on kiinnitetty paljolti
sukupuolten valtasuhteisiin (Enwald 1999, 202). 1980-luvulla naisten kirjoitta-
maa kirjallisuutta luonnehtivat kansainvälisestikin pyrkimykset myyttien uudel-
leen tulkintaan.³⁷ Myös suomalaisessa naiskirjallisuudessa arvioitiin uudelleen
myyttejä ja pyrittiin niiden uudenlaiseen käyttöön (ks. myös Karkama 1994,
291),³⁸ vaikka myyttejä on toki uudelleenkirjoitettu jo aiemminkin, 1900-luvun
alkupuolella, kuten Kukku Melkaksen (2006) tutkimus osoittaa.

Naiskirjailijat ovat neuvotelleet siitä, minkälaisia kertomuksia voidaan
kertoa, miten juonet voidaan ratkaista ja minkälaiset ilmiöt ylipäättään ovat ker-
ronnallistettavissa (DuPlessis 1985, 3). Feministinen kritiikki koskee laajaa kirjoa
klassisia, uskonnollisia, psykoanalyttisiä ja kirjallisia myyttejä, jotka ovat tuot-

³⁷ Esimerkiksi Margaret Atwoodin dystopia *Orjattaresi* (1985/1986) sekä Christa Wolfin *Kassandra* (1983/1988).

³⁸ Teoksensa nimen *Rödluvan* (1986) mukaisesti Märta Tikkanen kirjoitti uudelleen sadun Punahilkasta. Anni Sumari kirjoitti esikoiskirjassaan *Matkakertomuksia pimeydestä* (1986) miniatyyreja, pieniä kertomuksenpätkiä tai kohtauksia, jotka rajallisuudestaan huolimatta saavat temaattisesti laajat mittasuhteet. Sumari katsoo maailmaa myyttien läpi ja menee myyttisten hahmojen nahkoihin tarkastellen heitä läheltä eläytyen. Minäkertojina toimivat niin Baudelaire kuin Platonin *Pitöjen* osanottaja tai keskiajalla jumalanpilkasta syytettynä oleva marttyyri. Myös Pirkko Saision *Kainin tytär* (1984) viittaa nimensä mukaisesti kulttuurin suuriin kertomuksiin, ja teosta jäsentää erityisesti raamatullinen puhetapa. Taiteita, luovuutta, länsimaista kulttuuria ja sen myyttejä on käsitelty myös Kirsti Simonsuuri esseitä ja päiväkirjamuotoa yhdistävässä teoksessaan *Pohjoinen yökirja* (1981) sekä *Paholaispoika* (1986). Simonsuuren esseekokoelma *Nopanheittäjä* (1989) käsittelee myyttien luonnetta ja länsimaisen sivistyksen perustoina pidettyjä ajattelijoita ja tekstejä, kuten Homeroksen *Odyseiaa* sekä Sokrateen, Platonin ja Sofokleen ajattelua. Varsin eri tavoin taiteeseen, sa-
tuihin ja myyttisyyteen tarttui Arja Tiainen ironisessa romaanissaan *Tuhkimo ja Mefisto* (1983). Mariaana Jäntin *Amorfiaanassa* (1986) kreikkalainen mytologia ja kristinusko ovat keskeisiä rakennusaineita, kuten myös psykoanalyttisen aineksen hyödyntäminen. Kertominen vaikeus ja oman äänen ongelma tematisoituvat, kuten monissa naisten kirjoit-
tamissa romaaneissa, jotka problematisoivat naisen myyttistä kuvastoa. (Ks. Jytilä 2008.)

taneet kertomuksia naisten olemassaolosta (Sellers 2001, 7). Näihin myytteihin myös Stenbergin romaanit pureutuvat. *Paratiisin vangit* on yltäkylläinen kristinuskosta, kreikkalaisesta, skandinaavisesta ja slaavilaisesta mytologiasta sekä kansansaduista. Annan kertomukseen kerrostuu samaan aikaan Paratiisimyytti, Oidipus-myytti, kristinuskon kärsimys- ja sovituspäytelmä sekä Feniks-myytti. Romaanin alaotsikkona ”Kertomus” määrittää uudelleen kertomuksellisuutta Suurten kertomusten leikkauspisteestä käsin.

Kerrontaa kehystetään monin kehyksin, kuten sadun kerronnallisia konventioita hyödyntämällä. Sisko vaatii Annalta selityksiä sille, mitä on tapahtunut, kun hänet on kutsuttu paikalle. Anna aloittaa kertomalla, että hänen siipensä on katkaistu: ”Minulta yksinkertaisesti katkaistiin siivet. Minulta joka olen kaikkeen levittäytyvä maailmanpuun oksa, yksi hedelmä, yksi asukas... tai miten sen nyt sanoisi.” (PV 26) Kun Sisko tivaa lisäselityksiä tällaiselle varsin epäilyttävältä satuilulta kuulostavalle kertomukselle, Anna alkaa puhua Anna-nimisestä työstä, joka kasvattaa ympärilleen kuoren ja elää kuin kananpoika munassa, koska paha noita vartioi häntä. Anna aloittaa kertomuksensa toistamalla valmista kertomusmuotoa ”Olipa kerran”:

Minä kerron: Olipa kerran Anna-niminen tyttö joka eli lasitalossa eikä voinut piiloutua, sillä paha noita vahti häntä kaiken aikaa. Silloin Anna kasvatti ympärilleen kuoren ja eli kuin kananpoika munassa. Muna kulki ja näytti ihmiseltä, mutta syvällä munassa Anna näki painajaisia tukehtumisesta ja ahdistuksesta. (PV 27)

Anna on omaksunut myyttisen tavan kertoa elämäntarinansa ja hänen äänensä kaikuu satujen maailmoja aina erilaisista luomismyyteistä Ovidiuksen *Muodonmuutoksiin* ja *Hannuun ja Kerttuun*. Perinteisessä sadun aloituksessa kertoja on persoonaton, autoritaarinen ääni, jolla on tieto jo tapahtuneesta ja jonka versiota ei kyseenalaisteta. Satu näyttää kieltävän oman kerronnallisen luonteensa ja lukijasta ja päähenkilöstä tulee tapahtumien passiivisia vastaanottajia. (Jackson 1981, 33.) Satujen päähenkilöt redusoidaan osaksi juonen funktiota, jossa sankaritar kokee nöyryytyksen kautta ylpeyden ja vallan menetyksen (Sellers 2001, 9).

Tässä sadun aloituksessa on kuitenkin yhtä aikaa ”minä kerron” ja ”olipa kerran”, sekä minäkertojan oma ääni että autoritaarinen toisen ääni, ei-kenenkään näkökulma. Anna osoittaa ratkaisevan halkeaman tarinassa, omassa

tarinassaan. Anna työstää aktiivisesti tarinaa, johon hänet on kirjoitettu. Kieli on konkreettisesti itsen ja toisen rajalla, sillä se on puoliksi toisen ja se kilpailee omien ja toisen intentioiden paineessa (Bakhtin 1981, 293–294). Olemassaolo on jatkuvaa taistelua omin sanoin ja painotuksin kertomisen ja autoritaarisesta sanasta vapautumisen välillä. Diskurssi ei siten ole koskaan loppuunsaatettu, vaan koko ajan altis toisen väliintuloille ja toisen äänelle.

Sisko ei vielääkään pysty ymmärtämään Annan tapaa kertoa. Lopulta Anna kaivaa matkalaukusta nivaskan papereita, sillä hän on myös kirjoittanut elämäntarinansa:

- Haluatko koko elämäntarinan? Syntymästä saakka? Minä olen tehnyt siitä jo kirjallisen selvityksen, ja senkin se ämmä yritti varastaa.

Tajusin hänen tarkoittavan äidin mainitsemia papereita. [...]

Hän nosti paperin kasvojensa tasalle ja alkoi lukea. (PV 28)

Saduilla on kytkös tarinankerronnan suulliseen perinteeseen (Sanders 2006, 91) ja tässäkin tilanteessa Anna ensin kertoo suullisesti erilaisia versioita elämästään, kunnes alkaa lukea ääneen kirjoittamaansa elämäntarinaa. Anna on jo ehtinyt tehdä kirjallisen selvityksen elämästään, mutta hänen äitinsä on yrittänyt varastaa sen. Äiti kuvataan varkaaksi, jolta Anna on onnistunut suojelemaan oman tarinansa. Äidin ja tyttären suhde on yksi nykynaiskirjallisuuden myyttisistä kuvista (Karttunen & Molarius 1996, 132). Suhde äitiin on tunteiden hallitsema: tarinassa viitataan Annan ja äidin väliseen molemminpuoliseen murhanhimoon. *Paratiisin vangeissa* äiti on lähes myyttiset mittasuhteet saava hirviö, joka yrittää sotkea tyttärensä suunnitelmat. Anna puolustautuu Siskolle, joka pelkää Annan tappaneen heidän kadoksissa olevan äitinsä:

Miksi minä hänet tappaisin? Mitä hän oikein kuvitteli? Hänhän rakasti minua niin helvetisti. Arvaa kuinka helvetisti? No niin, juuri siksi tietenkin. Mitä pitäisi tehdä lapsia lumoaville akoille? Minä pidin häntä hyvänä. Hän olin minun ainoa todellinen ensirakkauteni, tajuatko, ja sitä hän käytti hyväkseen. Se on asian ydin. Minun ensirakkauteni ja sinun. Hän se opetti, mitä on rakkaus. (PV 33)

Äiti vertautuu satujen pahaan äitipuoleen. Tässäkin mielessä tulee esiin sukupuolen merkitys siinä, minkälaisia suhteita henkilöt luovat, miten he tarinoivat menneisyydestä, jonka jo kerrotut tarinat ja myytit ovat jo värittäneet äidin hirviöksi ja isän näkymättömäksi hallitsijaksi. Äiti on juuri se, joka on yrittänyt es-

tää Annaa ryhtymästä taiteilijaksi ja hän myös syyttää Annan ateljeen ja kaikki hänen taulunsa palamaan romaanin loppupuolella.

Kertomuksensa Anna aloittaa ihan alusta, vanhempiansa makuuhuoneesta. Anna kertoo toimineensa lapsena isänsä ja äitinsä rakastelujen yleisönä ja sen hän koki todelliseksi syntymänsä hetkeksi. Anna sanoo luulleensa, että niinä öinä kun isä ei saapunutkaan, äiti jotenkin odotti Annan täyttävän isän paikan. Annan mukaan hän olisi voinut jopa nauttia siitä, jos häneltä ei puuttuisi ”se ratkaiseva elin, jolla miehet hallitsevat maailmaa.” (PV 68) Annan kommentti on suoraa kritiikkiä miesten hallitsemaa maailmaa kohtaan, jossa paikkoja ei voi vaihtaa sukupuolineutraalisti, ilman vallan symbolia. Isän position ottaminen ei ole mahdollista: Anna tietää, että häneltä puuttuu jotain.

Oidipaallinen ydinperherakenne sukupuolierojen tuottajana toimii tapahtumien ja henkilöhahmojen suhteiden ilmentäjänä.³⁹ Myytti Oidipuksesta on länsimaisen sivilisaation yksilön kehityksen klassinen ja paradigmaattinen malli, jonka avulla voi tutkia juonen ja sukupuolen suhdetta (Hirsch 1989, 1–2; ks. myös Sellers 2001, 3). Sitä voidaan pitää yhtenä Suurena kertomuksena subjektin alkuperästä. Kertomus kuitenkin alkaa syntymästä: vain tuntemalla syntymänsä hän voi tuntea tarinansa, kuten Adriana Cavarero kirjoittaa Oidipuksesta (Cavarero 1997, 10–11). Cavarerolle kertomuksessa on kyse halusta alkuun eikä loppuratkaisuun.⁴⁰

Tarinassa sukupuolierosta tulee keskeinen perusta itseymmärrykselle. Jos subjektin positio suhteessa sukupuolieroon määrittelee ne roolit, joita subjekti

³⁹ Psykoanalyysin keskeisintä aluetta ovat lapsen psykoseksuaalisen kehityksen ja seksuaali-identiteetin teoretisoiminen, joille Sigmund Freud loi teoreettiset perusteet. Juuri oidipaalivaihe on se, joka psykoanalyttisessa teoriassa tuottaa sukupuolieron. Freudin teoriassa lapsi saavuttaa identiteettinsä oidipuskompleksin myötä, jolloin hän eroaa äidistä ja siirtää halunsa isään (Freud 1971, 155). Freudin (1971, 152) mukaan normaalin oidipaalivaiheen läpikäymisen ja seksuaalikehityksen lopputuloksena syntyvät vastakohtat aktiivinen ja passiivinen, miehinen (fallinen) ja naisellinen (kastroitu). Prosessi on erilainen tyttölle ja pojalle, sillä poika samastuu kastroitiopelon vuoksi isän auktoriteettiin, kun taas tyttö tajuaa jo olevansa kastroitu peniksen puutteen vuoksi. Tyttö huomaa saman puutteen äidillä, alkaa halveksia omaa sukupuoltaan ja tahtoo siksi erota äidistään. Hän kääntyykin äidilleen mustasukkaisena isän puoleen, koska haluaa tältä rakkauden kohteeltaan lapsen korvaukseksi puutteestaan. (Mt., 160, 163, 186, 198.)

⁴⁰ Vrt. Roofin (1996, 63) mukaan sukupuolen ja kerronnan logiikan yhteen lankeaminen voi osaltaan selittää vaikeutta rakentaa naispäähenkilö, joka ei ole jollain tavalla kerronnan logiikan vaikutuksen alainen. Roofin mukaan oidipusmyytti on kulttuuriseksi sukupuoliteuksi subjektiksi tuleminen tarina, jossa hallinta ja loppuratkaisu tuotetaan sukupuolieron kautta heteroseksuaalisuuden ideologian mukaisesti (Roof 1996, 64). Kertomus kulkee kohiti vääjäämätöntä loppuaan, koko tarinan mielihyvä riippuu lopun mahdollisuudesta, sen sisältämästä lupauksesta vahvistaa se hallinta, jonka kuvittelimme meillä olevan alusta asti (Roof 1996, 7).

voi ottaa, naisen täytyy omaksua oidipaalisen pojan asema osallistuakseen tarinaan, jolloin hän ei enää voi kiinnittyä naissubjektin narratiiviin. (Roof 1996, 68–69.) Vastustuksen mahdollisuus näyttää lähes mahdottomalta. Annan tarina näyttää vääjäämättömältä kohtalolta, mutta kiinnostavaa tilanteessa on juuri se, että hän on siitä tietoinen. Juuri tietoisuus, lausuttu epäsuhta, autoritaaristen puheen muotojen tulo diskurssiin nostaa esiin ambivalenssin: Sillä on merkitystä, kenen näkökulma kertomukseen tarjotaan, koska subjekti on toimija, jonka aktiivinen paikantuminen muuttaa itse kertomusta. Tarina ei ole sama ”tapahutumien representaatio”, kun subjekti vaihtuu, ja tässä tapauksessa sukupuoli on merkittävä muutoksen indikaattori. Sukupuolella on merkitystä siinä, mitä osaa subjekti voi näytellä sellaisissa ”näytelmissä” kuin vaikkapa *Odyseus* tai *Kadotettu paratiisi*. (Felski 2003, 11.)⁴¹ Bahtinin (1981, 412–413) mukaan diskurssin itsekriittisyys ja sen koetteleminen ilmenee kahdella tavalla, kahtena erilaisena hahmona: henkilöhahmona, joka katsoo asioita kirjallisuuden läpi ja yrittää elää ”kirjallisuuden mukaan” sekä kirjailijana, joka on kirjoittamassa romaania. Anna on henkilöhahmo, joka yrittää elää ”kirjallisuuden mukaan”. Hän ajattelee itsensä Raamatun sovitushariksi ja sadun konventioiden toteuttajaksi. Anna on hahmo, jonka soveltuvuutta erilaisiin tarinoihin testataan.

Anna haluaa kertoa alun uudelleen: määritellä itse todellisen syntymänsä hetken ja irtautua hänet tiettyihin olosuhteisiin ja tiettyyn positioon määräävästä tarinasta. Hän lukee Siskolle omaa kertomustaan, mistä merkinä toimivat lainausmerkit:

[?] Oli täysikuu ja kova tuuli. Katselin ikkunasta miten pilvet kulkivat hurjaa vauhtia valkoisena hohtavan kiekon yli. Se oli kuin El Grecon Toledosta, jonka kuvan isä oli näyttänyt päivällä. Äkkiä alkoi kuulua jyrinää. Ensiksi kuvittelin sitä maanjäristykseksi, mutta eihän täällä niitä ole. Koko talo vapisi. Kuulosti siltä kuin maailma olisi murtunut. Sitten välähti. Maailma todella murtui, minun maailmani murtui. Ymmärsin mitä oli tapahtunut. Tuli aivan valoisa. Olin elänyt kuoren sisällä ja nyt se hajosi rytinällä. Se oli minun todellinen syntymäni. Olin tullut ulos kuorestani, enkä ollut tiennyt eläväni kuoressa. Minulla oli siivet. Korkeudet odottivat minua, sfäärit joista en ollut osannut uneksiakaan. Minä katselin kuuta ja siinä silmieni edessä se hiljalleen värjäytyi punaiseksi. Kuu tuli yhä punaisemmaksi, se ikään kuin sykki. Se oli merkki. Minä ymmärsin. Minä tajusin vihdoinkin miten kaukana minun

⁴¹ Vrt. Weinin romaaneissa naiset positioivat itsensä rooleihin, joihin heidät on kirjoitettu, eikä heidän nimillään (Eva, Rebekka) ole merkitystä, koska positio määrittelee heidät. Paratiisimyytistä Eva Weinillä ks. Rojola 2007, 97–100.

sydämeni oli tästä paikasta. Minulla oli edessä pitkä matka. Minä en ollut tästä suvusta, minä olin korkeampi olento, se minulle vihdoinkin selvisi.” (PV 29)

Anna irtaantuu vanhempiensa asemista ja kokee olevansa korkeampi, myyttinen hahmo. Hän on kohonnut sfääreihin, joissa ihminen elää yli elämänsä. Annan mielestä hän on peräisin jostain muualta kuin omasta suvustaan. Hän vertaa maisemaansa El Grecon kuuluisaan maisemaan, ja punaiseksi värjäytyvä täysikuu on hänen todellisen syntymänsä merkki. Hän yrittää luoda itselleen oman kertomuksen, joka irtoaisi oidipaalisesta selitysmallista, jonka hänen vanhempansa ovat määritelleet. Kyse on kuoriutumisesta pois ilkeän noidan pauloista ja oman itsen myyttisestä syntymästä Feniks-linnuksi. Myytin avulla Anna jäsentää omaa identiteettiään ja suhdettaan todellisuuteen. Annan myyttinen olemassaolo on yritys tulla taiteilijaksi hänen elämänsä määrittävien kertomusten ehdoilla, niiden puristuksessa.

Sisko yrittää puristaa totuuden irti Annasta ja Anna jatkaa elämäntarinaansa, joka on metamorfoosikertomus siitä, kuinka hän tulee paholaisen raiskaamaksi ja sitä kautta kohoo siivilleen, Feniks-linnuksi. Anna kertoo kertomuksen, jossa hän on lähtenyt etsimään kadonnutta äitiä, mutta törmännyt ensin kahteen tyttöön, jotka haluavat hänelle paha. Seuraavaksi Annan kertomuksessa häntä vastaan tulee kolme paholaista, jotka sanovat, että heidän nussimistaan tytöistä tulee kaksineuvoisia eli täydellisiä ja se on ihmisen perimmäinen unelma. Paholaisten mukaan Annalla ei voi olla käsitystä paratiisista, koska hän ei ole vielä tavannut käärmettä. Seuraavassa hetkessä paholaisen penis muuttuu käärmeeksi ja tunkeutuu Annaan:

”Kun tajusin, mitä minulle aiottiin tehdä, minut valtasi kauhu. Yritin kiemurrella pakoon, mutta paholainen otti kiinni takamuksistani ja työnsi käärmeen sisääni. Kauhun vallassa odotin puraisua ja hetkeä, jolloin myrky alkaisi vaikuttaa. Hurjat sysäykset vavisuttivat minua kuin myrsky olisi tarttunut pitkäläivaiseen puuhun, ja kauhukseni tunsin kuumenevani joka sysäyksellä. Kosken humina muuttui lehtien havinaksi. Yritin huutaa apua mutta olin jo syttynyt tuleen. Se oli omituista. Tiesin että kuolen, mutta kipu muuttui nautinnoksi jota en ollut ennen kokenut. Tajusin olevani ilmiliekeissä, sillä tuli sai kasvoni hehkumaan. Paloin ja olin hengissä. Muistin Feniksin. Näin sen oli täytyntä tapahtua. Tämä oli ainoa oikea tapa kohota siivilleen.” (PV 51–52)

Kristillinen paratiisimyytti yhdistyy Annan kertomuksessa uudelleensyntymisen mahdollisuuteen. Kohtauksessa oidipaallinen selitysmalli yhdistyy Raamatun

luomismyyttiin. Paratiisimyyttiin kytkeytyy olennaisesti naisen seksuaalisuuden määrittäminen perisyntiseksi. Myyttinen paha yhdistyy demonisuuteen eli seksuaalisuuteen. Aatamin ensimmäinen vaimo Lilith pakeni paratiisista, paritteli paholaisten kanssa ja palasi paratiisiin käärmeenä. Kertomuksessa naisesta tulee petollinen: nainen on syy ihmisen lankeemukseen, syntiin ja pahuuteen, hänen takiaan paratiisi tuhoutui. Lilith on samalla ensimmäinen nainen ja hirviönainen, jonka voi nähdä representoivan sitä hintaa, jonka naiset joutuvat maksamaan yrittäessään määritellä itseään. Lilithin hahmossa ruumiillistuu naishirviön syntymä. (Gilbert & Gubar 1979/1984, 35–36.) Paholaisen mukaan vasta käärme mahdollistaa paratiisin ja samalla se tarjoaa mahdollisuuden kaksineuvoisuuteen.

Seuraavaksi Annan tarinassa häntä vastaan tulee tyttö, joka on valtava petolintu. Annalla on nyt hallussaan paholaiset voimat ja hän tunkeutuu petolintuun jalkojensa välissä olevan käärmeen avulla. Kohtauksen voi nähdä kuvaavan symbolisesti Annan aseman ristiriitaisuutta. Tämän kokemuksen hän voi saavuttaa vain paholaisen raiskaamana:

”Paholaiset lähtivät hitaasti löntystelemään kohti metsää. Käsitin hämärästi, että minut oli raiskattu. [...] Silloin näin sen. Sen näytti lähes mustalta ja luonnottoman suurelta. Sen suu ja nenä olivat muuttuneet käyräksi jättiläisnokaksi ja kasvoja kehysti mustaruskea höyhenryöppy. Sen kaula ja olkapäät olivat höyhenten peitossa ja käsivarret olivat muuttuneet siiviksi. Jalat olivat suunnattomat petolinnun jalat ja niiden kynnet olivat kuin veitset. Mutta rinta oli paljas. Ihanat vaaleanhoitoiset rinnat helottivat höyhenpensastosta, joka vyötäröllä sulkeutui läpinäkymättömäksi. Vyötärön alapuolella avautui vatsa laakeana ja valkoisena. Se oli pehmeän haavoittuva ja arka ja untuvaryöppy sulki sen alapuolella vatsanpohjan uhkeaan peitteeseensä.

Se tuli siivet levällään kohti, hitaasti mutta järkkymättä. Ja samassa me olimme pelkkää rimpuilua ja sähinää. Sen siivet hakkasivat ilmaa ja minä pitelin voimieni takaa kiinni sen luista nokkaa. Tunsin sen paljaan vatsan painuvan omaani vasten ja höyheniin hukkuneen häpyluun pystyssä lonkkaluutani vasten. Samassa tunsin kivun reidessäni, veitsimäinen kynsi oli uponnut lihaani, ja kumma kyllä se näytti aivan kakkuveitseltä. Hätäpäisnäni tarrasin sitä kiinni nivusista, mutta sormeni solahtivatkin kuumaan ja märkään onkaloon. Samassa otus hervahti. Se makasi liikkumatta kädet ja jalat levällään nokka taivasta kohti. –Mikä äkillinen voitto! Olin erehdyksessä päässyt sisällä kaikkein pyhimpään. Tuon hehkuvan onkalon avulla näköjään hallitsin häntä. Nyt jos koskaan voisin kokeilla mahtiani. Minullahan oli hallussani paholaiset voimat.” (PV 53–54)

Kaksineuvoisuus koskee sukupuolta, mahdottomuutta identifioitua yhteen sukupuoleen ja fantasiaa sen tuottamasta täydellisyydestä ja eheydestä. Tässä prosessissa Anna ajattelee saavuttaneensa jotakin oleellista itsestään.

”Minä olen minä, ajattelin sumuisesti ja otin suuhuni matalana kumpareena lepäävän rinnan. Valtava hellyys ja onni tulvahtivat minuun, minulla oli tunne, että olin kokenut tämän kaiken joskus kauan sitten. Ja kun katsoin olennon kasvoihin, näin miten nokka liukui kasvojen sisään ja niiden tilalla olivat jotenkin tutut ihmiskasvot.” (PV 54)

Tässä lainauksessa esiin tulee myös äidin ja lapsen välinen symbioottinen suhde. Myös Siskon mielessä äiti ja Anna sulautuvat samaksi henkilöksi, ja hän alkaa jopa miettiä, onko heidän välillään salaliitto.

Harold Bloom on esittänyt patriarkaalisen käsityksen kirjallisuushistoriasta isien ja poikien välisenä kamppailuna, jossa poikien täytyy menestyäkseen kukistaa isänsä. Bloom käsittelee Miltonin *Paradise Lostin* Saatanan hahmoa kulttuurimme runoilijatyypinä, joka metaforisesti määrittelee luovan prosessin miesrunoilijan ja naismuusan välisenä seksuaalisena kanssakäymisenä. Sandra Gilbert ja Susan Gubar (1979/1984) muotoilevat uudelleen Harold Bloomin kuuluisaa oidipaalista mallia ja yrittävät luoda naistekijöiden kaanoniam. Gilbert & Gubar kysyvätkin, mikä on naisrunoilijan paikka tällaisessa kuviossa: kenet hän haluaa kukistaa. Heidän mukaansa nainen ei voi kärsiä Bloomin mallin taivoin vaikutusahdistuksesta (anxiety of influence), koska hänen edeltäjänsä ovat pääosin miehiä ja siten erilaisia kuin hän itse. Edeltäjät yrittävät sulkea hänet enkelin ja hirviön stereotyyppioihin, jotka ovat ristiriidassa hänen oman luovuuksensa kanssa. Ristiriitaa aiheuttaa se, että nainen ei voi ongelmattomasti asettua samaan positioon kuin miestekijä, sillä perinteisesti taiteilija on voinut olla vain miesyksilö. Gilbertin ja Guberin mukaan naiskirjailijat ilmensivät ahdistustaan mielisairauden, vankilan ja hulluuden mielikuvilla. Naisen luovuus yhdistyy hirviömäisyyteen. Oidipaallinen malli herättää kysymyksiä naistaiteilijan kannalta: ketkä ovat hänen edeltäjiään, voiko hänellä olla muusaa, ja mikä muusa olisi sukupuoleltaan? (Gilbert & Gubar (1979/1984, 7.) *Paratiisin vangeissa* taiteellisen innoituksen mahdollisuus käydään kahden naisen välillä, kun Anna toimii Siskon visioiden lähteenä.

Hulluus tulee esiin Annan hahmossa, jonka taiteelliset ambitiot padotaan juuri hulluksi luokittelamisen avulla. Annan esittämä lausuma siitä, että hän

aikoo lentää, vaikka hänen siipensä on katkaistu, osoittautuu enteelliseksi. Romaanin loppupuolella Anna polttaa isänsä rakastajan Sutin talon, ja kun poliisit tulevat ottamaan häntä kiinni, hän kiipeää talon katolle ja hyppää, Siskon sanoin lähtee lentoon. Tulipalon sytyttyään Anna joutuu mielisairaalaan, ja Sisko jää asumaan vanhaan kotitaloonsa. Annaa yritetään parantaa, mutta Sisko tietää, että se ei tule onnistumaan, sillä tämä oli hänen kohtalonsa: hän on sovittaja, hän tarvitsee rooliaan sovittajana. Satuihin kuuluu leimallisesti onnellinen loppu, mutta niiden uudelleenkirjoituksissa onnellinen loppu on juuri se, mikä painokkaimmin kielletään (Sanders 2006, 93). Näin on myös *Paratiisin vangeissa*, jossa Anna joutuu luopumaan taiteilijan urastaan ja päättyy mielisairaalaan. Loppuratkaisun väistämättömyys on kerrottu jo tarinan alussa, kun Anna sanoo, että häneltä on katkaistu siivet. Tarinassa ei siis ole kyse jännitteiden purkautumisesta kohti loppua vaan tuhoutumiseen johtavan tarinan tulkinnasta.

Stenberg on kiinnostunut länsimaiseen kristilliseen ajatteluun, etenkin kristinuskon Suureen kertomukseen liittyvästä uhriuden problematiikasta, Jeesuksesta uhrina, joka kuolemallaan lunasti ihmisten synnit. *Paratiisin vangit* yhdistää kristillisen sovituksen ja oidipaalisien triangelin aineksia, ja se kirjoittaa uudelleen oidipaalista maskuliinisuuden kertomusta, jossa nainen on kerrottu toinen. Stenbergin tapa tutkia kristillisen moraalien perustana toimivaa uhriajattelua on tehdä henkilöistään suurten uskonnollisten ja moraalisten taakkojen kantajia. Sisko pohtii sitä, olisiko Annan kohtalo ollut toinen, jos hän olisi ollut poika. Vastausta tähän Sisko ei tiedä:

Entä jos Anna olisikin ollut poika? Minä mietin. Olisiko hänen kohtalonsa ollut toinen? Olisiko hän saanut toteuttaa valitsemansa osan ja saanut kaipaamaansa tunnustusta? En tiedä. Velihän on poika ja mikä hänestä on tullut? Ajelehtija, merien matkaaja jonka jalkoja maa polttaa. Mutta Veli ei ollut Anna. Häneltä puuttuivat Annan lahjat. (PV 90–91)

Esiin tulee myyttinen asetelma miehestä maailmojen matkaajan ja naisesta, joka ei sukupuolensa vuoksi saa toteuttaa valitsemaansa osaa (ks. myös Melkas 2006, 50). Kristinuskon luomiskertomus on kertomus ihmisen alkuperästä, jolloin aika alkaa maailman luomisesta ja päättyy maailman tuhoutumiseen. Myös Raamatun syntiinlankeemustarina on kertomus, joka sekoittuu oidipaaliseen juoneen. Siskon mukaan Annalle tarina on tarina petoksesta, hedelmättömästä tiedon puusta:

Minä en näe Jumalassa mitään kunnioitettavaa. Eikö Jumala ole sadisti? Mikä se sellainen isä on, joka istuttaa kielletyn puun? Rakkaudettoman vanhemmuuden perustyyppi. Miksi hän halusi johdattaa luotunsa kiusaukseen ja karkottaa heidät? Ja sitten lähettää maailmaan sovitushuri. En ihmettele ihmiskunnan aikaansaannoksia lukiessani tätä tarinaa. Minun mieleeni ei koskaan juolahtanut, ettekö kielletyssä puussa olisi ollut hedelmää. Ihmisen osa on rikkoa kiellot ja kadottaa illuusiot. Annalle tarina on kertomus täydellisestä petoksesta: tiedon puu on hedelmätön. (PV 76)

Sisko ei käsitä, miksi ihmiset kunnioittavat jumalaa ja tuomitsevat itsensä. Hänen ymmärryksensä mukaan ei voi muuta kuin ihmetellä ihmiskunnan aikaansaannoksia sellaisen tarinan äärellä, jossa jumala istuttaa kielletyn puun, johdattaa ihmisen kiusaukseen ja karkottaa heidät paratiisista, vain lähettääkseen maailmaan sovitushurin. Romaanissa viitataan Eedenin puutarhaan himojen ja lukemattomien sallittujen puiden puutarhana ennen syntiinlankeemusta:

Ilman sallittuja puita ei ole paratiisia. Mutta ne eivät kiinnosta. Mikään ei kiinnosta niin kuin kielto. [...] Ei paratiisi ole onnela, ei se ole mikään tyydytyksen tila. Se on tyydyttymättömyyden tila, koska sitä hallitsee kielto. Siksi se on myös kuoleman puutarha.

En tiedä enää ovatko nämä minun vai Annan ajatuksia. Minulla on tunne, että olin kokenut kaiken joskus aikaisemmin. (PV 80–81)

Ihmisten aikaansaannokset perustuvat kristilliseen moraaliin, tarinaan kiusauksesta ja lankeemuksesta, uhrista ja sovituksesta. Paratiisi on petosta, koska siellä ei alun alkaenkaan ollut lainkaan hedelmiä puissa. Himojen puutarha lukuisine sallituine puineen on tila ennen syntiinlankeemusta. Kuten jo edellä kävi ilmi, Anna on aloittanut kertomuksensa vertaamalla itseään maailmanpuun oksaan ja sen yhteen hedelmään. Anna edustaa tietoa, joka on haaste kristinuskon kieltoon perustuvalla kertomuksella. Paratiisi ei voi olla onnela, koska se kieltää ihmiseltä tiedon ja tekee tästä kiellosta ihmiskunnan perustan.

Kristinuskossa paha liittyy nimenomaan tietoon ja tätä suhdetta sekä tiedon vaarallisuuden oletusta Stenberg käsittelee puu- ja puutarhamotiiviensa avulla. Hänen romaaniensa sivuilla eri vuosisatojen ajattelijat ottavat kantaa pahaan ja väittävät sen välttämättömyyttä hyvän vastavoimana. Stenberg (1988a) on kirjoittanut kirjallisuudesta kielen uudelleenluomisena. Stenbergin mukaan ihmisten suhde kieleen on uskomattoman viaton, mutta viattomuutta uhkaa yksi kielen ilmiö, nimittäin kysymys. Kirjailijan synty on sanan räjähtäminen, jossa

kieli kadottaa viattoman kommunikatiivisuutensa ja hajoaa kysymyksiksi merkityksistä, vivahteista, rytmistä, melodiasta, struktuureista. Kirjailijan vaivalloiseksi tehtäväksi tulee luoda kieli uudelleen. Kielen uudelleen luominen tekijän strategiana on tehdä vanha uudeksi ja räjäyttää esiin kielen moniäänisyys. Kysymyksen metafora on tiedon puu, tieto kielen ongelmallisuudesta.⁴²

Sisko kyseenalaistaa kristinuskon osana isänvaltaa, hänen mukaansa Raamatun Vanhan Testamentin luomiskertomus, kertomus syntiinlankeemuksesta on Annalle kertomus täydellisestä petoksesta. ”Isä hallitsi näkymättömänä kuin Jumala. Hän hallitsi juuri näkymättömyydellään ja sillä, että hänen ilmestymisensä oli aina Ilmestys.” (PV 76) Anna on kaivanut jo kuolleen isänsä tuhkaurnan haudasta ja haudannut sen uudelleen tunkiolle, kukoksi tunkiolle. Myös Sisko tajuaa, että isä on nyt vihdoin kuollut:

Hän oli ollut meidän naisenkohtalomme liikkeellepaneva voima. Hän oli koko miehinen sukupuoli, joka merkitsi pulaan jättämistä ja livistämistä. Hänen luomaansa tyhjiöön olivat siinneet hirviöt, syöjättäret, kaikki kiihkeät kohtaukset. Hän oli petos. (PV 74)

Lainauksesta käy ilmi isän asema luojana, koko miehisen sukupuolen edustajana ja naisen miehen määrittelemänä hirviömäisenä toisena.⁴³ Anna pitää isälleen uuden muistopuheen, jossa hän sanoo olevansa se poika, joka hänen olisi pitänyt olla, poika, joka annettiin sovitusuhriksi:

– No niin, kaikkivaltias isä, joka aina olet ollut käsittämätön ja yhä olet, kuuntele mitä tyttäresi sinulle sanoo. Sinä olet kurjista kurjin raukka, jonka eläissäni olen tuntenut. Sinä olet keltoton isäksi. Ja silti sinä olet ilennyt siittää tähän maailmaan kolme lasta, kolme onnetonta, joiden tunteista vähät olet välittänyt. Minä toivoisin, että hyppäisit tuhkastasi jalkeille jotta saisin sanoa tämän päin sinun naamaasi. Nyt minä uskallan. Olen ottanut sinun paikkasi ja täyttänyt sen jopa sinua paremmin. Kuvittelitko olevasi korvaa-

⁴² Stenberg viittaa Raamattuun, mutta myös Georg Henrik von Wrightin Tiedon puu -esseisiin kirjassa *Humanismi elämänasenteena* (1981). Wright tutkii tiedon ongelmaa Raamatun paratiisimyytin valossa. Raamatun myytissä tietoon kohdistuva intohimo johtaa karkotukseen paratiisista.

⁴³ Pertti Karkama (1994, 292–295) ymmärtää romaanin *Paratiisin vangit* allegorioiden, myyttien ja symbolien runsauden vuoksi suomalaisen naiskirjallisuuden myyttisen trendin yhteenvedoksi. Karkaman mukaan romaani on allegoria, joka kieltää entisen rationaaliseksi, loogiseksi ja ennustettavaksi uskotun maailmanjärjestyksen. Hän pitääkin romaanin myyttisyyttä siinä mielessä omalaatuisena, että hänen mukaansa suomalaisessa kirjallisuudessa vain Hagar Olssonin romaanissa *Kvinnan och nåden* (1919) päädytään samanlaiseen myyttis-uskonnolliseen näkyyn ja miesjumalaa vastaan kohdistettuun syytökseen.

maton? Et sinä ole. Minä olen sinua täydellisempi, sillä minä olen tyttäresi ja samalla se poika, joka annettiin sovitusuhriksi. Se poika, joka minun olisi pitänyt olla. (PV 78–79)

Anna sanoo olevansa teidän kaikkien sovitusuhri, joka joutuu sovittamaan muiden syntejä ja himoja. Äärimmäisin esimerkki ideologian ruumiillisuudesta on Kristus-hahmo (Renfrew 2006, 50), johon koko kristinuskon sanoma ruumiillistuu. Viittaus kristinuskon perusteisiin on ilmeinen, mutta myös viittaus Oidipukseen, tarinaan joka kertoo nimenomaan pojasta ja hänen suhteestaan vanhempiinsa (Hirsch 1989, 28). Tarinan mukaan Annan olisi pitänyt olla poika. Anna kertoo itseään suhteessa oidipaaliseen subjektiksi tulemisen malliin. Tämä tarkoittaa Oidipus-myytissä isänmurhaa ja subjektin rakkaussuhdetta äitiinsä. *Paratiisin vangeissa* kyse on niinkään isän murhasta, mutta kyse on isäjumalasta. Perhe on alue, jonka kautta kuvataan yksityisen ja julkisen välistä ristiriitaa.

Keskeisenä teemana romaanissa kulkee isäjumalan kuolema ja vanhojen kristillis-patriarkaalisten arvojen kuoppaaminen, konkreettisesti pihanperän tunkiolle, jolloin uudenlaiselle luovuudelle ja uudenlaisille arvoille kasvaa tilaa. Myytit Oidipuksesta, luomiskertomuksesta ja syntiinlankeemuksesta punoutuvat yhteen ja rikkovat siten yksilöpsykologisen tulkinnan mahdollisuutta. Kyseessä ei ole vain yhden perheen tragedia vaan länsimaisen kulttuurin perustavien ja subjektia muokkaavien kertomusten kritiikki. Stenbergin romaanit on rakennettu oidipaalisen perhekuvioiden ympärillä: päähenkilöllä on vanhemmat, jotka edustavat hänen kannaltaan epäilyttäviä arvoja.⁴⁴ Isä on psykiatri tai myytinen isäjumala, aina poissa. Isämotiivi oli tärkeä 1980-luvulla sekä mies- että naiskirjailijoilla. Isän ja tyttären välisissä kuvauksissa yhdistyvät seksuaaliset, yh-

⁴⁴ 1980-luvulla romaanin tulkinnassa nousi esille ennen kaikkea ydinperheen kritiikki. Marja Haapio (15.12.1984) aloittaa arvostelunsa *Paratiisin vangeista*: ”Tämmöisenä aikana kun perhettä yritetään taas nostaa kunniaansa, kun puhutaan loputtomasti rakkaudesta ja miehen ja naisen tasa-arvosta ja kun kaikki kasvattajat ja sosiaaliterapeutit ovat täynnä empatiaa ja lasten hellimistä, tekee hyvää lukea Eira Stenbergin kirja.” Yhtenä ajan merkittävänä diskursiivisena tekijänä on ollut psykoanalyttikko Alice Miller, jonka kaksi vaikutusvaltaista kirjaa suomennettiin 1980-luvulla: *Lahjakkaan lapsen tragedia ja todellisen itseyden etsintä* 1979/1983 ja *Alussa oli kasvatus. Kätkeyty julmuus ja väkivallan juuret* 1980/1985. Kriitikot viittasivat Millerin vaikutukseen Eira Stenbergin *Häikäisyyn* ja Märta Tikkasen *Rödluvanin* kohdalla. Hannes Sihvon (1988, 243) mukaan Millerin teokset saivat Suomessa suuren suosion ja niiden vaikutus proosaamme on ollut merkittävä. Millerin ajatus on, että kasvatus merkitsee aikuisen täydellistä ja tuhoavaa valtaa lasta kohtaan. Kasvatusideologia tuottaa alistettuja ja tunteensa tukahduttamaan joutuvia lapsia, joista myöhemmin kehittyvä koko yhteiskunta tuhoava voima.

teiskunnalliset, eksistentiaaliset ja myyttis-uskonnolliset merkitykset. (Karkama 1994, 285–286.)

Roland Barthesille (1957/1994, 201) myytti on depolitisoitunutta puhetta, joka muuttaa historian luonnoksi, esittää luonnollisina asioita, jotka ovat historiallisten ja kulttuuristen prosessien tulosta. Myytti esittää historiallisen todellisuuden luonnollisena ja välttämättömänä. Melkaksen (2006, 69) mukaan myyttien uudelleenkirjoitus sisältää ongelmallisen ajatuksen siitä, että naiset kirjoittaisivat uudelleen miehisen tradition päälle. Kerronnallisen äänen toistuminen samanlaisena ei kuitenkaan ole mahdollista juuri kaksiaänisyyden takia. Kyse ei ole siitä, että naisten oma ääni, oma ilmaisu, olisi Suurten kertomusten vaien-tama. Kyseessä on samanaikainen moniääninen ja monikerroksinen myytin rakentamis- ja purkamisprojekti. Myytit kiinnostivat naiskirjailijoita laajasti, koska niiden käsittely mahdollisti samanaikaisen purkamis- ja rakentamisprojektin. Myyttien hyödyntäminen mahdollistaa nykykirjailijalle taiteellisen prosessin tutkimisen eikä niiden hyödyntäminen ole todellisten sosiaalisten ongelmien kiel-tämistä. (Sanders 2006, 65.) Satuihin ja folkloreen palataan yhä uudestaan juuri koska niiden tarinat ja henkilöt kykenevät ylittämään sosiaaliset, kulttuuriset, maantieteelliset ja ajalliset rajat. Ne mahdollistavat uudelleenkirjoituksen juuri siksi, että ne etääntyvät erityisistä konteksteista. (Mt., 82–84.)

Feministinen myytin uudelleen muotoileminen ei ole erityisen naisidenti-teetin luomista vaan universaalin, yksiaänisen identiteetin mimeettistä häiritse-mistä ja siten historian uudelleenluomista. Myytti on siten osa historiaa, ja myy-tit voivat välittää muutosta uudelleen muotoilemalla identiteettejä. (Anderson 2002, 110, 117–118.) Oli myytti sitten kulttuurinen oidipaalarina, satu tai Raa-matun luomiskertomus, siinä kohtaavat kaksi erilaista ääntä ja intentiota. Tais-temme muokataksemme uudelleen sisäistettyjä sosiaalisia diskursseja sanoiksi, jotka uudelleenartikuloivat muita kuin normatiivisia intentioita (Bauer 1988, 2). Nähdäkseni juuri tästä romaanissa on kyse: myyttiaineksen työstämisestä kerto-mukseksi, romaanin alaotsikon mukaisesti.

Myyttiä pidetään fiktiivisenä kertomuksena, mutta sen voima on sen luomassa elämän ja kertomuksen kompleksisessa suhteessa. Satujen uudelleen-työstämisessä jo tiedetty ja uusi toimivat vuorovaikutuksessa, ja historiallinen konteksti on tärkeää ottaa huomioon. (Sellers 2001, 1, 14.) Stenberg käy dialogia myyttisten mallien kanssa, jotka asettuvat uusiin asemiin romaanissa. Myytti on kyseenalaistavan ja kriittisen funktionensa ohella erilaisten olemassaoloa koske-

vien mahdollisuuksien kuvittelemista. Romaani ei siten palaudu sadun tai myytin mahdollisuuksiin vaan on moniäänisempi. Sukupuolen merkitys elämäntarinaa muokkaavana tekijänä esitetään Stenbergille tyypillisesti kysymyksiin, joihin ei anneta mitään lopullista tai yksiselitteistä vastausta. Stenbergin strategia on palata alkuun, kertomuksiin, joita naiskertoja kertoo kaksiaäänisesti, vähintään kahden erilaisen intention puristuksessa.

Varkaana omassa tarinassa

Häikäisy alkaa kehitysromaanille tyypillisesti syntymästä. Heti ensimmäisellä sivulla Stella asettuu kirjalliseksi hahmoksi Goethen rinnalle:

Olen aloittanut kertomukseni lukemattomia kertoja ja aina tyytymättömänä tulokseen. Ehkä minun on yksinkertaisesti aloitettava kuten Goethe elämäkertansa vilkaisemalla tähtiin, niiden mukaanhan olen saanut nimenikin. Tuon lempikirjailijasi tavoin minäkin synnyin Neitsyen merkissä ja sain elementikseni Maan. Valitettavasti vain en hänen laillaan voi kehua tähtien suopeutta.” (H 5)

Stella aloittaa oman elämäkertansa kuten Goethe. Samalla kuitenkin elämäkerta sukupuolitetaan, kun Stella toteaa, että hänen mielenlaatunsa on negatiivinen ja feminiininen. Suhde Goethen on siis monin tavoin ongelmallinen. *Häikäisy* luo dialogisen suhteen Johann Wolfgang von Goethen elämäkerran ohella myös *Nuoren Wertherin* kärsimyksiin (1774). Goethen aikakausi liittyy individualismin ja yksilöön keskittyvän romaanin syntyyn (Saariluoma 1999, 12). Goethen romaanista tuli sekä uuden ihmiskuvan malli että uuden yksilökeskeisen romaanin prototyyppi (Vartiainen 2002, 149).

Romaanin asetelma on sukupuolittunut myös siksi, että Stella arvostaa Enoa hänen tähtitieteellisen harrastuksensa vuoksi, mutta ei arvosta omaa sukupuoltaan. Stella pohtii sukupuolieron merkitystä mahdollisena erojen tuottajana äitinsä Helmin ja Enon välillä:

Helmin puhetulva pulppusi kauempaa kuin lähimmän tähden valo. Hän oli vain ilmiö muiden joukossa, jonkinlainen puheen pulsari siten että valon sijasta hänestä lähti ääniaaltoja. Olen usein miettinyt miten nämä kaksi saattoivat olla sisaruksia. Sukupuoliko oli tehnyt heidät niin erilaisiksi? Silloin

olin taipuvainen selittämään asian siten. En tuntenut kunnioitusta omaa sukupuoltani kohtaan. (H 33)

Stella tiedostaa sukupuoleen liittyvän arvovallan ja puhuu menneessä aikamuodossa siitä, kuinka aiemmin ei kunnioittanut omaa sukupuoltaan. Stella myös toteaa hieman ivallisesti Goethen olevan nimenomaan Tuijan lempikirjailija, ei hänen omansa. Tuijasta tulee keskustelukumppani, johon Stella pystyy suhteuttamaan omia näkemyksiään.

Stenberg hyödyntää valmiita, jo olemassa olevia tarinoita, joiden pääosia miehet ovat näytelleet. Juuri Goethe on kirjoittanut myös Stellan osaksi näytelmäänsä *Stella. Näytelmä rakastavaisille* (1775), jonka voi nähdä Stellan, Tuijan ja Enon välisen kolmiodraaman juonena. Goethen näytelmä on *Häikäisyyn* tavoin kolmiodraama, jossa Fernandon pitäisi valita kahden naisen väliltä. Hänellä on ollut sekä vaimo Cezilie että suhde Stellaan, mutta molemmat hän on selittelemättä jättänyt. Nämä kolme päätyvät tapahtumien johdosta yhteen ja menneisyys paljastuu. Fernando ehtii jo pohdiskella itsemurhaa ratkaisuna ongelmaan, mutta vaimo keksii ratkaisuksi sen, että hän sallii miehensä ja Stellan rakkauden, jotta molemmat naiset saavat osansa rakastamastaan miehestä.

Goethen näytelmässä korostuu miehen sankarius, kun hän rakkaudellaan pelastaa Stellan menettämästä järkeään. Cezilie ei halua syyttää miestänsä mistään, hänelle on luontevaa uhrautua. Fernandoon ei syytteitä kohdisteta, sillä kyse on rakkaudesta, jota ei voi hallita. Rakkaus ja seksuaalisuus ilmenevät eri tavoin sukupuolesta riippuen: Goethen näytelmän naisille kysymys on uhraamisesta ja omien tunteiden kontrolloimisesta, Fernandolle taas vietistä, jota ei voi hallita. Nainen herättää miehessä halun, jota mies ei voi hallita, jolloin naisen tehtäväksi jää miehisen halun kontrollointi. Naisen halulle ei näytä jäävän paikkaa tällaisessa juonessa.

Rakkaustarina on ollut yksi naiskirjoittajille avoin juonilinja (Felski 2003, 99). Naiskirjailijat ovat kehittäneet tai hyödyntäneet kerronnallisia strategioita purkaakseen romanssijuonia ja niihin liittyviä narratiiveja (DuPlessis 1985, xi). Bildung ja romanssi ovat olleet naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa vaikeasti yhdistettävissä, kun rakkauden ja etsinnän juonet ovat olleet ristiriidassa keskenään etsinnän päättyessä naimisiinmenoon tai kuolemaan. ”Lopun ulottumattomissa kirjoittaminen” (writing beyond the ending) tarkoittaakin sellaisten narratiivisten strategioiden kehittelyä, jotka ilmaisevat kriittistä erimielisyyttä vallitsevien narratiivien kanssa. (Mt., 3–5.)

Romanttinen diskurssi häivyttää helposti puheen sukupuolitetusta vallasta ja asettaa etusijalle yksilöllisinä ja yksityisinä pidetyt tunteet. Naistenvälisiä suhteita ja romantiikkaa käsittelevät romaanit nähdään yleensä myöskin vähempiarvoisina kuin universaaleja arvoja käsittelevät (Felski 2003, 48). Tarinat, joita kerromme, eivät kuitenkaan ole universaaleja, riippumattomia siitä, kuka niitä kertoo tai kenelle niitä kerrotaan. Ajatus kirjallisuuden universaaliudesta vaatii ajatuksen siitä, että se puhuttelee yhtäläisesti kaikkia ajasta ja paikasta riippumatta. Feministit ovat osoittaneet universaaliuden oletuksen olevan usein yhteismittainen miehisen näkökulman kanssa. (Mt., 14.)

Häikäisy on tyylytelty ja eheänoloinen romaani, jossa romanssijuoni ja kolmiodraama ovat korosteisessa asemassa kuten Goethen näytelmässäänkin. Sekä Goethen näytelmässä että Stenbergin romaanissa kyse on kahden naisen ja yhden miehen välisestä draamasta, joka poikkeaa länsimaisessa kirjallisuudessa yleisemmästä kahden miehen ja yhden naisen kuviosta. Tässä halun kolmioksi kutsutussa kuviossa kilpakosijoita yhdistävä side on yhtä vahva kuin rakastajan ja rakastetun välinen side, jolloin halu on aina jonkun toisen halun imitointia: halutaan toisen halua yhtä paljon kuin halun kohdetta. (Girard 1961, 4–6.) Halun synnyttää ennemmin kilpakosijan halu kuin halun objekti, jolloin pidämme jotakin haluttavana vain toisen halun kautta. Romanttisen romaanin konventiossa rakkaus syntyy vasta kilpailun, rakkauden esteen kautta, ja kilpailu on keskeinen juonellistaja. (Ks. Garber 2000.) Marjorie Garber (2000) on siirtänyt huomiota klassisesta homososiaalisesta mallista lesbiseen, kahden naisen yhteyttä kuvaavaan sidokseen, sillä kahden miehen ja yhden naisen mallissa se, mikä jää näkymättömiin, on nimenomaan toinen nainen. Kolmiodraamassa halu on keskeinen kerrontaa määrittävä tekijä, ja sekä seksuaalinen halu että halu kertoa ovat keskeisiä. Kolmiodraama on tehokas keino mahdollistaa sekä naisiin että miehiin kohdistuva, moniin suuntiin toimiva halu (Haasjoki 2005, 187, 189).

Goethen näytelmässä tulee esiin naisten välinen vaihtoarvo, aivan kuten *Häikäisyssä*, kun Enon sekoittaa tytöt keskenään. Tässä Stellan kertomassa tarinassa Enon halu käynnistää tapahtumat, Stellan koskettaminen ja väärin nimeäminen tuottaa Stellan kertoman kertomuksen. Enon kosketus synnyttää Stellassa halun enoa kohtaan, mutta halun toteutumisen välissä on Tuija. Halu on riippuvainen välittäjästä, josta kuitenkin usein tulee este oman halun tielle. *Häikäisyssä* siteen muodostavat kaksi naista, mutta he eivät ole toiminnan sub-

jektin asemassa, he eivät jaa samaa objektia, vaan päinvastoin ovat halun uhreja, tarinan varkaita: ”Meidät oli viskattu tarinaan, jossa me molemmat olimme varkaita.” (H 9)

Kolmiodraama, johon Stella on kerrottu, voi kuitenkin merkitä juonen ambivalenssia ja vaikeutta erottaa kerronnallisesti ”oikea” ”väärästä” tai jopa itse toisesta (Garber 2000). Lesbisen halun mahdollisuus syntyy romaanissa teematisesti juuri uuden vuoden naamiaisjuhliissa, romaanin puolivälissä, johon aristotelisen juonikaavan mukaan kuuluu ambivalenssi ja epäselvyys. Stella ryhtyy herättämään jo nukkumassa olevaa Tuijaa ja kutsuu häntä nimeltä. Tuija nostaa unissaan Stellan käden paljaalle rinnalleen. Kysymys on sekä seksuaalisesta eleestä että romaanissa keskeisen koskettamisen motiivin toistosta, nyt tyttöjen välillä. Stella kutsuu Tuijaa nimeltä ja Tuija vahvistaa elettä, tosin puoliuonisena. Uudenvuodenjuhlat ovat kronotooppi, joka romaanin puolivälissä tiivistää itseensä nimeäminen, koskettamisen ja tunnistaminen motiivit ja tuottaa epätasapainoa minän ja toisen välisiin suhteisiin. Juoni kuitenkin ”korjaa” lesbisen epätasapainon lopussa Stellan ja Enon rakkaustarinaksi.

Loppuratkaisu on onnellinen, kuten romanssissa kuuluukin. Stella löytää Enon kirjan välistä muistivihkon, josta paljastuu Enon näkökulma tapahtumiin. Romaani loppuu näihin muistiinpanoihin, joista hänelle avautuu kokonaan tapahtumien kulku Enon näkökulmasta ja hän saa tietää olevansa Enon rakkauden kohde. Enon muistiinpanoilla on painoarvoa, koska ne on sijoitettu romaanin loppuun, mutta myös siksi, että ne ratkaisevat monet epäselvyydet. Näyttää siis siltä, että romaanin lopussa epäselvyydet ja väärinymmärrykset ratkeavat ja voidaan päästä ristiriidattomaan loppuun. Stellan ääni sulautuu enon ääneen, tarina etenee alusta loppuratkaisuun. Enon muistiinpanot ovat siinä mielessä monologia, että niitä ei ole tarkoitettu toisten luettavaksi, vaan ainoastaan hänelle itselleen muistiinpanoiksi. Niitä ei ole tarkoitettu keskustelun avauksiksi tai lähentymiseksi toista kohti, vaan Stella sattuu vahingossa löytämään ne, ja siis ikään kuin *varastaa* ne. Muistiinpanot eivät varsinaisesti katkaise Stellan kerrontaa, sillä ne ovat osa sitä. Enon muistiinpanot oli tarkoitettu vain hänelle itselleen, Stella taas haluaa kopioida ne nimenomaan Tuijaa varten: ”Minulla on tunne, että tarinamme jatkuu ja siksi haluan kopioida sinulle tuon mieltäni vavahduttaneen katkelman Enon muistivihosta.” (H 156)

Häikäisy muodostaa Aristoteleen *Runousopin* mukaisen tarinallisen kokonaisuuden kertomuksen aloittamisen vaikeudesta tarinan keskikohdan epäsel-

vyyksiin, jotka juoni korjaa eheäksi loppuratkaisuksi. Tarina ja kertominen eivät kuitenkaan ole romaanissa erillisiä, sillä kirjeromaanina *Häikäisy* sisältää sekä kirjeen tapahtumat alusta keskikohdan vaikeuksien kautta loppuun, että kirjeen kirjoittamisen prosessin. *Häikäisyssä* rakkaus Enoon ja tunteiden merkitys korostuu, mutta huomionarvoista on, että Stella ei kirjoita rakkauden kohteelleen vaan toiselle naiselle, johon hänen rakkautensa kohde on hänet sekoittanut. Autenttinen ja ainutkertainen, Enoon kohdistuva rakkaudentunne vääristyy, ja kuvio sotkee heteroseksuaalisen rakkauden oletusta. Rakkauden esteestä tulee kertomisen halun vuoksi välttämätön toinen.

Enon muistiinpanojen mukaan tämä on tavannut Stellan näköisen tytön, jonka kanssa rakastelee junassa jossain päin Italiaa. Muistiinpanoissa kuvaillaan kohtausta seuraavasti:

”Kokemus oli uskomaton. Painuin kuumaan kosteaan tunneliin, joka loihti mieleeni suon salaperäisine tuoksuineen. Upposin häneen kuin pyörteeseen, hän kiskoi minua, tempoi hillittömästi ja me heittelehdimme jyskyttävässä pimeydessä vasten junan seiniä. [...]

Mitä kaikkea ehtikään mielessäni käydä: että moninaisuus hallitsee ja kaikki meissä pyrkii takaisin ykseyteen, sulautumiseen, yhtymiseen. Rakkauteen ja kuolemaan. Että todellisuus on kerran räjähtänyt alkaakseen pitkän historiansa, joka ei ole muuta kuin pyrkimistä takaisin eheyteen. Tämä laajeneva, lisääntyvä, monikertaistuva maailma, joka on pelkkää syöksyä pois alkuperäisestä tilastaan, etsii kaikissa liikkeissä alkuaan. Jäsenet kietoutuvat toisiinsa kuin sulautuakseen jakamattomaksi ykseydeksi, kaasumaiset ja sulat maailmat kiteytyvät ja alkavat muodostaa kokonaisuuksia. Kaikki on matkalla samaan päämäärään.

Ja äkkiä tunneli päättyi, valo rävähti häikäisevänä silmilleni ja sinkouduin hänen sisimpäänsä kuin alkuräjähdyks, korvissani kaikui Stellan nimi ja tajusin antaneeni tuolle tytölle nimen, jonka alkuperää hän ehkä jäi kyselemään.

Tuon kokemuksen synnyttämät tunteet ovat vaikuttaneet ajatteluuni voimakkaasti. Olen aina korostanut järkeä, mutta jotenkin mystisesti koin ettei alkuperämme ole järki vaan tunne, jolle etsimme sanoja. Me etsimme järjen ääntä, mutta järjen lisäksi sanat kantavat mukanaan kaikkia järjettömyyden muotoja ja ne saattavat loppujen lopuksi olla kiinnostavimpia.” (H 161)

Enon muistiinpanoissa pohditaan hyvinkin pateettiseen sävyyn ajatusta moninkertaistuvan ja laajenevan maailman pyrkimyksestä ykseyteen ja alkuperään sekä tunteen merkityksellisyydestä järjen ohella, ei kuitenkaan järjen kustannuksella.

Lainaus selittää osaltaan aiempia nimeämisyhteyksiä selittämällä ne, ja ylipäättään kielen alkuperän, tunteiden kautta. Sanoissa kuultaa paljon muutakin kuin järjen, ajattelun ja tietoisuuden, ääni. Sanat kantavat mukanaan irrationaalisuutta, joka voi olla kiinnostavampaa kuin rationaalinen yksinäisyys, ”järjen ääni”. Sanojen luonne ei siis ole vain mimeettinen, merkityksiä kantava ja niitä osoittava, kuten käy ilmi väärinnimeämisen teeman kautta: jos väärän nimen antaminen on mahdollista, sana ei voi viitata suoraan asiaan.

Romaanin rakenteellisena ratkaisuna Stellan monologin rikkoo siis Enon, joka saa viimeisen sanan. Stella tarvitsee Enon äänen, jolloin Enon ja Stellan äänet näyttävät sulautuvan yhteen. *Häikäisyssä* kerronta näyttää pyrkivän kohti tasapainoa, yhtenäisyyttä ja harmoniaa, mutta yhdenmukaistavien voimien ohella kielessä vaikuttaa samanaikaisesti kieltä myös sitä kerrostavat voimat (Bakhtin 1981, 270–272). Enon pohdiskelut kaiken alkuperästä, ykseydestä ja omasta paikasta maailmassa syntyvät siitä paikasta, mikä ei Stellalle näytä olevan mahdollinen. Enon muistiinpanoissa siis toistuvat samat temaattiset elementit, nimeäminen ja kielen valta, kuin Stellan kertomuksessa. Paradoksisuutta vahvistaa vielä sekin, että ihmisen alkuperää koskevat päätelmät olivat syntyneet Enon orgasmin hetkellä. Juonen sulkeuma vaikuttaa täydelliseltä: kerronnallinen ääni muuttuu autoritaariseksi ja toistaa logiikkaa, jonka mukaan ristiriidat ja ambivalenssi purkautuvat yhdeksi samuudeksi, eroja tunnistamattomaksi ykseydeksi, joka ei tunnista Stellan ja Enon erilaisia paikkoja. Näin *Häikäisyssä* eksplikoitaisiin kertomuksen heteroseksuaalinen ja maskuliininen logiikka. Tällainen tulkinta jättää subjektin toimijuuden mahdollisuudet olemattomiksi.

Proosakerronnassa Suuri kertomus voidaan ymmärtää pyrkimyksenä päästä kohti loppuratkaisua, jossa ristiriidat ja erilaisten äänten välillä vallitseva ambiguiteetti pyritään ratkaisemaan (Brooks 1984). Psykoanalyttisessa kertomuskäsityksessä halu on kerronnan moottori, ja se suuntautuu kohti loppua (Brooks 1984, 52). Brooksille juonellistaminen on siis lupaus edistymisestä kohti merkitystä. Juonta voidaan hänen mukaansa ajatella diskurssin logiikkana, joka muokkaa tarinan ja antaa sille tietyn suunnan (mt., xiii, xi, 10).

Juonen edistyminen lupauksena kohti merkitystä sallisi *Häikäisyn* tapauksessa merkityksen vain Enon ja Stellan välisen rakkaustarinan huipentumiselle romaanin lopussa, jolloin kertomus olisi Stellan ja Enon välisen rakkauden täyttymyksen tarina. Myös monien feministitutkijoiden mukaan juoni ja juonellistaminen ovat kerronnan tapoja järjestää ja tuottaa kulttuurisia kertomuksia.

Kerronnallisena kuviona romanssijuoni hiljentää naishahmon, katkaisee etsinnän, korottaa heteroseksuaalisuuden homoseksuaalisuuden kustannuksella ja yhdistää yksilöt pareiksi kerronnallisen onnistumisen merkiksi (DuPlessis 1985, 5). Kerrontaa ajaa eteenpäin ongelma ja pyrkimys ratkaista se, päästä selvytyteen, saavuttaa harmonia. Enon muistiinpanot ovat toinen näkökulma romaanissa aiemmin esitettyyn, toisinto pienoiskoossa. Eno ikään kuin kertoo uudelleen samat tapahtumat omasta näkökulmastaan ja täydentää siten tapahtumia. Lukijalle tarjotaan Enon muistiinpanojen kautta tarina hänen rakkautensa historiasta ja hänen tekemästään valinnasta Tuijan ja Stellan välillä.

Teoriat, joissa kertomus ymmärretään ideologisen valtarakenteena, eivät pysty tavoittamaan kertomisen moniäänisyyttä ja paradoksisuutta. Esimerkiksi Judith Roofin (1996, 7) mukaan se, että orgasmista tulee kertomuksen loppuratkaisu, paljastaa kerronnan ja seksuaalisuuden ideologisen yhteyden. Tällöin Stellan tarina huipentuu toisen sanan suoraan kopiointiin ja loppuratkaisun merkityksellisyyden korostamiseen. Dialoginen lukutapa vastustaa ajatusta ”viimeisestä sanasta”, binaarisuudesta, joka pitää ratkaista. Vaikka juonessa tapahtuu sulkeuma, dialogi jää ratkaisematta. (Bauer 1988, 10; ks. myös Bakhtin 1981, 365.) Tämä on mahdollista juuri siksi, että kerronta ei palaudu vain juoneen tapahtumiseen vaan subjektin ainutkertainen paikka määrittelee myös kertomusta.

Häikäisyssä paradoksisuutta ja ristiriitaisuutta ilmentää ennen kaikkea se, että sama teksti saa eri merkityksiä siihen nähden, ajatteleeko sen lausujaksi Enon vai Stellan. Heidän lähtökohtaiset positionsa ovat hyvin erilaiset. Erot näyttävät sulautuvan samuudeksi, mutta oman äänen ja toisen äänen suhteen mutkikkuus tulee esiin lainausmerkkien käytössä. Intonaatio tulee esiin, kun toisen puhe merkitään kirjoitetussa puheessa lainausmerkeillä. Se on kuin puhuvan subjektin muutos olisi sisäistetty. Näin rakennettu raja heikkenee, kun puhujan ilmaisu työntyy rajojen läpi ja leviää toisen puheeseen. Lausuma dialogisoituu, suhteellistuu. (Bakhtin 1986, 92–93.) Sitaateilla merkitään sitä, että lausumalla on alkuperäinen omistaja, jonka lausuma halutaan tuoda mukaan uuteen kokonaisuuteen. Muistiinpanot joutuvat eri kontekstiin, kun Stella sanoo, että ne voisivat olla myös hänen omiaan. Muistiinpanoista tulee osa Stellan kirjettä, kun hänen äänensä kerrostuu siihen. Lausuma ei kuulu ainoastaan Enolle eikä ainoastaan Stellalle, vaan se sisältää sävyn molempien konteksteista. Romanin viimeinen kappale artikuloi sekä Enon että Stellan näkökulman:

En voi olla hymyilemättä, kun muistan että minun on sanottu syntyneen onnellisten tähtien alla. Astrologia ei tunne pimeitä kappaleita. Minun johdotähteni on pimeä ja ehkä elämä siksi tuntuu niin hämmäntävältä salaisuudelta. Haluan pitää kiinni tästä tunteesta, olen varma että vain siihen nojaten järkeni voi löytää jotakin merkitsevää. Minun on opittava katsomaan sekä lähelle että kauas, vain siten voin löytää paikkani maailmassa. (H 161)

Enon ääni ei ole autoritaarinen miesääni, joka hiljentää naisäänen, vaan kerronnallinen ääni artikuloi kaksi erillistä paikkaa. Toisen sanan siteeraus muuttaa ilmaisua positioimalla sen uudelleen. Siteerausta voidaan pitää merkinä äänensävyyn muutoksesta. Puhetkoa ei voida redusoida sen sisältöön tai merkitykseen, vaan se liittyy myös ainutkertaisen instanssin merkitsevään voimaan. Lausuma on yhtä kuin teon toistettavuuden mahdottomuus ja riippuvuus kontekstista, jossa se on tuotettu. (Renfrew 2006, 51.)

Enon muistiinpanot eivät kuitenkaan noudata tarinan kronologiaa, sillä ne on päivätty noin neljän vuoden taakse, ja Stella pohtii mitä olisi tapahtunut, jos hän olisi löytänyt sen aiemmin. Loppuratkaisu ei ole tarinan huipentuma vaan Stellan Tuijalle osoitettu siteeraus vanhoista muistiinpanoista. Stellan halu Enoa kohtaan on kietoutunut tämän tarinan kertomiseen Tuijalle, jolloin halu kertoa kietoutuu seksuaaliseen haluun:

Minun on puhuttava tästä näin seikkaperäisesti, sillä tapahtuma heitti varjonsa meihin kaikkiin. Se sitoi minut sinuun, sillä erehdyksessä minä sain tunteet, jotka oli tarkoitettu sinulle. Minusta tuli tahtomattani varas ja petetty. Jokainen hyväily, joka viipyy ihollani, tekee minusta sinut. Ymmärätkö? Stella muuttuu Tuijaksi. Minä en yhdy häneen, joka minua haluaa, vaan sinuun. Halu ja kipu sulautuvat yhdeksi, sillä minä taistelen vastaan. Haluan pysyä Stellana, minä kamppailen, mutta nimesi kajahtaa korvissani, näen sinut taipuneena syleilyyn kirjavat silmät puoliummessa, suu avoinna ja minä antaudun. (H 39)

Kyseessä on Stellan ensimmäinen seksuaalinen kohtaaminen, joka johtaa siihen, ettei hän voi kokea nautintoa omakseen. Lainauksessa konkretisoituu halun objektien keskinäinen seksuaalinen yhteys. Stella muuttuu Tuijaksi, mutta myös alkaa haluta tätä. Stenbergin romanssikuvauksissa ei ole mitään viatonta, vaan rakkauden teema yhdistyy aina tiedon, kielen ja vallan ongelmiin. Stenbergille rakkaustarinat ovat ansoja ja niissä on kysymys perheestä ja sen jättämästä perinnöstä (Kirstinä 2007b, 82), mutta kertomisen merkityksellisyys ei palau-

du tähän. Tarina on lähtökohtaisesti ambivalentti. Vaikka Stella on varas omassa tarinassaan, hän voi kirjoittaa: ”Tässä tarinassani tiedän olevani olemassa ja valloittavani menneisyyden takaisin.” (H 113)⁴⁵ Stella tiedostaa määrittelyjen tarinallisuuden ja sen että tarinan voi kirjoittaa myös toisin. Hänen kokemukseensa on kerronnallisesti organisoitu, koska se ei ole kertomisesta erillinen, vaan siinä konstituoituva. Kertomus ei olekaan lopun halua (vrt. Brooks 1984, 104), vaan kerronnallinen halu suuntautuu päinvastoin elämäntarinan alkuun, haluun kertoa oma tarina. Seksuaalisen halun ohella on kyse kerronnallisesta halusta ja sen suuntautumisesta ennemminkin kohti alkua kuin loppua. Kertomus on enemmän kuin vain alku, keskikohta ja loppu. Se ei ole vain jotain mitä tapahtui, lineaarisesti etenevä tarina.

Ruumiillisuus ja kertomuksen kauneus

Kertomus on Stenbergillä teema, joka esiintyy *Paratiisin vankien* alaotsikkona. Myös *Häikäisyssä* kertomiseen ja kirjoittamiseen kiinnitetään jatkuvasti huomiota. Elämän ja kirjoittamisen, kielen ja todellisuuden välisen suhteen pohtiminen on teema, joka tulee esiin erityisesti romaanissa *Häikäisy* (1987). Romaanin alussa Stella viittaa suoraan elämän ja kertomuksen suhteeseen:

”Olet saanut minut pinteeseen. Paperikorini on täynnä rypistettyjä liuskoja. Olen aina inhonnut sanoja, mutta nyt minun täytyy turvautua niihin. Kertomuksen aloittaminen on näköjään yhtä hankalaa kuin elämän.” (H 6)

Stellalle kertominen ja kertomisen aloittaminen on ongelma ja kertominen ver-
tautuu elämän aloittamiseen. Omaelämäkerta on aina jo toisten kertoman tarinan uudelleenfabulointia (Cavarero 1997, 39), jossa ei ole mahdollista aloittaa aivan alusta, vaan aina jo toisen sanoista. Omaelämäkerta lajimääritelmänä on

⁴⁵ Kielen omiminen, kielen toiselta varastaminen on toistuva teema esimerkiksi Margaret Atwoodin tuotannossa. Monille kirjeromaanin sankarittarille kirjoitus onkin kapinan muoto. (Kauffmanin 1992, 228–229.) Tämä viittaa ajatukseen oman tarinan kertomisen välttämättömyydestä. Kauffman käyttää esimerkkinä modernista kirjeromaanista Margaret Atwoodin romaania *Orjattaresi*. Romaani ei formaalisti ymmärrettynä edes ole kirjeromaani, vaan siinä kertoja lukee tarinansa ääninauhalle, jonka autenttisuutta tutkijat romaanin lopussa pohtivat. Kauffmanin (1992, 258) mukaan Atwood, Lessing ja Walker laajentavat kirjeromaanin rajoja: niiden käsittelemät ihmiskunnan tuhoa tuottavat impulssit ovat kaukana porvarisnaisen budoaareista.

kritisoitu ja ehdotettu tilalle väljempää minäkirjoituksen käsitettä. Tällä yleisnimellä kiinnitetään huomiota siihen, kuinka muutenkin kuin omaelämäkerran keinoin voidaan kuvata minuutta, itseyttä ja identiteettiä. Keskeistä ei ole tällöin lajin konventioihin sitoutuminen vaan kokemuksen kuvaaminen millä tahansa sopivalla tavalla. (Koivisto 2011, 19.) Elämäkerrallisuus luonnehtii Stenbergin romaaneja enemmän kuin varsinainen omaelämäkerrallisuus, sillä romaanit, *Gulliverin tytärtä* lukuun ottamatta, sijoittuvat fiktiiviseen maailmaan tavalla, jossa lukija ei kysele henkilöhahmon ja todellisen kirjailijan vastaavuuden perään samalla tavoin kuin omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa.

Goetheä on pidetty yhtenä klassisen omaelämäkerran maskuliinisista prototyypeistä Rousseau ja Pyhän Augustinuksen ohella. Heille on yhteistä yhteisen minän vahvistaminen kerronnassa, ajatus itsetietoisesta subjektista, joka kirjoittamalla elämäntarinaansa muuntaa sanoiksi sitä edeltävän ja tekstistä irrallisen minän. (Kosonen 2000.) Myös Stella kirjoittaa tietoisena tästä omaelämäkerrallisesta perinteestä:

Huomaan että muistot tempaavat minut mukaansa kuin virta, joka tottelee vain omaa voimaansa. Ehkä se voima olen minä itse, jokin salaperäinen ykseys josta en ole selvillä ja jonka tavoitan tällä kertomuksella. (H 112)

Stella viittaa ajatukseen, jonka mukaan kirjoituksen avulla voidaan löytää salaperäinen ykseys, jota myös minuudeksi kutsutaan. Stella pohtii erityisesti kieleen liittyvää valtaa ja problematisoi kielen ja todellisuuden välistä suhdetta. Ristiriitaa aiheuttaa kielen todenvastaavuus. Miten kertoa ja ottaa haltuun oma tarina, kun kielen totuuteen, todenvastaavuuteen ei voi luottaa? *Häikäisyssä* tämä epäluottamus tulee esiin juuri epäuskona kielen esittävyiden funktioita kohtaan. Tämä viittaa todellisuuden ja siitä kertomisen epäsuhtaan, jopa kertomisen valheellisuuteen. Mahdollisuus kertoa kielen välityksellä totuus ilmiöistä kyseenalaistuu:

Minut valtaa toisinaan epäily, että elämä on hämärä ja kaoottinen olotila, jossa yritetään nähdä yhteyksiä asioiden välillä vaikka todellisuudessa yhteyttä ei ole. Aivan kuin tähdistöt eivät ole muuta kuin katseen piirtämiä kuvioita taivaan kartalla. Ihminen tallaa pimeyteen polut ja niin kaaoksesta tulee paikka, seutu kaikkine nimineen. (H 112–113)

Nimeämisen ongelma nousee jälleen esiin, kun Stella alkaa epäillä, että ilmiöiden verbalisointi on tietoista järjestämistä, jolloin asioiden välillä nähdään yhteyksiä, joita ei todellisuudessa ole. Ihminen järjestää kaaoksen ja nimeää olioita.

Stenbergin pohdinta liittyy elämän ja kertomisen suhteeseen ja elämän ensisijaisuuden korostamiseen kertomuksen kustannuksella. Tällaisen kertomuskritiikin taustalla on merkityskäsitys, jonka mukaan inhimillinen merkityksenanto ja kertomuksellistaminen on jollain lailla toissijaista ”itse todellisuuteen” verrattuna. Tällöin todellisuus nähdään kaoottisena ei-narratiivisena virtana, johon ihminen pyrkii saamaan järjestystä kertomuksella. (Meretoja 2009, 214.) Hanna Meretojan (2009, 210) mukaan käsitys todellisuuden kaoottisuudesta ja antinarratiivisuudesta löytyy useilta 1940–1960-lukujen romaanikirjailijoilta ja teoreetikoilta, jotka ”kritisoivat menneen aikamuodon varaan rakentuvaa kertomusmuotoa todellisuuden haltuunoton välineenä, joka esittää peräkkäiset tapahtumat kausaalisen syy-seuraussuhteiden ketjuna”. Meretoja mainitsee tässä yhteydessä Sartren, Camus’n ja Barthesin. Meretoja on tutkinut myös Robbe-Grilletin tuotannossa ilmenevää epäluottamusta kieleen, sen ilmaisevaan ja kommunikoivaan funktioon, siihen että se kykenee representoimaan maailmaa ja todellisuutta kertomuksen muodossa. Hänen mukaansa Robbe-Grillet’lle on eettisesti epäilyttävää, että kielen oletetaan toimivan näin. (Meretoja 2010, 167.)

Suomessa 1980-luvun kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksessa puhuttiin paljon representaatiosta ja sen kriisistä, jolloin käsitteellä tarkoitettiin laajasti vaikeutta uskoa ja ilmaista mitään totuuksia, vaan tällaiset metafysiset rakennelmat oli dekonstruoitava (Karkama 1994, 217–218).⁴⁶ Myös Stenbergillä kirjoittamisen ja kertomisen problematisointi liittyy representaatiokriisiin: romaanit käsittelevät monin tavoin todellisuussuhdetta, tämän suhteen kriisiytymistä, kertomisen valtaa ja välttämättömyyttä. Stenbergin proosalle on ominaista kertomuksen ja kertomisen tematisoituminen, joka liittyy sukupuoleen ja ruumiillisuuteen. Kielipohdinnat ja kiinnostus kielen alkuperää kohtaan sidotaan romaanissa äitiin. Stellan vastenmielisyyys puhetta kohtaan liitetään äitiin, jonka puhe on määrittelevää ja väkivaltaista:

Muistat varmasti Helmin puhetavan (en vieläkään kutsu häntä mielelläni äidiksi). En voi sietää sitä. Se on tuollainen tyyppilinen assosiaatiovyö-

⁴⁶ Pertti Karkama (1997, 228–234) on pohtinut representaatiokriisiä myös 1960-luvun kotimaisessa kirjallisuudessa ja todennut, että se liittyy tematiikkaan, jossa kirjailijaminä pohtii suhdettaan kieleen ja kirjoittamiseen ja kyseenalaistaa kielen totuudenkaltaisuuden tilanteessa, jossa kertomatta jättäminenkin ei kuitenkaan ole vaihtoehto. Karkaman (1997, 233) mukaan kerronnassa ilmenevä representaatiokriisi on ominainen etenkin 1960-luvun kirjallisuudelle. Karkaman tutkimuskohteena on muun muassa Pekka Kejoson romaani *Napoleonin epätoivo*, Kihlmanin *Sininen äiti*, Markku Lahtelan *Se* ja Salaman *Minä, Olli ja Orvokki*.

ry, joka on ominainen puheliaille ihmisille. Kuin varpusparvi lehahtelisi murusten perässä. Helmin ääni tunkeutui kotona kaikkialle. Isän puheet rajoittuivat myötöilyyn. [...] Vaikutelma johtuu ehkä suun ilmeettömyydestä. Huulet ovat kuin kaksi kastematoa, jotka lepäävät rinnatusten kunnes alkavat kiemurrella puheen kourissa. En voinut koskaan irrottaa katsettani niistä. Niiden välistä tulvi puhe kuin uomansa murtanut virta, joka kuljetti mukanaan repimiään esineitä. Hänen puheessaan oli aina jonkinlainen väkivallan maku: ikään kuin vesi olisi kiskaissut mukaansa puita, ovia, huonekaluja, kaikenlaista sijoiltaan suistunutta roinaa, jonka paikka olisi ollut muualla. Sitä tulvi kaikkialle kunnes alkoi ahdistaa. Minä kaipasin tilaa, avaruutta, paikkaa jossa mahtuisi hengittämään. Hiljaisuutta. (H 13–14)

Äidin puhetulva on kuin uomansa murtanut virta, joka kuljettaa mukanaan repimiään esineitä. Helmillä on tarve nielaista toiset omaan maailmaansa. Kieli ei tunnu riittävän todellisuuden hahmottamisessa, kieli ei tavoita ruumiillista eikä tekoihin liittyvää kokemusta. *Häikäisyssä* äidin puheen valta, ”äidinkieli”, on hirviömäistä ja toista tukahduttavaa. Stenbergillä maternaalisuutta ei koroteta paternaalisuuden vastavoimaksi, vaan myös äitimyyttä kritisoidaan.

Kirjoittaminen ja suhde kieleen problematisoituvat eksplisiittisesti Stellan reflektoidessa suhdettaan puheeseen, kieleen ja kirjoittamiseen. Stellan aiemmat yritykset kirjoittaa ja puhua ovat epäonnistuneet. Stella on aiemmin elänyt hiljaisuudessa, hänen suhteensa sanoihin on ollut ylikriittinen eikä hän ole osannut valita sanottavansa muotoa tyydyttävästi:

Tähän saakka olen elänyt hiljaisuudessa, itse asiassa etsinyt sitä, tämä on ensimmäinen yritykseni puhua. Minun on muistutettava sinua suhteestani sanoihin. Toivon todella, että ymmärrät minua. Minua on aina kiusannut kyvyttömyyteni ilmaista itseäni tyydyttävästi. Sinä muistat kyllä puheta-pani. Se on katkeilevaa ja hajanaista, lähes änkytystä. Alle kymmenvuotiaana, kun et ollut vielä muuttanut taloomme, kävin puheterapiassa ja pääsin pahimmasta änkytyksestä. Silti minulla on yhä vaikeuksia sanoa sanottavani. Minusta tuntuu, että asiat hyökkäävät yhtä aika tajuntaani enkä tiedä minkä valitsisin ensin. Se on kiusallista, sillä tiedän miten ne tulisi kertoa enkä pysty siihen. Siksi olen aina mieluummin vaiennut. (H 12–13)

Stellan riittämättömyydentunne liittyy kirjoittamiseen ja puhumiseen, itseilmaisuu-
suun, mutta hän on kuitenkin tietoinen omasta asemastaan puhujana. *Häikäisyssä* hiljaisuus edustaa pakopaikkaa, toista maailmaa, luontoa ja maailmankaik-

keuden laajuutta, jossa ihmisellä on vain hyvin marginaalinen osa. Stellaa ahdistaa turha puhe, joka saastuttaa:

Minä vain kieltäydyn siitä ilman saastuttamisesta, johon useimmat ihmiset syöllistyvät. Ilma on täynnä tarpeetonta jaaritusta, ihmisenhajuisia puistattavia ääniaaltoja, joiden rinnalla puhdas hiljainen hiilidioksidi on silkkaa nektaria. Minä yksinkertaisesti kieltäydyn jaarittelemasta. (H 13)

Itsensä löytämisen narratiivi on peräisin romantiikan perinteestä, johon kuuluu nostalginen visio autenttisesta subjektista. Tässä perinteessä kieli nähdään petollisena ja viattomuutta korruptoivana. Puhuminen on kompromissi, joka hajottaa yhteyden tunteen, kun taas puhumattomuus merkitsee autenttisuutta. (Felski 1989, 145–148.) *Häikäisyssä* hiljaisuus on ennemminkin kannanotto: Puhuminen on turhaa puheliaisuutta, lörpöttelyä, melua, jonka vastakohtana on luonnon ja avaruuden metafyyminen hiljaisuus ja kauneus. Kieli voi paljastua hölynpölyksi, se voi olla turhaa jaaritusta. Stellalle kieli on myös filosofinen ongelma. Stella pohtii sekä kielen mahdottomuutta ilmaista todellisuutta mutta myös kertomisen välttämättömyyttä.

Stenbergin romaaneissa filosofinen pohdiskelu kohtaa kysymykset seksuaalisuudesta, luovuudesta ja kielestä, ja myös ruumiillisuuden tematisointi on koko tuotannon läpikäyvä kiinnostuksen kohde. Kahdessa ensimmäisessä romaanissa, *Paratiisin vangeissa* ja *Häikäisyssä*, se liittyy naissubjektin ruumiillisuuden teemaan, jolloin erityispiirteenä on ruumiin kuvaaminen kahden naisen välisen suhteen kautta sekä kielen ja ruumiin välisen suhteen pohtiminen. Stenbergin henkilöt ovat ruumiillisia, heidän kokemusmaailmansa on kauttaaltaan ruumiillistunutta. He eivät ole vain ajattelevia mieliä vaan heillä on ruumis, joka vaikuttaa heidän olemassaolonsa mahdollisuuksiin ja suhteisiin.

Stenberg kirjoitti romaanejaan aikana, jolloin feministisessä ajattelussa painopiste siirtyi tasa-arvon ja olemuksellisuuden korostamisesta nais erityisyyteen, naiset subjekteina huomioivaan politiikkaan.⁴⁷ 1980-luku merkitsi halua siirtyä humanistisesta, naisen olemuksellisuutta korostavasta mallista käsityk-

⁴⁷ Sekä Annika Idströmin että Eira Stenbergin romaaneissa on nähty yhteyksiä feministiseen teoretisointiin, etenkin Luce Irigarayn, Hélène Cixousin ja Julia Kristevan naisruumiin ja äiti-lapsisymbioosin merkityksen käsittelyssä (ks. Enwald, 1999, 208). Hélène Cixous (1975/1981, 251) hyödynsi ranskan kielen verbin ”voler” kaksoismerkitystä lentämisenä ja varastamisena kuvatessaan naisten luovuuden mahdollisuuksia. Myös Stenbergin kohdalla edellä on tullut esiin sekä lentämisen että varastamisen strategiat naisen taiteilijaksi tuleminen metaforisina ilmaisuina.

seen naisesta tehtynä tuotteena, kielessä ja diskurssissa rakennettuna subjektina. (ks. Kosonen 1996, 184–185.) Oletus nais erityisyydestä pohjaa suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessakin korostuneeseen sex/gender –vastakkainasetteluun. Vastakkainasettelu on ollut tärkeä feminismille, kun on haluttu korostaa sosiaalista muutosvoimaa, mutta se on myös merkinnyt ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden tabua feministisessä tutkimuksessa. Vastakkain on asetettu luonto ja kulttuuri, biologia ja historia, paha ja hyvä, jolloin jako tuottaa myös eettisiä implikaatioita siitä, mitä on moraalisesti oikea feminismi. Sex/gender-jako on myös tuottanut vastakkainasettelun essentialismin ja anti-essentialismin välille, mikä on johtanut feminismin sisäisiin kiistoihin. Irigarayn käsitys sukupuolierosta purkaa tätä binaarista vastakkainasettelua näkemällä myös ruumiillisuuden tuotettuna ja historiallisena ilmiönä. (Chanter 1995, 21–46.)

Luonnon ja kulttuurin tai ruumiin ja kielen välinen vastakkainasettelu ei Stenbergin kohdalla toimi vaan kertomus ja ruumiillisuus liittyvät yhteen: hän näyttää ruumiillisuuden niiden kertomusten osana, jotka ovat sitä muokanneet. Keskeisin näistä kertomuksesta on Raamatun luomiskertomus, johon Stellan kokemus omasta ruumiistaan vertautuu:

Hän [Eno] loi minulle kasvot. Se oli ihmisen luominen ja minä odotin, että saisin syntyä kokonaan. Minä odotin, että saisin kasvojeni lisäksi kaiken sen, mitä en tiennyt minulla olevan. Hänen täytyi vaistota odotukseni, sillä tiedän hänen ujoutensa. Epäröiden hänen kätensä liukuivat villapaitani alle, kömpelöinä ja hikisinä. Minua huimasi: se oli ihon synty, ikävän rävähtäminen tietoisuuteen. Kuin panssari olisi pehmennyt ja alkanut sykkiä. Hänen kätensä nousivat kylkiäni pitkin ja löysivät pienet pakottavat rinnanalut. Susi ulvahti, mutta hänen hengästynyt suunsa painui huulilleni ja susi lakkasi olemasta. Sydämeni laajeni ja jyskytti kaikkialla ruumiissani, käteni kietoutuivat hänen selkensä ympäri ja tuohon ikeikaiseen asentoon jähmettyneenä tunsin syleileväni kosmista pilaria. Se on nuoruuteni keskeinen kokemus. Tunsin seisovani keskellä huimasti kiitävää virtaa ainoana turvanani ote hänen ruumiistaan. Kuin olisin pidellyt mastosta, jonka varassa pelastumiseni oli. Ja samassa hän lausui tuon hirvittävän sanan, joka kajahti kuin lyönti korvassani. Tuija. (H 35)

Enon ruumis mieltyy katkelmassa kosmiseksi pilariksi ja mastoksi, mutta ennen kaikkea jumalhahmoksi, joka luo Stellan omalla kosketuksellaan. Hän synnyttää Stellassa ruumiillisen halun, jonka keskeyttää kuitenkin väärä nimi. Eno määrittelee Stellan ruumiin, luo sen, mutta nimeäminen epäonnistuu, se on virhe.

Diskurssi on raamatullinen, ja enolla on kaikki Jumalallinen nimeämisen valta eikä hän tunnista Stellaa ruumiillisena subjektina. Hän on auktoriteetti, joka lausumallaan mullistaa koko Stellan maailman ja saa aikaan tapahtumat, joista Stella kirjjeessään kertoo. Paradoksisesti Stellalle nimeäminen on virheellisyydestään huolimatta ”ihmisen luominen”.

Stenberg politisoi ruumiillisuuden tuomalla sen esiin jonakin, joka ei kuulu naiselle itselleen. Stenbergin romaaneissa toistuu uhrin ja uhrautumisen motiivi, joka liittyy kristillisen naiskuvan kritiikkiin. Kuten edellä kävi ilmi, sovitusuhrin on myös *Paratiisin vangeissa* Annan hahmossa esille tuleva motiivi. *Häikäisyssä* Stella luo suhteen Nooan arkki –nimisen eläinkaupan pitäjään, jonka nimi on Nooa. Heidän välilleen syntyy intohimoinen suhde. Enon kosketuksen myötä Stellan ruumis on muuttunut panssariksi, mikä konkretisoituu myös nuorten uudenvuoden naamiaisjuhlassa, jossa Stella pukeutuu kauniiseen, rintapanssarilla viimeistelemäänsä, iltapukuun. Tässä uskonnollisen puhettavan kontekstissa Stella huomaa kokevansa ruumiinsa ennemminkin uhrilampaana kuin ulvovana sutena, joka hän vielä aiemmin koki olevansa:

Katselin, vartaloani joka hohti hämärässä ja se herätti minussa tunteen, jota en ollut ennen kokenut. Se oli pyhä. [...] Kuinka oli mahdollista, että olin joskus kuvitellut itseni sudeksi? Minähän oli karitsa. Miten pieni ja valkoinen olinkaan ja millaisten taakkojen kantajaksi minut oli pantu. [...] Minä olin uhrilampas ja koko elämäni oli alusta lähtien suunniteltu tätä tehtävää silmälläpitäen. (H 127)

Stella viittaa suoraan itseensä uhrilampaana, ahneen ja himoitsevan suden vastakohtana ja kristinuskon pyhänä sovitusuhrina. Stellan ja Nooan välinen seksuaalinen kohtaaminen on kuin uskonnollinen mysteerinäytelmä, jossa tapahtuu Stellan ruumiin pyhitys. Stellan kertomukseen on käsikirjoitettu hänen tehtävänsä taakkojen kantajana. Stella tuntee olevansa pyhä uhri. Stella näkee oman vartalonsa ikään kuin ulkoapäin ja havaitsee olevansa tiettyä funktiota noudattava hahmo, jonka koko olemassaolo on suunniteltu tätä tarkoitusta varten. Stella kokee olevansa kristinuskon uhrilampas, hän katselee itseään ja puhuu itsestään objektina. Uhreja ovat Stellan mukaan molemmat tytöt:

Sait minut ajattelemaan uhria ja sehän sinä loppujen lopuksi olit. Myös minä olin uhri ja siksi tunsin entistä suurempaa yhteenkuuluvuutta kanssasi. Minun ruumiin oli varastanut sinulle kuuluvat hyväilyt ja herännyt niistä. Sik-

si sinun ruumiisi tuli tärkeäksi. Minun täytyi saada tietää millainen se oli, mikä oli salaisuus joka oli saanut Enon kasvat loistamaan. (H 51)

Naisruumis on uhri, joka pyhitetään kristinuskon transsubstantiaatio-oppia muokkailleen: konkreettinen muuttuu symboliseksi, Kristuksen ruumis kuvaannollisesti syödään pyhän ehtoollisen muodossa. Kyse on symbolisen ja materiaalisen suhteesta. Ruumis ei ole essentiaalinen vaan siinä vaikuttavat erilaiset sosiaaliset ja symboliset voimat (Braidotti 2000, 390), tässä erityisesti kristinuskko. Naisen ruumiin kolonisoinnista on kyse useammassakin Stenbergin romaanissa. Ruumiillisuus on ollut ongelma, koska länsimaisessa ajattelussa ruumiin ja mielen välinen jako on sukupuolittunut ja vaikuttanut käsityksiin naisten subjektiudesta. Länsimaisen ajattelun perinteeseen liittyy olennaisesti feminiinisen ja maskuliinisen vastakkainasettelu, naisen yhdistäminen ruumiiseen ja tunteisiin erotuksena maskuliiniseksi ymmärrystä järjestä. Kartesiolaisen käsityksen mukaan tajunta on sukupuoleton, koska se on irrallaan ruumiista (Lloyd, 1984/2000, 15). Leena Kirstinän (2007b, 85) mukaan Stenberg kritisoikin tällaista kartesiolaista ajatusta subjektista mielenä ilman ruumista.⁴⁸

Pitkin romaania Stella reflektoi omia käsityksiään ihmisestä, tiedosta ja todellisuudesta. Hän on kiinnostunut astronomian ohella astrologiasta, johon hänen isoäitinsä on häntä perehdyttänyt lapsesta asti. Stellan isälle ihminen on eläin eli kone, hänen äitinsä puhuu sielusta ja hengestä, mutta hänen käsityksensä niistä eivät ole koskaan selvinneet Stellalle. Stella neuvottelee psykologiksi valmistuneen Tuijan kanssa erilaisista ihmiskäsityksistä:

En osaa selittää ihmistä samoin kuin sinä. Muistan miten yritit opettaa minulle sielutieteen alkeita. Sielu, sinä sanoit, on jotakin joka ihmisessä kehittyy hänen kokemustensa myötä. Se on ihmisen historian kuvajainen. Et osannut selittää kunnolla mitä se oli, mutta ymmärsin että se läpäisee ihmisen ruumiin kuin vesi maan. Se oli tunkeutunut jokaiseen sopukkaan, mutta erityisesti se majaili päässä.

En ollut vielä lukenut koulussa psykologiaa, mutta kaikki minussa nousi vastustamaan väitettäsi. Ei sielu suinkaan majailut erityisesti päässä. Isoäiti

⁴⁸ Genie Babb in mukaan narratologiassa ei ole juuri lainkaan kiinnitetty huomiota ruumiillisuuteen. Teoreettinen kuilu näkyy erityisesti henkilöhaahmon teoretisoinnissa, joka on kautta 1900-luvun keskittynyt toiminnan, sisäisyyden ja tietoisuuden tutkimiseen. Narratologia onkin ensisijaistanut henkilöhaahmon sisäisyyden ja tajunnan representaation. Ruumiit on tyypillisesti nähty diskursiivisina objekteina ja rajattu ulkoisen olemuksen kuvailuun. Ruumiillinen olemassaolo samastuu usein ulkonäköön, vaikka sen voisi ymmärtää myös toiminnalliseksi ulottuvuudeksi. (Babb 2002, 195–201.)

oli puhunut minulle ruumiin energiakeskuksista ja niiden suhteista planeettoihin, ja vaikka sinun ansiostasi nopeasti tajusin että lapsuuteni ihmiskuva oli eräänlainen salatieteiden maailma ja naurunalainen, olivat sinun puheesi sielun kerroksista minusta paljon satumaisempia. Jonakin toisena aikakautena meidän kummankin käsitykset olisivat roihunneet noitaroviossa. (H 54–55)

Stellalla on oma näkemys mielen ja ruumiin välisestä suhteesta. Hän on tietoinen ihmistä ja siten myös ruumiillisuutta koskevien käsitysten historiallisuudesta ja siitä, kuinka ne voivat osoittautua vaarallisiksi eri aikoina. Stellan ihmiskäsitys on marginaalinen ja naurunalaiseksi joutuva. Tässä käsityksessä ruumiillisuus on ihmistä oleellisesti määrittävä ilmiö.

Stella kirjoittaa Tuijalle omasta suhteestaan kertomukseen:

Sinä olet aina nimittänyt suhdettani puheeseen ylikriittisyydeksi. Et ole koskaan käsittänyt, miten paljon minulle merkitsee kertomuksen kauneus. Kauneus syntyy oleellisesta ja oleellista on ruumis. (H 13)

Katkelma vaikuttaa paradoksiselta, jos kielen ja ruumiillisuuden asettaa toisilleen vastakohdiksi, jolloin ruumis kuuluu luontoon ja kieli kulttuurin alueelle. Stella kuitenkin liittää ne yhteen, kertomuksen kauneuden ruumiillisuuteen. Kertomusta ja ruumiillisuutta ei aseteta vastakkain, vaan kertomuksen kauneus, sen esteettinen arvo, syntyy nimenomaan ruumiillisuudesta, joka on oleellista. Ruumis on erityinen ja paikantunut, ja se kietoutuu merkityksenmuodostumiseen. Jos mieli välttämättä on yhteydessä ruumiiseen ja ruumis taas on aina sukupuolisesti ja rodullisesti erityinen, universaaliin malliin sopeutumaton, subjektiuden muotoja ei voi yleistää. (Grosz 1994, 17–19.)

Lausumaa kertomuksen ruumiillisesta kauneudesta voi lukea taidekäsityksenä, jossa kertomus ja ruumiillisuus, esteettinen muoto ja kokemuksellinen, affektiivinen aines, yhtyvät. Stenbergille ruumiillisuus ei ole oma erillinen teemansa, vaan se kiertyy olennaisesti kertomiseen ja kertomuksen mahdollisuuteen. Tämä mahdollisuus on sukupuolittunut, sillä se on sidoksissa naisen ruumiiseen sekä toisen (kristinuskon, luonnontieteen) määrittämänä vallan paikkana että elettyinä ja paikantuneena ruumiillisena kokemuksena. Romaanissa väkivaltainen, Stellan väärinnimeävä narratiivi ja oman elämän kerronnallistaminen tapahtuvat samanaikaisesti, jolloin Stella ei ole vain uhri vaan samaan aikaan myös aktiivinen toimija. Hän ei siis ole passiivinen, autoriaalisen sanan objekti, vaan

oman merkitsevän sanansa subjekti (Bahtin 1963/1991, 51; Renfrew 2006, 51). Tämä paikantuminen tuodaan esiin ruumiillisuuden kautta, sen miten subjekti on lihaa ja verta oleva toimija, jonka ruumiiseen valta konkreettisesti kohdistuu. Ruumiillisuuden korostus on Stenbergillä etääntymistä maskuliinisesta ruumiittomuuden diskurssista.

Naisen ja miehen välinen dikotomia on länsimaisen individualismin prototyyppi ja keskeistä on, että tämän asetelman purkaminen ja sen mukanaan tuoma naisidentiteetin esiin nostaminen tapahtuu historiallisista, ei biologisista syistä (Braidotti 2000, 393). Ruumis, jonka koemme ja käsitteellistämme, on aina kulttuurisesti välittynyt (Bordo 1993, 35). Tällöin ruumiillisen kokeamisen yhdistäminen kirjoittamisen teemaan ei merkitse naisen oman autenttisen äänen löytymistä miehisen diskurssin ulkopuolelta vaan sukupuolieron kirjoittamista tarinoihin, jotka ovat perustuneet yhden sukupuolen mallille. Stenbergillä kokemus ei ole sisäinen tajunnan tila, vaan ruumiillinen tila, joka syntyy suhteessa maailmaan ja toisiin ihmisiin. Kyse on universaaleina nähtyjen subjektipositioiden kritiikistä ja sen hahmottamisesta, että subjekti on aina ruumiillinen ja paikantunut. Puhuminen ja kirjoittaminen feminiiniseksi ja ruumiilliseksi katsotusta positioista tekee näkyväksi maskuliinisen perspektiivin, josta filosofia on rakentunut. Tämä pakottaa hylkäämään neutraaliuden naamion: on kaksi läsnäolevaa sukupuolta, ei läsnäoleva ja poissaoleva. (Gatens 1991, 115–116.)

Stenberg ei kirjoita vain naisruumiillisuudesta. *Kuun puutarhoissa* sukupuolen merkitys humanistisessa universaalissa projektissa problematisoituu, kun Stenberg artikuloi miesään, joka ei ole universaali, ruumiiton ja rationaalinen:

Olen miettinyt paljon ruumista. Niitä on monenlaisia. Kun olin pieni, minun ruumiini oli toinen: se oli tunteiden luoma ja vaillo kysymyksiä. Paljon myöhemmin se alkoi merkitä sydäntä ja verenkiertoa, ruuansulatusta, lihaksistoa ja aivoja. Se on kirjojen synnyttämä ruumis. Sitten on kärsimyksen synnyttämä ruumis. Se erittää räkää ja visvaa, vuotaa verta ja muodostaa rupia. Se ruumis kuolee. Sitten on vielä ylikuonnollinen ruumis, se jossa viini muuttuu hemoglobiiniksi, valkosoluiksi, tappajasoluiksi, sauvatunaisiksi, raudaksi ja lukemattomiksi osasiksi, jotka virtaavat läpi manikealaisuuden, gnostilaisuuden, Konstantinopolin synodien ja Rooman päätösten. (KP 117)

Romaanin mieshenkilölle ruumis näyttäytyy niin elettyinä, koettuna ja historiallisena kuin konkreettisena ja abstraktinakin. Stenberg on luonut romaaniinsa henkilöahmon, joka ei edusta miestä, joka asettaa itsensä naisen ja luonnon yläpuolelle, vaan hän on itsekin kahdentuva, halunsa ja ruumiillisuutensa kanssa kamppaileva hahmo. Ajatus halun uhrista toistuu Stenbergillä myös tässä romaanissa. Halun uhreja eivät kuitenkaan ole vain ne, jotka haluavat väärin, vaan kaikki:

Minulla ei ole nimeä, olen palapeli, joka välillä on koossa ja välillä palasina. Entä sitten. Niin on maailmakin. Kaikki ovat halun uhreja, sen synnyttämiä. Ihmiset käyvät tarpeillaan elämässä, pikku visiitti ja paljon melua. Sen jälkeen kuihtunut ruumis hajooa tomuksi. (KP 122)

Se, että kaikki ovat halun uhreja, merkitsee myös toisen halun merkitystä itselle, sitä että subjektin muodostumisessa toisella, toisen halulla itseen on tärkeä osa. Ajatukseen ihmisistä halun uhreina liittyy siihen, että kertoja kokee haluavansa väärin, sellaisia asioita, joita yhteiskunta ei tunnusta. Hän ei halua olla mies. Maailmasta ei voida esittää mitään yhtenäistä kertomusta. Halu on se, joka tuottaa kertomuksia, ja tuottamalla kertomuksia halu tuottaa myös uhreja: kertomus voi siis olla väkivaltainen. Hänellä on halu kertoa toisenlainen tarina, mutta hän ei usko löytävänsä kuulijaa, joka ymmärtäisi. Kertomus on oleellinen subjektiksi muodostumiselle, mutta se ei voi muodostua ennen kuin joku kuuntelee.

Stenbergin romaaneissa korostuvat kertomisen merkityksellisyys, suurten kulttuuristen kertomusten pohtiminen ja kertomiseen liittyvä sukupuolittuva valta. Hänen romaaninsa luovat dialogisen suhteen Suuriin kertomuksiin, Raamattuun ja länsimaisen kirjallisuuden kanonisoituihin teksteihin. Stenberg (1988a) kirjoittaa *Häikäisyn* kahdesta suuresta kertomuksesta, Raamatun suuresta kertomuksesta ”Alussa oli sana” sekä modernin fysiikan kertomuksesta alkuräjähdyksestä, siitä, kuinka kaikki alkoi. Molempia selitysmalleja hän lähestyy kertomuksellisuuden kautta. Stenbergin kohdalla ”yksityisasiat”, ruumiillisuus, halu ja seksuaalisuus, kietoutuvat länsimaisen kulttuurin oletuksiin sukupuolesta ja ovat siten osa modernin subjektin universaaliuden kritiikkiä.

Romaaneissa nousee esiin eettinen kysymys sukupuolieron kirjoittamisesta näihin kertomuksiin: kertomusten subjektit eivät tunnu sopivan jo kerrottuihin juoniin, joita he yrittävät kertoa uudestaan. Romaaneissa henkilöt jäsenivät kokemuksiin erityisesti suhteessa jo kerrottuihin tarinoiniin kääntämällä

ja siteeraamalla. Romaanit suhteutuvat aiempaan kirjallisuuteen ja kulttuurisiin myytteihin, rakentuvat toisaalta niiden varaan, mutta toisaalta eivät ole täysin alisteisia niille. Kyse on toisten tarinoiden uudelleen kirjoittamisesta ja toisin sanomisesta, siis subjektin aktiivisesta toiminnasta ja prosessoinnista. Oman tarinan kertomisen tärkeyteen liittyy ajatus identiteetin muotoutumisesta tarinoissa ja tarinoiden kautta. Kyse ei aina kuitenkaan ole vain oman tarinan kertomisen tärkeydestä vaan myös oman tarinan alttiiksi asettamisesta muiden tarinoille.

Stenbergin henkilöt ovat marginaalisia, heillä ei useinkaan ole yhteiskunnallista valtaa, he eivät sijoitu korkeisiin asemiin, vaan ovat nuoria, lähes lapsia (Stella, Hermann) tai muuten marginaalisia hahmoja jo kerrottujen tarinoiden maailmassa (Glumdal, Andar) tai taiteellisen luomisen kannalta (Sisko, Anna). Henkilöt pohtivat omaa olemassaoloaan suhteessa muihin ihmisiin ja tahtovat löytää yhteyden toiseen kirjoittamalla, kirjeen tai päiväkirjan avulla. Stenberg kuvaa murrosvaiheessa olevia henkilöitä, usein konkreettisesti murrosikäisiä, kuten *Häikäisyssä* ja *Kuun puutarhoissa*. Tästä valta-aseman puutteesta huolimatta heillä kaikilla on hämmästyttävän paljon tietoa ja ymmärrystä maailmasta.

Daphna Erdinast-Vulcanin (2008, 7) mukaan sisäistetty toinen ei välttämättä ole hyväntahtoinen, sillä omat elämäntarinamme voivat juontua suurista kertomuksista. Tällöin kysymys äänestä, siitä kuka puhuu, tulee tärkeämmäksi kuin kertomus itse. Stenbergin kohdalla äänensävy määrittelee lausuman merkityksiä, mutta kerrotut tarinat eivät ole samoja vanhoja tarinoita vaan ne muokautuvat uudelleen aktiivisessa merkityksellistämisen prosessissa. Kuitenkaan hän ei hylkää ajatusta juonesta vaan päinvastoin rakentaa romaaninsa suhteessa arkkityyppeihin tarinoihin. Näiden juonien voisi ajatella olevan henkilöiden kannalta vääriä ja riittämättömiä, mutta kertomukset eivät palaudu niihin. Myyttien autoritaarisista puhetavoista ja juonen kausaalisuuksista tulee aktiivisen työstön kohteita kertomisen prosessissa.

Stenbergin kerronnan erityisyys on pohdiskelevan, filosofisen otteen yhdistämisessä toiminnallisuuteen ja juonikeskeisyyteen, jolloin tarinankerronta ja tarinoiden toiminnan logiikan tutkiminen kohtaavat. Tässä mielessä teoreettisen fiktion ajatus sopii Stenbergin tapaan käsitellä Suuria kertomuksia ja jo kerrottuja juonia. Teoreettinen fiktio avaa mahdollisuuden tutkia kertomusten logiikkaa ja kerronnan filosofiaa ilman metatasoon turvautumista. Se ei tee sitä esittämällä yhtä totuutta kertomuksesta, vaan pikemminkin tuottamalla sitä mitä se haluaa sanoa kertomuksesta samalla kun se on itse osa sitä. (Currie 1998, 52.)

Stenbergin romaaneissa toistuva tapahtuma on eri henkilöahmojen yhteensulautuminen: Sekä *Häikäisyssä* että *Paratiisin vangeissa* se esitetään orgasmiin päättyvänä yhdyntänä, edellisessä Enon ja Stellaa muistuttavan tytön välillä, jälkimmäisessä Annan ja äidinkasvoiseksi muuttuvan paholaisen välillä. *Kuun puutarhoissa* orgasmaattinen yhtyminen tapahtuu pojan ja feminiiniseksi esitetyn puun välillä. Moninaisuuden sulautuminen ykseydeksi sekä saman ja erilaisen suhde liittyvät myyttisiin käsityksiin taiteellisesta luomisesta. Tarinankerronta onkin tässä luvussa kytkeytynyt selkeästi taiteellisen luomisen sukupuolitettuun ongelmaan.

4. KERTOMINEN MAHDOLLISEN KUVITTELUNA

”Kuinka intohimoista voi kertoa järkevästi?”

Stenbergin romaaneissa problematisoituu unien, kuvitelmien ja todellisuuden välinen suhde, ja tässä luvussa tutkinkin fantastis-surrealistisuutta ja sitä, miten kerronnallinen ääni suhteutuu rationaalisen ja irrationaalisen sekä luotettavuuden, valheen ja toden ongelmiin. Stenbergin tausta runoilijana näkyy romaanien symbolistisessa kielessä, mikä osaltaan tuottaa moniäänisyyttä romaaneihin. Myös muodonmuutokset, metamorfoosit, ovat olennainen tapa problematisoida sekä minän että toisen välisiä suhteita että todellisuuden luonnetta. Muodonmuutoksen ikivanha tematiikka on kirjallisuudessa kokenut uuden tulemisen ikuisten ja pysyvien arvojen murennuttua. Metamorfoosi liittyy fantasiaperinteisiin, ja sitten Ovidiuksen *Metamorfoosien* metamorfoosin tematiikka on kokenut uuden tulemisen ja hahmottuu nyt ihmisen identiteettiä sekä taiteen ja todellisuuden suhdetta pohtivaksi kysymyksenasetteluksi. Kirjallisuus voi olla metamorfoosin paikka, jossa arkimaailman tuttuus repeytyy toiseudeksi. (Lyytikäinen 1996, 168–169, 177.)

Fantastis-surrealistisuutta ja sen merkitystä Stenbergin tuotannossa pohdittaessa on muistettava myös hänen uransa lastenkirjailijana. 1970-luvun ympäristötietoisuuden nousu näkyi jo Stenbergin lastenkirjoissa. *Talo kolikkokadulla* (1970) on taitavasti rakennettu satukirja, joka alkaa itsenäisillä, lopussa yhteen punoutuvilla kertomuksilla. *Ihmispuu. Tarinoita luonnosta ja ihmisluonnosta* (1977) sisältää taianomaisia ja mielikuvituksen ja luovuuden voimaa korostavia tarinoita, joiden juonet ja henkilöhahmot kuitenkin paikka paikoin risteävät. Nimensä mukaisesti teemoina ovat luonnon ja ihmisen välinen suhde, ihmisen

kuvitelma luonnon herruudesta, ajat, jolloin ihminen vielä ymmärsi eläinten ja luonnon kieltä. Myös runonlaulun teema nousee esiin. *Ihmispuu* korostaa ihmisen ja luonnon välistä suhdetta nimikertomuksellaan, jossa päähenkilö, ihmisen ja puun risteymä, nimetään Rouva-tai-herra Ihmis-taimeksi.

Paratiisin vangeissa Stenberg käsittelee järjen ja tunteen välille asetettua oppositiota kahden naishahmon kautta. Sisko rakentaa järjen ja tunteen vastakainasettelun tarinaa alusta lähtien: hän on rationaalinen, Anna taiteilijana irrationaalinen ja luova. Sisko korostaa omaa järkevyyttään, hänelle ihminen on parhaimmillaan Homo Sapiens, viisas:

Järki on ihmisen pelastus. Mutta Anna katsoi oikeudekseen pilkata järkeä ja minua, nimitellä minua piikkisiaksi. Omapa oli asiansa, jos oli joutunut vaikeuksiin. Ne jotka heittävät järjen syrjään, ansaitsevat kadotuksensa. Sillä mikä erottaa ihmisen eläimestä muu kuin järki? Minä olen kyllästynyt vaihtamiseen ja tunteiluun. Siirappia ja myrskyjä, ei kiitos. Olen kyllästynyt intohimoihin. Minä tunnen ne, niin kuin sanoin, ja olen kyllästynyt. (PV 21)

Sisko pitää järkeä ihmisen pelastuksena, joka erottaa ihmisen eläimestä. Hän on kyllästynyt intohimoihin. Siskoa kahlitsee järkiajattelu, mutta hänelläkin on ollut luova puolensa, kun hän on haaveillut kirjailijaksi ryhtymisestä.

Sisko ottaa kantaa itseensä kertojana, hän myöntää, että hänellä on ja on aina ollut taipumus valehdella:

On totta, että minulla on taipumus valehdella, on ollut lapsesta asti. Olen siinä sangen taitava. Olen huomannut, että paras tapa selvitä yleisessä valehtelussa on valehdella mukana. Jos rehellisyys perii maan, on valheen kuoltava. Mutta valhe on lihava ja kukoistaa. Nyt minä en valehtele. Minulla ei ole syytä. (PV 75)

Siskolle valehtelu on järkevä strategia vallitsevissa olosuhteissa. Sisko ennakoi, että hänen kertomaansa saatetaan pitää uskomattomana, mutta nyt hänellä ei ole syytä valehdella. Valehtelu määritellään tässä yleisesti valheellisuudeksi, jonkinlaiseksi joukkojen tai jopa ihmiskunnan ominaisuudeksi, josta ei ole syytä poiketa, jos haluaa selvitä. Tästä huolimatta Sisko väittää olevansa rationaalinen, tapahtumien ulkopuolinen havainnoija:

Jos kertomukseni on sekava, se johtuu tapahtumien luonteesta. Kuinka intohimoista voi kertoa järkevästi? Mutta minähän ole järkevä, minähän puhun jatkuvasti järjen puolesta, sanoisivat ystäväni. Tietysti minä puhun järjen

puolesta, mutta täytyisikö minun puhua, jos todella olisin Annan kuvitelma piikkisika? Kuten jo sanoin, minulla on intohimoni, joskin vaatimatomat ja selkeät. Sekavuus johtuu yksinkertaisesti siitä, että olen tarttunut Annan kynään ja kerron hänestä. Yritän antaa selvityksen. Minä siis yritän selittää, mitä tuona keskiviikkona tapahtui. Jos joku kysyy, onko minulla riittävää asiantuntemusta, minä väitän että on. Eihän kukaan edellytä luonnontutkijalta, että hänen olisi oltava perhonen voidakseen selittää toukan muuttumisen perhoseksi. Miksi minun olisi siis pitänyt kokea nahoissani muodonmuutos. Riittää että olin paikalla. (PV 36)

Sisko aloittaa rationaalisella otteella: todellisuus ja taru on pidettävä erillään, metamorfoosit kuuluvat vain mytologiaan. Hän uskoo voivansa selittää Annan kertomat tapahtumat ilman muodonmuutosta, luonnontutkijan otteella, jonka kukaan ei oleta olevan perhonen voidakseen selittää toukan muuttumista perhoseksi. Hän ajattelee olevansa sivullinen todistaja eikä kokeva osallistuja.

Kun Anna alkaa kertoa omasta elämästään, koko talo alkaa täristä, eikä Sisko kykene kuuntelemaan, vaan pyytää Annaa lopettamaan. Sisko tulee sairaaksi Annan kertomuksesta: ”Annan kertoessa omituista tarinaansa tärisin vilusta. Tunsin olevani jotenkin säädyttömän alasti, vaikka minulla selvästi oli vaatteet päällä.” (PV 56) Järkeen ja rationaalisuuteen uskova Sisko saa kuulla oman todellisuuskäsityksensä ylittävän tarinan. Annan kertomus koskettaa Siskoa ruumiillisesti, kun kertomus tuntuu riisuvan hänet alasti, ikään kuin paljastavan hänet.

Annan kertomuksia hallitsevat myyttiset, unenomaiset tapahtumat ja salaperäisyys, ja Sisko huomaa pian, ettei hänen järkiperäisyytensä riitä ymmärtämään tapahtumia. Sisko epäilee oman rationaalisuutensa kykyä selittää kaikkea sitä, mikä kuitenkin voi olla todellista:

En tiedä oliko se mitä kuulin totuus. Ainakaan se ei ollut valhetta. Mutta en pystynyt sijoittamaan sitä siihen kuvaan todellisuudesta, joka minulla oli. Luultavasti se johtui intohimojeni yksinkertaisuudesta. (PV 50)

Siskon hahmoon kilpistyy järjen rajallisuuden tajuaminen ja hän on aulis myöntämään omat puutteensa ja oman ajattelunsa rajat. Järkevästi kertominen ei ole mahdollista tilanteessa, jossa Sisko on osallinen sellaisista tapahtumista, jotka ylittävät hänen käsityksensä todellisuudesta ja joiden vuoksi hän luisuu tilanteeseen, jossa ei voi jäädä ulkopuoliseksi tarkkailijaksi.

Sisko löytää kotitaltaan Annan maalauksia, joista ”Homo Rationalis” on hätkähdyttävän, sillä tästä piikkisikaa esittävästä taulusta Sisko tunnistaa omat

kasvonsa: ”Käänsin esiin kolmannen [taulun], jossa valtava piikkisika mönki sammalikossa. Sen alle oli tekstattu kuivasti Homo Rationalis. Todella selkeää. Vasta sitten äkkäsin eläimen kasvot ja tunsin punastuvani. Ei epäilystäkään. Ne olivat minun kasvoni.” (PV 20) Anna on nimennyt tauluihinsa ikuistamansa sisarukset: Siskon nimellä Homo Rationalis ja itsensä nimellä Homo Angelicus. Jakoa rationaaliseen ja irrationaaliseen ei siis romaanissa tehdä miehen ja naisen vaan kahden naisen välille. Tämä rikkoo sukupuolitettua binaarisuutta, jonka mukaan julkisen ja yksityisen alueen konstruoinnissa tunteiden ja ruumiillisuuden alueen on katsottu olevan naisten aluetta ja järjen kuuluvan julkiselle ja siten maskuliiniselle alueelle (Waugh 1992, 119).

Taulun nimi Homo Rationalis alleviivaa Siskon järkevyyttä kun taas taulu nimeltä ”Homo Angelicus” esittää Siskon tulkinnassa samaan aikaan sekä Annaa että petolintua. Se on Annan keskeneräinen työ, naisen ja petolinnun yhteensulautuma, omakuva:

Se oli Annan viimeinen ja keskeneräinen työ eikä hän koskaan sallinut katsoa tekeillä olevaa maalausta. Olin vähällä kiljahtaa. Taulusta tuijotti ilmielävä Anna, jonka pään ympärillä luki sädekehän tavoin Homo Angelicus. Kesti hetken, ennen kuin tajusin, että nenän tilalla oli nokka ja kiharaiset hiukset itse asiassa höyheniä. Kaula kohosi valkeana höyhenpeitteisestä rinnasta ja olkapäiden takana aukenivat täplikkäät siivet. Vartalo oli kokonaan höyhen-ten peitossa. Koko olento oli niin saumaton naisen ja linnun yhteensulautuma, että oli vaikea sanoa kumpaa se enemmän muistutti. Olisin pitänyt sitä jonakin myyttisenä jumalhahmona, ellei se niin täydellisesti olisi ollut Annan näköinen. (PV 20–21)

Taulun keskeneräisyys vihjaa muodonmuutoksille alttiina olevaan taideprosesiin. Linnut ovat näkyjä, joita Anna on maalannut tauluihinsa. Tuttu maailma ja sen subjektit järjestyvät jatkuvassa metamorfoosissa yhä uudelleen, merkityssassosiaatioissa ja merkitysten ketjuuntumisessa: Anna on maalannut itsensä linnuksi, joka Siskon silmissä muuttaa koko ajan muotoaan. Siskon katsomassa taulussa näkyvät vuoroin Annan, vuoroin äidin kasvot.

Maalaukset ovat representaatioita, jotka nostavat esiin molemmat päähenkilöt erilaisissa valaistuksissa. Ne ovat muotokuvia, jotka näyttävät kahdentavan esittämänsä kohteen. Sisko on katselija, mutta katsojan ja katsottavan positiot ovat koko ajan liikkeessä: hän katsoo myös itseään, toisen maalaamaa kuvaa itsestään. Hän ei pidä näkemästään, mutta joutuu muuttamaan käsitystään, tun-

nustamaan omat puutteensa Homo Rationaliksena. Maalauksien kohteena on samat henkilöt kuin niiden katsojina, jolloin katsojan ja katsottavan suhde mutkistuu. Sisko tulkitsee maalauksia, mutta lukija ei voi tietää, mitä maalaukset todella esittävät, sillä ne muuttuvat jatkuvasti Siskon katseen alla ja lisäksi maalaukset ovat Siskon kielellisesti välittämiä tulkintoja. Stenberg rakentaa mutkikkaan asetelman, jossa on kyse representoivan ja representoidun, subjektin ja objektin välisestä suhteesta, joka on jatkuvassa liikkeessä. Sisko näkee sekä omansa että toisen kasvot, jolloin itsen ja toisen välinen raja hämärtyy.

Paratiisin vangeissa korostuu visuaalisuus: kuvittelu on visuaalista, kun toinen todellisuus ja toinen subjekti näyttäytyvät maalausten kautta. Romaanissa hyödynnetään mielikuvituksen etymologista yhteyttä kuvaan ja kuvallisuuteen. Toisaalta Siskolle nimenomaan ääni on tärkeä ja hän vastustaa näköaistin ylivaltaa. Myös surrealistit puolustaessaan mielikuvitusta vastustivat silmän ja näköaistin ylivaltaa. Surrealisteille kielellinen ilmaisu onkin ensisijaista ja visuaalinen kuvittelu vasta toissijaista. (Vainonen 2004, 216.) Stenbergillä näkemisen ja tietämisen sidos tulee esiin myös *Häikäisyssä*, jossa näkemiseen liittyvä valta konkretisoidaan enon ja Stellan välisessä suhteessa. Siinä korostuu näköaisti ja ennen kaikkea näkemisen ja toisesta tietämisen estyminen.

Surrealismi käsitteenä kokoaa yhteen monia sellaisia teemoja tai painotuksia, jotka ovat Stenbergin tuotannossa keskeisiä: rationaalisen ja irrationaalisen suhde, modernin edistyksen kritiikki, Suuret kertomukset ja niiden suhde eri tavoin marginaalistettuihin subjekteihin, etenkin naisiin. Surrealismi liikkeenä oli hyvin miehinen, ja irrationaalisuuden korostus liitettiin usein naiseen, kuten vaikkapa surrealismien kuuluisimpien hahmojen Dalin ja Bunuelin projekteissa. Surrealisteja kiinnostikin intohimo, ihannenainen rakkauden ruumiillistumana, vastarinta, mystisyys ja irrationaalisuus, sattuma, unet, psykologisointi ja tapahtumien ei-narratiivisuus, tapahtumien epärationaalinen eteneminen. Surrealismissa assosioidaan arki- ja järkiajattelun tuolta puolen kumpuavia kytkentöjä asioiden välillä, jolloin ulkoisen ja sisäisen rajat häipyivät. Myös tukahdutettu seksuaalisuus ja villi kirkon ja uskonnon vastaisuus kuuluvat surrealismiin, kun tiedostamattomien voimien nähtiin purkautuvan läpi porvarillisen ihmisen kultivoituneen pinnan. (Bacon 2007, 362–364.)

Naiskirjailijana Stenbergin suhde surrealismiin keskeiseen käsitepariin rationaalisuus/irrationaalisuus määrittyy eri tavoin kuin miessurrealisteilla. Sen sijaan että olisivat vain miehisen mielikuvituksen ja surrealistisen estetiikan ra-

kennusainetta, naissurrealistit ovat luoneet omanlaisiaan tapoja käsitellä rationaalisen ja irrationaalisen välistä suhdetta. Annette Shandler Levitt (1999, 7–8) näkee surrealismiin laajemmin kuin vain tiettyjen kanonisoitujen tekijöiden liikkeenä. Surrealismi on levinnyt sekä maantieteellisten että ajallisten rajojensa yli ja se sisällyttää itseensä myös naisia kanonisoitujen miestekijöiden ohella. Levittin mukaan sellaiset tekijät kuin Leonora Carrington, Dorothea Tanning ja Leonor Fini eivät niinkään esitä fragmentoituneita naisfiguureita kuin kuvailevat yhteyksiä ja muodonmuutoksia, erityisesti ihmisen ja eläimen välillä, joista Levitt nostaa esiin erityisesti metamorfoosit naisen ja hevosen sekä naisen ja linnun välillä. Levittin (1999, 7) mukaan näissä töissä näkyy sellaista kunnianhimoista surrealismiin toteutusta, joka jäi Bretonilta ja muilta edeltäjiltä kokonaan hahmottelematta.

Myös Stenbergin proosassa toistuu muodonmuutoksen monimuotoinen tematiikka, ja etenkin *Paratiisin vangit* kehittää naisen ja linnun välisen metamorfoosin poetiikkaa, jossa linnun saamat merkitykset kasaantuvat konkreettisista kanoista kristinuskon ruumiittomiin enkeleihin ja myytiin taiteellisen ilmaisun mahdollistavasta Feniks-linnusta.⁴⁹ Erilaiset lintusymbolit kerrostavat Annan henkilöahmoa siten, että ne tuottavat jatkuvaa metamorfoosin tilaa, liukumista merkityksestä toiseen. Lintusymboliikka kytkeytyy lukuisiin eri tilanteisiin. Annan ateljee sijaitsee vanhassa kanalassa ja hänen maalauksensa aiheet ovat lintuja, petolintuja, jotka muistuttavat milloin Annaa, milloin Siskoa tai äitiä. Linnut, siivet ja lentäminen nousevat tärkeiksi motiiveiksi nimenomaan Annan kohdalla. Hänen hahmonsa sekoittuu jatkuvasti kanoihin. Ne ovat yhtä aikaa konkreettisia ja symbolisia: Feniks-lintu on symbolinen vastavoima kanalassa kaakattaville konkreettisille kanoille. Kanojen konkreettisuuskin kuitenkin metaforisoidaan. Annan runo kanoista ja kukoista kertoo runon minälle asetetuista sukupuolirooleista, jotka tämä kokee ahdistavina.

Äärimmäisessä hädässä minä etsin / ulospääsyä: kaksi ovea / toisessa kana,
toisessa kukko / minä valitsin kanan / ja olin äkkiä kanalassa / hirmuisessa
marinassa / orret täynnä kuin aukirevittyjä / pieluksia / pesissä meneillään
muniminen / ja yksi niistä yritti kiskoa minua / alleen.

⁴⁹ Myös runoissaan Stenberg on käyttänyt runsaasti lintusymboliikkaa. Lintusymboliikasta kansanperinteessä ja lintujen merkityksestä mm. kuoleman, vapauden, kertomisen taidon sekä henkisen ja aineellisen suhteen symbolina ks. Lummaa 2010, 40–62.

Linnuista tulee sukupuolieron metaforia. Kana ja kukko ovat kaksi toisensa pois-sulkevaa kategorialla, joiden väliltä Annan täytyy valita. Valitsemalla kanan hän ei pääse isänsä tavoin kukoksi tunkiolle. Surrealismissa kuvataan samaan aikaan konkreettisesti ja kuvallisesti, kun objekti irrotetaan arkikontekstista merkitsemään monia eri asioita. Objektiin suunnattu sana päättyy dialogiin vieraiden sanojen kanssa ja tämä muokkaa diskurssia, jättää jälkensä sen semanttisiin kerroksiin ja monimutkaistaa ilmaisua. (Bakhtin 1981, 276–277.)

Väite ”sanat on vapautettava” on yhteinen monelle modernistirunoilijalle (Hökkä 2000, 17). Sanojen vapauttaminen niiden välittömistä tekstuaalisista konteksteista on näkyvissä myös Stenbergin romaaneissa. Yksiselitteisyyden ja helppolukuisuuden horjuttavaa kieltä on Stenbergin romaaneissa mahdollista havaita etenkin kielen surrealistisuuden tasolla, kun Stenberg tuo lyriikan monikerroksiset runokuvat myös proosaan. Marja Haapio (15.12.1984) piti arvostelussaan *Paratiisin vankeja* lumovoimaisena ja ennen kaikkea outona suomalaisena kirjana sen ekspressiivisen ja symbolisen ilmaisun vuoksi. Haapio vertaa romaania Lassi Sinkkosen *Sirkkelisirkukseen*, Pirkko Saision *Betoniyöhön* ja Annika Idströmin romaaniin *Isäni, rakkaani*, joskin hänen mielestään Stenbergin runollinen ilmaisu on aivan omaa luokkaansa: kiihkeyttä ja analyttisyyttä, koomisuutta ja traagisuutta, pirullisuutta ja surumielisyyttä. Haapio on arvostelussaan tavoittanut Stenbergille olennaisen ilmaisun: sanan monimielisyyden ja paradoksisuudenkin. Proosakerronnanakaan ei tarvitse olla proosallista yksiaäniseksi kommunikaatioksi ymmärrettynä.

Surrealismi kytketty ranskalaiseen romantiikkaan, jossa käsitys autonomisesta ”taiteesta taiteen vuoksi” yhdistyi paradoksaalisesti ajatukseen taiteesta yhteiskunnallisen kehityksen keskeisenä voimana. Tässä perinteessä runouden yhteiskunnallista tehtävää ei kuitenkaan toteutettu alistamalla sitä poliittisille tarkoituksiperille, vaan vapauttamalla runouden kieli proosallisesta ”sanomasta”. Runoutta ei haluttu alistaa hyödyille, moraalille, politiikalle tai uskonnolle. Tämä hyödyttömyys muistutti porvarillista yhteiskuntaa arvoista, jotka se oli taipuvainen unohtamaan. (Kaitaro 2007, 139.)

Surrealistien näkemys runollisesta, ei kommunikatiivisesta kielestä toteutuu Stenbergin proosassa. Hänen taustansa runoudessa näkyy kielen kuvallisuudessa. Romanista on vaikea, ellei mahdoton luoda yhtä alusta loppuun johdonmukaisesti etenevää tarinaa, joka ei sulkisi ulkopuolelleen jotain olennaista, sillä sen kieli on niin symbolista. Siihen kerrostuu kuvia, jotka viittaavat moneen

suuntaan, kuten juuri lintusymbolit. Surrealistisen poetiikan mukaisesti Stenbergin proosa hylkii ajatusta kielestä ns. ”suorasanaista” kommunikaationa ja pyrkii hahmottamaan maailmaa mahdollisen kuvittelun keinoin. Leena Kirstinän mukaan Stenberg on lyriikassaan surrealistien tapaan kehittänyt tiedostamatonta hyödyntävää kirjoittamismetodia ja käyttänyt unimateriaalia, ja vaikka hän tuntee hyvin psykoanalyysin teoriaa, runokuvien symboliikka ei avaudu vain niiden avulla. Stenberg työstää kuviksi länsimaisen kulttuurin kollektiivista tiedostamatonta, mutta tavoitteena ei ole tiedostamattoman puhkitulkitseminen vaan ”luovan virtauksen aikaansaaminen, haukienkelin, petoeläimen ja henkiolennon, välinen hedelmällinen vuoropuhelu”. (Kirstinä 2003, 423.)

Surrealismia voidaan pitää realismin muotona, mutta siinä ei nähdä todellisuutta valmiiksi annettuna kielellisestä ilmaisusta erillisenä kokoelmana objekteja. Surrealistiset objektit tiivistävät todellisuuteen sisältyvää toiseutta, sitä irrationaalista jäännöstä, joka ei alistu yrityksiimme vangita sitä rationaalsiin viitekehyksiimme. Surrealismi käyttää hyväkseen kieleen sisältyvää mahdollisuutta luoda uusia merkityksiä hyödyntämällä merkityksen ylijäämää, joka ei palaudu kirjaimelliseen, proosalliseen, referentiaaliseen kielenkäyttöön. Alitajuisuudesta ja sisäisistä visioita siirrytään sisäisen ja ulkoisen todellisuuden erillisyyden kyseenalaistamiseen, jolloin todellisuuden käsite laajenee. (Kaitaro 2010, 158–159, 169.)

Romaania voidaan lukea kirjaimellisesti ja metaforisesti samaan aikaan. Siskon järkevyyteen pyrkivä kerronta ja Annan myyttinen kerronta muodostavat kaksi todellisuutta, jotka eivät poissulje toisiaan vaan näyttävät kaksi erilaista kokemusta todellisuudesta. Romaanissa liikutaan monissa eri ulottuvuuksissa: realistisella tasolla on kyse Annan kehityksestä vastuksien kautta kuvataiteilijaksi, joka kuitenkin joutuu luopumaan urastaan äitinsä painostuksen takia ja päätyy mielisairaalaan. Kyseessä on klassinen tarina naistaiteilijan kohtalosta. Tämä on Siskon kertoman tarinan ymmärrettävä, alusta loppuun kulkeva juoni, kehitystarina, jossa vaihtoehtoja on kaksi: onnistuminen tai tuhoutuminen. Toinen tarina on Annan metamorfoosi, josta tulee Siskon metamorfoosi, vaikka hän kertojana yrittää ottaa kertomukseen ulkopuolisen ja etäännyttävän position.

Kertomusta ilmentävät jatkuvat uudelleenmäärittelyjen ja metamorfosien visiot. Rajojen haastaminen konkretisoituu juuri metamorfooseissa, jotka asettavat itse-identtisuuden ajatuksen koetukselle: ”En tiedä enää ovatko nämä minun vai Annan ajatuksia. Minulla on tunne, että olin kokenut kaiken joskus

aikaisemmin. ” (PV 81) Metamorfoosi problematisoi subjektia tavalla, joka asettaa pohdittavaksi myös kysymyksen kerronnallisen äänen luonteesta tilanteessa, jossa samana pysyminen kyseenalaistuu ja liike subjektien välillä korostuu. Kerronnallinen ääni rakentaa suhdetta eri tajuntojen välille. Kerronnallisen äänen sekoittuminen tekee mahdottomaksi selittää ja tietää asiat kokonaisuudessaan (Jackson 1981, 30). Rosemary Jackson (1981, 35) puhuukin siitä, kuinka fantasia aiheuttaa hämmennystä ja vaihtoehtoisuutta suhteessa ajatukseen yhdestä yhdenmukaistavasta tajunnasta merkitysten kokoajana.

Romaanin viimeisellä sivulla Sisko kertoo Annan olleen hänen oma sielulintunsa, hänen oman mielikuvituksensa enkelipeto, joka kuitenkin on todellinen:

Tiedän että Annan enkelipeto on todellinen, eikä se helposti antaudu kuvattavaksi. Mieli on samea peili, mutta joskus otollisessa valaistuksessa siihen voivat eksyä oudot ja peloittavat kasvot. Se oli minun sielulintuni ja ehkä on hyvä, että olin saanut sen nähdä. Typerys se, joka sulkee siltä silmänsä. (PV 123)

Siskolle Anna on sielulintu ja tuhon, mielikuvituksen enkelipeto, joka häneltä on puuttunut. Sielulintu on monissa kulttuureissa merkinnyt linnunhahmoa, joka irtaantuu ruumiista unen, kuoleman tai transsitilan seurauksena (Haavio 1992, 105). Stenbergillä sielulintu on se, joka osaksi Siskon elämää rakentuneena vaikuttaa koko ajan siihen, mitä hän on ja mitä hän voi olla. Näin ääni ei ole henkilökohtainen, sisimmästä kumpuava ääni, vaan keskustelun alue, jossa toinen vaikuttaa itsen muodostumiseen ja jolloin meissä itessämme on aina jotain toisesta (Gasbarrone 1994, 7).

Sielulinnun ohella Annan toiseksi epiteetiksi romaanissa nousee enkeli, hänhän on taulunsa Homo Angelicus. Irigaraylle (1984/1996, 32), enkeli on käsite, joka ilmentää välitilaa ja muutosta. Enkelit ovat sanansaattajia, jotka eivät koskaan pysy lukittuina paikalleen tai liikkumattomina. Enkelit kehittävät välitilankin näkyvän ja näkymättömän välille (Chanter 1995, 264). Anna on enkeli ja muutoksen mahdollisuus, sillä hän pystyy ylittämään rajoja tavalla, joka ei sovi rationaaliseen käsitykseen subjektista. Kirjallisissa fantasiaissa esiintyvät kahdentumat, osittaisuudet ja jakautumat rikkovat länsimaisessa ajattelussa ja kirjallisuudessa kauan vaalittua henkilöahmon yhtenäisyyden, jatkuvuuden ja eheyden ajatusta, sitä ”oppisanaa ihmisen ykseydestä”, josta Stenberg kirjoitti

jo esikoiskokoelmassaan⁵⁰. Enkeli on keskeinen hahmo myös romaanissa *Kuun puutarhat*, jossa esiintyy arkkienkeli Mikael yhtenä päähenkilön moninaisuuden ilmentymänä.

Anna voi olla yhtä aikaa epäonnistunut taiteilija ja myyttinen hahmo. Luonnollinen selitys koko tarinalle voisi olla se, että Anna on vain Siskon sisäinen heijastuma tai kahdentuma: fantasiaa, ei totta. Kuitenkin Siskon mukaan Anna on todellinen, jotain mikä pakottaa järkeen luottavan Siskon muuttamaan omia käsityksiään todellisesta. Sisko yrittää esittää rationaalista kertojaa, mutta epäonnistuu, sillä saa nähdä toisen kasvot. Hän myöntääkin oman rajallisuutensa ja asettaa epäilyksenalaiseksi oman uskottavuutensa. Sisko tuntee itsensä tyhjäksi, osa hänestä on lentänyt pois Annan myötä:

En minä haluaisi tästä puhua, mutta tämä on ainoa tapa säilyttää Anna. Se Anna, jonka olisi pitänyt avautua silkkisten lehtien pyöräyttäväksi maailmaksi, minun maailmakseni. Hän oli mahdollisuus, joka ei toteutunut. (PV 77)

Anna on Siskon toteutumaton mahdollisuus taiteelliseen luomiseen. Siskon ja Annan hahmot liittyvät sukupuolen ja luovuuden diskursseihin, kahden taiteilijaksi haluavan naisen kertomukseen. Ne noudattavat kulttuurista jakoa järkeen ja tunteeseen, mielikuvituksen, näkyjen ja enkeleiden maailmaan. Kysymys on järjen ja tunteen yhdistämisen vaikeudesta, joka ilmenee sisarusten identtisuuden ja eron problematiikkana.

Naisluovuuden traditio on erilainen kuin miesten, sillä miesten ei ole tarvinnut joka kerta luodessaan kohdata ulossulkemista samoin kuin naisten (Battersby 1989, 10). Kun Bertha Mason oli Jane Eyren kahdennus ja ilmaus hänen ahdistuksestaan ja vihastaan (ks. Felski 2003, 65), joka täytyi torjua, Anna taas on Siskolle välttämätön toinen, hänen mielikuvituksensa mahdollistaja, jonka tuhoutumisen takia myös Siskolta jää puuttumaan jotain olennaista. Hän itsekin on epäonnistunut taiteilijana sellaisen hänen itsensä esittämän taidekäsityksen mukaan, jossa kirjallisuus edustaa aikuisen selkeää ja järkevää puhetta kuvataiteellisen dadaistisen jokelluksen vastakohtana: ”Mutta mitä on kuvataide kirjallisuuden rinnalla, samaa kuin lapsen jokellus verrattuna aikuisen puheeseen.” (PV 36–37) Vasta Annan avulla hän luopuu järkevyydestä ja asettaa itsensä alttiiksi

⁵⁰ Kyseessä on hänen esikoiskokoelmansa *Kapina huoneessa* (1966) aloitusruno ”Runon materialismi”.

tarinankerronnalle ja kuvittelun voimalle. Lopulta Anna toimiikin Siskon taiteellisen luomisen innoittajana, muusana.

Feministit ovat etsineet affektiivisuudesta tapaa käsitteellistää subjekti ruumiillisena, paikantuneena ja suhteellisena. Feministisessä tutkimuksessa on puhuttu affektiivisestä käänteestä, mikä on merkinnyt tunteiden ja ruumiillisen kokemuksen korostamista (Koivunen 2010, 9). *Paratiisin vangeissa* toisesta kertomiseen ja toiseksi tulemiseen liittyvät oleellisesti tunteet:

Rakkaus on abstraktio. Vain intohimossa sielu ja ruumis kohtaavat, niin kokonaan, että ne voivat muuttaa toisensa. Alussa on metafora, sitten metamorfoosi. Mutta tästä myöhemmin. Sanon vain, että intohimot liikuttavat meitä kuin tuuli merta. Ihminen on vetinen olento, Vetehinen itse, kehto jonka henkäys polkaisee liikkeelle. Ja kaikki mikä häntä vetää puoleensa, olkoon taivaankappale tai ihmislunto, liikuttaa häntä. Hän on vetovoiman armoilla. [...] Mutta on intohimoja, niin monimutkaisia että ne johtavat metamorfoosiin, sekä ruumiin että sielun muuttumiseen. Muuttuminen, perusteellinen muuttuminen on todella mahdollista. Tätä kai tulisi pitää lohdullisena asiana – varsinkin kun vilkaisee ympäröivää maailmaa – mutta en tiedä, onko se lohtu. Riippuu tietysti millaisesta muutoksesta on kysymys. Mutta ellei sen hyvyydestä tai huonoudesta osaa sanoa mitään? Jos se menee yli ymmärryksen. (PV 7–8)

Siskon mukaan rakkaus ja intohimo eivät ole sama asia, sillä rakkaus on abstraktia, kun taas intohimo on välttämättä ruumiillista. Ihminen on toisen liikutettavissa ja siten aina suhteessa toiseen. Suomalaisessa kansanperinteessä Vetehinen on vedenhaltija ja hukkuneen sielu, joka jää elämään kuoleman jälkeen. Ihminen on Vetehinen, pelkkä sielu ilman ruumista. Samaa vetovoiman ja taivaankappaleiden metaforaa ihmisten välisten voimasuhteiden kuvaajana Stenberg käyttää myös *Häikäisyssä*. Vetehinen, sielulintu ja enkeli ovat Stenbergin kuvastossa toisessa todellisuudessa eläviä hahmoja, joilla on vain sielu. Liike vastakohtien välillä liudentaa rajoja ja mahdollistaa metamorfoosin. Juuri tunteiden avulla sielu ja ruumis yhdistyvät: vain intohimossa sielu ja ruumis kohtaavat.

Stenberg näyttää antavan tunteille suuren merkityksen muutoksen mahdollisuutena, ja tunteiden merkitys ihmisten välisissä suhteissa korostuu. Romaanin alussa Sisko tuo esiin tunteensa Annaa, tarinan päähenkilöä kohtaan. Hän rakastaa Annaa ja haluaa olla tämänkaltainen tai pikemminkin olla hän. Sisko kiteyttää ajatuksensa minän ja toisen välisestä suhteesta: ”Eikö tämä ole onnetoman rakkauden perimmäinen kaava? Olla toinen.” (PV 6) *Paratiisin van-*

git sekoittaa haluavan miehen ja halutun naisen heteroseksuaalista kuviota, kun intohimojen ja tunteiden taistelu käydään naisten välillä. Vasta naisten moninaisuuden esittäminen tekee mahdolliseksi ajatuksen naisesta ihmisenä, ei vain miehisten pelkojen tai idealisointien kohteena (Felski 2003). Naisen kuvaus toisena ja samanaikainen uusien roolien kuvittelu purkaa essentiaalista käsitystä sukupuolesta (Korthals-Altes 2006, 145).

Mielikuvituksen ja järjen vastakkainasettelu Siskon ja Annan hahmoissa purkautuu. Kyse on järjen ja tunteen yhteenkietoutumisesta ilman binaarista sukupuolieroa, joka esittää miehen rationaalisena julkisena toimijana ja naisen yksityisen ja tunteen kautta. Tällöin heikennetään nais-mies-symboliikan vastakkaisuuksia. (Lloyd 1984/2000, 16.) Järkevyys, tosiasiat eivät ole Siskolle kerroksen ylin periaate, vaan sitä ohjaavat tunteet toista kohtaan, affektiivisuus. Sisko pohtii, kuinka intohimoista edes voisi kertoa järkevästi. Todellisuus onkin moniulotteisempi kuin hän on olettanut, tarua ihmeellisempi.

Myös romaanin lopussa palataan elliptisesti rakkauden, vihan, intohimon, ihailun ja kateuden tunteisiin. Sisko poikkeaa kirkkoon ja tuijottaessaan siellä enkelin kuvia hänelle tulee mieleen Annan itsestään maalaama taulu *Homo Angelicus*:

Voin lopettaa kertomukseni Annasta. Mitä minä hänestä enää osaisin sanoa? Loppujen lopuksi sekin vähä, minkä olen kertonut, on tunteeni häntä kohtaan. [...] Minun rakkauteni on ollut sitä, että olen halunnut olla toinen. Tunteeni on ollut ihailun ja kateuden umpisolmu. Kun lakkasin vihaamasta miestäni, rakkauteni oli lopussa.

Ongelma oli siinä, etten löytänyt ketään jota kadehtia. Levottomuuk-sissani kävelin tuntikausia metsässä ja kylällä. Kerran poikkesin kirkkoon ja tuijotin pitkään enkelinkuvia. Niillä oli kaikilla hurskaat mitäänsano-mattomat kasvot ja huomasin ajattelevani niiden tilalle *Homo Angelicus*-ta. Tajusin että hän oli ikäväni kohde. Tarpeeni ottivat ruumiissani konk-reettisen olinpaikan, tuijotin enkeleitä kiiman vallassa. Valitettavasti en voi sitä siistimminkään sanoa. Mutta en minä enkeleitä himoinnut, se oli vain tarvetta kokea jonkinlainen kajastus tunteista. Tajusin sen ärtymyk-sestäni niiden siloisia kiiltokuvakasvoja kohtaan. Viha ja rakkaus olivat luisuneet käsistäni liian kauas ja samantien oma olemassaoloni oli käynyt jotenkin epätodelliseksi. Tuhon enkeli puuttui ja sen mukana kaikki. (PV 122–123)

Tässä lainauksessa sielun ja ruumiin erottamisen ongelma liitetään kristinuskon kuvastoon. Ruumiillinen ja henkinen yhtyvät enkeliin kohdistuvassa kiimassa.

Homo Angelicus on enemmän kuin kristinuskon hurskas enkelinkuva, se on tuhon ja intohimon enkeli, jossa sielu ja ruumis yhdistyvät. Kristinuskon esittämä todellisuus voi olla ylevä, mutta Siskon mukaan meidän elämäämme todellisuutta ylevyys ei juuri kuvaa. Sisko tuntee tajunneensa ikään kuin välähdyksenomaisesti raiskaajan tunteet. Hänen mukaansa moni varmasti pitää hänen ajatuksiiaan luonnottomina, mutta hän ei välitä siitä: ”Minä annan pitkät spekulatioille luonnollisesta ja luonnottomasta. Sitäpaitsi todellisuus on harvoin ylevä.” (PV 123) Kirkko kohtauksen paikkana on merkittävä. Kun kirkon pyhä enkeliaihe sotketaan vähemmän ylevillä tunteilla, samalla sekoitetaan sielun ja ruumiin alueita liittämällä äärimmäinen ruumiillinen ja väkivaltainen teko taivaalliseen henkiolentoon. Ruumiitonta ei voi raiskata. Kritiikki osuu kristillisen kirkon perustuksiin sielun ja ruumiin erillisyydestä.

Leena Kirstinän (2007b, 85) mukaan Stenberg kehittää runoissaan oman, psykoanalyttiset tulkintamallit ylittävän symbolisen kuvastonsa, jossa kritiikki kohdistuu ennen kaikkea länsimaisen metafysiikan ideaan ruumiin ja sielun erillisyydestä. Tätä kuvastoa hän luo myös proosaansa, kuten jo edellisessä luvussa *Häikäisyn* kohdalla on käynyt ilmi. Stenbergin ratkaisu rationaalisen ja irrationaalisen välisen dialogin aikaansaamiseksi näyttää olevan tunteiden, intohimojen ja ruumiillisuuden merkityksen korostuminen sekä ihmisten välisissä suhteissa että taiteellista luomista koskevien ehtojen neuvottelussa. *Paratiisin vangeissa* sana elää symbolisen elämänsä metaforasta metamorfoosiin ja mahdollistaa naissubjektin muodonmuutoksen, joka ei voi toteutua rationaalisen subjektikäsitelmän puitteissa.

Kertominen toiseksi tulemisena

Stenbergin henkilöt kiinnittävät jatkuvasti huomiota omaan kertomiseensa, he myöntävät valehtelevansa tai sepittelevänsä usein, mutta juuri nyt kertovansa totuuden siitä, miten kaikki oikeastaan tapahtui. *Paratiisin vangeissa* Sisko joutuu myöntämään oman todellisuuskäsityksensä riittämättömyyden toisen kertomuksen edessä. Myös romaanissa *Kuun puutarhat* fantastiset elementit liittyvät kerronnalliseen asenteeseen, terveen järjen ja yhteiskunnallisen järjestyksen kritiikkiin. Romaanin päähenkilö sanoo välillä puhuvansa ehdottomasti totta ja välillä kieltää koko totuuden olemassaolon. Hän yrittää vakuuttaa myös lukijan

väitteidensä totuudellisuudesta ja kritisoi psykologiaa liian kapeasta todellisuudesta ja ihmiskäsityksestä. Hänen kritiikkiään ei kuitenkaan ymmärretä, ja hänen isänsä pitää häntä valehtelijana. Hän olettaa, että jos hänen isänsä tekisi hänestä diagnoosin, diagnoosi olisi patologinen valehtelija. Epäluottamus leimaa koko isän ja pojan suhdetta: ” – Ulkona sataa, minä sanon. Hän vilkaisee ikkunasta ennen kuin nyökkää. Hän tarkistaa, etten valehtele.” (KP 18). Jopa säätä koskevat ilmaukset herättävät epäluottamusta isän ja pojan välillä. Isä pitää poikaansa valehtelijana, yleensä silloin kun tämä alkaa lausua omia näkemyksiään yhteiskunnasta ja erityisesti sukupuolesta. Hän ei usko juuri mitään, mitä tämä hänelle kertoo.⁵¹

Kerronnallinen ääni sisällyttää itseensä yhteiskuntakritiikkiä valheen ja mielikuvituksen problematisoinnin keinoin. Romaanissa isä edustaa normalisointia ja mielikuvituksen puutetta: ”Isältä puuttuu mielikuvitus, siksi hän on psykiatri. Hulluilla ei muuta olekaan kuin mielikuvitusta, joten he täydentävät sopivasti toisiaan.” (KP 159) Poika ei näe psykiatri-isässään tai tämän asemassa mitään tavoiteltavan arvoista. Hän ivaa isäänsä siitä, minkälaisia diagnooseja tämä keksisi, jos hänen potilaansa osoittautuisivat yhteiskunnallisesti aktiivisiksi ja kävisivät vaikka ydinvoimaloiden kimppuun:

Ehkä potilaita ei vaivaa muu kuin kyllästyminen todellisuuteen. Kysyin minä diagnoosin hän kirjoittaisi, jos he naulaisivat metsähallituksen puihin tai heittäisivät paskaa eduskunnan päälle. Tai jos he kävisivät ydinvoimaloiden kimppuun. Viittasiko autoilu hänen mielestään piilevään itsemurhataipumuksen vai pikemminkin murhanhimoon? (KP 101)

Pojan mukaan hänen isänsä psykologiasta etsimillä ilmiöillä voi olla yhteiskunnallinen selitys. Yhteiskunnallista ja psyykkistä todellisuutta ei nähdä erillisinä alueina, vaan sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välille rakennetaan yhteys. Psy-

⁵¹ *Kuun puutarhojen* päähenkilö muistuttaa Annika Idströmin romaanin *Veljeni Sebastian* (1985) Anttia. Molemmat ympäristö määrittelee hulluiksi, kun he kritisivat ympäröivän yhteiskunnan arvoja ja rationaalista ajattelua. Molemmilla on sekä suhde tyttöön, joka sairastaa anoreksiaa, että suhde toiseen poikaan, joka on välttämätön itsen kannalta. Antti hahmottaa maailmaa toiseuden, epätavallisen, häiriintyneen, näkökulmasta, hän on narrihahmo, ympäristön silmissä poikkeava, hullu, joka paljastaa maailman narrimaisuuden ja kyseenalaistaa rationaalista ajattelua (Perttula 2010, 271–273). Myös älykäs Antti ymmärtää, että psykologin mukaan hän on terve, kun hän tarpeeksi teeskentelee sopeutuvaa ja norminmukaista (mt., 288). Todellisen ja kuvitteellisen rajan hämärtyminen romaanissa liittyy Perttulan (2010, 273) mukaan Sebastianin hahmoon.

koanalyysia kritisoidaan siitä, miten sen avulla voidaan määritellä ja normalisoida ihmisiä:

Totisesti, maailma on käymälä: täällä käydään vain tarpeilla. Ja kaikki voisi olla toisin. Mutta pienestä pitäen jokainen opetetaan vaikenemaan ulosteista ja niin totutaan olemaan huomaamatta. Turha kysyä isältä mitä hän siitä ajattelee. Hän eksyy anaalisuuden viidakkoon. Hänelle riittää sanojen ryteikkö. (KP 103)

Isän laki merkitsee valtaa määritellä ja normalisoida. Kaikki kuitenkin voisi olla toisinkin, jos ihminen ei pitäisi maailmaa vain omien tarpeidensa käymälänä vaan pystyisi näkemään asiat laajemmin, itsensä osana laajempaa kokonaisuutta ja luontoa. Ihminen on maailmankaikkeuden mittakaavassa merkityksetön olento. Hän ei kuitenkaan ymmärrä tätä vaan käyttää valtaansa tuhoavasti ympäristöön, toisiin ihmisiin ja luontoon. Pojan asennetta luonnehtivatkin kriittisyys, pettymys yhteiskuntaan ja yhteiskunnan mahdollisuuksiin ratkaista ongelmia. Psykiatrina isä on kuuntelija, mutta hän kuuntelee ja ymmärtää vain potilaitaan:

Isä oli vienyt erävoiton, tuo öykkäri jonka kutsumuksena oli normalisoida jokainen. Tietenkin hän pyrki saamaan tytön kelvolliseksi istumaan näyteikkunassa ja nauttimaan naisen roolistaan.[...] Minun kanssani hän oli epäonnistunut. Minä olen tahra hänen kiiltävässä kilvessään, pummi, kaato-
paikkojen tonkija, epämääräinen tyyppi jota on hankala mapittaa. Sopeutumaton, mutta onko se mikään diagnoosi? Tytöllä on diagnoosi ja siksi hänet voidaan parantaa. (KP 74)

Romaanissa ihmiset, jotka eivät ymmärrä poikaa edustavat yhteiskunnallista vakautta ja suomalaisen yhteiskunnan perinteisiä arvoja: koti, uskonto ja isänmaa. Osansa kritiikistä saavat kristillinen kirkko ja armeija, jotka perustuvat miehisen vallan pönkittämiseen, sekä sivistyneistön tekopyhyys ja teknologinen kehitys.

Romaanissa modernin rationaalisuuden ja yksilöllisyyden myyttisenä hahmona tulee esiin Robinson Crusoe. Daniel Defoen *Robinson Crusoe* (1719) on nimeään myöten yksilökeskeinen romaani, koko yksilökeskeisenä pidetyn lajin aloittaja ja kirjallisuushistoriallisesti käännteentekevä individualistisessa ajattelutavassaan, ja sitä vasten myös usein esitetään aikamme individualismiin kohdistuva kritiikki (Saariluoma 1992, 58–60). *Robinson Crusoes*sa raja itsen ja toisen välille tehdään nimeämisen kautta. Crusoe ei kysy Perjantain nimeä vaan antaa hänelle sellaisen. Hän ei ole kiinnostunut Perjantaista ihmisenä, jota voisi

ymmärtää tai jonka kanssa voisi keskustella. Hän on täysin keskittynyt materiaaliin intresseihin rationaaliselta pohjalta eikä hänellä lainkaan ole emotionaalisia tarpeita. Myös seksuaalisuus on rationaalista toimintaa häiritsevä irratiionaalinen tekijä. (Watt 1996, 169–170.)

Defoen Robinsonia on pidetty rationaalisena luontoa hallitsevana maskuliinisena subjektina, se on liitetty kolonialismin historiaan ja sitä kautta länsimaiseen haluun hallita toista (Perjantai), joka myös käännytetään kristinuskoon. Romaani on yksi länsimaisen kirjallisuuden kauan kerrottu suuri kertomus.⁵² Stenbergin romaanissa päähenkilö vertaa itseään Robinson Crusoeen. Kotoaan karanneena hän eristäytyy ihmisistä ja alkaa piileskellä metsissä. Hän näkee itsensä Robinson-hahmona, joka pakenee ihmisten ilmoilta. Hän muuttuu päivä päivältä enemmän luonnon armoilla eläväksi villi-ihmiseksi. Luvussa ”Metsäpoika” poika kuvailee kokemuksiaan metsässä:

Metsä ja minä, saari ja Robinson vain sillä erotuksella, etten halunnut tulla löydettyksi. Minä katosin ihmisten ilmoilta. Yhä syvemmälle tiheikköön, luoksepääsemättömään korpeen josta nousi huuhkajan huuto. Kosteaa ja kuiva, kylmä ja märkä tulivat minulle tutuiksi. Ruumiiseeni on tatuoitu ainaaksi auringon lämmittämä kanervikko ja upottava sammal. (KP 79)

Hän katoaa ihmisten ilmoilta ja alkaa elää erakkoelämää, koska ei saa yhteyttä toisiin. Hän ei pärjää metsässä yhtä hyvin kuin Robinson saarella.

Stenbergin tuotannon läheinen yhteys myös ranskalaisen kirjailijan Michel Tournierin tuotantoon tulee ilmi erityisesti myytin ja kaksosaiheen hyödyntämisessä sekä Robinson Crusoe –viittauksissa. Romaani luo dialogisen yhteyden Defoen romaanin uudelleenkirjoitukseen, Michel Tournierin romaanin *Perjantai* (1967), jossa nostetaan Robinsonin ja Perjantain suhde keskeiseksi ja käsitellään seksuaalisuutta, mikä ei *Robinson Crusoessa* nouse esille. Kun autiosaarelle saapuu laiva, Perjantai lähtee, mutta Robinson jää, ei kuitenkaan yksin, vaan laivalta karanneen, siellä huonosti kohdellun lapsen kanssa. Saari on feminiininen ja maternaalinen ja se sallii Robinsonin palata lapsuuden yltäkylläisyyteen. Robinson mietiskelee kasvokkain itsensä kanssa ja pohdiskelee toisen ihmisen merkitystä itselle. Hänessä on käynnissä muodonmuutos.

⁵² *Robinson Crusoe* on kaikkien aikojen suosituin ja jäljitellyin romaani (Saariluoma 1992, 58). Merja Sagulin (2008) on tutkinut suomalaisia *Robinson Crusoe* –mukaelmia ja lyhennelmiä, joita on ilmestynyt suomeksi kymmeniä, 1800-luvulta alkaen ja viime vuosisadan lähes jokaisella vuosikymmenellä. Siten *Robinson Crusoe* on ollut, etenkin lapsille ja nuorille suunnattuna, osa suomalaista kirjallista kulttuuria ja kulttuurikasvatusta.

”En tiedä mihin minut johtaa tämä jatkuva itseni luominen. Jos sen tietäisin, se olisikin suoritettu, päätökseen viety ja lopullinen. Niin kuin halu. Se on tulvavirta jonka luonto ja yhteiskunta ovat vanginneet kanavaan, myllyyn, koneeseen alistaakseen sen tarkoitukseen josta se ei itse piittaa: lajin jatkamiseen.” (Tournier 1967/2000, 114). Tässä lainauksessa näkyy yhteys Stenbergin romaanin hyvin samantyyppisiin teemoihin, erityisesti halun ja yhteiskunnallisen toiminnan yhteismitattomuus.

Metsäseikkailu vertautuu Robinsoniin autiosaarella, mutta se muodostuu hyvin erilaiseksi kuin Robinsonin rationaalinen toiminta autiosaarella, sillä pojalle metsä on irratiionaalisten halujen ja ruumiillisuuden aluetta, kun se Robinsonille oli rationaalisesti hallittavaa ja muokattavaa maaperää. Tournierin romaanissa Robinson siirtyy pikku hiljaa Perjantain kohdattuaan hallitsijasta tämän kumppaniksi. Tournierin Robinson kokee saarella oleskelunsa aikana ja Perjantain kohtaamisen myötä muodonmuutoksen ja siirtyy kokonaan pois yhteiskunnallisesta järjestyksestä toiseen aikakauteen kuin aiemmin saarta hallitsemaan, maakeskeisestä, telluurisesta elementaariseen aikaan (ks. Meretoja 2010, 297).

Tournierin Robinsonin tapaan myös Stenbergillä poika kokee seksuaalisena suhteensa puihin, se on hänen ensimmäinen seksuaalinen kokemuksensa:

Se oli kohoaminen lentoon. Puu nostatti salaisen voimani, minä en enää kiivennyt vaan puu kiipesi minussa. Oksat levisivät ympärilläni kuin aurin gon viuhka, ne suhisivat, ne työntyivät minusta. Ja äkkiä oli vain yksi puu: minä! ja jalkojeni välistä valui mahla reisilleni. Ensimmäinen orgasmi. Olin luullut, että puuhun voi kiivetä noin vain, että minä kiipeän ja puu on hiljaa ja odottaa. Mikä väärinkäsitys. Puu on täynnä voimia, joista en silloin tien nyt. Metsä pakotti minut yhä syvemmälle, yksinäisyyden ja pelon perukoille. Se opetti minut palelemaan, hikoilemaan ja näkemään nälkää. Etsimään ruokani upottavilta hetteiköiltä ja havujen pistelevästä peitosta. Se pakotti turvautumaan aisteihin.

Kun lopulta palasin, en enää ollut sama. Palata ihmisten luokse, elää ihmisiksi on ankara osa. Kadehdin kettua ja oravaa, jotka jäivät. Tosiasiassa metsästä ei voi palata, se seuraa mukana. Minä olen metsässä, jota toiset eivät huomaa. Ihmisten joukossa minun on väisteltävä puita ja etsittävä polkuja muiden luokse. Minä törmään jatkuvasti puihin. En voi kertoa niistä, sillä kukaan ei ymmärrä. (KP 48–49)

Poika pakenee ihmisten ymmärtämättömyyttä luontoon, metsään. Metsässä on salaisia voimia, jotka viettelevät mukaansa: Hän kokee ensimmäisen orgasminsa kiivetessään puuhun. Suhde puihin kuvataan seksuaalisena kokemuksena, joten se asettuu normatiivisuutta vastaan: halun ilmaisu ylittää ihmiskeskeisen mallin representoida subjektipositioita ja siinä mielessä ohittaa oidipaalisien käsityksen halusta. Seksuaalinen täyttymys on mahdollinen metsässä, mahlaisten puiden kanssa. Halu kohdistuu puihin ja metsään, sillä hänen mukaansa jokaisen ihmisen juuret ovat puussa. Jokaisella on oma puunsa, jota ilman hän on hukassa.

Stenbergille puu, puun salaiset voimat ja ihmisen muuttuminen puuksi symboloi seksuaalisuutta, mutta myös ihmisen ja luonnon välistä suhdetta: ihmisen ja luonnon suhde ei ole kahden erillisen, subjektin ja objektin, välinen suhde. Ihminen ei ole luonnon herra vaan luonnonvoimien vaikutuksen alainen. Vuonna 1988 Stenberg kirjoitti Ryhmätyö ry.:n lehden numeroon, jonka teemana oli Tietoinen, tiedostamaton –torjunta. Stenbergin (1988b) teksti ”Kirjoittamisen sielunmaisemista” käsitteli taiteen luonnetta ja Jungin ajatusta ihmisen maskuliinisesta ja feminiinisestä puolesta. Kirjoituksessaan Stenberg pohtii älyn ja tunteen laiskuutta sekä unien, näkyjen ja luovuuden merkitystä sekä kertoo suhteestaan metsään, tiedostamattomaan sielunmaisemaan.⁵³ Stenbergille symbolit ovat hänen proosassaan keskeisiä: metsä ja luonto, myyttien ja satujen maailma. Luonto ja metsä merkitsevät myös menneisyyteen, omaan lapsuuteen palaamista. Metsästä tulee tiedostamattomien halujen maailma ja sielunmaisema, jota hallitsevat maternaaliset mielikuvat. Metsä on turvapaikka, joka vertautuu kauan sitten kuolleen äidin syliin ja varhaiseen menneisyyteen. Kotoa karkaaminen tapahtuu sen jälkeen, kun pojan äitipuoli Meri on kuollut lääkkeiden yliannostukseen. Myös hänen oma äitinsä on kuollut jo hänen ollessaan lapsi.

Paratiisin vankien kohdalla on jo käynyt ilmi, kuinka puu ja puutarha saavat Stenbergillä myös merkityksiä suhteessa tiedon ongelmaan ja sukupuolen merkitykseen siinä. Toisenlaisen tiedon mahdollisuudesta on kyse myös tässä romaanissa: metsästä ja puista, joista ei voi kertoa, koska kukaan ei ymmärrä. Luonto ja erityisesti puut edustavatkin läheisyyttä ja tunnetta ihmisten maailman

⁵³ Jung korosti teorioissaan unien, taiteen, uskonnon, mytologian ja filosofian merkitystä psyyken tutkimisessa. Jungin tunnetuimpia käsitteitä ovat kollektiivinen alitajunta ja arkkityypit Itse ja Varjo, minä ja minän vastakohtana pidetty osa minuutta. Stenbergin kiinnostuksesta psykologiaa kohtaan kertoo myös se, että hän oli 1970-luvulla suomentanut norjalaisen Svein Haugsgjerdin teoksen *Psykiatria ja yhteiskunta* (1975).

vastakohtana. Pako luontoon merkitsee yhteiskuntakritiikkiä: ”Minä en halua elää yhteiskunnassa, en halua olla ihminen.” (KP 112) Metsään romaanissa liitetty halut ja ruumiillisuus ovat juuri niitä piirteitä, jotka länsimainen rationaalinen ihmiskuva on sulkenut ulkopuolelleen. Jatkuvassa tulemisen prosessissa subjektin halu kohdistuu luontoon ja metsään ja avaa maiseman toiseen maailmaan, joka ei sovi rationaaliseen todellisuuskäsitykseen. Luonto liittyy siis myös haluun löytää yhteys äitiin, siirtyä isän yhteiskunnallisesta maailmasta äitiin. Naisen onkin nähty symboloivan aikaa historian ulkopuolella, nostalgiaa ennen modernia yhteiskuntaa, äiti maata tai esioidipaalista täyteen tilaa (Felski 1995, 38–39).

Psykoanalyysi on Stenbergille tapa käsitellä järjen ja tunteen vastakkaisina pidettyjä alueita sekä tietämisen, tuntemisen ja kuvittelun ongelmia, jotka länsimaisessa ajattelussa ovat sukupuolittuneet. Psykoanalyysilla on ollut merkittävä rooli rationaalisen subjektin haastamisessa. Psykoanalyysia on käytetty yhtäältä ydinperheajattelun kritiikkiin, toisaalta se on mahdollistanut rationaalisen ajattelun haastamisen. Psykoanalyysin missio on hämmentää rationaalisuuden valtakuntaa ja ajatella eri tavoin ruumista ja mieltä, tajuntaa ja materiaa (Weed 1994, 97). Rosi Braidotti (2002, 160) näkee psykoanalyysin merkityksen radikaalina subjektin dekonstruktiona, jossa subjekti ei ole vain tietoisuutensa, vaan jota konstituivat myös affektit, halut ja mielikuvitus. Tämä tarkoittaa paradoksien, sisäisten ristiriitojen ja subjektin epävakauden hyväksymistä. Subjektin prosessaalisuus tarkoittaa jatkuvaa neuvottelua ja muutoksenalaisuutta tietoisten ja tiedostamattomien tasojen välillä.

Tarinan voi lukea modernina yksilön kehitystarinana, uutena ”robinsonadina”, jossa päähenkilö pyrkii irtaantumaan toisista ja kehittymään yksilöksi, mutta sen voi nähdä myös toisille äänille avoimena tekstinä. *Robinson Crusoen* ja *Perjantain* myötä vieras sana tuo mukaan tulkintaan eri ajan ääniä ja siten tekstin välille muodostuu jännitteitä. Robinson-viittaus tuo mukanaan kirjallisen diskurssin, joka koskee itsen ja toisen välistä suhdetta ja länsimaisen ihmisen halua hallita toista ihmistä ja luontoa. Robinsonin kautta moderni individualistinen ihmisihanne ja Stenbergin henkilöt joutuvat kontaktiin keskenään.

Romaanin puusymboliikka laajenee myyttisiin mittasuhteisiin Apollon ja Daphnen tarinan kautta, jolloin se vielä laajentaa naisen ja miehen välisen suhteen tarkastelua suhteessa luontoon. Romaaniin on rakennettu sisään klassinen tarina Daphnesta. Daphne viittaa kreikkalaisessa mytologiassa Apollon jahtaamaan nymfiin, joka muuttuu laakeripuuksi. Tarun mukaan Cupido ampuu Apolloon

nuolen, joka saa hänet rakastumaan Daphneen ja saalistamaan tätä, ja Daphneen Cupido ampuu nuolen, joka saa tämän pakenemaan miehiä, kunnes pyytää isäänsä muuttamaan itsensä laakeripuuksi (Ovidius 1997, 59–62). Nimeäminen on teko, joka liittyy valtaan. Kuten Robinson nimeää villin Perjantaksi, poika nimeää tytön Daphneksi kysymättä ensin häneltä hänen nimeään. Hän yrittää kuitenkin kirjoittaa myytin uudelleen korostamalla, että Daphne ei ole rooli vaan merkitsee juuria. Poika ei itse ole rationaalinen Robinson, joka tarvitsee vastakohdakseen ulossuljettavan feminiinisen, vaan hän pyrkii hahmottamaan omaa kertomustaan Daphnen kautta. Hän haluaisi, että Daphne tunnistaisi hänessä ne piirteet, joita muut eivät ole tunnistaneet. Kuusta, feminiinisestä, tulee mahdollinen kohtaamispaikka, kun romaanin lopussa kertoja tapaa tytön, Daphnen, ja he nousevat yhdessä fantasiamaailmaan, kuun puutarhoihin:

Hän on se, jota kohti olen kiipeämässä, jota olen etsinyt lapion kanssa maan uumenista. Minä nostan syliini hänen kevyen ruumiinsa, johon on kätkeyty veren kohiseva puu ja kannan sen puutarhaan. Hän tarvitsee juuret ja varjon, jossa kasvaa. Hän tarvitsee salaisuuden, jotta hänellä olisi nimi. Silloin minä näen peilissä Mikaelin. Hän hymyilee pilkallisesti ja hiekka valuu tiimalasissa tyhjiin. Puutarha on suljettu.

Tyttö kiskaisee oven auki ja syöksyy portaisiin. Kuulen hänen askeleensa kun hän juoksee portaat alas ja tempaa ulko-oven auki. (KP 132–133)

Daphne vertautuu puuhun, jota Hermann tahtoo varjella. Puutarha on paratiisi, sallittujen himojen paikka, joka nyt on suljettu, koska sitä vartioi Mikael. Fantasiamaailma on peilimaailma, mahdollisuus kohdata toinen. Myös Daphne tarvitsee salaisuuden, jotta hänellä olisi nimi. Daphne ei siis ole maskuliinisen päähenkilön feminiininen ja ulossuljettava toinen vaan päinvastoin uusi mahdollinen ulottuvuus tämän elämässä.

Romaani loppuu tytön ja puun rinnastaviin sanoihin: ”Jossakin kadulla juoksee tyttö ja metsässä odottavat märät pimeät puut.” (KP 134) Daphne on henkilöahmona realistiseksi kuvattu anorektinen tyttö. Hän on myös myyttinen ja feminiininen tarinan henkilö, joka pakenee, koska se on hänen juonensa. Myyttis-symbolisella tasolla, osaksi luontoa muuttuneena Daphnella on tärkeä osa tarinassa, kuten Annalla Siskon tarinassa. Molempia leimaa muodonmuutoksen alaisuus, josta tulee muutoksen mahdollisuus toiselle. Pojan ja Daphnen tarinassa ei ole kyse ei niinkään rakkaustarinasta kuin pojan mahdollisuudesta kohdata toinen itsessään.

Feminiininen on länsimaisessa filosofiassa yhdistetty tiedostamattomaan ja irrationaaliseen, siihen, mitä ei voida representoida (Whitford 1991, 30). Binaarinen sukupuoli yhdistää miehen järkeen ja todellisuuteen ja naisen tunteeseen ja mielikuvitukseen. Tällaisenaan feminiinisen juhliminen ei muuta binaarista rakennetta vaan voi jopa korostaa entisestään sukupuoleen liitettyjä hierarkioita. Maskuliinisen ja feminiinisen välisen hierarkian ylösalaisin kääntäminen ja siten feminiinisen vahvistaminen ei riitä vaan feminiinisen täytyy saada määritteitä, jotka eivät määriyty tällaisen negatiivisen eron kautta. Luce Irigaray on tuonut esiin binaarisen ajattelun sukupuolittuneisuuden ja purkanut sitä etenkin länsimaisen mytologian keinoin. Irigarayn tavoite onkin subjektin ja toisen välisen liikkeen mahdollistaminen (ks. Whitford 1991, 44).

Feminiininen ei ole vain menneisyyteen ja nostalgiaan kuuluva ilmiö eikä edusta paluuta johonkin symboloimattomaan ja nostalgiseen alkuperään. Poika yrittää sisällyttää feminiinisen kokemukseensa, jolloin vastakkainasettelu järkeen ja tunteeseen, maskuliiniseen ja feminiiniseen, särkyä. Tällöin myös käsitys todellisuudesta rationaalisenä ja kuvittelusta vapaana alueena tulee haastetuksi. Todellisuuskäsitys muotoutuukin mahdollisen kuvittelun kautta, jolloin muistot ja fantasiat eivät kuulu menneisyyteen, vaan ovat sitä mielikuvituksen polttoainetta, josta rakentaa tulevaisuutta. Sillä ei ole merkitystä, kuuluvatko ne todellisuuden vai fantasioinnin piiriin. (Ks. Braidotti 2000, 399–400.)

Kuun puutarhoissa aikakäsitykset sukupuolittuvat, kun poika siirtyy toiseen aikajärjestelmään, joka on feminiininen:

Kuun kierron mukana munasolut irtoavat rakkulasta ja liukuvat kohtuun, kohtu roihahtaa supistuksiin ja lasimaalaukset siivilöivät valon pyhimysten ruumiiden läpi arkulle. Kaikki on järjetöntä, mutta minä en välitä. Olen siirtynyt toiseen aikajärjestelmään. (KP 118)

Kuten Tournierin Robinson, poika luopuu modernin lineaarisesta aikakäsityksestä metsään paetessaan. Fantastisen alue feminiinistetään, mutta siihen ei liitetä negatiivisia konnotaatioita. Kuu liitetään naisen lisääntymisbiologiaan ja toiseen aikajärjestelmään siirtymiseen arvoituksellisesti. Kuuta on länsimaisessa ajattelussa pidetty feminiinisenä vastapainona maskuliiniselle valolle, auringolle, johon lainauksessa myös viitataan. Kuu liittyy ajan syntymiseen yhä uudelleen

(Eliade 1949/1993, 74), mikä viittaa laajemminkin romaanin samanaikaisuuden problematiikkaan ja epälineaariseen rakentumisperiaatteeseen.⁵⁴

Motiivina kuu toistuu Stenbergillä yhä uudestaan, romaanin nimeen nostettuna se saa painoarvoa fantastisena paikkana, jota kohti pyrkiä. Myös Tournerin romaanissa *Perjantai* (1967/2000) Robinson näkee taivaalla kuun, joka alkaa näyttää kahdelta yhteen kietoutuneelta vartalolta. Olennot näyttävät samankaltaisilta, kaksosilta, jotka ponnistelevat riistäytyäkseen irti toisistaan. Robinson muistaa, että kreikkalaisessa mytologiassa Ledan munasta syntyvät kaksoset, jotka jakavat keskenään saman sielun ja ovat siten yksisieluisia toisin kuin ihmiskaksoset, jotka ovat monisieluisia.

Poika etsii kautta kertomuksen itselleen kuulijaa, joka pystyisi ymmärtämään hänen kokemuksensa. Hän kohdistaa tarinansa isänsä anoreksiasta kärsivälle potilaalle, Daphnelle, jonka kanssa hän ystäväystyy. Väkivaltaiseksi kokemansa kertomuksen mieheksi tulemisesta ohella poika yrittää kertoa toista tarinaa, jolle hän ei kuitenkaan usko saavansa kuulijaa:

En käsitä mikä on totta. Sekoitan ajat. Olen viettänyt niin pitkiä aikoja vintillä, että muu maailma tuntuu usein unelta. Kun konehuoneessa kolahti ja hissi lähti liikkeelle, minut valtasi hetkeksi kauhu, että talo voisi sortua kuin korttipakka. Mikä oikeastaan pitää maailman kasassa? Kertomus. Mutta kukaan ei halua kuunnella minua. Isä kuuntelee potilaita ja Daphne pakenee. (KP 121)

Poika haluaisi kertoa Daphnelle salaisuutensa, mutta aina kun hän yrittää, tilanne raukeaa ja tyttö onkin jo poissa. Luku nimeltä ”Metsäpoika” alkaa tytön puhuttelulla: ”Daphne, minä olen ahtaalla kuin käenpoika pikkulinnun pöntössä. En pääse ulos, ellei pönttöä rikota. Minun täytyy saada kertoa nuoruuteni haaksirikosta.” (KP 79) Hänelle poika haluaa kertoa toisesta minästään, ja siitä, kuinka hänestä tuli metsän poika. Tarina, jonka hän haluaisi kertoa Daphnelle, on kertomus kotoa karkaamisesta, metsässä asumisesta, vintillä pii-leskelystä, salaisuuksista, joista kukaan ei vielä tiedä: ”Halusin kertoa hänelle puista, halusin kertoa miten minusta tuli metsän poika. Täytyi olla olemassa polku.” (KP 75)

⁵⁴ Aino Mäkikalli (2007, 16–17) osoittaa yhteyden historiallisesti ja kulttuurisesti muuttuvien aikakäsitysten ja historiallisesti muuttuvan romaanilajin välillä. Robinson Crusoe ja muut Defoen romaanit heijastavat muutosta esimodernista romaanista moderniin, joka on myös muutosta esimodernista aikakäsityksestä moderniin.

Normaaliuden diskurssi on syntynyt todellisuuden ja mielikuvituksen erottamisesta (Todorov 1975, 115), ja tämä erottelu on romaanin keskeinen kriittikin kohde. Todenpuhumisen ja valheen välinen ongelma liittyy siihen, että poika ymmärtää valehtelun käsitteen eri tavoin kuin hänen ympäristönsä. Hän myöntää valehtelun mahdollisuuden, muttei pidä sitä mitenkään pahana asiana, ennemminkin vaihtoehtoisena ajattelutapana:

Ehkä minä valehtelen. [...] Herra paratkoon, mitä on valhe? Eikö se ole iloinen asia, vapautus yhdestä ainoasta mahdollisuudesta, jota kutsutaan todellisuudeksi. Lento ulos tästä surkeudesta, tästä parhaasta mahdollisesta maailmasta, kuten eräs saksalainen pöllö on sitä mielikuvituksettomuudessaan suvainnut kutsua. Valhe avaa mielikuvituksen pohjattoman lippaan, se kasvattaa siivet kantapäihin ja katkoo ajan ja paikan kahleet. (KP 15)

Tässä tulee esiin mielikuvituksen voima todellisuuden kuvittelussa. Poika myöntää valehtelun mahdollisuuden, ja kyseenalaistaa heti perään koko käsitteen merkityksen liittämällä sen mielikuvituksen voimaan todellisuuden kuvittelussa. Hän kyseenalaistaa valheen ja toden vastakkaisuuden ja nostaa mielikuvituksen keskeiseksi todellisuuden hahmottamisen tavaksi. Siipien kasvaminen kantapäihin viittaa kreikkalaisen taruston Hermesiin, runoilijoiden ja kirjallisuuden suojelijaan. Valehtelu yhdistyy kirjailijan tehtävään kertoa tarinoita ja luoda fiktiivisiä maailmoja. Sen voi nähdä myös viittauksena Platonin *Faidrokseen*, jolloin kyse näkyvän ja näkymättömän välisestä suhteesta aktivoituu.⁵⁵

Surrealismi pyrki uudistamaan todellisuuden esittämisen tapoja sen sijaan, että se olisi esittänyt todellisuutta realismin mukaisesti tai irrottanut taiteen todellisuuden esittämisestä kokonaan. Surrealistit kyseenalaistivat ylipäätään koko esittävän ja ei-esittävän taiteen erottelun mielekkyyden, koska erotteluun tuntuu sisältyvän oletus, että perinteisen realismin konventioiden mukainen esittäminen olisi ainoa tapa viitata todellisuuteen. (Kaitaro 2010, 165). Todellisuuskäsitys muotoutuu mahdollisen kuvittelun kautta. *Kuun puutarhoissa* toisen ääni tulee osaksi omaa tajuntaa, millä on myös eettisiä seuraamuksia: mahdollisuus kuvitella itsensä toisena.

Stenbergillä kuvittelemisen ja todellisuuden suhde tulee esiin laajemminkin. *Häikäisyssä* ongelma tulee esiin uudenvuoden naamiaisissa, joissa Stella ei

⁵⁵ Stenbergin viimeisemmän romaanin *Oven takana* motto on lainaus Platonin *Faidroksesta*, jossa käsitellään järkeä alempien sielunosien ohjaajana. *Faidrokseen* viitataan myös Stenbergin runoissa (ks. myös Kirstinä 2003).

pysty tunnistamaan ystäviensä rooliasujen takaa. Stella arvuuttelee, kuka kunkin naamiasasun taakse mahtaa kätkeytyä, mutta alkaa pohdiskella naamion merkityksiä ja etymologiaa juhlien jälkeen: ”Ehkä ihmiset naamioillaan paljastavat todellisen minänsä, eikö persoona merkitsekin alkujaan juuri naamiota? Ihmiset pukeutuvat unelmiinsa ja juuri unelmathan ovat todellisinta.” (H 85–86) Itseä esittävään naamioon pukeutuminen ei tee eroa sisäiseen ja ulkoiseen, kun itse naamio on persoona. Unelmat ovat totta, siis yksi puoli todellisuuden kokemisesta.

Kirstinän (2007b, 80) mukaan Stenberg seuraa Simone de Beauvoiria kritisoidessaan patriarkaattia, äiti-tytär-suhdetta ja feminiinistä narsismia, mutta kun de Beauvoir näkee nämä tilanteet kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti määrytyneinä, Kirstinän mukaan Stenberg korostaa luontoa: naisen ja miehen välistä sukupuolieroa, halua ja sukupuoliviettä. Luonto ja kulttuuri eivät kuitenkaan Stenbergillä ongelmattomasti asetu vastakohdiksi. Ihmisluonnon ajatus tulee kyllä esiin kautta Stenbergin tuotannon, mutta se ei tarkoita muuttumattoman ihmisyyden ajatusta ja ihmisen ja luonnon erottamista toisistaan, vaan päinvastoin sen korostamista, että ihminen on osa luontoa. Kyse on ihmisluonnosta, ei välttämättä sen kirjaimellisesta merkityksestä ihmisen muuttumattomana perusolemuksena vaan ihmisluonnosta ihmisen ja luonnon välisenä suhteena. ”Ihmisluonto” on Stenbergillä yhdyssana, joka konnotoi ihmisen ja luonnon suhteeseen ja sen uudelleenajatteluun ennemmin kuin denotatiiviseen määritelmään ihmisluonnosta ihmisten jakamana yhteisenä olemuksena.

Satiirinen fantasia ja kuvittelun voima

Stenberg käsittelee tuotannossaan yhteiskunnan ja kulttuurin arvoja ja moraalia hyödyntäen satiirista fantasiaa. Totuuden ja valheen sekä tiedon ja uskon problematiikka liittyy henkilöiden todellisuuskäsityksiin ja satiirisen fantasian lajiin. Satiirissa ihmisyyden pohtimiseen kuuluu myös normaaliuden ja hulluuden rajojen hämärtäminen (Kivistö 2007, 13). Tämä näkyy *Kuun puutarhoissa* kriittisen ajattelun leimaamisena diagnosoitavaksi, haltuun otettavaksi hulluudeksi. Tällöin psykologia ja psykiatria eivät toimi järjen ylivallan kritiikkinä, vaan päinvastoin ovat yhteiskunnallisen normalisoinnin ja konsensuksen takaamisen tehokkaita välineitä.

Satiiri lajina on yhdistetty moraalisuuteen, totuuden kertomiseen sekä näennäisarvojen ja valheellisuuden paljastamiseen. Satiiri pyrkii järkyttämään ja hännäämään lukijoitaan ja se voi saada lukijat epäilemään varmoina pidettyjä totuuksia. Satiiri on sävyltään kriittinen, pilkallinen tai aggressiivinen ja sillä on aina kohde, jota se kritisoi. Satiiri perustuu ajatukseen totuuden mahdollisuudesta ja moraalisesta ylemmyydestä. Satiirin lajityyppiin kuuluu eron tekeminen valheen ja toden välillä. Referentiaalisuus on ollut keskeinen osa satiiria ja sen lukemisen konventioita. Satiiri tarttuu todellisuuden ja ihanteiden eroavaisuuksiin ja kritisoi ihmisten paheita tai yhteiskunnan epäkohtia. Ero absurdin ja satiirin välillä on siinä, että absurdissa valheen ja toden välille ei ole mielekäästä tehdä eroa, kun taas satiirissa tehdään tämä ero ja kysytään miksi. (Kivistö 2007, 9–26.)

Suomalainen satiiri on näihin päiviin saakka pysynyt sangen tutkimattomana ilmiönä. Tuoreessa suomalaista satiiria koskevassa tutkimuksessa mainitaan nykysatiirin kohdalla Veikko Huovinen, Erno ja Arto Paasilinna ja Kari Hotakainen. Sari Kivistön (2012, 406–410) mukaan myös suomalaiset naiset ovat kirjoittaneet satiireja, mutta hän sivuuttaa heidän panoksensa tähän ilmaisumuotoon vain muutaman nimen maininnalla ja vieläpä alaluvussa nimeltä ”Seksiä ja kohtuuttomuutta”. Nimeltä satiirikkoina mainitaan Leena Krohn, Kreetta Onkeli, Taina Latvala sekä Pirkko Saisio, kuitenkin heidän satiirisuutensa erityispiirteitä lainkaan pohtimatta.

Stenbergillä viittaus satiiriin ja erityisesti menippolaiseen satiiriin tulee esiin jo Swiftiin viittaavassa nimessä *Gulliverin tytär*. Romanissa on purevaa yhteiskuntakritiikkiä ja siinä pohditaan länsimaisen kulttuurin arvoja ja moraalista varsinkin pisteliääseen sävyyn. Pirkko Lindberg on Stenbergin lisäksi toinen kotimainen naiskirjailija, joka ulottaa satiirin sukupuoleen ottamalla romaaninsa nimen *Candida* (1996) Voltairen kuuluisesta satiirista ja sukupuolittamalla sen. Stenbergin satiiri on länsimaisen ihmisen ja yhteiskunnan kritiikkiä, joka lähtee jo valistuksen ja modernisaation asettamien arvojen universaaliuden kyseenalaistamisesta. Siihen kytkeytyy rotuun ja sukupuoleen perustuvien negatiivisina pidettyjen erojen tutkiminen

Gulliverin tytär hyödyntää todenmukaiseksi uskottelun konventiota ja ajatusta siitä, kuinka kirjailija kertoo vain sen minkä hän on todella kokenut ja omin aistein havainnut. Löydetty pulloposti problematisoi todellisuuden ja kaunokirjallisuuden välisen suhteen:

Tällainen posti ei tietenkään kuulu kaunokirjallisuuden piiriin ja olenkin luovuttanut alkuperäisen tekstin pulloineen tiedemiesten haltuun. Mutta koska nuo hauraat paperiarkit sisältävät niin paljon inhimillisesti koskettavaa ja ovat ilmeisesti viestiksi tarkoitettut, olen sopinut kustantajani kanssa niiden julkaisemisesta sellaisinaan tutkimustuloksia odotellessa. (GT 11)

Pullopöytä aiheuttaa kirjailijassa kiihtymystä ja hän tuntee olevansa velvollinen jakamaan kokemuksensa lukijoiden kanssa. Viestien lähettäjät saavat hänessä aikaan yhtä suuren innostuksen kuin fiktiiviset hahmot:

Näin jouduin äkkiä kirjailijan roolista kääntäjän nahkoihin, mutta en pahittele osaani, sillä tuskin sepittämäni henkilöt olisivat voineet saattaa minua samanlaisen kiihtymyksen valtaan kuin nämä tuntemattomat viestien lähettäjät. (GT 10)

E.S. tahtoo tehdä selväksi, että löytäessään pullopöytä hän ei istunut rannalla pullon kera, ”vaikka suuri yleisö kuvittelee ja toivoo kirjailijoiden elävän jonkinlaisessa jatkuvassa päihtymyksen tilassa”. (GT 7) Miehisen juoppokirjailijan myyttinen perinne suomalaisessa kirjallisessa julkisuudessa on ollut vahva. Jatkuvalla päihtymyksellä hän voi viitata alkoholin ohella myös romanttisessa tekijäkäsityksessä vallitsevaan myyttiin inspiroituneesta tunnetilasta, jonka vallassa kirjailija tekstinsä kirjoittaa. Mahdollinen on myös tulkinta päihtymyksestä suhteessa toden ja kuvittelun aspekteihin: kirjailija ei ole päihtymyksen tilassa vaan hän luottaa aisteihinsa. Kirjailija pyytää lukijaa miettimään mielikuvituksen ja todellisuuden rajaa, joka ei hänen mielestään ole selvä. Hän vain pyytää

miettimään missä kulkee toden ja mielikuvituksen raja, ja kuka lopulta on todellinen ja kuka kuviteltu. Onko käsinkosketeltavuus todellisuuden ehto ja onko kaikki käsinkosketeltava todellista? Ja mitä on se kaikki, mikä jää todellisuuden ulkopuolelle? (GT 10)

Kirjailija E.S.:lle myös kuviteltu on todellista, jolloin konkreettisuus ei ole riittävä todellisuuden ehto. Myös näkymätön voi olla todellista.⁵⁶ Fantasialle on ominais-

⁵⁶ Tässä kohdin Stenbergin teemat tulevat lähelle Leena Krohnia. Krohn on sanonut vastustavansa tuotantonsa näkemistä fantasiana ja korostanut kirjoittavansa todellisista tapahtumista, todellisuudesta (ks. Rojola 1995a, 30 alaviite). ”Olen kuullut sanottavan, että kirjoitan fiktiota, mutta itse olen aivan toista mieltä. Itse ajattelen kirjoittavani tosiasioista, jotka ovat niin ihmeellisiä, ettei niitä kukaan voisi keksiä. Mutta jos ne kerran näyttävät fiktiivisiltä ja silti ovat totta, kuinka sitten on niiden asioiden laita, jotka näyttävät todellisilta? Ihan varmasti valtaosa niistä on puhdasta fiktiota.” (Krohn 1989, 95–96.)

ta kieltäytyminen todellisen ja mahdollisen vallitsevista määritelmistä, jolloin se järkyttää taiteellisen representaation oletuksia (Jackson 1981, 14). Juuri näitä määritelmiä kirjailija yrittää horjuttaa ja pyytää myös lukijaa mukaan kuvittelemiseen. Todellisuudesta tietämisen ongelma toistuu Stenbergin romaaneissa tietämisen ja uskomisen välisen suhteen pohtimisessa, kuten aiemmin paratiisi- ja puutarhamotiivien kautta on tullut ilmi. Kirjailija E.S. ei pidä kirkonmiehiä mitenkään etuoikeutettuina uskoon ja epäuskoon liittyvissä asioissa:

Jos uskoisin Johdatukseen, selittäisin tuon kesäillan tapahtumat varmasti henkilökohtaiseksi huomionosoitukseksi. Mutta koska en jaksa uskoa olevani niin suuren huomion kohde, en ryhdy arvailemaan syitä jotka olivat johdattaneet pullon jalkojeni juureen, tarpeeksi riittää ihmettelemistä siinä, että se oli saapunut ehjänä perille. Sillä saatuaani huolella sinetöidyn tulpan vihdoin aamutunneilla auki minulle valkeni uskomaton totuus.

Ja nyt pyydän ettei lukija pane kertomaani kirjallisen mielikuvituksen tiliin. Myönnän että tarina kuulostaa uskomattomalta, mutta silti se on totta. Tietenkin pullosta löytyneiden dokumenttien tulkinnasta voidaan olla monta mieltä, mutta jääköön kiistely tutkijoiden tehtäväksi. Itse olen päätenyt uskomaan omiin silmiini. Sanotaan että todellisuus on tarua ihmeellisempi, mutta käytännössä harva uskoo väitteeseen. Ihmisen luottamus aisteihin on surkea. Häden hetkellä jokainen anoo taivaalta mitä ihmeellisimpiä asioita, mutta jos sieltä tipahtaa pullo, anoja ei usko silmiään. Yhtä vähän kukaan odottaa avaruusromun putoamista päähänsä, vaikka tietää että sitä on korkeuksissa tonnikaupalla. Inhimillinen mielikuvitus on kerta kaikkiaan siten rakennettu, että todellisuus lyö jatkuvasti ällikällä. Tämä ei koske vain tavalista kansalaista, myös hengenmiehiltä puuttuu hengen liito. Jos kansalainen menisi kertomaan papille nähneensä taivaalla Jumalan häikäisevän kantapään, hän luultavasti kohtaisi vain epäuskoa. (GT 8–10)

Kirjailijan mielestä on ristiriitaista, että uskonto perustuu uskoon, joka rajaa osan mielikuvituksesta ulkopuolelleen. On loogista anoa taivaasta pelastusta, mutta uskomatonta, jopa valheellista, väittää näkevänsä taivaalla vaikkapa Jumalan häikäisevän kantapään. Uskonto ei siis tunnu edustavan mitään sellaista henkisyuden muotoa, joka kykenisi tarjoamaan kriittisyyttä suhteessa rationaaliseen maailmankuvan kritiikkiin.

Myös Stenberg (1988a) on kirjoittanut irrationaalisuuden ja uskonnon noususta yhtenä vastareaktionä 1960- ja 1970-lukujen ylenpalttiselle osallistumiselle, joka sivuutti ihmisen sisäisen todellisuuden selittämällä sen yksioikoisesti ulkoisen heijastumaksi. Irrationalismia Stenberg pelkää siksi, että hänen mu-

kaansa kulttuurimme on taipuvainen joko-tahi –ajatteluun. Stenberg viittaa tässä yhteydessä uskonnon merkitykseen ja sen suoranaiseen trendikkyyteen ajan kulttuurisessa ilmastossa, uskonnon oletettuun kykyyn ratkaista ongelma kuin ongelma: ”Ihmiskunta on aina rakastanut ihmeitä, koska kysyminen tuottaa tuskaa.”

Lukijalle annetaan lukuohje, jonka mukaan todellisuus on tarua ihmeellisempi. Kirjailija kiistää, että hänen kertomassaan olisi kyse kirjallisesta mielikuvituksesta. Tarina on totta, ei sepitettä. Esiin tulee esiin aistitodellisuuden ja aisteista riippumattoman järjen suhde. Todellisuuden määrittelyssä korostuvat aistimuksellisuus ja mielikuvituksen merkitys, jotka eivät poissulje toisiaan. Todenpuhuminen ihanne säilyy kautta koko romaanin vaihtuvien kertojien. Kuten E.S., myös Andar vakuuttaa lokikirjassaan pitäytyvänsä vain tosiasioissa kuten hänen kasvatti-isänsä Gulliver, joka julkaisi omat seikkailunsa valistaakseen, ei huvittaakseen ihmisiä. Andar kirjoittaa:

Kerron nyt kaiken niin kuin se on tapahtunut, mitään lisäämättä ja tarkan totuudellisesti. Sepittäjä joutuu maksamaan sepittelensä elämällään, sillä siihen hänen aikansa kuluu. Kasvatti-isäni tavoin pysyttelen vain tosiasioissa. Jos raporttini on kaoottinen, se johtuu tästä ajasta, jossa kaikki tapahtuu niin nopeasti ja odottamatta, ettei ihminen ehdi kuvitella tulevaisuutta. Juuri kiire saa elämän tuntumaan mielettömältä. Ihminen tarvitsee mielikuvitusta tunteakseen todellisuuden järjelliseksi, ja kuvittelu vaatii aikaa. (GT 49)

Andarin mukaan todellisuudesta tulee järjellinen vasta mielikuvituksen kautta. Lainausta on myös puheenvuoro hitauden puolesta luovuuden tappavan kiireen ja melun keskellä. Romaanissa rakentuva todellisuuskäsitys liittyy taideteoreettiseen ongelmaan, kysymykseen mielikuvituksen merkityksestä ihmisen elämässä ja siis kirjallisuuden tehtävästä erilaisten kokemusten kuvitteluna. Kysymys todellisuudesta, siitä kuka on todellinen ja kuka kuviteltu, on eettinen. Eettisissä ratkaisuisissa on aina kysymys todellisuuskäsityksestä, tajunnan suhteesta toiseen tajuntaan. Taide ei voi olla kajoamatta kysymykseen siitä, onko toinen olemassa samalla tavalla kuin minä. (Kostamo & Krohn 1992, 7.)⁵⁷ Eettinen asennoituminen liittyy ontologisiin oletuksiin subjektista ja siitä, mitä ylipäätään on todel-

⁵⁷ Eila Kostamon ja Leena Krohnin toimittamassa kirjassa *Todistajan katse. Kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta* (1992) eri alojen taiteilijat pohtivat taidetta sivuavia eettisiä ongelmia, joista toimittajien mukaan ei Suomessa juurikaan ole keskusteltu.

lisuus (Meretoja 2010, 305–306). Toisen kohtaaminen vaatii toisen näkemisen todellisena, yhtä todellisena kuin itsen.

Valistuksen ja länsimaisen moderniteetin keskeisiä lupauksia on ollut usko järkeen totuuden takaajana. Valistuksen ohjelma oli myös vapauttaa maailma taiaista. Se halusi särkeä myytit ja korvata mielikuvituksen tiedolla. (Adorno & Horkheimer 1991, 81.) *Gulliverin tyttäressä* dialoginen suhde Swiftin *Gulliverin matkoihin* tuo romaaniin järkeä ja rationaalisuutta koskevan diskurssin ja sen kritiikin. *Gulliverin matkat* kritisoi yritystä ajatella järkeä ilman ruumista (Colebrook 2004, 87–88, 112–113). Kielen suhde valtaan on Jonathan Swiftille tärkeä teema. Swiftin *Gulliverin matkat* on nähty kieltä ja valtaa tutkivana teokseksi, satiirina kartesiolaisesta uskosta länsimaista ajattelua hallinneeseen tieteelliseen rationaalisuuteen (Fox 1995, 294).

Dialoginen suhde Swiftin aikaan ja aistihavaintojen tärkeyden korostaminen kontekstoivat 1600-1700-luvun rationalismia ja empirismia koskeviin keskusteluihin, jotka koskivat aisteista riippumaton järkeä ja aistitodellisuutta. Tietoteoreettinen problematisointi saa kuitenkin myös taideteoreettisia merkityksiä, kun se yhdistetään romaanin läpi käyvään kirjallisuuden merkityksen pohdintaan. 1700-luvulla jako käsitteelliseen ja aistimukselliseen ei koskenut vain taiteen ja elämän, vaan myös materiaalisen ja immateriaalisen, aistimuksien ja ideoiden, välistä suhdetta. Estetiikan synty liittyi ajatukseen, että havaintoa ja kokemusta ei voida johtaa universaaleista abstrakteista laeista, vaan ne vaativat oman logiikkansa. (Eagleton 1990, 13, 16.) Sekä E.S. että Andar puhuvat abstraktia ja ajatonta järkeä vastaan ja korostavat mielikuvituksen voimaa todellisuuden käsittämässä. Todellisuutta ja mielikuvitusta ei aseteta vastakkain, mielikuvitus kuuluu todellisuuteen.

Järki ja rationaalisuus ovat olleet modernin ajattelun kulmakiviä. Uudella ajalla syntyi dualistinen maailmankuva, jossa mielikuvituksella ei ollut sijaa rationaalisessa maailmanhahmotuksessa, jossa kuvittelu ja tieto asetettiin vastakkain. Käsitys konsensustodellisuudessa on vaihdellut eri aikoina. Uuden ajan alussa magia ajautui marginaaliin tieteellisen maailmankuvan syntyessä, jolloin fantasiasta tuli maagisen ajattelun turvapaikka. (Sisättö 1996, 197.) Tällainen jako selittää yhä edelleen fantastisen joutumista marginaaliin tai sen leimaamista eskapistiseksi viihteeksi, joka ei voi kertoa mitään olennaista maailmasta tai ottaa osaa tiedontuotantoon. Fantasiaa pitäisikin punnita suhteessa toden ja mielikuvituksen käsitteisiin (Todorov 1975, 25).

Fantasiakirjallisuuteen kuuluu kokemus ihmeellisestä ja siten ihmettelystä. Ihmettely voi kohdistua maailman menoon, mutta se voi kohdistua myös toiseen ihmiseen, hänen toiseuteensa. Tämä piirre sitoo fantasian Stenbergin tuotannon yhteen oleelliseen puoleen: kysymykseen minän ja toisen välisestä suhteesta. Kirjallisuudentutkija Andrew Gibson (1999, 16) on kuvannut mielikuvitusta eettiseksi voimaksi. Myös surrealistisen vallankumouksellisen etiikan perustana on halu elämän mahdollisuuksien laajentamiseen mielikuvituksen keinoin (Rosemont 1998, xxxv). Näin avautuu mahdollisuus nähdä todellisuus toisen silmin, uudesta näkökulmasta, jolloin subjektit eivät voi pysyä autonomisina, rationaalisisina ja muuttumattomina. Moniäänisyys mahdollistaa kirjallisuuden avautumisen ja laajenemisen kohti uutta ja tuntematonta. Tällä on eettistä merkitsevyyttä, kun ajatus etiikasta liitetään ihmettelyyn eikä moraaliin (ks. Korhonen 2011, 9).

Romaanissa hyödynnetään kriittistä etäännyttämisen keinoa, kun kirjailijan pysytellessä Suomessa Glumdal ja Andar matkustavat ajassa ja paikassa, mutta ovat molemmat jonkinlaisessa yhteydessä suomalaiseen yhteiskuntaan, koska heidän isänsä Gulliver on mennyt naimisiin suomalaisen naisen kanssa. Molemmat tyttäret esittävät omista lähtökohdistaan kritiikkiä suomalaista yhteiskuntaa kohtaan. Satiirinen iva kohdistuu omaan aikaansa, 1990-luvun alun pankkikriisiin ja lamaan, tilanteisiin, joita seurataan avaruuden sfääreistä käsin satiirisen fantasian lajityypin tapaan. Bahtin laskee kokeellisen fantasian osaksi menippolaisen satiirin lajia. Siinä asioita havainnoidaan epätavallisesta näkökulmasta, esimerkiksi korkeuksista, jolloin tarkkailtavan elämän mittasuhteet muuttuvat. Tämä kokeellisen fantasian linja jatkuu Bahtinin mukaan mm. Swiftillä, Rabelaisilla ja Voltairella. (Bahtin 1963/1991, 171.) Swiftillä karnevalistinen groteski pyhittää kuvittelun vapauden, antaa mahdollisuuden koota yhteen erilaatuista ja lähentää toisilleen vierasta, auttaa vapautumaan hallitsevasta näkökulmasta maailmaan, kaikesta konventionaalaisesta, yleisistä totuuksista sekä tuntemaan kaiken olemassa olevan suhteellisuuden ja kokonaan toisen maailmanjärjestyksen mahdollisuuden (Bahtin 1965/2002, 33).

Matkustaminen ajassa ja avaruudessa on romaanissa *Gulliverin tytär* mahdollista tieteellisteknisen kehityksen vuoksi. Toisten aikojen kuvittelu ja erilaisten tilojen fantasiointi suhteellistaa romaanin maailmaa ja asettaa yhteiskunnalliset ilmiöt siten läpivalaisuun. 1700-luvulla matkailu ja tietoisuus muista kulttuureista lisääntyi, ja kirjallisuudessa kehiteltiin matkakuvausten satiirisia mahdolli-

suuksia. Tavoitteena oli usein arvostella oman maan käytäntöjä suhteessa muualta löydettyihin tai keksittyihin. (Ikonen 2007, 122.)

Stenbergin tuotannossa toistuu modernin kritiikki ja se, kuinka ihminen on matkalla kohti perikatoaan kuitenkin tätä myöntämättä. Kolonialistisena löytölapsena Andar tulee länsimaisen kulttuurin ulkopuolelta arvioimaan ihmiskunnan tilaa ja mahdollisuuksia selviytyä. Fantomimiassa on ollut käynnissä tutkimusprojekti, jonka johdosta avaruuteen perustettiin tutkimusinstituutti Terra. Andarilla on laajempi perspektiivi asioihin juuri fantastisen aikoja ja paikkoja ylittävän kykynsä vuoksi. Ajatuksena oli tutkia mahdollisuuksia perustaa avaruuteen uusi siirtokunta, koska maapallo joka tapauksessa tuhoutuu jossain vaiheessa. Glumdal työskenteli Terran uni- ja horrostutkimuslaitoksessa. Andarin tehtävä kyseisessä avaruusinstituutissa on ollut tutkia mahdollisuuksia säilyttää inhimillinen kulttuuri. Terra on kuitenkin suuressa räjähdyksessä haljennut kah-tia ja kasvattisisarukset Glumdal ja Andar erkaantuneet toisistaan. Andar yrittää saada yhteyden Glumdaliin, ja Glumdal myös yhteyden sisarpuoleensa kirjailijan välityksellä. Andar on todistajakertoja, ainoa joka on hereillä:

Kirjoitan, koska raportointi on tehtäväni. Mihin sitten päädynkään jää jäljelle kertomus matkastamme. Olkoon sen nimi Lokikirja kasvatti-isäni muistoksi. Yritän olla tarkka kuten hänkin oli tehdessään selkoa matkoistaan. Vain minä voin enää lähettää viestin tästä maailmasta, sillä olen ainoa hereillä oleva Kennoston asukas. Ehkä päätän päiväni näiden nukkuvien kanssa avaruuden loputtomuudessa, mutta vielä en ole menettänyt toivoa. Kenties me saavumme johonkin elinkelpoiseen paikkaan. (GT 51)

Andar on muukalainen, joka pystyy avaruuden sfääreissä näkemään eri aikojen ja paikkojen ilmiöitä. Inhimillisen kulttuurin säilyttämiseksi ei ole vielä löytynyt yhtään elinkelpoista paikkaan. Andar onkin alkanut epäillä tehtävänsä nähtyään ihmisen raadollisen puolen, pedon turkin:

Avaruusinstituuttimme tutkimukset tähtäsivät ihmissuvun säilyttämiseen etsimällä keinoja asuttaa muut planeetat. Me pyrimme viime kädessä pelastamaan lajin. Joka kykenee tutkimaan paikkaansa maailmankaikkeudessa ja luomaan kauneutta, toisin sanoen inhimillisen kulttuurin. Koin tehtäväkseni pelastaa kirjastot ja musiikin hautautumasta sotilassaappaiden ja olemassaolon taistelun alle.

Suhtautumiseni tehtäväämme oli jossakin vaiheessa matkaa hyvin risiiriäinen, sillä tapahtui asioita, jotka saivat minut epäilemään hankkeen mielekkyyttä. Toisin sanoen menetin uskoni ihmiseen nähtyäni erinäisiä

muodonmuutoksia. Minulle selvisi, että ihmisen paljaan nahan alla piilee yhä pedon turkki. Siksi sanonkin sinulle, lukijani, että olisi syytä riisua jokainen tärkeässä asemassa oleva henkilö ja tutkia hänen karvansa. (GT 50)

Andarin mukaan ihmissuku ei ole juurikaan edistynyt, sillä ihminen on peto vaikka sitä ei päälle päin voisikaan heti nähdä. Muodonmuutos on kuitenkin Andarillekin elollisen olennon luonnollinen tila: ”En tiedä millaisena herään tulevastä horroksestani, mutta olen nyt hyväksynyt sen tosiasian että elollisen olennon koko elämä on jatkuvaa muodonmuutosta. Ehkä rasia nimeltä Andar avautuu joskus. (GT 70)

Erkaannuttuaan Glumdalista ja jouduttuaan avaruuden sfääreihin Terran hajoamisen johdosta Andar näkee lentävän saaren, jonka ranta on täynnä kuplia. Jokaisen kuplan sisällä on pikkuruinen henkilö. Andar tunnistaa hahmot historian merkkihenkilöiksi, jotka ovat kutistuneet ja joutuneet paikkaan, josta heidän äänensä ei kantaudu maanpinnalle. Yleisönä on esitystä huvittuneina seuraavia hirnuvia hevosia, jotka näyttävät niin sivistyneiltä, että tuovat Andarin mieleen houyhnhnmit. Eräs suuri kupla on lähestymässä Terraa, ja Andar tunnistaa hahmon tämän lukeman kirjan kannen perusteella: John Locke, *Epistola de Tolerantia*. Andar ei kuitenkaan kykene kuulemaan Locken ääntä ennen kuin radiolaitteen välityksellä:

Vaikka olen lukenut paljon, en tuntenut kyseistä teosta ja minua harmitti, etten pystynyt kuulemaan siitä sanaakaan. Silloin keksin kokeilla radiolaitettani ja suureksi ilokseni tavoitin kuplassa istujan äänen. Ihmeekseni herra Locke luki kirjaa laulamalla ja muista kuplista yhdyttiin hänen lauseisiinsa sointuvin kertosakein, niin että koko esitys muistutti suurenmoista kuororesitatiivia. Minun on mahdoton toistaa sitä paperilla, tyydyn vain kertomaan että esityksessä ylistettiin vapautta ja tervettä järkeä, oikeutta ja suvaitsevaisuutta, ja teoksen sanomana tuntui olevan, että jokaisella yksilöllä on oikeus turvallisuuteen, ruumiilliseen ja henkiseen vapauteen. Esivallan velvollisuus on saada nämä oikeudet toteutumaan, sillä esivalta on olemassa alamaisten parhaaksi ja jos se kajoaa näihin oikeuksiin, kansa saa panna sen viralta.

Esitys teki minuun suuren vaikutuksen ja minusta oli kovin sääli, ettei tätä puhetta voinut kuulla Maan päällä. Näiden sanojen jälkeen ymmärsin entistä paremmin kasvatti-isääni, joka halusi palata takaisin omaan aikaansa. Vaikkeivät siinäkään toteutuneet tuon arvostetun ajattelijan ihanteet. Olihan sekin paljon, että niistä puhuttiin. (GT 76)

Andar vaikuttuu kovasti Locken esityksestä, jossa ylistetään vapautta, tervettä järkeä ja suvaitsevaisuutta. Hän kuitenkin harmittelee, ettei sen sanoma kantaudu maahan asti. Keskiöön asettuvat valistuksen ja länsimaisen humanismin arvot. Kosminen instrumentti, joka on suunnaton urkulaite, tuottaa nämä äänet sfääreistä. Locken esiin nostamat teemat suvaitsevaisuus, terve järki ja vapaus eivät Andarin mukaan kuulu oman aikamme keskustelun aiheisiin, sillä se, että niistä edes puhutaan, on hänen mielestään jo paljon.

Historiallisten henkilöiden nimet, kuten tässä Locken, auttavat rakentamaan tulkinnan kontekstia ja sitä kautta asetetaan kysymys siitä, mistä oikeastaan kerrotaan. Koska todellisuusviittaukset rakentavat fiktiolle laajempaa kontekstia, ylittyvät fiktion rajat. Kirjallisuus tuottaa käsityksiä todellisuudesta erilaisina keskenään kiistelevinä tai toisiaan myötäilevinä puhetapoina. Kulttuurissa tunnistettava puhetapa sanoo sen, mitä romaani jättää avoimeksi ja lukijan tulkittavaksi. Todellisen henkilön mainitseminen fiktiossa toimii kuin vieras sana, jonka merkitys avautuu vasta tekstin ulkopuolisesta kontekstista käsin. (Kirstinä 2007a, 24–25.)

Oman kommunikatiivisen vaikeutensa muodostavat kuplat, joiden vuoksi sanoman perillemeno ei voi olla varmaa. Andarin 1900-luvun konteksti ja lukijan konteksti tuottavat tulkintaan oman sävynsä, oman tulkinnallisen asenteensa. Avaruuden sfääreissä eri aikojen ihmiset ja ajattelutavat törmäävät toisiinsa, kosminen instrumentti kerää yhteen eri aikojen äänet. Menneisyys ja tulevaisuus kiteytyvät yhteen kuin postmodernissa aikakäsityksessä. Sfääreissä mennyt ja nykyhetki kohtaavat, sillä myös Gulliverin, Glumdalin ja Andarin tiet risteävät, jolloin Gulliver saa heitettyä Glumdalin kirjeet Andarille.

Andarin tulkinta hänen näkemistään tapahtumista on myös käsitys ihmisestä ja ihmisten välisistä suhteista:

Onhan niin että ihminen elää jatkuvasti jonkinlaisessa näkymättömässä puhekuplassa, omien ajatustensa hälyssä, ja kun se lakkaa, hän pelästyy. Tämä sisäinen puhekupla on yksinkertaisesti ihmisen sosiaalinen minä, joka on syntynyt vuorovaikutuksessa muihin ihmisiin. (GT 71)

Sisäinen puhe ja omina pidetyt ajatukset ovat osa sosiaalista ja historiallista vuorovaikutusta. Andar arvelee olevan mahdollista, että jotkut ihmiset kykenevät saamaan aikaan aikojen yli kestäväen puhekuplan. Asiaa ei hänen mielestään ole tutkittu tarpeeksi ja siihen olisi syytä.

Kaikki äänet edustavat 1600-1700-luvun ajattelua ja oman aikansa autoritaarisia ääniä, jotka asettuvat keskenään poleemiseen suhteeseen. Muut lauluosuudet Lockealukuun ottamatta eivät tee Andariin suurta vaikutusta, vaan kuulostavat lähinnä oman aikamme fraaseilta:

Sain kuulla vielä koko joukon muitakin lauluosuuksia, mutta ne eivät tehneet minuun yhtä voimakasta vaikutusta. Osa niistä muistutti oman aikani fraaseja. Hassunkurisin oli luultavasti olento, joka häämötti suuren samean kuplan sisältä. Hänet oli köytetty kureliiveihin ja hänen päänsä muistutti kyyhkysenmunaa. Hän oli niin hautautunut kirjoihin, etten nähnyt häntä kovin selvästi ja hänen ininästäänkin erotin vain lauseen, jossa hän toisti että paha on välttämätön kokonaisuuden sopusoinnun vuoksi. Myös tämä herra oli vaatteista päätellen Gulliverin aikalainen. (GT 77)

Herra Alexander Popeen Andarin suhde on ivallinen. Seuraavaksi Andar kuulee radion kautta Leibnizin äänen, joka vastaa Popelle:

[R]adiosta pauhasi uusi innokas ääni. Se yhtyi äskeiseen todisteluun: ”Hyvä herra, onhan ilmeistä että maailma on taideteos jossa vallitsee harmonia, sen täyttävät olennot jotka tulevat aste asteelta täydellisemmiksi, pahuus ei ole muuta kuin rajoittuneisuutta, suurinkin taiteilija on sidottu ainekseen-sa...”

Tällä kohtaa laulu hukkuu hirnuntaan ja Terra täräsi rajusti, kohta kuitenkin erotin jälleen katkelman ”...ilman tätä epätäydellisyyttä maailma ei olisi täydellinen eikä sitä edes olisi, pahan olemassaolo on välttämätöntä... me elämme parhaimmassa maailmoista... kaikki on tarkoin punnittua kuin kellolaitteen osat, sillä sielu ja ruumis ovat kaksi kelloa jotka tikittävät täsmälleen samaan aikaan.” (GT 77–78)

Leibnizille paha on hyvän välttämätön vastavoima ja maailma on kuin suuri kellolaite, jossa kaikki on tarkoin punnittua ja suunniteltua, aste asteelta kohti parempaa edistyvää. Keskusteluun yhtyy myös Andarille tuttu ääni, Ethel, joka oikaisee Leibnizin käsityksen maailmankaikkeudesta. Ethelille aika ei ole tikittävä kello vaan valtameren kohinaa, ”tuhatselitteistä kuin meren aallot” (GT 79).

Viittaus pahaan asettuu ironiseen suhteeseen kirjailijan oman ajan trendikkäimmän käsitteen kanssa. Stenbergin (1988a) kritiikki oli jo aiemmin kohdistunut joidenkin hänen aikalaiskirjailijoidensa tapaan ymmärtää paha välttämättömänä hyvän vastavoimana, jolloin myös ihmisen vastuu teoistaan uhkaa typistyä. Aikamatkustus on Stenbergille mahdollisuus koota yhteen eri aikojen

ääniä ja suhteuttaa esimerkiksi Suomessa ja suomalaisessa kirjallisuuskeskustelussa 1980-luvulla vallinnutta tapaa käsittää paha. Keskustelua käydään todellisuuden luonteesta, ajasta ja ihmisen paikasta. Andarin näkemät filosofit ovat Gulliverin aikalaisia. Dialogiin yhtyvät niin todella eläneet filosofit kuin romaanihenkilöt. Fiktiivisen maailman ja todellisuuden rajaa hämärretään, kun mainitaan todellisuudesta tuttuja henkilöitä tai ilmiöitä. Kerronnallinen ääni voi olla välittäjä historian ja fiktion välillä, se ylittää fiktiivisen maailman ja toimii historiallisen ”läsnäolon” todentajana (Lanser 1992, 41). Tällöin avautuu mahdollisuus ymmärtää ääni tekstistruktuurin ylittävänä, historiallisena tapahtumana. Fiktion lausumat ovat väitteitä tästä maailmasta.

Andarin ohella myös Glumdalin huolenaiheena on inhimillisen mielikuvituksen esineellistyminen. Volter Kilven satiirisessa romaanissa *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle* on keskeistä inhimillisten arvojen korostuminen yhä teknistyvällä 1900-luvulla. Gulliver toteaa Kilven (1944, 224) romaanissa, että Fantomimiassa “[i]hminen on kummituksellinen olento, kun ihmisyyys on hänessä surkastunut.” Kirjeessään E.S.:lle Glumdal puhuu samasta aiheesta:

Ethel jätti minulle piirroksena ja tutkielmansa, joissa hän toteaa ettei aika ole jatkumo joka kulkee junan tavoin tiettyyn suuntaan, vaan että hetket liukuvat toistensa sisään ja käyttäytyvät kuin mannerlaatat, jotka painuessaan toistensa reunojen yli aiheuttavat järjestyksiä. Tällaisena järjestyksen hetkenä on mahdollista siirtyä aikakaudesta toiseen, mikäli pystyy rakentamaan siihen tarvittavan laitteen. Myös rakkaus voi tuottaa samantapaisia järjestyksiä ja heittää ihmisen ajan ulkopuolelle.

Teille on varmasti selvää, ettei ajan nopeus ole vakio, sillä kaiken suhteellisuus on nykyään jo fraasi. Silti harva pohtii, mitä sillä tarkoitetaan. Fantomimian manner on ymmärrettävä tässä valossa. Se on aikakausi, jossa inhimillinen mielikuvitus on esineellistynyt koneiden ja tekniikan ylivallaksi. Siksi joutuessaan maahamme isäni parahti: ”Ehkä on unen kummittelua kaikki, mikä tapahtuu?” (GT 33–34)

Lainauksessa viitataan suhteellisuusteorian saavutuksiin, joten luonnontieteet ja inhimillisen mielikuvituksen mahdollisuudet eivät sulje pois toisiaan. Ajan ulkopuolelle pääseminen tarkoittaa mahdollisuutta aikamatkailuun, lineaarisesti etenevän ajan ulkopuolelle.

Glumdalin kirjeestä kääntäjälle on selvinnyt, että Gulliver meni Fantomimiassa naimisiin ja sai tyttären, Glumdalin. Koska Gulliver ei viihtynyt 1900-luvulla, hän koettaa palata takaisin omaan aikaansa aikakoneella. Eräältä epäon-

nistuneelta matkalta hän tuo mukanaan Andarin. Gulliverin retkikunta yritti tehdä tieteellisiä laskelmia päästäkseen takaisin omaan aikaansa, mutta he tekivät Ethelin mukaan virhearvion, kun eivät ottaneet huomioon tunteita. Romanin maailmassa tässä lausumassa on kyse Ethelin ja Glumdalin välisistä romanttisista tunteista, mutta laajemmin romaanin kontekstissa järjen ja tunteen vastakkainasettelusta länsimaisessa ajattelussa. Gulliverin retkikunta ei pääse järjen logiikalla takaisin omaan aikaansa. Kun Fantomimia on räjähtänyt kappaleiksi, Gulliverin aikakone syöksyy avaruuteen. Silloin Gulliver ymmärtää, että aika on jotain enemmän kuin ihmisjärjen luoma mekaaninen laite, minkä harhaluulon edistyksellinen Fantomimia oli saanut aikakoneen rakentajien päähän. Gulliverin mukaan ihminen ei voi elää kuin omassa ajassaan:

Pikku Glumdal, koeta antaa anteeksi isällesi ja ymmärtää, vaikka tiedän että tämä kaikki tulee olemaan sinulle tuskallista. Ihminen ei voi elää muualla kuin omassa ajassaan, sen olen Fantomimiassa oppinut. Ja vaikka oma aika tuntuisi hänestä kuinka vastenmieliseltä tahansa, se on hänen kotinsa, ja muualla hän on vielä suurempi muukalainen. Siksi en voi viedä sinua mukani vanhaan Englantiin. En halua että sinä joutuisit kärsimään sen ajan kummallisuuksista niin kuin minä olen kärsinyt Fantomimiassa. Ihmisen sietokyky on suuri, mutta aika on sittenkin vahvempi kuin voimakkainkin yksilö. Me synnymme käyttämään oman aikamme kieltä, ja ennen pitkää se alkaa käyttää meitä. (GT 90)

Kieltä ja sen merkityksiä ei voi hallita, sillä aika muuttaa niitä. Ihminen ei hallitse myöskään aikaa. Sanat toimivat eri tavoin eri konteksteissa, sillä ne eivät ole irrallaan sosiaalisesta ympäristöstään. Fantasia on aina tuotettu sosiaalisessa kontekstissaan, mutta se taistelee tämän kontekstin rajoituksia vastaan (Jackson 1981, 3). Satiirinen fantasia mahdollistaa fantasian ja yhteiskuntakritiikin samanaikaisuuden. Stenbergin romaanien aikalaisarvosteluissa viitattiin ajan yhteiskunnalliseen keskusteluun ja Stenbergiin arvojen inflaation kuvaajana.⁵⁸

⁵⁸ Marja-Riitta Vainikkala (9.12.1993) viittaa selvitykseen suomalaisten henkisestä tilasta ja toteaa Stenbergin romaanin *Gulliverin tytär* ilmestyneen kuin kommenttina siihen. Kyseessä oli katsaus suomalaisen yhteiskunnan 1990-luvun kriisitilaan ja arvomaailman muutoksiin, joka esitettiin raportissa ”Suomen henkinen tila ja tulevaisuus”. Se osoitti kriisin olevan seurausta 1980-luvun kulutusjuhlasta ja kasinotaloudesta sekä vuoden 1989 poliittisesta mullistuksesta. Työryhmä korosti taloudellisen laman rinnalla henkistä lamaa, arvojen katoamista ja arvokriisiä. (Ruohonen 1999, 269.) Vainikkala jopa toteaa Stenbergin romaanista, että ”[e]nemmän kuin fiktiona sillä on arvoa ajankohtaisena puheenvuorona nyt käytävässä julkisessa keskustelussa.”

Uninäkyjä ja uusia aikakausia

Stenbergin romaaneissa toistuu maailman tuhoutumisen teema, joka liittyy modernin edistysuskon kritiikkiin: *Häikäisyssä* Nooan arkki, *Paratiisin vangeissa* Isäjumalan kuolema, *Gulliver tytärtäressä* sisarusten tutkimusprojekti, jossa he tutkivat ihmiskunnan mahdollisuuksia selviytyä väistämättömän tuhon edessä. Myös *Kuun puutarhojen* kertojan mukaan ihmiskunta on menossa hymyillen kohti perikatoaan: ”Tiedän etten ole hauska, mutta miellyttävät ihmiset ovat vaarallisia. He johtavat maailman hymyillen perikatoon.” (KP 10) Modernin problematiikan kannalta kyse on edistysoptimismista ja sen kritiikistä. Modernisaatiossa vaikuttaa valistuksen perintö, mutta myös epäily eurooppalaisen moderniteetin saavutuksia kohtaan. Yksilön vapaus, rationaalisuuden ja tieteen voittokulku ja aineellinen vauraus ovatkin nähty merkkeinä naiivista optimismista. (Pippin 1991, 2,12.) 1700-luvulta lähtien lineaarisuus ja käsitys historian kehityksestä voimistuivat entisestään muodostaen pohjan uskolle jatkuvaan kehitykseen, vaikkakin 1900-luvulla voidaan nähdä merkkejä lineaarisen historiankäsityksen vastustamisesta (Eliade 1949/1993, 124–125). Ajan ja kertomisen suhde liittyy myös kysymykseen modernista, jos moderni ymmärretään kokemuksena omasta ajasta (Rojola 1995b, 11). Moderni liittyy siis oleellisesti aikaan ja erilaisiin aikakäsityksiin.

Stenberg hyödyntää satiiria ja laittaa henkilönsä pohtimaan modernin länsimaisen yhteiskunnan arvoja ja haastamaan ajatus ihmisen edistymisestä modernisaation myötä. Stenbergin henkilöt ovat hyvin tietoisia erilaisista aikakäsityksistä. Esimerkiksi *Paratiisin vangeissa* edistysuskon kritiikki tulee esiin myyttisen ajattelun kautta. Sisko valaisee omaa suhdettaan aikaan:

Elämä on lyhyt. Sillä on rajat kuin aineellisella kappaleella. Ja jotenkin minusta tuntuu, että ajan täytyy olla samojen lakien alainen kuin aine. Herakleitos vertasi sitä virtaan ja oli sikäli oikeassa, että Lethe se on, unohduksen joki. Mutta tiesikö hän, että virtakin saattaa pysähtyä? Oliko hän koskaan nähnyt jäätynyttä jokea? Oliko hän tullut ajatelleeksi veden kaikkia muodonmuutoksia? Että on mahdollista kulkea vetten päällä, ainakin näillä leveysasteilla. Tai että voimme kauhoa kattilallisen aikaa ja kuumentaa kiehuvaiksi. (PV 37)

Sisko ironisoi kristinuskon myyttistä vetten päällä kävelyä konkretisoimalla sen. Hän vertaa aikaa aineeseen, veteen ja sen eri olomuotoihin. Aivan kuten virtaava

joki jäätyy ja mahdollistaa vetten päällä kävelyn, myös ajan voi käsittää monimuotoisemmin kuin vain alati eteneväksi virraksi. Aikakäsitykset kytkeytyvät moderniin edistysuskoon, ajan etenemisen ja toistumisen ongelmaan.

Osa romaanin henkilöhahmojen yksilöllistämistä on ollut myös se, että heidät asetetaan erityisiin ajallisaikallisiin olosuhteisiin. Romaaneissa kuvaatankin usein henkilön ajallista kehittymistä. (Watt 1957/2001, 21–22.) Subjektin kehityksen realistinen kuvaus merkitsee henkilöhahmojen kehitystä monologi-ssä tilassa (Kristeva 1993, 28). Subjektin monologinen ja ajallinen kehittyminen monimutkaistuu myyttisyyttä hyödyntävän fantastis-surrealistisen kerronnan vuoksi. Myyttinen aika ei ole lineaarisesti etenevää, vaan syklistä, toistoon perustuvaa (ks. Simonsuuri 2002, 110). Stenbergillä henkilöitä ei voida kuvata peräkkäisyyttä tai kausaalisuutta korostaen. Henkilöiden suhdetta menneisyyteen ja tulevaisuuteen ei voi määrittää ennen ja jälkeen –tilanteina. Sisko toteaa-kin ajan tiivistävän kohtalon ja siten myös hänen suhteensa Annaan:

Elämässäni on kulunut vuosia, joista ei ole mitään merkittävää kerrottavana, vain jokunen arkipäiväinen lause elämäntarinaani. Ja sitten äkkiä kuin aika olisi jäänyt, tiivistynyt, kiteytynyt niin kovaksi ja esineelliseksi että näin siihen puristuneina kaikki elämäni johtolangat. Kohtalo. Se sana tuli todeksi. Sen valossa minä ymmärsin elämäni ja nimeni ja Annan. Se oli annettu. Ja samalla minä menetin tulevaisuuden, joka oli hämyinen mahdollisuuksien metsä. Olin saapunut huomaamattani elämäni lakipisteeseen, josta näki yhdellä kertaa eteen ja taakse. (PV 38)

Sisko kertoo saapuneensa elämänsä lakipisteeseen, josta näkee yhtä aikaa eteen ja taakse. Hänellä on tunne, että hän on kokenut kaiken joskus aiemmin. Tapah- tumien myötä Sisko alkaa käsittää menettäneensä tulevaisuuden, kun äkisti aika on tiivistynyt ja näyttänyt välähdyksen kohtalosta. Ajatus siitä, että menneisyys ja tuleva ovat läsnä nykyhetkessä, muuttaa ajan pysyvyydeksi, hetkeksi, joka pitää sisällään kaiken. Tällöin Sisko kokee menettäneensä myös tulevaisuuden.⁵⁹

⁵⁹ Aikakäsitys muistuttaa Nietzschen ikuisen paluun ajatusta ja maagis-myyttisen ja moder- nin maailmankuvan yhteentörmäystä. ”On elettävä hetkessä menneisyys, nykyisyys ja tu- levaisuus. Kaikki se mitä tapahtuu, on jo tapahtunut, kuten kaikki tapahtuva on jo tapah- tuneen tulemista yhä uudelleen.” (Ks. Vähämäki 1998, 98.) Nietzschen kirjassa *Tragedian syntyy* apolloninen on uni, joka kätkee taakseen jonkin hämärän ja hallitsemattoman, jossa näkyvät ja rajatut oliot sekoittuvat. Dionyysinen elämä vailla tilaa on apollonisen, muo- toon sidotun elämän vastakohta, päihtymystä, hallitsemattomuutta, joka uhkaa muotoa. Unimaailma on keinotekoinen metsä, jolla on juoni. Se on näkyhahmojen kontrolloitua muodonmuutosta. (Nietzschestä ks. Vähämäki 1998, 97–98.)

Ulkoisen ja sisäisen raja häipyä Siskon kerronnassa, kun aika ja tila liukuvat yhteen ja tiivistyvät. Ajan ja tilan suhdetta romaanissa ilmentävät näyt. Annan ja Siskon kokemusten toisiinsa limittyminen tulee esiin, kun Sisko tajuaa kokeneensa jo aiemmin Annan kertomat asiat. Näyt liittyvät hetkiin, jolloin Sisko ei kykene erottamaan itseään ja omaa kokemustaan Annasta:

Seisoin kynnyksellä ja tuijotin pimeyteen. Aluksi en erottanut mitään, mutta pian silmäni tottuivat ja näin edessäni hahmon. Se näytti tutulta ja säikähdin: se olin minä. Jotenkin rauhoituin ja aloin tarkastella itseäni. Olin kalpea ja surullisen näköinen. Minun tuli niin sääli, että kyyneleet tulvahtivat silmiin. Huoneessa oli joku toinenkin, kuulin se hengityksestä. Tietenkin. Sehän oli äiti. Kuului viheltävä ääni aina kun hän puhalsi ilmaa ulos. Kuin urkupilli, ajattelin, mutta sitten olin erottavinani hihitystä. Koko ilma oli äänessä. Tuuli vinkui ja ujelsi. Savuhormeista kuului jonkinlaista korahtelua. Ikkuna oli kai auki, sillä oli hirveän kylmä. Huomasin, että kyyneleeni olivat jäätyneet ja ropisivat rakeina lattialle. Silmissä tuntui pahalta. Katsoin uudestaan kasvojani. Ne olivat turvonneet ja laikulliset. Ne olivat kuu. Suuri kraateri aukeni nauruun ja huomasin, että kuu oli kallo. Tajusin, että olin kuollut. Kirkaisin ja silloin äidin vuode alkoi hehkua punertavaa valoa. Se oli kuin jättiläismäinen ruusu, joka lepatti tuulessa. Äiti istui keskellä puna-hohtoisia lakanoita ja katsoi minuun surullisesti. (PV 111–112)

Lainauksessa tulee esiin Stenbergin lyyrinen ilmaisutapa, jossa kuu, surrealismin keskeinen symboli, toimii minän kahdentumisen ilmentäjänä. Unimaisessa näyssä Sisko näkee hahmon, joka on hän itse. Hän näyttää surulliselta. Hän tajuaa olevansa kuollut. Huoneessa on joku muukin, äiti. Ruusu on seksuaalisuuden symboli ja äidin ja tyttären intohimoisen suhteen ilmentäjä. Sisko alkaa itkeä ja tuleen syttynyt äiti raivostuu ja käskee häntä vaikenemaan. Hänen silmänsä ovat täynnä hiekkaa ja äiti raivostuu, leimahtaa tuleen. Sisko tajuaa, että tämä on hänen loppunsa, kunnes muistaa, ettei häntä edes ole.

Näyt liittyvät ihmeellisellä tavalla seuraaviin tapahtumiin, ne ovat kuin polttoainetta niille. Unta tuleen syttyneestä äidistä seuraa kohtaaus, jossa joululomalla isänsä huoneeseen majoittunut Anna sanoo käyneensä haudalla, mutta hän on käynytkin sytyttämässä Sutin talon palamaan. Näyn voi tulkita Annan sytyttämäksi tulipaloksi. Anna pakenee poliiseja katolle:

Avasin ikkunan ja näin: Anna oli lähtenyt lentoon. Hänen raskas hahmonsa leijui hetken pihan yllä ja katosi. Tietysti he löysivät hänen tajuttoman ruumiinsa hopeapajun pirstoutuneiden oksien keskeltä. Mutta se Anna, jon-

ka minä olin tuntenut, oli noussut siivilleen ja kadonnut. Olin lopullisesti syrjäyttänyt Annan. Hänestä ei ollut enää kilpailijaksi. Mutta voitto, jos sitä voitoksi saattoi kutsua, maistui tuhkalta. Minä kaipasin Annaa. Anna eli kaukaisessa maailmassa, jonne minulla ei ollut pääsyä. (PV 120)

Sisko näkee Annan lentävän ja Annan voi tulkita joko hyppäävän katolta tai todella lähtevän lentoon. Samankaltainen näky toistuu näiden kahden kohtauksen ohella myös aiemmin, kun Annan kertomuksen jälkeen Sisko voi pahoin:

Lysähdin sohvaan. Pääni oli rumpu. Sielunmaisema sielunmaisema, se jyskytti kumeasti. Tunsin epämääräistä pahoinvointia. Verenpunaisessa valossa pohjan liejussa ja niljassa huojui uponnut sohva, ja mikä on veden ja veren ero, molemmat myrskyisiä elementtejä, veri vain kuumempi; muistin joen mutkan jossa Anna ja minä leikimme vedenneitoa ja pidätimme hengitystä että meille kasvaisi kidukset, tunsin jalkapohjillani pohjan rajan jossa hiekka vaihtui mudaksi ja jota ei saanut ylittää, sen takana kulki imu joka veisi keskelle virtaa taloon, jossa vedenneidot asuivat uponneiden huonekalujen keskellä. Anna olisi sopinut vedenneidoksi, hänellä oli pitkä tukka ja kapea selkä, kunpa vesi olisi vienyt hänet voi kunpa olisi, mutta me katselimme virrassa muljahtelevia tukkeja ja proomuja jotka muistuttivat jättiläisten arkkuja... (PV 31)

Annan kertomus johtaa Siskon näkyyn. Sielunmaisema viittaa näkyyn, jonkinlaiseen transsitilaan, jossa vesi symboloi tiedostamattomia haluja.

Paratiisin vangeissa Anna on myyttinen hahmo, joka ylittää ajan ja paikan rajat ja sen historiallisen todellisuuden, johon hän on syntynyt. Arkaaisessa maailmankatsomuksessa maailmankaikkeuden luomiseen kuuluu uhritoimitus. Kaikilla rituaaleilla on jumalallinen esikuva, arkkityyppi. Arkaaisessa maailmankatsomuksessa ihminen tekee sen, mikä on jo tehty, hänen elämänsä on toisten tekojen jatkuvaa kertaamista. Ihminen vain toistaa luomistyön. (Eliade 1949/1993, 9–10, 25). Arkaainen maailmankatsomus ei hyväksy ainutkertaista vaan säilyttää vain sen, mikä on esikuvallista (mt., 43). Kaikki se, millä ei ole esikuvaa, on puutteellisesti todellista. Niinpä ihmisillä on taipumus muuttua arkkityypeiksi. Näin voidaan kumota aika, sillä kaikki uhrin toimitetaan samana myyttisenä Alun hetkenä. (Mt., 35.)

Myyttisessä ajattelussa alusta aloittaminen tarkoittaa uuden aikakauden aloittamista. Tällaiseksi voi tulkita isäjumalan hautaamisen uuden aikakauden merkinä *Paratiisin vangeissa*. Myös *Häikäisyssä* tulee esiin uudelleensyntymisen mahdollisuus myyttisen kuvaston kautta. *Häikäisyssä* pohditaan eksplisiittisesti

aikakäsityksiä. Ne kytetään astronomian ja astrologian, tähtitieteen ja tähdistä ennustamisen motiiveihin:

Minulla on hetkiä, jolloin todella näen tulevaisuuteen. Tunne on merkillinen, kuin häikäisy. Niinä hetkinä näen ajan sisäkkäisinä laatikoina ja sisimpänä niistä on tulevaisuus. Se hehkuu niin, että sitä tuskin voi katsoa. Sitä ympäröi menneisyys tummana ja raskaana. (H 8)

Tiedän että sukuni naisia riivaa tarve katsoa tulevaisuuteen. Sitä etsitään kaikkialta: taivaalta, kämmenen viivoista, unista, korteista, kristalleista. Mutta ennen kaikkea tähdistä. Syntymän hetki on heille lähtölaukaus tulevaisuuteen. Jo isoäidin isoäiti oli kohottanut katseensa taivaisiin kuin itämaan tietäjä, joka etsii vapahdusta. (H 21)

Romaanin nimi *Häikäisy* liitetään hetkeen, jolloin voi nähdä tulevaisuuden. Aika muodostuu sisäkkäisistä laatikoista jotka ovat yhtä aikaa läsnä. Tulevaisuus häikäisee, menneisyys on tumma ja raskas. Stella pohtii astrologiaa tulevaisuuden kohtalontuottajana ja ennakoi jo kertomuksensa alussa sitä, kuinka se tulee päättymään: ”Meillä on muutakin yhteistä kuin sama hallitsija [Merkurius] ja nuoruusvuodet. Valitettavasti myös tulevaisuus.” (H 7) Tyttöjen yhteinen kohtalo on ennalta määrätty. Aikakäsitys ei mahdollista kerronnan tarkastelua lineaarisesti, kausaalisesti etenevänä tapahtumana, vaan tulevaisuuteen voi nähdä. Tämä vahvistaa edellisessä luvussa esittämäni tulkintaa siitä, kuinka Stella kykenee samaan aikaan näkemään ennalta määrityn kohtalonsa ja valloittamaan menneisyytensä takaisin.

Stellan isoäidillä on ennustajan kykyjä, mutta Stella asettuu Enon ja modernin luonnontieteen kannalle suhteessa ajan ilmiöön:

Tähdet olivat oikeastaan pelkkiä valokuvia ehkä jo tuhoutuneista maailmoista. Tietysti niihin kätkeytyi ajan mysteeri, mutta ei siten kuin isoäiti luuli. Me kuvittelimme katsovamme tätä hetkeä, mutta katsoimmekin menneisyyttä. Valo jonka näimme saattoi tulla jopa miljoonien valovuosien takaa. Sen hän oli minulle opettanut. Ja nyt hän oli sijoittanut minut taivaalle tähyiltäväksi. (H 22)

Hän oli opettanut minut katsomaan tähtiä ja jakanut minulle ihmeellisiä tietojaan kuin tasavertaiselle. Hän oli herättänyt minussa kiitollisuuden, jota oli mahdoton erottaa rakkaudesta. Hänen ansiostaan seinät olivat lehahtaneet ympäriltäni kuin tuulen tempaamat paperit ja olin nähnyt toiseen maailmaan. Siellä kaikki oli avaraa, mittaamatonta. Se ei ollut ih-

misten maailma, ei tämä kuolevaisten korviaraastava maailma vaan kaikkeuden hiljainen mysteeri. Niin minä sen koin. Tähtisumujen, galaksien, aurinkokuntien, kimaltavat muodostelmat olivat avautuneet silmilleni, fysiikan hämärit lait saaneet merkityksensä. Minulle oli selvinnyt, etten ollut ulkopuolinen vaan niiden alainen ja se täytti mieleni juhllaisuudella. Kosmos, suuri järjestys oli ja pysyi kaiken reuhtomisen taustalla. (H 32)

Tähdet liittyvät kohtaloon ja siitä kertomiseen, mutta myös siihen Stenbergin tuotannossa esiin tulleeseen ajatukseen, että ihmisen paikka maailmankaikkeudessa on marginaalinen ja että ihmisen tulisi suhteuttaa toimintaansa koko ajan tämän marginaalisuutensa käsittäen. Aikakäsitys liitetään myös unen logiikkaan ja kadonneisiin tunteisiin:

Kun aloitin selvitykseni, toivoin löytäväni menneestä avaimen kadonneisiin tunteisiin. Nyt olen keskellä nykyhetkeä ja se tuntuu unelta. Ehkä siksi että unessa ajat ovat uponneet toisiinsa, kaikki on läsnä samalla kertaa. (H 153)

Syklisen, arkaaisen aikakäsityksen vuoksi uudelleensyntyminen, yhä uudelleen toiseksi tuleminen on mahdollista. Maailmanlopun pessimismille ja vallitsevalle rappiolle vaihtoehdoksi muodostuukin maailman uudelleen luominen. Itsensä synnyttämisen, identiteetin etsinnän ja kirjoittamisen teemat ovat esillä jo Stenbergin aiemmassa lyriikassa (Kirstinä 2007b, 80–81). Samat teemat ovat esillä myös hänen romaaneissaan. *Häikäisyssä* oman elämäntarinan kertominen liitetään uudelleensyntyminen ajatukseen. Stella toteaa, että hänen on pakko löytää sanat ja oppia ilmaisemaan itseään. Loputtomien jo kerrottujen kertomusten, valmiiden määritelmien ja kielellisen väkivallan ikeestä Stella kurkottaa kaulaansa ja yrittää löytää kokonaisuuden. Koska sitä ei ole, hän pakenee hiljaisuuteen, etsii tilaa synnyttääkseen itsensä uudelleen.

Minun elämäni hallitsi sana, eikä siinä ollut muuta jumalallista kuin sen uskomaton valta. Minut tehtiin sanoista, minut määriteltiin valmiiksi, ja jostakin ilmoitettujen ominaisuuksieni ryteiköstä minä kurkottelin kaulaani nähdäkseen kokonaisuuden. Sitä ei ollut. Ymmärsin ettei minua oikeastaan ollut muualla kuin näissä loputtomissa puheissa. Tosiasiassa en ollut edes syntynyt. Siksi minun täytyi paeta, löytää tilaa itseni synnyttämiseksi. (H15)

Itsensä uudelleen synnyttäminen on kytköksissä maailman luomiseen. *Paratiisin vangeissa* vanhan maailman kuolema liittyy kristinuskoon ja laajemmin yhden sukupuolen hallintokauden päättymiseen, myös *Häikäisyssä* problematisoituu Stellan suhde hänet naisena määritteleviin autoritaarisiiin sanoihin ja tarve löytää uusi maailmanjärjestys.

Kaikessa luomisessa toistuu alkuperäinen kosmogoninen tapahtuma, maailman luominen (Eliade 1949/1993, 21). Tällöin kerrataan myyttiset hetket kaoksen vaihtumisesta järjestäytyneeksi maailmaksi. Keskeisiä elementtejä tässä rituaalisessa toiminnassa ovat esimerkiksi vesi ja vedenpaisumus, seksuaalinen vapaus, syntien tunnustaminen ja etenkin syntipukin avulla tapahtuva puhdistautuminen (mt., 50.) Kaikki nämä elementit toistuvat Stellan tarinassa uuden vuoden juhlan jälkeen, kun uudesta vuodesta tulee uusi alkku. Juhlien jälkeen Stellan menee töihin Nooan arkki –nimiseen eläinkauppaan. Romaanissa viitataan tässä yhteydessä vedenpaisumukseen, maailmanloppuun ja sen jälkeiseen pelastumiseen. Stellan Nooan kanssa kokema seksisuhde on myyttinen ruumiin pyhitys ja uskonnollinen mysteerinäytelmä.

Stenbergin tuotannossa toistuu myytti alkuperästä, kosmogoninen kertomus maailman luomisesta, jossa erityisesti kristinuskon luomiskertomus toistuu. Alkuperän ongelma koskee henkilöihahmojen alkuperää, todellisuuden alkuperää sekä kielen ja tekstien alkuperää. Henkilöiden alkuperä voi olla myyttinen, kuten Annalla. Alkuperä voi paradoksisesti myös olla monta, kuten Andarilla, jolla on kaksi menneisyyttä ja kaksi alkuperää: aika ennen Gulliverin tuloa hänen kotisaarelleen sekä aika Fantomimiasta lähtien. Myös *Gulliverin tytär* nostaa esiin kirjoitetun tekstin alkuperän ja tulkinnan kysymykset.

Stenberg käyttää hyväkseen myyttisen maailman uskomuksia ja aikakäsitystä kritisoidakseen modernia edistysajattelua ja länsimaista yksilönvapauden toteutumisen sukupuolittuneisuutta. Myyttisyys ennemmin kuin realismi on tapa käsitellä todellisuutta, joka liittyy Stenbergin kiinnostukseen länsimaisen kulttuurin jo kerrottuihin tarinoin ja modernin lineaarisuuden ja rationalisuuden kritiikkiin. Ajassa matkustaminen on Stenbergille keskeinen idea myös laajemmin kuin fantastisena elementtinä. Liike ajasta toiseen mahdollistaa romaanin moniäänisyyden, kun eri aikojen äänet ja ideat törmäävät toisiinsa ja haastavat toisensa. Tässä mielessä aikaa ei käsitellä lineaarisena, sillä se koostuu enemmän mahdollisuudesta aikakaudet ylittävään dialogiin kuin käsitykseen ajasta jatkuvuutena. Fiktio ei tarvitse noudattaa tosimaailman lainalaisuuksia

vaan sillä on kyky ylittää ne. Kirjallisuuden kyky ylittää oma aikansa ei kuitenkaan tarkoita ettei kirjallisuus eläisi omassa ajassaan ja käyttäisi omaa aikaansa aineksenaan.

Ajallisuus ei ole loogis-rationaalista kausaalisuutta, vaan aika on subjektiivisessa kokemuksessa tulkittua. Kokemus kuitenkin avautuu jatkuvasti toiselle. Kerronnallisen ääni ei takaa jatkuvuutta samana pysyvänä ja yksilöllisenä ”kertojan äänenä”. Subjektin problematisoinnin ohella muodonmuutokset liittyvät käsityksiin siitä, mikä voi olla totta ja minkälaiset ilmiöt ylipäätään kuuluvat todellisuuden piiriin. Henkilöiden kokemat metamorfoosit vahvistavat vaikutelmaa siitä, että toden ja kuvitellun välinen suhde problematisoituu. Oma kokemuksen alueen laajenee, jolloin ääntä ei ymmärretä yksityisenä sisimmän ilmaisuna vaan keskustelualueena, joka voi avautua itsen ja toisen välille. Stenbergin romaanien kohdalla ei voi luottaa siihen, että henkilöt puhuvat omalla äänellään vain koska heidän on nimetty yksilöiksi. Subjektia määrittää muutos ja jatkuva liike. Muodonmuutoksessa tulee esiin toisen erilaisuus, palautumattomuus samaan kuin itse. Toinen on haaste omalle identiteetille ja olemassaololle.

Stenbergin henkilöahmot näyttävät itse oman paradoksisuutensa ja kyseenalaistavat oman rationaalisuutensa sekä kiinnittävät huomiota todellisen ja kuvitellun väliseen suhteeseen ja siten myös oman kerrontansa ehtoihin. Toinen näkökulma mahdollistaa todellisuuden alueen laajenemisen. Mielikuvitus ja fantasiointi tulevat keskeisiksi kerronnassa ja ohjaavat lukijaa todellisuuden luonteen pohdiskeluun. Stenbergin romaaneissa tiedon ja todellisuuden ongelma tematisoituu monin paikoin. Kysymys on siitä, minkälaisia totuuksia sanoilla rakennetaan. Totuus on teeskentelyn, tekopyhyden ja huijaamisen vaihtoehto, mutta myös mielikuvituksen ja kuvittelun este. Stenberg yhdistääkin mielikuvituksen, myyttisyyden ja tiedon mahdollisuuden.

Karttusen ja Molariuksen (1996, 127) mukaan mies-nainen -kahtiajakoon 1970–1980-luvuilla liitettyä vastakohta-asetelmaa on sittemmin alettu purkaa, ja sukupuolieron liudentuminen näkyy biseksuaalisten henkilöahmojen ilmaantumisessa kaunokirjallisuuteen ja ratkaisuisissa, joissa sukupuoli ei enää toimi yksilön itseahmotuksen keskeisimpänä määrittäjänä. Stenbergin kohdalla tämä oletettu 1980-lukulainen sukupuolten vastakohta-asetelma monimutkaistuu, sillä vaikka hänen henkilöahmonsua kuvataan sukupuolittavien myyttien ja kertomusten uhreina, henkilöt eivät täysin määriy suhteessa tähän eroon vaan hei-

tä luonnehtii myös avoimuus toisenlaisuudelle. Ennen kaikkea muodonmuutos problematisoi subjektia yksinäisenä, sillä muodonmuutoksessa itsen ja toisen välisen rajan hämärtyminen mahdollistaa myös subjektin moninaisuuden.

Stenbergin romaanit eivät taivu helposti parafrasoinomaisiksi juonitiivisyksiksi juuri siksi, että ne eivät rakennu yksinkertaisen viestinnällisyyden vaaraan, vaan ne ovat täynnä paradokseja, kerroksisuutta ja samanaikaisia tapahtumia. Monimerkityksisyyden puolustus ilmenee Stenbergillä kielellisenä moniäänisyytenä, jonka yhtenä ilmentymänä on symbolistisuus, samanaikaisesti moniin eri suuntiin viittaavat kuvat. Metaforisuus luo romaaneihin monikerroksisuutta ja siten myös tulkinnallista kompleksisuutta. Kielen kerroksisuus mahdollistaa paradoksit ja yksinäisyyden mahdottomuuden. Sanojen takana ei ole kontekstista riippumatonta merkitystä, vaan kieltä voidaan manipuloida ja hyväksikäyttää. Tämä on myös Stenbergin poetiikassa keskeistä. Yksittäisten sanojen monimerkityksisyys tuottaa romaaneihin assosiaatioiden runsauden, mutta myös intertekstuaalisuus tuo mukanaan toisten tekstien ääniä muutenkin kuin tunnistettavan siteerauksen kautta. Jo tämä lähtökohta purkaa ajatusta romaanista monologisena yksikkönä.

Timo Kaitaron (1998, 272) mukaan surrealistien yritys vapautua länsimaisen rationalismin perinteen yksipuolisuudesta ei ollut paluuta esimoderniin vaan merkki hyvinkin modernista, epäilevästä ja kriittisestä projektista. Fantastis-surrealistisuus tulee Stenbergin romaaneissa esiin kritiikkinä sellaista subjektikäsitystä kohtaan, jossa subjekti on yhtä kuin tietoisuutensa, itselleen läsnä oleva tajunta. Tähän liittyy väistämättä myös ajan problematisoituminen ja ajassa toiseksi tuleminen. Romaanien fantastis-surrealistisuus näyttäytyy eettis-esteti- tisenä projektina, jossa tapa kirjoittaa ja kertoa kietoutuu eettisiin ja maailman- katsomuksellisiin ongelmiin. Fantastis-surrealistisuus on Stenbergille tapa kerto- muksellistaa todellisuutta moniäänisesti: purkaa järjen ja rationaalisen ajattelun oletuksia sekä rakentaa suhdetta läsnä olevaan toiseuteen. Leena Kirstinä (2003, 424) toteaa Stenbergin runojen yhteydessä, että Stenberg on kirjoittajana liian tietoinen verrattuna sisäisen maailman pidäkkeettömyyttä vaatineisiin surrealis- teihin. Stenbergin romaanit eivät olekaan surrealistisia siinä merkityksessä, että ne ikään kuin väistäisivät tietoisin kirjoittamisen pidäkkeitä. Ne ovat surrealisti- sia todellisuuskäsitykseltään.

Esimerkki surrealismien ja fantasian suhteesta suomalaisessa nykykirjalli- suudessa on Swift-tutkija ja kirjailija Jyrki Vainosen artikkeli ”Miksi novellini

ovat surrealistisia ennemminkin kuin fantastisia” (2004), jossa hän pohtii surrealismia ei niinkään erityisenä estetiikan lajina, vaan tapana ajatella. Tästä on nähdäkseen kyse myös Stenbergin suhteen: enemmän kuin erityisistä esteettisistä, surrealismiin takaavista tyylipiirteistä, on kyse laajemmasta poetiikasta ja todellisuuden hahmottamistavasta. Stenbergin romaaneissa fantastinen kerronta limittyy realistiseen, jolloin unia, fantasioita ja todellisuutta ei välttämättä ole tarpeen erottaa toisistaan. Sisäistä ja ulkoista ei eroteta toisistaan, ei ole vain sisäistä kuvittelua ja ulkoista todellisuutta. Kuten surrealismiin isänä pidetty André Breton (1924/1996, 34) kirjoittaa: ”Mielikuvituksellisessa on ihmeellistä se, ettei mielikuvituksellista enää olekaan: on vain todellista.”

5. TEKIJÄN EETTINEN POSITIOINTI

Allekirjoitus E.S.

Tässä luvussa tutkin kertojan ja tekijän välistä suhdetta etenkin siltä kannalta, miten tekijä suhteutuu kertomaansa maailmaan ja tuottamiinsa kerronnallisiin ääniin. Esiin tulee myös tekijän ja lukijan välinen suhde. Tekijään liittyvää problematiikka kotimaisessa nykykirjallisuudessa on tutkittu autofiktiivisen lajin näkökulmasta (Koivisto 2011) ja kirjailijanimeen ja allekirjoitukseen liittyvänä ongelmana (Rojola 1998), mutta ei kuitenkaan tekijän vastuullisuuteen tai tekijän ja kertojan väliseen suhteeseen keskittyen. Merkityksenmuodostumisen ongelma liittyy vastuun ja vapauden kysymyksiin, subjektin ja diskurssin suhteeseen, kysymykseen arvomaailmojen välittymisestä tai luotujen maailmojen keinotekoisuudesta.

Romaani *Gulliverin tytär* on kertojan ja tekijän suhteen kannalta kiintoisa siinä esiintyvän tekijänimen E.S. takia. Romaanissa todellisuuden ja fiktion rajaa hämmennetään ja saadaan lukija pohtimaan todellisen kirjailijan ja fiktiivisen kirjailija E.S:n välistä suhdetta.⁶⁰ Rajan pohtiminen juontaa vanhan kirjallisuuden konventioihin: fiktiivisen kirjailijan käyttö ja faktan ja fiktion sekoittaminen on näkyvissä Swiftin *Gulliverin matkoissa* (Fox 1995, 14–15). *Gulliverin matkat* nosti esiin kysymyksiä todellisen ja fiktiivisen kirjailijan suhteesta, heidän näkemystensä mahdollisesta identtisyydestä tai erosta (Fox 1995, 21). Kertojan ja tekijän roolit sekoittava kirjallisuuden konventio kuuluu Swiftin ajan kirjallisuuteen: *Gulliverin matkat* julkaistiin nimellä *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then Captain of Several Ships*. Kirjailija Jonathan Swiftin nimeä ei mainittu, vaan julkaisija oli

⁶⁰ Myös runoissaan Stenberg tuo esiin omaa läsnäoloaan leikkimällä omalla nimellään, vaikka onkin alusta asti karttanut saarikoskelaista minä-kirjoittamista (Kirstinä 2003, 423).

Gulliverin serkuksi mainittu Richard Sympson.⁶¹ Andrew Bennettin (2005) mukaan tällaisia kirjallisuuden anonyymiyden ja pseudonymian eleitä voidaan pitää kuolemassa olevan kulttuurin viimeisinä temppeina, mutta myös keskittymisenä kirjailijaan kohdistuvaan huomioon, provokaationa tuolloin nousussa olleeseen kiinnostukseen tekstin todellista alkuperää kohtaan.

Jako kirjailijan ja kertojan välillä ei ole perustava, vaan historiallinen, valitsevaksi kehittynyt (Fludernik 2009, 58).⁶² 1700-luvulla fiktion ja faktan väliset rajalinjat eivät vielä olleet kehittyneet nykyisenlaisiksi, ja tästä määrittelemättömyydestä tulikin yksi kirjeromaanin lajin tunnistettava piirre (Cook 1996, 18–19), jota myös Stenberg käyttää hyväkseen. Kirjallinen konventio, jossa kirjailija on teoksen toimittaja, lyhentää tekijän ja kertojan välistä välimatkaa. *Gulliverin tyttäressä* yksi kertojista on kirjailija E.S.: hän on pullopostin löytäjä, viestien kääntäjä, julkaisija ja toimittaja. Kuten jo luvussa 3 on tullut esiin, romaanin esipuheessa kirjailija E.S. ei esiinny tekstin merkitysten takaajana, vaan ainoastaan sen yhtenä instanssina, kääntäjänä. Kuitenkin hän mainitsee tosiasialliseksi ammatikseen kirjailijan, joka tapahtumien luonteen johdosta joutuu muuntautumaan kääntäjän nahkoihin. Kirjemuodossa toimittaja problematisoi fiktion ja todellisuuden, totuuden ja valheen, ulkopuolen ja sisäpuolen, itsen ja toisen, mennen ja nykyisen, henkilöahmon ja kirjailijan välisiä dikotomioita (Kauffman 1992, 171).

Esipuheen kirjoittaja on kirjailija, jolla on yhtenevät nimikirjaimet kirjailija Eira Stenbergin kanssa. Nimimerkki jättää avoimeksi sukupuolen, mutta sillä ei voi katsoa olevan erityistä anonyymiyden funktiota, koska se esiintyy osana tarinaa, ja sille on helposti löydettävissä viittauskohde todellisen kirjailijan nimestä. Kuitenkaan todellinen kirjailija ja nimimerkki eivät voi olla täysin samoja. Eira Stenberg ja E.S. eivät yksioikoisesti lankea yhteen niin, että todellinen kirjailija ja esipuheen allekirjoittaja olisivat identtiset. Samuutta rikkoo kaksiaänisyys. Kirjailijan esipuhe ei ole yksiaänisen, itseään ilmaisevan tekijän puhetta. Kuitenkin kirjailijan ääni kuuluu romaanissa epäsuorasti, kun hän rakentaa itsestään henkilöahmon, jonka suhteuttaa muihin tarinan henkilöahmoihin.

⁶¹ Vuonna 1735 julkaistiin painos, johon oli lisätty Gulliverin kirje serkulleen Richard Sympsonille.

⁶² 1800-luvun loppupuolelle asti kirjailija ja kertoja samastettiin keskenään ja autoritaarisen kertojan taakse voitiin kuvitella tekijän ääni. Kuuluisin esimerkki on *Rouva Bovarysta* vuonna 1857 käyty oikeudenkäynti, joka johti käsitteiden erottamiseen toisistaan. Oikeudenkäynti kyseenalaisti kirjailijan vastuun henkilöahmoista sekä ajatuksen siitä, että se, mitä kertoja sanoo, olisi väistämättä sama asia kuin se, mitä kirjailija uskoo.

Itseään ja nimeään representoivan tekijän kuolema on väistämättä edessä, kun tekijä irrottautuu omista sanoistaan ja representoi itsensä henkilöahmoksi (Palmieri 1998, 54). Yksiääninen kirjailija voi edustaa itseään ja kertoa autenttilla äänellä. Kun kirjailijalla on vähintään kaksi ääntä, se ei enää onnistu, vaan syntyy välimatka. Intentio ei voi olla kokonaan läsnä lausumassa lausuman kaksiaäänisyyden vuoksi. Bahtinin tekijäkäsityksessä⁶³ kirjailijan on ilmaistakseen itseään objektivoitava itsensä siten, ettei hän koskaan pysty kohtaamaan todellista itseään, vain esittämään kuvan itsestään. Näin myös hänen äänensä kaksinkertaistuu, kun hänen omasta sanastaan tulee objekti. Hän ikään kuin imitoi itseään. Tästä seuraa, että tekijä ei voi siten myöskään ilmaista itseään suoraan, joten hänen täytyy jakaa itsensä, antaa itselleen kaksi ääntä. Kuva, jonka tekijä antaa itsestään, on toisen äänen epäsuoraa puhetta. Prosessi muistuttaa kaksoisreflektiota, itsensä ajattelemista itseään ajattelemaan kykenevänä: kirjailija rakentaa objektivoidun kuvan itsestään, mutta hän pystyy myös ilmaisemaan suhteensa tuohon kuvaan. (Palmieri 1998, 46–50, 53.)

Stenberg tekee itsestään tällaisen puhuteltavan henkilöahmon. Kirjailijan äänen epäsuora ilmaus kuuluukin romaanissa henkilöahmojen kautta. Esipuheessa E.S. asettaa kysymyksiä, joihin romaanihenkilöt vastaavat. Hän pohdiskelee Suurten kertomusten merkitystä ja kirjailijan roolia, mutta hän ei esitä mitään lopullista näkemystä vaan ennemminkin asettaa kysymyksiä. E.S. pohdiskelee kirjailijan asemaa ja sitä, kuinka kirjailijat joutuvat paineenalaisiksi, koska jotkut lukijat kaipaavat totuuksia ja toiset taas niiden kyseenalaistamista:

Suuri yleisö tuskin tulee ajatelleeksi millaisessa paineessa kirjailijat elävät. Osa lukijoista kaipaa totuuksia ja toinen niiden kyseenalaistamista. Toiset odottavat Suurta Kertomusta, toiset halveksivat tarinaa. Näiden välissä kirjailija on kuin nuorallatanssija, joka yrittää säilyttää tasapainonsa. (GT 7)

Suuri Kertomus – korostetusti isoilla kirjaimilla – rinnastuu kirjailijan mielessä totuudeksi, johon kirjailijan täytyy valita suhtautumisensa. Kirjailija E.S. on tietoinen kielellisen esittämisen kytköksestä valtaan ja totuuteen: sillä on merkitystä, *miten* tarina kerrotaan. Kirjallisuuden tila näyttäytyy kirjailijalle murroksenalaisena, kun osa lukijoista alkaa kyseenalaistaa totuuksina pidettyjä Suuria Kertomuksia, yhtenäisiä, eheitä tarinoita. Ajatus Suurista Kertomuksista liittää

⁶³ Palmieri huomauttaa, että hänen artikkelinsa on rekonstruktio Bahtinin tekstien tekijäkäsityksestä, sillä Bahtin ei itse koskaan luonut mitään yhtenäistä tekijyyden teoriaa.

Stenbergin romaanit keskusteluun länsimaisen modernisaation tavoitteista ja päämääristä sekä modernista subjektista.⁶⁴

Usein romaaneissa, jotka pyrkivät uudistamaan lajia, on esipuhe, jossa kirjailija esittää taidekäsityksiään (Lyytikäinen 1991, 154). Esipuhe on tekijän tulkinta tekstistä ja myös osoitus tekijän intentionaalisuudesta (Genette 1997, 221). E.S. ei kuitenkaan suoraan ota kantaa kysymykseen kertomuksesta ja sen merkityksestä vaan tämä tapahtuu dialogissa Andarin kanssa. E.S.:n pohdinta on keskustelua Andarin kanssa, joka myös esittää käsityksensä omasta ajastamme ja sen Suurista Kertomuksista:

Tarinat kohisevat, niiden ääni muistuttaa merta tai huminaa, joka jää jäljelle kun ohjelma-aika on ohi. Mutta kohinasta nousee yksi ääni yli muiden, ja se on kuorsaus. Se on tämän ajan ääni, sen Suuri Tarina. Mutta ei syytä synkkyteen: kuorsaus kertoo että asianomainen on hengissä ja herätettävissä. Ja ehkä uni on kaunis. Ehkä se on valtameri, johon kaikki lopulta uppoaa. (GT 47)

Kritiikki kohdistuu tähän aikaan ja älylliseen laiskuuteen, jonka merkinä toimii kuorsaus. Ihmiset ovat vaipuneet horroksen kaltaiseen tilaan, jossa moraaliset kysymykset saati oma kulttuuriperintö eivät jaksaa kiinnostaa. Tulkinta Suuresta Kertomuksesta ironisesti ymmärrettyinä syntyy kirjailijan ja henkilöhahmon dialogissa, joka moninaistuu, kun kirjailija lukee Andarin lokikirjan ja suuntaa sen herättämät pohdintansa lukijoille esipuheessa.

Esipuhetta seuraa ”Glumdalclitch Gulliverin kirje kääntäjälle”. Kirje on kirjoitettu englanniksi ja kirjailija E.S. on kääntänyt sen ”johdannoksi itse dokumentteihin”. (GT 12) Kirjailijan mukaan kirje tipahti aivan yllättäen hänen postiluukustaan. Glumdal on saapunut Suomeen Fantomimiasta ja saanut tietoonsa, että E.S. on saanut haltuunsa Terrasta heitetyn pullopostin ja aikoo julkaista sen. Glumdal on kertoja, joka kykenee puhuttelemaan kirjailija-kääntäjää: ”Huomaan että minulla on tarve kertoa Teille asioistani, mutta se lienee luonnollista, olettehan saanut haltuunne tärkeän osan elämästäni.” (GT 33) Huomionarvoista on, että vain kerran romaanissa viesti todella pääsee perille sinne minne se on

⁶⁴ Erityisesti 1700-luvun puolivälistä 1900-luvun puoliväliin monilla tieteenaloilla etsittiin selityksiä siihen mistä olemme tulossa ja mihin olemme menossa. Etsittiin maailman järjestävää ja selittävää Suurta kertomusta. Juuri 1700-luvulla syntyi joukko merkityksellisiä ajatusmuotoja, kuten valistus, filosofinen estetiikka ja idealistinen filosofia Saksassa, myös moderni romaanimuoto. (Kotkavirta & Sironen 1986, 12–13).

tarkoitettu: kun Glumdal kirjoittaa kirjeen E.S:lle, kirje tipahtaa suoraan hänen postiluukkuunsa eikä joudu hakoteille:

Pari kuukautta pullon löytämisen jälkeen postiluukustani tipahti pitkä kirje, jonka allekirjoittaja on eräs pullopostissa usein mainittu henkilö. Kirjeestä puuttuu postimerkki, joten joku on henkilökohtaisesti tuonut sen. Se on kirjoitettu englanniksi ja olen kääntänyt sen oheen johdannoksi itse dokumentteihin. Se antaa lisävalaistusta koko merkilliseen tarinaan. (GT 12)

Vastaanottajan poissaoloa ja kyvyttömyyttä vastata on pidetty tunnusomaisina piirteinä kirjemuodolle (Kauffman 1992, 166, 186, 195), joten suhteessa tähän konventioon romaani on erityinen. E.S. on kirjeiden vastaanottaja ja kirjailija, eli hän ei ole poissa eikä kyvytön vastaamaan.

Glumdal vertaa Suomen ja Fantomimian oloja toisiinsa ja haluaa kertoa kirjailijalle jälkimmäistä koskevia taustoja ja lisätietoja. Samalla tulee esiin hänen tarinansa, joka osaltaan valottaa pullopostin sisältöä. Maantieteellisen ja ajallisen etäisyyden vuoksi Glumdal pystyy kritisoimaan kirjailija E.S.:n kotimaan ja kirjoitusajankohdan moraalisia ongelmia. Glumdal on ollut sekä Fantomimiassa että avaruudessa, ja kirjeessään hän ilmoittaa nyt saapuneensa Suomeen. Glumdal ottaa kantaa myös (kirjalliseen) keskusteluun pahasta:

Uskon että suotuisissa olosuhteissa on mahdollista valjastaa ihmisen luontainen oikeudentunto ja järki hänen tekojensa herraksi ja saattaa kaipaus iloon ja hyvyyteen vallitsevaksi voimaksi. Mutta tämän saavuttaminen vaatii paljon työtä ja tietoa ja onnistuu ehkä vain pienissä yhteisöissä, joissa yksilöt tuntevat toisensa.

Teistä tämä voi kuulostaa naiivilta, sillä olen lukemani perusteella havainnut, että maanne kirjailijakunta, toimittajat ja lukijat ovat viehtyneitä kaikenlaisiin hirveyksiin. Mikään ei innosta niin kuin pahan kuuma henkäys, ja todellisella uutisella on aina sarvet päässä. Ehkä näin on kaikkialla ja sen pitäisi kai vahvistaa isäni käsitystä ihmisen, tuon kirokun yphoon, (7) perimmäisestä luonnosta. Näyttäähän siltä, että maassa kuin maassa ilta-päivälehdet elävät murhista, raiskauksista ja sodista ja että ihmiset nauttivat julmuudesta, niin hanakasti he ahmivat tällaisia uutisia. (GT 18)

7) Suom. huom. Houyhnhnmien maassa elävä ihmisen kaltainen villiintynyt olento, jolla on kaikki mahdolliset moraaliset paheet.

Romaani sisältää yhteiskuntasatiirisia aineksia pohtiessaan suomalaisen yhteiskunnan tilaa. Swiftillä inhimillisten paheiden ruumiillistumia ovat yahooot,

Stenbergillä paheet ruumiillistuvat suomalaisiin poliitikkoihin. Tässä tulee hyvin esiin se, kuinka myös fantastiseksi luonnehdittu kaunokirjallisuus reagoi oman aikansa ilmiöihin, kuten 1980-luvun kirjallisuuden trendikkääseen ”pahan kuumaan henkäykseen”. Paha todella on toistuva teema Stenbergin tuotannossa, ja se kiertyy tiukasti moraalisten ongelmien ympärille.

Glumdal kertoo taustatietoja, jotka auttavat E.S.:n haltuun joutuneen pullopostin tulkitsemisessa. Glumdal toivoo, että jonain päivänä hänen olisi mahdollista keskustella kirjailijan kanssa kirjallisuudesta. Hän esittää oman näkemyksensä Suomen kirjallisesta ja poliittisesta elämästä:

Toivottavasti voimme joskus tulevaisuudessa tavata ja keskustella kaikista näistä asioista. Voin vakuuttaa että se olisi minulle mieluista. Olen seurannut lehtien välityksellä jonkin verran maanne kirjallista ja poliittista elämää, ja minusta olisi kiintoisaa vaihtaa ajatuksia kanssanne. [...] Minusta on valitettavaa, että teillä keskustellaan vain rahasta ikään kuin siihen kätkeytyisivät elämän kaikki arvot. Suhteenne olemassaolon kysymyksiin on kovin primitiivinen, mikä johtunee totisesta ja uneliaasta mielenlaadustanne. Ehkäpä teilläkin kannattaisi perustaa läpsähdyttäjien ammattikunta, joka Laputassa (8) piti korkea-arvoisemmat henkilöt hereillä. Muistanette varmaan nuo henkilöt, *climenolet*, jotka kantoivat lyhyiden keppien nokassa kuivatuilla herneillä tai pikku kivillä täytettyjä virtsarakkoja. Tällaisen rakon läpsäys suulle tai korvalle vaikutti ihmeen virkistävästi puhe- ja kuuloelimiin, kun henkilö oli vaipunut niin syvälle mietteisiin ettei kyennyt kuuntelemaan muita. Olen nähnyt tv-ruudussanne poliitikkojenne vinon hymyn ja ilmeetömän papatuksen ja luulen, että pikku läpsäys silloin tällöin tekisi heille hyvää. Samalla vähentäisitte työttömien joukkoa.

8) Suom. huom. Lentävä saari, jonne Gulliver joutui matkallaan 1707 merirosvojen vallattua hänen laivansa. Asukkaat olivat vaipuneet niin mietteisiinsä, että heidät täytyi tuontuostakin herättää. (GT 39–40)

Glumdal viittaa lama-ajan Suomen olosuhteisiin, työttömyyteen ja politiikan kyvyttömyyteen ratkaista ongelmia. Hänen mukaansa suomalaisten suhde olemassaolon kysymyksiin on suorastaan primitiivinen, kun rahasta puhutaan ainoana olemassaoloa määrittelevänä arvona. Glumdal viittaa Swiftin kertomuksessa esiintyvään Laputaan, *Gulliverin matkojen* kolmanteen osaan, jossa parodioidaan edistysajattelua (ks. Fox 1995, 9). Laputan asukkaat ovat vaipuneet niin mietteisiinsä, että heidät täytyi tuontuostakin herättää, sillä he eivät kyenneet kuuntelemaan muita.

Stenberg rakentaa itsestään henkilöahmon ja siten irrottautuu mahdollisuudesta yksiiäniseen ilmaisuun. Oman suhteensa rakentamaansa kuvaan hän ilmaisee Glumdalin henkilöahmon kautta. Glumdalin kannalta E.S. on puhuttava kirjailija. Puhuttelemalla fiktiivistä kirjailijaa Glumdal luo hänestä tietynlaisen kuvan kirjailijana: ”Olettaisinkin kuitenkin että sivistyneenä eurooppalaisena ja lisäksi kirjailijana tunnette myös alkuperäisen matkakertomuksen, jonka isäni serkku Richard Sympson julkaisi 1726.” (GT 14) Tähän kirjailijakuvaan kuuluu kriittinen dialogi länsimaisen kirjallisuuden kanssa.

E.S. on myös fiktiivinen henkilö tarinassa. Romaani alkaa kääntäjän esipuheella, joka kehystää tarinaa, mutta on samalla myös olennainen osa sitä, yksi osapuoli dialogissa. Kertomuksen äänet eivät ole hierarkiassa keskenään. Tällainen dialoginen käsitys kirjallisuudesta tulee esiin romaanissa myös temaattisesti. Stenberg on suunnitellut romaaninsa niin, että se asettaa dialogiin kolme erilaista ja eriaikaista kirjallisuuskäsitystä: Gulliverin, Andarin ja E.S.:n. *Gulliverin tyttäressä* mukaillaan 1700-luvun kirjallisuuden valistuksellista otetta: kirjallisuuden tehtävä on valistaa ja kertoa totuus tapahtumista, ei huvittaa lukijaa.⁶⁵ Tämä asenne näkyy Gulliverin kirjeissä Glumdalille:

Haluaisin lohduttaa sinua muistuttamalla, että sinulla on matkakertomukseni varhaisemmilta matkoiltani, tarkoitan teosta jonka serkkuni Richard Sympson julkaisi 1726. Valitettavasti tuo kurja yahoo katsoi aiheelliseksi sensuroida käsikirjoitukseni ymmärtämättä, että olin kirjoittanut kirjani kaikkein jaloimmassa tarkoituksessa, nimittäin valistaakseni ja opettaakseni ihmisiä. Tosin kirja ei ole vaikuttanut parantavasti lukijakuntaan, mikä oli sen julkaisemisen tarkoitus, enkä voi sanoa muuta kuin että eurooppalaiset ovat kovakalloista kansaa. Valehtelu, kiertely, petos ja kaksimielisyys ovat juurtuneet niin syvästi heidän sisimpäänsä, että yksikään kirja tuskin voi repäistä näitä paheita heistä irti.” (GT 92)

Lukijat ovat siis tulkinneet Gulliverin matkakertomusta hänen intentioidensa vastaisesti. Hän on kertonut totuuden sellaisena kuin sen itse on kokenut ja olisi toivonut kirjansa vaikuttavan lukijoihin kasvattavasti, jolloin myös moraaliset

⁶⁵ Swiftin *Gulliverin matkojen* viimeisessä luvussa Gulliver kertoo, mitä hän on tarkoittanut julkaistessaan teoksensa: ”Thus, gentle Reader, I have given thee a faithful History of my Travels for Sixteen Years, and above Seven Months; wherein I have not been so studious of Ornament as of Truth. I could perhaps like others have astonished thee with strange improbable Tales; but I rather chose to relate plain Matter of Fact in the simplest Manner and Style; because my principal Design was to inform, and not to amuse thee.” (Swift 1995, 261–262.)

paheet olisivat hävinneet heidän mielistään. Gulliver kertoo kirjeessään kirjoittaneensa matkakertomuksensa valistaakseen ihmisiä, mutta kirja ei ole onnistunut tehtävässään, sillä valehtelu ja petos ovat juurtuneet syvälle eurooppalaisten mieliin. Lainauksessa tulee esiin toisten tekstien manipuloinnin mahdollisuus, joka on mutkistanut Gulliverin oman äänen ja sanoman perillemeno. Myös Swiftille on ominaista kirjoitetun sanan epävakaus, erityisesti vallankäyttöön sidottuna manipulaationa. *Gulliverin matkojen* yksi keskeinen teema on se kuinka merkityksiä voidaan vääristää ja muotoilla uudestaan. (Fox 1995, 14.)

Kirjallisuuden moraalinen, kasvattava tehtävä tuodaan romaanissa esiin toiseen aikaan kuuluvan teoksen ja sen fiktiivisen tekijän, Gulliverin, avulla. Totuuden kertomiseen vaaditaan yksinäinen, intentionaalista tarkoituspäriään kommunikoiava kirjailija:

Haluaisin vielä keskustella serkkuni Richard Symphonin kanssa, jolla oli niin suuri tarve sievistellä matkakertomuksiani. Minulle on aina ollut tärkeää kertoa asiat juuri niin kuin ne ovat tapahtuneet mitään lisäämättä tai poisjättämättä ja uskon, että siten toimin juuri ammattini edellyttämällä tavalla, olenhan koulutukseltani väliskäri. Olen nimittäin aina luottanut siihen että totuus vaikuttaa parantavasti, joskin tämä uskoni on alkanut horjua. En tarkoita että valheesta olisi hyötyä, mutta pelkään pahoin että ihmisluonnossa on parantumattomia vikoja, joita millään tunnetuilla keinoilla ei osata korjata. (GT 104–105)

Gulliverin mielestä kirjallisuuden tehtävä on valistaa. Viittaus Descartesiin suhteellistaa lausuman osaksi eurooppalaisen ajattelun historiaa:

Eikö juuri halu elää ole se voima joka pitää meidät hengissä, vaikka muuan suosittu uunissa mietiskelyä harrastanut ranskalaistyperys onkin väittänyt että olemme olemassa koska ajattelemme. Jos hän tarkoitti ajattelulla koko ylpeyden, turhamaisuuden ja kaksinaamaisuuden teatteria, joka kaiken aikaa pyörii eurooppalaisten päässä, voi vain toivoa loppua koko mielenaskarukselle. (GT 104)

Esipuheessa kertomusten merkitystä pohtinut kirjailija E.S. ei ole romaanin ainoa kirjailija. Gulliver on kuuluisan matkakertomuksen tekijä, mutta myös Andar on sydämeltään kirjailija, sillä *Fantomimiassa* hänelle siirrettiin nuorena kuolleen runoilijan sydän. Stenbergille tyypillisesti metafora konkretisoituu:

Minulla on kirjailijan sydän, eikä tämä ole vertauskuva. Minun muukalaisen sydämeni pakahtui *Fantomimiassa* ja siksi minulle siirrettiin nuorena kuol-

leen runoilijan sydän. Tällaiset siirrot ovat Fantomimiassa arkipäivää, mutta muukalaisuuteni säilyi yhtä kaikki. Se vain muutti muotoaan. Aloin rakastaa kirjoja enemmän kuin ihmisiä. Kirjojen vuoksi olin valmis viemään ihmiskunnan muille planeetoille. (GT 49)

Inhimillisen kulttuurin säilyttämisen mahdollisuuksia työkseen tutkiva Andar on valmis pelastamaan ihmiskunnan sitä väistämättä uhkaavalta tuholta ennen kaikkea kirjojen vuoksi. Andarin mukaan kirjallisuuden tehtävä on kertoa moniäänisesti erilaisista ajattelutavoista. Kuten kirjailija E.S., myös Andar pohtii kirjallisuuden tehtävää: ”Minä olen käynyt sfääreissä ja kuullut houyhnhnmien hirtun naurun. Siksi tiedän, että kirjallisuuden tehtävä on etsiä ajatuksia ja puhua niistä Baabelin kaikilla kielillä. Myös nauru kuuluu kieleen.” (GT 48–49) Andar asettuu moniäänisen kirjallisuuskäsityksen kannalle: kirjallisuuden tehtävä ei ole yhden yksilöllisen näkemyksen esittäminen, vaan kielellinen moniäänisyys, jossa kaikuvat menneet ja tulevat äänet. *Gulliverin tyttäressä* kaikki henkilöt pohtivat kirjailijaan ja kirjallisuuden tehtävään liittyviä historiallisesti muuttuvia kysymyksiä. Nuo kysymykset koskevat kirjallisuuden ja maailman välistä suhdetta, tekijän intentionaalisuutta ja mielikuvituksen voimaa.

Andarin käsitys kirjallisuuden moniäänisyydestä muistuttaa johdannossa esiin tullutta Stenbergin esittämää kirjallisuuskäsitystä romaanista moniäänisenä, ajan ja paikan sidokset ylittävänä taiteena. Siitä voi löytää yhtenevyyksiä Bahtiniin, jolle moniäänisyys merkitsee eri ääniä, jotka laulavat eri tavoin samasta temasta ja siten paljastavat elämän moninaisuuden ja monimutkaisuuden (Bahtin 1963/1991, 71–72). Kirjallisuuden ja sitä myöten kirjailijan tehtävä monien erilaisten ja eriaikaisten äänien kaikupohjana tulee esiin. Bahtinin mukaan voin tarkoittaa, mitä sanon, mutta vain epäsuorasti. Sanat merkitsevät, mutta vain toisten kautta. Joskus kuorona, parhaina aikoina dialogina. (Clark & Holquist 1984, 12.)

Myös alaviitteet ovat merkki tekijän äänen epäsuorasta ilmaisusta. Alaviitteet ovat romaanin paratekstejä, joiden avulla voidaan neuvotella tekstin rajoista (ks. Genette 1997). Alaviitteet E.S.:n julkaisemissa viesteissä kertovat hänen aktiivisesta paikantumisestaan suhteessa viestien lähettäjiin. Hän on liittänyt kaikkiin hänen esipuhettaan seuraaviin osiin alaviitteitä, eniten Glumdalín kirjeeseen. Alaviitteet alkavat tietokirjoille ominaiseen tapaan ”suom. huom.” ja niiden käyttö antaa vaikutelman asiantuntijuudesta ja tuo tekstiin faktatietoa korostavan sävyn. Syntyy illuusio siitä, että itse viesti olisi Glumdalín, ja vain alaviitteet kääntäjän, toimittajan, tekemiä tarkennuksia. Alaviitteiden kautta tekstiin tulee

dialoginen sävy, kun E.S. voi tuoda oman lisänsä ja kehystyksensä toisten viesteihin.

Alaviitteet purkavat tarinamaailman ja todellisen maailman välistä rajaa liittämällä tarinat osaksi historiallista aikaa. Seuraavassa esimerkissä näkyy kahden kertojan, fiktiivisen ja todellisen, samanaikaisuus ja vastavuoroisuus, kun Glumdal kertoo E.S.:lle ja E.S. kertoo lukijalle tapahtumista ja henkilöistä, jotka ovat todellisen maailman henkilöitä:

Sen sijaan harvempi tietää isäni myöhemmistä vaiheista, vaikka dokumentti niistä on julkaistu juuri teidän maassanne. Tarkoitin kertomusta matkasta Fantomimian mantereelle, joka joutui kirjastonhoitaja Volter Kilven haltuun ja toimitettiin julkisuuteen 1944 herra Kilven kuoleman jälkeen. Kirjastonhoitaja Kilpi oli myös tunnustettu kirjailija ja niinpä tutkijat liittivät isäni paperit automaattisesti hänen kirjailijantuotantonsa. (5)

Virhe kertoo tutkijoittenne kyvyistä, sillä herra Kilven ja isäni tyyli eroavat toisistaan paljonkin. Tosin isäni kertomistapa muuttui iän myötä, mutta niinhän yleensä tapahtuu ja tutkijoiden tulisi ottaa se huomioon. Lisäksi on muistettava, millainen mullistus isälleni oli matkustaa tällä kertaa myös ajassa eikä vain paikassa.

5) Suom. huom. Volter Kilpi: Gulliverin matka Fantomimian mantereelle. 1944 ja 1993. (GT 15)

Glumdalin kertoessa kirjeessään, että tutkijat ovat epähuomiossa liittäneet hänen isänsä Gulliverin paperit Volter Kilven kirjailijantuotantoon, E.S. antaa alaviitteessä lisätietona Kilven romaanin julkaisuvuodet 1944 ja 1993. E.S. ei siis pitäydy Gulliverin seikkailujen maailmassa, vaan toimii välittäjänä tekstien ja todellisuuden rajalla. Alaviitteen ja varsinaisen tekstin suhde voi muodostua mutkikkaaksi, koska viite asettuu fiktion ja toden raja-alueelle, jolloin teksti laajenee rajojensa yli (Nummi 1986, 90). Näin myös E.S.:n oma historiallinen konteksti näkyy hänen lisäämissään alaviitteissä. Alaviite täydentää ”leipätekstiä”, se on täydennys, joka määrittää tekstiä tekstin ja kontekstin rajalla (ks. Derrida 1974, 157).

Andar kuvailee lokikirjassaan avaruuden sfääreissä kohtaamiaan ihmisiä ja tapahtumia. Kun Andar ei tunnista sfääreissä näkemäänsä hahmoa, suomentaja E.S. tulee apuun ja kertoo alaviitteessä kyseessä todennäköisesti olevan Alexander Popen: ”Suom. huom. Kuvauksesta päätellen kyseessä saattaisi olla runoilija Alexander Pope (1688–1744), joka oli aikansa johtavia kirjallisia maku-

tuomareita.” (GT 77) Andar kommentoi 1600-1700-luvun suuria ajattelijoita ja E.S tukee häntä siinä alaviitteen avulla.

Ginsburg ja Rimmon-Kenan (1999, 66) lukevat uudelleen klassista naratologiaa Boothin ja erityisesti Bahtinin avulla, jolloin heidän mukaansa avautuu mahdollisuus kirjailijan ja kertojan käsitteiden historiallistamiseen ja kontekstualisoimiseen. He käyttävät nimitystä kirjailija-versiot (author-versions) monimutkaisista kirjailijoiden, tekstien ja lukijoiden välisistä suhteista. Heidän projektinsa asettuu osaksi niitä ideologis-poliittisia muutoksia, joiden myötä subjektin toimijuutta ja vastuuta on alettu korostaa. Ginsburg ja Rimmon-Kenan hahmottelevat kerronnallista prosessia, jossa kirjailijat tuottamalla fiktiivisiä maailmoja luovat itsestään avoimia subjekteja. Kirjailijan pohtiminen suhteessa merkityksenmuodostumiseen problematisoi kirjallisen tekstin luonteen vakaana objektina. (Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999, 71.)

Kirjailija E.S.:n voi nähdä tällaisen avoimena ja dialogisena subjektina. Todellinen ja fiktiivinen E.S. eivät poissulje toisiaan eri maailmoihin kuuluvina subjekteina. Tekijää luonnehtii juuri avoimuus rajojen välillä: E.S. ei ole kokonaan fiktiivinen eikä kokoaan biografinen, todellinen kirjailija. Paradoksisesti, hän on osa itse luomaansa tekstiä. Hän ei ole tekstuaaliset ristiriidat selittävä kokonaisuus eikä myöskään täysin fiktiivinen kertoja. Tekijää luonnehtii muodonmuutoksen alaisuus: ei valmis vaan prosessissa. Prosessuaalisuutta rajoittaa kuitenkin dialogisuus, E.S.:n paikantuminen suhteessa hänen luomaansa maailmaan. Kirjailija on kynnyksäsite, jota luonnehtii rajanylitys sisäpuolen ja ulkopuolen välillä (Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999; Grosz 1995). E.S. sitoo Glumdalin kerronan todellisiin tekijäimiin, romaanien nimiin ja julkaisuvuosiin ja näin liittään sen alaviitteiden avulla yhteen sekä Swiftin että Kilven romaanin kanssa. Samalla hän konkretisoi oman kaksoispositionsa.

Stenbergille keskeisenä kertomisen tapana nousee esiin suunnitelmallisuus siinä, minkälaisia ääniä hän on romaaneihinsa sisällyttänyt ja millä tavoin nämä äänet suhteutuvat toisiinsa. Rajan vetäminen ja hierarkian muodostaminen toden ja fiktion välille on hankalaa, kun henkilöhahmona on fiktion ja toden rajoja haastava kirjailija E.S. *Gulliverin tytär* hyödyntää ainoana Stenbergin romaaneista autofiktion keinoja, kirjailijan ja kertojan yhteneviä nimiä, mutta suhteessa autofiktioon erityistä on se, että romaanin kertoja, kirjailija E.S. ei kerro omaa tarinaansa vaan toimii välittävässä roolissa, toisten tarinoiden kertojana. Siinä, toisin kuin romaaneissa, joissa tekijä on romaanin pää-

henkilö (ks. Koivisto 2011, 29), kirjailija E.S.:n rooli on lähtökohtaisesti antaa puheenvuoro muille. Autofiktiossa tekijä on romaanin päähenkilö, tässä tekijä on romaanihenkilö, joka ei kerro omaa tarinaansa vaan luo erilaisille äänille tilaa ja suhteuttaa niitä keskenään.

Allekirjoitukseen liittyy vastuu subjektin paikantumista korostavana elementinä. Postmodernissa ajattelussa allekirjoituksen merkitys on kumottu, jotta diskurssin ja subjektin välille saataisiin tehtyä eroa, kuin ajatus subjektista itsessään olisi jotenkin epäeettinen. Tällöin allekirjoitus on sekoitettu ajatukseen autonomisesta ja universaalista subjektista, vaikka allekirjoituksen funktio on juuri päinvastainen, subjektin erityisen paikantumisen vahvistaminen. (Burke 1995, 286.)

Allekirjoitus E.S. asettuu kiinnostavaan suhteeseen muiden Stenbergin romaanien kanssa, joissa nimeämisen ongelma on keskeinen. *Gulliverin tyttäressä* nimi kuitenkin asettuu erilaiseen ympäristöön: kirjailijan allekirjoitukseksi. Nimet kertovat tekijän suunnitelmallisuudesta, sillä nimi on aina toisten antama, kaunokirjallisuuden tapauksessa tekijän suunnittelema. Kun Stenberg nimeää itsensä romaaninsa henkilöksi, hänen tekonsa on intentionaalinen. Allekirjoituksensa avulla Stenberg osoittaa intentionsa olla osa tätä dialogia romaanihenkilöiden kanssa: hän on osa sitä keskustelua, jota kirjan sivuilla käydään. Allekirjoitus ei tällöin ole merkki omistusoikeudesta tekstiin vaan osallisuudesta dialogiin.

Samoihin aikoihin Stenbergin tekijäproblematiikan kanssa Pirkko Saisio käytti tekijänimiä Jukka Larsson trilogiassa *Kiusaaja* (1986) *Viettelijä* (1987) ja *Kantaja* (1991) sekä Eva Wein romaaneissa *Kulkue* (1990) ja *Puolimaailman nainen* (1993). Päivi Koivisto (2011, 18) näkee Saision kokeilut eri tekijänimillä merkinä nais- ja mieskirjailijoihin kohdistuneiden odotusten kipuiluna ja toisaalta kapinana 1980-luvulla Suomessa muodissa ollutta nais erityisyyttä vastaan (Saision tekijäproblematiikasta ks. myös Rojola 1998, 252). Nykyaikainen kirjallinen julkisuus näkee teoksen edelleen tekijänsä ilmaisuna ja jatkeena. *Gulliverin tytär* tarjoaa kiinnostavan perspektiivin tähän pohtimalla kirjailijan intentioita ja merkitystä. Tekijän allekirjoitus ei sido tekstiä sen alkuperään vaan kyse on kahden eri ajan kirjallisuuskäsityksen kohtaamisesta (Grosz 1995, 239). *Gulliverin tytär* pitääkin vertailukohteenaan menneitä vuosisatoja käsitellessään kirjallisuuden merkitystä ja kirjailijan tehtävää nykymaailmassa.

Dialoginen ilmaisu

Susan Lanserin mukaan yksi fiktion lukemisen perussääntö, se mikä tekee fiktiosta fiktiota, on ollut se, että fiktion puhuva subjekti on kertakaikkisen fiktiivinen: fiktio määrittelee itsensä juuri teeskennellyiksi puheakteiksi. Kuitenkin lingvistinen mahdollisuus erottaa kirjailijaa ja kertoojia toisistaan avaa sillan tämän suhteen tutkimiselle. Mahdollisuus tähän avautuu, vaikkei subjekteilla olisi samaa nimeä tai vaikkei minäkertoja olisikaan kirjailija. Narratologisten rakenteiden vastaisesti lukija voi kahdentaa puhuvan äänen. Tapa, miten luumme tekstuaalisia ääniä, ei välttämättä seuraa diskurssin sääntöjä, vaan noudattaa formaalista ja strukturalistisesta poikkeavaa omaa pragmaattista ja kontekstuaalista logiikkaansa. Huolimatta siitä, että tiedämme fiktiivisten äänten olevan fiktiivisiä, tai että tiedämme jokaisen ”minän” teknisesti edustavan vain yhtä puhuvaa kokonaisuutta. Kiinnostavaa on ennen kaikkea se, minkälaisen olosuhteiden vallitessa näin tapahtuu. (Lanser 2005, 207–218; ks. myös Lanser 1992, 16.)

Lanser (2005, 210–211) käyttää käsitettä *equivocality* (kaksiselitteisyys, epämääräisyys) kirjallisuudesta, joka luottaa kompleksiseen ja ambivalenttiin suhteeseen tekstuaalisen äänen ja kirjailijan ”minän” välillä. Kirjallista diskurssia luonnehtiva ”minä” voi potentiaalisesti sekoittua kirjailijan ”minään”. Homodiegeettinen fiktio on tässä mielessä erityinen, aina teknisesti etäännytetty mutta kuitenkin joskus lukijalle läheinen. Autoriaalisen ja tekstuaalisen ”minän” erottaminen on kerronnallisen fiktion ensisijainen oletusarvo, jota kuitenkin jatkuvasti rikotaan. (Lanser 2005, 214–215.) Lanser ei käytä sisäistekijän tai biografisen tekijän käsitteitä, koska sekä sisäistekijän käsite että tekstien lukeminen historiallisen kirjoittajan ruumiillistumana tai laajentumana ei ole riippuvaista tekstin äänien tulkinnasta, vaan nojaa kokonaan kirjailijaan merkityksen lähteenä. Lanserin mukaan teksteihin kirjoittautuneet erityiset äänet voivat kuitenkin sekä etäännyttää että lähestyä tekijän ”minää”. Kyse on siitä, liittääkö lukija tekstiin aktuaalisen tekijän äänen jopa silloin, kun hän tietää, että puhuva subjekti on fiktiivinen ja sitä pitäisi sellaisena myös käsitellä. (Mt., 211.)

Lanser (2005, 208–213) kartoittaa esimerkinomaisesti tekstejä sen mukaan, kuinka etäännytetty tai läheinen tekstin kirjoittaja on tekstuaalisen subjektin kanssa. Lanserin mukaan lukijat hahmottavat tekijän ja tekstin välisen läheisyyden erilaisten kriteerien nojalla. Näitä ovat *luotettavuus*, *identiteetti*, *anonymiys* ja *kerronnan pysäyttäminen*. Käsitteellä *identiteetti* Lanser viittaa sosiaaliin

samankaltaisuuksiin kertojan ja kirjailijan välillä. Samankaltaisuuksia voivat olla muun muassa nimi, ikä, rotu, biografinen tausta, arvot ja asema kirjoittajana. Lanserin lähestymistapa poikkeaa geneerisestä tekstien luokittelusta. Hän muistuttaaakin, että aina kyse on ennemminkin kontekstista kuin tekstin muodosta. Kirjailijalla on tärkeä osa tekstin sosiaalisessa paikantumisessa, ja Lanserille homodiegeettinen fiktio on yksi paikka tutkia tätä laajempaa diskursiivista karttaa.

Kuten edellä on tullut esiin, *Gulliverin tytär* luo tällaista tekijän ja henkilöhahmon läheisyyttä omalla allekirjoituksellaan sekä ottamalla aktiivisen roolin romaanihenkilönä ja alaviitteiden kirjoittajana. Tässä kohdin kyse ei siis ole vain lukijan, vaan myös tekijän aktiivisesti rakentamasta positioista. Läheisyys romaanin kirjailijanimen ja todellisen kirjailijanimen välillä on selvä. Lisäksi kirjailija asemoi itsensä suhteessa todelliseen paikannimeen, Helsinkiin, mikä Stenbergin tuotannossa ei ole tavanomaista: ”Istuskellessani viime kesäni Helsingin rantakallioilla ihailemassa auringonlaskua jouduin odottamatta tekemisiin ilmiön kanssa, jollaisesta en villeimmissä kuvitelmissani olisi osannut uneksia.” (GT 5)

Lanserin käsitteistä *Luotettavuus* liittyy lukijan uskoon siitä, että kirjailija jakaa kertojan arvot ja näkökannat. Luotettavuus on siis tekijän ja lukijan välisen dialogin neuvottelupaikka. Epäluotettavan kertojan käsite liittyy keskeisesti siihen, mitä pidämme uskottavana, todellisena tai järkevänä. Epäluotettavan kertojan käsite on perustunut varsin kyseenalaisille premisseille: liberaali humanismi, mimeettinen käsitys kirjallisuudesta ja antropomorfsuus. Luotettava kertoja on tällöin rationaalinen, itselleen läsnä oleva humanistinen subjekti, jolle kieli on läpinäkyvä, todellista maailmaa heijastava väline. (Ks. Nünning 2005.) Luotettava kertoja siis edustaa järjen ääntä ja epäluotettava kaikkea järjelle vastakkaisena pidettyä. Epäluotettavuuteen liittyy ajatus lukijan vihamielisyydestä tekstin ristiriitaisuutta kohtaan, jolloin lukijan täytyy luonnollistaa se ja ratkaista tekstin ristiriidat ja epäjohdonmukaisuudet harmoniseksi kokonaisuudeksi (Aczel 2001, 613).

Epäluotettava kerronta on ongelma romaanin eettisyyttä pohdittaessa. Epäluotettavuuden uudelleenmäärittely tarkoittaa Nünningille tekijän intentiosta lukijan merkitykseen siirtymistä, jolloin tulkinnassa otetaan huomioon erilaiset kehystykset (intertekstuaalisuus, genret) sekä historiallistaminen. Myös Phelan ja Martin liittävät epäluotettavan kerronnan kysymykseen lukemisen etiikasta, jolloin eettiseksi tilanteeksi voi muodostua lukijan suhde arvoihin ja teks-

tin kutsumiin positioihin. Luotettavuus ja epäluotettavuus eivät ole binaarinen pari, vaan kertoja voi olla epäluotettava eri tavoin ja kerronnan eri kohdissa. Tulokintaan vaikuttaa lukijan oma eettinen näkökulma. Keskeistä on se, mitä teksti kutsuu meidät haluamaan ja minkälaisia eettisiä seurauksia tällä on. (Phelan & Martin 1999, 96–103.)

Epäluotettavan kertojan tarve syntyy tarpeesta selittää kertomuksen epäjohtonmukaisuudet syyttämättä kirjailijaa (Walsh 1997, 505). Totuuden ja valheen arvioiminen riippuu siitä, ymmärrämmekö tekijän jakavan kertojan arvo maailman, miten tulkitsemme tekijän intentionaalisuutta. *Häikäisyssä* kirjailija luo itselleen läheisen minäkertojan. Läheisyys syntyy kirjoittamisen ja kirjallisuuden kontekstista. *Häikäisyssä* kirjoittaminen tematisoituu ja tekijyys moninkertaistuu, sillä kirjailija Stenbergin ja Stellan kirjoitus risteävät: Stellan kirjoitus on Stenbergin kertomaa. Dialoginen kohtaaminen ei tapahdu vain Enon ja Stellan välillä vaan laajenee kirjailijan dialogiseksi kohtaamiseksi mahdollisen lukijan kanssa. Stenbergin romaanissa kirjailijan ja kerronnallisen äänen välille luodaan läheisyyttä, joka ei johdattele lukijaa epäilemään kerronnallisen äänen totuusarvoa vaan ennemminkin pohtimaan sen esittämiä kysymyksiä todellisuudesta. Tällöin myös maailmankuva toimii esteettisen luomisen periaatteena (Eskin 2000, 99).

Stenbergin henkilöt kiinnittävät huomiota kieleen ja kielen ja todellisuuden väliseen suhteeseen. He siteeraavat, pohdiskelevat, väittävät ja neuvottelevat toisten tekstien, kirjailijoiden ja filosofien kanssa. He pohtivat kielen alkuperää ja kirjallisuuden merkitystä. Heidän puheensa resonoi Rousseau'n ja Herderin, Kunderan ja Swiftin kanssa. Stenbergin kohdalla kysymys todellisesta ja fiktiivisestä ei ole yksinkertainen, vaikka *Gulliverin tytärtä* lukuun ottamatta hänen romaaninsa eivät sisällä kertojan ja tekijän erottelua uhmaavia rakenneominaisuuksia. Stenbergin romaanien tematiikka kytkeytyy luovuuteen, ilmaisuun ja kirjoittamisen ongelmaan. Romaania *Kuun puutarhat* lukuun ottamatta niissä on henkilöitä, jotka pohtivat luomisen prosessia ja näin artikuloivat tekijyyttä uudelleen, vaikka taiteilijaproblematiikka ei aina olekaan aivan ilmeistä. Luovuuden ja taiteilijuuden pohdinta on 1980-luvun kotimaisessa naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa yksi keskeinen teema muuten hyvinkin erilaisissa romaaneissa.

Häikäisyn tarina on Stellan kirjoittamisen tarina. Kirjoittaminen tematisoidaan, mutta tekijyys saa toissijaisen aseman tekstin lapsuus- ja nuoruuskontekstista johtuen (vrt. Kosonen Durasista ja Sarrautesta 2000, 95). Silti viittaukset

Goethen ja tämän tuotantoon nostavat esiin tekijyyden ongelman. Stella pohtii suhdettaan kieleen ja kirjoittamiseen kuten kirjailija: hän vertaakin itseään suoraan Goethen: ”Ehkä minun on yksinkertaisesti aloitettava kuten Goethe elämäkertansa vilkaisemalla tähtiin, niiden mukaanhan olen saanut nimenikin.” (H 5)⁶⁶ Stella luo analogian kirjailijana ja aikansa yleisnerona tunnetun suurmiehen ja itsensä välille ja näin nostaa esiin luovuuteen ja tekijyyteen liittyvän problematiikan. Epistolaisessa kerronnassa tekijyys ja lukijuus moninkertaistuvat, kun kirjeromaanien kirjoittavat henkilöahmot lähestyvät oman retoriikkansa avulla niiden tekstien tekijyyttä, joiden tuotoksia itsekin ovat. Tämä on omiaan purkamaan kerrotun maailman ja sitä tuottavan kerronnan välistä eroa. (Mäkelä 2011, 122–131.)

Goethen romaani asettuu ironiseen valoon Stellan kommentissa, jossa todetaan *Nuoren Wertherin* kärsimysten olleen valjuja hänen omiin kärsimyksiinsä verrattuna. Goethe mainitaan Tuijan lempikirjailijaksi, ei Stellan, vaikka kyllä hänkin Goethea on lukenut: ”Goethea luin mieliksesi ja kieltämättä makusi yllätti minut, tosin Nuoren Wertherin kärsimykset olivat minusta valjuja omieni rinnalla.” (H 43) Jo lähtökohtaisesti Tuijan puhuttelu ylittää toden ja fiktiivisen rajan, kun keskustelun aiheena on Goethe ja hänen teoksensa. Lausumasta käy ilmi kerronnan kaksiaänisyys, kun Stella vertaa itseään sekä kirjailijaan että tämän henkilöahmoon, jolloin todellinen ja fiktiivinen sekoittuvat. Kun tekijää ei ymmärretä tekstin merkitysten auktoriteetiksi, ei ajatella että hän allekirjoittaisi henkilöidensä näkemyksen sellaisenaan. Kuitenkin romaaneissa näkyy valintoja, jotka kirjailija on tehnyt.

Läheisyyttä kirjailijan ja kerronnallisen äänen välille tuovat myös kirjailijan muussa kuin kaunokirjallisessa tuotannossaan esiin nostamat aiheet. Stenberg (2007) on kirjoittanut kiinnostuksestaan romantiikan runous- ja kielikäsitteitä kohtaan, ja hänen mukaansa 1700-luku oli nimenomaan kielipohdintojen ja kielen alkuperän etsimisen aikaa.⁶⁷ Stenbergiä viehättää aika, jolloin klassismin

⁶⁶ Goethe (1924, 13): ”Elokuun 28 p:nä 1749, puolipäivän aikaa kellon kahtatoista lyödessä, minä synnyin maailmaan Frankfurtissa Mainin varrella. Tähtitieteet olivat onnekkait: aurinko oli Neitsyen merkissä ja korkeimmillaan sinä päivänä, Jupiter ja Venus silmäilivät sitä ystävällisesti, Merkuriuskaan ei ynseästi, Saturnus ja Mars pysyttelivät välinpitämättöminä, ja yksin kuu, joka oli vast’ikään täyttynyt, vaikutti vastakkaisvalollansa sitäkin voimakkaammin, kun oli samalla tullut sen planeettihetki.”

⁶⁷ 1700-luvun ajatteluun kuuluu, että luonto on ihmisen sisäinen taipumus, joka ohjaa häntä. Tämä taipumus on enemmän tunnetta kuin järkeä. Ihmisestä löytyvän luonnon äänen vastakohtana oli kulttuuri ihmisen säätelemine normeineen. (Saariluoma 1999, 200.)

runouskäsitys murtui ja mimesis vaihtui ekspressioksi, sekä erityisesti ajatus, että kieli ja runous ovat saaneet alkunsa ihmisen intohimoa ilmaisevista huudahduksista. Tässä yhteydessä hän viittaa Herderiin, joka määritteli ihmisen laulavaksi eläimeksi. Stenbergin viehtymys ekspression ajatukseen näkyy siinä miten *Häikäisy* on rakennettu intohimoa ilmaiseville huudahduksille: Stellan tarinahan saa alkunsa juuri intohimon huudahduksesta, kun Eno nimeää Stellan, joskin väärin.

Herderin ohella myös Rousseau (1986) on kirjoittanut kielen alkuperästä. Rousseau (1986, 11) mukaan kielen alkuperä ei ole järkeilyssä vaan tunteissa, sillä tunteiden kieli on runoilijoiden kieltä. Käsitys runosta alkuperäisenä kielellä merkitsi romantiikassa toisaalta lyriikan musiikillisuuden arvonnousua, toisaalta runon ja proosan tiettyä lähentymistä, kaipuuta kielen luonnollisuuteen⁶⁸. Rousseauin kirjoitukset ovat tärkeitä lähtökohtia myös Derridan kielen alkuperää koskevalle kritiikille. Kielen alkuperän kritiikkiin liittyy ajatus siitä, että puhuttu kieli on lähempänä luonnollista ja että kirjoitus on vain alkuperäisen puheen jatke. *Häikäisyssä* väite puhutun alkuperäisyydestä asettuu kuitenkin kirjoituksen kontekstiin: lausumat ovat moneen kertaan siteerattuja, kun Stella kertoo Tuijalle Enon sanoja, jotka kirjailija Stenberg on koostanut.

Lanserin kertojan ja tekijän välistä suhdetta kuvaavista käsitteistä myös *kerronnan pysäyttäminen* (nonnarrativity / atemporality), on kiintoisa Stenbergin proosan yhteydessä. Se merkitsee, että lukija yhdistää kertojan ja tekijän todennäköisemmin silloin kun kertova ”minä” ei raportoi tapahtumia. Vaikka Stenbergin romaanit ovat juonellisia, niissä on myös paljon juuri tällaista pohdiskelua ja neuvottelua. Stenberg (1988a) on todennut 1960-luvulla filosofiaa opiskellessaan analysoineensa lauseiden merkityksiä loogisen empirismin hengessä, jolloin ”ei ollut helppoa selvittää, missä oli mieltä ja mikä oli mieltä vailla.” Tämä problematiikka tulee yhdeksi hänen romaaninsa ainekseksi, kun Stella kopioi Enon muistiinpanoja, joissa tämä viittaa Wittgensteiniin. *Häikäisyssä* onkin näkyvissä Stenbergin kiinnostus analyttistä filosofiaa kohtaan. Stellan kritiikin kohteena on

⁶⁸ Antropologi Charles Lindholm (2008, 1, 8–10) liittää autenttisuuden vilpittömyyden, luonnollisuuden, alkuperäisyyden ja todellisen arvoihin. Hän pitää Rousseaut modernin autenttisuuden isänä, ensimmäisenä kirjoittajana, joka omaelämäkerrassaan paljasti sisäiset tunteensa toisten mielipiteistä huolimatta. Sosiaalinen maailma tukahduttaa autenttisen itseilmaisun, sivilisaation säännöt autenttisen tunteen. Tämän seurauksena ihmiset hakevat omaa etuaan ja alkavat nähdä itsensä muiden silmin. Sivilisaatio tekee ihmisistä muodin jäljittelijöitä ja vallan orjia. Rousseau oli myös yksi ensimmäisistä, joka väitti, että jäänteitä alkuperäisestä autenttisuudesta voidaan löytää yksinkertaisemmista, lähempänä luontoa olevista kulttuureista.

ajatus kielestä maailman kuvana. Stellan mukaan kieli ei representoi maailmaa, ei kuvaa todellisuutta sellaisena kuin se jo on. Hän suorastaan parodioi tällaista mimeettistä kielikäsitystä: ”Maa ja ilma, meidän elementtimme. Yhdistettäessä ne muodostavat maailman. Hölynpölyä? Siitä näet millaisia ansoja sanat ovat. Eikö epäluuloni puhetta kohtaan olekin oikeutettu?” (H 155) Stellan esimerkki kielen epäluotettavuudesta muistuttaa Wittgensteinin varhaistuotannon käsitystä kielen ja todellisuuden suhteesta.⁶⁹ Stenbergin sanojen purkamisprojekti tuo mieleen myös derridalaisen dekonstruktion. Aiemmin esiin on tullut jo sanojen, kuten äidinkieli ja ihmisloukko, merkitysten prosessoiminen.

Wittgensteiniin viitataan romaanissa myös suoraan. Yksi vastaus Stellan kielen ja todellisuuden pohdintoihin tulee Enon muistiinpanoissa, joissa on myös viittaus hänen lempifilosofiinsa Ludwig Wittgensteiniin ja tämän väittämään siitä, että mistä ei voi puhua, on vaiettava. Muistiinpanoissaan Eno kiittää tämän: ”Kun nellessäni myöhemmin samalla matkalla messua eräässä pikku kirkossa tajusin, että siitä mistä ei voi puhua on laulettava. Musiikki tuntui luonnollisimmalta tavalla puhutella tuntematonta. Ei ihme, että taivas on vähintään Pythagoraasta saakka sijoitettu täyteen musiikkia.” (H 161) Romaanin lopussa siis kielen vokaalisuus ja musiikillisuus nousevat esiin. Esiin tulee erityisesti kielen äänellinen ja ilmaiseva ulottuvuus.

Häikäisy haastaa yhtenäisen sukupuoli-identiteetin ajatusta kuvittelemalla tilanteita, joissa miehen ja naisen symbolinen vastakkainasettelu purkautuu. Äitinsä painostuksesta Stella katkaisee suhteensa Nooan ja muuttaa isoäitinsä luo, Enon vanhaan huoneeseen, jonka seiniltä Newton ja Einstein katselevat. Stella tulee taloon Enon paikalle, ja hän omaksuukin ”yhä jyrkemmin Enon tieteellisen asennoitumisen ja harrastukset ” (H 140) Goethen vertaaminen rakentaa suhteen kahden kirjailijan välille, ja myös Newtonin ja Einsteinin nimet luovat tulokinnan kontekstia. Enon huoneessa Stella alkaa lueskella tämän kirjoja ja muistiinpanoja:

Käsiini osui jokin artikkeli pimeästä aineesta ja se kiinnosti minua, sillä se oli täynnä hänen tekemiään alleviivauksia ja merkintöjä. Juttu käsitteli Dracon kääpiögalaksia ja sen synnyttämää väittelyä. Se oli tuore artikkeli ja Eno oli ilmeisesti lukenut sitä ennen lähtöään. Siinä pohdittiin miksi Draco näytti nilkuttavan ikäänkuin näkymättömän taakan alla. Vastaus

⁶⁹ Kielen kuvateorian lähtökohta on, että myös kielen lauseet ovat asiantilojen kuvia. Kieli on lauseiden kokonaisuus ja lauseiden tehtävä on kuvata maailman tosiseikkoja. (Ks. Appelqvist 2010, 57.)

oli kiehtova: suurin osa Dracosta oli ”pimeää” ainetta, jota ei voitu havaita. Pohdinta sai kosmiset mittasuhteet ja maailmankaikkeuden muoto ja tulevaisuus näyttivät riippuvan tästä kysymyksestä. Oli mahdollista, että suurin osa koko kaikkeutta oli pimeää ainetta ja että koko näkyvä todellisuus kului meille tuntemattomassa elementissä. Tähdet ja ihmiset, koko havaittava maailma olivat kuin kuohu meren pinnalla. Oli myös mahdollista, että pimeä ja valaiseva aine olivat sekoittuneet maailmankaikkeuden syntyessä, mutta kaikkeuden laajetessa pimeä aine olisi muodostanut kasautumia ja siis tavallaan oman todellisuuden. Myös valaiseva aine olisi jäähtyessään alkanut muodostaa omia rakennelmiaan, joihin mekin kuulumme. Artikkelin osui suoraan joihinkin keskeisiin kokemuksiini ja muistin, mitä olin tuntenut Enon lähellä. (H 141–142)

Stella kokee artikkelin läheiseksi omien kokemustensa ja tunteittensa kannalta. Myös Eno on lukenut artikkelia ennen ulkomaille lähtöään, sillä siinä on hänen merkintöjään. Romaani loppuu Enon muistiinpanoihin, jotka ovat vastaus artikkelin esittämiin pohdintoihin.

Mitä kaikkea ehtikään mielessäni käydä: että moninaisuus hallitsee ja kaikki meissä pyrkii takaisin ykseyteen, sulautumiseen, yhtymiseen. Rakkauteen ja kuolemaan. Että todellisuus on kerran räjähtänyt alkaakseen pitkän historiansa, joka ei ole muuta kuin pyrkimistä takaisin eheyteen. Tämä laajeneva, lisääntyvä, monikertaistuva maailma, joka on pelkkää syöksyä pois alkuperäisestä tilastaan, etsii kaikissa liikkeissä alkuaan. Jäsenet kietoutuvat toisiinsa kuin sulautuakseen jakamattomaksi ykseydeksi, kaasumaiset ja sulat maailmat kiteytyvät ja alkavat muodostaa kokonaisuuksia. Kaikki on matkalla samaan päämäärään. (H 161)

Dialogisuus syntyy siitä, kun kirjailija sovittaa kielen romaaniin ja luo henkilöitä keskustelijoita. *Häikäisyssä* neuvottelu koskee maailmankaikkeuden rakennetta. Nämä kaksi lausumaa ovat dialogisessa suhteessa toisiinsa, kun Eno on ennen lähtöään lukenut samaa artikkelia, josta Stella kertoo. Muistiinpanot on eristetty omaksi luvukseen ja niitä ympäröivät lainausmerkit. Enon muistiinpano on sitaatti, johon koko romaani loppuu ja josta Stella toteaa sen olevan kuin hänen omaa tekstiään: ”Loppuosa hänen tekstistään voisi olla omaani, annan siis puheenvuoron hänelle.” (H 156) Loppuosalla Stella tarkoittaa Enon pohdiskeluja kielestä, todellisuudesta ja omasta paikasta maailmassa.

Muistiinpanoissa on ensin Enon rakkaudentunnustus Stella kohtaan ja sen jälkeen hänen filosofisia pohdintojaan, mutta niiden välillä ei ole erottavaa

rajaa, josta voisi päätellä, mitä Stella Enon muistiinpanojen loppuosalla tarkoittaa. Stenbergin romaaneissa äänensävyjen tulkitsemisen tekee haastavaksi se, että niiden väliset rajat sulautetaan näennäisesti yhdeksi ääneksi. Siteerauksessa ääni ei palaudu kielelliseen merkityksenmuodostukseen vaan ylittää sen. Toisen puhe diskurssissa voi olla kätkeyssä muodossa ilman formaaleja merkitsijöitä. Hybridisestä konstruktioista on kyse, kun ilmaisu kuuluu yksittäiselle puhujalle, mutta todellisuudessa sisältää kaksi ilmaisua, kieltä, uskomusjärjestelmää. Hybridisyys tapahtuu yhden syntaktisen kokonaisuuden puitteissa eikä niiden välillä ole formaalia rajaa. (Bakhtin 1981, 303–305.)

Stenberg asettaa kaksi lausumaa dialogiseen suhteeseen ja tekee sen nimenomaan Stellan siteerauksen kautta. Lainausmerkit ovat yhtä aikaa merkki alkuperästä ja keinotekoisuudesta (Sanders 2006, 110). Sitaatti on merkki eron säilymisestä ja siitä, että henkilöt puhuvat eri paikoilta. Se on molempien näkökantojen samanaikainen ilmaus, joka tuo esiin paradoksin ja jättää kaksiselitteisyyden voimaan. *Häikäisyssä* äänten dialogi on naistekijän ainutkertainen lausuma, johon on sisällytetty sekä naisääni että miesääni sekä osoitettu niiden erilaiset paikat. Puhuja ei ole vastuussa lausuman lingvistisestä materiaalista, vaan jokaisesta lausuman teosta. Lausuma ei ole siteerattavissa, sillä se on aina uusi, dialogissa syntyvä. (Eskin 2000, 107–108.) Tällöin siteerattua lausumaa ei ymmärretä lopullisena auktoriteettia vaan uutena ilmaisuna. Liian usein sitaatti nähdään kokonaisuutena tai lopullisena auktoriteettina. Sitaatin tai allusion voi kuitenkin ymmärtää myös kulttuuristen merkitysten uudelleen artikuloitina, ei niinkään pysyvänä kuvana kuvassa, kuten *mis en abyme*. (Orr 2003, 139.)

Bahtininille kerronnallinen diskurssi muodostuu sitaateista, eikä siteeraava instanssi ole monologinen eikä yhtenäinen, vaan artistisesti organisoitu erilaisten äänten kooste (Aczel 1998, 483). Fiktion puhuvat hahmot voidaan nähdä ilmentyminä kirjailijan positioista suhteessa luotuun maailmaan. Bahtininille kirjailija paljastuu romaanin diskurssissa, diskurssi paljastaa maailmankatsomuksen ja on suunnattu kohti toisen diskurssia. (Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999, 79–80.) Tässä dialogisessa suhteessa kirjailija paikantaa itsensä juuri Stellan äänen ja Stellan siteeraaman enon äänen kautta, joten kirjailijana Stenberg paikantuu sukupuolisensitiivisesti suhteessa luomiinsa positioihin eikä ole kokonaan niiden ulkopuolella.

Irigarayn (1974/1985, 177) käsite naispuhe, *parler-femme*, merkitsee dialogisuutta, kahden subjektin välistä kommunikaatiota, tilaa, jossa on mahdol-

lisuus tulla toiseksi ja sitä kautta palata itseensä. Näin ymmärrettynä Stenberg luo paikkaa kahdelle mahdolliselle äänelle. Hän ei näe miesääntä ja naisääntä vastakkaisina mutta ei myöskään sulauta niitä yhteen. Miesääni on naiskirjailijan siteeraus, joka palvelee romaanin retorisia tarkoituksia. Stenberg luo henkilöistään äänellisiä hybridejä. Romaanissa ei ole siis kyse samoina ja liikkumattomina pysyvistä naisen ja miehen olemuksista, feminiinisestä ja maskuliinisesta, jotka yhtyvät ja näin muodostavat kokonaisuuden. Kyse on toiseksi tulemisesta. Liike naisesta mieheen on tulemisen prosessi (Irigaray 1984/1996, 32). Tunteen suuntautuminen toista kohti tekee tunteesta myös maailmaa kohti suuntautuvan, jolloin se ei ole sisäinen, välitön kokemus, vaan toista (sukupuolta) kohti avautuva. Stenbergillä kertomus on jatkuvaa suuntautumista kohti toisen ääntä. Stenbergin romaaneissa naiskertojat kertovat kokemuksensa toiselle naiselle: Stella jäljentää Enon muistikirjan Tuijalle, Anna kertoo myyttisen tarinansa Siskolle.

Naiskirjailijat omaksuvat erilaisia positioita, jotka riippuvat heidän sijoittumisestaan miehiseen tai naisiseen traditioon (Mills 1995, 57). Stenberg ei romaanituotannossaan lähde etsimään erillistä naisten traditiota ja kautta linjan hän viittaa edellisillä vuosisadoilla eläneisiin klassikoiksi julistettuihin miespuolisiin tekijöihin, kirjailijoihin ja filosofiin. Goethen rinnastettu päähenkilö, joka pohtii kertomiseen, kirjoittamiseen ja identiteettiin liittyviä kysymyksiä, voidaan nähdä naiskirjailijan luovuuden edellytyksiä ja mahdollisuuksia problematisoivana hahmona. Stenberg keskustelee lukijan kanssa kirjallisuudesta ja siitä minkälaisia henkilöahmoja ja juonia aiempaan kirjallisuuteen on rakentunut. Tämä pitää paikkansa myös *Gulliverin tyttären* kohdalla, jossa kirjailija E.S. asettaa oman tekstinsä dialogiin aiempien Gulliver-tarinoiden kanssa.

Perinteisen Bildungsromanin peruseriaate yhteys tekijyyden ja identiteetin konstituution välillä ei sovi *Häikäisyyn*. Stella oman tarinansa kertojana ja kirjoittajana ei kehity omaääniseksi kirjailijaksi, sillä se on rakennettu toisten äänten varaan. Kyse ei ole omaksi itsekseen tulemisen tarinasta vaan romaanin merkityksestä eri äänten neuvottelun paikkana. Identiteetti ei tällöin synny kirjoittamisprosessin kautta: kirjoitan, siis olen (Felski 1989, 112), vaan identiteettien epävakaus ja moniäänisyys jäävät voimaan. Stenbergin luoma kaksiaäninen dialoginen tilanne tulee esiin dialogissa, joka koskee filosofiaa, fysiikkaa ja tähtitiedettä. Stenbergille dialogisuus on ajatusten yhteentörmäyttämistä ja uskonto (Nooa) luonnontieteet (Eno, Newton, Einstein) ja filosofia (Wittgenstein) keskustelukumppaneita.

Kerronnallinen ristiinpukeutuminen

Romaanissa *Kuun puutarhat* naistekijä käyttää miesääntä. Asetelmalla mieskirjailija ja naiskertoja on pitkät perinteet länsimaisessa kirjallisuudessa. Daniel Defoen *Roxanaa* ja Richardsonin *Clarissaa* koskevassa tutkimuksessaan Madeleine Kahn (1991, 1–6) on käyttänyt *kerronnallisen ristiinpukeutumisen* käsitettä kuvatakseen 1700-luvun englantilaisen kirjallisuuden tilannetta, jossa mieskirjailija kertoi tarinan naisäänellä, puhui kulttuurisesti määritellyn naisen kautta ja naisen puolesta.⁷⁰ Kahnin (1991, 10) mukaan ei ole mieltä kysyä niinkään, kuinka uskottavan naishahmon kirjailija on kyennyt luomaan, vaan pohtia, mikä funktio tällaisella kerronnallisella rakenteella on. Kukku Melkas on tutkinut naiskirjailijan ja mieskertojan välistä suhdetta Aino Kallaksen tuotannossa. Melkaksen (2006, 106) mukaan naiskirjailijan on mahdollista siteerata mieskertojan konventiota siten, että maskuliininen auktoriteetti näyttäytyy tehtynä ja seurauksena vallasta, jolloin sitä on myös mahdollista horjuttaa. Tällainen käsitys kerronnallisesta äänestä mahdollistaa sen logiikan tutkimisen, miten miessubjekti tuotetaan auktoriteetiksi.

Myös romaanissa *Kuun puutarhat* tulee esiin maskuliinisuuden ja vallan kriisi, autoritaarisen mieskertojan kriisi. Romaanissa miesäänen uskottavuus kyseenalaistetaan ja koko tarina esitetään teatterin ja esiintymisen kuvastolla. Romaanin aloittaa ulkopuolisen kertojan kertoma Peiliksi nimetty kohta, jossa alaston poika seisoo peilin edessä ja katselee vartaloaan. Kertoja kutsuu henkilöä ”pojaksi” eikä nimeä tätä. Poika kurkottaa sormella lasin pintaa ja ”kuvajaisen poika taivuttaa kiharaisen päänsä uneksuvasti taaksepäin.” (KP 5) Poika pukee ylleen äitinsä juhlapuvun, mutta vajoaa äkisti lattialle peilin jäädessä tyhjäksi. Hän pukee ylleen äitinsä puvun, mutta vajoaa maahan ”puku ympärillään kuin mustetahra”. (KP 5) Ratkaisu on poikkeuksellinen Stenbergin tuotannossa: romaani on Stenbergin romaaneista ainoa, jossa esiintyy ulkopuolinen kertoja.

Retorisen kirjallisuudentutkimuksen kannalta henkilökerronta on epäsuoruuden taidetta, kun sama teksti kommunikoi kahdelle eri yleisölle kahta eri tarkoitusta. Kirjailija luo kaksi perspektiiviä, omansa ja henkilökertojan. Niiden

⁷⁰ Kanonisoituihin ajan teksteihin kuuluivat Defoen *Moll Flanders* ja *Roxana*, Richardsonin *Pamela* ja *Clarissa*, Clelandin *Fanny Hill*, Rousseauin *Julie, ou la Nouvelle Heloise* sekä Diderot'n *La Religieuse*. Ne todistavat naishahmon ja naiskertojan yleisyydestä tekstissä, joka kantaa hänen nimeään. (Lanser 1992, 25.)

välille luodaan etäisyyttä tai läheisyyttä. (Phelan 2005, 7–8.) Ulkopuolisen kertojan ymmärtäminen kirjailijan kerrontana mahdollistaa tekijän positioinnin. Ulkopuolisen kertojan kertoma peiliksi nimetty alkuluku on romaanissa ikään kuin kehystämässä ja suhteellistamassa kaiken seuraavaksi sanotun. Kerronnallinen anomalia on huomionarvoinen myös siksi että usein lukija sekoittaa tällaisen ulkopuolisen kertojan äänen kirjailijan ääneen. Toisaalta näin voi käydä myös nimeämättömän ensimmäisen persoonan kertojan kohdalla, kun sukupuolta ei tuoda eksplisiittisesti esiin. (Fludernik 1996, 359.)

Ulkopuolinen kertoja ymmärretään usein nimensä mukaisesti ulkopuoliseksi kertomastaan maailmasta, eri ontologisella tasolla olevaksi kuin henkilöt, samaan tapaan kuin kirjailijan nähdään olevan luomansa teoksen ulkopuolella. Richard Walshille fiktio on kuitenkin joko kirjoittajansa tai henkilöhahmonsa kerrontaa. Kertojan erottaminen erilliseksi kerronnalliseksi toimijaksi rakentaa representaatioiden ja todellisen kirjailijan diskurssien välille rajaa, joka johtaa kirjailijan erottamiseen koko representaation aktista. (Walsh 1997 510.) Sekä romaanissa *Kuun puutarhat* että romaanissa *Gulliverin tytär* Stenberg paikantaa oman asemansa tekstin tuottajana, edellisessä ”ulkopuolisen kertojan” konvention kautta, jälkimmäisessä allekirjoituksellaan sekä tekemällä itsestään henkilöhahmon.

Alku luo puitteet tapahtumille ja tulkinnalle, se luo draamallista sävyä kohtauksen, jossa poika katsoo itseään peilistä, mutta äkisti vajoaa lattialle. Sana ”kohtaus” on tässä yhteydessä kuvaavampi kuin ”luku” tekstin draamallisen ja visuaalisen vaikutelman vuoksi. Romaani eteneekin kuin kohtaus kohtaukselta, episodimaisesti, ja syventää siten dramaattisuuden vaikutelmaa. Kuten aiemmin *Gulliverin tyttären* kohdalla tuli esiin, parateksteiksi kutsutut ilmiöt, kuten otsikot, hämmentävät fiktiivisen ja todellisen välistä rajaa. *Kuun puutarhoissa* raja hämmentyy monessa mielessä. Kirjailijan suunnitelmallisuutta on romaanin nimeäminen. *Kuun puutarhoissa* romaanin nimi on osa kertomusta, kun poika rakentaa ympärilleen symmetristä puutarhaa, jossa ei ole sijaa virheille eikä satumille. Tekijän kertomana poika nimetään mustetahraksi ja nimeäminen jatkuu kautta koko romaanin otsikoinnin. Tahroiksi nimettyjen yläotsikoiden lisäksi alaotsikot ovat usein nimeäviä: ”Metsäpoika”, ”Rotta ja Hissipoika” sekä ”Kaksi nimeä”.

Kerronnallinen subjekti on mies, tai oikeammin mieheksi luokiteltu ja nimetty. Hän on yrittänyt elää annettujen roolien mukaisesti ja oppia esittämään

miestä, ja saakin isänsä ja armeijan kutsuntahenkilökunnan raivostumaan toistamalla länsimaisessa kulttuurissa miehisiksi katsottuja piirteitä, joita yhteiskunta miehisyydessä arvostaa. Poika pyrkii vaihe vaiheelta omaksumaan oikein roolinsa, miehisen ajattelutavan:

Olen yrittänyt oppia esittämään miestä. Katson miten miehet pukeutuvat ja kuljen kapakoissa kuuntelemassa kaljapuheita. Isänmaahan on reviiiri, jota uros puolustaa? On ajettava tunkeilijat ulos maan rajojen sisältä, myös mutakuonot. Normaali uros puolustaa reviiiriään. Eurooppalaiset aivot ovat synnyttäneet elintason, joka houkuttelee kaikenlaista porukkaa. Eikä kyse ole pelkästään elintasosta vaan humanismista, joka antaa arvon vähäisimmällekin kirpulle. (KP 128)

Poika on oppositioasemassa kaikkia valtainstituutioita kohtaan, armeijaa, kirkkoa ja valtiota. Niissä häntä häiritsee nimenomaan se, miten sukupuoliero niissä artikuloituu. Hänen äänensä imitoi hänen kuuntelemiaan miesten kaljapuheita. Hän omaksuu pienen epävarmuuden – kysymysmerkin – jälkeen näkemyksen, jossa ainoaksi subjektipositioksi naisten ja ei-länsimaisten eliminoinnin jälkeen jää valkoinen länsimainen mies, joka rakentuu suhteessa kansalliseen projektiin, puolustettavaan isänmaahan. Hegemoninen valkoinen mieheys rakentuu suhteessa sen alueelta poistettuihin subjekteihin, kuten naisiin, homomiehiin tai rodullisesti ”toisiksi” määriteltymiin toimijoihin (Hekanaho 2006, 219). Järjen äänen ulkopuolelle tulee tällä logiikalla sulkea kaikki ei-rationaalisuudet: naiset, mutakuonot, kaiken karvaiset otukset, jotka vaativat oikeuksiaan. Tämän kutsuntoihin opettelemansa puhettavan hän sanoo oppineensa isältään: ”Minähän vain siteerasin häntä.” (KP 13)

Postmodernin ajattelun mukaan juuri valistuksen humanismin pimeä puoli on johtanut moderneihin hallinnan ja sorron muotoihin: imperialismiin, kolonialismiin, rasismiin, seksismiin, ympäristötuhoihin, tehokkuusajatteluun. Usko järkeen emansipaation perustana sulkee kaiken ei-rationaalisena pidetyn ulkopuolelleen: halun, tunteen, seksuaalisuuden, feminiinisuuden, taiteen, hulluuden, rikollisuuden, etnisyyden. (Waugh 1992, 70, 74.) Nämä ovat juuri niitä ominaisuuksia, joiden olemassaolon kerronnallinen ääni haluaa sulkea ulkopuolelle. Yhteiskunta perustuu sille, minkä se haluaa sulkea ulkopuolelleen. Järkeä on valistuksen ihanne ja yksi suuri kertomus, johon kytkeytyy moraalisuuden ja sivistyksen ihanteet. Länsimaisen yksilön ihanne ja sivistyksen rationaalinen perusta on kuitenkin rakentunut toisen, villin, naisen, ei-kristityn, poissulkemi-

selle. Toinen on suljettu pois, mutta rakentunut samalla tämä poissulkemisen kautta. (Lloyd 1984/2000.)

Ollakseen yhteiskunnan hyväksymässä roolissa hänen on oltava instituutioiden siunaamalla tavalla mies: Hän on ollut valmis esittämään kunnan kansalaisen ja veronmaksajan roolia ja harkinnut armeijan ohella pyrkimistä myös toiseen hierarkkiseen instituutioon, kirkkoon. Hänestä on koulutettu miestä jo lapsuudesta asti ja hän on jopa harrastanut tarkkuusammuntaa. Hän kertoo myös toimineensa haudankaivajana ”luultavasti Hamletin inspiroimana” (KP 12) ja kaikin puolin varautuneensa niihin taitoihin, joita miehiltä sodassa vaaditaan. Humanismia hän vastustaa:

Joutava aate, naisten keksintöä. Pohjolan kalpeisiin kalloihin on taottu syyllisyys, joka vaatii antamaan kaikenkarvaisia oikeuksia otuksille, jotka ovat sotkeneet asiansa. Koska jokainen meistä muka on syyllinen heidän kurjuuteensa, koska me riistämme heitä, koska hyvinvointimme perustuu heidän hyväksikäytölleen jne. (KP 128)

Hän hyökkää sellaista humanismia vastaan, joka tekee ihmisistä tasa-arvoisia, antaa oikeudet vähäisimmällekkin. Opetellun ajattelutavan mukaan humanismi on joutava aate, jonka mukaan inhimillisuus on kaikille tasavertaisesti annettava arvo. Strateginen essentialismi näyttää naisen järjen toisena eli vahvistaa miehen ja naisen välisen dikotomiaa. Se on diskurssin toistamista sen voiman demonstroimiseksi (Colebrook, 2004, 164).

Satiirinen yhteiskuntakritiikki liittyy erityisesti sukupuoleen yhtenä yhteiskunnallisen hallinnan ja vallankäytön muotona. Poika on esittänyt kutsunnoissa näkemyksen, että vaikka hän on valmis tietenkään puolustamaan maataan, tehokkain tapa saada väkiluku aisoihin ja saavuttaa todellinen miesten maailma olisi syödä naiset pois lisääntymästä:

Sanoin myös, että minut on testattu kaikin mahdollisin testein ja olen valmis puolustamaan maata ja puita, mutta tehokkain tapa saada väkiluku aisoihin on syödä naiset pois lisääntymästä. Lakihan ei puutu naisten vauvakuumeeseen. Mitä miehiin tulee, heitä varten on armeija ja sota. Mieheen on ohjelmoitu tuho, joka tietyin väliajoin karsii uroitten lukumäärää. Ja toisekseen on täysin mahdotonta vaatia ketään syömään miestä, sillä miehen liha on sitkeää. (KP 12)

Pojan mukaan länsimaisen kulttuurin perusta on isän ja pojan suhteessa, eikä naisilla ole sijaa tässä järjestyksessä. Armeija ja sota karsivat miehiä, mutta kukaan ei tunnu puuttuvan naisten vauvakuumeeseen. Asepalvelukseen poikaa ei kuitenkaan huolitettu, koska kutsunnoissa hän tuli puhuneeksi aseiden fallisesta luonteesta. Rationaalisuus liittyy maskuliinisina pidettyihin arvoihin, sodan ja tappamisen perintöön sekä toisen subjektin kannibalistiseen kuluttamiseen. Ehdotus naisten syömisestä on niin absurdi länsimaisen oikeuskäsityksen valossa, että sen voi helposti tulkita ironiseksi.

Kuun puutarhat luo dialogisen yhteyden Jonathan Swiftin kuuluisaan pamflettiin *Vaatimaton ehdotus* (1729), jossa ehdotetaan, että köyhien irlantilaisien lapset syötäisiin pois, jotta Irlannin nälänhätä ja köyhyys katoaisivat. Pamflettissa esitetään yksityiskohtaisesti ne hyödyt, jotka toimenpiteestä yhteiskunnalle koituisi. Pamfletti otti kantaa kirjoitusajankohtansa ongelmiin, Irlannin katovuoteen ja sitä seuranneeseen nälänhätään. Swiftin ratkaisu esitellään ihmeläkkäänä, rationaalisenä metodina, joka poistaa kerralla kaikki ongelmat. (Colebrook 2004, 17; Swiftistä Booth 1974.) Pamfletin retoriikka perustuu Swiftille tyypilliseen tahalliseen väärinymmärtämiseen. Swift osoittaa, mitä seuraa kirjaimellisesta tulkinnasta ja samalla kärjistää äärimmilleen valistuksen ajalle tyypillisen järjen ja rationaalisuuden korostamisen. (Vainonen 1998, 22–23.) Swift on yksi maailmankirjallisuuden tunnetuimmista satiirikoista ja poliittisten allegorioiden kirjoittajista, ja tekstillä on kanonisoitu ironinen tulkintatraditio (ks. Booth 1974, 105–120; Hutcheon 1994, 91).

Swiftin tavoin Stenberg käyttää tahallisen väärinymmärtämisen ja kirjaimellisen tulkinnan strategiaa. Romaanissa tekijän merkitys tulee esiin erityisesti ironian kohdalla. Ironian juuret ovat kreikan sanassa *ieron*, joka merkitsi teeskentelijää (Salin 2002, 29). Juuri teeskentelijäksi poika itsensä asemoi. Hän omaksuu äänen, joka asettaa itsensä auktoriteetiksi. Ironian tunnistaminen liittyy siis kielen sosiaalisiin, konventionaalisiin ja poliittisiin aspekteihin. Kieli ei ole abstrakti looginen systeemi vaan nojaa oletettuihin arvoihin ja normeihin. Sanalla ei ole merkitystä irrallaan sosiaalisesta kanssakäymisestä, tiedämme että sanaa käytetään ironisesti kun sitä käytetään epäkonventionaalisesti. Ironia luottaa kuulijan tunnistavan, että puhuja ei voi tarkoittaa mitä sanoo. (Colebrook 2004, 16.)

Bahtinilaisen äänikäsityksen ero jälkistrukturalistiseen on se, että siinä ääni on soonorinen, konkreettinen ilmaus, joka tapahtuu jossain ajassa ja paikassa ja saa merkityksensä dialogisesti paikantuneena suhteessa toiseen.

Jälkistrukturalistinen ajatus ilmaisun paikantamisen mahdottomuudesta tekee mahdottomaksi ironian tutkimisen. Ironia tapahtuu lukuprosessissa. Jos puheen lähdettä ei voida osoittaa, myös ironia on mahdoton. (Korthals Altes 2006, 181.) Postmodernissa jokaisen äänen voi tunnistaa kontekstin efektiksi, ja koska kontekstit tuottavat ristiriitaa, yhtä metapositionia ei voi olla. Toisaalta voidaan ajatella, että yritys palauttaa maailma diskursseiksi ja konteksteiksi ja suhteellisiksi näkökulmiksi tuottaa postmodernistin näkökulman. Jokin positio siis täytyy ilmaista. (Colebrook 2004, 161.) Ironia edellyttää ilmauksellisuutta, sitä että ääni on paikannettavissa.

Swiftin *Gulliverin matkojen* viimeisessä kirjassa Gulliver saapuu Houyhnhniin, jonka hän haluaa esittää utopiana. Siellä tärkeintä on järki ja loogisuus, yksi totuus. Colebrookin (2004, 57–59) mukaan Swift esittää *Gulliverin matkoissa* loogisen ristiriidan hyökkäyksessään järkeä vastaan. Swift artikuloi järjen periaatteen ironisoimalla rationaaliset houyhnhnit, joiden puhtaan järjen laki salli tradition, kirjoittamisen, toiseuden ja eron eliminoimisen. Swift ei kritisoi järkeä, koska se olisi järjellinen hyökkäys järkeä vastaan. Sen sijaan hän näyttää ristiriidan, sen mihin logiikka johtaa. Swift ei esitä periaatetta eikä vastaperiaatetta, hän esittää kuvan järjestä, joka on tehnyt itsestään lain. (Mt., 2004, 80–81.) Juuri näin tekee myös Stenberg näyttämällä rationaalisen äänen ja seuraukset, joihin sen looginen seuraaminen johtaa. Jos yhteiskunnasta todella halutaan miesten yhteiskunta, loogisena päätepisteenä on naisten eliminointi kokonaan. Kun naisista päästään eroon, alkaa vallita todellinen miesten maailma, jossa sijaa ei tarvitse jättää tunteileville naisille eikä isänmaata uhkaaville aatteille.

Stenberg hyödyntää Swiftin satiirista ironiaa, joka laajenee koskemaan sukupuolta ja erityisesti miehiin ja naisiin kohdistuvia erilaisia odotuksia, ei vain yhteiskunnallisia vaan myös myyttisiä käsityksiä siitä, minkälaisilla paikoilla ”mies” ja ”nainen” ovat tässä hengissä säilymisen suuressa tarinassa. Poika omaksumu äänen osoittaakseen sen rajat ja sen voiman ja vallan. Hän tuottaa subjektin ja objektin, miehen ja naisen, välistä oppositiota:

Mikä asiassa sitten on niin uskomatonta? Naisethan ovat perimmiltään ravintoa. Joka ikiseen on ohjelmoitu kaksi pitsein ja brodyyrein koristettua lähdettä, joiden syvin kutsumus on puhjeta makeiksi puroiksi. Naisen rinnolta ihminen on aloittanut kulinaarisen historiansa, joka yhtyy hengissä säilymisen tarinaan. Valehtelija on se, joka väittää ettei halu veisi takaisin virran alkulähteille. (KP 15–16)

Toisin kuin Swiftin pamfletissa, Stenbergin romaanissa naiset muodostavat ongelman, joka pitää ratkaista. Stenberg yhdistää rationaalisuuden metodin nimenomaan symboliseen sukupuolieroon ja miehen positioon. Romaani parodioi miesääneen liitettyä järjen ihannetta. Poika on järkeistänyt koko länsimaisen yhteiskunnan äärimmäisyyteen, naisten syömiseen, asti. Hän pelaa yhteiskunnassa annetuilla oppositioilla, vahvistaa ja liioittelee niitä. Liioittelu vahvistaa myös mielikuvaa yksinkertaisesta selitysmallista ja parodioi ajatusta yhdestä totuudesta ja yhdestä vastauksesta kaikkiin ongelmiin. Romaanissa mies ja nainen asetetaan vastakkain subjektin ja objektin logiikalla, jonka mukaan mies edustaa totuuden ääntä ja nainen ainoastaan ruumistaan. Tämä logiikka kuitenkin ammutaan alas samaan aikaan, kun se esitetään: poikaa ei voi palauttaa minkään yhtenäisen, sukupuolta esittävän äänen edustajaksi. Ääneen sisältyy myös toinen ilmaisu, mahdollisuus, että ääni ei palaudu sukupuoleen vaan sukupuolen logiikasta voidaan irtautua.

Pojan näkemys yhteiskunnan tilasta ei rajoitu siihen, että kaikki naiset pitäisi syödä. Hän taustoittaa tätä näkemystään kristinuskon maailmanselityskertomuksella ja retoriikalla. Hänen mukaansa maailma on perikadon partaalla:

Mutta kuka täällä on kiinnostunut totuudesta? Elämä on teatteria ja ihmiset haluavat tulla huijatuiksi. Televisiossa toimittaja toteaa, että vuosikymmenen päähenkilö on Jumala. Uskonto on nousussa niin idässä kuin lännessä ja kulttuuriväki vetäytyy luostariin etsimään itseään. Tosiasiassa ne menevät imppaamaan suitsutusta, koska siitä saa paremman kännin kuin pako-kaasuista. Sielu on hygieenisempi ongelma kuin jätteet. Ihminen istuu hautansa reunalla ja ruikuttaa taivaalta pelastusta. Sukupolvi joka hetki sitten kulki rauhanmarsseilla hiippailee yöllisissä ristisaatoissa ja toistelee pappien muminaa. (KP 13)

Ihmiset haluaisivat todellisuudessa syödä toisensa, mutta koska se ei ole mahdollista, halu korvataan kannibalisilla rituaaleilla, kuten ehtoollisella. Ihmiset, jotka etsivät uskonnosta sielunsa pelastusta ja puhuvat sovituksista ja armosta eivät ymmärrä, että kristinuskko perustuu harkittuun murhaan, jonka läntinen psyyke on pyhittänyt. Ihmisen raadollisuus on sublimoitu yleväksi passionäytelmäksi, kristilliseksi kannibalismiksi. Stenberg tekee kannibalismista länsimaisen ihmisen ominaisuuden väittämällä sen olevan kristinuskon perusdogmien taustalla. Näin hän yhdistää ylevän ja groteskin, henkisen ja materiaallisen:

Jos minulla on mielipiteitä, jotka poikkeavat muiden mielipiteistä, miksi en saa pitää niitä? Ketä ne vahingoittavat. Pitäkööt muut rauhassa omansa, minä pidän omani. Ryystäköön itse kukin ehtoollisviininsä rauhassa, ei se minua häiritse. Mutta sallittakoon minulle minun ajatukseni. On minullakin sanani sanottavana ihmisenä olemisesta ja kannibalismista. Varsinkin silloin, kun se korotetaan jumalallisiin mittasuhteisiin. Jos jokin on perverssiä, niin kristillinen ehtoollinen. Ei miestä ole luotu ravinnoksi ja siinä on hänen turhautumisensa ydin. Siksi jokainen uros on viime kädessä valmis listimään toisensa, ampumaan, teloittamaan, puukottamaan tuon surkean organismin, jonka ainoa luova lähde on aseeksi muotoiltu. Sukuelin, kyrpä, genitaalit: pelkkä omistusliite, genetiivin, lihallinen perusta, jonka tehtävä on säilyttää suvun nimi. Hautakiveen se silataan kullalla. Nimi on tärkeä, sillä se säilyy ruumista kauemmin. Pitkän päälle ihminen ei kestä samastua elimistönsä, mokomaan kuolevaiseen eläimeen. (KP 16–17)

Uskonto ei kuulu vaihtoehtoisten ajattelutapojen joukkoon, ennemminkin se saa osakseen kritiikkiä. Uskonnon moraaliin kuuluu ruumiillisuuden henkistäminen, materiaalisuuden sublimointi. *Kuun puutarhoissa* kritiikki kohdistuu oman edun tavoitteluun ja itsekkyyteen, joka verhotaan uskonnollisella näennäismoraalilla. Yhteiskuntakritiikissä on kyse siitä, että poika ei voi sietää etäännyttämistä ja tunteiden viilentämistä yhteiskunnallisesti sopiviin muotoihin. Yhteiskunnan moraali on orjamoraalia, näennäismoraalia. Sivilisaatio edustaa järkeä ja rationaalisuutta, josta tunteet on eristetty ja ihmisten raadollisuus korvattu symbolisella kannibalismilla.

Satiiri on dialogista, sen on pakko toistaa ja jäljitellä puhetta, jota se oikeastaan vastustaa. Tähän perustuu myös satiirin läheinen suhde intertekstuaalisuuteen. Tällöin kiinnostavaksi nousevat ennemminkin tekstien välisten merkitysten ja ideologioiden väliset suhteen kuin tekstistruktuurien väliset suhteet. (Hakkarainen 1998, 30–31.) Swiftin ja Stenbergin tekstien suhteessa on kyse siitä, että Stenberg käyttää hyödykseen swiftiläistä rationaalisuuden metodia ja pilkkaa siten ajatusta järjen ylikorostumisesta länsimaisessa ajattelussa. Pojan ehdotuksessa konkretisoituu yhteys rationaalisuuden ja mielipuolisuuden välillä. Kielen rationaalisuus totuudellisena väitelauseiden esittämisenä, kirjaimellisena totena, saa romaanissa parodiset mittasuhteet.

Claire Colebrookin (2004, 137) mukaan (swiftiläinen) satiiri kohdistuu ihmiseen, joka ylentää itsensä ajattomaksi sieluksi, vaikka pohjimmiltaan on vain ajassa elävä haluava ruumis. Poika haluaa osoittaa, minkälaisiksi kristinuskon ylevät väitteet muuttuvat materialisoituessaan ja konkretisoituessaan metaforis-

ta todellisten naisten ja miesten ominaisuuksiksi. Hän osoittaa liioittelun avulla, minkälaisille käsityksille sukupuolesta yhteiskunta ja kulttuuri pohjautuvat, ja minkälaisia johtopäätöksiä niistä on mahdollista vetää. Ihmissyönnin idea on tyyppillinen satiirissa ja se näkyy myös suomalaisessa satiirissa (ks. Kivistö 2012). Stenbergin satiirissa ihmissyönnin idea sukupuolittuu: kaikki naiset pitäisi syödä.⁷¹ Subjektin metafysisessä kannibalismissa hallitsevassa positiossa oleva subjekti ahmaisee negatiivisiksi strukturoidut toiset, jotka tuottavat negatiivista eroa suhteessa tähän (Braidotti 1991; 2000, 388). Toisen sulauttaminen itseen on samaksi tekemistä ja toisen erilaisuuden kieltämistä. Kannibalismi on merkinnyt rajanvetoa ihmisten välillä. Se on tabu, saman lajin yksilön syömistä. Alkukantainen kannibalismi on symboloitu, naamioitu sivistykseksi, mutta ihmisten julmuus ei ole kadonnut mihinkään. Romaanissa Daphne on henkilöahmo, joka edustaa Stenbergin kuvaaman ”modernin kannibalismin” vastavoimaa, syömisestä kieltäytyvää sekä valokuvamalli-äitinsä julkisuutta ja mainetta korostavasta arvomaailmasta kärsivää tyttöä.

Vološinovin mukaan puhunnan konteksti merkitsee sitä, miten lausuman retorisesti suuntaa. Puhujalle painopisteeksi ei muodostu normatiivisten kielellisten muotojen noudattaminen, vaan uudet ja konkreettiset merkitykset, joita kielen muodot saavat uudessa kontekstissa. Ymmärtäminen ei ole käytetyn muodon tunnistamista, vaan sen ymmärtämistä tietyssä konkreettisessa yhteydessä ja lausumassa, sen uutuuden eikä vain sen identtisuuden ymmärtämistä. Muutoksen ymmärtäminen perustuu vastaukseen, ts. kielelliseen vuorovaikutukseen. Kielellinen muoto on olemassa vain puhunnan kontekstissa. (Vološinov 1990, 86–89.) Tekijä rakentaa lukijan positiota, kun romaanissa rasistinen lausuma on siteeraamalla siirretty toiseen kontekstiin. Tällöin vastaanottaja vaihtuu ja myös viestin sisältö muuttuu. *Kuun puutarhoissa* sanan kirjaimellinen tulkinta vaatii toisen äänen tullakseen suhteutetuksi.

⁷¹ Syöminen on läsnä muissakin Stenbergin romaaneissa. *Paratiisin vangeissa* satu Hannusta ja Kertusta näkyy osana syömisestä monimuotoista problematiikkaa. Piparkakkutalo viittaa sisarusten kotitaloon ja äiti merkitsee tuhoavaa noitaa, josta pitää päästä eroon. Syömisestä tehtävä Stenbergin romaaneissa on kuvata ruumiillisuutta ja itsen ja toisen välisen suhteen laatua: kannibalistista toisen ahmimista. Yksi suomalaisen 1980–1990-luvun naisten kirjoittaman kirjallisuuden piirre laajemminkin on syömisestä teema, joka monimuotoisesti liittyy ruumiillisuuteen, sukupuoleen ja valtaan, kuten esimerkiksi Annika Idströmin romaanissa *Luonnollinen ravinto* (1994), Marjaana Aumaston romaanissa *Rikas, laiha ja kaunis* (1996) tai Vuokko Tolosen romaanissa *Salainen keittokirja* (1988).

Poika luo erilaisia yhteisöjä, kun hän kertoo opetelleensa mieheksi, mutta hänen puheensa yleisö ei ole se, jota varten hän on tämän teatterin rakentanut: armeijan kutsuntahenkilökunta ja hänen isänsä:

Kutsunnoissa he alkoivat punoittaa kuten isä. Naurettava sukupolvi, eivät kehtaa tunnustaa kuin kaljalasin äärellä mitä sisimmässään ajattelevat. Siksi minä ärsytän heitä. Julkisesti he esittävät jaloa. Mutta mitä he ovat tosiasiasa saaneet aikaan muuta kuin tunkioksi muuttuvan maailman ja sukupolven avioerolapsia?

Tietenkin tarvitaan mutakuonoja, niiden ansio on siinä, että ne ovat marttyyrejä. Marttyyrejä kristikunta kaipaa, siinä on koko länsimaisen moraalin ydin. Logiikka on yksinkertainen: koska heitä vainotaan, he ovat varmasti tehneet jotain arvokasta. Silkkää paranoidisen kulttuurin järjenjuoksua. (KP 128)

Lainaus on kompleksinen. Kertoja käyttää rasistista ilmaisua mutakuono, mutta samalla kuitenkin antaa ymmärtää, että ilmaus on seurausta länsimaisen moraalin logiikasta. Lausuman tyyli ja kompositio ovatkin riippuvaisia siitä, kenelle lausuma on tarkoitettu (Bakhtin 1986, 95). Lausuma kritisoi tätä omaa puhetapaansa ja tuo esiin logiikkansa. Stenberg rakentaa romaaniinsa miesään, joka korostetusti puhuu kulttuurisesti määritellyn miehen puolesta. Hän on tietoinen valta-asemastaan ja sen mukanaan tuomasta arvomaailmasta. Hän siis paljastaa strategiansa: hän esittää sitä mitä hänen halutaan olevan, mutta se ei tunnu riittävän: ”En ymmärrä mitä minun tulisi tehdä. Olen yrittänyt hyväksyä roolin, jota sukupuoleni edellyttää, mutta minun ei anneta esittää sitä.” (KP 127)

Stenberg tuo mieshenkilön kautta esiin maskuliinisen valtaposition länsimaisessa kulttuurissa. Hän ei kuitenkaan luo kertojasta yksiaänistä maskuliinisen hegemonian ruumiillistumaa, sillä hän näyttää position, johon kuitenkin suhtautuu kriittisesti. Hän ei vain imitoi todellista miehen ääntä, hän kertoo että se on myytti, esitys, länsimaisen kulttuurin maskuliinisen hegemonian logiikkaa. Yleisöksi muodostuvat ne, jotka ovat hänen liittolaisiaan. Erilaiset kertomukset ja eri tekijät rakentavat erilaisia yhteisöjä. Retorisuus merkitsee sanan vaikuttavuutta toiseen, jolloin äänensävyistä, siitä, kenelle ja millaisissa olosuhteissa kerrotaan, tulee olennaista. Pelkkä vastaanottajan muuttuminen muuttaa viestien merkityksiä, sillä vastaanottajan sana on aktiivinen merkityksen muodostumisessa. Lukija on aktiivinen ymmärtäjä, jolle on mahdollista dialoginen

kohtaaminen historiallisten lausumien kanssa. Lausumat eivät selitä vain objektia, vaan muovautuvat myös odotettavissa olevan responssin mukaan (Shepherd 1989, 91–92).

Jokainen aikakausi, laji tai virtaus voidaan tyypitellä sen mukaan, millaisen vastaanottajan se rakentaa (Bakhtin 1986, 98–99). Stenbergin romaanin kirjoitusajankohtana puhuttiin arvojen murroksesta ja jopa arvojen kuolemasta. Naiset olivat saavuttamassa uusia asemia yhteiskunnallisissa instituutioissa, akateemisessa maailmassa ja jopa kristillisen kirkon sisällä naispappeuden myötä. Stenbergillä moniäänisyydellä onkin ennen kaikkea poliittinen funktio romaanissa: ristiriidat ja kamppailut liittyvät oletettuun totuuteen sukupuolesta. Sukupuoli on se ongelma, johon kritiikki ennen kaikkea kohdistuu. Kritiikki ja iva kohdistuvat 1980-luvun suomalaiseen yhteiskuntaan ja älymystöön. Ivan erityiseksi kohteeksi nousevat myös intellektuellit: ”Pahin on sivistyneistö. Ellei hallitse tiettyä puhetapaa, kannattaa pitää suunsa kiinni.” (KP 28) Sivistyneistö ajaa omia etujaan ja muodostaa lauman, joka ei osaa ajatella omilla aivoillaan. Yhteisöllisyys on turruttanut ihmiset ajattelemaan samalla tavoin, sivistys tarkoittaa vain turvallista konsensusta ja soraäänien hillitsemistä. Lauma-ajattelu on valmiiden arvojen ja asenteiden määrittämää, konsensuksen taakse verhoutumista. Kulttuurista arvokeskustelua ei voi syntyä, jos kaikki ovat yksimielisiä vallitsevista olosuhteista. Silloin vuoropuhelun tilalle tulee monologinen, rituaalinen hyminä. (Karkama 1998, 81.)⁷²

Ääni liikkuu subjektien välillä, se rakentaa yhteyksiä, mutta ei identifioi subjektin ominaisuudeksi tai omaisuudeksi. Kirjailijan historiallinen tilanne määrittelee tekijyyttä: *Gulliverin tyttöressä* kirjailija E.S.:n positio tulee esiin Volter Kilven romaanin uudelleenjulkaisuvuoden 1993 kautta. *Häikäisyssä* tekijän positiointi tapahtuu dialogissa tunnettujen ajattelijoiden kanssa. *Kuun puutarhoissa* tekijän positio käy ilmi viittauksessa Jumalan teatteriin ja sen myötä 1980-luvun suomalaiseen yhteiskuntaan ja sen arvoihin: ”Asia ei oikeastaan kiinnosta minua. Silti iloitsin vilpittömästi, kun takavuosina kolme sekopäätä heitti teatterissa paskaa näiden tekopyhien päälle ja veteli ruoskalla. Sen he ansaitsevat.” (KP 129) Puheenaiheena on 1980-luvun suuri kulttuurikeskustelu, Jumalan teatteri, jonka

⁷² Romaanista voi löytää samantyyppistä rienuavuutta kuin Eskelisen ja Lehtolan *Jälkisanoista* ”joka näyttäytyy alhaisella sivistystasolla olevan kulttuurin jäsenten tai toimijoiden hoito-oppaana tai yrityksenä tuon kulttuurin alennustilan kohentamiseen” (Helle 2009, 85). Stenbergillä kuitenkin kritiikin lajina toimii romaani ja hänen luomansa henkilöahmot.

saama julkisuus oli verrannollinen 1960-luvun suuriin kirjallisuutta koskeviin keskusteluihin.⁷³

Tekijän ja kertojan äänen sekoittuminen hämmentää sekä fiktiivisen ja todellisen äänen välille asetettua rajaa että kerronnallisen äänen merkitystä yksilöiden identiteettien sukupuolitettuina ilmauksina. Tällöin myös romaanin miesään voi ymmärtää dialogin osapuolena. Äänten välille muodostuu dialoginen suhde, jolloin ei niinkään korostu miesäänen fiktiivisyys vaan se, minkälaisista asioista miesäänen avulla voidaan käydä neuvottelua. Kyse ei siis ole sen pohtimisesta, ovatko kertomuksen äänet todenmukaisia tai valheellisia, sillä miesääni on naiskirjailijan rakentama, ja jo tämä seikka mutkistaa ajatusta luonnollisista, tiettyä sukupuoli-identiteettiä esittävästä äänistä.

Kirjeitä lukijoille

Yksi tekijän tapa rakentaa tekijän ja lukijan paikkoja on kirjeromaanin hyödyntäminen, jolloin lähtökohtaisena ajatuksena on toiselle kirjoittaminen. 1980–1990-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa hyödynnettiin laajemminkin kirjeromaania ja sen mahdollisuuksia tematisoida kommunikaation prosessia ja toisen kohtaamista (ks. Jytilä 2012). Sekä kirjeromaani että kirjeromaanin tutkimus olivat alkaneet elpyä 1970-luvulta lähtien (Altman 1982, 3, 5), ja erityisesti feministinen kirjallisuudentutkimus ja dekonstruktio nostivat kirjeromaanin uudestaan tutkimuksen kohteeksi (Cook 1996, 22–23; Derrida 1987; ks. myös Felski 1989, 100–103). Kirjemuodon hyödyntäminen on 1900-luvun loppupuolella ollut hyvin usein naiskirjailijan tekemä ratkaisu (Pearce 1997, 71) - niin myös Suomessa. Leena Krohnin *Tainaron* (1985) lienee suomalaisen nykykirjallisuuden tunnetuin kirjeromaani. Annika Idströmin *Kirjeitä Trinidadiin* (1989) puolestaan tuo jo nimessään esiin kirjeet viestintäkeinona. Eila Kostamon *Heloisen taivas* (1997) on lajihybridi, yhdistelmä proosaa ja tutkielmaa, jonka lähtökohta-

⁷³ Ilkka Armisen (1989, 8, 114–119) mukaan vielä 1960-luvulla Hannu Salaman *Juhannustansseista* käydyssä keskustelussa oli löydettävissä yhteinen arvoperusta kodista, uskonnosta ja isänmaasta, jollaista ei enää 1980-luvulla ole mahdollista hahmottaa. 1960-luvun kirjasodissa oli kyse vanhan sukupolven ylläpitämisen hegemonian purkamisesta, kun taas Jumalan teatterin kohdalla kyse oli abstrakteimmista kulttuurisista koodeista, jotka jäsenyivät yksilön koskemattomuuden ja julkisuuden ympärille. Jumalan teatteri ei enää tarjonnut selkeitä rintamalinjoja vaan kyse oli marginalisoituvien yksilöiden kamppailusta instituutioita vastaan.

na on 1100-luvulla eläneiden ranskalaisten Heloisen ja Abelardin rakkaustarina. Heidän välisensä kirjeenvaihto on ollut innoittajana esimerkiksi Rousseau'n kirjeromaanille *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761).⁷⁴

Suomalaisessa kirjallisuudessa kirjoittamista ja lukemista tematisoivan kirjeromaanin nousu sijoittuu aikaan, jolloin kirjoituksen monimerkityksisyyttä ja lukijan valtaa korostavasta jälkistrukturalismista keskusteltiin. Jälkistrukturalismissa kirjeromaani nousi esiin juuri koska sen avulla oli mahdollista pohtia lukijan aktiivisuutta merkityksenmuodostumisessa. Etenkin jälkistrukturalistinen kirjallisuudentutkimus on korostanut lukijan vastuuta ja lukijan kykyä luoda lähes loputtomasti merkityksiä.⁷⁵ Tekijän asema tekstin auktoriteettina oli haluttu tuhota ja autoritaarisen tekijän kuoleman ajateltiin tuovan mukanaan vapaamman tekstikäsitteilyksen. Tämä kuitenkin asettui vanhan tekstikäsitteilyksen kanssa ongelmalliseen binaariseen oppositioon: joko teoksella on yksi tekijän takaama merkitys tai teksti ymmärrettiin systeeminä, joka voi generoida loputtomasti tulkintoja. (Rojola 1998, 254–255.) Molemmat tulkinnat ovat epätyytyttäviä, koska ne vain toistavat samaa asetelmaa käänteisesti.

Romaanin koostuminen erilaisista viesteistä merkitsee vastaanottajan, viestien lukijan, merkityksen korostumista. Janet Altmanin (1982, 88) mukaan kirjemuodon ainutlaatuisuus on juuri siinä, että se tekee vastaanottajasta kerroksessa lähes yhtä tärkeän kuin kirjoittajasta. Kirjeet ja päiväkirjat eivät välttämättä ole tarkoitettu kenellekään tietylle henkilölle, mutta joku ne löytää. Niiden välityksellä kaksi ihmistä kohtaavat. Kirjeen lähettäjä voi myös huijata ja siten vaikuttaa vastaukseen. Kirjeen yleisö voi olla muu kuin kenelle se on tarkoitettu,

⁷⁴ Suomen ensimmäinen romaani oli naisen kirjoittama kirjeromaani, Fredrika Wilhelmina Carstensenin ruotsiksi vuonna 1840 ilmestynyt *Murgrönan* (Muratti, suomennettu vuonna 2008).

⁷⁵ Esimerkiksi *Jälkisanat* käsittelee lukijan kyvyttömyyttä lukea, vastaanottajan passiivisuutta tai toisaalta myös tutkijalukijan halua hallita tekstin merkitykset. Sen mukaan suomalaiset osaavat lukea vain realismia ja realistisesti, ja lukemista ohjaavat näennäishumanistiset moraaliset säännöt. (Ks. Helle 2009, 129–130, 140, 149.) Anna Helle (2009, 102) pitää *Jälkisanojen* vaatimusta lopettaa todellisuuden ja fiktion vertaaminen vastalauseena myös suomalaiselle 1960-lukulaiselle osallistuvalla kirjallisuudelle, jossa todellisuus oli keskeinen käsite. Tämä todellisuudentutkimuksen päämäärä ilmeni kirjallisuuden pyrkimyksenä dokumentaarisuuteen, jonka ajateltiin tekevän kirjallisuudesta poliittisempää (Helle 2009, 102; ks. myös Niemi 1995, 160, 170). Kritiikki kohdistui siis sellaiseen kirjallisuuskäsitteilyyn, jonka mukaan kieli esittää todellisuutta dokumentaarisesti, jolloin myös poliittisuus syntyy todenvastaavuuden ajatuksesta ja aiotun poliittisen sanoman kommunikoinnista yleisölle.

sillä kirjeen voi varastaa, kopioida, lähettää uudelleen kolmannelle osapuolelle tai julkaista kenen tahansa luettavaksi (Ikonen 2010, 138). Siinä on myös kirjemuodon kiinnostavuus: sen lähtökohtainen toiselle suuntautuminen, mutta myös mahdollisuus poiketa reitiltä, muuntua, vaihtaa vastaanottajaa, rikkoa julkisen ja yksityisen välistä rajaa.

Gulliverin tyttäressä kirjeiden ja viestien vastaanottaja problematisoituu. Gulliverin kirjeet on osoitettu Glumdalille. Gulliver haluaa siirtää omaa tarinaansa eteenpäin Glumdalin kautta. Kirjoittaessaan Gulliver on epä tietoinen siitä, kuinka hän saisi toimitettua kirjeet Glumdalille. Hän pyytää anteeksi tyttäreltään sitä, että hänen on lähde ttävä Fantomimiasta ja jätettävä tämä. Hän pitää Glumdalille kirjoittamista tärkeämpänä kuin lokikirjan pitämistä ja toivoo, että Glumdal on ensimmäinen, joka kirjeet saa lukea:

Lopetan nyt kirjeeni tältä erää ja toivon, että löydämme sataman josta voin sen sinulle lähettää. Täkäläiset eivät näytä tuntevan postilaitosta. Kerron sinulle matkamme vaiheista aina kun se on mahdollista, sillä sinulle kirjoittaminen tuntuu nyt tärkeämmältä kuin lokikirjan pitäminen. Haluan sinun olevan tämän matkakertomuksen ensimmäinen lukija. (GT 101)

Tämä toive ei toteudu, vaan kirjeet joutuvat avaruuden sfääreissä Andarin haltuun. Andar lukee ne ja tuntee sisarpuolen kateutta siitä, että niitä ei ole osoitettu hänelle itselleen. Myös Andar epäilee, että Glumdal ei tule koskaan saamaan hänen pullopostissa lähettämänsä viestiä:

Olen päättänyt lähettää sisareni perään pullopostin, sillä en tiedä mihin itse olen menossa. Mahdollisuus että viestini saavuttaisi hänet on pieni, mutta ehkä se voi joskus osua jonkun ajattelevan olennon käsiin. Liitän pulloon kertomukseni lisäksi kirjeet, jotka osuivat erehdyksessä minulle. Ne on tarkoitettu sisarelleni. Ne ovatkin koko postin tärkein osa. (GT 51)

Andarin pullopostiviesti tavoittaakin kirjailija E.S.:n, joten kirjeiden perille pääsyn epäonnistuminen ei merkitse kommunikaation epäonnistumista vaan tulevaisuudessa avautuvaa mahdollisuutta, että viesti osuu ”jonkun ajattelevan olennon käsiin”. Yhdeksi tällaiseksi ajattelevaksi olennoiksi määrityy romaanissa kirjailija E.S., toiseksi romaanin empiirinen lukija. Eira Stenberg ei ainoastaan aseta itseään nimimerkillään henkilö hahmojen joukkoon, vaan hän myös asettaa itsensä lukijaksi lukijoiden joukkoon.

Lukija ei voi tuottaa merkityksiä täysin autonomisesti kuten haluaa, vaan lukijan positio on osittain tekijän intentionaalisen toiminnan tulosta. Tämä tulee näkyviin romaanissa, kun tekijä rakentaa itsestään lukijan ja siten rajaa lukijan vapautta. *Gulliverin tyttäressä* E.S. on lukijoiden puoleen kääntyvä hahmo, joka haluaa välittää tekstit lukijalle. Lukija lukee kirjeet tietoisena niiden reitistä Andarilta toimittajan kautta julkiseksi tekstiksi. Romaanin viestien ja kirjeiden viimekätiseksi vastaanottajaksi Andarin ja toimittajan jälkeen osoitetaan siis lukija. Viestejä erottaakin kysymys niiden vastaanottajasta: pullopostia ei ole varsinaisesti tarkoitettu kenellekään, mutta E.S. suuntaa sen lukijoille ja vetoaa lukijoiden haluun pohtia samankaltaisia kysymyksiä. Nyt lukija on romaanin alusta lähtien tietoinen siitä, että teksti on julkaistu nimenomaan häntä varten.

Kirjailija E.S. haastaa lukijan pohtimaan kirjallisuuden merkitystä eikä siten itse asetu auktoriteetiksi suhteessa tekijyyteen. Viestien toimittajan ja niiden lukijan välille syntyy intiimi suhde, vaikkakaan ei täysin luottamuksellinen, sillä esipuheessa E.S. myöntää, ettei ole varma, millaisia kertomuksia lukijat haluaisivat lukea. E.S. ei puhuttele lukijaa suoraan, vaan käyttää muotoa ”pyydän lukijaa ajattelemaan” tai ”en vaivaa lukijaa”. Hän ei täysin luota lukijan haluun tai kykyyn pohtia vaikeita tai mutkikkaita ongelmia, joita hän kuitenkin esittää pohdittavaksi. Hän vain pyytää

miettimään missä kulkee toden ja mielikuvituksen raja, ja kuka lopulta on todellinen ja kuka kuviteltu. Onko käsinkosketeltavuus todellisuuden ehto ja onko kaikki käsinkosketeltava todellista? Ja mitä on se kaikki, mikä jää todellisuuden ulkopuolelle? (GT 10)

E.S. esittää kysymyksiä, joihin odottaa vastausta. Merkitys syntyy puhujan ja kuulijan välisessä tilassa (Pearce 1997, 74), kun kirjailija ottaa huomioon lukijan aktiivisuuden. Kuuntelija tuo aina mukanaan uuden kontekstin. Puhuja ei odota kuulijalta passiivisista ymmärrystä, vain hänen ajatustensa kahdentumista toisen mielessä. Sen sijaan hän odottaa vastausta, hyväksyntää, vastustusta, ja hän myös yrittää aktiivisesti määrittää vastausta. (Bakhtin 1986, 69, 95.) Lukija joutuu osalliseksi kaunokirjallisuuden polyfoniaan miettiessään vastauksia näihin kysymyksiin, mutta myös silti, vaikka kieltäytyisi kokonaan vastaamasta tai reagoimasta avauksiin. Lukija joutuu aktiivisesti työstämään omaa asemaansa suhteessa teksteihin, kun kirjailija ja lukija neuvottelevat luottamuksesta ja yhteisymmärryk-

sestä. Dialogi kirjoittajan ja vastaanottajan välillä kaksinkertaistuu kirjailijan ja lukijan väliseksi dialogiksi (Kauffman 1992, xix). Lukijalla on myös valtaa valita, miten hän reagoi hänelle tarjottuun positioon (Rojola 2004, 41). Tässä lainauksessa yhteisymmärryksen ehto koskee mielikuvituksen ja todellisuuden välistä suhdetta.

Stenbergin romaanit rakentuvat toisten tekstien varaan, jolloin lukemisesta ja tulkittamisesta tulee tärkeää. *Gulliverin tyttäressä* tekijyyttä määrittääkin se seikka, että tekijä on myös lukija. Kirjailijan keskustelukumppani on kirjailija itse, mutta toisen tekstin lukijana (Kristeva 1993, 45). Teksti on kirjailijan luke-ma teksti, johon tämä sulauttaa itsensä kirjoittamalla sen uudestaan. Lukeminen (uudelleen)kirjoittamisena on yksi muutoksen ja uudelleen arvottamisen strategia. (Pearce 1997, 40, 83, 109.) E.S. on myös vastaanottaja, joten ei ole selvää binaarisuutta kirjoittajan aktiivisuuden ja vastaanottajan passiivisuuden välillä vaan niiden välillä on interaktiivinen suhde. Tekijästä rakentuu kirjeiden lukija, joka ei siirrä viestejä sellaisenaan lukijoille, sillä teksteihin on tarttunut hänen äänensävyensä ja aksenttinsa.

Stenberg hyödyntää kirjeromaania monipuolisesti. *Häikäisyssä* kirjeen vastaanottaja pyritään rajaamaan hyvinkin tarkasti toisin kuin romaanissa *Gulliverin tytär*, jonka rakentama lukijapositio on myötäsukaisempi. *Häikäisy* neuvottelee klassisen romanssin perinteen kanssa, jossa Goethen kirjeromaanin vaikutus on läsnä. Rakkaudessaan riutuva Werther tekee itsemurhan, kun taas Stella pysyy elossa ja suhtautuu tulevaisuuteen varsin positiivisesti. Kirje ei ole tarkoitettu julkiseksi, kuten romaanin *Gulliverin tytär* viestit, jotka toimittaja toimittaa nimenomaan julkisuutta, lukijoita varten. *Häikäisy* asettaa puhuttelun kohteeksi fiktiivisen henkilön, Tuijan, *Gulliverin tytär* taas todellisen lukijan. *Gulliverin tytär* tuo esiin sekä yksityisen kirjeenvaihdon että julkaisemisen ulottuvuudet ja suhteutuu kirjeromaanin konventioihin siten eri tavoin kuin *Häikäisy*, että kirjeiden välittömyyden tuntu on jo lähtökohtaisesti alttiina toimittajan väliintulolle.

Häikäisyssä kirjoittamisella luodaan välittömyyden ja intiimiydenkin tuntua, kun kommunikaatio näyttää rakentuvan kahden naisen, Stellan ja Tuijan välille. Kirjeessä on henkilökohtainen sävy, se on tarkoitettu yhden ihmisen, Tuijan luettavaksi. Suhde on luottamuksellinen, kuten tunnustukseen kuuluu (Altman 1982, 48). Tekstit sukupuolittavat lukijansa ja voivat asettaa etusijalle lukijan, joka en ole minä, siis poissulkea lukijan (Pearce 1994, 46–

47.) Toisaalta lukijalla on kyky ylittää sukupuoliroolit ja positioida itsensä monella tapaa suhteessa sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Tällöin ongelmaksi voi kuitenkin muodostua paluu sukupuolettomaan humanismiin. (Pearce 1994, 132.)

Lynne Pearce (1997, 70–72) näkee kirjemuodon mahdollistavan naisten välisen kommunikaation, sillä siinä on kyse kirjoittajan ja vastaanottajan intiimistä suhteesta, joka sulkee tehokkaasti pois ulkopuoliset. Kirjeromaani rakentaa ystävyydelle ja yhteenkuuluvuudelle perustuvaa paikkaa naislukijalle. Tietoisena käsitteen historiallisesta painolastista Pearce käyttää käsitteitä naiskirjoitus / feministinen kirjoitus, jonka hän määrittelee naisten naisille kirjoittamaksi kirjoitukseksi. Hän katsoo essentiaalisen määrittelyn tarpeelliseksi tutkimuksessa ja ylipäättään kaikessa lukemisessa, jossa sukupuoli nostetaan merkitseväksi tekijäksi. Hänen mukaansa feministisessä kirjoittamisessa dialogi naisten välillä määrittyy yhteistyöksi, jossa lausuman merkitys riippuu vastavuoroisuudesta ja sukupuolitetun kontekstin tiedostamisesta. Lukija on siis aktiivisessa roolissa tässä määrittelyssä. Pearcen hahmottelema naisten välinen suhde ei perustukaan yhteiselle kokemukselle, vaan historiallisille ja poliittisille puhujan ja kuulijan tekstuaalisille positioille. (Pearce 1997, 74–76.)

Stella kirjoittaa tunteistaan, uskoutuu toiselle ja siten luo naistenvälisen tilan. *Häikäisy* näyttää sijoittuvan kokonaan intiimin ja yksityisen alueelle, sillä Stellan kirje on kohdistettu vain Tuijalle eikä romaani muutenkaan rakenna minkäänlaista rajaavaa tai kehystävää näkökulmaa pitkään kirjeeseen. Intiimin kommunikaation illuusio vahvistuu, kun välittävä, prosessoiva taho näyttää puuttuvan. Kuitenkin intiimi kerronnallinen ääni mutkistuu romaanissa keskeisen väärinnimeämisen teeman myötä. Stenbergille tyypilliseen tapaan henkilöhahmojen rajoja koetellaan. Romaanin loppupuolella Stella kertoo Tuijalle kirjoittaneensa tämän nimissä Enolle kirjeen, jossa tunnusti rakkautensa tätä kohtaan:

Miksi sitten kirjoitin Enolle sinun nimissäsi? En ole itsekään selvillä kaikista motiiveistani, mutta osaa niistä olen juuri yrittänyt sinulle selvittää. Kantakomeromme piiloleikistä saakka olen kokenut meidät erottamattomina kuin siamilaiset kaksoset ja mielikuvissani minun on vaikea vetää rajaa välillemme. Enon kädet olivat vaeltaneet samanaikaisesti meidän molempien vartalolla ja syösseet minut ratkaisemattomien ristiriitojen verkkoon. (H 150)

Stella on nimetty Tuijaksi, ja tästä johtuen Stella kirjoittaa Enolle kirjeen Tuijan nimissä. Hänen on vaikea vetää rajaa itsensä ja toisen välille. Väärinnimeämisen teema liittyy identiteettien epävakauteen, joka koskee sekä kirjeen lähettäjää että sen vastaanottajaa: väärän nimen käyttämisen myötä myöskään vastaanottaja ei voi tietää kirjoituksen alkuperää vaan liittää sen siihen nimeen, jolla teksti on allekirjoitettu. Niinpä hän myös vastaa sille jolta olettaa kirjeen saaneensa. Väärinnimeämisen teema johtaa identiteettien epävakauteen, joka puolestaan mutkistaa ajatusta ylipäättään samoina pysyvistä kommunikaation osapuolista. Lähettäjän ja vastaanottajan identiteetit eivät pysy samana: kirjoittajan intentiona eikä kirjoituksen päämäärää voi määritellä lopullisesti (Kauffman 1992, 94). Lynne Pearce (1994, 117) huomauttaa aiheellisesti, että usein dialogisuus merkitsee useamman kuin kahden välistä läsnäoloa. Tämä näkyy myös Stenbergin moninaistuvien subjektien kohdalla. Stellan kirjeen todellinen vastaanottaja on lukija.

Stellan perimmäinen tarkoitus Tuijan nimellä kirjoittamisessa on ollut saada sekä Tuija että Enon takaisin osaksi elämäänsä. Koska hän ei uskaltanut kirjoittaa kirjettä omista nimissään ei hän myöskään tiedä, mitä Eno on Tuijalle vastannut.

Lopullinen todistus välillämme vallitsevasta siteestä kuitenkin on, että arvasit kirjeen kirjoittajaksi minut. En tiedä mitä Eno on sinulle kirjoittanut, mutta sanojesi mukaan hän uskoi sinun kirjoittaneen kirjeen. Et suostunut näyttämään kirjettä minulle, sehän oli osoitettu sinulle. Älä siis valita ellen minä kerro sinulle mitä hänelle kirjoitin. Päättele se Enon vastauksesta. Voin vain vakuuttaa, että tuskin pystyt elämässäsi omista nimissäsi saamaan aikaan yhtä syvää rakkaudentunnustusta. Minun oli pakko pukea sanoiksi se, mitä häntä kohtaan olin koko ikäni tuntenut. Mutkikkaaksi asian tekee vain se, että tein sen sinun nimissäsi. (H 152)

Stella kertoo Tuijan arvanneen itsensä kirjeen kirjoittajaksi ja kertoo myös Tuijan viestittäneen, että Eno uskoi Tuijan kirjoittajaksi. Eno ei tunnista Stellan ääntä kuten ei tunnistanut vartaloakaan. Koska Tuija on kirjeen vastaanottaja, hän ei halua Stellan näkevän vastausta. 1700-luvun alun eurooppalaiselle porvarilliselle kirjeromaanille tyypilliset motiivit kadonneine kirjeineen, inestin pelkoineen ja väärintunnistamisineen (ks. Waugh 1992, 62) ovat myös *Häikäisyssä* keskeisiä. Mutkikkaat ja alati uutta informaatiota sisältävät juonenkäänneet alkavat vaikuttaa kirjeen lajikonventiota parodioivilta, ja väärinymmärryksen vaara on koko

ajan olemassa. Stellan ääni moninaistuu ja sekoittuu niin perinpohjaisesti, että intiimi kommunikaatio kyseenalaistuu.

Häikäisyssä lukijan paikaksi rajataan tiukasti naislukija, joka jakaa Stellan kokemukset. Kuitenkaan lukija ei ole yksi ja sama, koska viestin sisältöä ei voida sellaisenaan kopioida vastaanottajalle, vaan vasta konteksti rakentaa sen. Lukijaa puhutellaan tai kertojat rakentavat tilaa tietynlaiselle kuulijalle poissulkemalla toisia tulkinnan tapoja ja yleisöjä sekä samalla luomalla uusia. Tämä tapahtuu dialogisessa suhteessa, jossa vaihtoehtoja ei ole loputtomasti vaan niitä määrittää tietty sijainti ja konteksti. Kun konteksti ja tekstin allekirjoittaja muuttuvat, muuttuu myös vastaanottaja, jolloin vastaanottajasta tulee merkitsevä kerronnallisen äänen kannalta. Stenberg kritiikki osuu yksinäistä kommunikaatiota kohtaan, jossa viesti voidaan ongelmattomasti toimittaa kommunikaatiotapah-tuman samoina pysyville osapuolille. Stenbergin romaaneissa kirjeet tai viestit eivät itsestään selvästi mene perille, vaan ne päinvastoin kommunikatiivisella kompleksisuudellaan kritisoivat kielen läpinäkyvyyden ja viattoman viestittä-vyyden ajatusta.

Stellan mukaan hänen kirjoittamallaan kirjeellä on ollut vaikutuksensa:

Lähetin tuon kirjeen kuin kyyhkysen arkista odottaen, että se toisi mukaan viheriöivän oksan. En tiedä mitä se sinulle kantoi, mutta se sai sinut ottamaan yhteyttä minuun ja pakotti minut katsomaan menneisyyteen. Tärkeintä oli että se pakotti minut puhumaan. (H 155)

Stella kertoo lähettäneensä kirjeen ”kuin kyyhkysen arkista”, ja mukailee siten tarinaa Nooan arkista ja vedenpaisumuksesta, jonka mukaan Jumala päätti hävittää maailman, koska siitä oli tullut liian väkivaltainen. Vain Nooa pelastui rakentamalla arkin. Vedenpaisumuksen jälkeen Nooa lähetti arkista kyyhkysen, joka toi sanoman maailman pelastumisesta. Vedenpaisumus kuvaa siis muutosta epäoikeudenmukaisuudesta maailman pelastukseen. Kyyhkynen on rauhan viestin välittäjä, joka edesauttaa Stellan ja Tuijan välistä dialogia. Lainauksesta käy ilmi, että Tuija on jossain vaiheessa ottanut yhteyttä Stellaan ja saanut siten koko tapahtumasarjan liikkeelle. Tuija taas on saanut vastauksen kirjeeseen, jota hän itse ei ole lähettänyt. Juuri saamansa vastauksen vuoksi hän on Stellaan ottanutkin yhteyttä.

Tuijalla on ollut jo puheenvuoro, joten Stellan kirje orientoituu mitä konkreettisimmin kohti toisen lausumaa, reaktionä siihen. Vastaanottaja ei ole pas-

siivinen, vaan hänellä on valtaa vaikuttaa puhujan sanoihin (Pearce 1997, 67). Stella onkin siis romaanissa puhuteltu. Kirjoittajan ja vastaanottajan identiteettiä hämärretään ja väärintimeämisen teema jatkuu kautta romaanin. Stellan kirje on vastaus Tuijalle, vastaus johonkin sellaiseen viestiin, josta myöskään lukija ei voi päästä selville. Lukija jätetään kokonaan tämän tilanteen ulkopuolelle. Stella ei kerro, mitä heidän tapaamisensa on koskenut. Tämän lisäksi myös Stella jää paitsi siitä tiedosta, mitä Tuijan saama kirje sisälsi. Tämä jätetään salaisuudeksi sekä Stellalle että lukijalle. Yleisö ja puhuteltu ovat samassa tilanteessa, kun molemmat ovat riippuvaisia kertojasta ainoana informaation lähteenä (ks. Phelan 2001). Näin ei ole *Häikäisyssä*, sillä Tuija tietää jotakin, mitä lukija ei tiedä, mutta ei tiedä myöskään Stella, ”kerronnan auktoriteetti”.

Puhuja ja kuuntelija eivät ole koskaan täysin samanlaisessa kontekstissa, kuuntelija ei ole puhujan ”kaiku” (Rojola 2006, 486, 483). Dialogisuus on riippuvaista eroista, siitä että kuulijan paikka rakentuu erilaiseksi kuin puhujan. Lukija on aina jo toinen, ei kokonaan tekstin tuottama, vaan dialogiin osallistuva, kirjailijan asettamiin kysymyksiin omalla tavallaan reagoiva. Kirjallisuus nähdään tapahtumana, vuorovaikutuksena ja liikkeenä dialogisten osapuolten välillä, ei tutkijan havainnoimana samana pysyvänä objektina. Tällä on myös eettinen ulottuvuutensa, sillä se merkitsee, että tekijä ja lukija eivät ole vain tekstin sisäisiä, rakenteen määrittämiä toimijoita vaan myös aktiivisia ja vastuullisia viestien prosessoijia, jotka muotoutuvat yhä uudelleen dialogisessa kohtaamisessa (Shepherd 1989/2001, 145).

Lukijan paikkaa monimutkaistetaan sotkemalla kirjeiden lähettäjien ja vastaanottajien identiteettejä ja vaikeuttamalla lukijan mahdollisuuksia tulkita viestejä. Lukija merkityksen korostuminen tuo mukanaan kysymyksen kirjallisten äänten historiallisuudesta. Richard Aczelille kirjallisuuden äänet ovat historiallisia, ja ne merkitsevät eri tavoin eri aikoina ja eri lukijoille. Kielenkäyttö on sidoksissa kielenkäyttäjiin ja siten se on historiallista ja sosiaalista toimintaa. Ymmärtäminen on aina toisin ymmärtämistä ja minän ja toisen välistä dialogista prosessia, ei tekstin alkuperäisten äänien toistamista. (Aczel 2001, 611.) *Häikäisy* rakentaa siten lukijan, joka ei saa tietää lopullista ratkaisua. Lukijan halua tietää ei tyydytetä, lukija ei ole ylivermaisessa tiedollisessa asemassa suhteessa henkilöihin. Kirjeromaani leikkii lukijan halulla tietää, kuka kirjoittaa ja kenelle, minne kirje päättyy, ja siten hyödyntää lukijan halua päästä selvyteen, salaperäisten tapahtumien selvittämiseen (ks. Derrida 1987, 5). *Häikäisyssä* lukijalle ei anneta

tiedollista valtaa päätellä ”kuinka kaikki kävikään”. Jättämällä auki keskeisiä teemoja *Häikäisy* vastustaa lopullista sulkeumaa ja asettaa enemmän kysymyksiä kuin vastauksia.

Tekijä rakentaa lukijan paikkaa puhuttelemalla ja esittämällä kysymyksiä. Tekijä rakentaa lukijan paikkaa myös leikittelemällä, tekemällä tekijästä lukijan tai sekoittamalla puhujan ja kuulijan identiteettejä. Tällöin tulee ilmi, että kieli ei toimi yksinkertaisella lähettäjän, viestin ja vastaanottajan mallilla vaan on mutkikkaampi prosessi. Kommunikaatio ei Stenbergillä merkitsekään kielen yksinäisistä viestittävyttä vaan kielen retorisuutta. Kaksiteräisyys kommunikaation mahdollisuuden ja sen epäonnistumisen riskin välillä luonnehtii Stenbergin romaaneja. Kirjallisen äänen ymmärtäminen inhimilliseksi puheeksi on kytkeytynyt ajatukseen äänen mimeettisestä illuusiosta, äänestä esittävänä ja kommunikoiavana. Äänen voi kuitenkin ymmärtää myös retorisessa mielessä, jolloin kyse ei ole ideaalisesta uskosta kielen yksinäisyyteen vaan kielen retorisesta organisoinnista. Stenbergille tällainen retorinen organisointi on juuri kertomuksen rakentamista aina tietylle yleisölle sekä kertomisen ehtojen ja kielen luonteen jatkuvaa pohdintaa.

Kirjeromaani tarjoaa mahdollisuuden moniäänisyyteen, kun äänen ei nähdä rajoittuvan vain ilmaisun alkuperänä esiintyvään subjettiin vaan ääni on dialoginen: se luo suhteita subjektien välille, kirjoittajan ja vastaanottajan, tekijän ja lukijan välille. Tällöin kirjallisuus on mahdollista ymmärtää kommunikaationa siinä mielessä, että arvojen ja merkitysten välittämistä ei nähdä mahdottomana vaan ennemminkin kirjallisuus ymmärretään juuri paikkana, jossa niistä voidaan käydä neuvottelua. Kirjoittaminen tähtää tulevaisuuteen, koska se sisältää mahdollisuuden kontaktiin ennemmin tai myöhemmin. Kuulijan voi löytää kirjoittamisen avulla, sillä kirjeet päätyvät ennen pitkää luettaviksi. Carla Kaplan (1996, 4) pitää modernissa naiskirjallisuudessa toistuvana piirteenä kaipuuta keskusteluun, yhteisyyteen ja vastavuoroisuuteen.⁷⁶ Kaikesta

⁷⁶ Kaplanin (1996, 153) mukaan feminismi tarvitseekin uuden, kommunikatiivisen etiikan, joka sisältää myös kuulluksi tuleminen aspektin. Kaplan tutkii teoksessaan *Erotics of Talk* (1996) feministisiksi kanonisoituja tekstejä, muun muassa Charlotte Brontë'n *Kotiopettajattaren romaania*. Kaplanin oma vaihtoehto, oikeastaan täydennys, ääni-metaforan käytölle on ”puheen erotiikka” (*the erotics of talk*), joka merkitsee utopiaa ideaalista puhetilanteesta, vastavuoroisuudesta. Äänen politiikka (*the politics of voice*) merkitsee valtaa haastaa symbolinen järjestys ja kykyä kertoa oma tarinansa, puheen erotiikka taas halua ja rakkautta kertomiseen. Käsitteet eivät ole vastakohtia, joiden väliltä valita, vaan niitä molempia tarvitaan puheen teoretisoinnissa. (Kaplan 1996, 15, 74-75, 91, 145.)

kieleen kohdistuvasta epäilystä huolimatta Stenbergin romaaneissa korostuu juuri tällainen kaipuu keskusteluun ja tarve löytää omalle tarinalle kuulija, joka vastaa.

6. LOPUKSI: OMASTA ÄÄNESTÄ PAIKANTUNEeseen DIALOGIIN

Olen tässä tutkimuksessa arvioinut Eira Stenbergin asemaa ja merkitystä sekä proosan uudistajana että realismin rajoja koettelevana kirjailijana, joka on tuotannossaan yhdistänyt satujen, myyttien ja tarinoiden aineksia ja fabuloinut 1980–1990-luvun suomalaiseen kirjallisuuteen varsin omintakeista proosaa. Tämän tutkimuksen tarkoitus on ollut tuoda esiin Stenbergin tuotannon moniäänisyys, jota siinä aiemmin ei ole kuultu. Olen nostanut tutkimukseni keskeisimmäksi käsitteeksi paljon käytetyn mutta vähän problematisoidun äänen käsitteen, joka onkin osoittautunut varsin vivahteikkaaksi: siihen kiteytyvät subjektiin problematiikassa erityisen keskeiset ilmaisuvoimaa ja paikantumista koskevat kysymykset. Äänen käsitteen muotoiluja helpotti se, että siitä on lopultakin kirjoitettu melko paljon kirjallisuudenteoriassa, etenkin suhteessa kerrontaan, subjektiin, identiteettiin ja intertekstuaalisuuteen. Juuri näihin käsitteisiin olen sitä itsekin työssäni suhteuttanut ja pyrkinyt näin tuomaan esiin sekä sen monimuotoisuutta että kirjallisuusteoreettisia sidoksia.

Olen kyseenalaistanut tutkimuksessani äänen viattomana sisäistä elämää ilmaisevana välineenä ja osoittanut sen rakentuvan aina myös toisten äänten vaaraan. Ääni ymmärretään usein ”omaaäänisyytenä”, omistamiseen liittyvänä käsitteenä, mutta sen sijaan esiin voidaan nostaa myös äänten välinen suhde. Kerronnallista ääntä ei tällöin ymmärretä omaisuutena vaan se nähdään vähintään kahdenvälisenä suhteena, jossa kohtaavat erilaiset arvot ja näkemykset maailmasta. Ajatus yhdestä ja yhtenäisestä äänestä problematisoituu perinpohjaisesti.

Stenbergin romaanien intertekstuaalinen runsaus hämärtää ajatusta kielestä viattomana ja yksiaänisenä kommunikaation välineenä. Moniäänisyys ei ole täysin synonyyminen intertekstuaalisuuden käsitteen kanssa, sillä se sisältää subjektin äänensävyyn ja ajatuksen siitä, että lausumilla on tekijänsä: ääni ei toista kaikuna toisia tekstejä. Tällöin kertomuksen voi ymmärtää laajemmin kuin vain

kulttuurissa kiertävänä metaforana, ”samana vanhana tarinana”, sillä kertomiseen sisältyvä äänensävy tuottaa siitä ainutkertaisen ilmaisun, jota sellaisenaan ei voida toistaa eri konteksteissa.

Kertomisen välttämätön sidos tekijään merkitsee, että kerronnallinen ääni sisältää tekijän dialogin yhtenä osapuolena, jolla ei kuitenkaan ole autoritaarista valtaa luomaansa maailmaan. Stenbergin romaanien valossa kaikkea merkitsevyyttä ei voida palauttaa lukijan valtaan ja vastuuseen, sillä tekstin äänissä voidaan kuulla kirjailijan suunnitelmallisuus. Tekijän retorinen ääni organisoii erilaisia ääniä. Ääntä ei tällöin ymmärretä niinkään jotain olemassa olevaa esittävänä vaan esityksellisyyden sijaan olen korostanut äänen retorisuutta, äänen läh-
tökohtaista orientoitumista kohti toista. Moniäänisyys rikkoo ajatuksen tekstistä monologisena ja suljettuna yksikkönä, jonka ääniä voitaisiin tarkastella erossa tekijästä, lukijasta ja maailmasta, jossa elämme. Ääni mahdollistaa ilmaisun ajat-
telemisen sosiaalisena toimintana eikä niinkään yksilöllisenä ja vapaana ilmauk-
sena. Stenbergin proosassa kyse on aina toiselle kertomisesta, kirjoittamisesta ja ilmaisusta, lukemisesta ja tulkitsemisesta: tarinat kerrotaan aina toiselle, konk-
reettiselle kuulijalle, jolloin puhetta määrittää myös tämä toinen. Ääni ei tällöin ole sidottu yhteen ja yhtenäiseen puhujaposition, vaan sen merkitseväksi tule-
minen vaatii toisen osapuolen, kuuntelijan.

Stenberg osoittaa kielen moniäänisyyden: lyyrisyyden, paradoksisuuden, ironian. Myös yksittäisen sanan kohdalla tulee ilmi kielen moniulotteisuus ja il-
maisukapasiteetin laajuus. Kaksiääninen sana suuntautuu simultaanisti moneen
suuntaan: sana voi toimia kirjaimellisella tai metaforisella tasolla, sanan merkitys
tulee olemassa olevaksi mahdollisten toisten äänten kautta, eri tavoin eri aikoina.
Symbolit, nimeäminen, intertekstuaalisuus ja sitaatti ovat merkkejä moniääni-
syydestä, joka osoittaa kielen muuntautumiskyvyn eri ympäristöissä.

Stenbergin romaanien äänet on sukupuolitettu, jolloin tulee ilmi, että pu-
hujien paikantuminen on merkitsevää äänen kannalta. Silti äänen materialisoitu-
minen yhteen lähteeseen ei välttämättä tarkoita sen ajattelemista alkuperänä, al-
kuperäisenä (naisen tai miehen) äänenä, vaan sosiaalisesti rakentuneena kohtaa-
mispaikkana. Äänen ja subjektin uudelleen artikuloiminen on tutkimuksessani
tuottanut tilanteen, joka avautuu eettisille ongelmille: kysymyksille jotka koskevat
toisen asemaan asettumisen haastetta, sukupuolittuneen paikantumisen merki-
tystä tai binaaristen ja valtaan kytkeytyvien asemien kyseenalaistamista. Vaikka
dialogisuus merkitsee moniäänisyyttä ja sisältää oletuksen vuorovaikutuksesta

kaiken olemisen lähtökohtana, vuorovaikutus ei kuitenkaan tarkoita samaa kuin vastavuoroisuus eikä se ole sellaisenaan ladattu positiivisilla konnotaatioilla eettisestä tavasta olla olemassa. Äänen käsitteen kytkeminen kirjallisuuden eettisiin ongelmiin ei sinänsä merkitse ihanteellisuutta ja harmoniaa vaan myös soraääniä ja paradokseja, kun äänten suhde ei tuota mitään yhtä ääntä pysyväksi lopputulokseksi.

Kysymys etiikasta asettuu eri tasolle ja eri tavoin kuin kysymykseksi kirjallisuuden moraalista tai moraalittomuudesta. Se koskee kirjallisuuden ja maailman välisen suhteen hahmottamista sekä kirjailijan tehtävää ja merkitystä nykymaailmassa. Kyse on ennemminkin sellaisesta kirjallisuuden etiikasta, joka tunnustaa kielen ja kertomisen kompleksisuuden ja kontekstuaalisuuden. Stenbergin tuotannon perusteella näyttääkin siltä, että kirjallisuuden äänet saavat merkityksensä vasta konkreettisissa ja ainutkertaisissa konteksteissa. Tämä viittaa tarpeeseen hylätä yleispätevyys ja ymmärtää kirjallisuusteoreettisessa keskustelussa usein historiattomana ja universaalina nähty käsite historiaan paikantuneena. Tällöin eivät vain erityiset aineistot, vaan myös erityiset kontekstit määrittelevät äänen saamia merkityksiä.

LÄHTEET

Tutkimuskohteet

PV= Stenberg, Eira 1984: *Paratiisin vangit*. Helsinki: Tammi.

H = Stenberg, Eira 1987: *Häikäisy*. Helsinki: Tammi.

KP= Stenberg, Eira 1990: *Kuun puutarhat*. Helsinki: Tammi.

GT= Stenberg, Eira 1993: *Gulliverin tytär*. Helsinki: Tammi.

Eira Stenbergin muu tuotanto

Stenberg, Eira 1966: *Kapina huoneessa*. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 1968: *Rakkauden pasifismit*. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 1970: *Talo kolikkokadulla*. Kuvitus Irene Stenberg ja Juha Korhonen. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 1977: *Ihmispuu. Tarinoita luonnosta ja ihmisluonnosta*. Kuvitus Irene Stenberg ja Juha Korhonen. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 1979: *Vedenalainen silta*. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 1980: *Erokirja*. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 1983: *Parrakas madonna*. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 1997: *Halun ikoni*. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 2002: *Siksi seurustelen varkaiden kanssa*. Helsinki: Tammi.

Stenberg, Eira 2005: *Oven takana*. Helsinki: Tammi.

Arvostelut

Andersson, Claes 7.10.1986: Pahan ongelma uudessa proosassa. Yksityinen itsekkyytensä hämärtää suomalaisen nykykirjallisuuden eettiset ja moraaliset ongelmat. *Helsingin Sanomat*.

Haapio, Marja 15.12.1984: Perhe kiirastulessa. *Suomen sosialidemokraatti*.

Jaatinen, Eila 1.12.1993: Fantasiamatka aikaan, kulttuuriin ja kehitykseen. *Etelä-Suomen Sanomat*.

Kulmala, Teppo 1.12.1990: Miesroolin kytkennöin maassa, puussa, kuussa. *Keskisuomalainen*.

Seilonen, Kalevi 1967: Kahden kansalaisen runot. *Parnasso*.

Tarkka, Pekka 8.11.1993: Matkoja Gulliverin imussa. *Helsingin Sanomat*.

Vainikkala, Marja-Riitta 9.12.1993: Moraalittomuuden maailmankuva. *Kaleva*.

Muu kaunokirjallisuus

Atwood, Margaret 1985/1986: *Orjattaresi*. Helsinki: Tammi.

Defoe, Daniel 1719/2000: *Robinson Crusoe*. Suom. Juhani Lindholm. Helsinki: Otava.

Dostojevski, Fjodor 1864/1959: *Kellariloukko*. Suom. Valto Kallama. Hämeenlinna: Karisto.

Eskelinen, Markku & Lehtola, Jyrki 1987: *Jälkisanat. Sianhoito-opas*. Helsinki: WSOY.

Goethe, Johann Wolfgang von 1774/1992: *Nuoren Wertherin kärsimykset*. Suom. Markku Mannila. Helsinki: Otava.

Goethe, Johann Wolfgang von 1775/1970: *Stella. Näytelmä rakastavaisille*. Yleisradiolle suom. Outi Nyytäjä.

Goethe, Johann Wolfgang von 1924: *Tarua ja totta elämästäni. Kirjat I–X*. Suom. J. Hollo. Helsinki: Otava.

Idström, Annika 1985: *Veljeni Sebastian*. Helsinki: WSOY.

Idström, Annika 1989: *Kirjeitä Trinidadiin*. Helsinki: WSOY.

Idström, Annika 1994: *Luonnollinen ravinto*. Helsinki: WSOY.

Jäntti, Mariaana 1986: *Amorfiaana*. Jyväskylä: Gummerus.

Kilpi, Volter 1933: *Alastalon salissa. Kuvaus saaristosta*. Helsinki: Otava.

Kilpi, Volter 1944: *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle*. Helsinki: Otava.

- Kostamo, Eila 1997: *Heloisen taivas. Kertomus abbedissa Heloisen rakkaudesta ja elämäntyöstä*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Leena 1985: *Tainaron. Postia toisesta kaupungista*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Leena 1989: *Rapina ja muita papereita*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Leena 1992: *Matemaattisia olioita tai jaettuja unia*. Helsinki: WSOY.
- Krohn, Leena 1996: *Kynä ja kone. Ajattelua mahdollisesta ja mahdottomasta*. Helsinki: WSOY.
- Kundera, Milan 1986/1987: *Romaanin taide*. Suom. Jan Blomstedt ja Riikka Stewen. Helsinki: WSOY.
- Larsson, Jukka 1993: *Kärsimystrilogia. Kiusaaja. Viettelijä. Kantaja*. Helsinki: WSOY.
- Lindberg, Pirkko 1996: *Candida*. Suom. Asta Piironen. Helsinki: Like.
- Milton, John 1933: *Kadotettu paratiisi*. Suom. Yrjö Jylhä. Helsinki: WSOY.
- Ovidius, Naso Publius 1997: *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon libri I–XV*. Suomennos, esipuhe ja hakemisto Alpo Rönty. Helsinki: WSOY.
- Paasilinna, Erno 1984: *Yksinäisyys ja uhma. Esseitä kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava.
- Poe, Edgar Allan 2006: *Kootut kertomukset*. Suom. Jaana Kapari. Helsinki: Teos.
- Saisio, Pirkko 1984: *Kainin tytär*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Simonsuuri, Kirsti 1981: *Pohjoinen yökirja*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Simonsuuri, Kirsti 1986: *Paholaispoika*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Simonsuuri, Kirsti 1989: *Nopanheittäjä*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Sumari, Anni 1986: *Matkakertomuksia pimeydestä*. Helsinki: WSOY.
- Swift, Jonathan 1726/1988: *Gulliverin matkat*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: WSOY.
- Swift, Jonathan 1995: *Gulliver's Travels. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*. Edited by Christopher Fox. Boston & New York: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Swift, Jonathan 1729/1998: Vaatimaton ehdotus, jolla estetään Irlannin vähäväkisten lapsia käymästä taakaksi vanhemmilleen tai maalleen sekä osoitetaan kuinka heistä on hyötyä yhteiskunnalle. *Irlantilaisia pamfletteja*. Toimittanut ja suomentanut Jyrki Vainonen. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Tiainen, Arja 1983: *Tuhkimo ja Mefisto*. Jyväskylä: Gummerus.
- Tikkanen, Märta 1978: *Vuosisadan rakkaustarina*. Suom. Eila Pennanen. Helsinki: Tammi.

- Tikkanen, Märta 1986: *Punahilkka*. Suom. Eila Pennanen. Helsinki: Tammi.
- Tournier, Michel 1967/2000: *Perjantai*. Suom. Eila Kostamo. Helsinki: Tammi.
- Tynni, Aale (suom.) 1962/2005: *Tulisen järjen aika. Kymmenen modernia ranskalaista lyyrikkoa*. Helsinki: WSOY.
- Wein, Eva 1990: *Puolimaailman nainen*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Wein, Eva 1992: *Kulkue*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Wolf, Christa 1983/1988: *Kassandra*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Tutkimuskirjallisuus

- Aczel, Richard 1998: Hearing Voices in Narrative Texts. *New Literary History* 29.3. 467–500.
- Aczel, Richard 2001: Understanding as Over-Hearing: Towards a Dialogics of Voice. *New Literary History* 32.3. 597–617.
- Adorno & Horkheimer 1991: Valistuksen käsite. Adorno, Horkheimer, Marcuse: *Järjen kriittikki*. Suom. ja toim. Jussi Kotkavirta. Tampere: Vastapaino.
- Ahola, Suvi 1989: Naisen kirjoitus ottaa kirjan muodon. Teoksessa Nevala, Maria-Liisa (toim.): *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava. 705–707.
- Altman, Janet Gurkin 1982: *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- Anderson, Pamela Sue 2002: Myth and Feminist Philosophy. *Thinking Through Myths. Philosophical Perspectives*. Edited by Kevin Schilbrack. London & New York: Routledge. 101–122.
- Appelqvist, Hanne 2010: Representaatio ja sen rajat Wittgensteinin filosofiassa. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuutila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles 1977: *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Arminen, Ilkka 1989: *Juhannustansseista Jumalan teatteriin – Suomalainen julkisuus ja kulttuurisodat*. Tutkijaliiton julkaisusarja 58. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Babb, Genie 2002: Where the Bodies are Buried: Cartesian Dispositions in Narrative Theories of Character. *Narrative* 10:3. 195–221.
- Bacon, Henry 2007: Avantgarde tulee elokuvaan. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus. 351–367.

- Bahtin, Mihail 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.
- Bahtin, Mihail 1965/2002: *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Like.
- Bakhtin, Mikhail 1981: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist. Translated by Carol Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail 1986: *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bal, Mieke 1985/1997: *Narratology. Introduction to the Theory of Narratology*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland 1957/1994: *Mytologioita*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Barthes, Roland 1968/1993: Tekijän kuolema. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomentanut ja toimittanut Lea Rojola. Tampere: Vastapaino. 111–117.
- Bassnett, Susan 1998: When is a Translation Not a Translation? *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Edited by Susan Bassnett & André Lefevere. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg: Multilingual Matters. 25–40.
- Battersby, Christine 1989: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press.
- Bauer, Dale M. 1988: *Feminist Dialogics. A Theory of Failed Community*. Albany: State University of New York Press.
- Benhabib, Seyla 1998: Models of Public Space: Hannah Arendt, the Liberal Tradition, and Jürgen Habermas. *Feminism, the Public, and the Private*. Edited by Joan B. Landes. Oxford: Oxford University Press. 65–99.
- Bennett, Andrew 2005: *The Author*. London & New York: Routledge.
- Bergman, Solveig 2002: *The Politics of Feminism. Autonomous Feminist Movements in Finland and West Germany from 1960s to the 1980s*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Bettelheim, Bruno 1975/1984: *Satujen lumous merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.
- Booth, Wayne C. 1974: *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Bordo, Susan 1993: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Braidotti, Rosi 1991/1993: *Riitasointuja*. Suomentanut Päivi Kosonen. Tampere: Vastapaino.

- Braidotti, Rosi 1994: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi 2000: Becoming-Woman. Rethinking the Positivity of Difference. *Feminist Consequences. Theory For the New Century*. Edited by Elisabeth Bronfen & Misha Kavka. New York: Columbia University Press. 381–413.
- Braidotti, Rosi 2002: Identity, Subjectivity and Difference: A Critical Genealogy. *Thinking Differently. A Reader in European Women's Studies*. Edited by Gabriele Griffin & Rosi Braidotti. London & New York: Zed Books. 158–180.
- Breton, André 1924/1996: *Surrealism in manifesti. Ensimmäinen manifesti 1924*. Suomentanut sekä johdannolla että jälkisanoina varustanut Väinö Kirstinä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Brooks, Peter 1984: *Reading For the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Burke, Carolyn 1994: Irigaray Through the Looking Glass. *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought*. Edited by Carolyn Burke, Naomi Schor, and Margaret Whitford. New York: Columbia University Press. 37–56.
- Burke, Seán 1995: *Authorship From Plato to the Postmodern. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cassirer, Ernst 1925/1955: *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 2: Mythical Thought*. Translated by Ralph Manheim. Introductory note by Charles W. Hendel. New Haven & London: Yale University Press.
- Cavarero, Adriana 1997: *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. Translated and with an introduction by Paul A. Kottman. London and New York: Routledge.
- Cavarero, Adriana 2005: *For More Than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Chanter, Tina 1995: *Ethics of Eros. Irigaray's Rewriting of the Philopfers*. London & New York: Routledge.
- Cixous, Hélène 1975/1981: The Laugh of the Medusa. *New French Feminisms. An Anthology*. Edited by Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Massachusetts: The University of Massachusetts.
- Clark, Katerina & Holquist, Michael 1984: *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Colebrook, Claire 2004: *Irony*. London & New York: Routledge.
- Connor, Steven 1998: The Ethics of the Voice. *Critical Ethics: Text, Theory and Responsibility*. Edited by Domicic Rainsford & Tim Woods. New York: St. Martins.

- Cook, Elizabeth Heckendorn 1996: *Epistolary Bodies. Gender and Genre in the Eighteenth-Century Republic of Letters*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Currie, Mark 1998: *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press.
- Davidoff, Leonore 1998: Regarding Some Old Husbands Tales. Public and Private in Feminist History. *Feminism, the Public, and the Private*. Edited by Joan B. Landes. Oxford: Oxford University Press. 164–194.
- Dentith, Simon 1995: *Bakhtinian Thought. An Introductory Reader*. London & New York: Routledge.
- Derrida, Jacques 1967/1973: *Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Translated, with an Introduction, by David B. Allison. Preface by Newton Garver. Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques 1972/1981: *Positions*. Translated and Annotated by Alan Bass. London: Continuum.
- Derrida, Jacques 1974: *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques 1972/1982: *Margins of Philosophy*. Translated, with Additional Notes by Alan Bass. Brighton: The Harvester Press.
- Derrida, Jacques 1987: *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*. Translated, with an Introduction and Additional Notes, by Alan Bass. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- DuPlessis, Rachel Blau 1985: *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana University Press: Bloomington.
- Eagleton, Terry 1990: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- Dunn, Leslie C. and Jones, Nancy A. 1994: Introduction. *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*. Edited by Leslie C. Dunn & Nancy A Jones. Cambridge: Cambridge University Press. 1–17.
- Eliade, Mircea 1949/1993: *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat.
- Enwald, Liisa 1989: Jättiläislapset ja jättiläissuut - Annika Idström. ”Sain roolin, johon en mahdu”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava.
- Enwald, Liisa 1999: Naiskirjallisuus. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Erdinast-Vulcan, Daphna 2008: The I that Tells Itself: Bakhtinian Perspective on Narrative Identity. *Narrative* Vol 16.1 (January). 1–15.

- Eskin, Michael 2000: *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan*. Oxford: Oxford University Press.
- Felski, Rita 1989: *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.
- Felski, Rita 1995: *The Gender of Modernity*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Felski, Rita 2003: *Literature after Feminism*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Fludernik, Monika 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. London & New York: Routledge.
- Fludernik, Monika 2001: New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing. *New Literary History* 32.3. 619–638.
- Fludernik, Monika 2009: *An Introduction to Narratology*. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel 1969/1979: What Is an Author? *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Edited and with an introduction by Josue V. Harari. New York & London: Cornell University Press. 141–160.
- Fokkema, Aleid 1991: *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi B.V.
- Fox, Christopher 1995: Introduction. Biographical and Historical Contexts. *Gulliver's Travels*. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives. Edited by Christopher Fox. Boston & New York: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Freud, Sigmund 1971: *Seksuaaliteoria*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Garber, Marjorie 2000: *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.
- Gasbarrone, Lisa 1994: "The Locus for The Other": Cixous, Bakhtin, and Women's Writing. *Dialogue of Voices: Feminist Theory and Bahktin*. Edited by Karen Hohne. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1–19.
- Gatens, Moira 1991: *Feminism and Philosophy. Perspectives on Difference and Equality*. Cambridge: Polity Press.
- Genette, Gérard 1972/1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette, Gérard 1997: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Gibson, Andrew 1996: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Gibson, Andrew 1999: *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*. London & New York: Routledge.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar Susan 1979/1984: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press.
- Ginsburg, Ruth & Rimmon-Kenan, Shlomith 1999: Is There a Life after Death? Theorizing Authors and Reading Jazz. *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Edited by David Herman. Columbus: Ohio State University Press. 66–87.
- Girard, René 1961: *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Translated by Yvonne Freccero. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Grosz, Elisabeth 1990: *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. New York: Routledge.
- Grosz, Elisabeth 1994: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Grosz, Elisabeth 1995: *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York & London: Routledge.
- Grönstrand, Heidi 2005: *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haapala, Vesa 2007: Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa –kiintopisteenä 1960-luku. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus. 277–304.
- Haasjoki, Pauliina 2005: Ei kahta ilman kolmatta. Ambivalenssi, biseksuaalisuus ja lukeminen. *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus.
- Haavio, Martti 1992: *Esseitä kansanrunoudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hakkarainen, Marja-Leena 1992: Kohti marginaalista subjektia. Nainen minäkertojana 1980-luvun suomalaisessa romaanissa. *Vaihtuva muoto. Kirjoituksia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Risto Turunen, Liisa Saariluoma ja Dietrich Assmann. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 230–247.
- Hakkarainen, Marja-Leena 1998: Moniääninen romaani eli miten pohjatekstit opastavat lukijaa Bertolt Brechtin *Kerjäläisromaanissa*. *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 30–50.
- Hansen, Per Krogh; Iversen, Stefan; Nielsen, Henrik Skov & Reitan, Rolf 2011: Introduction. *Strange Voices in Narrative Fiction*. Walter De Gruyter. 1–11.

- Hekanaho, Pia Livia 2006: *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Helle, Anna 2009: *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Herman, David 1999: Introduction. *Narratologies. Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Edited by David Herman. Columbus: Ohio State University Press. 1–30.
- Herndl, Diane Price 1991: The Dilemmas of a Feminine Dialogic: *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Edited by Dale M. Bauer & Susan Jared McKinstry. Albany: State University of New York Press. 7–24.
- Hietasaari, Marita 2011: *Totta, tarua vai narrinpelejä? Lars Sundin Siklax-trilogian (meta)-fiktiivinen historiankirjoitus*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Hirsch, Marianne 1989: *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Holquist, Michael 1986: The Surd Heard: Bakhtin and Derrida. *Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies*. Edited by Gary Saul Morson. Stanford, California: Stanford University Press.
- Holquist, Michael 1990: *Dialogism. Bakhtin and His World*. London & New York: Routledge.
- Hosiaislouma, Yrjö 1991: Nykyproosan monet maailmankuvat. *Hevosen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Toim. Yrjö Hosiaislouma. Jyväskylä: Kirjastopalvelu Oy. 32–45.
- Hosiaislouma, Yrjö 1999: Postmodernismia honkaen keskellä. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 255–262.
- Hume, Kathryn 1984: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York & London: Methuen.
- Hutcheon, Linda 1994: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London and New York: Routledge.
- Hyvärinen, Matti 2004: Narratologia ja kerronnallinen käänne. *Avain* 1/2004.
- Hyvärinen, Matti 2006: An Introduction to Narrative Travels. *The Travelling Concept of Narrative*. Edited by Matti Hyvärinen, Anu Korhonen & Juri Mykkänen. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies. 3–9.
- Hägg, Samuli 2011: Kerrontakeinojen sosiologiaa. *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Toim. Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 428–456.

- Hökkä, Tuula 2000: Tunteen ja kielen poetiikat. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ikonen, Teemu 2007: Kotonaan kuin vieraalla maalla. Satiirin modernisoitumisesta 1700-luvun Englannissa ja Ranskassa. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ikonen, Teemu 2010: *1700-luvun eurooppalaisen kirjallisuuden ensyklopedia eli Don Quijoten perilliset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Irigaray, Luce 1974/1985: *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce 1984/1996: *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Irigaray, Luce 1991: *The Irigaray Reader*. Edited by Margaret Whitford. Oxford: Basil Blackwell.
- Jackson, Rosemary 1981: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London & New York: Routledge.
- Jytilä, Riitta 2008: Naissubjektiksi tuleminen Mariaana Jäntin romaanissa *Amorfiaana*. *Naistutkimus -Kvinnoforskning* 21(4). 31–43.
- Jytilä, Riitta 2012: ”Haluan kuulla sinun näkökulmasi, juuri sinun”. Toiselle kirjoittamisen eettiset ulottuvuudet Eira Stenbergin romaaneissa *Häikäisy* ja *Gulliverin tytär*. *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 3/2012. 20–33.
- Jytilä, Riitta 2013: Surrealismin poetiikkaa suomalaisessa kirjallisuudessa. *Synteesi* 2/2013. 44–54.
- Kahn, Madeleine 1991: *Narrative Transvestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kaitaro, Timo 1998: Kuvittelu ja kielen alkemia. Surrealismin kielellinen mielikuviutus. *Tiede & Edistys*. 4/1998. 265–275.
- Kaitaro, Timo 2001: *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaitaro, Timo 2007: Surrealismi kirjallisena avantgardena. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki & Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus. 139–158.
- Kaitaro, Timo 2010: Miten esittää väritön vihreä ajatus? Representaatio surrealismissa. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Toim. Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaplan, Carla 1996: *The Erotics of Talk. Women's Writing and Feminist Paradigms*. New York: Oxford University Press.
- Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika*. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Karkama, Pertti 1997: Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulma 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin. *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Tietolipas 151. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karkama, Pertti 1998: *Kulttuuri ja demokratia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karttunen, Päivi & Molarius Päivi 1996: Raadollista rakkautta. Nautinto ja kuvotus 1990-luvun suomalaisessa naiskirjallisuudessa. *Naiskirja kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kulttuurista*. Toim. Tuula Hökkä. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 8. Helsinki: Helsingin yliopisto. 121–137.
- Kauffman, Linda S. 1992: *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*. Foreword by Catharine R. Stimpson. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Keskinen, Mikko 1999: Emännän ääni. Feminismit ja gynofonosentrismi. *Naistutkimus* 4(12). 4–17.
- Keskinen, Mikko 2000: Kuultava kirjoitus: ääni ja puhe kirjallisuudessa. *Kirjallisuus, kieli ja kognitio: kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki: Yliopistopaino. 159–193.
- Kirstinä, Leena 2003: Jälkisana. *Eira Stenberg, Runot 1966–2002*. Helsinki: Tammi.
- Kirstinä, Leena 2007a: *Kansallisia kertomuksia. Suomalaisuus 1990-luvun proosassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kirstinä, Leena 2007b: The Demystification of Inherited Concepts in Eira Stenberg's Poetry. Edited by Päivi Lappalainen & Lea Rojola. *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Helsinki: Finnish Literary Society. 70–88.
- Kivistö, Sari 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kivistö, Sari & Riikonen, Hannu 2012: *Satiiri Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koivisto, Päivi 2011: *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaani-sarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavallo ja Punainen erokirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koivunen, Anu 2010: An Affective Turn? Reimagining the Subject of Feminist Theory. *Working With Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Edited by Marianne Liljeström & Susanna Paasonen. London & New York: Routledge.
- Koivunen, Anu 2012: Kun henkilökohtainen ei ole poliittista. *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*. Toim. Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen ja Susanna Paasonen. Turun yliopisto.

- Komulainen, Katri 1998: *Kotihiiiriä ja ihmisiä. Retorinen minä naisten koulutusta koskevissa elämäkertomuksissa*. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja n:o 35. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Korhonen, Kuisma 2011: *Lukijoiden yhteisö. Ystävyydestä, kansanmurhasta, itkevästä kivestä*. Helsinki: Avain.
- Korthals Altes, Liesbeth 2006: Voice, irony and ethos: the paradoxical elusiveness of Michel Houellebecq's polemic writing in *Les particules élémentaires*. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionbestimmungen*. Edited by Michael Scheffel, Andreas Blödorn & Daniela Langer. Berlin: DEU. 165–193.
- Kosonen, Päivi 1996: *Subjekti. Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. 179–205.
- Kosonen, Päivi 2000: *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Kostamo, Eila & Krohn, Leena (toim.) 1992: *Todistajan katse. Kirjoituksia taiteen ja kirjallisuuden etiikasta*. Helsinki: WSOY.
- Kotkavirta & Sironen 1986: *Modernin maailmaan tuleminen. Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Jyväskylä: Tutkijaliitto. 7–34.
- Kottman, Paul A. 1997: Introduction. Kirjassa Cavarero, Adriana 1997: *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. Translated and with an introduction by Paul A. Kottman. London and New York: Routledge.
- Kristeva, Julia 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- Laitinen, Kai 1981/1997: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Laitinen, Kai 1998: *Gulliverin viides matka. Konteksti – tutkimuksen avainsana?* Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 51 osa 1. Toim. Päivi Molarius. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 109–123.
- Lanser, Susan S. 1986/1991: *Toward a Feminist Narratology. Feminisms: An Anthology*. Edited by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press. 610–629.
- Lanser, Susan 1992: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Lanser, Susan S. 2005: *The "I" of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology. A Companion to Narrative Theory*. Edited by James Phelan & Peter Rabinowitz. Malden & Oxford: Blackwell Publishing. 206–219.

- Leiwo, Liina-Leena 2002: Illuusiottomassa kirjallisuudessa pilkkottaa valo. Eli mihin katosi pahan koulukunta. *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, N:o 50. Turku: Turun yliopisto. 101–120.
- Levander, Caroline Field 1998: *Voices of the Nation. Women and Public Speech in Nineteenth-Century American Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levitt, Annette Shandler 1999: *The Genres and Genders of Surrealism*. New York: St. Martin's Press.
- Lindholm, Charles 2008: *Culture and Authenticity*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.
- Lloyd, Genevieve 1984/2000: *Miehin järki. "Mies" ja "nainen" länsimaisessa filosofiassa*. Suomentanut Marjo Kylmänen. Tampere: Vastapaino.
- Lodge, David 1990: *After Bakhtin. Essays on fiction and Criticism*. London & New York: Routledge.
- Lummaa, Karoliina 2010: *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörinoudessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 102. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Liotard, Jean-Francois 1986: Vastaus kysymykseen: Mitä postmoderni on? Suom. Martti Berger. *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Tutkijaliiton julkaisusarja 44. Jyväskylä: Tutkijaliitto. 145–157.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 145–179.
- Lyytikäinen, Pirjo 1996: Muodonmuutoksia eli maailmanpyörä ja Orfeus. *Naiskirja kirjallisuudesta, naistutkimuksesta ja kulttuurista*. Toim. Tuula Hökkä. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 8. Helsinki: Helsingin yliopisto. 168–183.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997a: *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997b: Toinen tapa nähdä. Leena Krohnin todellisuudet. *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki: WSOY. 180–198.
- Makkonen, Anna 1995: Pamfletista tunnustukseen: lajimurros 1960- ja 1970-luvulla. Esimerkkinä Christer Kihlmanin *Ihminen joka järkkyy*. *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Toim. Markku Itonen & Yrjö Varpio. Tietolipas 137. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 102–114.

- Makkonen, Anna 1997: Paljastuksia kaikilta vuosilta. *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki: WSOY. 98–115.
- Masso, Iivi Anna 2005: Yksilöllisyys, identiteetti ja oikeudet. Feminismin suhde poliittiseen liberalistiseen humanismiin. *Feminismi ja filosofia*. Toim. Johanna Oksala & Laura Werner. Helsinki: Gaudeamus. 128–142.
- Melkas, Kukku 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Meretoja, Hanna 2009: Inhimillisen todellisuuden narratiivisuus ontologisena ja epistemologisena kysymyksenä. *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Tietolipas 226. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 207–237.
- Meretoja, Hanna 2010: *The French Narrative Turn. From the Problematisation of Narrative Subjectivity in Alain-Robbe Grillet's Dans le Labyrinthe to Its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's Le Roi des Aulnes*. Turku: Turun yliopisto.
- Mezei, Kathy 1996: Introduction. Contextualizing Feminist Narratology. *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Edited by Kathy Mezei. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press. 1–20.
- Miller, Nancy K. 1988: *Subject To Change. Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press.
- Mills, Sara 1995: *Feminist Stylistics*. London: Routledge.
- Mäkelä, Maria 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjalliset tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.
- Mäkelä-Marttinen, Leena 2008: *Olen maa johon tahdot. Timo K. Mukan maailmankuvan poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mäkikalli, Aino 2007: *From Eternity to Time. Conceptions of Time in Daniel Defoe's Novels*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxells, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang.
- Nevala, Maria-Liisa 1992: Modernista postmoderniin? Mitä suomalaiselle proosalle tapahtui 1980-luvulla? *Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toim. Turunen, Saariluoma, Assman. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 157–178.
- Newton, Adam Zachary 1995: *Narrative Ethics*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Nicholson, Linda J. 1990: Introduction. *Feminism/Postmodernism*. Edited and with an Introduction by Linda J. Nicholson. London & New York: Routledge.
- Niemi, Juhani 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Nummi, Jyrki 1986: Kirjeiden todellisuus: *Shamelan* esimerkki. *Teksti ja konteksti*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40. Toim. Jaana Anttila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 83–103.
- Nünning, Ansgar 2005: Reconceptualizing Unreliable Narrator: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. *A Companion to Narrative Theory*. Edited by James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Malden & Oxford: Blackwell Publishing. 89–107.
- Nyqvist, Sanna 2010a: *Double-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature*. University of Helsinki.
- Nyqvist 2010b: Monimuotoinen pastissi kirjallisuuden käsitteenä ja ilmiönä. *Avain* 2/2010. 50–56.
- O'Donnell, Patrick 1992: *Echo Chambers. Figuring Voice in Modern Narrative*. Iowa city: University of Iowa Press.
- Ojajarvi, Jussi 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuus Mari Mörön romaanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa "Supermarket"*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ong, Walter J. 1982: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London & New York: Routledge.
- Orr, Mary 2003: *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge & Malden: Polity Press.
- Palmieri, Giovanni 1998: "The Author according to Bakhtin...and Bakhtin the Author. *The Contexts of Bakhtin. Philosophy. Authorship. Aesthetics*. Edited by David Shepherd. Harwood Academic Publishers. 45–56.
- Parente-Čapková, Viola 2006: Feminisoitu estetiikka ja naistekijyys. Naistekijäksi tuleminen mahdollisuudet L.Onervan varhaisteksteissä. *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 194–223.
- Pearce, Lynne 1994: *Reading Dialogics*. London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold.
- Pearce, Lynne 1997: *Feminism and the Politics of Reading*. London: Arnold.
- Perttula, Irma 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Phelan, James 2001: Redundant Telling, Preserving the Mimetic, and the Functions of Character Narration. *Narrative* 9.2. 210–216.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Phelan, James & Martin, Mary Patricia 1999: *The Lessons of "Weymouth": Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. Narratologies. New Perspectives on*

- Narrative Analysis*. Edited by David Herman. Columbus: Ohio State University Press. 88–109.
- Pierre, José 1980: Surrealism. *Taiteen maailmanhistoria*. Suom. Leena Kirstinä. Helsinki: Ex Libris.
- Pippin, Robert B. 1991: *Modernism as a Philosophical problem. On the Dissatisfaction of European High Culture*. Cambridge & Oxford: Basil Blackwell.
- Ragussis, Michael 1986: *Acts of Naming. The Family Plot in Fiction*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Renfrew, Alastair 2006: *Towards a New Material Aesthetics. Bakhtin, Genre and the Fates of Literary Theory*. London: Legenda.
- Richardson, Brian 2006: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983/1999: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1995: Kerronta, representaatio, minä. Suom. Auli Viikari. *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 13–34.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 2006: Concepts of Narrative. *The Travelling Concept of Narrative*. Edited by Matti Hyvärinen, Anu Korhonen & Juri Mykkänen. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies. 10–19.
- Rojola, Lea 1995a: Kotelokehto ja uusi identiteetti. *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Kaisa Kurikka. Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 33. Turku: Turun yliopisto. 13–34.
- Rojola, Lea 1995b: *Varmuuden vuoksi. Volter Kilven saaristolaissarja ja modernin representaatio*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rojola, Lea 1996: Me kumpikin olemme minä. Leena Krohnin vastavuoroisuuden etiikasta. *Naissubjekti ja postmoderni*. Toim. Päivi Kosonen. Tampere: Gaudeamus. 23–43.
- Rojola, Lea 1998: Mitä Eva söi eli nimen voima. *Sanan voima. Kirjoituksia performatiivisuudesta*. Toim. Lea Laitinen & Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 251–279.
- Rojola, Lea 2002: Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A N:o 50. Turun yliopisto, Turku. 69–99.
- Rojola, Lea 2004: Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus. *Feministinen tietäminen: keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino.

- Rojola, Lea 2006: Puhetta siitä. Lukijuuden rakentuminen Maria Jotunin novellissa Rakkautta. *Kohtauspaikkana kieli. Näkökulmia persoonaan, muutoksiin ja valintoihin*. Toim. Taru Nordlund, Tiina Onikki-Rantajääskö ja Toni Suutari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 475–499.
- Rojola, Lea 2007: What Eva Ate: Or, the Power of the Name. The Deceptive Author. *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Edited by Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Helsinki: Finnish Literary Society. 89–109.
- Roof, Judith 1996: *Come as you are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques 1986: *Essay On the Origin of Languages Which Treats of Melody and Musical Imitation*. Translated, with afterword, by John H. Moran. Introduction by Alexander Gode. Chicago & London: The University of Chicago Press. In: Herder, Johann Gottfried & Rousseau, Jean-Jacques 1986: *On the Origin of Language*.
- Rosemont, Penelope 1998: Introduction. *Surrealist Women: An International Anthology*. Edited with Introductions by Penelope Rosemont. London: The Athlone Press.
- Ruohonen, Voitto 1999: Kirjallisuus ja arvokriisi. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamikirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saariluoma, Liisa 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saariluoma, Liisa 1998: Pois sivilisaatiosta: Tournierin *Perjantai* ja Rousseau'n sivilisaatiokritiikki. *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 105–125.
- Saariluoma, Liisa 1999: *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valituksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sagulin, Merja 2008: From Individualism to Partnership. Metanarratives in Finnish Adaptations of *Robinson Crusoe*. *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Edited by Samuli Hägg, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: Finnish Literature Society. 167–181.
- Salin, Sari 2002: *Hullua hurskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: WSOY.
- Sanders, Julie 2006: *Adaptation and Appropriation*. London & New York: Routledge.
- Sassi, Ville 2012: *Uudenlaisen pahan unohdettu historia. Arvohistoriallinen tutkimus 1980-luvun suomalaisen romaanin pahan tematiikasta ja ”pahan koulukunta” –vuosikymmenmäärittteen muodostumisesta kirjallisuusjärjestelmässä*. Joensuu: University of Eastern Finland.
- Saviniemi, Kari 1972: Surrealistisista juonteista uudemmassa suomalaisessa kaunokirjallisuudessa. *Bibliophilos*, vol 31. 116–125.

- Schor, Naomi 1994: This Essentialism Which Is Not One: Coming to Grips with Irigaray. *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought*. Edited by Carolyn Burke, Naomi Schor, and Margaret Whitford. New York: Columbia University Press. 57–78.
- Schwab, Gail M. 1991: Irigarayan Dialogism: Play and Powerplay. *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Edited by Dale M. Bauer & Susan Jared McKinstry. New York: State University of New York Press. 57–72.
- Scott, Joan W. 1991: The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*. Vol 17, no. 4. 773–797.
- Sellers, Susan 2001: *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. Palgrave Macmillan.
- Shepherd, David 1989/2001: Bakhtin and the Reader. *Bakhtin and Cultural Theory*. Revised and Expanded Second Edition. Edited by Ken Hirschkop and David Shepherd. Manchester and New York: Manchester University Press. 136–154.
- Showalter, Elaine 1991: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Bloomsbury.
- Sihvo, Hannes 1988: Ahdistuksen aika. Piirteitä 1980-luvun suomalaisesta proosasta. *Kirjallisuus yhteiskunnassa, yhteiskunta kirjallisuudessa. Tutkimuksia kirjallisuuden sosiologiasta ja sosiaalhistoriasta*. Toim. Erkki Sevänen ja Raisa Simola. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia n:o 3. Joensuu: Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta. 237–257.
- Simonsuuri, Kirsti 2002: *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Helsinki: Tammi.
- Sisättö, Vesa 1996: Mitä kartanpiirtäjät unohtivat? Fantasian paikka kirjallisuuden maailmassa. *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Toim. Tero Norkola & Eila Rikkinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Steinby, Liisa 2009: Aika, paikka ja subjekti Genetten narratologiassa. *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Tietoliipas 226. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 78–110.
- Stenberg, Eira 1988a: Astuuko Jumala näyttämölle? *Helsingin Sanomat* 27.3.1988.
- Stenberg, Eira 1988b: Kirjoittamisen sielunmaisemista. *Ryhmätyö* 1/1988. 9–11.
- Stenberg, Eira 2007: Toivon ja uskalluksen siivet. *Kirjailijan työmaat*. Toim. Kari Levola. Helsinki: Tammi.
- Suomi, Vilho 1944: Volter Kilven jälkeenyäännyt teos. Alkulause teokseen *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle*. Helsinki: Otava.
- Todorov, Tzvetan 1975: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard. New York: Cornell University Press.

- Vainonen, Jyrki 1998: Jonathan Swift ja sanamiekkailun jalo taito. *Irlantilaisia pamfletteja*. Toimittanut ja suomentanut Jyrki Vainonen. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Vainonen, Jyrki 2004: Miksi novellini ovat pikemminkin surrealistisia kuin fantastisia? *Fantasian monet maailmat*. Toim. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu. 209–230.
- Walsh, Richard 1997: Who is the Narrator? *Poetics Today*. Vol 18, No 4 (Winter). 495–513.
- Varpio, Yrjö 1991: Vanhan polven perintö. 1980-luvun kirjallisuus – muutosten aika. *Hevosien sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita*. Toim. Yrjö Hosiainluoma. Jyväskylä: Gummerus.
- Vartiainen, Pekka 2002: *Kirjallisuuden länsimaista historiaa – Antiikista modernismiin*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Watt, Ian 1957/2001: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Watt, Ian 1996: *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Waugh, Patricia 1992: *Practising Postmodernism Reading Modernism*. London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold.
- Weed, Elizabeth 1994: The Question of Style. *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought*. Edited by Carolyn Burke, Naomi Schor, and Margaret Whitford. New York: Columbia University Press. 79–110.
- Whitford, Margaret 1991: *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. London: Routledge.
- Vice, Sue 1997: *Introducing Bakhtin*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Wienker-Piepho, Sabine 2004: Kansantarinat ja folklore fantasian maaperänä. *Fantasian monet maailmat*. Toim. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu. 32–55.
- Wolfgang, Aurora 2004: *Gender and Voice in the French Novel, 1730-1782*. Aldershot & Burlington: Ashgate Publishing.
- Volosinov, Valentin 1990: *Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia*. Tampere: Vastapaino.
- Worthington, Kim L. 1996: *Self as Narrative. Subjectivity and Community in Contemporary Fiction*. Oxford: Clarendon Press.
- Vähämäki, Jussi 1998: Friedrich Nietzsche ja elämän estetiikka. *Etiikka ja estetiikka*. Toim. Ilona Reiners & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

