

MARKKU LEHTIMÄKI

Sofi Oksasen romaanitaide

Kertomus, etiikka, retoriikka



Sofi Oksasen romaanitaide

MARKKU LEHTIMÄKI

Sofi Oksasen romaanitaide

Kertomus, etiikka, retoriikka



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURAN TOIMITUKSIA 1482

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien asiantuntijoiden tarkastama.

© 2022 Markku Lehtimäki ja SKS

Markku Lehtimäki  <https://orcid.org/0000-0002-3849-7783>

Lisenssi CC BY-NC-ND 4.0 International, ellei toisin mainita

Kannen suunnittelu: Timo Numminen

Taitto: Maija Räisänen

EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-453-0 (nid.)

ISBN 978-951-858-454-7 (EPUB)

ISBN 978-951-858-455-4 (PDF)

ISSN 0355-1768 (nid.)

ISSN 2670-2401 (verkkojulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/skst.1482>

Teos on lisensoitu Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International -lisenssillä. Tutustu lisenssiin osoitteessa <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>.



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa

<https://doi.org/10.21435/skst.1482>

tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



Hansaprint Oy, Turenki 2022

Sisällys

ALUKSI 7

I JOHDANTO 8

Tutkimuksen lähtökohdat 8

Kertomuksen retoriikka 16

II KIRJAVA KIRJAILIJA –
SOFI OKSASEN TEKIJÄKUVA 27

Kysymys tekijyydestä 28

Tähtikirjailija mediamaailmassa 36

Draaman retorinen poetiikka 45

Katse ja häpeä: *Puhdistus* näytelmänä 50

Kuvat ja kasvat: *Kun kyyhkysät katosivat* näytelmänä 59

III MINÄ JA MAAILMA –
IDENTITEETTI JA OMAELÄMÄKERRALLISUUS ROMAANISSA
STALININ LEHMÄT 66

Kansakunta ja kieli 68

Omaelämäkerrallisen kertomuksen äänet 76

Ruumis ja identiteetti 83

Kadonnutta Viroa etsimässä 95

Hiljaisuudesta omaan ääneen 106

IV SÄRKYNYT MIELI –
EPÄLUOTETTAVA KERRONTA JA TRAUMAKOKEMUS ROMAANISSA
BABY JANE 114

Epäluotettavan kerronnan äänet 115

Esineellisen elämän performanssi 127

Kenen sairaskertomus? 137

Trauman kirkas kuva 146

Kehityskertomuksesta hajoamiskertomukseksi 153

V MENNEISYYDEN JÄLJET –
JUONELLISUUS JA INTERTEKSTUAALISUUS ROMAANISSA *PUHDISTUS* 160

Kertomuksen kynnyksellä 161

Fiktio talo ajassa ja tilassa 170

Enkeleitä ja hirviöitä: naisen roolit 176

Maan ääni: kertomus ja sen maailma 189
”Kaikki toistuu”: intertekstuaalinen verkosto 199
Lopetuksen problematiikka 212

VI HISTORIA JA KUVITELMA –
MUOTO JA MERKITYS ROMAANISSA *KUN KYYHKYSET KATOSIVAT* 220

Kirjallisen muodon kollaasi 221
Kokemus ja kirjoitus 228
Osista koostuva Edgar Parts 241
Gulag ja historian kerrostuneet jäljet 248
Kyyhkyn siivet: romaanin kokonaiskuvio 259
Naisen muotokuva: tarina ja kerronta 269

VII MEDIA JA MELODRAAMA –
ETIIKKA JA TUNTEET ROMAANISSA *NORMA* 278

Fiktion lukeminen ja lukeminen fiktiossa 279
Kiharainen tarina ja punainen lanka 288
Satu kertomusmallina 294
Medioitunut maailma 303
Melodraaman muotokeinot ja naisten tarinat 311
Hyväksikäytön maailma 322

VIII FIKTIO JA POLITIIKKA –
KOKEMINEN JA KERTOMINEN ROMAANISSA *KOIRAPUISTO* 328

Puisto ja hiilikaivos: paikka ja tila 329
Dialogi ja dialogisuus 336
Olenka ja Roman: kertoja, kuulija ja yleisö 343
Tematisointi ja tulkinta 354
Opettavaisia kertomuksia: romaanin didaktisuus 360
Kertomisen ja lukemisen etiikka 371

IX LOPUKSI 381

Viitteet 389
Lähteet 407
Abstract 427
Asiahakemisto 428
Henkilöhakemisto 433

Aluksi

Tämä kirja Sofi Oksasen romaaneista ja kertomuksen retoriikasta on ollut pitkä prosessi. Ryhdyin kirjoittamaan teosta ollessani vierailevana tutkijana retorisen kertomusteorian keskeisessä instituutiossa, Ohion yliopiston Project Narrative -tutkimuskeskuksessa Yhdysvalloissa vuonna 2011. Erityisesti James Phelanin retorisen lukutavan vaikutus tämän kirjan kehittymiseen on ollut huomattava. Runsaan kymmenen vuoden aikana Tampereen yliopisto, Itä-Suomen yliopisto ja Turun yliopisto ovat tarjonneet hyvät työskentelyolosuhteet, joiden puitteissa tämä kirja on syntynyt. Kiitän sekä kollegoita että opiskelijoita näissä yliopistoissa.

Kirjan aihepiiriin liittyviä artikkeleitani ovat toimittaneet Elina Arminen, Mika Hallila, Samuli Hägg, Leena Kirstinä, Agnes Neier ja Nancy Pedri. Kiitän heitä kaikkia kommenteista ja yhteistyöstä. Suuret kiitokset myös kirjailija Sofi Oksaselle osallistumisesta hänen teoksiaan käsittelevään paneeliin Tallinnan yliopistossa kesällä 2012. Erityiskiitoksen ansaitsevat lisäksi Kati Hitruhin ja Maija Yli-Kätkä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Tiedekustantamosta heidän huolellisesta paneutumisestaan tähän projektiin sekä käsikirjoituksen anonyymit vertaisarvioijat heidän arvokkaista ja asiantuntevista kommentistaan. Olen viimeistellyt kirjan osana Koneen Säätiön rahoittamaa hanketta ”Romaanin tieto: Kirjan ja kirjailijan muuttuvat roolit yhteiskunnassa” (projekti 202102044).

Kirja on omistettu Lauralle.

Turussa kesäkuussa 2022
Markku Lehtimäki

I Johdanto

Sofi Oksasen romaanitaide, joka on tämän tutkimuksen aiheena, on toistaiseksi saanut vähemmän huomiota osakseen kuin kirjailijan julkinen esiintyminen teostensa ulkopuolisessa maailmassa. Oksanen on kuitenkin 2000-luvun näkyvin ja puhutuin suomalainen kirjailija, jonka romaanit ansaitsevat tarkempaa analyysia. Oksasen tuotannon vastaanotossa on liikaakin keskitytty tekijän persoonaan ja romaanien referentiaalisuuteen, jolloin hänen kertomustensa erityinen retoriikka on jäänyt sivuosaan. Siksi tässä tutkimuksessa on tavoitteena katsoa tarkemmin Oksasen romaanien tekemisen ja lukemisen tapoja. Toisin sanoen pohdin retoriikan ja poetiikan perinteiden hengessä ensinnäkin, miten hänen romaaninsa on tehty, toiseksi, mikä on niiden tekijän arvomaailma ja kolmanneksi, mitä vaikutuksia niillä on lukijoihinsa. Teoksen johtajatuksena on se, että tekijä on sommitellut fiktiivisen kertomuksen tietyillä keinoilla, jotta se vaikuttaisi lukijoihinsa tietyillä tavoilla. Tällöin merkitystä on sillä, millaisen aiheen, kertojaäänen, fiktiivisen maailman, henkilöasetelmat, ajalliset rakenteet, symboliikan ja tematiikan tekijä on valinnut kulloiseenkin romaaniinsa tuodakseen esiin etiikkaansa ja estetiikkaansa.

Tutkimuksen lähtökohdat

Tarkastelen Sofi Oksasen romaaneja omaelämäkerrallisina fiktioina, muistelevan ja epäluotettavan kerronnan tapauksina, yhteistä ja yksi-

öllistä kokemusta yhdistelevinä romaaneina, postmodernismin jälkeisinä traumakertomuksina sekä globaalia todellisuutta käsittelevinä didaktisina eli opettavaisina tarinoina, joissa yhdistyvät niin historialliset, kansalliset kuin henkilökohtaisetkin kipukohdat. Oksasen romaaneja ei käytetä yksinomaan esimerkkitapauksina, joiden avulla voidaan valaista teoreettisia kysymyksiä. Pikemminkin Oksasen romaanit tulevat esiin yksilöllisinä teoksina, jotka eivät välttämättä mahdu minkään valmiin teoreettisen mallin sisään, vaikka nuo mallit auttavat meitä esittämään mahdollisia kysymyksiä teoksille. Tämän tutkimuksen suuntaa-antavana teoreettis-metodologisena lähestymistapana on amerikkalaislähtöinen retorinen kertomusteoria, joskin kyseinen teoria osoittautuu tutkimuksen aikana myös rajalliseksi selitysmalliksi. Tiettyä teoriaa, sen menetelmiä ja käsitteitä olennaisempaa on tässä teoksessa tarkastella Oksasen romaaneja omanlaisinaan kertomuksina, joissa on retorisia keinoja ja eettisiä ulottuvuuksia. Kysymys ei siis ole pelkästään siitä, että kirjallisuusteorian avulla luettaisiin kaunokirjallisuutta, vaan myös siitä, että kaunokirjallisuuden avulla luetaan kirjallisuusteoriaa.

Ilmaisun rajoja koettelevana kirjailijana Oksanen etsii eri romaaneissaan erilaista muotoa, ja tällöin romaanien etiikka ja estetiikka kytkeytyvät yhteen. Kertomuksen retoriikan hengessä voidaan jokaisesta yksilöllisestä teoksesta sanoa, että *vain tällä romaanilla on juuri tämä muoto, tarina, juoni ja henkilöt, jotka synnyttävät lukijassa tietyn tunnevaikutuksen*. Yleisesti ottaen Oksasen tekijäkuvaan kuuluu pyrkimys puhua kipeistä ja vaietuista asioista, oli kyseessä sitten syömishäiriö, paniikkihäiriö, seksuaalinen väkivalta, toisten ihmisten hyväksikäyttö tai valtion johonkin toiseen kansakuntaan kohdistama terrori. Oksanen kuitenkin käsittelee näitä vaikeita kysymyksiä romaanin muotoisen fiktiivisen kertomuksen keinoin. Oksasen esikoisromaanin *Stalinin lehmät* (2003) yhdistää henkilökohtaisen syömishäiriön ja Neuvosto-Viron traumaattisen historian, kun taas toinen romaanin, *Baby Jane* (2005), keskittää masennuksen ja paniikkihäiriön aiheet ahdistaviin sisätiloihin. Hänen kolmas romaaninsa *Puhdistus* (2008) tiivistää Viron historialliset ja kansalliset traumat lähikuvaan kahden eri sukupolven naisista ja heidän kokemuksistaan, ja neljäs romaanin, *Kun kyyhkys katosivat* (2012), on kollaasimainen esitys historiasta, kokemuksesta, kirjoittami-

sesta ja kuvitteellisesta identiteetistä. Oksasen viides romaani *Norma* (2015) puolestaan yhdistelee sadun ja melodraaman keinoja kertoakseen globaalista markkinataloudesta ja ihmiskaupasta, ja tämä tematiikka jatkuu Oksasen viimeisimmässä, Ukrainan nykytodellisuuteen sijoitetussa romaanissa *Koirapuisto* (2019), joka on tyyliältään *Normaa* lakonisempi ja realistisempi.

Kaikkia näitä romaaneja voi tarkastella aikaa ja tilaa muokkaavina sekä menneisyyttä ja nykyisyyttä yhdistelevinä fiktioina, samoin kuin kertojiensa ja henkilöidensä kokemuksellisina, tunneperäisinä ja traumaattisina kertomuksina. Toistuvana kuviona Oksasen romaaneissa esiintyy ajatus, jonka mukaan emme voi käsitellä nykyisyyttä, ellemmme ymmärrä sen taustatekijöitä menneisyydessä. Romaanien kerronnan jakautuminen erilaisiin ääniin ja näkökulmiin on sekä esteettinen että eettinen ratkaisu: maailman monimutkaisuus tulee nähdä eri perspektiiveistä, joista mikään ei yksinään edusta pitävää totuutta. Oksasen romaaneissa totuuden, historian, kokemuksen ja identiteetin avoimet kysymykset heijastuvat lisäksi usein teosten arvoituksellisessa, ajan ja paikan rajoja ylittävässä ja eri näkökulmia hyödyntävässä rakenteessa. Yhdeksi Oksasen tuotannon kerronnalliseksi muodoksi voidaankin hahmottaa juonen ja lukemisen kaksitasoinen malli, jossa tarinan tasolla tapahtuva arvoitusten ratkaisu heijastelee todellisen lukijan pyrkimyksiä teoksen tulkintaan – näin tapahtuu esimerkiksi romaaneissa *Puhdistus* ja *Norma*, joissa arvoitukset, lukeminen ja tulkinta ovat myös tarinan tason ilmiöitä.

Retorinen kertomusteoria toimii tutkimuksen metodisena lähtökohdana, joskin sen teoreettisia taustaoletuksia ja analyttisiä sovelluksia pyritään jalostamaan, monipuolistamaan ja haastamaan. Sen sijaan, että tuo teoria tulisi esitellyksi yhtenäisessä muodossa sille omistetuissa laajassa teorialuvussa, lähdetään tässä teoksessa kokeilemaan tuon teorian mahdollisuuksia, sen vahvuuksia ja puutteita suhteessa Oksasen romaaneihin. Tällöin teksti ja teoria laitetaan keskenään vuoropuheluun, jossa teoria osaltaan selittää sen, mitä tekstistä on löydettävissä, kun taas teksti osaltaan muokkaa ja jalostaa siihen kohdistettua teoriaa – juuri siksi, että jokainen teos on omanlaisensa, yksilöllinen sommitelma. Vaikka kertomuksen retoriikan kysymykset koskevat kaikkia Oksasen

romaaneja, nostan eri luvuissa eli eri teosten yhteydessä esiin uudenlaisia teemoja ja ongelmia. Samojen asioiden toiston sijaan pyrkimyksenä onkin eteneminen (yksi retorisen kertomusteorian peruseräpäätteistä), vaikka suoran lineaarisen juonellisuuden korvaakin tiettyjen keskeisten teemojen paluu ja kertautuvuus.

On vielä tarkennettava, mitä erityisellä kertomuksen retoriikalla tässä tutkimuksessa tarkoitetaan. Laajan oppihistoriallisen kartoituksen sijaan retoriikan alueen voi tiivistää ensinnäkin figuurien ja trooppien eli lausemuotojen ja kielikuvien analyysiksi ja toiseksi yleisölle suunnatuksi suostuttelun ja vakuuttelun keinoiksi. Nimenomaan modernissa kirjallisuustieteellisessä retoriikan tutkimuksessa voidaan hahmottaa kaksi päälinjaa, jotka ovat kaiken lisäksi jossakin määrin kriittisessä suhteessa toisiinsa. Siinä missä dekonstruktiossa korostuu käsitys kielestä epävakaina alueena, jossa tekijä ei takaa tekstinsä merkityksiä, humanistisessa kertomuksen retoriikassa korostuu olennaisesti käsitys kirjallisuudesta kommunikaationa, jossa tekijä viestittää jotakin yleisölle. Vaikka tutkimukseni rajattuna aiheena on tarkastella, minkälaisin retorisin keinoin kirjailija pyrkii kommunikoimaan lukijalle – tai kertoja yleisölle – käsittelemistään aiheista, ovat kielelliset ja tyyllilliset keinot olennainen osa tuota retoriikkaa. Kielen monimerkityksisyyden ja kielikuvien monitulkintaisuuden vuoksi kertomuksen retoriikka ei voi olla koskaan yksiselitteisen selkeää ja läpinäkyvää kommunikaatiota, jossa viestin perillemenosta olisi ehdottomia takeita – tekijän tarkoituksista ja pyrkimyksistä tai lukijan suopeasta hyväntahtoisuudesta huolimatta.

Yksinkertaistaen voidaan muotoilla, että Oksasen romaaneja tutkitessa on yhtä lailla huomioitava niiden ”muoto” ja ”sisältö”. Tarkoituksenani on osoittaa, että romaanien tekniikka ja tematiikka liittyvät osin toisiinsa, jolloin oletuksena on se, että Oksanen on valinnut tietyn aiheen käsittelyyn aina tietynlaisen, siihen sopivan rakenteen. 1900-luvun kirjallisuustieteen tekstikeskeisissä suuntauksissa, kuten formalismissa, uuskritiikissä ja narratologiassa, oltiin kiinnostuneita kaunokirjallisista teoksista selkeärajausina objekteina, joiden merkitys löytyy niistä itsestään. Sen sijaan retorinen kertomusteoria huomioi tekstin formaalisten piirteiden (kerronnan rakenteen, intertekstuaalisten viitteiden sekä teemojen ja motiivien rakentumisen) lisäksi tekijän sommitelman ja

lukukokemuksen affektiivisuuden. Lisäksi se on valmis murtautumaan tekstin rajojen ulkopuolelle ja luomaan keskusteluyhteyden erilaisten poliittisen kirjallisuudentutkimuksen suuntausten (feministisen, jälkikolonialisen, ekokriittisen) kanssa. Tässä tutkimuksessa muotoiltu kertomuksen retoriikka ponnistaa osin juuri retorisen kertomusteorian pohjalta, vaikka se pyrkii myös osoittamaan tuon teorian puutteita.

Nimenomaan Sofi Oksasen romaanien pohjalta muotoilen tutkimuskysymykseni seuraavasti: millä tavalla tekijä hyödyntää erilaisia käytössä olevia keinoja, jotta hän voisi kommunikoida lukijoilleen tietyn kuvan ja käsityksen maailmasta fiktion muodossa? Tässä kommunikaatiossa tekijän retoriikka on yksi osatekijä, mutta ei ainoa; romaanit ja muut fiktiiviset kertomukset koostuvat myös kertojien ja henkilöiden äänistä ja puhetavoista sekä erilaisista kulttuurisista kertomuksista, joille ei ole osoitettavissa yhtä tekijää. Oksasen kuuden romaanin analyysissa ja tulkinnassa käsittelen eräitä kertomusteorian (niin retorisen kuin narratologisen) keskeisiä kysymyksiä: romaanin tekijyys ja erityisesti implisiittisen tekijän kysymys, kertojan persoona ja kertomisen diegeettiset tasot, epäluotettava kerronta, henkilöihahmon eri ulottuvuudet ja funktiot, tarinan ja juonen suhde, intertekstuaalisuus, mimeettinen ja didaktinen esitys, kertojan ja hänen kuulijansa suhde sekä kertomuksen erilaiset yleisöt. Sen sijaan, että kävisin kaikkia näitä teknisiä käsitteitä läpi tutkimukseni johdantoluvussa, tuon nuo käsitteet mukaan keskusteluun osana romaanien analyysia. Tietenkin se, mikä koskee Oksasen ensimmäisen romaanin *Stalinin lehmien* kerrontaratkaisuja, pätee osin toistaiseksi viimeisimpään romaaniin *Koirapuistoon*, mutta tarkoitukseni ei ole toistaa myöhemmässä luvussa asioita, joita on käsitelty aiemmassa luvussa.

Tarkastelen tässä tutkimuksessa kertomuksen retoriikkaa Sofi Oksasen romaanituotannossa keskittymällä tekijän toimintaan, tekstin rakenteeseen ja lukijan kokemukseen. Toisin sanoen tarkastelen tekijän ääntä ja hänen arvojaan, romaanien lajityypillisiä, kerronnallisia ja tekstuaalisia keinoja sekä niitä eettisiä, esteettisiä ja emotionaalisia tuntemuksia, joita nämä romaanit saattavat lukijoissaan herättää. Tähän ajatukseen liittyy tämän tutkimuksen eetos, jonka mukaan taideteokset ovat tarkoituksellisia sommitelmia. Tällöin ei kysytä niinkään sitä, mitä todellinen

tekijä on kenties tarkoittanut tehdessään teoksen, vaan pikemminkin tehdään tulkintoja siitä, minkälainen taiteellinen intentio on mahdollista löytää teoksesta itsestään. Esimerkiksi *Stalinin lemmiä* lukiessa on mahdollista nähdä tarkoituksellinen sommitelma, jonka mukaan Siperian vankileirien nälkiintyneiden ihmisten on tarkoitus toimia analogisena kuvana nykyhetken suomalaiselle syömishäiriökokemukselle. *Koirapuistossa* puolestaan ukrainalainen hiilikaivos ja suomalainen puisto toimivat yhtä aikaa fyysisinä ja henkisinä paikkoina, jotka tuottavat romaaniin rakenteellista jännitettä. Lukija voi olettaa, että tällaiset kuviot ovat mielekkäitä romaanien tavoitteiden kannalta ja sikäli osa tekijän pyrkimystä. Tärkeää on samalla huomata, millä tavalla kertomuksen retoriikka on fiktiivisessä kertomuksessa usein monikerroksinen tapahtuma, joka poikkeaa yksittäisestä ja informatiivisesta raportista. Tällöin kertomuksen retoriikka toimii Sofi Oksasen romaaneissa niin teoksen ja sen tekijyyden tasolla, kerronnan ja kertojien tasolla kuin tarinan henkilöiden ja tapahtumien tasolla.

Retorisen kertomusteorian kritiikki kohdistuu ennen kaikkea temaattiseen yleistämiseen, koska se häivyttää näkyvistä tekstin yksilöllisyyden. Temaattisen tulkinnan merkitys ei tietenkään ole olematon, kun analysoimme Sofi Oksasen fiktiota, mutta on pohdittava, ovatko hänen romaaninsa ymmärrettävissä joidenkin yleisten kulttuuristen koodien avulla ja kuinka pitkälle. Voimme ajatella, että pohjimmiltaan Oksasen kertomukset ovat aina arkisista, yksittäisistä ja konkreettisista asioista, eivät niinkään abstrakteista ja allegorisista asioista. Kysymys ei ole kuitenkaan yksinkertainen, sillä omassa luennassani Oksanen paljastuu myös sekä temaattiseksi että allegoriseksi kirjailijaksi, jonka kertomusten pintatason alla on toisia, syvempiä merkityksiä. Hänen kertomustensa kokemusmaailma on kaksoisvalottunut, sillä se vaatii samanaikaisesti konkreettista ja vertauskuvallista luentaa. Kysymyksenä voi olla esimerkiksi, miten seuraava kohtausta romaanista *Koirapuisto* voisi olla luettavissa: ”Minun oli pakko kiertää puutarha ja edessäni liikkuvat varjot saivat minut hikoilemaan, säikähdin vaatteisiini takertuvia karviais- ja karamellipensaiden oksia, joka puolelta pistäviä piikkejä” (K, 316)? Samalla kun lauserakenteessa on Oksaselle tyypillistä rytmiä, luo lause maailman, joka on yhtä aikaa sekä fyysinen että symbolisesti

tulkittavissa oleva. Kertoja-päähenkilö Olenka on puutarhassa, joka on sekä konkreettinen paikka että mielentila. Karamellipensaiden oksat, jotka pistävät, voi lukea nekin omana itsenään, mutta kertomuksen laajemmassa kontekstissa lukija osaa yhdistää ne menneisyyden traumaan, joka ei jätä Olenkaa rauhaan.

Opettavaiset kertomukset tai satujen konventiot ovatkin siis yhtä olennaista maaperää Oksasen romaaneille kuin traumafaktiiviset aikarakenteet ja moninäkökulmaiset kerrontatasot. Tästä syntyy Oksasen romaanien outous, joka ei ole täysin istunut suomalaisen nykyromaanin lajiodotuksiin, on Oksasen romaaneja luettu sitten ”historiankirjoituksina” tai ”jännitysromaaneina” tai nähty niiden ottavan kantaa milloin mihinkin ajankohtaiseen kysymykseen. Pikemminkin Oksasen poetiikassa keskeistä on kirjallisuuden runollisen, kuvallisen ja musikaalisen kielen mahdollisuus tarttua ja yltyä kokemuksiin, joille historiankirjoitus jää sokeaksi tai kuuroksi. Yksi mahdollinen tapa, jolla voimme päästä lähelle Oksasen romaanien maailmaa, on lähteä tekstistä itsestään sen sijaan, että ottaisimme lukemisen lähtökohdaksi jonkin valmiin teorian, jonka avulla teksti saadaan tulkituksi halutulla tavalla. Tässä suhteessa retorinen kertomusteoria osoittautuu sekä käyttökelpoiseksi että puutteelliseksi malliksi. Toisaalta retorisen kertomusteorian juonellinen ja mimeettinen – ennen kaikkea henkilökeskeinen – korostus jättää helposti huomioimatta kertomusten temaattiset ulottuvuudet sekä esimerkiksi aikarakenteeltaan mutkikkaan traumafiktioita häiritsevät ainekset. Tässä tutkimuksessa kehitelty kertomuksen retoriikka pyrkii osoittamaan Sofi Oksasen romaanien juonellisuuden ja katkelmallisuuden, niiden luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden sekä niiden tuttuuden ja outouden.

Tässä tutkimuksessa hahmotettu kertomuksen retoriikka ammentaa enemmän amerikkalaislähtöisestä retorisestä kertomusteoriasta kuin ranskalaisperäisestä strukturalistisesta narratologiasta. Länsimainen kertomusteoria – erityisesti retorisen kertomusteorian ja klassisen narratologian suuntaukset – rakentuu ranskalaiselle, saksalaiselle tai angloamerikkalaiselle kaunokirjallisuudelle, joka on puolestaan osaltaan rakentanut tuon teorian ja jalostanut sen metodeja ja käsitteitä. Tällöin kertomuksen teoriassa menetelmät ja tekstit ovat jatkuvassa vuoropuhe-

lussa. Tässä tutkimuksessa Sofi Oksasen romaanitaide laitetaan keskusteluun paitsi kansainvälisen kaunokirjallisuuden myös kansainvälisen kertomusteorian ja erityisesti sen retorisen suuntauksen kanssa, mutta sitä ei ole tarkoitus sijoittaa ja palauttaa olemassa oleviin teoreettisiin kehyksiin. Yhtäältä ranskalaisperäinen strukturalistinen narratologia ja sen kieli- ja rakennekeskeisyys avaa Oksasen romaaneista kiinnostavia puolia, toisaalta taas amerikkalaislähtöisen ”uusaristoteelisen” kertomuksen retoriikan käsitys kertomuksista tekijän ja lukijan välisenä kommunikaationa avaa hänen tuotannostaan väitteeni mukaan vielä syvempiä piirteitä. Perustelen tätä ”ulkopuolisen” amerikkalaisen teorian kytkemistä Oksasen romaaneihin sillä, että näen sekä retorisen kertomusteorian että Oksasen usein draamallisen ja mimeettisen taiteen yhtenä lähtökohtana Aristoteleen poetiikan ja retoriikan.

Sofi Oksasen tekijäkuva, joka on tutkimuksen seuraavan luvun aiheena, on tärkeä lähtökohta hänen romaaniensa retoriikan ymmärtämiselle. Tällöin olennaiseksi kysymykseksi tulee, kuka noissa romaaneissa puhuu. Oksanen on tunnettu julkisuuden hahmona, joka on ehtinyt rakentaa jo pienimuotoista myyttiä itsestään; myös hänen kirjailijakuvansa on rikas ja kirjava, sillä se koostuu monenlaisista toiminnoista yhteiskunnan ja kulttuurin kentällä. Vältän kuitenkin tekemästä elämäkerallisia tulkintoja todellisesta kirjailijasta ja keskityn hänen kirjalliseen toimintaansa. Vaikka viittaa hänen muuhunkin tuotantoonsa ja käsittelee hänen näytelmiään suhteessa hänen romaaneihinsa, on tämän tutkimuksen julkilausuttuna aiheena Sofi Oksasen romaanitaide. Tällöin en juurikaan puutu niihin historiallisiin ja materiaalisiin olosuhteisiin, joissa Oksasen teokset ovat syntyneet – mikä olisi toisenlaisen ja ilman muuta mielenkiintoisen tutkimuksen aihe – vaan tarkastelen romaaneja julkaistuina teoksina, joiden sommitelmasta (kielestä, tyylistä, rakenteesta, teemoista) voimme tehdä joitakin päätelmiä tekijän tarkoituksista. Keskeiseen asemaan nouseekin implisiittisen tekijän idea, se tekijäkuva, jonka lukija muodostaa juuri kyseisen ja yksilöllisen romaanin tulkinnan pohjalta. Vaikka voimmekin ajatella, että Oksasen laajempi kirjailijakuva sitoo yhteen eri romaaneja niin, että niiden takaa on hahmotettavissa tekijän oma eetos, ovat romaanit yksilöllisiä teoksia, jotka ovat syntyneet tietystä ajassa ja paikassa ja saaneet tietyn muodon ja idean.

Kertomuksen retoriikka

Retorisen kertomusteorian yhtenä keskeisenä lähtökohtana on antiikin Kreikkaan palautuva jaottelu sen kesken, näytetäänkö asiat toiminnan kautta vai esitetäänkö ne tekijän suulla puhuttuina. Platonin *Valtiossa* (n. 390 eaa.) esiintyvässä alkuperäisessä jaottelussa tekijä, kuten eepinen runoilija, voi puhua omalla äänellään (*diegesis*) tai esittää, kuten näytelmäkirjailija, kuinka joku muu puhuu ja toimii (*mimesis*) (392a–d). Platonille diegeettinen ja mimeettinen esitys eivät ole kuitenkaan välttämättä toisensa poissulkevia kerrontamuotoja, vaan ne saattavat vuorotella saman teoksen sisällä, kuten Homeroksen epiikassa. Aristoteleen *Runousopin* (n. 330 eaa.) mukaan puolestaan hyvää ja arvokasta taidetta on sellainen, jossa asiat näytetään mimeettisesti jäljittelemällä toimintaa, kuten draamassa, sen sijaan, että tekijä esittäisi asiat omalla diegeettisenä puheenaan. Tämä erottelu liittyy osittain poetiikan ja retoriikan erotteluun, sillä toiminnan jäljittely on Aristoteleelle taiteen ja runouden perusta, kun taas retoriikassa puhujan ääni luonnollisesti korostuu. Aristoteleen lähtökohta taiteen ja runouden ymmärtämiseen on siis ”jäljittely”, jonka hän näkee ihmisille luonnollisena toimintana (1448b4–8). Runous (tai tragedia) ei Aristoteleen mukaan kuvaa todellisia tapahtumia ja ihmisiä, sillä todellisuus voi aina olla sattumanvaraisempaa kuin taiteen pyrkimys ”kauniiseen” muotoon.

Retorisen kertomusteorian edelläkävijöitä – niin kutsuttua Chicagon koulukuntaa 1900-luvun puolivälissä – on kutsuttu ennen kaikkea uusaristoteelikoiksi, sillä heidän käsityksensä ammentavat paljolti Aristoteleen poetiikasta. Samalla on ilmeistä, että uudemman retorisen kertomusteorian kolmitasoiset mallit palautuvat Aristoteleen *Retoriikassa* (n. 340 eaa.) esitettyihin kaunopuheisen vakuuttamisen keinoihin: *ethos* pyrkii antamaan kuvan puhujasta (tai tekijästä) henkilönä ja tuomaan esille hänen arvojaan, *pathos* pyrkii vetoamaan yleisöön (tai lukijaan) tunteen tasolla ja *logos* korostaa puheen (tai tekstin) rationaalisia ja argumentoivia keinoja. Kyse on siis jaosta puhujan luonteeseen (*ethokseen*), kuulijan mielentilaan (*pathokseen*) ja itse puheeseen (*logokseen*), eli niihin keinoihin, joilla puhuja pyrkii vakuuttamaan kuulijansa asiansa tärkeydestä. Aristoteleen muotoilun mukaisesti: ”Puheella voidaan saada

aikaan kolmenlaisia vakuuttumisen syitä: ensinnä puhujan luonteeseen perustuvia, toiseksi kuulijan mielentilaan perustuvia ja kolmanneksi itse puheeseen perustuvia” (1356a1–3). Retorisen kertomusteorian kielellä – ja Aristoteleen alkuperäistä järjestystä muuttaen – kyse on ensinnäkin tekijän etiikasta, toiseksi itse kertovasta tekstistä, sen tyylistä ja keinoista ja kolmanneksi lukijan tunteista ja arvoista.

On kiinnostavaa sinänsä huomata, että retorinen kertomusteoria perustuu perinteisesti enemmän Aristoteleen *Poetiikkaan* kuin hänen *Retoriikkaansa*. Tällöin mimeettinen toiminnan esittäminen saa tutkimuksessa enemmän painoarvoa kuin tekijän äänen esiintyminen. James Phelan (2007, 79–94; 2017, 3–12, 34–37) kuitenkin kutsuu viimeaikaisia kehitemiään nimityksellä ”retorinen poetiikka” (*rhetorical poetics*), jossa Aristoteleen itsensä erillään pitämät tieteenalat tuodaan yhteen. Tällöin huomio keskittyy poetiikan – tietylle lajille (epiikka, draama) ominaisten rakenteellisten keinojen – lisäksi retoriikkaan, tekijän pyrkimykseen vaikuttaa yleisönsä. Modernin kirjallisuudentutkimuksen kielellä tätä voi kutsua ”näyttämisen” (*showing*) ja ”kertomisen” (*telling*) käytäntöjen yhdistämiseksi. Retorista teoriaa amerikkalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa edeltäneen 1930–1950-lukujen uuskritiikin ihanteena olikin asioiden näyttämisen draamallisesti ja visuaalisesti, kun taas Wayne C. Booth halusi 1960-luvun alussa palauttaa teoreettiseen keskusteluun kertomisen käsitteen – sen, että joku puhuu fiktiossa ja kommunikoi lukijalle (ks. Booth 1983, 92–93). Uuskritiikin tutkimuskohteena on taide-teos (ennen kaikkea runous) autonomisena yksilönä, jonka merkitys ja teema voidaan päätellä ja tulkita puhtaasti kielellisistä ja rakenteellisista seikoista. Niin ikään sen tavoitteena on nähdä taideteos palvomisen arvoisena ”verbaalisena ikonina” tai ”orgaanisena ykseytenä”, koska vain yhtenäinen teos on taiteellisesti onnistunut (ks. Phelan ja Rabinowitz 1994, 5).¹ Uuskritiikin edellyttämässä yhtenäisessä taideteoksessa kaikki näennäiset ristiriidat sovitetaan lopuksi kerronnallisen sulkeutuman ja kokoavan teeman avulla – jolloin esimerkiksi Sofi Oksasen *Puhdistuksen* kaltainen romaani, joka rakentuu maailmankuvien konfliktille ja avoimen tulevaisuuden mahdollisuudelle, ei välttämättä olisi uuskritiikin näkökulmasta orgaanisen ykseyden mallikappale.

Ennen kaikkea uuskritiikin mukaan niin tekijän tarkoitukset kuin

lukijan tuntemukset tulee siirtää sivuun kirjallisuutta analysoitaessa.² Uuskritiikin ihanteena on runouden ja proosan ”puhtaus”; tällöin poeettinen teksti on muusta maailmasta irrallinen omalakinen systeeminsä, joka hyödyntää erityistä kirjallista kieltä ja rakentuu tiettyjen kaunokirjallisuudelle ominaisten suurten ja yleispätevien teemojen varaan. Booth (1983, 97; 1988, 17–19) kuitenkin puolustaa tekijän retorisia keinoja sekä kirjallisuuden ”epäpuhtautta”, jollainen näkyy esimerkiksi teoksen moraalisisissa kannanotoissa. Tällöin retorinen teoria – toisin kuin uuskritiikki – hyväksyy periaatteessa tekijä-kertojan didaktiset väliintulot mimeettisen esityksen seassa. Peter J. Rabinowitzin (1998, 4–6) mukaan uuskriittinen kirjallisuuden tulkinta on epäpoliittista ja ei-historiallista, sillä se haluaa ”puhdistaa” kirjallisuuden analyysin kaikesta ylimääräisestä maailmallisuudesta. Tähän liittyen voimme kysyä, pitäisikö esimerkiksi *Puhdistus* puhdistaa historiasta ja politiikasta joksikin omalakisiksi formaaliseksi muotokokeiluksi ja keskittää sen analyysi vain motiivien (kuten karpäsen) ja binaaristen oppositioiden (kuten kulttuuri vs. luonto) osoittamiseen? Uuskritiikin tarjoamat välineet tuntuvat houkuttelevilta ja toisinaan käyttökelpoisilta, mutta erilaisten kielikuvien ja rakenteellisten oppositioiden analyysi on lopulta vain osa siitä esteettisestä, eettisestä ja emotionaalisesta kokonaisuudesta, joka syntyy romaanin lukukokemuksessa.

Yksi olennainen lähtökohta ajatella kertomuksen retoriikkaa on nähdä kertomakirjallisuus kommunikaatiotapahtumana, jossa tekijä sommittelee tekstin mielessään olevaa lukijaa varten. Tällöin analyysin huomio keskittyy sekä tekijän toimintaan, tekstin taiteeseen että lukijan kokemukseen. Wayne C. Boothin (1983, xiii) klassisen määritelmän mukaan retorinen teoria näkee kaunokirjalliset kertomukset ”lukijoiden kanssa kommunikoinnin taiteena” ja keskittyy niihin ”retorisiin keinoihin, jotka ovat eepoksen, romaanin tai novellin tekijän saatavilla, kun hän pyrkii tietoisesti tai tiedostamattaan tarjoamaan fiktiivisen maailmansa lukijalle”. Booth puolustaa tiukan formalistisesta tai strukturalistisesta mallista poikkeavaa kirjallisuuskäsitystä, jossa huomioidaan tekijäisyys, kirjallisuus kommunikaationa ja fiktion suhde maailmaan. Retorisen kertomusteorian toisen keskeisen edustajan James Phelanin (2017, 5) mukaan kertomukset rakentuvat siten, että joku kertoo jollekin

jostakin asiasta jollakin tavalla ja jotakin tarkoitusta varten. Tässä tutkimuksessa kysymys ei ole kuitenkaan ainoastaan siitä, että Sofi Oksasen romaaniutuotantoa luetaan uudemman kertomuksen teorian – erityisesti sen retorisen ja eettisen suuntauksen – avulla, vaan kysymys on myös siitä, että tuota teoriaa, sen vahvuuksia ja heikkouksia, koetellaan Oksasen romaanien kautta. Tämän tutkimuksen metodisena perustana onkin sen kaltainen poetiikka, jonka mukaan yksilölliset tekstit rikastavat ja muuntelevat yleistä teoriaa sen sijaan, että yleinen teoria selittäisi kaikki tekstin ongelmat. Lisäksi yksittäinen teksti saattaa aina jalostaa niitä teoreettisia lähestymistapoja ja metodisia välineitä, joita siihen kohdistetaan, kuten esimerkiksi Samuli Hägg (2009, 66–68) asian muotoilee. Oksasen romaaneja voi tiettyyn pisteeseen asti ”avata” retorisen kertomusteorian menetelmillä, mutta niissä on myös aineksia, joiden huomioiminen vaatii retorisen kertomusteorian hienosäätöä, laajentamista ja problematisointia.

On ilmeistä, että ”retoriikka” on retorisen kertomusteorian käyttämänsä varsin laaja käsite, joka ei viittaa pelkästään – tai edes ensisijaisesti – tekstuaalisten trooppien ja figuurien analyysiin, vaan tekijän, tekstin ja lukijan väliseen dialogiseen ja neuvottelevaan vuorovaikutustilanteeseen. Retoriikalla voi olla huono kaiku, jos se tulkitaan joidenkin totuuksien äänitorveksi ja yleisöä manipuloivaksi kommunikaatioksi, kuten joissakin jälkistrukturalistisen etiikan muotoiluissa on tehty. Dekonstruktion päähahmoihin kuuluva ja kielen retorisia keinoja tutkinut Paul de Man (1979, 172) toteaaakin, että retoriikkaan liitetään usein taitvuttelun, kaunopuheisuuden ja manipulaation merkitysvivahteita, jotka saavat käsitteen kuulostamaan vahingolliselta (vrt. Rimmon-Kenan 1995, 24–25). De Manin (1979, 3–8) tavassa lukea niin kirjailijoiden kuin filosofien tekstejä retoriikkana korostuu epäily jotakin kielen ulkopuolista, ei-verbaalista todellisuutta kohtaan, johon kieli viittaisi. Hän rajaakin tutkimuksensa koskemaan figuurien ja trooppien ”intralingvististä” analyysia eikä niinkään retoriikkaa vakuutteluna, joka kohdistuu yleisölle.³ De Manin dekonstruktio on osin kytköksissä formalismin, uuskritiikin ja strukturalismin tekstiautonomiseen käsitykseen, sillä hän haluaa pitkälti samastaa kielen retorisen ja kielikuvallisen potentiaalin kirjallisuuden kanssa ylipäänsä (mt., 10). Hän kuitenkin poikkeaa radi-

kaalisti esimerkiksi uuskritiikin tavoitteesta löytää runosta sen orgaaninen ykseys ja pyrkii pikemminkin osoittamaan, kuinka kieli retorisesti ymmärrettyinä purkaa omaa logiikkaansa. Tällöin lukeminen ei ole persoonallista toimintaa, joka palautuisi lukijaan itseensä, koska lukija ”käyttää ainoastaan tekstin itsensä tarjoamia kielellisiä elementtejä; eroteltu tekijään ja lukijaan on yksi niistä virheellisistä erotteluista, jonka tämä lukeminen tekee ilmeiseksi” (mt., 17). Toisin sanoen dekonstruktio purkaa tekstiä kielikuvien ja lausemuotojen verkostona osoittaakseen, kuinka tekstin näennäinen logiikka ja yhtenäisyys murtuvat näiden trooppien ja figuurien analyysin kautta.

Retorisen kertomusteorian ja jälkistrukturalistisen dekonstruktion välille voidaan kuitenkin löytää myös yhteyksiä, kuten tässä tutkimuksessa tehdään. Retoriselle kertomusteorialle on ominaista vastustaa kertomuksen tulkitsemista yksinomaan symbolien ja teemojen kannalta, ja esimerkiksi Gayatri Chakravorty Spivak (1996, 153–155) kirjoittaa dekonstruktion näkökulmasta ”yleistävän” temaattisen tulkinnan ongelmista tapauksissa, joissa ei tarkoin katsota, mitä tekstissä sanotaan. Samalla voidaan korostaa sitä, että Spivak – kuten de Man – lukee tekstiä enemmän kielen ja kielikuvien tasolla, kun taas James Phelan lukee kertomusta enemmän yleisöön suuntautuvien tehokeinojen mielessä. Kenties selkein ero jälkistrukturalistisen dekonstruktion ja retorisen kertomusteorian välillä näkyy edellisen kritiikissä ”liberaalihumanistista” tekijäkeskeistä tulkintaa kohtaan, mikä kuitenkin nähdäkseni palautuu liiankin yksioikoisesti ymmärrettyyn käsitykseen ”tekijän auktoriteetista” (Spivak 1996, 183–184, 192). Käsittelenkin tässä tutkimuksessa sitä, millä tavalla sekä tekijän toiminta että näkemys taideteoksen sommitelmasta ovat kertomuksen retoriikan keskiössä.

Edelleen voidaan ajatella, että romaani muotona on liian elävä ja moniaineksinen voidakseen tulla lukituksi retoriikan välineeksi. Kuten Mihail Bahtin toteaa laajassa esseessään ”Sana romaanissa” (*”Slovo v romane”, 1934–1935*), romaania ei voi pitää yksinomaan retorisenä muotona. Bahtinin (1979, 89) mukaan romaani on toki historiallisesti sukulaissuhteessa ja vuorovaikutuksessa erilaisten retoristen muotojen, kuten journalismin tai moraalisien ja filosofisen esseistiikan kanssa, mutta romaanin laadullisesti omintakeista sanankäyttöä ei kuitenkaan voi ”pel-

kistä retoriseksi sanankäytöksi”. Vaikka amerikkalainen retorinen kertomusteoria siis tarjoaa tälle tutkimukselle keskeisiä teoreettisia ja metodisia lähtökohtia, joiden avulla on mahdollista kuvata tekijän taiteellisia tavoitteita ja kertomusten juonellista rakentumista, tarkoittaa ”kertomuksen retoriikka” myös kielellisten keinojen ja tekstuaalisten piirteiden analyysia sekä romaanimuodon moniäänisyyden huomioimista. Tällaisen analyysin kautta tekstin logiikka voi hyvinkin murtua – kuten erityisesti dekonstruktioon kiinnittyvässä retorisessa analyysissä väitetään – mutta, mikä tärkeämpää, kertomusten ideologia ja politiikka saadaan paremmin näkyviin. Tarkoitan tällä sitä, että retorisen kertomusteorian liiallinen keskittyminen juonen etenemiseen ja henkilöhahmon kehitykseen sivuuttaa esimerkiksi traumafiktioille tai historiallis-poliittiselle romaanille (kuten Sofi Oksasen teoksille) keskeiset häiritsevät yksityiskohdat tai temaattiset painotukset. Anders Olsson (2013, 18–19) viittaa näihin Oksasen tuotannon teräviin detaljeihin todetessaan, että ”jokin yksityiskohta saattaa jäädä hiertämään mieltä silmäluomen alle tunkeutuneen pölyhiukkasen tavoin”. Häiritsevät yksityiskohdat eivät välttämättä ole palautettavissa mihinkään selkeään kokonaiskuvioon, kun taas temaattiset painotukset ilmenevät tekijän halussa ”sanoa” jotakin, jopa opettavaisessa tai didaktisessa sävyssä. Sen enempiä oudot detaljit kuin didaktinen puhe eivät tunnu täysin istuvan Boothin ja Phelanin rakentaman retorisen kertomusteorian malliin, jossa korostuu mimeettisyys eli mahdollisen maailman ja siinä toimivien henkilöhahmojen jäljittely. Tästä syystä tämä tutkimus on yhtä paljon retorisen kertomusteorian tarkentavaa kritiikkiä kuin sen mallien sovellusta Sofi Oksasen romaaneihin.

Kertomuksen retoriikka onkin rikkaampi alue kuin joko pelkkä kielellisten figuurien analyysi tai pelkkä tekijän ja yleisön välinen vuorovaikutus – toisin sanoen se huomioi nämä molemmat retoriset muodot. Oksasen romaanit toimivat tutkimuksessa yhtenä mahdollisena esimerkkiaineistona, jonka avulla voidaan pohtia kertomusten retoriikkaa laajassa mielessä; epäilemättä moni muukin romaanituotanto (suomalainen tai kansainvälinen) sopisi tehtävään. Ehdotan kuitenkin, että Oksasen romaanitaiteen ja kertomuksen retoriikan välillä on yhteys, joka ei ole samalla tavalla ilmeinen kenen tahansa kirjailijan kohdalla.

Lyhyesti sanoen Oksanen pyrkii romaaneillaan vaikuttamaan lukijoidensa älyyn ja tunteisiin valikoiduilla kerronnallisilla ja retorisisilla keinoilla, ja tällä tavoin hän käyttää romaanimuotoa avatakseen lukijan silmät maailmassa tapahtuville asioille. Tällöin kysymys ei tässä tutkimuksessa ole yksinomaan *kertomisen* retoriikasta – kirjoittamisen ja puhumisen retorisisista strategioista – vaan laajemmin kertomuksesta retorisisena ”tapahtumana”, jonka ymmärtämiseksi on otettava huomioon sekä tekijän sommitelma, tekstin piirteet että lukijan kokemus.

Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa kertomuksen teoriaa – erityisesti narratologiaa, joka tosin pitäisi nähdä vain yhtenä kertomusteorian suuntauksena – on usein moitittu teknisyydestä sisällön kustannuksella. Liisa Saariluoman (1992, 47) mukaan ”on suuntauduttu kertomisen retoriikkaan (miten kertomus esitetään lukijoille) eikä kertomisen epistemologiaan (miten kertomuksen avulla väitetään jotakin maailmasta)”. Tässä käsityksessä syntyy jyrkkä jaottelu esittämisen ja väittämisen välille, vaikka retoriikan voi ajatella sisällyttävän itseensä nämä molemmat. Lisäksi ”kertomisen retoriikan” mainitseminen tässä yhteydessä antaa vain kalpean aavistuksen kertomuksen retoriikan pyrkimyksistä, joihin kuuluu teknisen esittämisen tavan lisäksi erityisesti tunteisiin ja kokemukseen vetoava kuva ihmisen toiminnasta maailmassa. Retorista kertomusteoriaa ei pidäkään samastaa narratologiaan. Wayne C. Boothin alkuperäinen ”fiktio retoriikka” on kehittynyt erillään ranskalaisesta strukturalistisesta narratologiasta ja edeltää sitä ajallisesti 1960-luvun alussa. Seymour Chatmanin työssä 1970-luvun lopulla pyritään tuomaan amerikkalainen retorinen perinne ja ranskalainen strukturalistinen traditio yhteen, ja James Phelanin tutkimukset 1990-luvulta lähtien käyvät kriittistä keskustelua narratologian kanssa, samalla kun ne oppivat siitä jotakin. Joka tapauksessa retorisisessa käsityksessä – toisin kuin narratologiassa – kertomusta ei ajatella tekstuaaliseksi rakenteeksi vaan toiminnaksi.

Vaikka retorisisessa kertomusteoriassa puhutaankin tekstuaalisesta kommunikaatiosta, laajenee se tekstin ulkopuoliseen tekijöiden ja lukijoiden maailmaan, josta klassinen strukturalistinen narratologia halusi kertomusanalyysin tyystin puhdistaa. Pekka Tammen (1992, 24) sanoin: ”Tekijää ja lukijakuntaa voidaan tutkia, mutta tätä tutkimista ei pidä sot-

kea kertomuksen analyysiin.” Erilaiset kaavamaiset kommunikaatiomallit esittävät kertovan tekstin hierarkkisena viestintätapahtumana, jossa on neljä tasoa: 1) todellinen tekijä ja todellinen lukija, 2) sisäistekijä ja sisäislukija, 3) kertoja ja yleisö ja 4) sisäkkäinen kertoja ja sisäkkäinen yleisö. Narratologisessa mallissa todellinen tekijä ei kuitenkaan kuulu kommunikaation kenttään, sillä elämäkerrallisia tietoja tai henkilökohtaisia ajatuksia ei ole tarpeellista sekoittaa siihen kuvitteelliseen ja fiktiiviseen kertomukseen, jonka tekijä on luonut. Todellisen lukijan poistaminen tästä kertomuksen kommunikaatiosta puolestaan tarkoittaa sitä narratologian väitettä, että kertomuksen rakenne pysyy suhteellisen samana riippumatta siitä, kuka kertomuksia todella lukee (jolloin lukijan sukupuolella tai kulttuurisella taustalla ei ole merkitystä). Näin ollen tekijälähtöinen biografinen eli elämäkerrallinen tutkimus ja lukijälähtöinen reseption eli vastaanoton tutkimus rajautuvat narratologisen analyysin ulkopuolelle. (Ks. mt., 23–26.)

Tammen muotoilema kommunikaatiomalli, jonka hän nimeää amerikkalaisen retorisen suuntauksen edustajien mukaisesti Boothin–Chatmanin malliksi, kuvastaa kuitenkin enemmän klassisen narratologian kuin retorisen kertomusteorian käsityksiä. Tammi luokittelee Boothin alkuperäiset kehittelmät ”impressionistissävyyisiksi” (mt., 23) ja formalisoi retorisen kertomusteorian alun perin eettisen ja esteettisen idean äärimmilleen, tällä tavoin pyrkien ”puhdistamaan” Boothin teorian niistä aineksista, jotka ovat tuolle teorialle elintärkeitä – toisin sanoen aristoteeliseen retoriikkaan kuuluvan *ethoksen* ja *pathoksen* korostuksen (ks. Booth 1983, 92–94). Boothin (1988, 125–126) mukaanhan kysymys ei ole ainoastaan siitä, miten kertomukset on rakennettu (kuten klassisessa narratologiassa korostetaan), vaan myös siitä, miten ne vaikuttavat lukijoihinsa.

James Phelanin (2005, 38) tiivistyksen mukaan retorisen kertomusteorian ytimessä on tekijän, tekstin ja lukijan välinen kommunikaatio-tilanne, jota voi kuvata kolmitasoisena tapahtumisena: 1) implisiittisen tekijän toiminta, 2) tekstin erityispiirteet sekä 3) lukukokemus ja lukijan tekemä tulkinta.⁴ Kysymys ei ole tällöin yksinomaan tekijän taiteesta, tekstin ominaisuuksista tai lukijan tulkintatavoista, vaan näiden kolmen osapuolen kiinteästä yhteenkuuluvuudesta. Retoriselle mallille olennais-

ta onkin käsitys siitä kuvasta, jonka lukija muodostaa kertomuksen tekijästä sekä tämän etiikasta ja estetiikasta. Koska tekijäkuvan muodostaminen nähdään mallissa lukemisen keskeiseksi tavoitteeksi, mallin mukaan eri lukijat lukevat samaa tekstiä myös keskenään samalla tavoin, eivät pelkästään omilla yksilöllisillä tavoillaan. Vasta tällaista jaetua kokemusta vasten eettiset ja esteettiset arviot tulevat kiinnostaviksi. Phelanin (2007, 4) mallin mukaan lukija huomioi sen, että kaunokirjalliset tekstit on tehty tietyillä keinoilla, jotta ne vaikuttaisivat yleisönsä erityisillä tavoilla. Nuo keinot koostuvat kielestä, kerronnasta, rakenteesta, interteksteistä, genreistä ja konventioista. On kuitenkin huomattava, että retorisessa kertomusteoriassa käsitys tekstin rakenteesta on vähemmän olennainen kuin näkemys tekijän toiminnasta.

Siinä missä klassinen strukturalistinen narratologia katkoi tekstien yhteyden niiden tekijöihin ja vastaanottajiin, retorisesti painottunut kertomuksen teoria on laajentunut tekstin rajojen ulkopuolelle ja huomioinut ne yhteiskunnalliset ja historialliset kontekstit, joissa kirjallisia teoksia kirjoitetaan ja luetaan, samoin kun se on palannut puhumaan tekijän merkityksestä (ks. Korthals Altes 2014, 11, 13). Kuten Richard Walsh (2007, 43) toteaa retorisesta näkökulmasta, ”lukijat eivät voi tyytyä yksinomaan konstruoimaan fiktiivisiä maailmoja, ikään kuin tämä itsessään tuottaisi loputonta tyydytystä; lukijoiden pyrkimyksenä täytyy olla myös noiden maailmojen arvottaminen ja niiden kytkeminen oman kokemuksen ja ymmärryksen laajempaan kontekstiin”. Kyse ei ole tällöin teoksen erillisten keinojen, kuvien ja motiivien strukturalistisesta luokittelusta ja erittelystä juuri näitä keinoja varten kehitettyjen teknisten termien avulla, vaan teoksen kokonaiskuvaan (ja lukijan kokonaiselämykseen) tähtäävästä integroivasta tulkinnasta.

On vielä tarkennettava, että niin kutsuttu retorinen narratologia ei ole yksi yhteen sama asia retorisen kertomusteorian kanssa.⁵ Se, että Matthew Clark kutsuu retorista kertomusteoriaa ”retoriseksi narratologiaksi” ja James Phelan puolestaan kutsuu sitä ”kertomuksen retoriseksi poetiikaksi” heidän väliselleen keskustelulle perustuvassa teoksessa *Debating Rhetorical Narratology* (2020), on selkeä merkki heidän teoreettisten taustaoletustensa eroista, mikä näkyy heidän käsityksessään kertomusten ominaisuuksista.⁶ Clarkin luenta retorisesta kertomusteoriasta on

tietoista tai tiedostamatonta väärinluentaa, jossa tekstin formaaliset ominaisuudet saavat keskeisen sijan, kun taas Phelan luopuu narratologian teksti- ja rakennekeskeisyydestä ja korostaa tekijän, tekstin ja lukijan välistä yhteispeliä. Clark haluaa muuntaa Phelanin mimeettisyyttä (henkilöiden ja tapahtumien todentuntuisuutta) korostavan mallin synteettisyyttä (tekstin artefaktisuutta) korostavaksi malliksi, minkä voi halutessaan tulkita niinkin, että Clark haluaa jalostaa Phelanin mallin ”elämäkaltaisuuden” ”keinotekoisuudeksi”. Oman näkemykseni mukaan tällainen, erityisesti narratologeille ominainen käsitteellinen kamppailu mallien ensisijaisista korostuksista sivuuttaa – liian pitkälle mennessään – olennaisemman kysymyksen kertomuksen retoriikasta: mitä keinoja tekijä käyttää vakuuttaakseen yleisönsä käsittelemistään asioista?⁷ Omassa luennassani Oksasen romaaneista mimeettinen henkilöiden ja toiminnan kuvaus, temaattinen ideoiden esittäminen ja synteettinen (eli pitkälti taiteellinen) muotokeskeisyys kuuluvat kiinteästi yhteen. Toisin sanoen taideteos kiinnittää huomion yhtäaikaaisesti omaan tekemisen tyylinsä, toiminnan kuvaukseensa ja ”sanomisen” tapaansa.

Ennen kaikkea tässä tutkimuksessa pyritään kohtaamaan Oksasen romaanit yksilöllisinä teoksina. Retorisen kertomusteorian mukaan ideologisesti latautunut tutkimus lukee kaunokirjallisia tekstejä ”ylhäältä käsin” kadottaen niiden erityisyyden ja ”alistaen” ne abstrakteille ideoille tai teoreettisille väittämille.⁸ Tämän *a priori* -asenteen sijaan retorinen kertomusteoria etenee *a posteriori* -hengessä: se ei niinkään kuvaa, mitä jokin teos *tekee* jonkin jo ennakoitun kehyyksen sisällä, vaan se pyrkii analysoimaan sitä, mitä tuo teos *on tehnyt* saavuttaakseen tietyn sommitelman, tehokeinot ja temaattiset pyrkimykset. (Ks. Phelan ja Rabinowitz 2012, 5.) Tällöin vasta lukukokemuksen päätteeksi voimme retorisen mallin mukaan hahmottaa ne eettiset ja esteettiset tavoitteet, jotka tietty yksilöllinen kertomus on asettanut itselleen (ks. Phelan 2007, 135). Retorinen kertomusteoria ei tämän ajatuksen mukaisesti valikoi analyysin kohteeksi etukäteen jotakin teemaa tai teoriaa, jonka kautta tekstiä lähdetään lukemaan, vaan pyrkii sen sijaan kuvaamaan ne periaatteet, joiden pohjalta kukin yksilöllinen kertomus toimii. Phelanin (1989, 131–132) mukaan ideologisessa kirjallisuudentutkimuksessa kiinnitetään liian niukasti huomiota kertomuksen tekstuaalisen ”pintarakenteen”

erityisiin detaljeihin ja sen sijaan ohitetaan ne etsimällä jotakin määräävää ”syvärakennetta”, joka voi löytyä tekstin ulkopuolisista teoreettisista malleista.

Kuten tässä tutkimuksessa esitetään, myöskään retorinen kertomusteoria ei ole vapaa teoreettisista ja ideologisista taustaoletuksista, jotka ohjaavat sitä, mitä kertomuksissa nähdään – ja mitä niissä ei nähdä. Samalla on syytä korostaa, että myös ”ideologinen” kirjallisuudentutkimus – niin feministinen, jälkikoloniaalinen kuin ekokriittinen – voi edetä alhaalta ylös, tekstuaalisista rakenteista teoreettisiin yleistyksiin. Erityisesti feministinen kertomusteoria, johon ovat vaikuttaneet niin narratologia kuin jälkistrukturalismi, haastaa ja monimutkaistaa retorisen kertomusteorian keskittymistä henkilöahmon ja juonen kaltaisiin mimeettisiin kysymyksiin. Tästä syystä retorinen kertomusteoria asetetaan tässä tutkimuksessa dialogiseen keskustelusuhteeseen eräiden muiden kirjallisuudentutkimusten suuntausten kanssa, sillä ne sekä rikastavat että problematisoivat tuota teoriaa ja tuovat Sofi Oksasen romaaniutuotannon näkyviin monipuolisemmassa valossa.

II Kirjava kirjailija – Sofi Oksasen tekijäkuva

Tässä tutkimuksessa ei keskitytä niinkään Sofi Oksasen julkisuuskuvaan tai kirjailijaan yhteiskunnallisena keskustelijana, vaikka näihinkin piirteisiin lyhyesti viitataan, sikäli kuin ne ovat osa hänen kirjallisen tuotantonsa retoriikkaa. On esimerkiksi mahdollista hahmottaa Oksasen fiktion taustalla puhuva ”tekijän ääni”, joskin analyysissa on oltava tarkka sen suhteen, millaisia tulkintoja tuosta äänestä tehdään. Erityisenä kiinnostuksen kohteena tässä tutkimuksessa on Oksasen romaaniaiteen ja sen lukemisen kautta muodostuva tekijäkuva. Tuohon tekijäkuvaan vaikuttaa (ja sen osin synnyttää) lukijan – kuten minun – käsitys kirjailijan arvomaailmasta, hänen käyttämistään keinoista ja hänen taiteellisista pyrkimyksistään. Vaikka lukijalla voi olla tietoa kirjailijan elämästä ja taustoista sekä mielipiteitä hänen yhteiskunnallisista näkemyksistään ja kulttuurisista kannanotoistaan, nämä tiedot ja mielipiteet eivät ole (tai niiden ei pitäisi olla) tulkinnan lähtökohtia ja ohjenuoria kaunokirjallista fiktiota tutkittaessa. Olenaisempi kysymys on, millaisen muodon Oksanen antaa teemoilleen eri romaaneissaan. Tällöin emme puhu suoraan kirjailijasta ihmisenä, joka tekee muutakin kuin kirjoittaa, vaan pikemminkin siitä tekijäkuvausta, joka meille lukemamme perusteella muodostuu. On toki ilmeistä, että lukijan tieto ”todellisesta” Sofi Oksasesta kirjojensa ulkopuolella vaikuttaa tuon tekijäkuvan syntymiseen ja siihen sisältyviin aineksiin, mutta tällöin lukijan on katsottava peiliin ja pohdittava sitä, mitkä kaikki käsitykset kirjailijasta ovat lopulta merkityk-

sellisiä hänen romaanitaiteensa tai yksittäisen romaanin ymmärtämisen kannalta.¹

Tässä luvussa hahmotan Sofi Oksasen tekijäkuvaa retorisesta näkökulmasta sekä kartoitan hänen toimintaansa taiteen ja kulttuurin monimuotoisella kentällä. Luvussa perustellaan myös retoriselle kertomusteorialle keskeisen ”implisiittisen tekijän” merkitystä Oksasen romaanien tulkinnessa. Tämä käsite auttaa meitä tarkastelemaan romaaneja tarkoituksenmukaisina taiteellisina sommitelmina ja samalla analysoimaan tekstiä irrallaan biografisista taustatekijöistä. Vaikka Oksanen tunnetaankin ennen kaikkea romaanikirjailijana, käsittelee hän keskeisiä teemojaan myös muissa taidemuodoissa, erityisesti näytelmissään. Viittaankin tässä luvussa Oksasen näytelmiin *Puhdistus* (2007) ja *Kun kyyhkysat katosivat* (2013) aristoteelisen draamateorian valossa, sillä retorinen kertomusteoria tai ”retorinen poetiikka” on lähtökohdiltaan pitkälti aristoteelista.

Kysymys tekijyydestä

Sofi Oksasesta ja hänen teoksistaan on tähän asti ilmestynyt suhteellisen vähän kirjallisuustieteellistä tutkimusta – varsinkin siihen nähden, että kyseessä on tämän vuosituhatosen toistaiseksi näkyvin kotimainen kirjailija.² Oksasen tuotannon tutkimus on lisäksi ollut painotuksiltaan temaattista, jolloin tekijän käsittelemät aiheet ovat saaneet osakseen enemmän kiinnostusta kuin hänen romaaniensa taiteellinen muoto. Toisinaan Oksasen kaunokirjallista merkitystä on pyritty määrittelemään hänen monikulttuurisella taustallaan. Esimerkiksi Heidi Grönstrand (2010, 42, 47) kirjoittaa seuraavasti: ”*Puhdistuksen* myötä Sofi Oksaselle on annettu paikka suomalaisen kirjallisuuden eturivissä, ja ainakin itse haluan nähdä Oksasen menestyksen merkinä siitä, että monikulttuurisuus, kaksikulttuurisuus, kulttuurien välisyys ja -ylisyys systä riippumatta voivat olla luonnollinen osa suomalaista kirjallisuutta ja suomalaisuutta.” Sanna Karkulehto (2011, 211) puolestaan esittää *Puhdistuksen* tarkastelevan ”globaalia seksikauppaa ja Neuvosto-Viron väkivaltaista alistamisen historiaa”, mutta ei tarkenna, onko fiktiivisen

romaanin tekemä ”tarkastelu” erilaista kuin esimerkiksi historiankirjoituksen tai yhteiskunnallisen selvityksen. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarjota yksi mahdollinen näkökulma ja raja-alue Sofi Oksasen romaaneihin, vaikka en esitäkään sitä ehdottomasti temaattisia tulkin-
toja parempana mallina. Keskeisiä kysymyksiä ovat, millä tavoin tekijä romaaniensa muodon avulla pyrkii tuottamaan merkityksiä ja miten kaunokirjallisuus tällä tavoin osallistuu yhteiskunnalliseen ja kulttuuri-
seen, ihmistä ja maailmaa koskevaan keskusteluun. Tähän liittyen pyrin osoittamaan, että Oksasen fiktion analysoiminen retorisen kertomusteorian valossa avaa hänen romaaneistaan uusia puolia, jotka yksinomaan historiaan, kansallisuuteen tai sukupuoliseen identiteettiin rajautuvissa luennoissa jäävät usein käsittelemättä.

Kysymys koskien Oksasen romaanien ääniä, teemoja ja väittämiä joh-
taa myös kysymykseen noiden romaanien tekijyydestä. Nykyisessä me-
diatodellisuudessa rakentuva tekijäkäsitys – hyvänä esimerkkinä juuri Sofi Oksasen tekijäkuva – ei voi olla puhtaasti tekstuaalinen konstruktio. Tämänkaltainen materiaalisesta todellisuudesta irrotettu tekijäkuva on esiintynyt aiemmin suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa, kuten esimerkiksi Yrjö Sepänmaan muotoilemassa kirjailijakuvan käsittees-
sä. Sepänmaa (1986, 4, 10) toteaa, että ”kirjallisuuden käyttösääntöihin kuuluu teoksen irrottaminen välittömästä taustastaan, niin yhteiskun-
nallisesta kuin yksilöllisestäkin” ja että ”kirjailijakuvan ominaisuuksia ei voida siirtää fyysiselle kirjailijalle”, sillä ”kirjailijakuva luonnehtii teoksia, se on rakennettu niiden kautta”. Sepänmaan kategorisoinnin mukaan kirjailijakuva ei ole riippuvainen vastaavan fyysisen henkilön olemassa-
olosta, mutta voidaan silti kysyä, kuinka paljon erilaiset käsitykset todellisen Sofi Oksasen persoonasta ja toiminnasta vaikuttavat siihen kirjai-
lijakuvaan, jonka lukija rakentaa hänen tuotannostaan?

Tässä mielessä Sepänmaan uskriteikkiin ja analyttiseen estetiikkaan palautuvaa normatiivista jaottelua (”kirjallisuuden käyttösäännöt”) luontevampia tekijäkuvan tulkintoja löydämme retorisen kertomusteoriasta. Wayne C. Booth (1983, 428–431) tunnetusti kehitti ”implisiittisen tekijän” (*implied author*) käsitteen. Myöhemmässä ajattelussaan hän puhuu lisäksi todellisen kirjailijan erilaisia kirjallisia tekoja yhdistävästä ”uratekijästä” (*career author*) ja tämän kirjailijuuden yläpuolelle mene-

västä ”julkisesta myytistä” (*public myth*), joka ylläpitää muitakin kuin taiteellisia tekemisiä ja joka on paljolti yleisön odotusten tuote (Booth 1988, 150–151). Uratekijän näkeminen merkitsee teostensa kautta esiintyvän tekijän ymmärtämistä ja mahdollista arvostusta, kun taas julkinen myytti on sekä julkisuuden että lukijan käsitysten yhdessä rakentama kuva kirjailijan persoonallisuudesta. Kertomuksen etiikan ja retoriikan kannalta lukijan tulisi tuntea vastuullisuutta niin implisiittisen tekijän, uratekijän kuin julkisen myytin rakentamisessa.

Boothin retorisen tekijäkuvan taustalta löytyvät antiikin retoriikan (Aristoteleen ja Ciceron) ajatukset, joiden mukaan retorinen esitys kaikine keinoineen pyrkii vakuuttamaan kuulijan puhujan auktoriteetista, mutta tämän lisäksi kuulija voi muodostaa puhujasta laajemman kuvan tämän muun toiminnan, persoonan ja maineen perusteella. Liesbeth Korthals Altes (2014, 5–10) päivittää keskustelua nykypäivän mediatodellisuuteen, jossa tekijäkuva ja siihen liittyvää ”brändiä” rakennetaan markkinoinnin mielessä ja jossa tekijöistä on mahdollista levittää uutta tietoa entistä nopeammassa tahdissa. Hänen mukaansa kirjailijaa koskevat eettiset kysymykset eivät kuitenkaan ole kadonneet, vaan ovat pikemminkin saaneet aikamme mediatodellisuudessa yhä uusia kerrostumia, joihin perinteinen narratologia ei pysty enää vastaamaan. Sofi Oksanen on kiinnostava esimerkki nykykirjailijasta, joka toimii mediajulkisuuden kentällä ja joka on tietoisesti rakentanut omaa kirjailijakuvaansa. Tämä kirjailijan julkisuuskuvan näkyvyys ja tekijän oman äänen kuuluminen ei-fiktiivisissä tekstilajeissa, kuten lehtien kolumneissa, on toisinaan mutkistanut hänen romaaniensa lukemista fiktioina. Oksasen romaaneja onkin saatettu lukea kannanottoina, omaelämäkertoina tai historiankirjoituksina, samalla kun hänen näkyvää mediapersoonansa on ollut ilmeisen vaikea erottaa romaanien sisäisistä tekijäkuvista.

Kun tässä tutkimuksessa puhutaan Sofi Oksasen romaanien ”tekijästä”, puhutaan ennen kaikkea niin kutsutusta implisiittisestä tekijästä, joka voidaan määrittellä kunkin yksittäisen romaanin taustalla olevaksi, kokonaissommitelmasta vastuussa olevaksi taiteelliseksi ja eettiseksi periaatteeksi. Tällä tarkoitan sitä, että näitä romaaneja ei pidä suoraan palauttaa Oksasen julkisuuskuvaan tai hänen julkilausuttuihin käsi-

tyksiinsä. Retorisessa mallissa paljon parjattu intentionaalisuus – eli uuskritiikin kategorisoima ”intentioniharha” – ei liity niinkään todellisen tekijän tarkoituksiin kuin siihen kysymykseen, miksi tekstillä on juuri tämä tietty muoto ja sommitelma eikä jokin toinen (ks. Clark ja Phelan 2020, 211). Tällöin lukija retorisen kertomusteorian mukaan luo mielikuvan implisiittisestä tekijästä, joka on järjestänyt kertomuksen juuri tällä tavalla ja kirjoittanut sanat juuri tähän järjestykseen. Voidaan siis puhua tiettyyn pisteeseen asti taiteellisen sommitelman tarkoituksenmukaisuudesta, vaikka kielelliseen esitykseen kuuluisikin merkitysten lipsuvuutta, ristiriitaisuuksia ja hämääryyttä. Tekijän lausunnot omista tarkoituksistaan voivat olla – tai olla olematta – merkityksellisiä tulkinnan kannalta, sillä tekijä ei ole aina välttämättä teoksensa paras selittäjä ja ymmärtäjä. Kun tekijä on tehnyt teoksen, se on lähtenyt hänen käsittään maailmalle ja lukijoille.

Retorisen kertomusteorian mukaan implisiittinen tekijä voidaan ymmärtää ja muotoilla kertomuksesta itsestään, siinä käytetystä kielestä, rakenteesta, maailmankuvasta ja tematiikasta käsin. Voimme löytää kertomuksen implisiittisen tekijän, vaikka emme tuntisi kertomuksen todellista, historiallista tekijää ollenkaan. Boothin (1983, 74–75) alkuperäisen, vuonna 1961 ilmestyneessä teoksessa *The Rhetoric of Fiction* esitetyn muotoilun mukaan implisiittinen tekijä on todellisen kirjailijan ”parempi minä”, eettisesti ja esteettisesti muotovalio versio tekijästä, jollaisen tekijä valitsee kulloistakin teosta varten.³ Boothille implisiittinen tekijä on teoksen käsitysten, uskomusten, normien, merkitysten ja tarkoitusten lähde, ja lukijan tehtäväksi tulee rekonstruoida tämä tekijä ja sen arvot. Historiallisesti katsoen Boothin käsite liittyy olennaisesti tekijyyden puolustukseen yleisemminkin, sillä uuskritiikin ”epäpersoonallisuuden estetiikassa” kaunokirjallinen teksti haluttiin puhdistaa kaikista tekijän persoonaan tai intention viittaavista aineksista. Myöhemminkin Booth (1994, 114) esittää, että ”implisiittiset tekijät eivät ole pelkästään aina erilaisia vaan *tiettyyn pisteeseen asti parempia* kuin heidän luojansa, puhdistettuja niiden luojien oman elämän epätäydellisyyksistä” (kursiivi alkuperäinen).

Tämä ihanteellinen malli ei välttämättä kestä lähempää tarkastelua, sillä implisiittinen tekijä voi teoriassa olla myös huonompi ja arvelutta-

vampi kuin todellinen kirjailija. Näin on varsinkin niissä – ilmeisesti suhteellisen harvinaisissa – tapauksissa, joissa tekijä laittaa teokseensa ongelmallisia ja häiritseviä ajatuksia, joita hän itse ei ihmisenä edusta. Niin ikään saman kirjailijan tuotannosta voi löytyä useita, keskenään ristiriitaisia tekijäkuvia, jotka mahdollisesti heijastavat tekijän omassa etiikassa ja estetiikassa tapahtuneita muutoksia. James Phelanin (2005, 46, 97) muotoilun mukaan todelliset tekijät luovat versioita itsestään, kun he kirjoittavat – ja pitkän ja laajan tuotannon aikana näitä versioita voi syntyä useitakin, keskinäisessä vertailussa sekä parempia että huonompia. Tällöin Sofi Oksasen tuotannossa *Stalinin lehmien* (2003) ja *Koirapuiston* (2019) välillä on tapahtunut niin muodollisia kuin sisällöllisiä muutoksia, jolloin emme voi olettaa, että näitä romaaneja konstruoi tarkalleen sama tekijäyys.

Boothin käsitykseen implisiittisestä tekijästä kuuluu olennaisesti kysymys tekijän ja lukijan kohtaamisesta. Teoksessaan *A Rhetoric of Irony* Booth ensinnäkin määrittelee ironian retoriseksi ja kommunikatiiviseksi tapahtumaksi, jossa toiset lukijat tavoittavat tekijän tarkoittaman ironian ja toiset eivät. Boothin (1974, 205) mukaan ”on aina hyvä asia [– –] jos kaksi tajuntaa kohtaavat symbolisessa vaihdossa; on aina hyvä, jos ironia tavoitetaan silloin kun sitä tarkoitetaan ja on aina hyvä, jos lukijat ja tekijät saavuttavat yhteisymmärryksen”. Boothin retorisen tekijä–lukija-suhteen perustana on yhteisöllisyyden ihanne – mikä samalla johtaa hänet helposti hylkäämään sellaiset tekijät ja teokset, joiden kanssa lukija (kuten hän itse) ei pääse tällaiseen kohtaamisen tunteeeseen. Myöhemmässä teoksessaan *The Company We Keep* Booth (1988, 89) käyttää tekijän ja lukijan välisestä yhteisöllisyydestä ”ystävyyden” metaforaa. Tällöin syntyy kuva yhteisöstä, joka pitkälti jakaa samat arvot, kuten toisten ihmisten huomioonottamisen, oikeudenmukaisuuden ja tasavertaisuuden ihanteet. Teoksessaan *Experiencing Fiction* James Phelan (2007, 93) jatkaa osin samoilla linjoilla puhuessaan tekijän ja lukijan välisen keskustelun ihanteesta, jossa korostuvat sellaiset kokemukselliset käsitteet kuten luottamus, arvostus, vapaus, vastavuoroisuus ja vastuullisuus. Phelanin retorisessa kertomusteoriassa kehittyi kuitenkin Boothin ihanteellista mallia monikerroksisempi keskustelu tekijän sommitelman, tekstin piirteiden ja lukijan kokemuksen välillä.

Historiallisesti katsoen voimme paikantaa Boothin ihannekuvan implisiittisestä tekijästä niihin romaanikirjailijoihin, joita hän erityisesti tutkii. Jane Austenin kirjoittamisen materiaaliset olosuhteet eivät välttämättä näy niissä hiotuissa sommitelmissa, joita hän romaaneissaan tuotti. Samoin Henry Jamesin romaanien eettisesti ja esteettisesti hienostuneet implisiittiset tekijät ovat varsin kirkkaita ja kiillotettuja kuvia, jos niitä vertaa todellisen Jamesin yksityiselämän ”jokapäiväisiin pikkumaisuuksiin” (Booth 1994, 114).⁴ Niin ikään voimme hahmottaa Sofi Oksasen kunkin romaanin implisiittisen tekijän juuri kyseisestä romaanista löytyväksi sommitelmaksi, jonka takana on paljon arkipäiväistä työskentelyä vaihtelevissa eikä aina hohdokkaissa olosuhteissa.⁵ Tähän liittyen retorinen kertomusteoria välttää tekemästä psykobiografisia oletuksia kirjailijan toiminnasta teoksissaan ja pikemminkin kiinnittää huomionsa kustakin teoksesta hahmotettavissa ja tulkittavissa olevaan tekijäkuvaan.

Implisiittisen tekijän käsitteen painokkaimpia puolustajia ovat olleet juuri Boothin retorista linjaa jatkavat Seymour Chatman (1978, 148–151), joka korostaa implisiittistä tekijää tekstin idean ja rakentumisen metaforana, ja James Phelan (2005, 45), joka pitää sitä todellisen kirjailijan ”virtaviivaistettuna versiona”.⁶ Tällöin Phelanin muotoilemassa implisiittisessä tekijässä on aina jotakin samaa kuin todellisessa tekijässä, joka on suodattanut teokseen omaa etiikkaansa ja estetiikkaansa. Phelanin (mt., 39) mukaan ajatus todellisen tekijän ja implisiittisen tekijän jatkuvuudesta – joskaan ei niiden identtisyydestä – on mukana jo Boothin alkuperäisessä teoriassa. Boothin jossakin määrin ristiriitaiseen määritelmään sisältyy kuitenkin kaksinainen käsitys implisiittisestä tekijästä sekä tekstuaalisena funktiona että tekstin tuottavana toimijana. Näistä versioista erityisesti ensin mainittu ”antihumanistinen” versio on puhutellut narratologeja, kun taas ”humanistinen” käsitys inhimillisestä toimijuudesta on säilynyt retorisen kertomusteorian perustana. Narratologia ohittaa retorisen korostuksen fiktion persoonallisesta luonteesta ja tekee tällä tavalla paluuta uskriitiikin tekstiautonomiseen ja epäpersoonalliseen käsitykseen.⁷ Narratologiassa implisiittinen tekijä nähdäänkin ”tekstiin perustuvaksi konstruktioksi” (Rimmon-Kenan 1991, 111). Tällöin voimme kutsua formalismia, uskriitiikkiä ja strukturalistista

narratologiaa hyvin perustein tekstuaalisiksi kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiksi, mutta retorisen kertomusteorian sijoittaminen tähän ryhmään ei ole aivan yksiselitteistä.

Kuten tutkimuksen kahdeksannessa, *Koirapuistoa* käsittelevässä luvussa esitän, kertomukset ovat inhimillistä toimintaa, joka sisältää kertomisen ja kuulemisen tapahtumat. Tässä mielessä retorinen käsitys kertomuksesta suhtautuu kriittisesti formalismiin, strukturalismiin ja dekonstruktioon, joissa teksti elää jossakin ruumiittomassa ideaalisessa tilassa. Kuten Katherine Saunders Nash (2014, 11) esittää, jälkistrukturalistit puhuvat ”sommitelmasta ilman sommittelijaa” ja ”kielestä ilman ilmaisijaa”, mutta hänen mukaansa tämä johtaa käsitykseen kirjallisuuden epävakaudesta, ja ”eettisesti vaikuttava fiktio ansaitsee tulla tarkoin kuvatuksi, ei pelkästään leimatuksi epävakaaaksi”. Nashin mukaan käsitys, jonka mukaan teksti on rakentunut tietyllä tavalla, *koska* joku sommitteli sen niin, tarjoaa voimallisen selitysmallin. Nash puolustaakin ajatusta, jonka mukaan jokin taho – kuten implisiittinen tekijä – on sommitellut teoskokonaisuuden, jolla puolestaan on tiettyjä retorisia pyrkimyksiä ja eettisiä ulottuvuuksia.⁸ Jälkistrukturalistinen kirjallisuuden lukeminen auttaa hänen mukaansa kiinnittämään huomiota kielen retorisiin muotoihin, mutta korostaessaan merkitysten määräytymätöntä luonnetta tuo lukutapa ei tarjoa riittävän rikasta ja hedelmällistä mallia tekijän, tekstin ja lukijan väliselle dialogille. Kun tekijä ajatellaan vastuulliseksi sommitelmastaan, tulee feministisen etiikan mukainen poliittinen ja vastustava lukeminen mahdolliseksi.

Strukturalistissa malleissa ei yleisesti ottaen nähdä tarvetta retorissa kertomusteoriassa kehitellylle implisiittisen tekijän käsitteelle. Gérard Genetten (1980) klassinen narratologia puolestaan rajaa mielenkiintonsa kohteeksi yksinomaan kerronnan sävyt ja tasot. Richard Walsh (2007, 74–78) sen sijaan esittää provokatiivisesti, että implisiittinen tekijän lisäksi myöskään kertojan käsite ei ole olennainen fiktion retoriikan ymmärtämisen kannalta. Hänen mukaansa koko fiktiivisen kertojan narratologinen idea – joka luo kuvan virtuaalisista olennoista omassa leikkimaailmassaan – on rikkonut käsitystä fiktiosta vakavana retorisen kommunikaation muotona ja että on palattavan todellisen tekijän merkitykseen tuon retorisen kommunikaation alkulähteenä. Samoin

Liesbeth Korthals Altes (2014, 13) toteaa, että klassisen narratologian käsitys kirjallisuudesta kielellisten muotojen autonomisena leikinä – pelinä ilman pelaajia – johti kirjallisten teosten esineellistämiseen puhtaina ja selkeärajaisina objekteina. Tällöin kuvitteellisiin ja virtuaaliin kertoja–yleisö-malleihin keskittyminen irrottaa kertomuksen analyysin todellisen maailman kommunikaatiosta, jossa tekijä kommunikoi jotakin lukijalleen.

Toisin kuin Walshin mallissa, jossa kertomuksen kertoo joko todellinen tekijä tai fiktiivinen henkilö, kertomuksen kommunikatiivinen rakenne nähdään tässä tutkimuksessa monikerroksisena tapahtumana. Perusajatuksena on se, että kertovassa esityksessä on usein muutakin kuin mitä kertoja meille välittää, jolloin lähemme etsimään tekstin syvempää merkitystä jostakin muualta. Koska emme kuitenkaan tavoita suoraan todellista tekijää, oletamme juuri tälle tekstille sen kokonaisuusmitelmasta vastaavan tekijäkuvan. Tällöin vältymme kahden ääripään tulkintamahdollisuuksilta: 1) biografinen tulkinta, jossa selvitämme teosta tekijän elämän ja tekojen kautta, ja 2) tekstuaalinen tulkinta, jossa teoksen merkitys on löydettävissä puhtaasti fiktion sisäisistä suhteista. Retorisen teorian välittävässä kannassa vetoaminen tekijän elämään ja hänen tarkoituksiinsa voi toisinaan olla hyväksyttävää ja perusteltua – toisin sanoen, se ei ole kiellettyä kuten uskriteikin perinteessä – samoin kuin tekstin sisäisten suhteiden selvittäminen on tärkeä osa analyysia. Kuten Phelan (2005, 47) lisäksi esittää, tulkintoja tekijän intentiosta voidaan tehdä tekstin perusteella. Toisin sanoen kertojan ääni, henkilön näkökulma, kertomuksen aikarakenteet sekä motiivit ja symbolit ovat osa tekijän tarkoituksellista sommitelmaa. Phelanin (2013, 36) muotoilun mukaan retorinen lukeminen pyrkii muodostamaan käsityksen implisiittisestä tekijästä, mutta ”retorisen lukemisen päämäärä ei ole rakentaa kuvaa implisiittisen tekijän loistokkuudesta tai romaanin täydellisyydestä”. Tässä tutkimuksessa hahmotellun kertomuksen retoriikan näkökulmasta on hyvinkin riittävää, että kertomukset ja niiden tekijät ovat kiinnostavia – sekä tuntemuksia että ajatuksia herättäviä.

Ylipäänsä tekijyyden puolustus – ajatus, että tekstin takana on joku sommittelija – on retorisen mallin ytimessä. Tällöin retorista käsitystä voi pitää voimallisena vastalauseena jälkistrukturalistiselle puheelle ”te-

kijän kuolemasta”. Roland Barthes (1993, 115) kirjoittaa alun perin vuonna 1968 ilmestyneessä esseessään ”Kirjailija-Jumalan ’sanoman’” purkautumista tekstin ”moniulotteiseksi avaruudeksi”. Tarkkaan luettuna retorinen käsitys implisiittisestä tekijästä ja barthesilainen käsitys tekstissä ja sen lukemisessa syntyvästä – ei tekstin tuotantoa alkuperäisesti edeltävästä – tekijyydestä ovat pikemminkin kompleksisessa kuin vastakkaisessa suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi feministisessä kertomuksen poetiikassa tekijyyttä ei nähdä kirjailija-luojan hegemonisena äänenä, vaan erilaisten retoristen ominaisuuksien yhdistelmänä, jossa tekstien moniäänisyys on vuorovaikutuksessa erilaisten lukija-yleisöjen kanssa. Kertomuksen retoriikan näkökulmasta – ja esimerkiksi feministisen kertomustutkijan Susan Lanserin (1992, 6–7) ajatusta myötäillen – on joka tapauksessa olennaista uskoa kirjailijaan inhimillisenä toimijana, joka kirjoittamalla ja julkaisemalla teoksen pyrkii tulemaan kuulluksi, ymmärretyksi, arvostetuksi, uskotuksi ja vaikutusvaltaiseksi. Tähän ajatukseen kytkeytyy myös Kaisa Kurikan (2011, 37) huomio, jonka mukaan ”Oksasen tekijyyttä kuvaavaksi piirteeksi muodostuu feministisesti poliittinen asenne kirjallisuuteen ja sen toimintatapoihin”. Tässä tutkimuksessa rajaudutaan käsittelemään erityisesti sitä kysymystä, millä tavalla Sofi Oksasen politiikka näkyy hänen kertomustensa retoriikassa.

Tähtikirjailija mediamaailmassa

Enemmän kuin moni muu suomalainen kirjailija, Sofi Oksanen on julkisuuden hahmo: poleeminen, värikäs ja mielipiteitä jakava yhteiskunnallinen osallistuja, joka toimii niin gootti-alkuluttuurin alueilla kuin presidentinlinnan juhlien parketilla. Eve Kosofsky Sedgwickia (2003, 35–65) – jonka queer-luennan kohteena on retorisen kertomusteorian keskeinen hahmo Henry James – mukaillen voisimme luonnehtia Oksasen kirjallista ja julkista yhdistelevää toimintaa ”teatterilliseksi” ja ”performatiiviseksi”. Toistaiseksi kirjailijan ulkoinen olemus on kirjoittanut mediassa enemmän ajatuksia kuin hänen romaaniensa tyyli: ”Se mieleenpainuva, boheemi tyyligootti-rasta-look. [– –] Kulmikas Sofi. Ärhäkkä Sofi.” (Hiltunen 2011, 36.) Kirjallisuudentutkija Kuisma Korho-

nen (2011, 13) puolestaan rakentaa jokseenkin epäluonnollisen representaation: ”Oksasesta on tullut oma diivamme, goottikuningatar, jonka verenpunaisilla huulilla vain harvoin voi erottaa jotain hymyntapaista.” Tekijän näkyvä persoona ja kärkevät mielipiteet houkuttelevat kirjoittamaan elämäkerrallista tutkimusta, joskin tässä tutkimuksessa tekijän elämä jää sivuun ja pääosan saavat hänen teoksensa. Kirjailija itse on kommentoinut mediajulkisuuden aikakautta, jossa tekijän elämä joutuu kirkkaaseen (tai hämärtävään) valokiilaan, mutta tähdentää, että ”missään aiheessa, joka ilmiasultaan liittyy mitenkään omaan elämäni, ei vain enää ole mitään kirjallisesti kiinnostavaa” (Oksanen 2013, 13). Tässä mielessä *Stalinin lehmät* ei lopulta avaudu omaelämäkerrallisen tulkinnan kautta sen enempää kuin *Puhdistus* olisi luettavissa tekijän oman äänen hallitsemana historiateoksena. Myöskään *Normaa* ei välttämättä pidä lukea suorana heijastuksena kirjailijan julkisuuspainesta.

Sofi Oksanen on epäilemättä kulttuurin ja median moniottelija, joka näkyy ja kuuluu romaaniensa ulkopuolella. Sanna Lehtonen (2017) on mielenkiintoisesti analysoinut sitä, millä tavalla Oksasen näkyvyys mediajulkisuudessa on joissakin tulkinnoissa jopa heikentänyt hänen asemaansa ”vakavasti otettavana” kirjailijana. Joissakin kyynisimmissä arvioissa Oksasen on nähty pyrkivän itsensä esiintuomiseen ja kirjojensa myynnin edistämiseen, mitkä pyrkimykset on nähty ristiriitaisiksi suhteessa tekijän kantaaottavaan kirjallisuustyöhön – ”ikään kuin julkisuus tai kaupallisuus tärvelisivät Oksasen kritiikin naiseen kohdistuvaa väkivaltaa ja nationalismia kohtaan” (Kähkönen ja Jyttilä 2021, 4). Kenties suomalaisessa kirjallisuuskentässä ei ole vielä kukaan totuttu Oksasen kaltaiseen persoonaan ja toimijaan, vaan sen sijaan arvostetaan edelleen modernismin ihanteiden mukaista ”puhdasta” sanataiteilijaa. Tällöin kirjailija, joka pyrkii kaunokirjallisen muodon avulla sanomaan jotakin ympäröivästä maailmasta, saatetaan leimata pejoratiivisessa mielessä retoriseksi tai didaktiseksi. Tässä mielessä Oksasen kirjailijakuva kytkeytyy hänen kertomustensa retoriikkaan, niiden puhumisen tapaan ja tekijän ääneen. On mahdollista, että Oksanen on luonut itsestään tunteita herättävän ja mielipiteitä jakavan mediapersoonan, *jotta* hänen romaaninsa tulisivat huomatuiksi ja hänen tärkein työnsä, fiktion muodossa esitetty retoriikka ja politiikka, tulisivat luetuiksi.

Oksasta voikin pitää suomalaisittain lähes poikkeuksellisenä ”tähtikirjailijana”, jollaisen vastineita löytää lähinnä Ranskasta ja Yhdysvalloista. Joe Moranin (2000, 7) mukaan nykypäivän tähtikirjailijat toimivat luontevasti kaupallisen mediakulttuurin, kuten television ja aikakauslehtien, maailmassa, mutta ottavat aktiivisesti osaa myös kirjallisen tuotannon ja markkinoinnin todellisuuteen. Se kirjallinen julkisuus, jossa tämänkaltaisen tekijä toimii, on jotakin syvempää kuin pelkkä ulkonainen tuoteistuminen ja markkinaistuminen, vaikka Oksasen kaltaista julkisuuden hahmoa onkin toisinaan ilmeisen vaikea nähdä vakavasti otettavaksi taiteilijaksi.⁹ Tekijöiden oma kaunokirjallinen tuotanto on kuitenkin kiinteä osa – ja periaatteessa lähtöpiste – julkisuus kuvan muodostumisessa, vaikka tekijän teoksissa julkisen identiteetin kysymykset olisivatkin tematisoituina hyvin ambivalentisti. Niin ikään ”tähtikirjailija” voi olla yhtäältä hyvin näkyvä toimija mediajulkisuuden kentällä, kuten Sofi Oksanen tai Jari Tervo (ks. Hypén 2015), ja toisaalta äärimmäisen vetäytyvä, lähes tekstuaaliseksi muodostunut hahmo (malliesimerkkinä amerikkalainen Thomas Pynchon), jonka näkymättömyys on paradoksaalisesti hänen tähteytensä syy.¹⁰

Varsinaisilla ”tähtikirjailijoilla” on myös kulttuurista merkitystä ja akateemista arvostusta, jollainen suurten painosmäärien yleisönsuosikeilta saattaa puuttua. Tähtikirjailijat ovat mediassa esiintyviä julkisuuden henkilöitä, joita tutkitaan akateemisessa maailmassa ja joille myönnetään kirjallisuuspalkintoja sekä joilta kysytään mielipiteitä ajankohtaisista yhteiskunnallisista kysymyksistä (ks. Lehtonen 2001, 131; Löytty 2021, 10). Sofi Oksanen on saavuttanut Suomessa suhteellisen harvinaisen tähtikirjailijan aseman ollessaan yhtä aikaa näkyvä julkisuuden henkilö, monin kerroin palkittu kirjailija sekä kulttuurista painoarvoa omaava yhteiskunnallinen keskustelija. Oksanen ilmaisi jo uransa alkuvaiheessa idealistisen pyrkimyksensä seuraavasti: ”Uskon kirjallisuuden mahdollisuuksiin vaikuttaa. [– –] Tavoite olisi tiedostaa ja purkaa kaikki valtarakenteet.” (Ropponen 2004, 40.) Oksasen sinänsä suureellinen pyrkimys valtarakenteiden purkamiseksi joka tapauksessa heijastaa joidenkin muiden kirjailijoiden tavoitteita, sillä saavuttamallaan arvovallalla he kykenevät kiinnittämään ihmisten huomion yhteiskunnallisiin epäkohtiin.¹¹ Kuten Mikko Lehtonen (2001, 132) esittää, ”erät kirjailijat

ovat myös pyrkineet ja kyenneetkin käyttämään tähteyttään tavoittaakseen uusia lukijoita ja asettaakseen vallitsevan kaanonin kyseenalaiseksi”, kuten amerikkalainen Toni Morrison, ”joka on eri yhteyksissä käyttänyt asemaansa puhuakseen rotuun ja sukupuoleen liittyvistä kysymyksistä”. Morrison onkin yksi niistä romaanikirjailijoista, joiden toiminta muistuttaa Oksasen kertomusten retoriikkaa.

Esseessään ”Kymmenen vuotta kirjailijana” Oksanen (2013, 12, 14) kirjoittaa paljastavasti nykyisen mediakulttuurin keskellä toimivasta kirjailijasta ja viime kädessä omasta tähtikuvastaan:

Kymmenen vuotta sitten en ollut laisinkaan varautunut siihen, että kirjailijan elämään voisi liittyä haastatteluretoriikan opettelua, sillä kirja-alaa koskevat käsitykseni olivat vanhentuneita, peräisin ajoilta, jolloin kirjailijat eivät niinkään olleet haastateltavia, vaan lehdistössä läsnä kirjoittamiensa kritiikkien, esseiden, jatkokertomusten ja muiden tekstien kautta. Julkisuuskiimainen aikamme on tuonut mukanaan kysymyksiä, jotka eivät olisi olleet mahdollisia useiden minulle tärkeiden kirjailijoiden elinaikana. Heidän elämäkerroistaan ei löydy mediastrategioita eivätkä he kerro vastauksia tämän päivän toimittajien yleisimpiin kysymyksiin, kuten miltä julkisuus tuntuu. [– –] Siihen, löytävätkö lukijat kirjan ei niinkään vaikuta kirjailijan sanottavan paino tai hänen kykynsä viljellä metaforia kuin julkaisijan käytössä olevat myyntikanavat ja kirjojen sijoittelu myyntipisteissä.

Tällaiset lausunnot puhuvat osittain sen puolesta, että Oksanen yhtäältä korostaa kirjailijan ”perinteisen” työn merkitystä ja toisaalta tiedostaa, että nykyisessä audiovisuaalisen ja digitaalisen median nopeatempoisessa kulttuurissa kirjailijan täytyy olla eri tavoin läsnä ja saatavilla. Oksanen erottelee haastatteluretoriikan omana alueenaan tai taitolajinaan, mutta viittaa myös kirjailijan tekemän teoksen (kuten romaanin) retoriikkaan, kirjailijan ”sanottavan painoon” ja hänen taitoonsa ”viljellä metaforia”. Tässä tulevat tiivistetyksi esille kertomuksen retoriikan olennaiset osat, yhtäältä tekijän vakuuttelu tekstinsä kautta ja toisaalta hänen kielelliset keinonsa.

Vaikka tutkimukseni keskittyy Sofi Oksasen romaanitaiteen kysymyksiin, tärkeä osa tekijän tuotantoa ovat myös ne monet erilaiset tekstityypit, joiden parissa hän on työskennellyt: essee, novelli, kuunnelma, näytelmä ja lauluteksti.¹² Oksasen tuotannossa nämä välineet ja tekstilajit ovat lisäksi kerrostuneessa vuoropuhelussa keskenään:

Tämänhetkisellemmediakulttuurille on ominaista välineiden yhteen kietoutuminen: samoja sisältöjä pyritään tarjoamaan eri medioissa ja monia kanavia pitkin. Multimodaalisuus ja intermediaalisuus määrittävät paitsi kirjallisuuden vastaanottoa myös nykykirjallisuuden olemassaolon tapoja. Esimerkiksi Sofi Oksasen *Puhdistus* ilmestyi liki yhtä aikaa romaanina ja näytelmänä, ja hiukan myöhemmin siitä tehtiin elokuva ja ooppera. (Arminen, Logrén ja Sevänen 2020, 35.)

Tässä vaiheessa on tärkeää huomata, että samalla kun Oksanen uuden ajan tähtikirjailijana hyödyntää sähköistä ja digitaalista mediaa, hän silti korostaa ”korkean” taiteen – teatterin, romaanin – muotoa ja merkitystä suhteessa ”uutisvirran turruttavuuteen” (Oksanen 2014, 91). Eetokseltaan Oksanen tulee lähelle Milan Kunderaa, joka teoksessaan *Romaanin taide* (*L'art du roman*, 1986) kirjoittaa, että joukkotiedotusvälineet ”levittävät kaikkialle maailmaan samoja yksinkertaistuksia ja kliseitä jotka ovat mahdollisimman suuren joukon, kaikkien, koko ihmiskunnan hyväksyttävissä”. Mediatodellisuus, jossa ”kaikilla on sama kuva elämästä”, saa Kunderalla vastaansa ”romaanin hengen”, sillä – kuten hän muotoilee – romaani sanoo lukijalleen: ”Asiat ovat monimutkaisempia kuin arvaatkaan.” (Kundera 1987, 25; ks. Saariluoma 2005, 59.)

Romaanikirjailijoiden voikin nähdä puolustavan omaa ilmaisuvälinettä – ja edelleen paperille painetun kirjan muodossa olevaa romaanin – audiovisuaalisen ja digitaalisen median valtakaudella. Esimerkiksi Liesbeth Korthals Altes (2014, 9) korostaa romaanin merkitystä nykyisessä audiovisuaalisen ja digitaalisen kulttuurin maailmassa, sillä hän kysyy, kykenevätkö muut mediamuodot esittämään samalla syvyydellä yksilöllisen ja kansallisen kokemuksen artikulointeja, kulttuurisen itse-reflektion muotoja tai lukijan mielen ja mielikuvituksen avartamista.

Romaani muotona ja lajina mahdollistaa monikerroksisen, moniäänisen ja moninäkökulmaisen eettisen ja esteettisen kokeilun kentän, jossa voi käsitellä fiktiivisesti ja epäsuorasti sellaisia inhimillisiä, historiallisia, yhteiskunnallisia ja kulttuurisia kysymyksiä, joita ei voi samalla tavoin syvällisesti käsitellä muissa tekstilajeissa. Esimerkiksi romaanissaan *Norma* Oksanen yhdistelee erilaisten naisten kokemuksia, sadunomaista kerrontaa ja maailmanpolitiikan kipupisteitä käsitelläkseen toisen ihmisen esineellistämistä, hyväksikäyttöä ja kaupallistamista. Romaani lähestyykin tämänkaltaisia asioita moninäkökulmaisemmin ja monitulkintaisemmin kuin suora yhteiskunnallinen raportti kyseisistä globaaleista ongelmista kykenisi tekemään.

Tietenkin niissä tapauksissa, joissa Sofi Oksanen puhuu omana itsenään – eikä fiktion monitasoisen kommunikaation välityksellä – voimme arvioida hänen kirjallista toimintaansa suoremmin. Kirjallisen tuotantonsa lisäksi Oksanen on antanut haastatteluja sekä esiintynyt televisiossa ja julkisissa tapahtumissa. On ilmeistä, että esimerkiksi kirjoittamisessaan kolumneissa ja antamissaan haastatteluissa – jotka ovat koskeneet muun muassa naisten asemaa, seksuaalista väkivaltaa, suomettumisen historiaa, nyky-Venäjä ja maailmanpolitiikkaa – Oksanen puhuu ilman kertovalle fiktiolle tyypillisiä välittäviä kertojaääniä ja muita kerrostumia. Toki voimme lukea Oksasen (2022a) lehtikirjoitusta, jonka mukaan suomettuminen ”muovasi historiallista muistia, kansallista identiteettiä ja kielenkäyttöä”, esimerkiksi suhteessa *Stalinin lehmät* -romaanin. Kyseisessä kirjoituksessa on kuitenkin äänessä Oksanen itse, ja voimme lukea tekstin retoriikkaa sen tekijän puheena suoremmin kuin luemme *Stalinin lehmien* monikerroksista moniäänisyyttä. Vaikka ”Sofi Oksanen” on eräänlainen tavaramerkki ja naamio, jonka takana olevaa todellista ihmistä voi olla vaikea tavoittaa, emme lähtökohtaisesti lue hänen fiktiivisistä teksteistään tai puheistaan esiin jotakin toista minää, kuten implisiittistä tekijää, jonka merkitys korostuu erityisesti fiktiivisissä epäluotettavan kerronnan tapauksissa. Ei-fiktiivisissä tekstilajeissa ei ole yleensä tarpeellista konstruoida todellisesta tekijästä irrallista kertojaa tai puhujaa, jonka tarkoituksiperät poikkeaisivat tekijän pyrkimyksistä – eikä sellaisen tahon konstruoiminen olisi edes eettisesti kestävä.

Romaanien, näytelmien ja ei-fiktiivisten tekstien ohella Oksasen tuo-

tannon keskeiset teemat voivat kristallisoitua esimerkiksi laululyriikoissa, kuten teoksessa *Liian lyhyt hame* (2011), alaotsikoltaan *Kertomuksia keittiöstä*.¹³ Teoksensa lopussa Oksanen (2011, 66) erittelee laulutekstien teemoja seuraavaan tyyliin:

Kirjoittaessani tästä kirjasta löytyviä lauluja säveltäjä Maija Kaunismaan sävellettäviksi huomasin tuovani teksteissä esiin tiettyjä teemoja toistuvasti: väkivaltaa, hyväksikäyttöä, petosta, päihteitä. Tarkoituksemme oli yrittää kuvailla suomalaisen naisen elämää nykyajassa sekä sitä, mikä on sallittua naiselle ja mikä ei. Teemojen toistuvuus liittyy siihen, mitä en ymmärrä: suomalaisen tasa-arvon tilanne on hyvä verrattuna moneen muuhun maahan ja Suomi pitää jatkuvasti kärkipaikkoja koko maailman tasa-arvotilastoissa, mutta sukupuolittuneen väkivallan suhteen maan listasijoitus romahtaa [– –].

Pienimuotoinen runoteos tiivistää kuvan naisen arjesta, jossa keittiö toimii kokoavana kuvana, sekä jokapäiväisten ongelmien että jonkin muualle kurkottavien haaveiden tyysijana. Kuten Oksanen (mt., 72) toteaa, siinä missä mies on voinut olla julkinen toimija vuosituhansien ajan, ”naisen elämän ja kokemuksen on katsottu kuuluvan keittiöön eikä julkisiin tiloihin”. Tältä arkiselta ruohonjuuritasolta Oksanen lähtee käsittelemään perustavanlaatuisia olemassa olemisen kysymyksiä: ”Rakkaani on merillä / tiskit ovat minun / pöly on minun / minun on ikkunalasin huuru / lasin josta katselen pihatielle” (*LLH*, 16).

Kertomus on yksi luontaisista selviytymiskeinoista, myös laulun muodossa, ja *Liian lyhyt hame* -teoksessa Oksanen (2011, 71) kirjoittaakin, että ”laulu on vanha keino selvitä arjesta ja elämän ongelmista”. Niinpä Oksanen kuunnelmassa *Siniposkiset tytöt* (2005) Viron maaseudulta Siperiaan kuljetetut ihmiset laulavat virsiä ja Viron kansallislaulua.¹⁴ *Liian lyhyt hame* -teoksen laulut jatkavat Oksanen mukaan *Kantelettaren* perinnettä – esimerkkinä hän mainitsee raiskatun naisen kokemuksista kertovan kansanlaulun ”Löyän armon aaltoloista” – ja Oksanen kirjoittamista lauluista esimerkiksi ”Sysimustan mustelman” asettuu tähän traditioon:

Minun kaunis naiseni
simasuinen sulavainen
mesikieli sulomieli
aa-aa-aa-ii-aiaa
aa-aa-aa-ii-aiaa
mielevät sanani nieli
suussansa sulatti
koukkuuni kävi
aa-i-aiai-aa. (LLH, 57.)

Kertomuksista, musiikista ja laulusta tulee siis keino – toisinaan ainoa keino ja mahdollisuus – käsitellä kipeitä asioita, joista ei voi tai uskalla suoraan puhua. Oksanen muotoilee esseissä, haastatteluissa ja kirjojensa esittelyissä usein samansuuntaisen ajatuksen taiteen kyvystä käsitellä kaikkein vaikeimpia asioita ja auttaa lukijaa tai katsojaa kokemaan toisten ihmisten kokemukset. *Liian lyhyt hame* -musiikkiteatteriesityksen ongelma on kuitenkin siinä, miten sovittaa yhteen Maija Kaunismaan esittämät laulut ja Sofi Oksasen itsensä väliin puhumat sosiaaliset raportit, joissa luetaan faktoja Suomen väkivaltatilastoista, perheongelmista ja alkoholin käytöstä. Vaikka Kaunismaan esittämässä ja Oksasen kirjoittamissa lauluissa yksilöllisestä yleispäteväksi kasvava naisen kokemus karusta maailmasta tulee käsitellyksi monenkirjavalta kantilta, jollakin tapaa kokonaisesityksestä jää silti uupumaan taiteen kyky tarjota kuulijalle ja katsojalle uusia ja toisenlaisia kokemuksia, jotka auttaisivat häntä myös käsittelemään asioita.

Sofi Oksasen romaanien kertovassa retoriikassa voi toisinaan kaikua kertojien ja henkilöiden äänen takana tekijän oma ääni, vaikka kertomuksen didaktisuutta sinänsä ei pidä välttämättä nähdä esteettiseksi ongelmaksi. Esimerkiksi *Koirapuistossa* kertoja-päähenkilö Olenka toteaa, että ”Neuvostoliiton romahdettua mallimarkkinat olivat avautuneet itään ja itätytöt edustivat uutta eksotiikkaa” (K, 133). Tämänkaltaisissa lauseissa saattaa kuulua läpi Oksasen oma retoriikka eikä niinkään fiktiivisen kertoja-henkilön tyli, sillä ne tuovat mieleen hänen ”avoimen kirjeensä” Melania Trumpille vuodelta 2017. Tuossa kuvitteellisessa kirjeessä, jolla on kuviteltu vastaanottaja, Oksanen (2017) muun muassa kirjoittaa,

että ”itäeurooppalaiselle naiselle varattu julkinen tarina muovaa sitä, miten meihin suhtaudutaan ja millaisia mahdollisuuksia meillä on elämässämme” ja – nyt suoraan kuvitteellista Melania Trumpia puhutellen – että ”sinun hiljaisuutesi on valanut sementtiin itätytön stereotypian”. Voimme ajatella, että Oksanen hyödyntää tekstissään ”avoimen kirjeen” kerronnallista konventiota ja pamfletinomaisen puheenvuoron voimakkaita retorisia keinoja, joihin yhtenä tehokeinona kuuluu poleeminen kärjistyks. Kirje on kuvitteellinen siksi, että sen kohdeyleisön, Melania Trumpin, ei voi ajatella lukevan tekstiä – kuten yllä mainitun *Koirapuiston* fiktiivisen kuulijan ei voi tulkita kuulevan kertoja-päähenkilön puhetta. Oksasen romaaniin retoriikassa puhe kohdistuu toisinaan poissaolevalle henkilölle tai sellaiselle vastaanottajalle, joka ei voi kuulla puhetta. Tällöin voimme hahmottaa *apostrofin* yhdeksi Oksasen käyttämäksi retoriseksi kuvioksi.

Oksanen on näin rakentanut tekstiinsä henkilöidyn yleisön samalla kun teksti on tarkoitettu laajemmalle yleisölle, jonka kirjoittaja toivoo olevan samoilla linjoilla hänen kanssaan. Kirje – toisin kuin kenties romaani – on kuitenkin itserefleksiivisyyden ja ironian puutteessaan ilmeisen yksiääninen ja kärjistyksissään mustavalkoinen, kuten Hanna Meretoja (2018b, 18) huomauttaa. Rakentaessaan ”itätytön” kuvaa teksti saattaaakin kääntyä omia pyrkimyksiään – naisten aseman puolustamista – vastaan ja osallistua tahtomattaan vahvistamaan niitä stereotypioita, joita se pyrkii kritisoidaan ja purkamaan. Meretoja (mt., 21) kirjoittaa: ”Kirje yhtäältä tekee näkyväksi alistavia kulttuuristen tarinamallien mekanismeja ja toisaalta itse sortuu näiden mallien uusintamiseen.” Vaikka avoimen kirjeen retorinen lajityyppi huomioitaisiinkin, ei tekstiä voi pitää kertomuksen retoriikan mielessä erityisen onnistuneena: dialogisuuden ja neuvottelun sijaan se osoittaa suorasukaisempaa poliittista polemiikkaa. *Koirapuistossa* kertomuksen retoriikka on monimuotoisempaa, sillä sen didaktisuus eli temaattinen ”sanoma” kytkeytyy sekä miimeettiseen toiminnan esittämiseen että synteettiseen, kaunokirjalliseen sommitelmaan. Myös *Koirapuistossa* on kuvitteellinen puhetilanne, joka kohdistuu kuvitteelliselle kuulijalle, mutta romaanissa on lisäksi ylempi taso, joka asettaa puhujan kriittiseen valoon. Tämä on fiktion voima ja mahdollisuus, joka ei-fiktiolta puuttuu.

Draaman retorinen poetiikka

Sofi Oksasen taidetta ja tekijäkuva on mahdollista hahmottaa aristeelisen retoriikan ja poetiikan näkökulmista, ja tässä mielessä hänen näytelmänsä tarjoavat kiinnostavia vertailukohtia hänen romaaneilleen. Näytelmät ovat yleisesti ottaen sekä luettavia että katsottavia, mutta tässä tutkimuksessa pohdin myös sitä, millä tavalla draaman hahmottamiseen liittyvää tilallis-visuaalista lukemista voi soveltaa romaanin kaltaiseen kertovaan tekstiin. Manfred Jahnin (2001, 661–662) mukaan ”poettisen draaman” koulukunta korostaa näytelmätekstien lukemista autonomisina kaunokirjallisina teksteinä ja ihannoii suuria draamakirjailijoita, joiden teokset eivät koskaan voi toteutua täydellisinä sovituksina teatteri-instituution monimutkaisessa maailmassa. Tässä mielessä voimme pohtia, ovatko Sofi Oksasen näytelmät – *Puhdistus* (2007) ja *Kun kyyhkyselät katosivat* (2013) – kielelliseltä ilmaisultaan ja rakenteelliselta sommitelmaltaan itsenäisiä taideteoksia vai tekstimateriaalia teatteriesityksen pohjaksi.¹⁵

”Teatteritutkimuksen” koulukunta puolestaan ensisijaistaa näyttämöesityksen suhteessa tekstiin ja tarkastelee teatteria tuotannon, historian ja konventioiden näkökulmasta.¹⁶ ”Näytelmän lukemisen” koulukunta – jota Jahn itse kannattaa – puolestaan näkee ihannetapaukseksi vastaanottajan, joka on sekä näytelmätekstiin perehtynyt lukija että teatteriesityksen konventioita tunteva katsoja ja joka osaa ajatella tekstiä suhteessa sen näyttämölliseen toteutukseen.¹⁷ Jahn (mt., 662) mainitsee tässä yhteydessä sen kaltaisen ”visuaalisen” lukemisen, jossa näytelmätekstin lukijan tietoisuus potentiaalisesta teatteriesityksestä ohjaa häntä näkemään tekstin suhteessa näyttämöohjeisiin, lavastukseen, esineistöön, valaistukseen ja laajemmin teatteriesityksen tilallisuuteen. Tietenkin jotkut näytelmätekstit ovat erityisen tarkkoja näissä ohjeissaan, mutta kokenut teatterikävijä saattaa kyetä visualisoimaan ja tilallistamaan lukemansa tekstin, vaikka tämänkaltaiset parenteesit olisivat näkymättömämpiä. Kuten jatkossa esitän, voimme lukea *Puhdistuksen* romaaniversiota tilallis-visuaalisesti siksikin, että itse tekstiin on jäänyt muistumaa ja kerrostumaa draamaversioiden näytelmällisistä ja näyttämöllisistä keinoista.

Puhdistuksen kirjana painettuun näytelmäversioon kirjoittamassaan esipuheessa Oksanen (2007a, 5) muotoilee oman taiteensa periaatteen ja pyrkimyksen: ”Toisin kuin uutisissa ja tilastoissa vilisevät numerot, taide voi antaa yksilöille äänen ja kasvot ja tuoda yksilöiden kokemukset lähelle.” Taide on siis tärkeää, koska se tuo esille ääniä ja kasvoja – konkreettisesti teatterissa, metaforisesti romaanissa – jotka saavat katsojan tai lukijan sekä näkemään että kokemaan asiat uudella, syvemmällä tavalla. Oksanen (mt.) jatkaa toteamalla, että taide on siinä mielessä tehokas väline, että ”se tarjoaa mahdollisuuden eläytyä myös katsojalle [tai lukijalle] vieraisiin maailmoihin”.¹⁸

Aristoteles näki runouden ja historiankirjoituksen eron niiden erilaisissa pyrkimyksissä ja erilaisessa tavassa sommitella asioiden välisiä yhteyksiä ja piti runoutta filosofisempana toimintana kuin historiankirjoitusta. Tällöin historiankirjoitus toistaa nimettyjen yksilöiden tekemiä ”partikulaareja” tekoja, kun taas runous kuvaa sitä, mitä tietty ihminen tekisi tietyssä tilanteessa mahdollisuuden ja välttämättömyyden lakien mukaan: ”Runous nimittäin käsittelee asioita enemmän yleisten totuuksien tasolla, historia taas yksittäistapauksina” (1451b7–8). *Puhdistuksen* kaltainen historiallinen draama – ja romaani – toki toimii sikäli partikulaarisuuden ja universaalisuuden välimaastossa, että se kertoo, ”mitä tapahtui” menneisyydessä (1940–1950-lukujen Neuvosto-Virossa) samalla kun se kertoo, ”mitä voisi tapahtua” myös muussa ajassa ja paikassa.¹⁹ Nimenomaan näytelmän ja romaanin yksi keskeinen aihe, naiseen kohdistuva seksuaalinen väkivalta, on sekä historiallisesti erityinen tapahtuma että yleinen, kaikkialla esiintyvä asia.

Puhdistuksen näytelmäversio on alaotsikoltaan ”Tragedia”, ja Aristoteleen *Runousoppi* keskittyy nimenomaan tragedian muotoon. Sofi Oksasen tuotantoa on usein haluttu lukea antiikin Kreikan klassisen tragedian kehyksissä, sillä kirjailijan teokset antavat itse lukuohjeita tähän suuntaan – kenties erityisesti *Puhdistus* näytelmänä (ks. Kantola 2010, 90; Sevänen 2011, 288; Ikonen 2018, 32). Yksi Aristoteleen runousopin tunnetuimpia ja samalla kiistellyimpiä käsitteitä on *katharsis*, joka esiintyy hänen poetiikassaan kuin sivumennen. Aristoteles nimittäin toteaa, että ”synnyttämällä sääliä ja pelkoa [tragedia] saa aikaan näiden tunnetilojen puhdistumisen” (1449b27–28). Aristoteleen esimerkki tällaisesta trage-

diasta on Sofokleen *Kuningas Oidipus* (*Oidipous Turannos*, n. 429 eaa.), jossa kysytään: ”Mi puhdistuksen tuo, ja mistä turmasta?” Kreikkalaisen tragedian mukaisesti Oidipus on ylhäinen ja arvostettava hahmo, joka joutuu kärsimään tietämättään tekemästään erehdyksestä. Jos uskomme, että joillakin taideteoksilla on puhdistava ja jalostava merkitys, niin voimme pohtia sitäkin, onko Sofokleella ja Sofi Oksasella yhteyttä tällä tasolla.²⁰ Kuten Wayne C. Booth (1983, 99–100) esittää fiktion retoriikassaan, antiikin tragedioissa kuorolla on sekä retorinen että synteettinen merkitys, sillä se välittää yleisölle sellaisia tekijän tarkoittamia ideoita, jotka eivät välttämättä välity henkilöiden puheessa. Martha Nussbaum (1990, 15–16) huomauttaa lisäksi, että antiikin Kreikan teatteri ei ollut esteettisesti etäännytetty kokemus vaan ennen kaikkea tila tuntemusten jakamiseen ja ajatusten vaihtoon.

Katharsiksen merkitys liittyy Aristoteleen laajempaan ajatteluun, jossa runoudella täytyy olla kasvattava ja jalostava merkitys. Mitä parempi taideteos on muodoltaan ja rakenteeltaan, sitä ylevöittävämpi ja ”puhdistavampi” se on moraalisisessa ja filosofisessa mielessä (ks. Nussbaum 1990, 18–22). Oppikirjamääritelmän mukaan:

Keskeinen käsite Aristoteleen tragediateoriassa on myös *katharsis*, puhdistautuminen. Alun perin lääketieteellisessä käytössä ollut sana tarkoitti kehon puhdistamista sille haitallisista kuona-aineista. Tragedian yhteydessä sana viittasi tunteiden puhdistumiseen, moraaliseen jalostumiseen ja älylliseen kirkastumiseen, joka seurasi tragedian katsomisesta. (Kivistö 2007, 277.)

Katharsiksen käsitteellä on näin ollen alkuaan lääketieteellinen merkitys, joskin Nussbaum (1986, 388–390, 502–503) korostaa, että katharsista ei voi rajata lääketieteelliseksi termiksi, sillä siihen liittyy myös kasvatuksellinen piirre – ennen kaikkea kyse on tunteellisen kokemuksen tuottamasta ”selkeydestä”. Ajatus katharsiksesta rajautuukin alkuperäisessä merkityksessään koskemaan niitä säälin ja pelon tunteita, joita katsoja kokee nähdessään ylevän, pohjimmiltaan hyveellisen ja ihailtavan hahmon epäonnen tai tuhoutumisen tragediassa. Kuten Matthew Clark huomauttaa, Aristoteleen filosofian näkökulmasta katsoen kyse

on kuitenkin enemmän ajatusten selkeytymisestä kuin tunteiden puhdistumisesta (ks. Clark ja Phelan 2020, 63). Tällöin draaman looginen rakenne (alku, keskikohta ja loppu) johtaa älylliseen kirkastumiseen, sillä kyse on ennen kaikkea syyn ja seurauksen kaltaisten kausaalisten suhteiden ymmärtämisestä.

Runousopissa esitetään, että tragedian ”perusasia” ja ”sielu” on juoni (*mythos*), joka tarkoittaa samaa kuin tapahtumien rakenne tai tapahtumien toisiinsa yhdistäminen (1449b39). Aristoteles erottelee kuusi draaman kannalta tärkeintä elementtiä: 1) juoni (*mythos*) eli tapahtumien rakenne, 2) luonteiden (henkilöiden) kuvaus, 3) tyyli, 4) ajatus eli retoriset muodot, 5) nähtävä esitys eli näyttämölliset ratkaisut ja 6) lyyrinen runous. Aristoteleen mukaan näistä tärkein on juoni, joka hänellä tarkoittaa samaa kuin tapahtumien rakenne. Luonteen kuvaus – eli tässä tapauksessa henkilöhahmon kuvaus – on sekin juonelle alisteinen, eivätkä ”ajatus” tai retoriset muodot saa nimenomaan Aristoteleen poetiikassa suurta huomiota verrattuna hänen retoriikkaansa. Aristoteles toteaa:

Tärkein näistä on tapahtumien yhdistäminen, sillä tragedia ei ole ihmisten jäljittelyä, vaan se jäljittelee toimintaa ja elämää ja onnellisuutta ja onnetonta kohtaloa. [– –] Ja lisäksi tragedian vaikuttavat keinot ovat juonen osat, nimittäin käännekohtat ja tunnistamiset. [– –] Juoni on siis tragedian perusasia ja ikään kuin sielu. Toisella sijalla on luonteenkuvaus. Sama koskee kuvataidetta. Jos näet joku maalaisi umpimähkään kaikkein kauneimmilla väreillä, hän ei saisi aikaan samanlaista mielihyvää kuin piirtämällä ääriiviivat vaikka ilman värejä. Tragedia on toiminnan jäljittelyä ja siksi myös toimivien ihmisten jäljittelyä. (1449b15–1450b3.)

Retorisessa kertomusteoriassa puhutaan alun, keskikohdan ja lopetuksen välisestä dynamiikasta. Tämä kolmijako tulee Aristoteleelta, joka kirjoittaa *Runousopissaan* pettämättömän loogiseen tapaansa: ”Kokonaisuus muodostuu siitä, millä on alku ja keskikohta ja loppu” (1450b28–29). Aristoteleen mukaan ”hyvin rakennetussa juonessa” kokonaisuuden osat eivät ole sattumanvaraisia, vaan asiat kehkeytyvät enemmän tai vähemmän ”välttämättöminä” seurauksina edeltävästä. Toisinaan juoni

lähtee liikkeelle siitä, että henkilö tekee elämässään jonkin erehdyksen (*hamartia*), jolla on traagisia seuraamuksia. Kertomuksista on löydetävissä erilaisia tunnistamisia (*anagnorasis*), joissa esimerkiksi outo henkilö havaitaankin tutuksi ja vihollinen ystäväksi, sekä keskikohdan käännekohtia (*peripeteia*), jotka saavat lukijan – tai katsojan – muuttamaan käsityksiään suhteessa aiemmin esitettyyn. (I452a22–I452b9.) Nämä *Runousopin* periaatteet koskien ”hyvän tragedian” rakentamista Sofi Oksanen on ottanut käyttöön niin *Puhdistuksen* näytelmä- kuin romaniversiossakin.

Nimenomaan juonen kautta rakentuu se kertomuksen dynamiikka, joka on olennainen osa retorisen kertomusteorian mallia. Kuten Aristotelesta alkuperäisenä menestystarinan reseptinlujana tarkasteleva Ari Hiltunen (1999, 30) esittää, katsojan kokemana ”oikea nautinto” syntyy pitkälti tragedian juonellisesta kaavasta, joka tuottaa katharsiksen kaltaisen ”tunnehuipentuman”. Tällaisissa kohdissa huomataan, että Aristoteleen malli palautuu nimenomaan klassisen tragedian muotoon. Voimmekin ajatella, että *Puhdistus* on klassisen sijaan moderni tragedia. Raymond Williamsin (1969, 30) mukaan antiikin Kreikan tragedian ylevän ja uskonnollisen maailmankatsomuksen sijaan on tullut uuden ajan tragedian arkinen ja maallinen maailma, jossa korostuvat niin historialliset kuin moraaliset kysymykset, samalla kun tiukan aristoteelinen draaman rakenne on antanut sijaa avoimemmille muotoratkaisuille.

Puhdistuksen maailma ei ole enää kohtalonomaisten voimien ja heroisten tekojen maailma, jossa jalojen miesten kamppailu hallitsee näyttämöä – itse asiassa tarinan puhdasotsainen sankarihahmo Hans on väärässä paikassa väärään aikaan. Klassisen tragedian sankareilla ei ole sijaa modernin tragedian arkisessa todellisuudessa. Kuten Williams (mt., 52) esittää, tragedian mallit ja säännöt eivät ole universaaleja ja yleispäteviä; kuitenkin monet ajattelumme kehykset ja kuvat ovat peräisin taideteoksista – kuten antiikin eepoksista ja tragedioista – ja niitä pyritään sovittamaan abstrakteina ja muuttumattomina ”totuuksina” oman aikamme taideteoksiin. Moderni tragedia, kuten *Puhdistus*, saattaa esimerkiksi muuntaa juonellisen logiikan ja draamallisen järjestyksen ajassa ja tilassa risteileväksi monimutkaiseksi verkostoksi. Tämänkaltaisen modernin tragedian heijastaa pikemminkin lähihistorian traumaattisten

tapahtumien ja epistemologisten epävarmuuksien tuottamaa moraalista hämmennystä kuin antiikin yksitasoiselle maailmanselitykselle perustuvaa muuttumatonta ihmiskuvaa ja totuuskäsitystä.²¹

Uusaristoteelisessa teoriassa esitetään, että *Poetiikan* eli *Runousopin* ytimessä on ennen kaikkea se, miten tekijä tekee hyvän tragedian. Yksi retorisen kertomusteorian edeltäjistä, Ronald S. Crane (1953, 56–57), näkee Aristoteleen nimenomaan korostavan tekijän pyrkimystä muotoon ja ennen kaikkea juonen rakentumista. Toisin sanoen Crane korostaa katharsista tragedian rakenteen tuottamana ilmiönä ja sikäli muotoon sidottuna seikkana. Tämä tarkoittaa sitä, että lukija tai katsoja ei koe puhdistumista automaattisesti ja itsestään, vaan tekijän tarkkaan sommitteleman juonen ja muodon tuloksena. Tämä retorisen kertomusteorian ajatus tekijyydestä ja taiteesta on yksi tämän tutkimuksen johtoajatuksia. Samalla on kuitenkin syytä huomata, että James Phelanin mallissa korostuva mimeettisyys – todenkaltaisten henkilöiden toiminta todentuntuisessa maailmassa – ei täysin vastaa Aristoteleen mimesistä, joka esimerkiksi Matthew Clarkin tulkinnan mukaan tarkoittaa pikemminkin taideteoksen rakennetta kuin todellisuuden kuvausta (ks. Clark ja Phelan 2020, 62). Tällöin tragedian rakenne mimesiksenä on synteettinen konstruktio – toisin sanoen mimesis on sekin aina jotakin tehtyä.²²

Katse ja häpeä: *Puhdistus* näytelmänä

Sakari Katajamäki (2013, 158) kirjoittaa, että *Puhdistus* on suomalaisen kirjallisuuden lähihistorian tunnetuin tapaus näytelmän muuntumisesta romaaniksi saman kirjailijan työn tuloksena, mutta että ”muuten lajimuutos tähän suuntaan on harvinainen tai ainakin huonosti tunnettu ilmiö”. *Puhdistuksessa* näytelmän ja romaanin välinen vuoropuhelu on sisäänkirjoitettuna eri versioiden repliikkeihin. Kuunnellessaan näytelmässä nuoren Zaran tarinaa siitä, miten tyttö on päätenyt hänen kotipihalleen, päähenkilö Aliide toteaa: ”Ja nyt olet täällä, keskellä ei-mitään. Romaanin voisit kirjoittaa noin hienosta tarinasta.” (*PT*, 21.) Tämän voi lukea itsensä tiedostavana kommenttina – romaaninhan lopulta kirjoittaa Sofi Oksanen itse. Toisaalta itse romaanissa Aliide epäilee Zaraa

valehtelijaksi ja ”näyttelijäksi”: ”Poskilla hehkui kaneliomenan kuori. Ajatus autosta oli jäänyt kiiltämään silmiin, vaikka tyttö ilmiselvästi yritti peitellä innostustaan. Huono näyttelijä se oli, siitä ei päässyt mihinkään.” (P, 67.) Lisäksi romaanin lopussa Zara seuraa pihalla olevasta piilostaan ihmeissään Aliiden keittiössä olevia takaa-ajajiaan: ”Zara piteli kiinni koivusta pysyäkseen pystyssä ja päässä velloi. Aikoiko Aliide paljastaa hänet? Sitäkö outo näytelmä merkitsi?” (P, 341.)²³ Oksanen (2013, 10) on kutsunut tapaansa kirjoittaa romaaneja myös ”päänsisäiseksi näyttelemiseksi”.

Puhdistuksen näytelmäversion esipuheessa Oksanen (2007a, 5–6) kirjoittaa, että näytelmä syntyi ”turhautumisesta ja väsymisestä seksuaalisen väkivallan loputtomaan toistumiseen” ja että ”aiheesta oli kirjoitettava näytelmä”:

Näytelmä siksi, että seksuaaliseen väkivaltaan liittyy olennaisesti häpeä ja katseen häpeä ja teatteriin puolestaan kuuluu olennaisesti kollektiivinen katse. Aihe on toki hankala käsiteltävä teatterin keinoin, mutta halusin tutkia sitä, millaisia jälkiä seksuaalinen väkivalta jättää ihmiseen ja millaiseksi se ihmistä muovaa, enkä vain näyttää väkivaltaisia tekoja.

Näytelmäesityksessä ja teatteritapahtumassa Oksanen saa yleisönsä reagoimaan tapahtumiin eri tavoin kuin romaanin lukijoina käyttämällä kollektiivisen katseen ideaa näytelmänsä perustana. *Puhdistus* on näytelmänä sikäli kokeellista ja itsensä tiedostavaa teatteria, että se pakottaa katsojan pohtimaan katseen valtaa sekä näyttämöllä tapahtuvan väkivallan ja katsomon tuoman turvan välistä suhdetta. Oksanen käyttää eräänlaista brechtilaista vieraannuttamistekniikkaa siinäkin, että on siirtänyt ”inspiraationaan” olleen Bosnian sodan lähihistorian hieman kaukaisempaan Neuvosto-Viron historiaan, joka kuitenkin on juuri suomalaiselle katsojalle kokemuksellisesti läheisempää. Riitta Jytilä (2015, 140) huomioi *Puhdistuksen* romaaniversion vastaanottoon liittyvän ilmiön, jonka mukaan ”Oksanen on ottanut teeman kansainvälisistä, sotaolosuhteissa tapahtuneista seksuaalirikoksista (Kongo, Kosovo) ennemmin kuin Viron historiasta ja näin yhdistänyt historiallisen narratiivin

kliseisiin, jotka takaavat yleisömenestyksen: naisiin kohdistuva väkivalta on kansainvälistä yleisöä houkutteleva, kansallisen kontekstin ylittävä topos”.

Niin ikään vieraannuttamistekniikka näkyy siinä, että Aliiden talon interiööri on lavastettu suomalaiselle katsojalle tutulla aineistolla, mikä osaltaan tekee katsomiskokemuksesta erityisen kokemuksellisen. Näytelmäteksti käynnistyykin lähes kaksi sivua pitkällä parenteesilla, jossa kuvaillaan yksityiskohtaisesti talon esineistöä ja joka muistuttaa yhtäältä Henrik Ibsenin naturalismia ja toisaalta Samuel Beckettin äärimmäisen tarkkoja näyttämöohjeita:

Näyttämö on realistinen vuosisadan alussa rakennetun virolaisen maalaistalon keittiö. Nurkassa neuvostojääkaappi, toisessa pulsaattorikone. Kolmannessa puuliesi. Iso talonpoikaisvaatekaappi. Samaa tyyliä astiakaappi, jossa sulassa sovussa vuosisadan alun lasia ja suomalaisia 80-luvun Valion jugurttipurkkeja sekä Nescafe-purkkeja. Astiakaapin kylkeen liimattu kuvia Mikki Hiirestä ja Aku Ankasta (neuvostotyylisiä, ei Lännestä) sekä Citymarketin Mammutti-tarra 80-luvulta ja muutama 80-luvun Kultapossu-kerhon tarra. Pöydällä VEF-radio ja neuvostosankaiset silmälasit. Seinällä vanha seinäkello, viikatteita puuvarsilla, ruostuneet keritsimet ja lattialla punottuja perunakoreja. Maitotonkkia. Sinkki- ja emali-sankoja. Hellalla alumiinikattiloita. Bio-Est-pyykinpesuainepaketteja astiakaapin päällä. Ja suomalaisia 80-luvun sampoopulloja pari. Ja 80-luvun Kultapossu-säästöpossu. (PT, 12.)

”Näyttämö on realistinen” – tekstin aloitus ohjaa meitä lukemaan näytelmää todentuntuisuuden kehyksissä. Kaksi vuotta aiemmin valmistuneessa kuunnelmassa *Siniposkiset tytöt* on samantyylinen aloituskohtaus eli ekspositio, jossa esitellään tarinan kaksi tapahtumapaikkaa, Siperiaan matkaava junanvaunu (”Laverit kattoon asti vaunun reunoilla. Pienet ikkunan tapaiset luukut ylälavereiden luona.”) ja virolainen maalaistalo: ”Iso keittiö, josta ovi pihalle ja kylmähuoneen kautta navettaan. Kivilattia. Puuhella. Seinäkello. Kamareissa puulattia, puiset kynnykset, kamareiden edessä kynnykset, [- -].” (ST, 99.)

Vastaavanlaisia kuvailevia keinoja löydämme realistisesta romaani-kerronnasta, jolle on ominaista hyvinkin tarkka kuvaus; samoin sille on ominaista käyttää keinoja, jota Roland Barthes (1993, 97–108) kutsuu ”todellisuusefektiksi” (*l’effet de réel*). Tällainen efekti tai vaikutelma koostuu ”ylimääräisestä” kerronnasta, jossa kuvataan maiseman tai sisätilan yksityiskohtia, esineitä, henkilöiden ulkonäköä ja pukuja sekä näennäisen tarpeettomia yksityiskohtia. Kaikella kuvauksella ei välttämättä ole erityistä symbolista tai juonellista funktiota, vaan sen tehtävä on pikemminkin täydentää kuvaa, tehdä kuvattu tarinamaailma uskottavaksi, täysinäiseksi ja elämän kaltaiseksi. Oksanen on ilmaissut yhdeksi taiteelliseksi tavoitteekseen autenttisuuden, realismin ja tunnetilojen kuvaamisen. Kuten hän toteaa kirjailijanuraansa kartoittavassa esseessään: ”Olen yhä kiinnostunut kirjallisista välineistä, joilla rakennetaan kuvaa romaanin todenmukaisuudesta, samoin aiheena ihmisen tarpeesta dokumentoida elämäänsä, [– –]” (Oksanen 2013, 12). Kuvaus tarkoittaa kirjallisuudentutkimuksen kielessä sellaista havainnollistavaa ja visuaalista esitystapaa eli deskriptiota, jossa keskitytään ihmisten, esineiden tai ympäristöjen toisinaan yksityiskohtaiseen kuvailuun. Kuvaus ei välttämättä edistä kertomuksen juonta eikä tuota muutoksia asioiden tilassa, mutta se saattaa syventää lukijan kokemusta henkilöistä ja ympäristöstä (ks. esim. Fludernik 2009, 117).

Toisaalta on huomattava – jos luemme Oksasen näytelmää tekstinä – että kieli ei kuvaa maalauksen tai kameran tavoin (ks. Clark ja Phelan 2020, 64). Kielellinen kertomus luo maailman viittauksilla tapahtumapaikkaan ja -aikaan, henkilöhahmoihin ja esineisiin, yhteiskunnallisiin oloihin ja sisäisiin tajuntoihin, jolloin lukijan mielikuvitus astuu mukaan täydentämään kerrotun maailman. ”Toden tunnun”, aistittavan ja mimeettisen tason ohella on huomattava näytelmän esittelytilanteen temaattinen ulottuvuus. Monenkirjavan tavarain paljous kertoo jotakin yhtäältä elämisen vaatimattomista olosuhteista ja toisaalta neuvostoajan päättymisen synnyttämästä kulutuskrääsän kasvusta. Aliiden talon värikään esinemaailman suomalaispainotteisuutta voi tietenkin luonnollistaa siten, että hänen tyttärensä Talvi asuu Suomessa ja käy toisinaan äitiään katsomassa tuoden epäilemättä tullessaan suomalaista tavaraa – kuten minäkertoja Anna ja hänen äitinsä tekevät *Stalinin lehmissä* vie-

raillessaan Virossa. Niin ikään on syytä tiedostaa näyttämöohjeen syn-teettinen ulottuvuus, sillä kyseessä on ohje lavastajalle näytelmän tarina-maailman yhtäaikaisen realismin ja keinotekoisuuden tuottamiseksi.²⁴

Erilaiset aistituntemukset korostavat *Puhdistuksen* romaanimaisuutta, mutta tekstin pohjana toimiva näytelmäversio muistuttaa sekini olemas-saolostaan erityisesti talon ja sen esineistön lavastuksenkaltaisuudessa. Näyttämöllinen ja draamallinen perusta antaa romaaniversiollekin pel-kistyyksen voimaa ja selkeälinjaisuutta, jossa yksityiskohtat kirkastuvat. Romaanin ”näyttämöt” ovatkin usein selkeästi kehystettyjä ja valaistuja, dialogi painokasta ja esineet tarkoin kuvattuja. Kuten Lasse Koskela (2008, 66–67) kirjoittaa:

Se, mikä näyttämöllä voidaan kuvata yhdellä harkitulla tilanteella ja sen lavastuksella, vaatii romaaniversiossa toisinaan paljon lista kuvailua. [– –] *Puhdistuksen* näytelmäversio osoittaa, että Oksanen hallitsee erinomaisesti repliikkien teon ja rakenteen sommittelun. Romaaniversiossa taas pääsevät oikeuksiinsa hänen kerronnalliset kykynsä, jotka näkyvät kerronnan tehossa ja yksityiskohtien tai-tavassa käytössä. Romaanien takakansista tuttu ylistyssana ”aisti-musvoimainen” kelpaa kerrankin käyttöön: kerronnan vivahteik-kuus syntyy juuri hajujen, äänien, tuntemusten, valaistusten ja näkymien oivaltavasta kuvaamisesta.

Romaanin tavoin *Puhdistuksen* näytelmäversio rakentuu toistuville ku-ville ja motiiveille. Eri aikatasoilla – kohtauksesta toiseen siirryttäessä – Aliide vetää verhoja ikkunoiden eteen (ks. *PT*, 39, 44); kyseessä on asioiden paljastamiseen ja salaamiseen liittyvä motiivi, joka korostuu edelleen romaanissa. Näytelmässä soi lisäksi Edith Piafin kappale ”Padam Padam” (1951) eri aikoina, niin ilmestymisajankohtanaan kuin neljä vuosikymmentä myöhemmin tarinan nykyhetkessä (ks. *PT*, 40, 66). Samassa hengessä, joskin heikommin tematisoituna, naispäähen-kilö Juuditin kuuntelema saksalainen musiikki sitoo aikoja ja paikkoja yhteen *Kun kyyhkysät katosivat* -näytelmässä (ks. *KKN*, 490, 550). *Puh-distuksen* näytelmäversiossa käytetty Piafin laulu kertoo menneisyyden asioista, rakkaudesta ja pelosta, jotka vainoavat lyyristä minää; samoin

laulu kertoo siitä, kuinka musiikki antaa äänen asioille, joita ei voi sanoin ja ajatuksin mieltää ja selittää. Näytelmän teatteriesityksen ohella konkreettisia ääniä kuullaan myös Oksasen kuunnelmassa *Siniposkiset tytöt*, jossa puheen taustalla ja keskustelujen välisissä tauoissa esiintyy niin todellisuusilluusion luomiseen kuin traumaattisiin kokemuksiin liittyviä äänitehosteita esimerkiksi kolmannen kohtauksen aikana: ”*Kattiloiden kolinaa, hellan luukun kolahduksia.* [– –] *Raju koputus ulko-oveen. Puhe katkeaa, ruoanlaitto jää kesken.* [– –] *Silvin ja Ateelen sydämenlyöntien voimistuva ääni ja vaikea hengitys.* [– –] *Seinäkellon tikitys alkaa. Jatkuu tuvassa takauman loppuun asti.*” (ST, 104–105; kurssiivi alkuperäinen.) Toistuvat äänet – junan kolina, seinäkellon tikitys, kirjoittamisen rahina, koiran haukunta – hallitsevat kuunnelmaa, yhtäältä rakentaen realistista tunnelmaa ja osoittaen, missä ajassa ja paikassa milloinkin ollaan, mutta myös korostaen traumaattisia kokemuksia, joissa kotitalon äänet ovat muistojen kaltaisina mukana junanvaunussa ja joissa tulevaisuus (juna) on jo läsnä menneisyydessä (kotona).

Draamalle ominainen synteettisyys mahdollistaa Oksasen tarkoittaman tehokeinon – joka romaanissa ei tule samalla selkeydellä näkyviin – eli Aliiden kuulustelijoiden ja Zaran takaa-ajajien tarkan rinnastamisen *Puhdistuksen* näytelmäversiossa. Romaanissa yhteys näiden eri aikakausien väkivaltaisten miesten välille syntyy Aliiden vaikutelmien kautta – nahkatakki, krominahkasaappaat – mutta näytelmässä rinnastus muuttuu samastamiseksi samojen näyttelijöiden avulla. Kuten *Kun kyyhkysset katosivat* on realistisen tasonsa ohella päähenkilö Edgarin visuaalisen mielenmaiseman heijastusta näyttämölle, hallitsee *Puhdistusta* Aliiden mielensisäinen traumaattinen rakenne, mikä sekin näkyy tilan ja näyttelijöiden hyödyntämisessä. Niinpä näyttämöllisen tilan jakavat nuori ja vanha Aliide käyvät ennen kaikkea päänsisäistä dialogia, koska heidän todellinen olemisensä samassa fyysisessä tilassa on looginen mahdottomuus. Sen sijaan Edgarin murhaaman Rosalien astuminen näyttämölle haamuna samaan tilaan, jossa Roland ja muut elävät henkilöt puhuvat ja toimivat *Kun kyyhkysset katosivat* -näytelmässä (ks. KKN, 473–474), on erityisesti Shakespearen kautta ”luonnolliseksi” tullut esityskeino, joka ei herätä katsojassa hämmennystä. Kuten Jan Alber (2010, 49) huomauttaa näytelmien epäluonnollisia tai ”mahdottomia”

keinoja analysoidessaan, esitykseen liittyvät yllättävät ja kokeelliset keinot – kuten ”näytelmän pirstoutuminen” – voidaan aina tulkita sitenkin, että koko draama tapahtuu henkilön *mielessä*. Alber (mt., 51) pyrkiikin palauttamaan kokeellisen näytelmä- ja proosakirjallisuuden outoudet katsojan tai lukijan kognitiiviseksi ”luonnollistamisen” strategioiksi, joiden mukaisesti ”tapahtumien tulkitsemisessa mielensisäisiksi tiloiksi lukija toteaa, että mahdottomuudet juontuvat henkilön sisäisestä maailmasta”.²⁵

Katseen häpeä, *Puhdistus*-näytelmän keskeinen teema, korostuu voimakkaasti ja vetää teatteriesityksen katsojan mukaan tarkastelemaan katseen ja vallan kysymyksiä – varsinkin kun katsojat ovat esityksen aikana jo joutuneet todistamaan seksuaalisen väkivallan visuaalista esittämistä (ks. Lappalainen 2011, 261). Oksanen (2007, 6–8) avaa näytelmänsä taustoja ja tavoitteita:

[Halusin] näytelmään sekä naisen, joka on kokenut seksuaalista väkivaltaa miehittäjän taholta, että naisen, joka on joutunut vastaviin tilanteisiin rauhan ajalla. [– –] Itse pystyin näytelmässäni kirjoittamaan aiheesta vain raapaisun verran, mutta olen vakuuttunut siitä, että mitä epäluonnollisempina ja epäinhimillisempinä tällaisia tekoja pidetään, sitä vaikeampi niitä on toteuttaa. Mitä enemmän ihmiset kunnioittavat toisia ihmisiä ihmisinä, sitä hankalampaa on suorittaa häväistystoimenpiteitä. Ja mitä enemmän näiden tekojen tekijät saavat julkista häpeää osakseen, sitä helpompi uhrien on päästä omasta häpeän tunteestaan.

Näytelmätekstin typografiset keinot korostavat kokemusten traumaattisuutta, ja erityisen tuskallista seurattavaa on lapsen kohdistuva väkivalta:

ALIIDE

Linda oli niin hiljaa hänen silmänsä –

SOTILAS/PAŠA (PELKKÄ ÄÄNI)

Jalat levälleen. Pitäkää kiinni!

ALIIDE

Ingel uikutti nurkassa...

SOTILAS/PAŠA (PELKKÄ ÄÄNI)

Hei, siirry siitä. Aliide Truu saa hoitaa homman. Tuokaa se pöydän luokse.

ALIIDE

Me emme sanoneet mitään me emme sanoneet mitään.

SOTILAS/PAŠA (PELKKÄ ÄÄNI)

Ota lamppu. Pankaa se ottamaan se lamppu!

ALIIDE

Meemmesanoneetmitäänemmesanoneetmitään

(PT, 130.)

Katseen ja häpeän teema konkretisoituu näytelmän – ja romaanin – voimakkaimmassa kohtauksessa, jossa neuvostokuulustelijat tekevät seksuaalista väkivaltaa Aliidelle kunnantalon kellarissa vuonna 1947 ja johon palaan *Puhdistuksen* romaaniversiota käsittelevässä luvussa. Kuisma Korhonen (2011, 48) toteaa tästä kellariin sijoittuvasta avainkohtauksesta erityisesti romaaniversioon viitaten, mutta myös näyttämömetaforia käyttäen:

Aliiden elämän traumaattisin tapahtuma jää hämärän peittoon niin Aliidelle, joka yrittää parhaansa mukaan torjua sen muistostaan, kuin lukijalle, jonka tirkistelynhalun eteen kertoja ratkaisevalla hetkellä vetää esiripun. Mitä kellariloukossa tapahtuu, sitä emme uskalla kovin tarkkaan kuvitella, mutta juuri epävarmuus ja tietämättömyys saavat meidät jakamaan henkilöiden kauhun.

Visuaalinen esittäminen – ”näkyväksi tekeminen” – tuo mukanaan omanlaisiaan eettisiä kysymyksiä. Oksanen (2013, 9) kirjoittaa *Kun kyyhkysat katosivat* -teoksen romaaniversiosta suorasukaiseen tyyliin, että teoksessa ”toteutetaan myös lukuisia murhia ja tappoja, sillä totalitaristisen järjestelmän terroria on hankala kuvata ilman verta”. Repre-

sentaation etiikka nousee esiin tätä kautta, koska väkivallan esittämiseen liittyy helposti lumoutuminen sen edessä (ks. Bacon 2010, 8–9).²⁶ Tällöin olemme yhden Sofi Oksasen kertomusten retoriikkaa koskevan ongelman ytimessä. Riitta Jytälän (2015, 140) mukaan *Puhdistuksen* vastaanotossa on korostettu sitä, että romaani pyrkii – esimerkiksi naisiin kohdistuvan väkivallan kuvauksessaan – ”viihdyttämiseen ja sensaationhaluun käyttämällä trillerin ja melodraaman keinoja”. Elina Arminen (2019, 60) niin ikään huomioi väkivaltaisen melodraaman keinot osana suomalaisten naiskirjailijoiden 2000-luvulla kirjoittamia sotaromaaneja ja etsii jälkiä tälle esitystavalle ”nykyisestä yksilökeskeisestä tunnekulttuurista, joka ilmenee esimerkiksi omaelämäkerrallisten teosten, sosiaalisen median ja tosi-tv:n suosiossa sekä perinteisen uutismedian tavassa kertoa maailman tapahtumista dramaattisten yksilökokemusten kautta”.

Antiikin Kreikan tragedioissa murhat ja kuolemat tapahtuivat kulisseissa, piilossa yleisön katseilta, joskin kuoron esitys toi ne katsojan kuululle. Yleisö joutui kuitenkin kuvittelemaan kauhut itse mielessään, ja se, minkä joutuu kuvittelemaan, saattaa olla joskus jopa kauheampaa kuin se, minkä näkee tapahtuvan edessään. Aristoteleen mukaan ”hyvän tragedian” tekemiseen ei kuulu itsetarkoituksellinen näyttämöllinen ”järjestely” ylimääräisine tehokeinoineen: ”Juonen tulee näet olla rakennettu niin, että näkemättäkin jokainen, joka kuulee tapahtumat, kokee pelkoa ja sääliä tapahtuneesta. [– –] Niillä, jotka pelottavan sijasta pyrkivät esityskeinoin saamaan aikaan vain kauhua, ei ole mitään tekemistä tragedian kanssa.” (1453b3–10.) Samassa mielessä Wayne C. Booth (1988, 9) viittaa Gary Saul Morsonin ajatukseen, jonka mukaan F. M. Dostojevskin eettinen pyrkimys tuomita ihmisluonnon tuhoisa tirkistelynhalu problematisoituu tapauksissa, joissa kirjailija itse hyödyntää veyeurismia kaunokirjallisenä tehokeinonaan. Kuten Jeremy Hawthorn (2014, 6–8, 33–35) toteaa, tämänkaltainen kaksoiskatse – tirkistelyn yhtäaikainen tuomitseminen ja nautinnollinen osallistuminen siihen – on ikään kuin petollisesti sisäänrakennettuna moniin fiktioihin, niin kaunokirjallisiin kuin elokuvallisiinkin, ja samalla sen suosio kertoo kenties jotakin ihmisluonteesta yleisemminkin. Kuvio tulee näkyviin myös Oksasen romaanissa *Norma*, jossa nimihenkilön äidin traagis-melodramaattinen hyppy metron alle herättää niin median, tuttujen kuin

tuntemattomienkin kiinnostuksen: ”Ihmisten reaktiot väkivaltaisiin kuolemiin olivat aina samanlaisia, tekopyhiä ja samalla uteliaita [– –]” (N, 16). Booth (1983, 110–111) muistuttaa, että media on täynnä väkivaltaa, kauhua ja kansanmurhia, mutta retorisen teorian keskeiseksi kysymykseksi tulee se, miten tekijä esittää näitä asioita fiktiossa. Tekijän eetos tulee tällöin näkyviin esittämistavan, näkökulman ja arvojen valinnassa.

Kuvat ja kasvot: *Kun kyyhkyset katosivat* näytelmänä

Näytelmänä *Puhdistus* liikkuu eri aikatasoilla heijastaen menneisyyden ja nykyisyyden tapahtumia toisiinsa, ja erilaisten traumaattisten takuumien käyttö rikkoo draaman kronologiaa (ks. Steinby ja Tanskanen 2013, 340, 341). Näytelmä *Kun kyyhkyset katosivat* puolestaan syntyi päinvas-taisen prosessin tuloksena, sillä se on kronologiseksi muokattu versio samannimisestä, aikarakenteeltaan mutkikkaasta romaanista. Omalla tavallaan kiinnostavaa on, miten edellisessä tapauksessa näytelmän tarina, henkilöhahmot, dialogi, lavastus ja näyttämöohjeet ovat siirty-neet romaaniin ja mitä muutoksia tässä prosessissa on tapahtunut – tai miten jälkimmäisessä tapauksessa romaanin asetelmat on muokattu näytelmäksi.²⁷ Sofi Oksanen (2013, 12) kirjoittaa romaanimuodon ja näy-telmämuodon eroista:

Näytelmä on romaanin ohella kirjallisuudenlajeista itselleni lähei-sin. Suljettu tila tai yhteisö tarjoaa romaanissakin oivan kehyksen ihmisten välisten suhteiden tutkimiseen, teatterissa suljettu tila on tavallaan lähtöoletus. Toisekseen teatteri pohjautuu dialogiin, ja dialogi puolestaan ei koskaan ole erityisemmin kiehtonut ro-maanin keinona, ehkä siksi että puhuttu kieli vanhenee nopeasti, mutta teatteriesityksessä puheen ajanmukaisuus on helpompi päi-vittää kuin romaanissa.

Esittämistavan lisäksi *Kyyhkysten* näytelmäversio on kokenut tarinatason muutoksia suhteessa romaaniin, sillä päähenkilö Edgarin ammatti teks-

tien tekijänä on muuttunut rooliksi kuvien tuottajana. Oksanen (2013, 11) itse perustelee tätä muutosta suhteessa teatterin esittämiin ja sikäli välineeseen ja mediaan kuuluviin vaatimuksiin: ”Koska kirjoittamisen näytteleminen ja esittäminen näyttämöllä on epäkiinnostavaa, näytelmäversiossa Edgar Partsin ammatti on vaihtunut valokuvaajaksi ja myöhemmin elokuvaohjaajaksi – ammatteja, joiden keinot mahdollistavat aikakauden visuaalisten propagandavälineiden käytön esityksessä.” Oksanen (mt.) viittaa siihen, että Neuvostoliiton ja kansallissosialistisen Saksan omanlaisensa visuaalinen maailma ja symboliikka tulevat esille teatterin näyttämöllä konkreettisina kuvina ja esineinä, kun taas romaanin kohdalla ”lukijan oma mielikuvitus päättää, kuinka monta hakaristiä tai punalippua hän näkee mielessään lukiessaan tarinaa”. Seymour Chatman (1978, 101) vertailee keskenään verbaalisen ja visuaalisen median rakentamaa tarinatilaa: kirjallisessa kertomuksessa tarinan tila ei ole täysin lukijan tavoitettavissa, sillä tekstissä ei ole tarjolla elokuvallisen esityksen mahdollistamaa ikonisuutta. Lukijan täytyy täten kuvitella mielessään esineet ja oliot sekä niiden tilallisuus kirjallisessa tekstissä, jossa ne ovat materialisoituna ainoastaan kielellisinä merkkeinä ja näin ollen vaativat ”mentaalista projektia” (mt., 102). Kirjallisella kertomuksella on toki keinosna kehystää tarinamaailma ja ohjata lukijan katsetta sen hahmottamisessa – ikään kuin lukija katsoisi visuaalista esitystä.

Kun kyyhkysät katosivat -näytelmän keskeisenä eettisenä kysymyksenä on Neuvosto-Viron historian visuaalinen esittäminen. Artikkelissaan ”Dekolonisaation ajasta” Sofi Oksanen (2009b, 533) kirjoittaa Viron taidemuseon valokuvanäyttelystä, jonka aiheena olivat Viron unohdetut valokuvat. Oksanen mukaan ”näyttely käsitteli Viron valokuvauksen historian lisäksi myös jotain muuta; se osallistui Viron visuaalisen muistin palauttamiseen”. Viitaten omakohtaiseen kokemukseensa Oksanen (mt., 533–534) kirjoittaa, että ”neuvostomiehityksen myötä moniin virolaisiin perhealbeimeihin tuli aukkoja, tyhjennettyjä sivuja”:

Muistan hämmästyksen tunteen, kun näin ensimmäisen kerran kuvia 1920-luvun Viron tasavallan katuelämästä. En ollut osannut kaivata vastaavia – sitä mitä ei ole, sitä harvemmin kaippaa. Vasta silloin tajusin, että minulla oli visuaalisia muistijalkia päässäni

lukuisten muiden maiden vuosisadan alusta eikä yksikään niistä päässäni kulkevista välähdyksistä ollut tullut kotialbumin kautta, vaan kaikista muista kanavista: koulukirjoista, elokuvista, taidehistorian kirjoista, museoista, lehdistä. Viron historiasta päässäni toki oli lukuisia kuvia historiasta, mutta ne olivat kuvia jotka olivat muodostuneet käymällä itse kyseisissä paikoissa tai harvoista Viron keskiaikaa tai etnografisia aiheita käsittelevistä teoksista. Viron tasavallan aikaiset kuvat päässäni olivat muotoutuneet suullisina kerrottujen tarinoiden kautta. Tai niistä harvoista kuvista, joita oli jäänyt valikoivasti tyhjennettyyn perhealbumiin, muutamasta hääkuvasta, rippikuvista.

Esseessään ”Outoa puhetta”, joka käsittelee vieraannuttamisen keinoja neuvostoretoriikassa, Oksanen (2014, 79, 80) kirjoittaa pyrkimyksestään ”koota palasista Viron visuaalista historiaa”, sillä Neuvostoliiton kaltainen totalitaristinen valtio ”todellakin pystyy pyyhkimään pois myös kansan visuaalisen muistin”. Hänen mukaansa tietyn kansakunnan muisti koostuu kuvallisista kertomuksista, ”siitä julkisesta tarinavarannosta, jonka kautta jokainen ihminen muodostaa käsityksensä maailmasta ja omasta paikastaan siinä” (mt., 80). Oksanen (mt., 80–81) puhuu neuvostoaajan aiheuttamasta ”kuvallisesta muistinmenetyksestä”, jossa vain perhealbumien harvat valokuvat saattoivat kertoa siitä arkisesta, inhimillisestä kokemusmaailmasta, jonka muuten täytti propagandististen elokuvien ja uutiskatsausten valheellisuus. *Kun kyyhkyset katosivat* -näytelmä rakentuu tässä mielessä tarkoituksellisesti visuaaliselle esittämiselle, valheellisille, kerrostuneille ja keskenään ristiriitaisille kuville. Esimerkiksi *Koirapuisto*-romaanissa avioliittotoimiston edustaja toistaa kliseisen sanonnan ”kuvat kertovat enemmän kuin tuhat sanaa” (K, 18), mikä Oksasen tuotannossa asettuu kriittiseen valoon.

Viitaten Gulag-vankileirien teksteihin, joita vangit kaiversivat seiniin, Oksanen (2013, 12) kirjoittaa lisäksi romaanin ja näytelmän lajityypillisestä erosta: ”Romaanin kerronnassa voi mainiosti käyttää tällaisia tekstejä, mutta kuville ja nimikirjaimille näytelmä on parempi laji. Siksi näytelmässä päiväkirjakatkelmat ovat vaihtuneet piirroksiin ja valokuviin.” Viittaus valokuvaamiseen esiintyy heti *Kun kyyhkyset katosivat* -näytel-

män alussa, kun Edgarin ja Juuditin häitä juhlistavat Roland ja Rosalie päättävät ottaa oman tulevan hääkuvansa ”Edgarin uudessa valokuvamossa” (KKN, 447) – lainkaan aavistamatta, mikä merkitys Rolandin serkun uudella harrastuksella tulee olemaan myöhemmän historian muovautumisessa sekä heidän omissa kohtaloissaan. Näytelmän toinen kohtaaus käynnistyy valkokankaalle (tai kuvaruudulle) heijastetuista propagandafilmeistä ja uutiskatsauksista, jotka historiallisuutensa ja materiaalisuutensa lisäksi ovat pitkin näytelmää tulkittavissa Edgarin mielenmaisemaksi, hänen tyylikseen visualisoida ja kehystää todellisuus haluamallaan tavalla: ”Skriinillä propagandaelokuvaa ja uutispätkiä neuvostomiehityksestä 40–41 ja sen jälkeen kansallissosialistisen Saksan miehityksen alusta, riemuitsevistä ihmisistä ja julisteista” (KKN, 449; kurssiivi alkuperäinen).

Valokuvan, elokuvan ja muiden visuaalisten esitysten korostuminen *Kyyhkysten* näytelmäversiossa tuo esille syvästi eettisen – erityisesti Emmanuel Levinasin filosofiaan liittyvän – kysymyksen toisen ihmisen kasvoista, jotka visuaalisessa kuvassa representoidaan tietynlaisena sekä rajataan ja kehystetään tietynlaiseksi sen sijaan, että noita kasvoja kohdattaisiin ja kuunneltaisiin (ks. esim. Girgus 2010, 78–80). Edgar ei ole koskaan kykenevä näkemään toisia ihmisiä ihmisinä ja yksilöinä, sillä hän näkee heidät valmiiksi katseltavina kuvina ja tarkkailtavina objekteina. Tässä mielessä natsiupseeri Mentzelin esittämät keuhut – ”Kykyne piirtää ihmiskasvoja vetää vertoja valokuvalle” (KKN, 464) – kertovat paljon Edgarin tavasta katsoa maailmaa. Eettinen kysymyksenasettelu korostuu erityisesti kohtauksessa, jossa Edgarin piirtämät kuvat ja hänen keräämänsä nimelistat ovat johtaneet virolaisten kiinniottoihin ja surmaamiseen. Valokuva ja myöhemmin elokuva Edgarin hyödyntäminä välineinä nostavat esiin toisen ihmisen esittämisen etiikan näytelmässä samalla tavoin kuin Edgarin toimiminen kirjoittajana romaanissa, vaikka kuva rajaa ja kehystää kohteensa toisin kuin kieli.

Kun kyyhkys katsovat -näytelmän teatteriesityksen sisään on upotettuna omanlaisensa teatteri, jossa neuvostovastaisten henkilöiden oikeudenkäynnit ovat ”pelkkää näytöstä” (KKN, 553) ja ”teatteria” (KKN, 554). Näytelmästä tulee multimodaalinen ja intermediaalinen tapahtuma, jossa Edgarin ammatinvaihdos kirjailijasta elokuvantekijäksi on perusteltu.

Jos kirjoittamisen teema on romaanissa keskeisessä asemassa, tulee näytelmäversiosta ennen kaikkea teatteriesitys, jossa visuaaliset kuvat tuottavat merkityksiä puhutun kielen ohella ja paikoin voimakkaammin. Näyttämön tila rakentuu syvyyssuunnassa siten, että taustalla olevalle kuvaruudulle heijastetuissa kuvissa näkyvät paitsi historian dokumentoidut tapahtumat myös Edgarin omaa mielenmaisemaa edustavat kuvat. Niin näytelmätekstin parenteesit kuin itse teatteriesitys rakentavatkin erilaisia itsensä heijastelun tasoja, oli kyse sitten yksilöllisestä identiteetistä tai yksilöstä osana historiaa:

Samaan aikaan toisaalla: Edgar harjoittelee saksalaisten tervehdystä peilin edessä, valmistautuu tapaamiseen Mentzelin kanssa. (KKN, 483; kurssiivi alkuperäinen.)

Edgarilla OT-Bauführerin hihanauha. Ennen astumistaan Hellmuthin eteen Edgar kohentelee ulkonäköään, tarkastelee itseään käsipeilistä. Skriinillä Saksan peräytyminen, rintaman murtuminen. Uutiskatsauksia. (KKN, 497; kurssiivi alkuperäinen.)

Näin ollen näyteltyjä tapahtumia voi – ja tuleekin – katsoa suhteessa ”skriinillä” liikkuviin kuviin. Näyttämön tapahtumien ja kuvaruudun tapahtumien välinen suhde on vaihteleva: Näyttämöllä on yhtäältä jatkuva ”nykyaika”, johon historialliset kuvadokumentit rinnastuvat ja josta ne eroavat. Toisaalta näyttämöllä puhutaan asioista ja myös yksittäisistä valokuvista, mutta taustalla nähtävät valokuvat ja niiden ilmaisemat asiat saattavat olla ironisessa tai ristiriitaisessa suhteessa puhuttuun tekstiin. Lisäksi näyttämön ”fantasia” valheineen ja seipiteineen saa historian tuomion niissä mahdollisissa tapauksissa, joissa tuota valokuvien ja filmikatkelmien dokumentoitua historiaa ei ole vääristelty.

Näytelmän loppupuolella ihmisten elämä on muunnettu sarjaksi paljaita valokuvia, joita toiset ihmiset tutkivat sekä tieteellisenä että taiteellisenä aineistonaan:

Porkov, Edgar ja luutnantti KGB:n elokuvahuoneessa / Porkovin työhuoneessa. Tutkivat valokuvia, joita projektori heijastaa. [– –] Skriinillä kuva Rolandista pihalla. Kuvia Martasta ja Rolandista pihalla. Reinistä, Evelinistä, Martasta ja Rolandista yhdessä. [– –] Skriinillä Rolandin ruumis ilman kasvoja. Marta ja Evelin ruumiin ympärillä.

Skriinillä kuollut Roland. Otsassa reikä. Kuva siisti ja kaunis. (KKN, 571, 572, 575; kurssiivi alkuperäinen.)

Valokuvissa itsessään ei ole ilmeisiä merkityksiä, vaan ne tuotetaan jälkikäteen kielen ja kerronnan avulla; näin ollen rujo kuva kuoliaaksi ammutusta Rolandista tuotetaan omanlaisekseen tarinaksi: ”Kuolemalle pitää antaa kasvot. [– –] Ruumiit ilman kasvoja ovat aina ongelmallisia.” (KKN, 575.)

Lopussa näytelmä ylittää tarinamaailmansa rajat räjähtäen ajankohittaiseksi poliittis-yhteiskunnalliseksi kuvastoksi, joka alkaa muistuttaa Kristian Smedsin kohuttuja teatteriesityksiä, mutta joka samalla rajautuu tekijän kantaottavaksi (ja osoittelevaksi) retoriikaksi päivänpolitiikasta ja sen faktoista:

Skriinillä Edgar kulkee tämän päivän Tallinnassa ja Suomessa, tunnistettavissa paikoissa, kuten Tallinnan-laivalla, Alepassa, Rimissä jne. Tai muualla Euroopassa. [– –] Kuvia myös Evelinistä ja Reinistä. [– –] Reinillä menee hyvin, kulkee hieno puku päällä. Kulkee Viron parlamentissa ja Toompealla, on politiikassa mukana, ehkä jopa ministeri. Mukana kuva, jossa Rein kättelee Porkovia Moskovassa ja Pietarissa. Herman Simmin kuva. Putinin kuva. Kuva jossa Porkov esittelee kaasuputkioperaatiota ja intoilee Jokereista. Porkov Rosatomin, Fennovoiman ja Pyhäjoen ydinvoimalan palaverissa. Kuva, jossa Edgar kulkee Cannesin elokuvajuhlilla punaisella matolla. (KKN, 578; kurssiivi alkuperäinen.)

Kuten *Kun kyyhkysät katosivat* sekä romaanina että näytelmänä osoittaa, niin kirjoittamista kuin kuvaamista voi käyttää sekä hyvässä että pahassa – joskin tekstin ja kuvan väärentäminen totalitaristisen propagan-

dan tarkoituksiin saa molemmissa versioissa lopullisen voiton. Edgarin muokkaama kuvamateriaali tuottaa haluttuja käsityksiä todellisuudesta, mikä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö tuosta samasta todellisuudesta voisi erilaisin pyrkimyksin rakentaa myös toisenlaisia merkityksiä. Vaikka nykyisen digitaalisen kuvakulttuurin aikakaudella mahdollisuudet kuvamanipulaatioon ovat moninkertaistuneet, tämä kehityskulku ei sulje pois valokuvauksen etiikkaa ja retoriikkaa: jokaista Edgar Partsia vastassa meillä on myös todenmukaiseen kuvaukseen uskovia taiteilijoita.²⁸

Kuten jatkossa esitän, Sofi Oksasen romaanit simuloivat rakenteesaan traumaattista kokemusta ja siitä selviämisen prosessia, vaikka tuo selviäminen saattaa jäädä hyvin avoimeksi kysymykseksi. Kuitenkin lukijalle on annettu tilaa ja aikaa kokea maailma yhdessä henkilöiden kanssa ja nähdä tuon maailman monimuotoisuus – hieman toisin kuin Oksasen katseen ideaa ja speaktaakkelin keinoja käyttävissä teatteriesityksissä, jossa maailman rävyttäminen katsojan silmille tekee taiteen retoriikasta jossakin määrin yksioikoisempaa. Romaanimuodon mahdollisuus leikata tapahtumia ajassa ja paikassa sekä tunkeutua syvälle salattuihin ajatuksiin ja muistoihin on tulkintani mukaan syy, miksi kirjailija on omaksunut juuri romaanin omimmaksi tavakseen kuvata sekä nykyisyyden ja menneisyyden että yksilön ja yhteisön välisiä suhteita ja ristiriitatilanteita. Nämä keinot ja teemat ovat oraalla jo hänen esikoisromaanissaan *Stalinin lehmät*, jota siirryn käsittelemään seuraavassa luvussa.

III Minä ja maailma – Identiteetti ja omaelämäkerrallisuus romaanissa *Stalinin lehmät*

Sofi Oksasen esikoisromaanin *Stalinin lehmät* (2003) keskeinen ongelmakimppu muodostuu yksilöllisen identiteetin ja kansallisen trauman yhteen kietoutuvista ilmiöistä. Kysymys on erilaisista vallankäytön ja syrjinnän teemoista, joiden taustalla on laajamittainen kansallinen kuvio, Neuvostoliiton Viroa kohtaan harjoittama sortopolitiikka sekä Virosta Suomeen siirtyneiden ihmisten traumaattiset kokemukset. Romaani kulkee kolmessa aikatasossa, jossa kolmen naisen keskenään erilaiset kokemukset limittyvät yhteen. Isoäiti Sofian tarina liikkuu 1940-luvun alun sotavuosista kyyditysten kautta Stalinin kauden loppuun 1950-luvun alussa, kun taas Sofian tyttären Katariinan tarina etenee 1970-luvun alun Neuvosto-Virosta 1980-luvun elämään ”sysisuomalaisessa” kaupungissa. Katariinan tyttären Annan oma tarina puolestaan jatkaa tästä 1990-luvun Suomessa ja Virossa, Neuvostoliiton jälkeisessä ajassa, jossa menneisyyden jäljet ovat edelleen näkyvissä. *Stalinin lehmien* ”ylirajaisessa” ja ”ylisukupolvisessa” kuviossa Annan ja hänen äitinsä Katariinan katkelmallisesti esitettyä elämäkertaa leikkaavatkin aiemman sukupolven eli Annan isovanhempien kokemukset Neuvosto-Virossa (ks. Grönstrand 2019, 136). Suvun kansallismieliseen virolaisuuteen kuuluu jatkuva piilottelu ja pelko tarkkailun alla olemisesta, mistä syystä Katariina kieltää 1980-luvun Suomessa Annaa tuomasta esille sukunsa

taustoja. Lisäksi Siperian kylmät tuulet puhaltavat suomalaisten talojen muovilattioiden läpi ja vankileirien olemattomat ruoka-annokset heijastuvat nykypäivän syömishäiriönä. Romaanin minäkertojan Annan syömishäiriöön rinnastetaankin Neuvosto-Viron ongelmat, jolloin nykyisyys ei ole päässyt irti menneisyydestä. Romaanissa on tällöin kysymys identiteetistä, peilikuvista, kansallisista ja historiallisista käsityksistä, tulkinnoista ja vääristä kuvista. Annankin täytyy löytää itsensä historian, kulttuurin ja median määritelmien ulkopuolelta eli omasta ruumiistaan, kokemuksestaan ja historiastaan käsin. Kertoessaan itsestään Anna jakautuu välillä kahtia, puhuen joissakin kerrontaosuuksistaan itsestään yksikön kolmannessa persoonassa ”hänenä” ja ”Annana”.

Stalinin lehmissä temaattiset kysymykset niin identiteetistä kuin ruumiin muodoista heijastuvat kerronnan keinojen muutoksissa ja rakenteen rönsyilyssä. Tällöin romaani etsii sen kertoja-päähenkilön tavoin omaa muotoaan. Juuri Oksasen esikoisromaanin pitkälle viety tekstuaalisuus ja rakenteen itsensä tiedostavuus ovat seikkoja, jotka teoksen analyysissä on otettava huomioon. Esimerkiksi Hanna Mikkolan (2012, 52, 92) syömishäiriöaiheisia romaaneja käsittelevässä väitöskirjassa puhutaan *Stalinin lehmiä* ”kantaaottavana” teoksena, jossa ”kritisoidaan” tai ”pohditaan hyvin suoraan” niin heteroseksuaalisuutta, kauneusideaaleja, neuvostojärjestelmää kuin Suomi-kuvaa. Tällöin ei riittävästi huomioida niitä erityisiä tapoja, joilla romaani kommunikoi ideaansa ja teemaansa. Useimmat lähestymistavat tähän värikkääseen, katkelmalliseen, rönsyilevään ja omaa muotoaan etsivään romaaniin ovat olleet mimeettisiä ja temaattisia, liittyen romaanin oletettuun omaelämäkerrallisuuteen, minäkertojan persoonallisuuteen tai syömishäiriöaiheen käsittelyyn.¹ Jatkoissa pyrin tuomaan näiden lähestymistapojen oheen synteettisempää lukutapaa, jolloin huomioin romaanin erityisen rakentumistavan. Samalla luen *Stalinin lehmiä* romaanina, jonka mutkikas kerrontarakenne pyrkii sanomaan jotakin maailmasta ja ihmisenä olemisesta. Käsitelen romaania erityisesti kehityskertomuksena, jossa kertoja-päähenkilö kykenee vähitellen löytämään keinot puhua ja kertoa sekä monikielisyysden että syömishäiriön traumaistaan.

Kansakunta ja kieli

Kiinnostavaa Sofi Oksasen teosten tulkinnan kannalta lienee se, että kirjailija – Jyväskylässä vuonna 1977 syntynyt virolaisen äidin ja suomalaisen isän tytär – itse kokee olevansa toisen polven maahanmuuttaja ja että hän tuntee olevansa tietyllä tapaa vieras niin Suomessa kuin Virossakin. *Me muut* -nimiseen artikkelikokoelmaan sisältyvässä esseessään ”Ruokailuryhmä ja savulasi” Oksanen (2009d, 177) kirjoittaa lapsuutensa Virosta, tuoden mukaan sekä virolaisen että suomalaisen katseen:

Vuonna 1980, jolloin kommunismin piti jo olla laskeutunut maahan, Lasnamäellä asfaltti halkeili, syöpäläiset kuhisivat nurkissa ja alueen harvoissa kaupoissa ei leikkikaluja juuri myyty. [– –] Suomalaisturistin silmissä nämä asuinalueet, Lasnamäe ja Mustamäe, edustavat nykyään slummiutunutta neuvostoarkkitehtuuria pahimmillaan ja moni heistä pitää alueita nykyään epäturvallisina. Mustamäellä kasvanut ystäväni, säveltäjä Jüri Reinvere, muistaa kuitenkin lapsuusalueensa inspiroivana ja Mustamäen arkkitehtuurin geometrisuus, valkoisuus ja kontrastina taivaan sinisyys, loivat pohjan hänen myöhemmille sävellyksilleen, joissa aina on pyrkimys symmetriaan. Viihdyn itsekkin neuvostoestetiikan parissa. En kaipaa sirppejä ja vasaroita muistuttamaan totalitarismista, mutta neuvostoestetiikka – symboli veriselle utopialle ja yhteiskunnalle, joka oli väkivallalla muovattu näennäisen luokattomaksi – oli minulle myös normaali ja kodikas lapsuudenympäristö eikä Lasnamäe edusta minulle samanlaista toivottomuutta tai synkkyyttä kuin nykyään monille suomalaisturisteille, joiden on joskus hankala ymmärtää, mikseivät kaikki Lasnamäellä asuvat halua muuttaa muualle.

Oksanen on maininnut haastattelussa, että kun elää kahdessa erilaisessa kulttuurissa lapsuudesta asti, vaikuttaa se omaan ajatteluun: ”Näen asioita ulkoa ja sisältä yhtä aikaa” (Hujanen 2019). Käsittelenkin tässä luvussa *Stalinin lemmiä* eräänlaisena omaelämäkerrallisena fiktiona sekä esimerkkinä sen kaltaisesta kaksoisperspektiivistä, jossa tekijä tai kerto-

ja kykenee katsomaan asioita yhtä aikaa niin ”sisältä” kuin ”ulkoa” käsin. Eila Rantonen (2006, 126) mainitsee Sofi Oksasen toisen polven siirtolaisena, joka on kirjoittanut virolaisesta kulttuurista ja sivullisuuden tuntemuksista. Kuten Oksanen toteaa, vierauden tunne ei ole yksinomaan kielteistä: ”Taiteilijalle on hyödyksi olla vähän ulkopuolinen. On hankalaa tarkastella asioita, joissa on liian sisällä.” (Suihkonen 2006, 25.) Taiteilija tarvitsee siis etäisyyttä ja ulkopuolisuutta löytääkseen sopivan näkökulman ja perspektiivin asioihin ja saadakseen asiat näyttämään oudoilta ja uusilta.

Stalinin lehmät kertoo – osin päähenkilönsä Annan suulla – äidin ja tyttären virolaisista juurista sekä sopeutumisvaikeuksista suomalaisen elämään ja suomen kieleen. Heidi Grönstrand (2010, 44) kirjoittaa romaanin teemoista, kuten kaksikielisydestä ja kahden kulttuurin välissä elämisestä sekä näihin asioihin liitetyistä negatiivisista piirteistä: ”Kaksikielisiä tai kahden kulttuurin kasvatteja on pidetty epäilyttävinä kielellisinä ja kulttuurisina hybrideinä, joilla on ristiriitainen suhde itseensä.” Tämänkaltainen ”hybridinen” kokemus on niin *Stalinin lehmien* Katariinalla, joka ei voi kokea olevansa sen enempiä täysin virolainen, suomalainen kuin venäläinenkään, kuin *Koirapuiston* minäkertojalla Olenkalla, joka ei puolestaan voi kokea olevansa sen enempiä täysin ukrainalainen, virolainen, venäläinen kuin suomalainenkaan. Molemmista henkilöihahmoista tulee juurettomia, kodittomia ja monikielisiä, ja heidän puheesaan on kielellistä kirjavuutta.² Samalla he joutuvat näkemään itsensä sillä tavalla kuten kulloinenkin yhteisö ja kulttuuri näkee heidät.

Stalinin lehmien kerronnassa suomen kieleen, jolla tarina kerrotaan, sekoittuu niin tyylillistä kuin ideologista kerrostumaa viron kielen – ja välillä myös venäjän kielen – muodossa. Esimerkiksi romaanin alussa, 1970-luvun alkuun sijoittuvissa katkelmissa, kuvataan Katariinan perheytymistä suomen ja viron kielen eroihin:

Toinen Katariinan oppima suomenkielinen sana oli keskiviikko, koska ensimmäinen tapaaminen sovittiin keskiviikoksi ja tapaa-mispäivän selvittämisessä meni pitkään. Kalenterista varmistettiin, että puhuttiin varmasti samasta päivästä. *Kolmapäev*, kolmas päivä, on siis keskiviikko, päivä keskellä viikkoa.

Kohta Katariina ostaa suomi-viro-keskustelusanakirjan ja suomalainen lukee sitä ääneen ensimmäisellä vierailullaan Katariinan luona. Suomalaiset ässät ovat hassuja, leveitä ja losahtavia. Ja älä-sana on mahdoton, koska viroksi se on *ära* ja älä taas puolestaan puhevikaisen lapsen kieltä, sellaisen joka ei vielä osaa sanoa r-kirjainta. (SL, 18; kurssiivit alkuperäiset.)

Katariinan näkökulmasta suomi on puhevikaisen kieltä, jossa on lisäksi outo logiikkansa. Lisäksi hänen näkökulmastaan esitetystä kuvauksesta on itsessään kielellistä leikittelyä äänneillä, kun suomalaiset *ässät* ovat *hassuja* ja *losahtavia*. Suomi *kapmaana* – kapitalistisena maana – herättää epäluuloja, samalla kun Katariina tulevan miehensä tavatessaan ymmärtää, että todellisuus on virallista *pravdaa* vivahteikkaampi:

Työttömyys ei Suomessa olekaan niin suuri kuin on väitetty, vaikka se sellainen paha kapitalistinen maa onkin, *kapmaa*. Sitä paitsi suomalainen on urheilut oikein säännöllisesti, uinut ja hiihtänyt. Hyvien *sotsmaiden* vihollisista, *kapmaista*, ei olisi uskonut, että nuorilla on iloa ja vapaata urheilua, ei pakkotyötä. Että on syytä nauraa ja hymyillä. (SL, 12; kurssiivit alkuperäiset.)

Myöhemmin, asuessaan Suomessa, Katariina ei hyväksy tyttärensä Annan käyttämää viron kieltä, sillä menneisyyden kokemusten traumatisoima äiti kokee turvallisemmaksi naamioitua täysin suomalaiseksi ja suomenkieliseksi. Anna kuitenkin kertoo, kuinka hän omaksui ”kuolevan kielen”, vaikka suuttunut äiti antoikin korvapuusteja rangaistukseksi jokaisesta vironkielisestä sanasta: ”*Mä kyllä tahaksin. Lyönti. Pianoläksyt oskasin hyvin. Tüllikka. Syön yhden õunan. Puusti.*” (SL, 41; kurssiivit alkuperäiset.) Katariina ei halua tyttärensä muistuttavan häntä sen enempää Virosta kuin Venäjästä, ei myöskään kielen tasolla. Silti Annan oma kieli yhdistelee paikoitellen sekä suomea, viroa että venäjää: ”[Ä]iti ei olisi koskaan opettanut minulle venäjää tai antanut edes oppia, vielä vähemmän kuin viroa, vaikka *spassibalta, pasaalustalta, harasoolta* ja *nitsevoolta* ei hän onnistunutkaan minua varjelemaan. *Laadna...*” (SL, 42–43; kurssiivit lisätty.)

Anna oppii ”hiljaisuuden” ja ”sanattomuuden” sekä sen, että ”vieras kieli” ei sovi ”suuhun ja tunteisiin” (SL, 45). Vähitellen tästä monikielisydestä kehkeytyy Annan elämässä hiljaisuus ja häpeä, mitkä liittyvät laajemmassakin mielessä maahanmuuttajien ja kielellisten vähemmistöjen kokemuksiin sekä näiden kuvauksiin suomalaisessa kirjallisuudessa (ks. Grönstrand 2019, 137–138).³ Päivi Lappalainen (2011, 259, 262) toteaa, että häpeän eri muotojen tarkastelua voi pitää Oksasen tuotannon keskeisenä piirteenä ja että kirjailija paikantaa häpeän kokemukset ennen kaikkea henkilöidensä ruumiillisiin tuntemuksiin. *Stalinin lehmät* on kuitenkin myös kehityskertomus, jossa Anna oppii vähitellen hyväksymään monikulttuurisuutensa ja puhumaan Virosta (sekä puhumaan viroa, elämään ”viron kielessä” [SL, 41]) ilman häpeää. Jatkossa Annan suomenkielisessä puheessa (ja kerronnassa) esiintyykin vironkielisiä sanoja, sillä on tiettyjä Viron maaseudun todellisuuteen liittyviä asioita, joille ei löydy yhtä kuvaavaa tai Annan kannalta kokemusperäistä vastinetta suomen kielestä: *sahver* (kylmähuone; SL, 105), *kittel* (kotitakki; SL, 106), *komisjon* (käytettyjen vaatteiden liike; SL, 197, 256) tai *koogukaev* (vinttikaivo; SL, 108, 256). Yhdeksi Annan ongelmaksi muodostuukin kysymys siitä, miten hän voisi kertoa suomalaiselle kumppanilleen tuosta maailmasta, joka rakentuu tietyistä sanoista ja niiden kantamasta historiallisesta painosta.

Monikielisydessään ja moniäänisyydessään *Stalinin lehmät* hyödyn­ tää vapaan epäsuoran esityksen keinoja. Pekka Tammen (1992, 53–66) mukaan vapaassa epäsuorassa esityksessä eli ”kertojan ja henkilön dis­ kurssissa” voi korostua tietty puhetyyli, jonka kautta henkilö erottuu, tai tietty ”vieras sana”, joka läpäisee kertojan kieltä. Erilaisia ekstrakielellisiä ja kontekstuaalisia vapaan epäsuoran esityksen merkkejä ovat näkökul­ ma, joka kiinnittyy johonkin näkijään ja kokijaan, maailmankuva, jossa tietyn henkilön arvot ja asenteet välittyvät kertojan esityksen sisällä, sekä upotukset, jolloin tekstissä voi ilmetä kerroksittain erilaisia ääniä ja maa­ ilmankuvia. Sisällyttämällä kerronnan kieleen erilaisia ääniä *Stalinin lehmät* synnyttää monikerroksisuutta, mikä toisaalla näkyy viron ja venä­ jän kielen sanojen sekoittumisessa suomenkieliseen kerrontaan. Boris Uspenskin (1991, 22) mukaan kirjallisen teoksen pintarakenne muo­ dostuu kielenkäytön fraseologisesta merkityksestä, kun taas teoksen

syvärakenne sisältää teoksen maailmankatsomusjärjestelmän ja sen sisältämien perspektiivien mahdollisen moninaisuuden tason. Uspenskin mukaan näkökulman muutos ilmenee, kun vieras puhe tunkeutuu puhuttuun kieleen. Tällöin puhuja omaksuu jollekin toiselle ominaisen puhettavan asettuessaan hetkeksi tämän asemaan; Uspenski mainitsee Dostojevskin tuotannosta esimerkin, jossa miespuhujaa ottaa väliaikaisesti nuoren tytön näkökulman, mitä ilmaisee venäjän kielen feminiininen sanamuoto (mt., 60–62). Kuitenkin kertomuksen syvätason analyysi paljastaa kerronnallisen kontekstin ja ne fiktiivisen maailman suhteet, joissa tämä muoto esiintyy jostakin määrätystä syystä.

Niinpä *Stalinin lehmässä* sinänsä vähäiseltä tuntuva kerronnallinen yksityiskohta – tarhatäidin puheessa ilmenevä alentuva suhtautuminen ”virolaisen” tytön pukeutumiseen – on romaanin kokonaiskuvion kanalta merkityksellinen:

Onnellisuus-paikoissa kaikilla naisilla on hameet. Siksi Anna vaihtaa housut hameeseen tai mekkoon heti, kun tulee koulusta kotiin. Koska hameessa on parempi olla. 80-luvulla suomalaisnaiset eivät käytä hameita, eivätkä tytöt koulussa, ja sen vuoksi Annan on naamioiduttava Suomessakin suomalaisiksi pukeutumalla farkkuihin, sulaututtava, vaikka hän ei oikeasti haluaisi. Kerran Anna laittaa kotihameensa tarhaan päälle ja tarhatäti kysyy heti, että onko Annalla syntymäpäivä, kun on *niiin koreet vaatteet*. (SL, 37–38; kursiivi lisätty.)

Toisaalta myöhemmin kerronnassa paljastuu, että Viron puolen sukulaiset näkevät pikku-Annassa hyvinvointimaan hienohelman (*”Soome preili”*; SL, 105, 410; kursiivi alkuperäinen), jonka kanssa virolaisten lasten ei pidä leikkiä. Anna määrittyy näin ollen vaikeaan välitilaan, yhtä aikaa ei-suomalaiseksi ja ei-virolaiseksi, jonka täytyy joko ”naamioitua”, ”sulautua” tai ”erottautua” (SL, 37, 38) riippuen siitä ympäristöstä, jossa hän kulloinkin on. Anna kokee, että hänen piti olla ”kuin suomalainen”, vaikka ”olin jatkuvasti pois paikaltani, jotenkin pois sijoiltaan, kuin takissa, jonka hihat ovat eripituiset ja liian pienet minulle, kengissä, jotka hankasivat joka askeleella” (SL, 45). Jatkossakin hän reflektoi olevansa

”väärän kokoisena väärässä paikassa” (SL, 185) sekä olevansa ”virolainen, venäläinen, suomalainen, väärässä maassa väärässä kielessä väärässä ruumiissa” (SL, 232).

Tästä näennäisen heikosta positioista tulee kuitenkin myös vahvuus liittyen oman identiteetin rakentumiseen, mikä näkyy Annan omassa kerronnallisessa luovuudessa (ja minkä voi tulkita heijastukseksi Sofi Oksasen tämän romaanin myötä syntyvästä kirjailijantyöstä). Omanlaisensa versio Annasta on *Puhdistuksen* Zara, joka on syntynyt Neuvostoliitossa ja ollut orjuutettuna seksityöläisenä Berliinissä mutta joka etsii yhteyttään Viron maahan ja viron kieleen.⁴ Identiteetin kadottamisen teema näkyy siinäkin, että Zara on ottanut Berliinissä ”taiteilijanimen” Nataša, mikä kaikessa venäläisessä stereotyyppisyydessään irrottaa häntä entistä enemmän kaukaisista virolaisista juuristaan.⁵ Zara kokeekin, että rikollisten hänestä kuvaama video ”ei kertonut Zaran tarinaa, vaan Natašan, siitä ei koskaan saisi tulla Zaran omaa tarinaa” (P, 233). Zara uskookin vakaasti, että ”[j]onakin päivänä hän rakentaisi itsensä uudelleen” (P, 259). Kuten Edward Said (2001, 85–87) toteaa, siirtolainen tai maanpakolainen on usein juuri tällaisessa välitilassa, osin etäännyneenä kummastakin kotimaastaan ja osin sitoutuneena niihin kumpaankin. Tämä tila tuottaa – ja osin mahdollistaa – sellaisen ”kaksoisperspektiivin”, josta henkilö kykenee katsomaan maailmaa uudella tavalla (mt., 97–99). Niinpä *Stalinin lehmässä* rakentuva kaksoisperspektiivi, jossa katsotaan Viroa suomalaisesta näkökulmasta ja Suomea virolaisesta näkökulmasta, tuottaa rikkaan ja kompleksisen virolais-suomalaisen katseen.

Annan kerronta ja kokemus tapahtumien nykyhetkessä rinnastuu hänen äitinsä kokemuksiin 1970-luvun Neuvosto-Virossa. Tuon menneisyyden pysyvyyttä ja läsnäoloa nykyhetkessä korostaa kerronnan preesens-muoto: ”Katariina myöntää käyneensä joulukirkossa. Lauseen synnyttämä hiljaisuus on täynnä häneen kohdistuvia katseita. Miten se uskaltaa. Miten se edes haluaa.” (SL, 39.) Menneisyydessä Annan äiti on joutunut samanlaisten katseiden, epäilysten ja kulttuuristen käsitysten kohteeksi kuin Anna kerronnan nykyhetkessä. Tällöin romaanin rakenteessa – sen tehokkaissa retorisisissa rinnastuksissa – korostuu äidin ja tyttären kokemusten samankaltaisuus.

Menneisyyden Viroa päästään tarkkailemaan myös Annan näkökulman ja kokemusten kautta. Jaksoissa, joissa kertoja puhuu itsestään toisena, "Annana", on samanlaista kokemusperäisyyttä, havainnollisuutta ja aistien täyteyttä kuin tarinan nykyhetkeen sijoittuvassa minä-kerronnassakin. Kertoja-Anna luo aistimuksellisia, väreihin ja tuntemuksiin liittyviä kohtauksia sellaisistakin tilanteista, joissa ei ole ollut itse mukana näkijänä ja kokijana. Anna pyrkii kerronnassaan luomaan itsensä äitinsä kaltaiseksi virolaiseksi neidoksi – "kuvittelin itseni kiiruhtamassa Vanhan Kaupungin mukulakivikatuja pitkin, sitä miten korot kaikuiivat kapeilla kujilla ja kirkoissa" (SL, 52) – mutta kauniit kuvat törmäävät ankaraan materiaaliseen todellisuuteen. Kysymys on samalla sellaisen yhteiskunnan kuvauksesta, jossa naiset esiintyvät markkinoilla miesten mieliksi – ja tämä kuva vaikuttaa osaltaan kertoja-Annan käsitykseen itsestään. Merkityksellistä on se, että Annan äiti ei tunne oloaan sen tutummaksi ja turvallisemmaksi "Sysi-Suomessa" kuin Neuvosto-Virossakaan, sillä kaiken takana tuntuu olevan pelko täälläkin. Annakin joutuu jokapäiväisessä todellisuudessaan Suomessa olemaan tarkkana tarkkailluksi tulemisen takia, joskin hänen pelkonsa ovat yksilöllisempiä verrattuna hänen äitinsä Katariinan kansallisiin ja historiallisiin pelkokokemuksiin: "Samalla tavalla kuin silloin Tallinnassa tarkkailen minä nyt, [- -]" (SL, 27). Jatkuva epäily, varuillaan olo ja pelko säätelevät Annan äidin ja osin Annankin elämää. Heidän tunnuslauseikseen tulevat "*Muista se kaikki, mikä kertoo siitä, ettei kehenkään voi luottaa*" (SL, 257; kurssiivi alkuperäinen) ja "*Muista, ettei kukaan, eikä mikään ole sitä, miltä se näyttää*" (SL, 258; kurssiivi alkuperäinen).

Koska virolainen äiti ja suomalainen isä esittävät merkityksellistä rooliaan Annan yksilöllisen ja kansallisen identiteetin rakentumisessa, voidaan puhua vähintäänkin piilevistä psykoanalyttisista virikkeistä tarinan taustalla.⁶ Katariina, joka on tavannut suomalaisen miehensä Viru-hotellin rakennustöissä 1970-luvun alun Tallinnassa, muuttaa "Sysi-Suomeen" vuonna 1977.⁷ Kerronta tiivistää lyhyesti hänen keskeiset tuntemuksensa: "Hyvästi, koti, kansa ja kieli. Hyvästi, minun maani." (SL, 220.) Myöhemmin Katariina "itkee keittiön lasioven takana kuunnellen vironkielisiä kasettejaan ja laulaen epävireisesti *Mu kodumaata*" (SL, 292). Identiteetin menettämisellä on syvä historialli-

nen kaikupohja. Katariina nimittäin kytkee mielessään sukunsa kolkot kokemukset Siperiassa omaan turvattomaan tilanteeseensa uudessa ja vieraassa maassa: ”Lumi tuiskuaa ikkunan takana ja tuoksuu jollekin, minkä Katariina nimeää siperialaiseksi kylmyudeksi” (SL, 247). Jo aiemmin Anna on tiedostanut kerronnassaan, että ”Siperia on nielaissut puolet suvusta ja juurruttanut uusiksi sukujuuriksi pelon” (SL, 117).

Itse romaanin retorinen ja metaforinen otsikko viittaa Stalinin ajan propagandaan, jossa kolhoosien asukkaat saivat luvattujen lihaviiden lehmien sijaan laihoja vuohia. Tällöin otsikko kertoo niin lupausten pettävydestä, totalitarismin kiiltokuvien valheellisuudesta kuin menneisyyden traumaista, joista jälkipolvet eivät ole päässeet eroon. Kuten ”Stalinin lehmät” – laihat vuohet – edelleen resonoivat suomalaisena syömishäiriönä, puhaltavat Siperian kylmät tuulet luihin ja ytimiin. Kokemuksen keskipisteessä on kipeä tuntemus kodin ja ympäristön – suorastaan sisustuksen, rakennusmateriaalien ja ympäröivän luonnon – erilaisuudesta: “[– –] Katariina jää yksin sysisuomalaiseen asuntoon kylmin jaloin. [– –] Loisteputket ottavat silmiin. Ja missä on meri? Tammet, kastanjat, poppelit?” (SL, 222–223.) Nämä Katariinan kokemukset siirtyvät kerronnassa ikään kuin Annan omiksi, sillä äiti ja tytär luonnollisesti jakavat saman elinympäristön ja saman kaipuun muualle:

Kun isukki on Venäjällä, sysisuomalaisessa uudessa asunnossa on hiljaista ja kylmää. Lattiat parkettia ja sileää, kupruilematonta muovimattoa. [– –]

Anna ei pidä siitä valosta. Se tulee pitkien hoikkien mäntyjen välistä ja nuorten hieskoivujen. Anna ei pidä männyistä ollenkaan. Eikä niiden välistä tulevasta valosta. Täältä on pakko päästä pois. Helsinkiin. Siellä on sentään tammia ja kastanjoita ja raitiovaunuja, ja siellä tuoksuu meri niin kuin Tallinnassa ja Haapsalussa. (SL, 238.)

Stalinin lehmät rakentuu erilaisista kansallisista äänistä, käsityksistä ja stereotyyppioista, ja näistä yksi on nostettu punaisella värillä esiin alkuperäisen painoksen takakannessa: ”Miksi kaikki virolaiset ovat huoria? Onko se niillä geeneissä?” (SL, 64; kursiviivi alkuperäinen.) Samanlaista yleistä-

vää ja ennakkoluuloista puhetta esiintyy romaanissa muuallakin, esimerkiksi kun virolaiset yhdistetään venäläisiin: ”Olisivat vain pysyneet siellä, mistä tulivatkin, ryssät” (SL, 24). Romaania ei luonnollisesti pidä suoraan lukea siten, että sen äänet uusintaisivat ja vahvistaisivat näitä stereotyyppioita. Kyse on pikemminkin moniäänisyydestä ja ”mieltenvälisyydestä” (Palmer 2004, 83), jossa kerronta siteeraa kulloisenkin yhteisön vallitsevia sosiaalisia ja kollektiivisia ääniä.

Stalinin lehmien kohdalla äänten tulkinta on kuitenkin sikäli monimutkaista, että myöskään kertoja-Anna ei ole ennakkoluuloista vapaa, vaikka romaanin kritiikki tuntuukin kohdistuvan muiden ennakkoluuloisuuteen. Kertojan kieleen sulautuu yhteisön ääni, samalla kun siinä kuuluu hänen oma arvomaailmansa: ”Se mummo, joka on sukua, ei se osaa suhtautua ulkomaanelävästä siinneeseen, kuten ei kukaan muukaan sysisuomalaisesta suvusta” (SL, 23). Vaikka kertoja tässä siteeraa ironisesti ja kriittisesti ”sysisuomalaista” ajattelutapaa (”ulkomaanelävästä siinnyt”), konstruoi hän samalla monoliittisen käsityksen sysisuomalaisuudesta, sisäänpäin kääntyneestä nurkkakuntalaisuudesta. Sysi-Suomesta tulee ”oudon ja kylmän valon maa” (SL, 78). Annan ja Katarriinan kokemusten kautta kuvattuna romaani luo synkän kuvan tästä maailmasta: ”Äiti leikkaa lehdestä talteen artikkelin, jossa kerrotaan sysisuomalaiseen järveen hukutetusta venäläisestä naisesta, jonka 12-vuotias venäläinen poika löydettiin kotoa kuristettuna. Suomalainen aviomies ei tiedä mistään mitään.” (SL, 101.)⁸ Sari Salin (2013, 376) kirjoittaa analyysissään *Stalinin lehmistä*: ”’Sysi-Suomi’ on suomalaisuuden pimeä puoli, se merkitsee rasismia, muukalaiskammoa ja ahdasmielisyyttä. Sysi-Suomi on siis pikemminkin kansallinen mielentila kuin mikään paikka, [– –].” Tämä on sikäli osuva huomio, että Oksasen romaaneissa hallitsee aina myös abstrakti ja allegorinen tilallisuus konkreettisen, maantieteellisen ja eletyn paikan ohella.

Omaelämäkerrallisen kertomuksen äänet

Annan puhe *Stalinin lehmissä* tuntuu kohdistuvan omalle itselle tai itsen peilikuvalle. Kyseessä on autofiktiole tyypillinen kerronnallinen konven-

tio, subjektin jakautuminen kertovaan ääneen ja kerrottuun kokemukseen. Päivi Koivisto (2011, 44–45) analysoi tämänkaltaisia autofiktioita merkkejä Pirkko Saision tuotannossa, kuten romaanissa *Pienin yhteinen jaettava* (1998), jonka aloituskohtauksessa kertova minä alkaa rakentaa identiteettiään ikkunan tarjoaman heijastuksen ja äidin oman peilauksen kautta. Voimme huomata, kuinka *Stalinin lehmien* aloitus (”Minun ensimmäinen kertani oli erilainen” [SL, 7]) mukailee Saision aloitusta:

Olin kahdeksanvuotias, kun se tapahtui ensimmäisen kerran.

Oli marraskuu, aamu.

Katu oli musta ja kiiltävä, se turposi räntäisten märkien ikkunoiden takana.

Näen itseni ikkunasta, Olin pullea ja pahantuulinen. [– –]

Äiti levitti eteisen peilin edessä punaa huuliltaan poskipäihin [– –].

Kumpikaan [äiti tai isä] ei huomannut, että minusta oli tullut hän, jatkuvan tarkkailun alainen. (Saisio 1998, 4–5.)

Se, mitä tässä kohtauksessa itse asiassa tapahtuu ”ensimmäisen kerran”, on minäkertojan oivallus siitä, että hän voi kertoa ja kirjoittaa itsestään ”hänenä”, tarkkailun kohteena. Näin tekee myös Oksasen romaanin Anna, jonka kerronta vaihtelee kokemuksellisen ensimmäisen persoonan (”minä”) ja etäännytetyn kolmannen persoonan (”hän”) välillä.⁹

Stalinin lehmät on esimerkki omaelämäkerrallisesta fiktiosta, jonka suhde tekijän autenttiseen omaelämäkertaan on kuitenkin hyvin epäsuora ja monikerroksinen. Sofi Oksasen (2013, 12) itsensä mukaan ”fiktiiviset päiväkirjat – aivan kuten autofiktiokin – ovat kirjallisia keinoja, joilla luodaan illuusio tapahtumien autenttisuudesta”. Pekka Vartiainen (2013, 798) puhuu suomalaisen kirjallisuuden postmodernismin yhteydessä lyhyesti Oksasesta ja toteaa, jokseenkin epämääräisesti, että ”kirjailija käyttää omaa henkilöhistoriaansa ja historiallista aineistoa tuottaakseen fantasian piirteitä sisältävää *autofiktiota*” (kursiivi alkupeäinen). Täsmällisemmin autofiktioita reunaehjoja määrittelee Gérard Genette (1993, 77), jonka mukaan tekstityypissä pitäisi korostua yhtä aikaa sekä *autós* (tekijän nimeen liittyvä omaelämäkerrallisuus) että *fictio* (puhtaasti kuvitteellinen kertomus), jolloin Oksasen esikoisromaani ei

olisi määriteltävissä tarkkaan ottaen autofiktioksi.¹⁰ *Stalinin lehmien* kirjoitusprosessia kuvatessaan Oksanen (2013, 9) ilmaisee, että oli ”viehätynyt autofiktiosta kirjallisuuden lajina”; toisaalla Oksanen toteaa esikoisromaanistaan, että siinä ”vain historialliset seikat [– –] perustuvat todellisuuteen” (Ropponen 2004, 39). Hän mainitsee lisäksi, että ”kun kirjailija käyttää omia kokemuksiaan materiaalina, ne muuttuvat kirjoittaessa fiktioksi, eikä teksti sen vuoksi välttämättä ole enää elämäkerrallista” (Järvinen 2006). Tällä tavoin Oksanen haluaa korostaa romaanin Viro-kuvan historiallista todenperäisyyttä mutta samalla kieltää, että kertoja-minä, perhekuvio tai syömishäiriön teema olisivat suoraan omaelämäkerrallisia.

Minkälainen kertoja *Stalinin lehmissä* on? Gérard Genetten (1980, 243–252) klassiseen ”kertomuksen diskurssiin” sisältyvässä kertojatasojen typologiassa *ekstra-* ja *intradiegeettinen* liittyvät kerronnan tasoihin (ulko- ja sisäpuolisuuteen), kun taas *hetero-* ja *homodiegeettinen* kuvaavat kertojan persoonallisuutta (ei-osallisuutta tai osallisuutta tarinaan). Tällöin ekstradiegeettis-heterodiegeettinen kertoja on kertomuksen varsinainen kertoja, joka ei osallistu henkilönä kertomaansa tarinaan; ekstradiegeettis-homodiegeettinen kertoja on kertomuksen varsinainen kertoja, joka osallistuu henkilönä kertomaansa tarinaan; intradiegeettis-heterodiegeettinen kertoja on varsinaisen kertomuksen sisällä kertova kertoja, joka ei osallistu henkilönä kertomaansa tarinaan; intradiegeettis-homodiegeettinen kertoja on varsinaisen kertomuksen sisällä oleva kertoja, joka osallistuu henkilönä kertomaansa tarinaan. *Koirapuisto* on kenties Oksasen romaaniutuotannon selkein esimerkki Genetten (mt., 245) määrittelemästä *autodiegeettisestä* kerronnasta, sillä sen kertoja on myös tarinan päähenkilö (kun taas *Baby Jane* on yhtä paljon kertomus Pikistä kuin nimettömästä minäkertojasta). Sen sijaan *Kun kyyhkysset katosivat* sisältää sekä heterodiegeettisen että homodiegeettisen kertojan, sillä ulkopuolisen kertojan osuuksien kanssa vuorottelevat Rolandin minämuotoisen kerronnan jaksot. Intradiegeettisiä kertojia Oksasen romaaneista voi hyvällä tahdolla löytää niitäkin, mikäli tällaisen sisäkkäisen kertojan edustajiksi hyväksytään omia pienoistarinoitaan kertovat henkilöt, kuten *Puhdistuksen* Zara, joka pyrkii vakuuttamaan Aliiden tarinoillaan, tai *Norman Anita* videopäiväkirjojensa välityksellä.

Päällisin puolin näyttää siltä, että *Stalinin lehmissä* – kuten *Kun kyyhkysket katosivat* -romaanissa – on kaksi kertojaa, genetteläisin termein ilmaistuna ulkopuolinen ekstradiegeettis-heterodiegeettinen kertojaääni sekä tarinaa kertova ja sen päähenkilönä toimiva ekstradiegeettis-homodiegeettinen Anna. Tällöin romaanissa olisi kaksi ”varsinaista” (eli ekstradiegeettistä) kertojaa, koska ei ole riittäviä perusteita tulkita, että Anna muuttuisi ”sisäkkäiseksi” (eli intradiegeettiseksi) kertojaksi suhteessa ulkopuoliseen kertojaan.¹¹ Annan asemaa varsinaisena – jopa ensisijaisena – kertojana puoltaa se, että romaani käynnistyy hänen puheellaan. Siirtymät minä-muotoisesta kerronnasta hän-muotoiseen kerrontaan tapahtuvat kuitenkin paikoitellen yhden luvun sisällä, nopeiden kappalesiirtymien välillä:

Se oli niin täydellisesti osa *minua*, että julistin joka paikassa etten ymmärtänyt mitä häpeä tarkoittaa, miltä se tuntuu, että minä! Minä en ole koskaan ikinä milloinkaan hävennyt yhtään mitään. *Annasta* tuli tyttö, joka ei hävennyt mitään, vaikkei mitään muuta ollutkaan kuin häpeää ja hiljaisuutta, häpeän hiljaisuutta ja hiljaisuuden häpeää. (*SL*, 88–89; kurssiivit lisätty.)

On mahdollista tulkita, että romaanissa on vain yksi kertoja, ekstradiegeettis-homodiegeettinen Anna, joka välillä puhuu itsestään ”hänenä” tai ”Annana”. Oma kysymyksensä on, kuka kertoo romaanin Neuvostoliiton aikaisiin vaiheisiin liittyvät, usein lyhyet ja typografisesti kapeille palstoille asetellut kertomusjaksot. Ne ovat usein preesens-muodossa ja Katariinan, Annan äidin, kokemukseen liittyviä – Anna itse niissä ei ole kokijana, koska hän ei ole vielä syntynytäkään. On toki mahdollista luonnollistaa näitä kertomusjaksoja tulkitseamalla ne Annan ”jälkimuistiksi”, jolloin hän kertoisi asioista, joita hän ei itse ollut kokemassa, mutta jotka on hänelle kerrottu ja jotka hän nyt itse kertoo eteenpäin itselleen ja muille.¹²

Koska noissa historiallisissa katsauksissa – jotka ovat paikoin pelkkiä ei-kertovia kronikoita – puhuva ja kokeva minä ei tule esiin, rakentuu Annan fyysisen omakohtaisista kerrontajaksoista kokemuksellinen pinta tai peili, jota vasten menneisyyden tapahtumia voi tulkita. Tässä

mielessä historian tapahtumiin liittyvä ”Stalinin lehmä” jäisi ilman kokemuseräistä ääntä, ellei sitä rinnastettaisi Annan traumoihin ja syömishäiriöön tässä ja nyt. Anna itsekin reflektoi, että sellainen henkilö, ”joka panee puheeseen yksikön ensimmäisen persoonan tarkoittaessaan itseään” (SL, 186), on turvassa jossakin syvällä ruumiinsa sisällä. Anna on monestakin syystä – johtuen vierauden tunteesta, syömishäiriöstä ja perheen ongelmista – kehittänyt ulkoapäin tarkkailevan asenteen: ”Anna asettuu näennäisellä kiinnostamattomuudellaan kaiken yläpuolelle ja viileästä ylhäisyydestään tarkastelee maan pintaa, [- -]” (SL, 243). Hänen minämuotoinen ja kokemuksellinen kerrontansa muuttuukin välillä ”Annaa” jonakin toisena persoonana tarkkailevaksi ulkopuoliseksi kuvaukseksi: ”Minä olen sen kuva ja se on minun kuvani” (SL, 404). *Stalinin lehmistä* tulee vähitellen kuitenkin kehityskertomus, jossa Anna viimein löytää varmuuden puhua itsestään ja itsenään, jolloin yksikön kolmannessa persoonassa kuvattu, etäännytetty ”hän” tai ”Anna” muuttuu lopulta pysyvästi kokemukselliseksi ”minäksi”. Narratologian kielellä voi sanoa, että Anna kehittyy kertomuksensa aikana ulkopuolisesta heterodiegeettisestä kertojasta kokevaksi homo- tai autodiegeettiseksi kertojaksi, joskaan tällainen luokitteleva määrittely ei vielä kuvaa kertomuksen sisältöä. Kerronnan rakenteella on tulkintaa vaativa temaattinen sisältö – seikka, jota klassisen narratologian kapeat kategoriat eivät ottaneet riittävästi huomioon.

Retorisen kertomusteorian tavoin erityisesti feministinen kertomusteoria pyrkii kyseenalaistamaan strukturalistisen narratologian yleiset mallit, jotka se kokee mieskeskeisinä, rajoittavina ja yksiiänisinä (ks. Shen 2005, 146–155; Warhol 2012, 9–13). Samalla se pyrkii tuomaan esiin naisten kirjoittamissa teksteissä ilmenevät, usein vähemmän tutkitut äänet sekä naiset kertomusten todellisina lukijoina ja kokijoina. Suomalaisen kertomustutkimuksen sisällä Pekka Tammi (1992, 189) on joka tapauksessa pyrkinyt samastamaan feministisen ja ”naiivin ideologisen” lukutavan, tällä tavalla rakentaen vastinpareiksi yhtäältä ”avoimen poliittisen lukutavan” ja toisaalta ”kertomuksen lukemisen *kertomuksena*” (kursiivi alkuperäinen), joista jälkimmäiseen ei oletettavasti kuulu ideologia ja politiikka vaan tekstin sisäisten rakenteiden puhdas analyysi.¹³ Feministisen narratologian keskeinen edustaja Susan Lanser (1992, 4)

tarkentaa, että feministinen ”äänen” analyysi liikkuu tyyppillisesti liian yleisellä tasolla – jolloin patriarkaalisesta sorron ja feministisen empansipaation temaattiset kysymykset tuotetaan tekstiin ylhäältä päin – kun taas narratologinen analyysi saattaa pureutua äänen ja näkökulman kaltaisten seikkojen tekniseen rakentumiseen kiinnittämättä riittävää huomiota niiden ideologiaan ja yhteiskunnallisiin ulottuvuuksiin. Lanserin mukaan narratologian formalistinen poetiikka saattaa näyttäytyä feministisen kritiikin näkökulmasta naiivin empiristisenä pyrkimyksenä, joka on ”kyvytön tuottamaan poliittisesti merkityksellisiä erotteluja”, kun taas feministinen kritiikki saattaa esiintyä narratologian kannalta naiivin subjektiivisena lukutapana, joka on ”kyvytön tuottamaan tekstuaalisesti merkityksellisiä erotteluja” (mt., 5). Keskeyttämällä tutkimuksessaan nimenomaan kertomuksen ääniin Lanser kuitenkin esittää, kuinka näiden kahden toisiaan hylkivän suuntauksen – feministisen teorian ja narratologian analyysin – välille voidaan rakentaa yhdistäviä tekijöitä ja hedelmällistä vuorovaikutusta kytkemällä ne esimerkiksi bahtinilaisen dialogisuuden varaan. Samoin Rita Felski (2003, 22) ehdottaa ”kaksoisvisiota”, jossa kirjallisuuden estetiikka ja feministinen politiikka – sekä ”taide” että ”yhteiskunta” – otetaan molemmat huomioon.

Kuten Katherine Saunders Nash (2014, 3) esittää retorista ja feminististä kertomusteoriaa yhdistävässä tutkimuksessaan *Feminist Narrative Ethics*, fiktiivisiin kertomuksiin sisältyvät feministiset argumentit eivät ole pelkkiä ideoita, teemoja ja ”subtekstejä” – kuten yhteiskunnallisia teorioita, joihin kertomus tukeutuu – vaan ne ovat kiinteä osa hänen käsittelemiensä romaanien (kuten Virginia Woolfin teosten) toimintatapaa niin kerronnan, henkilökuvausten, näkökulman kuin kertomuksen etenemisen tasolla. Niin ikään Robyn Warholin mukaan feministinen narratologia jakaa samoja kiinnostuksen kohteita retorisen kertomusteorian kanssa, sillä molemmissa on kysymys ajatustenvaihdosta tekijän ja lukijan välillä. Joka tapauksessa, kuten Warhol väittää, retorisen teorian tapa korostaa juonen kehitystä ja lukemisen dynamiikkaa jättää helposti sivuun sellaiset historialliset, poliittiset ja sosiaaliset kysymykset, joilla analyysia ja tulkintaa voisi entisestään rikastaa. Warholin väite on yhdenmukainen tämän tutkimuksen käsitysten kanssa, ja sen pohjalta on mahdollista rakentaa nimenomaista retorista kertomusteoriaa mo-

nivivahteisempaa ”kertomuksen retoriikkaa”. (Ks. Warhol 2012, 10; vrt. Nash 2014, 19, 143.) Toisaalla Warhol (2003, 24) on esittänyt, että klassisen strukturalistisen narratologian tapa lukea kertovia tekstejä oli objektiivisen luokitteleva ja etäältä tarkkaileva, niin että tulkitsijan omat tunteukset eivät saaneet analyysissa sijaa. Tässä mielessä klassinen narratologia pyrki ainoastaan kysymään, miten kertovan tekstin rakenteet toimivat, kun taas feministinen narratologia kysyy tämän lisäksi tulkinnan, merkityksen ja kokemusten tasolle meneviä kysymyksiä: mitä ja miksi?¹⁴

Yksi feministisen narratologian analyysikohteista on ollut kerronnan moniäänisyys ja vapaa epäsuora esitys, mistä syystä sitä on hedelmällistä soveltaa juuri *Stalinin lehmiin*. Kielen, tyylin ja kerrontarakenteen analyysistä feministinen narratologia etenee tekemään ideologisia tulkintoja siitä, minkälaisen kuvan kerronta antaa omasta ajastaan, sekä oman aikansa romaanikerronnan keinoista että oman aikansa yhteiskunta- ja naiskuvasta. Otollisia tutkimuskohteita feministiselle narratologialle ovat olleet 1800-luvun klassisen romaanin englantilaiset edustajat, kuten Jane Austenin *Ylpeys ja ennakkoluulo* (*Pride and Prejudice*, 1813) tai George Eliotin (eli Mary Ann Evansin) *Middlemarch* (1871–1872), joissa nainen nähdään jonkin sosiaalisen ja kollektiivisen äänen kautta. Yhtäältä näissä romaaneissa henkilöä määrittelee koko yhteisö, toisaalta hän näkee itsensä eri tavoin ”peilissä”, joko sosiaalisesti tai yksilöllisesti. Vapaan epäsuoran esityksen keinoin yksilöllinen ajatus ja sosiaalinen ääni saattavat näissä romaaneissa sulautua, mistä syntyy ironisia, moniäänisiä ja tulkinnanvaraisia tilanteita.

Esimerkiksi Lanserin (1992, 16–22) erottelu erilaisten kerronnan äänen välillä tarjoaa käyttökelpoisia feministis-narratologisia lähtökohtia *Stalinin lehmien* analyysiin. Hän erottelee toisistaan tekijä-kertojan ”autoritatiivisen” ja ”julkisen” äänen, joka puhuttelee lukija-yleisöä ikään kuin suoraan; minämuotoisen kertojan ”persoonallisen” ja ”yksityisen” äänen, joka yhdistää kertojan päähenkilöön ja joka muistuttaa omaelämäkerran kokemuksellista puhetta; sekä ”yhteisöllisen” äänen, jossa puhujana joko toimii kollektiivi tai jossa yksilöllisen kertojan ääni sulautuu laajempaan yhteiskunnalliseen diskurssiin. *Stalinin lehmissä* kerronnan äänet rakentuvat monikerroksisesti: Ensinnäkin on ulkopuoliselta

tuntuva kertojan ääni, joka puhuu Annasta ”hänenä” ja joka kykenee tekemään leikkauksia ajassa ja paikassa (Lanserin autoritatiivinen ja julkinen ääni). Toiseksi on Annan omaelämäkerrallinen, kokemuksellinen kerronta, joka on tietämykseltään pakollisesti rajoittunutta suhteessa historiaan ja toisten ihmisten tuntemuksiin (Lanserin persoonallinen ja yksityinen ääni). Kolmanneksi ovat sosiaalisena puhetapana ilmenevät kollektiiviset äänet, joille ei voi välttämättä antaa henkilöityä puhujaa, vaan joissa kieli, kulttuuri ja historia puhuvat ja joihin yksilöt sulautuvat (Lanserin yhteisöllinen ääni). Kuten edellä on mainittu, tietyt kerronnan osuudet *Stalinin lehmässä* on vaikea paikantaa minkään tietyn tahon sanomaksi. Romaanissa saattaa esiintyä ulkopuolinen (ekstradiegeettis-heterodiegeettinen) kertojaaäni, joka ei kytkeydy Annaan, vaan muistuttaa pelkkää historian raportointia (vrt. vuoden 1953 kohdalle merkitty ja oman lukunsa muodostava tiedote, jota on vaikea nähdä Annan toteamukseksi: ”Stalin on kuollut” [*SL*, 399]). Voimme tulkita tällaisia kertoivia osuuksia yleisinä, sosiaalisina ääninä, joissa näkyy ja kuuluu myös ihmisten yksilöllinen kokemusmaailma. Lanser (mt., 130–131) puhuu tässä mielessä ”kollektiiviselle kokemukselle rakentuvasta mielikuvituksesta”, jossa autoritatiivisen kertojanäänen perustana on persoonallinen kokemus.

Ruumis ja identiteetti

Stalinin lehmien fiktiivis-historiallisessa maailmassa esiintyy kolme keskeistä naistyyppiä, kuten Oksanen itsekin on haastattelussa todennut: hehkeät, hameeseen ja korkokenkiin pukeutuvat virolaisnaiset, jämerät ja rehevät neuvostomaatukset sekä lattean värittömät tuulipukusuomalaiset (Almgren 2003). Tärkeää on kuitenkin fyysisen ruumiin esille tuonti, liittyi siihen sitten kauniita tai groteskeja piirteitä – sen sijaan, että tuo eletty ja koettu ruumis redusoitaisiin kokonaan pois joksikin abstraktioksi, kuten neuvostoajan propagandalehdissä tehtiin: ”Nõukogude naisessa näyttää olevan säännöllisin väliajoin haastatteluja lypsäjistä, agronomeista ja kalankasvattajista, tuskin ainuttakaan kokovartalo-kuvaa naisesta, tai ainakaan mitään sellaista, missä ruumiin muoto olisi

näkyvissä, sen sijaan on naisia harava ja viikate kädessä, naisia ompelukoneen äärellä, tehtaan työläisten ryhmäkuvia [– –]” (SL, 418–419). Luonnollisesti tämä lehtianalyysi mahdollistaa toisenkin lukutavan: toisin kuin abstraktia työläisnaista ylistävissä neuvostolehdistä, länsimaiden materialistisessa kulttuurissa naisen ruumis tuodaan esiin räikeän itsetarkoituksellisesti. Anna joutuu luovimaan vanhan slaavilaisuuden ja nykyisen markkinatalouden välissä, peläten, että ”slaavilaisuus oli amerikoitumassa Pepsin sinisiksi kirjaimiksi ja Ronald McDonald -pelleiksi” (SL, 193).

Stalinin lehmissä on kysymys paljolti siitä, miten asiat nähdään ja koetaan, katsotaan sitten itseä objektina peilistä, materialisoitunutta maailmaa mediassa tai heijastellaan yksilöllisiä tai kansallisia identiteettejä suhteessa erilaisiin vallitseviin käsityksiin. Stuart Hallin (1999, 15) esittämässä mielessä identiteetti ei ole koskaan valmis tai paikallaanpysyvä; identiteetti on pikemminkin jotakin, joka muotoutuu siinä ymmärryksessä, mitä me ajattelemme toisten ajattelevan meistä. Anna voisikin olla esimerkkitapaus Hallin muotoilemasta ”postmodernista subjektista”, jonka identiteetti on avoin, ristiriitainen, keskeneräinen ja fragmentoitunut. Hallin (mt., 23) mukaan ”identiteetistä tulee ’liikkuva juhla’: se muotoutuu ja muokkautuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan tai meitä puhutellaan ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä”, ja tällöin ”täysin yhtenäinen, loppuunsaatettu, varma ja johdonmukainen identiteetti on fantasiaa”. Annan tapa muokata ruumistaan ja identiteettiään syömisen – ja välillä varsinaisten ruokajuhlien – kautta kuvastaa tätä ideaa, samoin kuin hänen identiteettinsä muoutuminen erilaisten kulttuuristen käsitysten ja heijastusten kautta. Anna kertoo, että psykiatrin lausunnon mukaan ”olen epävakaa persoonallisuus ja seksuaalinen identiteettini on ailahtelevainen” (SL, 161). Tällä tavalla, kuten romaanissa *Baby Jane*, lääketieteen kieli määrittelee henkilön tiettyihin lokeroihin. Kyse ei ole kuitenkaan siitä, että Anna täysin kadottaisi minuutensa katkelmallisten ja kuvitteellisten identiteettien loppumattomaan hetteikköön; pikemminkin romaani korostaa sitä, että kaiken keskellä on ruumiillinen ja historiallinen minä, joka voi toimia vastarinnan ja vapautuksen lähteenä.¹⁵ Siksi Annan havahtuminen oman itsensä määrittelyyn tulee kertomuksessa esiin vähitellen, vaikka hän

saattaa edelleen puhua itsestään ”Annana” eikä ”minänä”: ”Anna on vapaa kaikista karsinoista! Annan voi määritellä vain Anna itse!” (*SL*, 231.) *Stalinin lehmät* on tietoista feminististä kirjoitusta, jossa ruumiin tai kehon merkitys on keskeisellä sijalla.¹⁶

Anna pohtii alituisesti sitä, millä tavoin hän näyttäytyy muiden katseiden kautta, näiden rakentamana kuvana, jolloin tästä katseen kohteena olemisesta tulee olennainen osa hänen minäkäsitystään: ”Ja kun Anna on rajan takana tottunut siihen, että häntä seurataan ja katsotaan jatkuvasti, suomalaista prinsessaa, ei hän tietenkään osaa olla ilman niitä katseita sysisuomalaisessa pikkukaupungissakaan” (*SL*, 232). Hän kommentoi mediatodellisuuden tuottamia kuvia ja käsityksiä tavalla, joka ennakoii Oksasen myöhempää romaania *Norma*:

Veikkaan, että jokainen muistaa ensimmäisen anorektikon, tai kuvan anorektikosta, jonka on nähnyt, ne ovat keltaisen lehdistön suosikkeja, kuten kaikki muutkin painoon liittyvät asiat, tietenkin, onhan anoreksia prinsessatauti, jokaisesta laihduttajasta tulee prinsessa ja jokaisen laihdutus on uutinen samaan tapaan kuin valtakunnan julkimon esikoisen syntymä ja missin satuhäät. Naisen ruumiin sentit ovat yhtä tärkeitä kuin valtion rajat. Tarkkaan määriteltäviä, ja niiden muuttuminen on aina uutisoitava. (*SL*, 181.)

Tässä tiivistyy keskeisellä tavalla romaanin tematiikka, jossa valtioiden väliset rajat ja syömishäiriöisen naisen ruumis rinnastetaan. Oksanen varioi tätä kuvastoa myöhemmässä tuotannossaan. Esimerkiksi *Koirapuiston* minäkertoja Olenka tavoittelee menestyksellistä uraa mallimaailmassa, mutta näkee samalla vallitsevien kauneusihanteiden raadollisen todellisuuden, jossa ”[nainen] oli piirtänyt tussilla viivat lantiooni merkiksi liiasta läskistä kuin olisin ruhokartta” (*K*, 75).

Stalinin lehmien rakenne on sikäli erikoinen ja epäsuhtainen, että sen ensimmäinen osa on pituudeltaan 435 sivua, toinen osa 15 sivua ja kolmas osa samoin 15 sivua. Tämänkaltainen rakenne pyytää lukijaa havaitsemaan romaanin graafisen tai visuaalisen muodon sen sijaan, että lukija ajattelisi tekstiä vain lineaarisena, juonellisena jatkumona – toisin sanoen se vaatii näkemään tekstin myös kuvana (ks. Richardson

2010, 113). Ylitulkinnan uhallakin voidaan esittää, että *Stalinin lehmissä* syömishäiriön aihe on kuvattuna teoksen graafisessa muodossa, jossa leveät ja ohuet palstat vaihtelevat.¹⁷ Eräessä romaanin arvostelussa todetaan, että ”ahmiminen ja oksentaminen tarttuvat kirjan tyyliin” tai että ”juuri romaanin rakenne – epätasaisina möykkyinä sulava tarina – on kirjan suurimpia oivalluksia” (Järvisalo 2003). Kuten bulimiasta tai anoreksiasta kärsivälle ihmiselle, jatkuva asioiden, tavaroiden ja ruokien luettelointi alkaa muodostua kerronnan tyyliksi, ikään kuin laatu muuttuisi määräksi. Anna on kehittänyt oman kielensä kuvataksen omia kokemuksiaan ja omaa ruumistaan. Hän puhuu ”syömätaiteilusta” sekä siitä, kuinka hänen pitää ”prinsessoida” (*SL*, 232) ruumiinsa tietynlaiseksi ja tietynnäköiseksi. Tällöin Anna kokee oman ruumiin kanssa työskentelyssään taiteilijamaisuutta ja prinsessamaisuutta, mikä tekee tuosta työskentelystä hänelle mielekkäämpää ja ylevämpää. Lisäksi Anna näkee ruumiillisuutensa eräänlaisena kielenä tavalla, joka ilahduttaisi strukturalistia: ”Olen sitonut suuni ja keksinyt ruumiilleni kielen, jossa kilot ovat sanoja ja tavut soluja, jossa vahingoittuneet munuaiset ja repeilevät sisälmykset ovat oikeaa kielioppia – vastakkaista sille, joka on vastasyntyneen lapsen ruumiissa” (*SL*, 404). Viittaus vastasyntyneen lapsen ruumiiseen tuntuu korostavan jälkistrukturalistisen (lacanilaisen ja kristevalaisen) psykoanalyysin teoriaa pienen lapsen imaginaarisesta tai semioottisesta tilasta, josta astutaan kielen ja kulttuurin symboliseen järjestykseen.

Voidaan toki esittää, että *Stalinin lehmien* muoto imitoi Annan rönsyileviä ruokasessioita ja kapeuden peili-ihanteita, mutta tällöinkään meidän ei pidä jättää romaanin analyysia ja tulkintaa ironisen tai postmodernin kielipelin tasolle. Anna reflektoi kokemustaan ja ruumistaan: ”Tällaista siis on kadota luittensa sisään. Ja naurutalon peileihin.” (*SL*, 405.) Tässä nousee kuitenkin myös metatasolle, ei pelkästään ”kadota naurutaloon”, kuten eräessä postmodernismin ideoiden tiivistymässä, amerikkalaisen John Barthin teoksessa *Lost in the Funhouse* (1968), jonka ”typografiset omituisuudet” (Alber 2010, 46) voidaan toki rinnastaa *Stalinin lehmien* vastaaviin keinoihin. *Stalinin lehmistä* kirjoittavan Hanna Mikkolan (2012, 119) mukaan ”kerronnan hajanaisuuden korostumisen, kuten yllättävät siirtymät ajasta ja miljööstä toiseen, voi

tulkita analogiaksi syömishäiriöitä sairastavan henkilöahhmon mielen kaoottisuuteen”. Kuten romaanin kahtiajakautuneessa (minä)kerronnassa todetaan: ”Anna haluaa itsekin katsella itseään ikkunoiden heijastumista ja peileistä” (*SL*, 132). Toisaalta hän heijastaa minäkuvaansa suhteessa muihin: ”Katseet valavat ruumiini pintaan kimmeltävän kilven, josta ne kimpoavat toisten naisten ruumiisiin” (*SL*, 468).

Fiktiivisen henkilöahhmon tai minäkertojankaan itseymmärrys ei kuitenkaan ole samalla tasolla kuin romaanin – sen implisiittisen tekijän – itseymmärrys, koska fiktiivinen henkilökertoja on hänkin (tai sekin) ainoastaan yksi komponentti laajemmassa kokonaisuudessa eli romaanin muodossa ja rakenteessa. Näin ollen ei voida puhua Annan omasta kyvystä (henkilönä tai kertojana) hahmottaa romaanin kokonaiskuvaa ja tematiikkaa, on kyse sitten ”Stalinin lehmien” varaan rakennetusta laajasta metaforasta ja analogiasta Neuvosto-Viron ja suomalaisen syömishäiriön välillä tai Annan omasta asemasta romaanin rakenteessa, sen katkelmallisessa, monien heijastusten peilitalossa. Tässä ei ole kysymys kuitenkaan siitä (kuten joillakin postmodernistisen romaanin edustajilla), että romaani tai sen implisiittinen tekijä suhtautuisi ironisesti ja parodisesti Annan hajoamaisillaan olevaan tilaan, jossa peilistä ei näy täyteläistä kokonaiskuvaa vaan pelkkiä sirpaleita. Ironisen etäisyyden sijaan romaani etsii empaattista yhteisyyttä päähenkilöönsä ja minäkertojaansa antamalla muodon siinä, missä Anna näkee muodottomuutta.

Stalinin lehmät onkin romaani, joka etsii jatkuvasti omaa muotoaan, aivan kuten sen kertoja-päähenkilökin, jolloin kerronnan tekniikka löytää vastineensa ruumiillisista toiminnoista. Kaisa Kurikan (2006, 71) huomion mukaan:

Romaani ei rakenna kerroksia pelkästään tarkastellessaan keskeistä teemaansa, vaan on myös kerronnallisesti kerroksittainen. Annan muutostarina on oma kerroksensa, josta hänen sukunsa tarina erotetaan jo typografisesti. Annan oma tarina on sekin sisäisesti monikerroksinen: ajoittain hän kertoo minä-muodossa, mutta tarkkaillessaan itseään objektina hänen kerrontansa muuttuu hän-muotoon.

Koko romaani alkaa oksentamisen aktista, joka antaa samalla graafisen säsäyksen kertomukselle ja tekstin tuottamiselle itselleen:

Minun ensimmäinen kertani oli erilainen. Olin luullut, että se olisi kamalaa, sotkuista, likaista ja limaista. Olin luullut, että sisältäni tulisi verta ja vatsaani koskisi kahta kauheammin. Olin luullut, etten koskaan tulisi siihen, en pystyisi, en haluaisi, mutta kun korviini alkoivat sattua ritisevien vatsanpeitteiden äänet, ruumiini päätti puolestani. (*SL*, 7.)

Kurikan (2006, 72) mukaan ”ruokaistumisen kulttuuri on niin voimakasta, että se kyllästää myös Annan kielenkäytön”. Anna kertookin syömissessioistaan seuraavaan tyyliin, eikä vailta populaarikulttuurista ironiaa:

Rasvan kanssa tissuttelusta ei tule mitään; tippa tappaa ja ämpäriin hukkuu. Silloin kuin rällätään, rällätään kunnolla. Leipää, tietenkin, juustoa, sitä rasvaisinta, appelsiininimarmeladia, kaurakeksejä, suklaakeksejä, suklaalevyjä, pitsoja, karjalanpiirakoita, Ambrosiakakkua, pakastekorvapuusteja, mango-melonijäätelöä... Uuni päälle, kahvi tippumaan, voi pöydälle, ettei se olisi liian kovaa... voita sen pitää olla, oikeaa, syömissessioissa aina vain oikeaa voita... musiikki soimaan, puhelimet pois päältä ja sessio voi alkaa. (*SL*, 33–34.)

Kielenkäytön läpikotaisen ”ruokaistuneisuuden” lisäksi voidaan huomata ruokakuvausten kulttuurinen kerrostuneisuus, mikä on puolestaan yhteydessä romaanin rakentamaan analogiaan menneisyyden ja nykyisyyden traumaattisesta yhteenkietoutuneisuudesta. Vaikka nämä kuvaukset ovat usein ironisia ja humoristisia, sisältyy niihin kipeää historiallista kaikupohjaa: ”Retiisikerma, joka oli päältä niin punaista punaisinta kommunistisen puolueen jäsentä, että! ja sisältä valkoverisintä patrioottia” (*SL*, 27). Retiisikerman leikittelevä kuvaus saa romaanin kokonaiskuviossa lisäulottuvuuksia, sillä Katariinan suku on joutunut Neuvosto-Virossa peittämään kansallismielisyytensä ja ”valkoisuutensa”

kommunistisen puolueen vaatimaan käyttäytymiseen ja sikäli ulkoiseen ja näennäiseen ”punaisuuteen”. Niin ikään päällisin puolin humoristinen on Annan sanaleikille rakentuva toteamus: ”[– –] millä tavalla se joku oli mämminyt ja ryssinyt, enkä minä voinut edes sanoa, etten pitänyt sanasta ryssiä” (SL, 339). Myös sinänsä triviaalilta kuulostava suomalaisen juhlinnan kuvaus – ”humala täynnä valkovenäläisiä” (SL, 387) – tuntuu romaanin laajassa ja monisäikeisessä kuvastossa kytkeytyvän niihin menneisyyden traumoihin, jotka vasta vähitellen avautuvat kerroksissa: Katariinan äidin suvun ystävä Richard, joka oli ilmiantanut heimoveljensä, on sittemmin virallisissa papereissa ”valkovenäläinen” (SL, 405). Tässä kuvastossa ei ole merkityksetöntä, että koulukiusaaja Oskarilla on ”lipunpunainen paita” (SL, 47). Neuvostoliitto on jatkuvasti läsnä traumana, josta ei pääse eroon.

Tällaisen traumaattisen toistumisen lisäksi romaani rakentaa analogioita Annan 1990-lukulaisen syömishäiriön ja hänen 1940–1950-luvuilla Siperian vankileireillä nääntyneiden sukulaistensa sekä näiden tuttavien välille: ”Osvaldin hampaat alkavat tippua. Kuinka paljon hän painaa? 40 kiloa vai 50?” (SL, 255.) Myös sukulaisen vankileirin aikainen ”keittokirja” (SL, 367), jonka reseptit koostuvat vedestä, perunoista, jauhoista, kaalista, suolaheinästä ja nokkosista, resonoi julman ironisesti Annan ”ruokajuhlien” kanssa. Kertojan ruumis on kokemuksellinen pinta, johon historia on kirjoitettu. Yhtenä keskeisenä teemana *Stalinin lehmässä* erottuu ”luonnollisen” ja ”normaalin” rajojen kartoittaminen – tematiikka, jota Oksanen jatkaa *Normassa*. Anna kokee olevansa oikeanlainen omalle itselleen, ”vain väärinmitoitettu ympäristölleni” (SL, 46). Hän määrittää omaa identiteettiään jatkuvasti peilissä, vaa’alla ja mittanauhan avulla. Hän myös mittaa aikaa ja kokemusta kiloissa – ”onnistuin kiertämään kysymyksen muutaman kilon ajan” (SL, 307) – mikä heijastelee hänen neuvostoleireillä nääntyneiden virolaisten edeltäjiensä kokemuksia, joissa syömiseen liittyvistä toiminnoista tulee ajan tärkein mitta: ”Vuorokaudet ovat muuttuneet 300 gramman leipäannoksiksi ja pyhäpäivät soppakauhalliseksi” (SL, 255). Aleksandr Solženitsynin teoksen *Gulag. Vankileirien saaristo* (Arhipelag Gulag, 1973) kuvaukset Neuvostoliiton vankileirien arjesta ovat sitä riutuneisuuden maaperää, josta *Stalinin lehmät* löytää historiallisen kaikupohjansa:

Silti jokaiselta naiselta vaadittiin normi – 0,9 kuutiometriä päivässä – ja koska he eivät pystyneet täyttämään sitä, he saivat pitkään 400 gramman rangaistusannosta, [– –]. [N]aateista keitettiin iänikuista litkua, johon lisättiin kauhallinen puuroa päivässä. Kas tässä näkymä Spasskin vihannesmailta: puolisoitoista sataa vankia hyökkää äkkiä yhteisestä sopimuksesta tuollaiselle vihannesmaalle, heittäytyy maahan ja järsii vihanneksia pellostä. [– –] Leipää annettiin työtätekemättömille invalideille 550, työtätekeville 650 grammaa. (Solženitsyn 2012, 912–913.)

Solženitsynin julmat kuvaukset ”palkintoruoasta” ja ”rangaistusannoksesta” muuttuvat – ja historiallisessa mielessä kevenevät – Annan ”turvaruoaksi”. Vaikka historia olisi muuttumassa postmodernin ironian kohteeksi, romaanin retoriikka ei esitä, että historian todelliset kokemukset pitäisi tyhjentää merkityksistään. Se, että nuo kokemukset saavat uuden, ”pinnallisemmän” muodon, ei voi tarkoittaa sitä, että pinta korvaisi syvyyden. Anna tuntuu saavuttavan yhteyden menneisyyden kokemuksiin ja kaukaisten sukulaisten kohtaloihin näännyttämällä itseään ja kurittamalla ruumistaan.¹⁸ Romaanin kuvasto tiivistykin seuraavaan toteamukseen: ”Stalinin lehmä on vuohi” (SL, 324). Lehmän kuvaan viitataan *Stalinin lehmissä* eri yhteyksissä ja eri merkityksissä: ”Äiti sanoo, ettei voi sietää heidän vaimojensa, typerien lehmien, naamoja” (SL, 123); ”Syömälääkärilläni oli lempeän lehmän katse” (SL, 163); ”isukki alkoi puhua itsekseen insinööriehmistä” (SL, 290). Stalinin ”lehmiä” ovat paitsi laihat vuohet ja kauppatavaraksi muuttuneet naiset myös uusin ilmiö, jota Anna itse edustaa: syömishäiriöiset naiset. Anna lukeekin sensaatiolehdestä anoreksian komplikaatioihin kuolleista englantilaiskaksosista ja toteaa: ”Sitkeitä vuohia molemmat” (SL, 180–181).

Stalinin lehmien kertoja-päähenkilön syömishäiriö on analogisessa suhteessa Neuvostoliiton vääristyneisiin kuviin ”lihavasta” elämästä, joka todellisuudessa merkitsi usein suuren kansanosan kuihtumista. Romaanin rakenteellinen periaate ja retorinen idea ilmenevät selkeimmin ajatuksessa, jonka mukaan vankileireillä olleiden ihmisten pakotettu ruumiillinen kontrolli toistuu syömishäiriöiden muodossa heidän jälkipolvissaan. Tällöin kysymys on sen kaltaisesta laajamittaisesta trauma-

rakenteesta, joka hallitsee eri tavoin Oksasen muitakin romaaneja. Toisaalta *Stalinin lehmien* kertoja-Anna korostaa, että hän ei itse halua ajatella syömishäiriötä ”selviämistarinan” tai ”moraliteetin” mielessä (SL, 369). Syömishäiriö pikemminkin on kuin *merkitsee* jotakin; toisin sanoen se on yksilöllistä ja fyysistä kokemuksellisuutta, ei niinkään vertauskuva ihmisenä olemisesta. Anna toteaa, ikään kuin romaanin tematiikan yhteneväisyyttä purkaakseen, että sopivaa ”diagnoosia” ei löydy:

Mutta minä en välittänyt paskaakaan. Afrikan pallomahaiset lapset yhdistin syömishäiriöni vasta luettuani syömishäiriökirjoista, kuinka kollegani soimaavat itseään ajatellessaan nälänhätää. Neuvostoliiton epävakaata ruokataloutta en yhdistänyt syömisiini ennen kuin minulta kysyttiin, kuinka suurta syyllisyyttä oikein olin kokenut sen vuoksi. En minä ollut koskaan tuntenut huonoa omatuntoa vessaan valuvista leipäkiloista ja munkkitusinoista. Keräykset eivät saaneet minulta penniäkään. Minä en ollut syyllinen, eikä minusta tuntunut syylliseltä. Jälleen jotain, mikä ei sopinut diagnoosiin. (SL, 370.)

Kertoja-Anna pyrkii kieltämään temaattisen ja symbolisen tulkinnan, johon itse romaani ohjaa lukijaansa, varoittaen liian hätäisten johtopäätösten tekemisestä. Näin ollen Anna ei ”alistu” pelkästään temaattiseksi, ideaa ja allegoriaa edustavaksi henkilöahmoksi tai romaanin rakenteelliseksi, synteettiseksi komponentiksi, vaan pyrkii säilyttämään mi-meettisyytensä, inhimillisen ja kokemuksellisen persoonallisuutensa. Romaani (monien muiden kertomusten tavoin) esittääkin lukijalleen haasteen: sen partikulaarisuutta ei voi siististi paketoita universaaleiksi merkityksiksi. Gayatri Chakravorty Spivakin (1996, 173) mukaan bengalilaisen Mahasweta Devinin novellin ”Stanadayini” (1980) päähenkilö on ”yhtä hyvin alistettujen ryhmien merkittäjä kuin ’Intian’ dekolonisoidun kansallisvaltion pulmatilanteiden metafora”. Hän tarkentaa, että ”kun naisen ruumista käytetään vain kansakunnan (tai jonkin muun) metaforana, feministit syystäkin vastustavat kyseisen ruumiin materialisuuden häivyttämistä”. Laajemmassa teoreettisessa mielessä Spivak (mt., 143) kirjoittaa samassa yhteydessä siitä, että Devinin kertomus ha-

vainnollistaa samalla erilaisten länsimaisten teorioiden – joihin kuuluu myös ”ranskalainen hienostunut teoria naisen ruumiista” – puutteita ja rajallisuuksia. Myöskään *Stalinin lehmien* Anna ei suostu olemaan pelkkä vertauskuva tai esimerkki, jota voisi ”diagnosoida” jonkin yleisen teorian avulla – hän haluaa olla kokeva ja tunteva ihmisyksilö, jolla on mahdollisuus elää omaa elämäänsä.

Anna ei koe syömishäiriötään – bulimaa, anoreksiaa tai niiden välimuotoa, bulimareksiaa – yksinomaan kielteisenä ilmiönä, vaan se on myönteisessä mielessä osa hänen identiteettiään, itsetunnon ja nautinnon lähde. Kuten hän toteaa aivan kertomuksensa alussa: ”Olen ollut siinä hyvä 14 vuotta, eikä kukaan ole huomannut, ellen itse ole kertonut, mutta siltikään kertomaani ei haluta nähdä” (*SL*, 8). Samalla kun Anna haluaa pitää – lähes kertomuksen loppuun saakka – bulimareksiansa piilossa muiden katseilta, hän viittaa yleiseen kulttuuriseen käsitykseen, joka sivuuttaa tämänkaltaiset sairaudet. Sama tematiikka on esillä romaanissa *Baby Jane*, jossa paniikkihäiriön kaltaiset tapaukset eivät saa ymmärtämystä. Vaikka Anna negaation kautta tarjoakin avaimia kertomuksen tulkintaan (”Jälleen jotain, mikä ei sopinut diagnoosiin”), rakentaa kohtaaus lukijan mielessä tulkinnan kertojan mahdollisesta epäluotettavuudesta, mitä osaltaan tukee kertojan ”jakautunut” minuus – teema, johon palaan *Baby Jane* -romaanin yhteydessä tutkimukseni seuraavassa luvussa.

Annan fiktiot omasta itsestään ovat moninaisia, mutta eivät välttämättä luotettavia. Toisaalta hän viittaa muihin kirjoihin ja niiden antamaan vääristyneeseen kuvaan bulimareksiasta – bulimian ja anoreksian vaihtelusta – kärsivästä henkilöstä, jonka hän kaiken lisäksi samastaa itseensä: ”Kirjoissa väitetään korvasylkirauhasteni turpoavan niin, että minun pitäisi näyttää hamsterilta” (*SL*, 20). Anna ei suostu jäämään ”kuvaksi” ja kirjalliseksi esimerkiksi, vaan pyrkii löytämään itsensä vallitsevien esitysten ja yleisten käsitysten takaa. Vaikka Oksanen siis käyttää Annaa myös temaattisessa merkityksessä – voidakseen hänen kauttaan luoda analogian suomalais-virolaisen syömishäiriön ja Gulagin vankileirien välillä – kamppailee Anna oman yksilöllisyytensä puolesta romaanin sisällä. Bulimareksiaa käsittelevien kirjojen mukaan kertojan pitäisi olla ”kalju keskitysleirityttö epämääräisine ulosteineen ja haisevine hengityksineen”:

Minun pitäisi olla kuva, jollaisia taiteilijat tekevät itsestään ennen kuolemaansa, häipyviä piirteitä, syveneviä silmäkuoppia, ihon alta kuultavia pääkalloja. Minun suuni pitäisi puhua samoja sanoja, joita kirjailijat kirjoittavat viimeisinä päivinään, käteni pitäisi kirjoittaa samalla tavalla häipyvää ja lopulta niin pieneksi kutistuvaa kirjoitusta, että se olisi miltei vain suoraa viivaa, kuin sydänkäyrä sydämen pysähtymisen jälkeen. (SL, 21.)

Kertoja loihtii tässä esiin kuvan paitsi Neuvostoliiton vankileirien kiuhtuvista ruumiista – joihin romaanin nimi siis epäsuorasti viittaa – myös klassisen romaanikerronnan kirjoittavista neidoista, joilla kynä tuskin pysyy keuhkotaudin riuduttamassa kädessä. Esimerkiksi Charles Dickensin romaanin *Kolea talo* (*Bleak House*, 1852–1853) loppusanat jäävät kuolevalta minäkertojalta Estheriltä kesken hänen sulkakynänsä pysähtyessä paperille. Estherin kertomus (ja koko lähes tuhatsivuinen romaani) päättyy ajatusviivan muodossa siihen viimeisinä päivinä kirjoitettuun häipyvään ja kutistuvaan kirjoitukseen, sydänkäyrään kaltaiseen suoraan viivaan, josta kertoja-Anna puhuu – ja jollaisen kaunokirjallisen kuvan edustajaksi hän ei halua tulla.

Varsinkin kertomuksen alkupuolella Anna korostaa omaa kontrolliaan suhteessa kehoonsa ja tunteisiinsa. Hän ei koe elämässään mitään ”jännittävää tai romanttista”, ja hänelle on tärkeää, ”ettei mikään tunnu, että yksikään tunne ei riko pintaa” (SL, 34). Huolimatta (tieto)kirjojen luomista käsityksistä Anna pyrkii voimakkaasti määrittelemään itsensä omista lähtökohdistaan käsin, haastaen muut kertomaan vastauksen hänen kysymyksiinsä: ”No, kertokaapa sitten, miksi minä näytän niin säteilevältä ja ruusuiselta? [– –] Mitä pieni huimaus on tämän kaiken rinnalla, mitä kuivuva suu? Miksi minun sitten pitäisi luopua ihanaisesta rakastajastani. Luojustani ja Herrastani?” (SL, 21.) Anna kokee bulimareksian omaksi hallitsijakseen, Herrakseen, jonka oikkuja ja määräyksiä hänen tulee noudattaa ylitse kaiken muun, ja tästä johtuen hänen ihmissuhteensa kärsivät ja hänen rakastajansa vaihtuvat alituisen. Annan kertomuksesta tulee ”Laulujen laulun” hengessä ylistys Herralle, ja raamatullinen pohjateksti kuuluu kerronnan kielessä: ”Niin mahtava on Herrani ja luojani, ja niin otollinen minä olen Herralleni, jonka vah-

vassa syleilyssä naisenlihani kukoistaa, jos vain tottelen Herraani hyvin” (SL, 8).¹⁹

Anna tarvitsee kertomuksia, joihin voisi kiinnittää itsensä ja joiden kautta voisi rakentaa omaa identiteettiään. *Liian lyhyt hame* -teoksessa Oksanen (2011, 72–73) kirjoittaa senkaltaisesta ”narratiivisesta hiljaisuudesta”, jossa yksilö ei kykene sijoittamaan omaa elämäänsä ja omia kokemuksiaan mihinkään laajempaan yhteisölliseen kertomukseen:

Julkiset kertomukset kiinnittävät yksilön subjektiiviset merkitykset suurempiin kulttuurisiin ja institutionaalisiin kertomuksiin: ne käsittävät juoruja, huhuja, uutisia, lööppejä, artikkeleita, kaunokirjallisuuden kertomuksia, elokuvien tarinoita. [– –] Mikäli yksilö ei löydä itselleen sopivaa julkista tarinaa, yksilön on hankala rakentaa omaa subjektiuttaan; se mitä ihminen tietää ylipäänsä elämästä on seurausta suuresta määrästä julkisia kertomuksia, joiden joukosta on mahdollista löytää itsensä ja joihin kulloisenkin elämänvaiheen voi sijoittaa. Mutta jos oma elämä ei ole sijoitettavissa julkisiin kertomuksiin, omaa elämää ja kokemuksia ei myöskään ole mahdollista tunnistaa julkisista, jo tarjolla olevista kertomuksista. Sellainen hiljaisuus hankaloittaa yksilön yritystä rakentaa itseään, hänen identiteettiään. Peilauspintaa itselle ei löydy mistään.

Stalinin lehmissä Anna pohtii fiktion ja todellisuuden rajoja viitaten erilaisiin kulttuurisiin kuviin ja käsityksiin, Oksanen mainitsemaan ”julkisiin kertomuksiin”, joista voisi peilata itseään:

Kun luin jutun anorektikkokaksosista, en ajatellut hetkeäkään minulla olevan mitään yhteistä heidän kanssaan, mutta hätkähdin ehkä samaa, mitä muutkin, sitä mikä anorektikkokuvissa hätkähdyttää, sitä että kauhuelokuvista, historiankirjojen keskitysleirikuviista ja vanitas vanitatum -aiheesta tuttu luuranko on puettu kirkuvan pirskahtelevaan amerikkalaiseen mekkoon, jonka kantajalle kuuluu aina poksahdamaisillaan oleva hymy, ja sellaiseen ripsiväriin, jota on juuri mainostettu televisiossa, josta saa juuri noin pitkät ripset. Se on yhtä kummallista kuin jos Mona Lisalla olisi

silitysrauta. Nuo kaksi maailmaa eivät sovi yhteen. Ne sulkevat toisensa pois. Ihan kuin minä sysisuomalaisessa pikkukaupungissa.

Olen ollut aina varma siitä, ettei minusta koskaan tulisi sellaista keskitysleiriprinsessaa, jonka sisällä kuollaan nälkään, mutta josta ripsiin liimatut pienet timantit tekevät tähden. Josta ei jäisi jäljelle edes sitä kaunista ruumista. (SL, 181.)

Vielä kertomuksen loppupuolella Anna vakuuttaa kuulijalleen – ja ennen kaikkea itselleen – hyvää oloaan ja kokonaisuuttaan, mutta pakkomielteiseksi muuttunut huuto paljastaa epävarmuuden ja epäuskon mahdollisuuden: ”Minä en hyväksy tätä! Minulla ei ole luukatoa, minun luissani ei ole mitään vikaa!” (SL, 464.)

Kadonnutta Viroa etsimässä

Aikarakenteeltaan mutkikkaan *Stalinin lehmät* -romaanin erillisiä, lähes sirpaleiksi hajonneita osuuksia sitovat yhteen toistuvat kuvat ja motiivit, joiden yhteenkuuluvuus on usein piilotettua ja tulkinnanvaraista. Kuten Dorrit Cohn (2006, 138–139) esittää teoksessaan *Fiktioin mieli* (*The Distinction of Fiction*, 1999), ”aikarakenteiden taiteellisia vääristymiä säätelevät yleensä [– –] ne kerronnalliset tilanteet, joiden avulla tarina esitetään lukijalle, eli ne esitystavan ja äänen rakenteet, jotka välittävät fiktiivisen maailman ja sen henkilöiden näkökulmat”. Oksanen tapa kirjoittaa – erityisesti *Stalinin lehmissä* ja *Baby Janessa* – on verrattavissa sellaiseen modernistiseen omaelämäkertaan, joka rikkoo yhtenäisen elämänkulun palasiksi, anekdooteiksi, välähdyksiksi ja yksittäisiksi episoodeiksi joistakin elämän vaiheista. Päivi Kososen (2000, 71–73) mukaan katkelmallisuus, epäjatkuvuus ja särkyneisyys pyrkivät vastaamaan elettyä elämää, antamaan sille muodon. Uudessa ranskalaisessa, epäjatkuvaksi nimetyssä omaelämäkerrassa ehyen, aukottoman ja lineaarisen omaelämäkerrallisen *kertomuksen* sijaan astuu omaelämäkerrallinen *teksti* tai *kirjoitus*, joka korostaa ”elettyjä hetkiä, mitättömiä sattumuksia ja irrallisia episodeja” (mt., 24–25).

Eräässä esseessään Oksanen (2009b, 542) kirjoittaa: ”Yksi Viron fe-

ministisen taiteen suosituimpia keinoja [on] autobiografian käyttö ja menneisyyden uudelleen kertominen lapsen näkökulmasta.” *Stalinin lehmien* voidaan nähdä noudattavan tätä estetiikkaa. Varsinkin omaelämäkerrallisissa kertomuksissa, joissa joku kertoo itsestään henkilönä tarinassa, saattavat kertominen ja kokeminen sulautua yhteen. Jos joku kertoo itsestään lapsena, saattaa lapsen kieli ja näkökulma hallita kerrotun ääntä ja sävyä. Niinpä Anna kertoo tarinaansa kertomuksen nykyhetkessä, 2000-luvun alussa, mutta hänen lapsuudenkokemuksensa 1980-luvulta tulevat paikoitellen esiin kielellisenä tyylinä, ”lapsen puheena”: ”Anna ei tykkää asiasta yhtään” (*SL*, 38). Itserefleksiivisessä mielessä kyse on siitäkin, että kielen materiaalisuuteen viittaaminen ja kielen oppiminen tuottavat viime kädessä juuri tämän romaanin: omaelämäkerrallisena fiktiona *Stalinin lehmät* on myös epäsuora kuvaus kirjailijaksi (tämän teoksen tekijäksi) tulemisesta. Vaikka Oksasen ensimmäiset romaanit eivät käsittelekään konkreettisesti kirjoittamista ja kirjailijaksi kehittymistä, esiintyy niissä vahvaa tietoisuutta kielestä, kirjallisista konventioista ja kirjallisuuden historiasta. Kaukaisena vertailukohtana mainittakoon James Joycen romaani *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), joka on sekini omaelämäkerralliselta vaikuttava fiktio. Ennen kaikkea Joycen romaani on kuvaus taiteilijan kehittymisestä, mihin romaanin otsikkokin viittaa, ja hyvin olennaisella tavalla se on kielen oppimista koskeva kehityskertomus.

Sari Salinin (2013, 386) mukaan ”*Stalinin lehmät* on myös itsetietoinen ja metanarratiivinen romaani, sillä se kertoo prosessista, jossa se syntyy”. Toki on todettava, että tämä kuvaus *Stalinin lehmistä* omaa tekemistään heijastelevana metaromaanina on hienoista ylitulkintaa, sillä itse kirjoittamisen tapahtumaa siinä ei ole esitetty, toisin kuin romaanissa *Kun kyyhkysset katosivat*. Toisin sanoen, vaikka *Stalinin lehmät* on kehityskertomus, jonka keskiössä on oman itsen tunnistamisen (ja oman historian tunnistamisen) prosessi, ei Anna ole itsensä tiedostava kirjallinen kertoja siinä mielessä, että hän reflektoisi omaa kirjoittamisen prosessiaan. Näin ollen Oksasen esikoinen on (monessakin mielessä) vielä kaukana toisesta modernistisen romaanin klassikosta, johon se Joycen teoksen ohella – ja enemmän – voisi olla yhdistettävissä: Marcel

Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* (*A la recherche du temps perdu*, 1913–1927). Tämä monumentaalinen romaanisarja on kehämäinen, sillä kertoja ryhtyy lopuksi kirjoittamaan tätä teosta, jota olemme lukeneet. Dorrit Cohn (2006, 94) viittaa yleiseen käsitykseen teoksen kehämäisyydestä kirjoittaessaan, että ”taide tallentaa elämää, kirjallisuus muuntaa olemassaolon tuskan ja kärsimykset, kauniin teoksen luominen antaa merkityksen merkityksettömälle kokemukselle”.²⁰

Kadonnutta aikaa etsimässä -teoksessa menneisyys tulee osaksi nykyhetkeä voimakkaiden aistimusten ja mielleyhtymien kautta, ja visuaalisesti tarkka muisti yhdistettynä luovaan mielikuvitukseen loihtii menneisyyden elävänä esiin. Kuuluisassa kohtauksessa Proustin romaanisarjan alkupuolella lehmuksenkukkateehen kastettu madeleineleivos herättää kertojan muistot syvinä, värikkäinä ja yksityiskohtaisina. Verrattuna *Kadonneen ajan* äärimmäiseen aistimukselliseen hienostuneisuuteen, *Stalinin lehmien* Annan paikoittainen heikkous pysyä ylipäänsä koossa tekee hänestä ruumiillisen, psyykkisen ja kansallisen ongelmakimpun, jolle ei ole historiallisesti ja kulttuurisesti edes suotu tilaa hienovireiseen proustilaiseen havainnointiin. Yhden teehen kastetun ja menneisyyden muistoihin viettelevän leivoksen sijaan Anna tunkee suuhunsa kilomäärin ruokaa ja litratolkulla juotavaa, ja ruumiillisista toiminnoista tulee kaiken keskipiste.

Muistamisen teema on *Stalinin lehmissä* keskeinen, vaikka olennainen kertomusta koskeva kysymys kuuluukin: millä tavalla Anna voi tietää tai muistaa sukunsa historian? Marianne Hirsch on teoksessaan *Family Frames* käyttänyt käsitettä ”jälkimuisti” (*postmemory*) kuvaamaan sellaisia muistoja, jotka ovat yleensä muodoltaan visuaalisia ja kertovia. Hirsch (1997, 22; 2012, 18–25) tutkii valokuvien kautta sitä, kuinka vanhemmat siirtävät omia kokemuksiaan lapsilleen, jotka kokevat nämä vanhempiensa kokemukset ominaan. Lapset voivat esimerkiksi jollakin tasolla kokea vanhempiensa kokemukset keskitysleireillä valokuvien ja kertomusten kautta ja jollakin kuvitteellisella tasolla myös itse ”muistaa” nämä kokemukset. Hirschin tutkimus valokuvista ja perheen kokemuksesta liittyy olennaisesti trauman käsitteeseen, ja sekä visuaalisuuden että muistin tutkimuksella onkin yhteys traumateoriaan (ks. myös Hakkarainen 2013, 378–380). Oksasen romaanit – erityisesti *Stalinin lehmät*

ja *Puhdistus* – ovat rakentuneet tällaisen (jälki)muistin poetiikan mukaisesti. Esimerkiksi esikoisromaanissa on kyse tapahtumista, joita nuori minäkertoja ei ole voinut kokea, mutta jotka siirtyvät kertomusten, valokuvien ja yhteisen muistin kautta osaksi hänen kokemusmaailmaansa.

Valokuviin tallentunut muistaminen esiintyy voimallisena motiivina *Stalinin lehmissä*. Katariinan isää Arnoldia on epäilty neuvostosotilaan ampumisesta ja ”metsäveljien” joukkoon liittymisestä; hänet on ilmoittanut hänen entinen ystävänsä Richard, joka on tällä paljastuksellaan pelastanut oman nahkansa. Katariinan virolaisesta kodista tulee paikalleen jähmettynyt, muistoihin ja pelkoon käpertynyt paikka, jossa vain vanhat valokuvat kertovat paremman maailman mahdollisuudesta:

Takakamarin hyllyllä olevassa mustakantisessa valokuva-albumissa Arnold ja Richard, parhaat ystävykset, hymyilevät kaulakkain. Toisessa kuvassa ollaan Arnoldin siskon Ainon häissä. Sofian veli August osoittelee saksilla sulhon housujen etumusta, toinen veli Elmer nauraa vieressä. Richardin silmälasit roikkuvat aivan poskilla ja sanku taitaa mennä vain toisen korvan taakse. Sofian hymy kukkivien omenapuiden alla on tarkoitettu Richardille, ei kameralle ja on sen mallinen, että punastelee varmasti. Aika on kuluttanut Arnoldin katseen yhtä valkoiseksi kuin nyt. (*SL*, 95.)

Sen lisäksi, että tässä on kysymys klassisesta *ekfrasiksesta* eli visuaalisen aineiston verbaalisesta esityksestä (ks. esim. Mikkonen 2005, 262–266), on tässä jälleen kysymys Hirschin muotoilemasta jälkimuistin käsitteestä. Tämä näkyy erityisesti valokuvissa, joita katsellessaan lapset – kuten kertoja-Anna – kokevat vanhempiensa ja esivanhempiensa tarinan kuin omanaan. Anna siis esittää omassa kerronnassaan vanhempiensa ja sukunsa muistot ja kokemukset omina muistoinaan, vaikka ei olekaan todellisuudessa niitä suoraan itse kokenut vaan korkeintaan kuullut ne suvussa kerrottuina tarinoina ja nähnyt ne valokuvina.

Konkreettinen havainto ja kokemuksellinen suhtautuminen ympäröivään maailmaan ovat kiinteä osa Oksasen taidetta. Hän kirjoittaa eräässä esseessään siitä, kuinka ”Viron menneisyyttä koskevat kuvani olivat muotoutuneet käydessäni itse kyseisissä paikoissa jälkepäin tai suul-

lisesti kerrottujen tarinoiden kautta” (Oksanen 2014, 80, 81). Marja Saarenheimon (2012, 23–24) mukaan ”kollektiivinen muisti näyttäytyy ehkä kirkkaimmin myyteinä ja historiallisina tarinoina, jotka tarjoavat kehykset yksilöllisille muistoille”. Oksasen teksteissä mentaaliset muistikuvat kiinnittyvät usein konkreettiseen aikaan ja paikkaan sidottuun visuaaliseen havaintoon, jonka kohteena ovat tietyt objektit (tapahtumat, rakennukset, esineet, ihmiset). Anne Whitehead (2009, 11) puhuu ”ruumiin muistista”, tiettyyn paikkaan kiinnittyvästä visuaalisesta ja aistimuksellisesta muistista. Talojen, pihojen, puiden ja meren kuvasto hallitsee niin *Stalinin lehmiiä* kuin muitakin Oksasen Viroon kytkeytyviä romaaneja. *Stalinin lehmissä* kertovan ja kerrotun minän jakautuminen näkyy myös muistoihin liittyvissä jaksoissa:

Silloin taksikuski auttoi kassien ja pussien purkamisessa pinoksi isoäidin pihalle ja lupasi tulla hakemaan meidät takaisin Tallinaan sovittuna päivänä, kehotti äitiä ottamaan häneen yhteyttä myöhemminkin missä asiassa vain. Innostus länsimaisesta kontaktista näkyi ilmeestä.

Se on Annan oma maailma.

Annan maailma on se, missä Annan äiti on onnellinen. (*SL*, 37.)

Tässä jaksossa tiivistyy kuva ”onnellisesta” paikasta, eräänlaisesta utopiasta, joka on nyt jo tavoittamattomissa; tällöin kahtiajakautuneen minäkertojan ”onnellisuus-paikka, Annan oma maailma, on olemassa enää muistoissa” (*SL*, 38). Hameen käyttö rakentuu metonymiaksi onnellisesta paikasta, tässä tapauksessa menetetyistä virolaisesta maaseudusta, josta on kertojalle ja hänen äidilleen tullut kadotettu paratiisi:

Hametta pidetään paikassa, jossa on hyvä ja helppo olla, jossa on kaikkein paras olla... jossa on mukulakiviä, aurinkoa ja naurua sadateluista ja jonoista huolimatta. Kypsyviä kirsikoita ja sireenimetsiä. Rapistuvia moisioita ja tuulimyllyjä, ruokokattoja ja niissä sammalta, katajantuoksuksilla pannunalusilla muhkuraisia alumiinikattiloita ja sään harmaannuttamia maitolaitureita saarnikujien päässä.

Äiti, äiti, mennään takaisin. (*SL*, 38.)

Heidi Grönstrand (2019, 138, 140) viittaa näihin samoihin katkelmiin todetessaan, että ”Anna muistelee maata satukirjamaisena paratiisina” ja että Annalle nostalginen kaipuu Viroon on ”keino ylläpitää yhteyttä maahan, kulttuuriin ja kieleen, joihin hänellä ei muutoin ole pääsyä”.

Annan kokemusten historiallisena taustana voivat hyvinkin olla hänen virolaisen sukunsa järkyttävät kokemukset. Nämä kokemukset tiivistetään romaanissa usein ei-kertoviksi luetteloiksi ja tunteellisuudesta riisutuiksi kronikoiksi:

1952

Edgar on ampunut itsensä jäätyään kiinni.

Richardia ei ole löydetty.

August on teloitettu.

Sofia ei itke. (*SL*, 378.)

Kuten Hayden White (1999, 29–30) on esittänyt, historiallisissa tapahtumissa itsessään ei ole mieltä eikä muotoa, vaan ne muutetaan kertomuksiksi erilaisten juonikuvioiden ja kielikuvien avulla, jolloin historia alkaa muistuttaa kertovaa fiktiota. Menneisyyden luettelomainen kronikka ainoastaan viittaa ihmisten kokemuksiin, katkoen selkeät syy-seuraussuhteet tapahtumien ja kokemusten välillä. Sen sijaan varsinainen kertomus kokemuksellisuuden mielessä syntyy Annan yksilöllisessä tavassa suhtautua kerrotun maailman tilanteisiin ja tapahtumiin, kuten siihen, miltä tuntui avata Tallinnasta ostettu suklaarasia:

Avasin rasian: konvehteja oli sisällä yksitoista kappaletta. Yksitoista! Ne oli pakattu samanlaiseen muoviseen kehikkoon kuin länsimaissakin, jokaiselle oma kolonsa kellertävän muovin keskellä. Yksitoista! Se suklaarasia, jonka minä tunsin, oli tiheästi täynnä konvehteja, ilman mitään muovista munakateloa niiden alla, vieressä, tiheäntiheästi, rasian on täytynyt painaa puolisen kiloa, nyt sen kyljessä luki 130 grammaa, vaikka rasian koko oli tismalleen sama. Olin pettynyt. Huijattu. Missä olivat minun linnunmaitoiset suklaakonvehtini? (*SL*, 384.)

Tämä ”tiheä” kuvaus, joka rakentuu yksityiskohtien elävyydelle ja hetkelliselle kokemukselle, sijoittuu romaanin rakenteessa lähelle yllämainittua kronikkaa ja luetteloa, josta vastaava kokemuksellisuus puuttuu (joskaan ei täysin, jos yhdistämme henkilön kokemuksen – ”Sofia ei itke” – sitä ennen mainittuihin traagisiin tapahtumiin). Lisäksi voimme tulkita tämän niinkin, että kertoja-Annalla ei ole kokemusta ja kieltä, millä käsitellä noita menneisyyden tapahtumia: ne ovat yksittäisiä kuvia ja historian sirpaleita, traumaattisia hetkiä ja irrallisia luetteloita, jotka eivät edes voi rakentua yhtenäiseksi kertomukseksi. Tässä mielessä *Stalinin lehmät* on teoreettisestikin kiinnostava esitys kertomuksen rajoista ja mahdollisuuksista.

Pienet yksityiskohdat, värit, tuoksut, tuntemukset ja ennen kaikkea maut ovat olennainen osa kertojan maailmaa, joka on vähitellen katoamassa tai muuttumassa toisenlaiseksi, erilaiseksi:

Heti kun tunnistin maun, ostin kyseistä konvehtia kilon pari. Ne tuntuivat sille, mille suussani pitikin tuntua, ne maistuivat oikealle, niissä oli minun katoava maailmani, vaikka käärepaperit nyt kiilsivät hopeaa länsityyliin, eikä sitä hopeaa voinut irrottaa aluspaperista, kuten *Teekond*-konvehtien, joita oikein pienenä olin syönyt. Niiden paperi oli ollut valkoinen, paitsi päistä vihreä, ja keskellä oli ollut kultaan vivahtava metallipaperi, jonka sai tarkalla sormityöllä irti aluspaperistaan. (*SL*, 382.)

Tällaiset makeisten ja muiden syömisten yksityiskohtaiset kuvailut, joita *Stalinin lehmät* on täynnä, eivät ole silkkaa arkipäivän triviaa, vaan ne muodostavat kertomukseen eletyn elämän tunnun ja rakentavat inhimillisen kokemuksellisuuden vaikutelmaa: suurten ja abstraktien asioiden (elämä, historia, rakkaus) rinnalla ja niiden ohitse arjen pienet, käsin kosketeltavat asiat tulevat merkityksellisiksi. Annan henkilökohtaisissa lapsuuden muistoissa korostuvat niin ikään konkreettisesti aistittavat tuntemukset (kylmyys, lämpö) joidenkin lapselle vaikeasti hahmotettavien ajatusten sijaan, kuten Annan joutuessa kuuntelemaan äitinsä jatkuvasti käymiä puhelinkeskusteluja Supon miesten kanssa: ”Kuuntelin puhelinkeskusteluja oven takana solmu sydämessä. Muovilattia oli

kylmä, Tallinnasta tuotu flanellipaita lämmin. Eihän äitiä nyt lähetetä pois?” (SL, 98.) Tällaisissa lyhyissä, tiiviissä kuvissa korostuu inhimillinen kokemuksellisuus, joka on yhtä aikaa yksilöllistä ja yleispätevää; sitä vain korostavat äänet, tuntemukset, värit, hajut ja maut, jollaisista *Stalinin lehmien* kerronta koostuu.

Kognitiivisessa narratologiassa kokemuksellisuus – kerrottujen tilanteiden ja tapahtumien vaikutus kokevaan tietoisuuteen – määrittynyt kertomuksen ydinominaisuudeksi. Jotta jokin teksti olisi tämän käsityksen mukaan kertomus (eikä esimerkiksi pelkkä raportti tai kronikka), sen täytyy esittää tapahtumien merkitys jollekin ruumiillistuneelle inhimilliselle kokijalle. Monika Fludernik (2010, 20) korostaa tapahtumien juonellistamisen ja fiktiolle ominaisten tekniikoiden sijaan kokemuksellisuutta, jossa tapahtumat tulevat ylipäänsä kerrottaviksi, kun niillä on jokin ratkaiseva emotionaalinen merkitys kertojalle. Muistaminen ja kuvittelemisen liittyvätkin usein sellaisiin tapahtumiin, paikkoihin, henkilöihin ja kokemuksiin, joilla on vahvaa tunne- ja kokemusperäistä merkitystä puhujille ja kertojille. Kokemuksellisuuden painotus korostaa sitä, että kertomus ei ole pelkkä juonellinen ja kausaalinen tapahtumien sarja, vaan myös esitys siitä, miten tietty henkilö elää tarinamaailman tapahtumat omalla fyysisellä ja yksilöllisellä tavallaan. David Herman (2009, 2) puolestaan esittää, että kertomukset ovat kuvauksia siitä, mitä on tapahtunut tietyille ihmisille tietyissä tilanteissa, mitkä ovat olleet näiden ihmisten kokemukset tapahtuneesta ja mitkä ovat olleet tapahtumien seurauksia. Edelleen kertomus määrittynyt sikäli ainutlaatuisiksi esitystavaksi, että se kykenee antamaan vaikutelman maailmasta esitetynä jonkin kokevan tajunnan näkökulmasta käsin.

Voimmekin vertailla historiankirjoituksen ulkoista kuvausta romaani-kerronnan sisäiseen kokemuksellisuuteen. Sofi Oksasen yhdessä Imbi Pajun kanssa toimittama teos *Kaiken takana oli pelko* (2009) käynnistyy Oksasen (2009a, 6–7) toteamuksella, että artikkelikokoelma julkaistaan kuusikymmentä vuotta sen jälkeen, kun Virossa toimeenpantiin laajamittaiset kyyditykset:

Maaliskuun [1949] kyyditykset merkitsivät raskasta iskua Viron aseelliselle vastarinnalle, sillä kyyditysten seurauksena maatilojen

tuki väheni. Samalla kollektivisointi vietiin lopullisesti läpi ja maa-seudun selkäranka murrettiin. [– –] Tyypillistä vuoden 1949 kyyditetyille oli se, että joku sukulaisista oli aikaisemmin vangittu, lähetetty leireille, paennut länteen tai kadonnut.

Tietty ”teesi” tai ”sanoma” on mahdollista esittää huomattavasti selkeämmin esimerkiksi historiankirjoituksessa tai sosiaaliraportissa, mutta niissä ei kyettäisi esittämään koskettavalla tavalla, miten ihmiset tunsivat ja kokivat tietyn tilanteen tiettyinä hetkenä. Esimerkiksi *Stalinin lehmässä* viitataan yllämainittuihin kyydityksiin, mutta fiktiolle ominaisen inhimillisen kokemuksellisuuden ja elävien yksityiskohtien kautta:

Maaliskuun kyyditysyötä seuraavana päivänä Karlan tytär muuttaa Bergin Miilin taloon. Avaa vain oven ja astuu sisään ja alkaa asua. Ruokakin on jäänyt pöytään. Karlan tytär istuutuu aamiaiselle. Valmiiksi tehty voileipä ei ole ehtinyt kovettua, kun voita on niin paksumalti päällä. Kevät tekee jo tuloaan, tuoksuu ilmassa ja maassa. Liesi on lämmin, Miilin paita on kuivumassa sen yllä, kahvi haaleaa, ihan juotavaa, maitoa löytty kylmästä. (*SL*, 333.)

Historiankirjoituksessa harvoin elävöitetään elettyä ja koettua hetkeä nostamalla arkiset yksityiskohdat tällä tavalla pöydälle: kovettunut leipä, voin paksuus, kevään tuoksu, lieden lämpö, kahvin haaleus, kylmä maito. Tämänkaltainen kokemuksellinen ja aistimuksellinen tuntemus on jotakin sellaista, mikä on aina yksilölliselle kertomukselle ja sen maailmanrakentamistavalle ominaista ja saa sen eroamaan muista kertomuksista ja niiden tavoista rakentaa maailmaa.

Kun Anna vuosien jälkeen palaa Tallinnaan, sen ulkonäkö on muuttunut. Montaasimaisessa kuvasarjassa rakentuu keskenään vastakkaisia visioita kaupungin siisteydestä ja rappiosta:

Surin jokaista purettua puutaloa ja niiden ikkunoiden kellastuneita pitsiverhoja, jokainen uusi mainos häikäisi silmiäni, vaikka samoja en Helsingissä huomannut ollenkaan, olin lyödä pääni jokaiseen amppeleihin, joka oli ilmestynyt talojen ovien eteen. Katukiveystä oli korjattu. Tiet olivat sileämpiä. [– –]

Kattotiilet hajoavat, kukaan ei korjaa niitä, kusi haisee rappukäytävissä, kukaan ei siivoa niitä, talojen ulko-ovet retkottavat avonaisina, eikä kukaan korjaa niitäkään, puukoristeet, maalit, kohokuviot, laastit, kaikki irtoaa, alkuperäiset kivilattiat vuosisatojen takaa kuonautuvat tunnistamattomaksi, tuholaiset rei'ittävät puukaiteet, ihmispaskaa jokaisen kulman suojassa [– –]. (SL, 376–377; kursiivi alkuperäinen.)

Kuten Anna vielä myöhemmin tiivistää: ”Annan maailmaa ei enää ole” (SL, 423). Hän joutuu pohtimaan sitä, miten toiselle voi kertoa asioista ja kokemuksista, joista tällä ei ole mitään käsitystä. Annan muistot ja kokemukset Virosta ovat niin omakohtaisia, että niitä on vaikea esittää kertomuksina muille. Parhaan lapsuudenystävänsä Irenen – joka puolestaan kertoo sukunsa olevan Valko-Venäjältä – kanssa ollessaan Anna kokee, että ”hänen uskonsa sai minut puhumaan tarinani totena” (SL, 116). Vähitellen Irenen läsnäolo ja merkitys Annan elämässä alkaa kadota, eikä hänellä ole ketään, jolle kertoa omaa tarinaansa: ”[– –] oli helpompaa vain unohtaa kertoa, ja jonkin ajan kuluttua kertomisesta tulikin jo kokonaan mahdotonta” (SL, 154).

Myöhemmin, sukupuoleltaan määrittelemättömän rakastajansa Hukan kanssa, Anna kokee uudelleen oman taustansa kertomisen vaikeuden. Hukka ei tule kertomuksessa esiin mimeettisenä hahmona, vaan pikemminkin temaattisena ja synteettisenä. Tämä näkyy siinä, että Annalle Hukka on lähinnä hänen omien kokemustensa ja tarinoiden vastaanottaja, jonka oma ääni ja persoona jäävät hahmottomiksi. Sen sijaan Hukka on tarkoituksella symbolinen ja keinotekoinen hahmo, jonka ”inhottavat kysymykset” (SL, 322) estävät Annaa olemaan oma itsensä. Hukalla on oma välineellinen tehtävänsä, jonka Anna tiedostaa, tai jonka hän antaa tälle, kykenemättä täysin kohtaamaan toisen ihmisen yksilöllisyyttä. Anna kokee, että ruokien syömisjärjestyksessä pitää olla tarkkana, ettei mene ”aivan hukkaan” (SL, 342). Hän pelkää myös, että ”Hukka voisi viedä minulta Herrani kokonaan” (SL, 300), jolloin Hukasta tulee uhka Annan bulimareksialle. On mahdollista, että Hukka on ainoastaan Annan rakastajalleen antama kuvaannollinen nimi, kuten myöhemmät hahmot, joille hän avautuu kokemuksistaan, Vilen ja Pikkupeikko. Tämä voisi viitata siihen, että Anna tarvitsee muita ihmisiä välineiksi omassa

kehitys- ja kasvukertomuksessaan – mikä näkyy siinäkin, että muista henkilöihahmoista ainoastaan hänen äitinsä Katariina tulee kertomuksen aikana esiin yksilönä. Romaanin kokonaisvaikutelman kannalta on joka tapauksessa äärimmäisen tärkeää, että Anna itse on uskottava, ”lihaa ja verta” oleva mimeettinen hahmo, jonka ruumiillisen kokemuksen kautta Oksanen voi avata kertomuksen temaattisia ulottuvuuksia.

Vaikka Annan kertomuksen kuulijat – Hukka, Vilen ja Pikkupeikko – ovatkin tarkoituksellisesti synteettisiä hahmoja, Anna tarvitsee kertomuksensa ensimmäisessä pitkässä osassa Hukkaa vastaanottajaksi, jolle voisi kertoa omasta taustastaan ja omista kokemuksistaan:

Miksi yhtäkkiä olisin halunnut kertoa asioista, joista en koskaan ollut kertonut kenellekään. [– –] Eikö olisi ollut ihanaa lähteä Hukan kanssa yhdessä Tallinnaan, katsella laivalla merta ja kävellä sireenien alla? Eikö olisi ollut ihanaa suudella Kadriorgin puistossa tai Läänemaan pelloilla auringon laskiessa ja sirkkojen sirittäessä? Eikö olisi ollut ihanaa näyttää se hautausmaa, jonne koko sukuni on haudattu vuosisatojen ajan, eikö olisi ollut ihanaa näyttää, että tästä minä olen tullut. Tätä minä rakastan. (SL, 192, 197.)

Stalinin lehmien minäkertoja kaipaa siis pois ”sisuomalaisesta” lähiöelämästä, jossa ainoa tuntu luonnosta on se, että ikkunasta näkee auringonvalon siivilöityvän mäntypuiden välitse. Sen sijaan hän haluaa takaisin äitinsä suvun lähtökohtiin, Haapsalun kastanjoiden ja Tallinnan raikkaan meri-ilman luo; hän haluaa seuduille, missä pionit reunustavat vanhoja puutaloja. Jopa Annan rakastettu tuo hänelle mieleen Viron maaseudun, kuin menetetyt onnelan: ”Hukka oli niin ihmeellinen, tuntui ihmeeltä, tuntui tuulelta merellä, tuntui tutulta kuin Saarenmaan unikkopellot ja katajainen tuoksu” (SL, 179). Suomessakin Anna kaipaa ”vanhan talon tuoksua ja valoa ja pimeitä nurkkia” (SL, 297).

Gaston Bachelard (2003, 65) puhuu paikkaan liittyvästä rakkaudesta, *topofiliasta*, johon liittyy ”onnellisen tilan kuvia”. Yksi teema, joka etäisesti yhdistää Proustin ja Oksasen omaelämäkerrallisia fiktioita, on nostalgia. Nostalgian on tulkittu tarkoittavan ”ennen kaikkea mielihyvää ja lohtua tuottavaa kaipuuta entiseen, parempaan aikaan ja paluuta muis-

toihin”, mutta samalla siihen kuuluu ”tuskallinen tietoisuus siitä, että mennyt maailma on pysyvästi menetetty, eikä paluuta entiseen ole” (Rossi ja Seutu 2007, 8–9). *Stalinin lehmien* kertoja-Annan nostalgia kadotettua Viroa kohtaan saattaa ilmetä niin psyykkisenä kuin fyysisenä sairautena; samoin se synnyttää hänessä poikkeuksellisen kyvyn muistaa ja tuntea menetetyin maan ääniä ja tuoksuja.

Hiljaisuudesta omaan ääneen

En jaksa enää hengittää. Minun on lakattava puhumasta.

En pysty muuttumaan olemattomaksi.

Minulla ei ole enää suuta, ei kasvoja.

(*SL*, 404–405; Duras 1997, 78–79; kurssiivit alkuperäiset.)

Nämä kolme sitaattia Marguerite Durasin teoksesta *Ei muuta* (*C'est tout*, 1995) esiintyvät *Stalinin lehmien* loppupuolella, tehden Oksasen tekstistä kerroksellista ja kulttuurisesti resonoivaa. Sisällyttämällä itseensä viittauksia modernistisiin naiskirjailijoihin – Durasiin, Virginia Woolfiin ja Sylvia Plathiin – *Stalinin lehmät* etsii samalla intertekstuaalisesti paikkaansa kirjallisuuden traditiossa. Esimerkiksi Plathin omaelämäkerrallisen romaanin *Lasikellon alla* (*The Bell Jar*, 1963) kuvaukset tyttären suhteesta perheeseensä tarjoavat kaikupohjaa Oksasen romaanille. Kirjalliset viittaukset osana kerrontaa voidaan luonnollistaa tulkitsemalla, että Anna siirtyy Helsinkiin opiskelemaan kirjallisuustiedettä.

Sofi Oksasen romaanien tyyli on saanut ilmeisiä vaikutteita Durasilta, esimerkiksi tämän yhtä aikaa havainnollisen visuaalisesta ja etäännyttävän katkelmallisesta kirjoituksesta sekä narsistisen minän puheesta. Sirkka Knuuttila (2010, 48) on vertaillut keskenään Durasin ja Oksasen tuotannon teemoja ja tyyliä ja kirjoittaa seuraavasti: ”Duras kirjoittaa preesensissä, mikä imee lukijan mukaan tarinaan. Tekstissä on paljon hiljaisuutta, joka ilmenee päähenkilöiden katkeilevina repliikkeinä ja tekstin visuaalisina aukkoina.” *Ei muuta* -teoksen kirjoitus muistuttaakin erehdyttävästi *Stalinin lehmiä*:

Minä voin aloittaa kaiken alusta.
Heti huomenna.
Minä hetkenä hyvänsä.
Aloitan uuden kirjan.
Kirjoitan.
Siitä vaan.
Minä kyllä tunnen kielen.
Olen siinä todella hyvä. (Duras 1997, 52–53.)

Aura Sevón (2017, 54) puhuu Durasin ”hiljaisuuden” kirjoituksessa esiintyvistä ”ilmaisun säröistä”, joita esiintyy ”dialogien lyhyissä, rakoilevissa lauseissa ja kesken jäävissä ajatuksissa”. Kirjoituksen kehollisuus, aistillisuus, semioottisuus ja musikaalisuus ovat olennainen osa Sofi Oksasen tyyliä; kirjailija itse toteaa, että hänen kirjoitustapansa on ”asosioiva”, liittäen yhteen ”metaforia ja symboleita, ääniä ja hajuja”, ja että hänen kirjoitustyyliään on kutsuttu ”somaattiseksi, ruumiilliseksi” (Oksanen 2013, 10). Anders Olsson (2013, 17–18) puolestaan esittää, että Oksanen ”kykenee välittämään tunteita ja tunnelmia keinoin, jotka ovat sanojen tuolla puolen, asentojen, eleiden ja taukojen välityksellä”.

Myös tarinan ja teeman tasolla Oksasen esikoisromaanissa on Durasin vaikutusta. *Stalinin lehmissä* esiintyvä laivan symbolinen kuvio onkin etäistä muistumaa Durasin omaelämäkerralliseksi nähdystä ja jälkikolonialisia teemoja sisältävästä pienoisromaanista *Rakastaja (L'Amant, 1984)*. *Rakastaja on Stalinin lehmille* esikuvallinen teos, eräänlainen kuvitteellisten ja osin poissaolevien valokuvien albumi, vaikka esimerkiksi *Rakastajan* suomenkielisen painoksen kannessa onkin hieman harhaanjohtavasti kirjailijan todellinen omakuva (ks. Kosonen 2000, 162). Romaanin tunnetuin kohta tai ”kuva” sijoittuu Mekong-jokea ylittävään lossiin, joka merkitsee minäkertojalle siirtymää lapsuuden viattomuudesta aikuisuuden ja seksuaalisuuden maailmaan:

Mutta palataanpa aikaan kun minä olin viidentoista ja puolen.
Lossi ylittää Mekongia.
Kuva kestää koko ylityksen ajan rannalta toiselle.
Minä olen viidentoista ja puolen eikä tässä maassa ole vuoden-

aikoja, meneillään on ainoa mahdollinen vuodenaika, kuuma ja kostea, me olemme maapallon pitkällä kuumalla vyöhykkeellä, ei kevättä, ei uutta kesää. (Duras 1985, 14–15.)

Muutenkin Durasin suosituin romaani on ilmeinen pohjateksti *Stalinin lehmille*, alkaen jo tavasta ja tyylistä, jolla minäkertoja kuvailee nuorempaa itseään muistin perspektiivistä käsin, samalla kun aika ja tila tuntuivat vääristyvän ja sulautuvan toisiinsa:

Minulla on luonnonsilkkinen mekko, se on kulunut, melkein läpinäkyvä. [– –] Sen mekon minä muistan. Mielestäni se sopii minulle hyvin. [– –] Tänään minulla lienee jalassa paljonpuhuttu kultalameiset, korkeakorkoiset kenkäni. En tiedä mitä muutakaan voisoin pitää, olkoon siis kultalameiset. (Mt., 20–21.)

Durasin romaanissa minäkertoja – kuten *Stalinin lehmien* Anna – joutuu katsomaan itseään ulkoapäin, toisin silmin: ”Laihuudesta tuli äkkiä toivottu ominaisuus. Äkkiä minä näen itseni kokonaan toisena, ikään kuin katsoisin ulkopuolelta vierasta ihmistä, siinä esillä, siinä kaikkien nähtävillä asetettuna, lähetettynä kiertämään kaupunkia, teitä, halun väyliä.” (Mt., 22.) Tällaisella etäännytettyllä ja ulkopuolisella muistelevalla kerronnalla, jossa ”minän” ja ”hänen” rajat liukuvat, pyritään käsittelemään myös traumoja ja tekemään ne helpommin käsiteltäviksi.

Oksasen romaanissa laivamatkaan Helsingistä Tallinnaan liittyy muitakin ulottuvuuksia kuin nuoruuden ja aikuisuuden kynnyksellä tapahtuva initiaatoriitti. Kansallisen vapauden unelmat muuttuvat ironisesti turismiksi ja kaupallisuudeksi, ja tätä toiveiden ja muutosten ideaa symboloi juuri laiva:

Ja odottivat Lännestä sitä valkoista laivaa, jossa tulisi apu, joka pakottaisi puna-armeijan pois.

Sitä valkoista laivaa ei tullut.

27 vuotta myöhemmin tuli valkoinen talo, Viru-hotelli.

Ja sitten ensimmäinen valkoinen matkustajalaiva Helsingin ja Tallinnan välille. Piritan rannalta sen saattoi nähdä. Katariina oli

ottamassa aurinkoa, kun laiva meni kaukana ohi, valoisana, piene-
nä. M/s Tallinn, Katariinan valkoinen laiva.

Ja vielä myöhemmin lisää valkoisia laivoja täynnä pienen armei-
jan verran humalaisia suomalaisia. (SL, 274.)

Silja Vuorikurun (2007, 196) mukaan ”valkean laivan utopia” on ollut näkyvä virolaisessa kirjallisuudessa ja kansallisaatteessa; siitä tuli eräänlainen vapautuksen metafora. Artikkelissaan ”Minä ikävöin maahan jota ei ole” Vuorikuru (mt., 170) käsittelee utopian teemaa Aino Kallaksen tuotannossa: ”Kaunokirjallisuuden paikkoja ja tiloja määrittää olennaisesti ihmisen kokemus paikasta muistoiheen, mielikuvineen ja kuvitelmineen. Koska utopia on ei-paikka ja mahdoton tila, siihen kohdistuva kokemus on unelmointi ja tunnetila haaveellinen kaipausta.” Esimerkiksi Kukku Melkas (2006, 53) toteaa, että Kallaksen novellia ”Lasnamäen valkea laiva” (1913) on pidetty yhtenä mahdollisena pohjatekstinä tälle *Stalinin lehmien* kuvaukselle. Myös *Puhdistuksessa* Hansin toiveet Viron vapautuksesta tiivistyvät tämänkaltaiseen kuvaan, sillä hän jaksaa kuolemaansa asti uskoa, että ”pelastus tulee niin valkoisin purjein että vain Viron lipussa on valkoisempaa valkoista” (P, 199). Vuorikuru (2007, 197) kirjoittaa samalla siitä ironiasta ja pessimismistä, joka *Stalinin lehmissä* kohdistuu tuohon kansalliseen utopiaan ja vapautuksen metaforaan: ”Täsmällisesti ottaen Oksasen viittauksen kohteena on kuitenkin itse valkean laivan utopia, jota hän ironisoi: vapautuksen laivaa ei tullut, joten on tyydyttävä valkoisiin risteilylaivoihin, jotka tuovat Tallinnaan öykkäröiviä suomalaisturisteja.”

Annan muistoissa Tallinnan laivamatkat rakentuvat toistuvista kuvista ja hetkistä – matkat ovat aina samanlaisia odotuksen, jännityksen ja epävarmuuden tunteineen. Tällöin ne voi tiivistää *iteratiivisen* kerronnan keinoin, jolloin kerrotaan yhden kerran tapaus, joka tapahtuu tarinassa moneen kertaan (ks. Genette 1980, 116–119). Kyse ei ole pelkästään taloudellisesta kerronnasta, vaan myös tyylikeinosta, joka tukee romaanin tematiikkaa, sillä iteratiivi voi luoda kuvan elämän toistuvista rutii-neista tai sukupolvien toistuvista käytännöistä:

Kun laiva lähestyy Tallinnan satamaa, äiti haluaa mennä käymään baarin puolella. *Aina* Tallinnan tornien alkaessa näkyä äiti ottaa neljä senttilittraa Kirsberryä, jota Annakin saa maistella. Äiti on hermostunut, juo pienin siemaisuin, huljuttelee juomaa, seuraa jääpalojen liikettä, *aina samaan aikaan*, tuntia ennen satamaan saapumista, yksi tunti ennen satamaa on aika mennä baariin ristiin *yhä uudelleen* käsiä ja pyörittelemään jääpaloja. Anna ja äiti istuvat *vuodesta toiseen* saman ikkunan edessä, kun he näkevät Vanhan Kaupungin kirkkojen tornit, sataman nostokurjet ja hiilikasat. Kohta oltaisiin maissa. (SL, 80; kurssiivit lisätty.)

Tässäkin kohtauksessa huomataan, että – Genetten terminologiaa käyttäen – Anna kertoo välillä itsestään ”minänä” (homodiegeettisesti), ja välillä hänestä kertoo ulkopuolinen kertojaäänä ”hänenä” eli ”Annana” (heterodiegeettisesti). Sikäli kuin molemmissa tapauksissa kertojana on Anna itse, on kyse oman itsen etäännyttämisestä, mikä liittyy usein sekä muistelevaan kerrontaan että traumakerrontaan. Lisäksi huomataan, kuinka romaanissa yhdistyvät ajan eri perspektiivit. Historiallinen aika (Neuvostoliitto, Viro, Suomi) kulkee omaa, usein ankaraa tahtiaan, mutta subjektiivisessa aikakokemuksessa voi korostua esimerkiksi se, miltä Tallinnassa ostetut suklaakonvehdit maistuivat tiettyinä hetkenä. Kerronta vaihtelee minä- ja hän-kerronnan välillä, äidin ja tyttären kokemuksissa, eri ajoissa ja paikoissa, ja tarina alkaa vähitellen hahmottua tämän monimutkaisen kerrontarakenteen välityksellä. Kieliopillisena aikamuotona käytetään preesensia eli simultaanista kerrontaa (kuten yllä olevassa katkelmassakin), joskin tässä tapauksessa ”historiallisen” tai ”dramaattisen” preesensin mielessä: puhutaan preesensissä menneistä tapahtumista, jopa vuosikymmenien takaisesta historiasta, sillä traumakerronnassa menneisyys on usein osa nykyisyyttä (ks. esim. Phelan 1994, 223, 243; Cohn 2006, 119–120). Omalta osaltaan tällainen ”nyt”-hetken kerronta lähentää lukijaa kertojaan saaden lukijan näkemään tapahtumat niiden tapahtumisen ajallisesta perspektiivistä. Mutta myös hypoteettiset muodot – kuten konditionaalinen käyttö – korostuvat, jolloin ne liittyvät sekä odotukseen, toiveisiin että pelkoihin, koska tässä vaiheessa maailmanhistoriaa matkustetaan vielä Neuvostoliittoon, kun-

han on ensin monien vaiheiden kautta saatu viisumi suurlähetystöstä: ”Kohta oltaisiin maissa” – yhä uudelleen, kerta toisensa jälkeen.

Myöhemmin Tallinnan-matkojen kokemuksellinen taso on vaihtunut Tallinna-kuvien katsomiseen televisiosta. Kokemuksellisuus – näyt, äänet, hajut, tuntemukset – eivät kuitenkaan ole enää tavoitettavissa, eikä toiselle henkilölle (joka ei ole kokenut samaa) voi tuota kokemusta välittää. Kumppanille onkin helpompi kertoa stereotyyppisiä tarinoita turismin maailmasta kuin siitä, mitä itse todella kokee, tuntee ja tietää:

Tietenkin saatoin kertoa Tallinnasta tavallisia turistiturinoita, mutta niiden ulkokohtaisuus, ulkopuolisuus ja kliseet sulki kaikki olennaisimmat asiat pois, sellaiset mistä Hukka näkisi sen, näkisi oikeasti, miten meri loiskuu Tallinnan satamassa ja miten ihanaa oli syödä kuumana kesäpäivänä *Kullaseppä Kelderissä*, laskea paljaat jalat kivilattialle, hengittää kellarin kiviseinien kylmentämää keski-aikaista ilmaa ja kulkea Koplin ränsistyneiden puutalojen välissä. (SL, 379.)

Romaanin toisessa, edellistä huomattavasti lyhyemmässä, osassa rakentuu omanlaisensa fantasia, jossa kertoja-Anna kohtaa Tallinnan-laiwassa V. I. Leninin näköishahmon, jonka hän nimeää Vileniksi. Tällaiset arki-realismien keskelle ilmestyvät, fantasian maailmasta irrotetut hahmot ovat tuttuja niin klassisesta kuin uudemmastakin venäläisestä tai venäjänkielisestä kirjallisuudesta.²¹ Tämä romaanin loppupuolen Vilen/Lenin-fantasia on outo kuvitelma, joka ei mahdu minkään selkeän ja johdonmukaisen tulkinnan raameihin. Kyseisessä kuvitellussa hahmossa kasautuu yhteen koko Neuvosto-Viron kokemuksellinen ja kulttuurinen historia, sillä Anna haluaa työstään traumojaan puhumalla Vilenin kanssa Virosta, Venäjältä ja Neuvostoliitosta, menneisyydestä ja sen menettämisestä:

Vilen ja minä nauramme vodkalasien äärellä illan ja yön läpi, Berjozkien läpi, kievinkotletista valuvan voion läpi, läpi kaikkien Venäjän nukkeanimaatioiden, tavaratalon tyhjyyden ja kirkkojen hämäryyden, upseerin rouvien tyköistuvien kellohelmaisten talvi-

takkien alitse, läpi vodkapullojen, joista suomalaiset maksoivat Citymarkettia mainostavan tarran, minä haistan Vilenin ihosta Venäjän ja dadžat, vaikka en ole käynyt yhdelläkään, Siperian ja Kaukasuksen, Isä Aurinkoisen kunniaksi marssivat mielipuoliset kulkueet, kaikki hääparit Leninin Mausoleumissa ja Hrutštševin karjakolta näyttävän vaimon, Vilenin sylissä soi balalaikka ja Musorgski, Kremlin kirkonkellot kuin Rahmaninovilla. (SL, 450.)

Vaikka kyseessä on ristiriitainen kuvitelma, yhdistelmä totalitarismin dystopiaa ja vapaan kansan utopiaa, Anna kytkee siihen henkilökohtaisimmat toiveensa, jossa äänilevyn rahina sekoittuu ”kesäsateeseen Läänemaalla” (SL, 450) ja ”aamu tuoksuu Nevalta, josta nousee aurinko” (SL, 451). Kerrontateknikka muistuttaa klassisen neuvostoelokuvan montaa-sikokeiluja, keskenään ristiriitaistenkin kuvien yhteentörmäyttämistä. Anna yrittää muistuttaa Vilenin – eli fantasia-Leninin – mieleen Lenin-myytin ja sen hataruuden karnevalistisessa hengessä: ”[– –] ne suunnattomat patsaat Leninistä, ja palsamoitu Lenin Punaisella Torilla... Muistatko! [– –] ja että se oli iso, se palsamoitu Lenin, ja minusta se näytti ihan muovilta, [– –] mutta äiti kuiskasi, että Lenin oli syfiliksen seurauksena jäänyt minimittaiseksi ja minua alkoi kamalasti naurattaa siinä ikuisesti palavien tulien lähellä ja äiti ja minä säntäsimme ulos nauramaan” (SL, 453).

Vilen-hahmo on viimeinkin se, jolle Anna voi tunnustaa lapsuudessaan ja nuoruudessaan häpeämänsä, hiljaisuuden ja näkymättömyyden alle jääneen totuuden: ”Puoliksi virolainen. Puoliksi suomalainen.” (SL, 446.) Vilen on joku, joka tuntee niin Viron historian kuin Neuvostoliiton painolastin toisin kuin Hukka, jolle Anna oli aiemmin yrittänyt puhua ”omasta maailmastaan”. Vilenin tavatessaan Anna kokee, ”että minulle vain oli tullut kypsä aika kertoa, että olin siihen vihdoinkin valmis” (SL, 454). Niin ikään romaanin kolmannessa ja viimeisessä osassa Anna pystyy viimein avautumaan uudelle rakastetulle Pikkupeikolle syömis-häiriöstään: ”Minusta on tullut niin rohkea, että olen kertonut Pikkupeikolle kaiken itsestäni. Ensimmäistä kertaa elämässäni en valehtele enkä jätä mitään kertomatta. Kerron kaiken kokonaan.” (SL, 470.) Kysymys on trauman työstämisestä siitä kertomalla sen sijaan, että trauma jäisi

hiljaisuuden ja sanomattomuuden tasolle, kuten Annan aiemmassa kertomusosiossa.

Stalinin lehmät pyrkii sittenkin eheämpään kokemukseen kuin Durasin *Rakastaja*, jonka tarjoamia reittejä se osin seurailee. Kuten mainittua, Päivi Kososen (2000, 24–25) mukaan uudessa ranskalaisessa omaelämäkerrallisessa fiktiossa suurten linjojen sijaan tulee merkityksellisiä – mutta silti merkitykseltään usein epämääräisiä – yksityiskohtia. Durasin minäkertoja toteaa: ”Minun elämäni historiaa ei ole. Ei vain ole. Elämällä ei ole keskipistettä, ei milloinkaan. Ei tietä, ei linjaa. On muka kokonaisuuksia joihin kuvitellaan jonkun vaikuttaneen, pötyä, ei siellä ketään ollut.” (Duras 1985, 17.) ”Historian”, ”keskipisteen”, ”tien”, ”linjan” ja ”kokonaisuuden” puuttuminen muuttaa elämän sokkeloksi, labyrintiksi ja tyhjäksi tilaksi – kuten ranskalaisen uuden romaanin toisinaan antihumanistisilla edustajilla – mutta tätä romaanikäsitystä ei pidä suoraan lukea Oksasen poetiikan perustaksi. Vaikka *Stalinin lehmässä* tehty matka on korostetun fyysistä ja ruumiillista, matkustaminen merkitsee romaanissa myös henkistä ja vertauskuvallista muutosta ja kehitystä. Heidi Grönstrand (2019, 140) tulkitsee romaanin kehityskertomukseksi oman paikan löytämisestä, ja romaanin loppupuolella Anna löytääkin yleisön, jolle voi puhua Neuvosto-Viron traumasta ja omasta syömishäiriöstään. Samalla kertoja luopuu puhumasta itsestään jonakin toisena – ”hänenä” tai ”Annana” – ja löytää vakaumuksellisen minä-puheen. Lisäksi on mahdollista tulkita retorisen kertomusteorian hengesä, että naiivi, erehtyväinen ja epävarma Anna on kertomuksensa lopuksi kasvanut lähelle implisiittisen tekijän – tämän romaanin pohjalta konstruoimamme Oksasen – tiedollista ja taidollista positiota (vrt. Phe-lan 2005, 72). Kertomuksen lopuksi Anna toteaa: ”Matka on tehty. Olen perillä. Olen kotona.” (SL, 478.) Tästä saapumisesta, perille pääsystä, käynnistyy myös Sofi Oksasen ura romaanikirjailijana.

IV Särkynyt mieli – Epäluotettava kerronta ja traumakokemus romaanissa *Baby Jane*

Sofi Oksasen toinen romaani *Baby Jane* (2005) on tarina rakkaudesta, luottamuksesta, pettämisestä, vallankäytöstä ja riippuvuudesta. Kun *Stalinin lehmät* rakentaa laajan kuvionsa ja symbolisen verkostonsa konkreettisen ongelman, syömishäiriön, ympärille, on *Baby Janen* keskiössä paniikkihäiriö. Romaani on Oksasen muita teoksia keskitetympi ja tiiviimpi, ikään kuin sen tarkkaan rajattu muoto heijastelisi neljän seinän sisään sidottua, lähes klaustrofobista tunnelmaa, jossa molemmat tarinan päähenkilöt tuntevat olevansa vankilassa (joko kuvaannollisessa tai todellisessa). Esikoisteoksen ilmavuus, liikkuvuus ja rönsyilevyys muuttuvat seuraavassa romaanissa tarkoin viivoin kehystetyksi elämänekuvaksi.

Baby Janen päähenkilöt elävät eräänlaista lume-elämää ja ylläpitävät keinotekoista identiteettiä, kuten *Stalinin lehmien* Anna ja *Puhdistuksen* Zara, mutta jossakin vaiheessa tulee seinä vastaan, ruumiin fyysinen ja mielen psyykkinen järkkyminen. *Baby Jane* -romaania voi tietenkin lukea kannanottona 1990-luvun suomalaisen mielenterveyshoidon kapea-alaisuuteen ja näköalattomuuteen, mutta se ei ole sosiaaliraportti, jota voisi vetää vastuuseen esittämistään väittämistä; rakkauden, luottamuksen, pettämisen ja häpeän kysymykset ovat tätä laaja-alaisempia kaunokirjallisia teemoja. Fiktiolle ovat ominaisia tietynlaiset puhettavat

– ironiset, epäluotettavat, monitulkintaiset ja ambivalentit diskurssit – joita ei historiankirjoituksessa, sosiaaliraportissa tai uutisjournalismissa odoteta (tai edes toivota) esiintyvän (ks. Cohn 2006, 38, 140, 145). Ennen kaikkea on tärkeää huomioida *Baby Jane* -romaanin eetos, sen eettinen, esteettinen ja emotionaalinen sommitelma, jossa tekijä retoristen keinojensa avulla pyrkii vakuuttamaan lukijansa käsiteltävän aiheen tärkeydestä. Verrattuna erityisesti Oksasen Viron historiaan kytkeytyvien romaanien laajamittaiseen kuvioon *Baby Jane* on pienimuotoisempi teos, mutta taiteilijakuvan kannalta ei kuitenkaan vähemmän merkityksellinen.

Stalinin lehmien tavoin *Baby Janessa* kysymys on erilaisista vaihtuvista identiteeteistä, valtasuhteista, peilikuvista, itsemäärityistä ja yhteisön määrittelemäksi joutumisesta. *Stalinin lemmiä* on toisinaan luettu varsin omaelämäkerrallisesti, ja teos antaakin siihen lähtökohtia. *Baby Jane* on fiktiivisempi teos, eikä minäkertoja ole samalla tavalla yhdistettävissä tekijään itseensä kuin esikoisteoksen minäkertoja. On kiinnostavaa, kuinka *Stalinin lehmien* osittain omaelämäkerrallisesta minäkertojasta siirrytään *Baby Janen* epäluotettavan minäkertojan kautta *Puhdistuksen* päähenkilöihin Aliideen ja Zaraan. Zara on nuori nainen, joka on mukana raadollisessa seksityöläisen arjessa, kun taas *Baby Janen* päähenkilöt pikemminkin suhtautuvat seksityöhön parodisen leikin mielessä. Lisäksi *Baby Janen* minäkertojassa on viitteitä Aliiden edustaman ”hullun” naisen hahmoon, joka kykenee myös murhaamaan. *Puhdistuksen* henkilöt kasvavat tässä mielessä Oksasen aiempien romaanien maaperästä.

Epäluotettavan kerronnan äänet

Baby Jane -romaanin keskeinen tulkinnallinen arvoitus koskee sen kertoja-päähenkilön identiteettiä ja tuon minuudeltaan liukuvan hahmon traumaattisia kokemuksia. Samalla kun kyse on todentuntuisesta henkilöstä, kyse on myös romaanikerronnan ”välineestä”, jonka avulla lukijan huomio kiinnitetään kertomuksen teemaan ja rakenteeseen.¹ On silti tärkeää ajatella, että kertomusten lukemisessa ajatus ihmisyydestä ei katoa. James Phelanin retorisessa mallissa juonen kehitys ja henkilö-

hahmon kehitys liittyvät olennaisesti yhteen. Hänen mukaansa kertomuksen sisäinen dynamiikka ohjaa lukijan huomion henkilöhahmojen mimeettisiin, temaattisiin ja synteettisiin ulottuvuuksiin:

Mimeettinen taso tarkoittaa yleisön kiinnostusta fiktiivisiin henkilöhahmoihin ihmisenkaltaisina olentoina ja fiktiiviseen maailmaan todellista maailmaa muistuttavana kokonaisuutena.

Temaattinen taso tarkoittaa yleisön kiinnostusta henkilöiden edustamiin näkemyksiin ja aatteisiin sekä laajemmin kertomuksen ilmaisemiin kulttuurisiin, ideologisiin, filosofisiin tai eettisiin kysymyksiin.

Synteettinen taso puolestaan tarkoittaa yleisön kiinnostusta niin henkilöhahmoihin kuin kertomukseen laajemminkin keinotekoisina konstruktioina, itsensä tiedostavan kirjallisen taiteen tuotteina. (Phelan 2007, 5–6.)

Phelan tekee käsitteellistä hienosäätöä, jonka mukaan henkilöillä on sekä ”ulottuvuuksia” (*dimensions*) että ”tehtäviä” (*functions*). Tämän erottelun mukaan henkilöön liittyä potentiaalia olla jonkinlainen, mutta tuo potentiaali ”realisoidaan” eri tavoin yksilöllisten kertomusten juonellisessa kehityksessä, kuten Phelan (1989, 15; 2007, 6) aristoteelisesti asian määrittelee. Esimerkiksi *Baby Jane* -romaanissa henkilöt omaavat sairaskertomuksen kohteen abstrakteja ulottuvuuksia, mutta he kehittyvät juonen myötä ”lihaa ja verta” oleviksi henkilöiksi. Tällöin lukijan suhtautuminen heihin ei jää viileän analyttiselle ja teoreettiselle tasolle, vaan tuo suhtautuminen kasvaa tuntevaksi ja myötäeläväksi lukukokemukseksi.

Joissakin kertomuksissa saattaa korostua joko mimeettinen, temaattinen tai synteettinen taso; joissakin kertomuksissa jokaiseen tasoon liittyy kiinnostavuutta (ks. Phelan 1989, 2–3; 1996, 29–30; 2005, 13–15; 2007, 4–6). Kertomuksen mimeettinen luenta tyytyy henkilö- ja tapahtumakuvauksen ”realistiselle” tasolle, jossa henkilöihin suhtaudutaan todellisen kaltaisina ihmisinä. Temaattinen, jotakin ideaa edustava henkilöahmo, esiintyy esimerkiksi faabelissa tai allegoriassa, mutta nykylukijan näkökulmasta temaattinen hahmo, josta puuttuu täysin

mimeettinen taso, tuntuu abstraktilta. Synteettinen henkilöahmo on löydettävissä erityisesti postmodernistisesta metafiktiosta, mutta sekään ei yleensä esiinny sellaisenaan, puhtaana ilmiönä, vaan temaattisen hahmon tavoin se usein vaatii mimeettisen pohjan eli jonkin ihmisenkaltaisen persoonan. Phelanin retorisessa mallissa korostuu henkilöahmon – ja laajemminkin tarinamaailman – mimeettisyys. Mimeettisyys on Phelanin mukaan lähtökohta emotionaaliselle suhtautumiselle kertomukseen. Tämä näkyy siinäkin, että Phelanin luenta fiktiivisistä ja väistämättä synteettisistä kaunokirjallisista konstruktioista merkitsee niiden voimallista inhimillistämistä, jossa teoksen implisiittinen tekijä saa suoraan kirjailijan sukunimen. Tyypillinen phelanilainen muotoilu esimerkiksi *Puhdistuksen* kertovasta kommunikaatiosta voisi kuulua seuraavasti: ”Oksanen haluaa saada meidät näkemään, kuinka Aliide tuomitsee Ingelin ja Hansin väärällä tavalla.” Myös ”meidät” eli tarkemmin sanoen tekijän yleisö otetaan inhimillisinä toimijoina mukaan tähän kommunikaatioon.

Tämänkaltaisella kertovan tekstin ”inhimillistämisellä” Phelan samalla puolustaa tarinan affektiivista lukukokemusta formalistisen rakenteen analyysin tai uskriittisen teeman tulkinnan sijaan. Toisaalta voidaan nähdä, että Phelanin retorinen poetiikka on kokonaisuutena korostukseltaan mimeettistä. Kuten esimerkiksi Matthew Clark esittää, kyseinen malli ei kiinnitä riittävästi huomiota ei-mimeettisiin kertomuksiin tai toisaalta realististen tekstien synteettisiin piirteisiin. Samalla temaattisuus rajautuu Phelanin mallissa väitteiden, ideoiden ja ”totuuksien” esittämiseen, jolloin erilaiset tiedostamattomat merkitykset ja marginaaliset detaljit jäävät vähemmälle huomiolle. (Ks. Clark ja Phelan 2020, 6–11.)² *Baby Jane* – kuten muutkin Oksasen romaanit – ovat yhtä aikaa mimeettisiä, temaattisia ja synteettisiä kertomuksia. Tällöin mimeettisyys koskee henkilöahmojen toimintaa kerrotussa maailmassa, joka voi olla tai olla olematta lukijan tunteman maailman kaltainen; temaattisuus koskee tekstin merkitysten tulkintaa myös muuten kuin tekijän tarkoittamalla tavalla; ja synteettisyys koskee tekstin tehtyä ja rakennettua luonnetta. Nämä ulottuvuudet eivät ole päällekkäisiä, peräkkäisiä tai toisensa pois sulkevia – pikemminkin lukija samanaikaisesti eläytyy tarinaan, tulkitsee kertomusta ja tiedostaa teoksen konstruktio-

luonteen. Se, että *Baby Jane* on tietyllä tavalla rakennettu fiktio, ei estä lukijaa samastumasta sen kokemusmaailmaan ja pohtimasta sen ideoita ja teemoja. Kuitenkin jo se, että romaanin minäkertoja on nimetön, osin hankaloittaa lukijan tunneperäistä suhtautumista häneen todellisen ihmisen kaltaisena hahmona.

Baby Jane on eräänlainen suurnaisen tarina hänen ihailijansa kertomana. James Phelan (2005, 199) kutsuu tämänkaltaisia kertomuksia ”tarkkailevan kerronnan” tapauksiksi, sillä lukijan mielenkiinto kohdistuu minäkertojaa enemmän kertomuksen varsinaiseen kohteeseen, joka on kertojan itsensä ohella, tai enemmänkin, tarinan päähenkilö. Romaanin käynnistyy klassiseen sävyyn omaelämäkerrallisenä muistelona:

Piki oli ehdottomasti kaupungin coolein lepakko, kun tulin Helsinkiin nuorena tyttönä ja naisten suhteen täysin kokemattomana. [– –] Hän oli osallistunut vapautuspäiville ja marssinut kulkueissa ja notkunut Gambrinissa ja hänen kuvansa virnisteli Seta-lehdessä. Ja hän tunsu kaikki ja kaikki tunsivat hänet. (*BJ*, 11.)

On ilmeisen merkityksellistä, että koko kertomus käynnistyy Pikin nimestä. Jatkossa lukija joutuu pohtimaan, onko *Baby Jane* enemmän juuri Pikin (sairas)kertomus kuin minäkertojan omaelämäkerrallinen tilitys. Merkityksellisesti kertoja itse on nimetön, historiaton ja juureton. Taustastaan hän kertoo lähinnä vain kertomuksen ensimmäisessä virkkeessä ilmenevän tiedon siitä, että oli tullut ”Helsinkiin nuorena tyttönä”. Toisin kuin Oksasen useimmissa romaaneissa, kertojan sukutausta ja perhesuhteet jäävät näkymättömiin. Esimerkiksi äitisuhde, joka on varsin olennainen tekijä romaaneissa *Stalinin lehmät*, *Norma* ja *Koirapuisto*, jää käsittelemättä. Nimettömästä kertojasta tulee tyhjä taulu tai paljas pinta, johon Helsingin kovat kokemukset piirtävät jälkensä. Voimme olettaa tai kuvitella, että hän on samalla tavalla muualta (”maalta” tai ”Sysi-Suomesta”) Helsinkiin saapunut kokematon nuori nainen kuin *Stalinin lehmien* Anna tai *Norman* nimihenkilö, mutta hänen menneisyydestään tai toisaalta tulevaisuudestaan lukijalle ei anneta selkeää informaatiota. Kertomuksen kehyksenä on maininta ”Helsinki 1995–2002”, kaikkiaan seitsemän vuoden mittainen ajanjakso, joka oletetta-

vasti sisällyttää itseensä tarinan alkupisteen (Pikin tapaamisen) ja sen päätepisteen (Pikin kuoleman). Hämäräksi jää sen sijaan, missä ajassa ja tilassa minäkertoja kertoo tarinan: vaikka kerronta välillä muuttuu kokemukselliseksi nyt-hetkeksi, hallitsee alkua retrospektiivinen muistelu ("kun tulin"). Syntyikin vaikutelma, että kokeneempi kertoja-minä kertoo kokemattoman henkilö-minänsä vaiheista, mutta vuoden 1995 tapahtumat ovat kuitenkin suhteellisen kaukaisia verrattuna viimeisimpiin tapahtumiin vuonna 2002. Yhdeksi romaanin tulkinnalliseksi kysymykseksi nousee tällöin, kertomisen aktin ohella, minäkertojan kehityskertomus: kehittykö kertoja kokemattomasta minästä kokeneeksi minäksi, joka kykenee tapahtumien jälkeen kertomaan tämän tarinan kuin kirjailija ikään – vai tapahtuuko henkilössä kehitystä lainkaan?³

Pikin hahmo ja kertojan suhde tähän ovat *Baby Jane* -romaanin keskiössä. *Stalinin lehmässä* Annan suhde rakastajiinsa jää hämäräksi tai ambivalentiksi, varsinkin näiden rakastajien sukupuolinen identiteetti.⁴ *Baby Jane* on avoimemmin tarina kahden naisen välisestä rakkaudesta sekä tuon rakkaussuhteen kokemista kipeistä ongelmista. Kuten mainittua, *Baby Jane* on yhdellä tasolla toisen päähenkilön Pikin sairastumiskertomus; toisella tasollaan se on nimettömäksi jäävän minäkertojan traumakertomus. Romaanin edetessä kerronnan tyyli muuttuu iloisesta optimismista ahdistavaan pessimismiin sekä nuoruuden avoinna olevista mahdollisuuksista paikalleen pysähtyneisyyden toivottomuuteen. Nimettömäksi jäävä kertoja luo heti alkuun Pikistä tiiviin kokonaiskuvan, jossa on paitsi tarkkuutta myös ihailua ja ihmetystä. Kyse on muotokuvasta, jonka vähittäinen rappeutuminen tuntuu katkeralta, koska lähtökohdat ovat näinkin mittavat. Alkukuvan jälkeen ylistys jatkuu: "Minusta se kaikki oli coolia. Piki sekoitti paukut coolisti ja vihelteli coolisti. Hän osasi viedä naisensa ulos coolisti ja auttaa takin päälle coolisti. [- -] Se oli täydellistä." (*BJ*, 12–13.) Välillä kertojan kieli yltyy juhlavaksi ja mahdipontiseksi runoudeksi, varsinkin sen yrittäessä kuvailla Pikin ääntä:

Hän tyynnytti äänellään myrskyt ja itkevät lapset, unettomat lepäsivät hänen äänessään ja ahdistuneet tunsivat rintansa aukeavan kevyiksi. [- -] Hänen äänensä venyi ja kiemurteli ja vääntyi, kääntyi kenen hyvänsä ääneksi ja palautui siinä samassa omaksi kermai-

seksi itseksensä. Kaikki sanat, joita jumalaisista äänistä on käytetty, olivat hänen äänensä kohdalla väärä, sillä se ei muistuttanut kenenkään ääntä, [– –]. Ja oli se käheäkin, mutta se oli käheä sillä tavalla kuin kesäinen metsä on käheä ja kuulas yhtäaikaan, kun puut ovat hämärässä ja taivas heleydessä. Sen kuunteleminen tuntui siltä kuin laskisi päänsä tyynylle, joka on täytetty ruusun ja liljan terälehdillä. (BJ, 14.)

Romaanin poeettinen alku, jossa on ilmaisun laveutta ja ilmavuutta, muuttuu tekstin edetessä lakonisemmaksi ja proosallisemmaksi – samalla kun ihanteet murenevat ja toivo alkaa hävitä. Elämän kauneus muuttuu ahdistukseksi ja umpikujaksi. Siinä missä *Stalinin lehmät* on jatkuvasti muotoaan ja rajojaan etsivä, pirstaleinen ja rönstyilevä romaani, on *Baby Jane* romaani, joka vähitellen ”tyhjenee” alun retoriikasta ja runoudesta tiettyjen elämän perusehtojen (ja niitä kuvaavien sanojen) kanssa kamppailuksi.

Alun ylistävän kuvauksen jälkeen kertoja muuttaa suuntaa, ikään kuin kauniin menneisyyden nostalginen muistelo siirtyisi äkkiä kohti kerronnan nykyhetkeä, jossa ongelmat alkavat kasautua:

Piki oli aina ollut ilveilijä ja vitsimaakari ja hänen äänensä oli itkävän ilveilijän ääni, joka sokeutti ja petkutti ja peitti Pikistä kaiken sen, minkä hän halusikin olevan näkymätöntä itsessään. Äänensä takana hän oli turvassa. Se oli hänen suojavärinsä, joka muuttui jatkuvasti tilanteen mukaan, eikä kukaan voinut koskaan epäilläkään, että Pikin kaltaisella ihmeellisellä ja loistokkaalla persoonalla voisi koskaan olla hätä. (BJ, 15.)

Kertoja saattaa kuvata tässä piilevästi omaa itseäänkin: äänen (kerronnan) taakse suojautuvaa ”sokeuttajaa” ja ”petkuttajaa”. Niin ikään seuraavat sanat voisivat viitata myös kertojaan: ”Ennen kuin kukaan ehti huomata, hän oli ehtinyt piirtää juuri tapaamastaan ihmisestä verbaalisen pilapiirroksen, loistokkaan karikatyyrin vain muutamalla sanalla, [– –]” (BJ, 15). Tämä problematiikka heijastelee laajemminkin Oksasen romaanien kerronnan etiikkaa ja retoriikkaa: voiko toisesta ihmisestä tehdä

”pilapiirroksen” tai ”karikatyyrin” ensivaikutelmiin perustuen? Oksasen romaanit, kuten *Baby Jane*, korostavat inhimillisen henkilöahmon monimutkaista muodostumista ja kehittymistä, jolloin lukija joutuu jatkuvasti tarkentamaan käsityksiään henkilöistä, heidän identiteeteistään ja motiiveistaan.

Ylipäänsä *Baby Jane* -romaanin teemaksi tulee kysymys identiteetistä, ilveilystä ja näyttämöllisestä naamiosta (*persona*), joiden alle kätkeytynä on inhimillinen tragedia, kyvyttömyys puhua ja elää muiden ihmisten kanssa. Kertoja päättää ensimmäisen luvun seuraavasti, ennakoiden tulevaa: ”Piki sokaisi pistoillaan minut niin, että otti aikansa ennen kuin osasin erottaa hänen äänestään sen, milloin hän oli tosissaan. Milloin häntä pelotti oikeasti. Milloin äänen läpi kuului paaninen kauhu.” (*BJ*, 15–16.) Paljon myöhemmin kertoja toteaa: ”Mitään sellaista ei tietenkään olisi tapahtunut, jos olisin osannut lukea Pikin ääntä oikein heti alussa. Että siinä kuului muutakin kuin varmuutta ja röyhkeyttä.” (*BJ*, 172.) Tällöin ”kaikkien niiden kokkapuheiden joukossa Pikin lapsenääni olikin se, joka olisi pitänyt ottaa totena” (*BJ*, 173). Romaanin alussa kertoja ylistää Pikin täyteläistä ja hunajaista ääntä; nyt tuo ääni on masennuksen, ahdistuksen ja paniikkihäiriön myötä muuttunut toisenlaiseksi: ”[h]änen äänensä oli pieni ja tiukuinen, paperileivänohut ja läpikuultava”; ”piipitystä, pientä ääntä, äänessä pikkulintuja” (*BJ*, 172). Juuri tässä on tragedian ydin. Kertoja ei ymmärrä eikä ota vakavasti tuota ääntä, vaikka se kertoo suuresta hädästä:

En osannut kuunnella Pikin ääntä tilanteissa, joissa hänen äänensä muuttui pieneksi ja hauraaksi ja yhä hauraammaksi ja tuli lopulta syvältä hänen sisältään hänen sisimpänsä äänenä. Miten hänen äänestään tuli hätäntynyt tiuku, joka löi hätärumpua. Ja tiuku oli aarniometsään jätetyn kissanpoikasen kaulassa. Ja minä en kuullut sitä. (*BJ*, 173.)

Tässä Piki, joka kertomuksen alussa oli itsevarma ilveilijä, käpertyy samanlaiseksi hoivaa vaativaksi kissanpennuksi, jollaisia hänellä on kotonaan. Kertoja tulkitsee kuitenkin hänen todellisen äänensä väärin. Romaanin loppupuolella kertoja toteaa:

Hiljaa oleminen oli hyväksi. Koska jokainen ihmisen ääni muistutti rumuudellaan Pikin äänen ihanuudesta. Kuuntelin mieluummin musiikkia.

I've had enough.

Oma ääneni kuulosti myös rumalta. Siitä puuttui kaneli ja kardemumma ja mustarastaan laulu. Siitä puuttui kirsikkaisten sanojen suloisuus ja kaikki punaiset sävyt. Siitä puuttuivat värit. En halunnut kuulla ääntäni sellaisena. Oli parempi olla hiljaa. (*BJ*, 219; kursiivi alkuperäinen.)

Romaanin alkupuolella kertojan ja Pikin äänet ovat välillä sekoittuneet ”kaksoisääneksi”, jossa yhtä puhujaa ei voi erottaa toisesta, ja tässä heidän äänensä ovat aidoimmillaan ja vilpittömimmillään:

Uusi talvitakki Pikille. Ja uudet talvikäyttöön sopivat kengät.

Ruokaa!

Minun puhelimeni auki jälleen. Ja eroon lainauskielloista ja sakoista.

Rommia!

Pikille stereot ja videot ja uutta musiikkia!

Pikkusikareita! (*BJ*, 42.)

Tässä kerronta alkaa muistuttaa dialogia, vaikka tekstiä ei ole vuoropuheeksi merkittykään. Dialogin merkitsemisen puuttuminen – kuka sanoo mitäkin – kuvaakin osaltaan kertojan ja Pikin hetkellistä yhteensulautumista. Heidän ääntensä vähittäinen etääntyminen toisistaan on kuitenkin merkki syvällä piilevästä tragediasta.

Tarinan tasolla siis kysymys äänestä tai erilaisista äänistä ja niiden tulkinnasta tulee keskeiseksi. Tämä teema heijastuu itse romaanin tasolla siinä, että lukija joutuu tulkitsemaan kertomuksen erilaisia ääniä, niin kertojan itsensä ääntä kuin tekstikokonaisuuden ääntä, joka kuultaa minä-kertojan läpi. ”Ääntä” ei pidä kertomuksen retoriikan näkökulmasta ymmärtää pelkästään auditiiviseksi, vaan myös ideologiseksi ilmiöksi. Richard Aczel (1998, 467) esittää, että ääni on kertomuksen teoriassa kompleksinen ja ongelmallinen kategoria, sillä se koostuu niin kertojan

tai henkilön puheesta, tekstin tyylillisistä keinoista ja retorisisista strategioista kuin vapaan epäsuoran esityksen kaltaisesta sosiaalisesta moniäänisyydestä. James Phelanin (1996, 45, 83) muotoilun mukaan ääni on tyylin, sävyn ja arvojen yhdistelmä, jolloin kertojan tyyli voi pysyä samana läpi kertomuksen, mutta hänen äänensä saattaa muuttua, varsinkin jos kertoja kehittyä henkilönä ja oppii kokemastaan. Itseään kaunokirjallisuuden parissa koulunut lukija ei hänkään välttämättä osaa lukea kertomuksen ääntä ”oikein” heti alussa – kuten ei kertoja osaa lukea aluksi Pikin ääntä – mutta rakenteellisesti haasteellinen romaani opettaa lukijansa huomioimaan tekstin sommitelman ja olemaan sille herkkä. Herkkyys kuulostella toisen ääntä onkin *Baby Janen* teema, joka koskee sekä tarinan että lukemisen tasoa. Tähän lukemisen herkkyyteen kuuluu periaate, jonka mukaan eläydymme minäkertojan kokemuksesta kerrontaan samalla kun pohdimme sitä, että kertojan subjektiivisen esityksen taustalla on implisiittisen tekijän retorinen ja taiteellinen sommitelma.

Oksasen romaaneissa valittujen aiheiden – syömishäiriö, paniikkihäiriö, ahdistus, masennus, yksilölliset ja kansalliset traumat – käsittelyn kipeyttä ja puhuttelevuutta lisää se, että niistä kertoo henkilö, joka samalla kokee nämä asiat omalla yksilöllisellä, historiallisella ja ruumiillisella tavallaan. Hänen minämuodossa kerrottuihin romaaneihinsa – *Stalinin lehmät*, *Baby Jane*, *Koirapuisto* – liittyy subjektiivisen kokemuksen ohella myös epäluotettavan kerronnan mahdollisuus. Dorrit Cohnin (2006, 76–77) mukaan ”fiktiivisillä omaelämäkerroilla (ensimmäisessä persoonassa kerrotuilla ’autodiegeettisillä’ romaaneilla) on jo lähtökohdaisesti eri tavoite kuin todellisilla omaelämäkerroilla (oikeiden ihmisten minämuodossa kertomilla oikeilla elämäntarinoilla)”, sillä ”fiktiota lukiessaan lukija ymmärtää, että kertojaksi on saatettu luoda ideologisesti epäluotettava puhuja”.

Pikin muotokuva on osin fiktiivinen luomus, fiktiota fiktion sisässä, ja romaanin luettuaan lukija saattaa tulkita minäkertojan epäluotettavaksi johtuen hänen traumaattisista kokemuksistaan ja salailun tarpeestaan. Implisiittisen tekijän käsitettä on usein perusteltu sillä, että toisinaan kertoja saattaa puhua ristiriitaisesti tai epäluotettavasti, jolloin hänen sanomansa ei ole koko kertomuksen ydin; sen takaa voi löytyä syvempi

taso ja toisenlainen tarkoitus. Wayne C. Boothin (1983, 158–159) klassisen määritelmän mukaan ”kertoja on *luotettava*, kun hän puhuu tai toimii teoksen normien (eli implisiittisen tekijän normien) mukaan, ja *epäluotettava*, kun hän ei niin tee” (kursiivit alkuperäiset). Epäluotettavuudesta tulee Boothille moraalinen kysymys, sillä lukijan on arvioitava epäluotettavan kertojan puhetta ja toimintaa teoksen korkeampaa etiikkaa vasten. Boothin 1960-luvun alussa kehittämä malli on kuitenkin sikäli yksitasoinen, että siinä kertojan arvoja peilataan teoksen ylempiä arvoja vasten – onhan implisiittinen tekijä Boothille todellisen tekijän ”parempi minä”.

Se, että tässä tutkimuksessa käsitellään Oksasen fiktiivisiä minäkertoja potentiaalisesti epäluotettavina, ei ole suoranaisesti negatiivinen arvio noista kertojista henkilöinä. *Baby Jane* -romaanissa sepitetyn naamion taakse suojautuminen mahdollistaa hetkeksi raadollisesta todellisuudesta irrallisen leikin, joka ei kuitenkaan voi kestää loputtomiin.⁵ Epäluotettava kerrontakin on vaihtelevaa, ja *Baby Jane* sisältää syvän intiimejä ja kipeän tunnustuksellisia jaksoja, joissa minäkertojan vakaumusta ja rehellisyyttä ei välttämättä käy epäileminen. Boothin epäluotettavan kerronnan teoriaa kehittäneen Phelanin (2005, 34–35) mukaan epäluotettava kerronta voi toisinaan ironisesti etäännyttää lukijan kertojasta, toisinaan luoda ymmärryksen siteen heidän välilleen. Phelan (mt., 53) haluaakin eroon binaarisesta rakennemallista, jossa kertoja on joko luotettava tai epäluotettava – vastakkainasetelma, joka on näkyvässä Boothin alkuperäisessä ideassa ja sen narratologisissa sovelluksissa. Pikemminkin Phelanin korostamaan dynaamiseen progressioon ja lukukokemuksen affektiivisuuteen kuuluu käsitys, että kertoja voi olla kertomuksen ajan vaihtelevasti sekä luotettava että epäluotettava. Lukija voi myös kokea erilaisia tuntemuksia suhteessa kertojiin ja henkilöihin sympatiasta antipatiaan (ks. Phelan 2017, 5). Esimerkiksi nuoren ja kokemattoman kertojan – kuten *Baby Janen* minäkertojan – naiivius tai tietämyksen rajoittuneisuus ei välttämättä saa lukijaa muodostamaan hänestä negatiivista kuvaa; toisenlainen kertojatapaus saattaisi olla *Koirapuiston* Olenka, jonka tietynasteinen kylmyys henkilönä ja kertojana puolestaan vaikuttaa lukijan arviointiin hänen etiikastaan. Ylipäänsä tämänkaltaisissa kertojatapauksissa lukija lähtee etsimään teoksen laajempaa sommitelmaa kertovan esityksen takana.

Epäluotettavan kertojan kysymys avaa keskustelun strukturalistisen narratologian ja retorisen kertomusteorian välisille eroille. Puhtaan formalistisissa tai strukturalistisissa epäluotettavuuden analyyseissa minäkertojana toimiva henkilöahho nimittäin usein pelkistetään kielelliseksi merkiksi tai kerronnan välineeksi. Tällöin siirretään syrjään se mahdollisuus, että kirjallisuus on aina myös inhimillistä kommunikaatiota, jossa arvot ja tunteet ovat erityisen tärkeitä. Kuten Liesbeth Korthals Altes (2014, 7) huomauttaa, kertojan luotettavuuden, pettävyyyden tai ironian hahmottaminen on aina kuulunut tarinankerronnan ytimeen, jolloin puhujan eetoksen kysymys tulee olennaiseksi. Sen sijaan, että kertoja luokiteltaisiin teknisessä mielessä joko luotettavaksi tai epäluotettavaksi, on pohdittava tuon kerronnan taustalla olevia inhimillisiä vaikutteita. Narratologiassa epäluotettavuus määritellään usein negatiivisuuden kautta, jolloin sen ”tunnusmerkeiksi” luokitellaan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus tapahtumiin ja ongelmallinen arvomaailma (ks. Rimmon-Kenan 1991, 128–129). Tämänkaltaisen kylmän määrittelyn kautta syyllistetään fiktiivisiä kertoja-henkilöitä, joilla voi olla monenlaisia syitä olla kertomatta asioista niin kuin ne ovat: naiivi lapsenomainen viattomuus, traumaattinen kokemus, joka ei ole puettavissa sanoiksi, kehitysvammaisuus tai (osin edellisiin liittyen) mahdottomuus päästä käsiksi kieleen, jonka avulla tarinan voisi kommunikoida.

Epäluotettava kertoja on toki toisinaan – kertomuksesta riippuen – valehtelija ja vääristelija, mutta se (tai hän) voi olla myös viaton tai vahingoitettu. Richard Walshin (2007, 79) mukaan epäluotettavuuden ideaa on vaikea liittää persoonattomaan kertojaan. Sen sijaan epäluotettavuus on aina merkki henkilökertojan psykologiasta, ja kertomisen teknisen analyysin lisäksi meidän tulee pyrkiä tulkitsemaan juuri tuota henkilön psykologiaa, joka saattaa osoittautua monimutkaiseksi. Toisenlaisesta – retorisen sijaan kognitiivisesta – näkökulmasta Monika Fludernik (2010, 26–27) esittää, että epäluotettavien kerrontatilanteiden tulkinnassa lukija turvautuu kognitiivisiin luonnollistamisen kehyksiin, jotka eivät ole niinkään tekstilähtöisiä kuin laajemmin kokemuksellisia: tällöin fiktiivistä henkilöahhoa pyritään ymmärtämään todellisten inhimillisten kokemusten valossa. Tämä ajatus palautuu Fludernikin (mt., 20) laajempaan kertomuksen määritelmään, jonka mukaan ”tapahtumista

tulee kerrottavia juuri siksi, että niillä on myös emotionaalista merkitystä kertojalle”. Tämä kertomuksen malli koskee esimerkiksi tapauksia, joissa kertoja syystä tai toisesta ei pysty kertomaan jostakin tapahtuneesta, sillä tällöinkin taustalla on jokin hyvin emotionaalinen, esimerkiksi traumaattinen, hetki.

Olisikin lyhytnäköistä lukea Oksasen minäkertojien jokainen lause ironisesti, sillä tällöin kadotetaan yhteys siihen yksilölliseen hahmoon, joka kertoo ja kokee. Kysymys on myös siitä, että epäluotettavuus on yksi ”luonnollinen” tapa toimia hajonneessa ja moniarvoisessa maailmassa. Joka tapauksessa meidän on hyvä huomioida, että epäluotettavan kertojan mahdollisuus fiktiivisessä ”omaelämäkerrassa” (kuten *Stalinin lehmässä*, *Baby Janessa* tai *Koirapuistossa*) merkitsee tekijän ja kertojan perustavanlaatuisista eroa, kuten Cohn (2006, 46) toteaa:

[T]ekijän ja kertojan etäisyys ensimmäisen persoonan romaanissa [ei] ole annettu ja pysyvä asiointila, vaan vaihteleva ja lukijan arviosta riippuvainen. Juuri tämä pysyvästi tuntematon tekijä tekee fiktiivisen omaelämäkerran lukukokemuksesta *perustavanlaatuisesti* erilaisen kuin autenttisen omaelämäkerran lukemisesta, josta epäluotettavan kerronnan mahdollisuus (boothilaisessa mielessä) on *jo itsessään* poissuljettu. (Kursiivit alkuperäiset.)

Kysymys on siis erilaisten tekstien – fiktiivisten, omaelämäkerrallisten, historiallisten – erilaisesta lukemisesta, jota nuo tekstit omilla keinoillaan ohjaavat. Cohnin muotoilussa voimme kuitenkin jälleen huomata narratologisen poetiikan rakentamat yleiset mallit ja säännöt, jotka eivät vielä kerro yksilöllisten kertomusten toimintatavoista.

Baby Janen minäkertoja ei ole omassa kerronnassaan pelkästään kieliopillinen ”minä”, vaan myös tunteva ruumiillinen olento kertomuksensa takana – siitäkin huolimatta, että hän on todellisuudessa ”vain merkkejä paperilla”, kuten strukturalistit sanoisivat. Tässä yhteydessä voidaan huomata, että James Phelanin aiemmin esitelty retorinen henkilöahjomalli on moniulotteisempi kuin aiemmassa kertomusteoriassa vallinneet strukturalistiset ja kielikeskeiset mallit.⁶ Shlomith Rimmon-Kenan toki huomioi *Kertomuksen poetiikassaan* erilaiset henkilöahmotyytit

osana romaanikerronnan keinoja, rakentaen akselia yksiulotteisen tyyppitelevyyden ja moniulotteisen psykologisen uskottavuuden välille (ks. Rimmon-Kenan 1991, 55). Hänen huomionsa siitä, että henkilöhahmo voi olla staattinen tai kompleksinen ja että staattisuus voi ilmetä ”psykkisen trauman aiheuttamana katkona kehityksessä” (mt., 54), kuvaa osaltaan tarkasti *Baby Janen* henkilöitä. Rimmon-Kenanin kertomusteoriassa henkilöhahmot ovat silti nekin vain tekstuaalisia konstruktioita, kun taas Phelanin edellä esitelty kolmitasoinen malli huomioi henkilöhahmot 1) todellisen kaltaisina inhimillisinä olioina, 2) jotakin ideaa edustavina abstrakteina tyypeinä ja 3) fiktiivisen kertomuksen rakenteellisina osina.

Kuitenkin juuri Rimmon-Kenan (1995, 28–29) on omassa ajattelussaan siirtynyt strukturalistisesta narratologiasta kohti eettistä kertomuksen ymmärtämistä. Hän kuvaa, kuinka Wayne C. Boothin edustamasta retorisesta ja ”humanistisesta” kertomusteoriasta on edetty Gérard Genetten johtamaan strukturalistisen narratologian ”antihumanistiseen” aikakauteen. Tästä on edelleen tultu uudemman kertomusteorian kysymyksiin, joita ovat rikastaneet etiikan, feminismin ja jälkikolonialismin ajatukset. *Stalinin lehmät* ja *Baby Jane* ovat esimerkkejä romaaneista, joiden kerronnan ja arvojen selvittämiseksi sen enempää boothilainen kuin genetteläinen menetelmä eivät riitä, joskin niistä on välineellistä apua; joka tapauksessa analyysin on avauduttava syvemmissä mielessä kohti minuutta ja maailmaa. Varsinkin strukturalistinen, kielikeskeinen malli on riittämätön näiden romaanien ilmaiseman ruumiillisen kokemuksellisuuden, moraalisen arvoasetelman ja yhteiskunnallisen keskustelun tavoittamiseksi.

Esineellisen elämän performanssi

Baby Janen alkupuolisko on vielä täynnä toiveita, unelmia ja uskoa elämään, mutta samalla lukija tietää, että kertomuksen nykyhetkestä katsoen nämä tapahtumat ovat jo vuosien takaista menneisyyttä, muistojen kultaamaa nostalgiaa. Kertoja kuvailee ensimmäistä kesäänsä Helsingissä seuraavasti:

Ensimmäiset yhteiset kuukautemme olivat kuumia ja kesäisiä, eikä kumpikaan meistä pitänyt liiasta lämmöstä, joten pysyttelimme viileissä sisätiloissa ja kävimme öisin baareissa. [– –] Sen kesän me vietimme samanlaista elämää, menimme samaa rytmiä, olimme sulavasti yhtä ja kiisimme taksilla Kaisaniemen terassille, joka oli auki yölläkin ja siksi meille hikoileville täydellinen, kurvasimme läpi Kallion kapeiden kujien ja kuhertelimme takapenkillä [– –]. (BJ, 17–18.)

Tämän rakkauden kesän idyllisten ja heikumallisten rivien välistä paistaa ongelma, joka tekee koko ajan tuloaan kertomuksen edetessä: ”Helle ei sopinut meille, sillä lääkityksemme aiheutti kummallekin voimakasta hikoilua” (BJ, 17). Kertoja ja Piki haluavat vain olla kiinni toisissaan, sisällä sylikkään, ”niin täysin piilossa muulta maailmalta, niin turvassa” (BJ, 20). Ensimmäisten kuukausien onneen ja innokkuuteen kuuluu yhteisten tulevaisuudensuunnitelmien tekeminen. Kertoja kuitenkin haluaa pieniä, tavallisia ja arkisia asioita, koska se ovat kaikkein tärkeimpiä: ”Ja odotin ensi lunta ja Korkeasaaren-retkeä ja yhteistä pirtelöä ja Linnanmäki-päivää” (BJ, 21); ”Me menisimme kävelylle vastasataneeseen lumeen ja vilkaisisimme taaksemme jääviä vierekkäisiä jalanjälkiämme” (BJ, 22); ”Ei jouluja tai matkoja tai ystävien häitä, vaan pirtelöitä ja puluja puistossa” (BJ, 23). Mutta kuten kertoja tiivistää: ”Kesä oli loppu” (BJ, 28). Tiettyihin asioihin – Kaisaniemen puiston ja kesänurmikon tuoksu, Helsingin viileät lepakkoyöt – ei ole enää paluuta.

Romaanin nimi tulee Robert Aldrichin ohjaamasta amerikkalaisesta elokuvasta *Mitä tapahtuikaan Baby Janelle?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962), joka perustuu Henry Farrellin romaaniin.⁷ Tarinan päähenkilöt katsovat kyseistä, muun muassa queer-yhteisöjen kulttielokuvaksi muodostunutta teosta televisiosta: ”Piki raksautti pullon korkin auki. Taustalla pyöri elokuva *What Ever Happened to Baby Jane.*” (BJ, 175.) Viittaus elokuvaan näkyy myös romaanin takakansitekstissä, joka alkaa sanoilla ”Mitä tapahtui Pikille?”. Elokuvallinen interteksti herättää kuitenkin kysymyksen siitä, kumpi Oksasen romaanin kahdesta keskuksenhenkilöstä on otsikon ilmaisema ”Baby Jane”, Piki vai nimettömäksi jäävä minäkertoja. Aldrichin elokuvassa *Baby Jane* on Bette Davisin

näyttelemä ikäneito, joka joutuu hoitamaan Joan Crawfordin esittämää, vuoteeseen sidottua sisartaan Blanchea.⁸ Kysymys on sisarten välisestä kilpailusta, kaunasta ja vallankäytöstä, jolla on lopulta tuhoisat seuraukset. Tämän kuvion mukaisesti romaanin ”Baby Jane” olisi minäkertoja, joka hoitavassa suhteessaan päätyy lopulta murhaaviin ajatuksiin. Oksasen romaanin kolmas keskeinen henkilö, Pikiin entinen naisystävä Bossa, puolestaan toimittaa elokuvan taloudenhoitajan virkaa (Piki sanookin suoraan, että ”Bossa tuntuu nykyään taloudenhoitajalta” [BJ, 196]). Kuten elokuvassa, myös romaanissa molemmat päähenkilöt ovat menneitä ”tähtiä” – elokuvassa vanhoja näyttelijöitä, romaanissa kaupungin ”lepakkoluolien” sankarittaria – jotka menestyksen päiviensä jälkeen on sidottu lähes klaustrofobiseen huoneistoon huolehtimaan toisistaan. Lisäksi molemmissa teoksissa kysymys terveydestä ja sairaudesta, niin fyysisestä kuin psyykkisestä, osoittautuu moniselitteiseksi.

Sekä kertoja että Piki ovat juurettomia kulkijoita, elämän virrassa ajelehtivia eksistentiaalisia hahmoja, jotka eivät käy töissä tai pidä yhteyttä perheisiinsä. Hankkiakseen rahaa kertoja ja Piki ryhtyvät pyörittämään leikkimielistä puhelinseksibisnestä, joka sujuukin alkuun kevyesti ja itse asiassa kuin unelma: ”Mutta hänellä on jumalainen ääni. Ja minulla jumalainen vartalo. Ja yhdessä me olemme se jumalainen Susanna Päiväperho, jonka nimi tulee Buñuelin elokuvasta ja pikkuhousut Seppälästä.” (BJ, 34.) Erityisesti Pikille, jolla on aiempaa kokemusta kyseisestä rahanhankintamenetelmästä, taidokkaan esityksen taustalla on sitä naamiopeliä ja ilkkurisuuutta, jota kertoja hänessä ihailee: ”Piki oli ollut vuosia aikaisemmin töissä Widowmakerin seksilinjoilla ja se oli monen maalta Kallion homolandiaan tulevan mielestä tosi cool” (BJ, 37). Jo *Stalinin lehmissä* on idullaan tämä *Baby Janen* tarinakuvio, kun kertoja-päähenkilö Anna ja hänen paras ystävänsä Irene ”sopivat keskenään puhelintapaamisia senssilinjoille ja huijaavat jokaisen mahdollisen linjoilla olevan miehen treffeille kanssaan, pyytävät tulemaan läheisen Siwan parkkipaikalle, menevät katsomaan kulman taakse ja nauravat niin, että kaatuvat lumihankeen” (SL, 122). Jatkossa Irenen tulevaisuudenhaaveita kuvataan seuraavasti: ”Irenen haaveammatti on Rakastajatar, jota vieetään kylpylöihin tai vaikka Wieniin, jolle juotetaan kalleinta konjakkia, joka vieetään viiden tähden ravintoloihin ja joka saa kalliita hajuvesi-

lahjoja” (*SL*, 135). Tästä irvokkaan romanttisesta kuvasta – jollaisesta *Stalinin lehmissä* unelmoidaan ja jota *Baby Janessa* parodioidaan – ei ole pitkä matka *Puhdistuksen* Zaran kohtaloon raadollisen seksibisneksen uhrina tai *Norman* ja *Koirapuiston* kuvioon globaalista ihmiskaupasta. Merkillepantavaa onkin, että tämänkaltaiset motiivit sitovat Oksasen romaaniuutantoa temaattisesti yhteen.

Kuten Sanna Karkulehto tulkitsee analyysissään *Baby Jane* -romaanista, minäkertojan ja Pikin liikeidea miesten seksuaalifantasioiden toteuttamiseksi alkaa vähitellen kääntyä itseään vastaan, jolloin samppanjanhuuruksilla unelmilla on kääntöpuolensa. Karkulehto (2009, 34–35) kirjoittaa, että ”jatkossa subjektiuden esineellistyminen alkaakin muodostua ongelmaksi”, sillä ”kertojasta tulee eräänlainen miesasiakkaiden seksuaalisia haluja toteuttava ja tyydyttävä kone”. Karkulehdon luennan mukaan romaani korostaa ihmissuhteiden ja seksuaalisuuden esineellistymistä, kaupallistumista ja materialisoitumista:

Baby Jane siis esittää seksuaalisuuden fyysisesti vieraana ja esineellisenä paitsi kaupallisessa seksissä ja seksibisneksessä, myös heteroseksuaalisessa parisuhteessa. Näin heteroseksuaalisesta suhteesta muodostuu teoksessa kaupallisen seksin yhteiskuntajärjestelmällinen jatke. Seksuaalisuuden esineellisyyttä korostetaan rinnastamalla nainen ostettaviin brändeihin – Alessiin, Artekiin, Blascoon, Burberryyn, Chaneliin, Wolfordiin – joiden tuotearvoa voidaan tarvittaessa kasvattaa. (Mt. 39.)

Oksasen myöhemmässä romaanissa *Norma* merkkituotteet ja luksus-kulutustavarat ovat niin ikään keskiössä, määräämässä ihmisten elämää ja kohtaloita. Henkilöhahmon kautta fokaloitu kerronta alkaakin *Normassa* muistuttaa välillä muotimaailman luetteloa: ”Vogue. Harper’s Bazar. Cosmopolitan. Hiuslehtien kansikuvat, Pariisin muotiviikkojen kampaukset!” (*N*, 292–293.)

Retorisen kertomusteorian näkökulmasta katsoen Karkulehto kuitenkin lukee *Baby Janea* – sekä siihen temaattisesti rinnastuvaa Essi Henrikssonin romaania *Ilmestys* (2007) – ”ylhäältä alas”, Michel Foucault’n ja Judith Butlerin kaltaisten teoreetikoiden avulla kiinnittämättä erityistä huomiota kertovan fiktion rakentumiseen:

Tutkin tässä artikkelissa näitä Oksasen *Baby Jane* ja Henrikssonin *Ilmestys*-teoksissa esitetyjä taloudellisen, sukupuolitettun ja seksuaalisen vallan sekä väkivallan ilmentymiä ja suhteita. Tarkastelen siis teoksessa esiintyviä kaupallisen, välineellistetyn seksin, vallan ja väkivallan representaatioita sekä niiden ja heteroseksuaalisuuden, heteroseksuaalisen parisuhteen ja yhteiskunnan heteronormatiivisuuden välille rakentuvaa yhteyttä. Lisäksi tutkin niiden kaikkien tuottamia sukupuolen ja seksuaalisuuden merkityksiä myöhäiskapitalistisessa kulutuskulttuurissa. (Karkulehto 2009, 30–31.)

Karkulehdon kulttuurintutkimukselliselle lukutavalle on ominaista tietyn kertomuksen tekstuaalisen erityislaadun sivuuttava teoreettinen selitysmalli, jolloin *Baby Janea* voidaan kuvata ”samoilla sanoilla” kuin Maria Jotunin novelleja (mt., 30). Lisäksi Oksasen romaani esittää kaupallisen seksin harjoittamisen Karkulehdon (mt., 32) mukaan ”samaa tapaan” kuin Anna Kontula sosiaalitieteellisissä tutkimuksissaan. Mutta sen sijaan, että nähtäisiin vain kulttuuristen diskurssien samuutta, on retorisen kertomusteorian mukaan nähtävä myös yksilöllisen fiktiivisen teoksen erityisyys. *Baby Jane* -romaanin voi Karkulehdon (mt., 39) hengessä tietenkin tulkita Judith Butlerin performatiivisuuden käsitteen avulla, jolloin ”kertoja elää uuden miesystävänsä kanssa kulissimaista, sananmukaisesti performatiivisesti esitettyä [–] parisuhdetatteria, jossa intiimi läheisyys ja seksi ovat kertojalle pelkkää performanssia” ja ”kertojan ja Joonatanin suhde asettaa kulissimaisessa keinotekoisuudessaan kulttuurin heteronormatiivisuuden ja koko heteroseksuaalisen parinmuodostusjärjestelmän kriittiseen valoon”. *Stalinin lehmissä* kertoja-Annan rakastaja Hukka – jonka sukupuoli jää määrittämättömäksi – toivoo, että Anna ”leikkisi” hänelle prostituoitua ja puhuisi ”ulkomaalaisittain”: ”Kysyin, halusiko hän minun olevan thaimaalainen, ruotsalainen, venäläinen, virolainen, musta, valkoinen” (*SL*, 396). *Baby Janen* kertojalle ja Pikille kyseessä on niin ikään lähtökohtaisesti ”leikki” ja ”tarinoiden” keksiminen (*BJ*, 34, 35), joissa esimerkiksi ”Piki tekeytyi Maija Mollaseksi” (*BJ*, 79). Susanna Päiväperhosta, kertojan ja Pikin luomasta kuvitteellisesta hahmosta, tulee myöhemmin väline ja välittäjä, jon-

ka kautta he voivat kommunikoida keskenään siinäkin vaiheessa, kun eivät ole enää puheväleissä: ”Parvekkeella viettämäni yön jälkeen Piki ja minä puhuimme vain Susannan takia ja Susannan kautta” (*BJ*, 155).

Butlerin esittämä käsitys sukupuolen performatiivisesta luonteesta purkaa biologisen sukupuolen, kulttuurisesti rakentuneen seksuaalisen identiteetin sekä sukupuolen esittämisen välisiä rajoja. Teatterillisista metaforista huolimatta Butlerin tarkoittama performatiivisuus onkin ennen kaikkea puheaktin kaltainen kielellinen kategoria, jossa sukupuolen performanssi *tuottaa* sukupuolen, sen sijaan että kyse olisi keinotekoisesta roolista, joka rakennetaan jonkin jo valmiin minuuden päälle (ks. esim. Sedgwick 2003, 130–131; Warhol 2003, 4–5). Butlerin (2006, 229) mukaan ”sukupuolitetun ruumiin performatiivisuus tarkoittaa, että sillä ei ole mitään ontologista, olemiseen liittyvää statusta irrallaan niistä monista teoista, jotka muodostavat sen todellisuuden”. Erityisesti drag on keino paljastaa sukupuolisen identiteetin alkuperäisyys harhaksi, jäljittelyksi ja konstruktioksi, joka rakentuu muiden konstruktioiden päälle (ks. mt., 229–231). Tämä sukupuolen performatiivisuus on keino, jota *Baby Janen* minäkertoja ja Piki yhdessä kokeilevat hyvän aikaa, jolloin pukeutumisesta ja performanssista tulee ”omaa itseä” pakeneva keinotekoisuuden tila. Julma todellisuus, joka ei ole enää käännettävissä performanssiksi, odottaa klaustrofobisen tilan ahtaiden nurkkien takana. Vaikka kertomus jääkin lohduuttomuuden tilaan, eräänlaiseen henkiseen – ja mahdollisesti konkreettiseen – vankilaan, Oksasen eetos ei kuitenkaan jää parodisen naamioleikin tasolle. Tällaisen yhteiskunnallisen tilanteen toivottomuuden sijaan Oksanen etsii tuotannossaan reittejä kasvuun ja muutokseen. Näin ollen teatterimainen leikki ei ole ainoa mitä on, vaan sellaiseen turvautuminen kertoo jotakin ihmisyyksilön henkisestä tyhjyydestä markkinavetoisessa kulttuurissa, jossa yksilöstä itsestäänkin tulee helposti kulutustavara. Pohjimmiltaan kysymyksessä on tunteisiin vetoava hätähuuto.

Tematiikan ohella on tarpeellista huomioida romaanin tekstuaalisuus. *Baby Jane* -romaanin ”heteronormatiivisuutta” oletettavasti vastustava ”lesbokerronta” voidaankin tulkita myös tekstuaaliseksi ja rakenteelliseksi keinoksi, ei pelkästään tarinan, aiheen ja tematiikan kysymykseksi.⁹ Lasse Kekki (2006, 89–90) kirjoittaa kerronnallisesta tilasta, joka pyrkii haastamaan patriarkaalisen tai heteronormatiivisen

järjestyksen ja sen mukaiset konventiot tarjoamalla ”uudella tavalla kuvitellun naissubjektin”. Voidaan lisäksi ajatella, että klassinen, juonellinen ja suljettu kertomusmuoto on nimenomaan maskuliininen malli ja että sitä kyseenalaistavat erilaiset tilalliset ja ajalliset mallit, joissa kokemuksellisuus korostuu juonellisuuden sijaan. Tämänkaltainen käsitys kertomuksesta, joka kuvaa hyvin Sofi Oksasen romaaneja, vastustaa retorisen kertomusteorian juonellista ja ”progressiivista” korostusta.

Baby Jane -romaanin muodon leikkisyys ja sen tietoinen konstruktio- luonne tukevat ajatusta kerronnasta, joka pyrkii kyseenalaistamaan ”patriarkaalisien” romaanin konventioita. Esimerkiksi Djuna Barnesin romaanin *Yö metsä* (*Nightwood*, 1936) monikerroksisen tarinan ytimessä on kahden naisen, Noran ja Robinin, välinen eroottinen suhde tavara- paljouden keskellä sekä tuon suhteen vähittäinen hiipuminen elämän- petyksiin. Marika Tuohimaan (2002, 195) analyysin mukaan Barnesin romaanissa ”rakastetun kehollinen materiaalisuus, iho, kasvot ja liikkeet paljastavat jonkin merkityksellisemmän tason kuin mitä voidaan ilmaista kielen tasolla”. Tuohimaa (mt., 209) esittää myös, että *Yö metsä* ”välittää erilaisia tunteita ja tunnelmia vaihdellen kaipauksesta nauruun, intohimoon, ikävään ja surumielisyyteen” ja että romaanin ”kerronta rikkoo kausaalista, kronologista ja narratiivista jatkuvuutta”. Edelleen hän tulkitsee, että Barnesin romaanin ”kielen runomuotoinen vaihteleva rytmiiikka ja musikaalisuus voidaan nähdä heterogeenisen ja kielen ulkopuolisen elementin ilmaukseksi”, jolloin ”kehollinen ja vietillinen intensiteetti rikkoo symbolisen järjestyksen lineaarisuutta ja selkeyttä” (mt., 212). Lee Edelmanin (2004, 4) vaikutusvaltaisen teorian mukaan queer näkyy yhteiskunnan normatiivisten rakenteiden, kuten lasten synnyttämisen, kieltona ja ilmenee samalla ajallisesti ja kerronnallisesti epälineaarisenä mallina. Edelman (mt., 7) esittääkin queerin antinarratiivisuutena, jossa kertomus ei ole eteenpäin ja tulevaisuuteen suuntautunutta, ja tässä mielessä hänen teoriansa sopii kuvaamaan juuri *Baby Janea* – joskaan ei samassa mielessä esimerkiksi *Stalinin lemmiä* tai *Puhdistusta*.

Mahdollisia tulkintoja *Baby Janen* queer- tai lesbotematiikasta voidaan tehdä myös romaanin intertekstuaalisten viitteiden kautta, joihin edellä mainittu elokuva *Mitä tapahtuikaan Baby Janelle?* kuuluu. Intertekstuaa-

lisuuden analyysi samalla syventää retorisen kertomusteorian mallia, joka keskittyy pikemminkin juonelliseen etenemiseen. Julia Kristevan esseessään ”Sana, dialogi ja romaani” (”Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, 1967) esittämän ja sittemmin loputtomiin siteeratun muotoilun mukaan ”jokainen teksti rakentuu sitaattien mosaiikkina, jokainen teksti on imenyt itseensä toisia tekstejä ja jokainen teksti on muunnos toisista teksteistä. Intersubjektiivisuuden käsitteen sijalle asettuu *intertekstuaalisuuden* käsite, ja poeettinen kieli on vähintäänkin *kaksinkertaista*.” (Kristeva 1993, 23.)¹⁰ Kristevan (jälki)strukturalistinen tulkinta muuntaa tässä Mihail Bahtinin dialogisuuden idean (”intersubjektiivisuuden”) puhtaan tekstuaaliseksi käsitykseksi (”intertekstuaalisuudeksi”), kuten Liisa Saariluoma (1998, 9–11) kriittisesti huomauttaa: ”Tekstit eivät viittaa toisiin teksteihin siten, että jäädään kiertämään ikuista kehää tekstistä toiseen, vaan toisiin teksteihin viittaaminen on keskustelua paitsi kirjallisuuden konventioiden kanssa myös sen kanssa, mitä toiset tekstit väittävät tekstien ulkopuolisesta todellisuudesta.” Tässä mielessä Sofi Oksasen romaanien intertekstuaalisuus on merkki sosiaalisesta dialogista, joka ylittää puhtaan tekstuaalisten viittaussuhteiden rajat. Rakentamalla romaaninsa tekstienväliselle dialogille Oksanen osallistuu keskusteluun todellisuuden ymmärtämisen tavoista.

Samalla on kuitenkin huomattava, että fiktiivisten kertomusten ymmärtäminen vaatii myös tekstinsisäisten keinojen ja tekstienvälisten viittausten yksityiskohtaista analyysia. Tällöin on porauduttava laajan ja metaforisen intertekstuaalisuuden määrittelyn sijaan konkreettisiin kerrontatapauksiin. ”Pohjatekstin” eli subtekstin käsitteestä tulee analyttinen väline kaunokirjallisissa teksteissä esiintyvien tulkinnallisten kysymysten ratkaisemiseksi. Se on lukemisen tapa, jonka avulla voidaan löytää tekstien piilotettuja merkityksiä, toistuvia kuvia ja motiiveja. Tällöin tekstin merkitys ei löydy yksinomaan siitä itsestään vaan myös toisista teksteistä, jotka toimivat luettavan tekstin pohjateksteinä ja ”heijastuvat” siinä. Teksteille yhteisten erillisten yksityiskohtien luokittelun lisäksi lukijan on tulkintatyössään kuitenkin löydettävä jokin merkityksellinen temaattinen funktio. Kuten Pekka Tammi (1991, 61, 62) kirjoittaa soveltamansa Kiril Taranovskin analyysimenetelmän pohjalta, ”Taranovskin ja hänen seuraajiensa tutkimukset ovat paljon selkeäm-

min suuntautuneet kohti yksilöllisen tekstin *tulkintaa* kuin mihin intertekstuaalisuuden teoriassa on slavistiikan ulkopuolella totuttu”, jolloin kirjailijan keinojen lisäksi kysymyksessä on ”lukemisen strategia”.

Baby Janessa onkin lukijan tulkintaa vaativaa intertekstuaalista kerrostumaa, jollainen vain syvenee Oksasen seuraavassa romaanissa *Puhdistus*, jota käsittelem tutkimuksen seuraavassa luvussa. *Baby Janen* kertoja kokee, ettei hänellä ole mahdollisuuksia tavoittaa Pikin tilannetta, ikään kuin tuo tilanne olisi liian korkea, häipyisi usvaan ja olisi kuin toisesta, fantasiakirjallisuuteen kuuluvasta maailmasta: ”Korkeasaari oli liian korkea. Se vain häipyi yhä tiheämpään usvaan. Kuin Avalon.” (BJ, 110.) Tässä viitataan Marion Zimmer Bradleyn fantasiaromaaniin *Avalonin usvat* (*The Mists of Avalon*, 1983), joka kirjoittaa Pyöreän pöydän ritareiden tarinan uudelleen feministisestä näkökulmasta ja muuntaa legendan kokonaan naisten väliseksi seikkailuksi. Bradley on yksi Marilyn R. Farwellin analysoimista kirjailijoista hänen tutkimuksessaan *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives* (1996), jossa laajojen kulttuuri- ja sukupuoliteorioiden sijaan etsitään juuri kerronnallisen ja tekstuaalisen tason erityisyyttä lesbokertomuksista puhuttaessa. *Baby Jane* voidaan puolestaan lukea queer-romanssiksi, joka toimii vastoin perinteistä heteroseksuaalista romanssikertomusta ja sen onnellisen lopun kaavaa. Kuten Robyn Warhol ja Susan Lanser (2015, 2) ilmaisevat, queer haastaa kertomusten heteronormatiivisia rakenteita ja niihin liittyviä binaarisia käsityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Heidän toimittamansa teos *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions* purkaa feministisen narratologian osin strukturalistisia lähtökohtia ja avaa keskustelun laajemmalle ja monisäikeisemmälle ymmärrykselle sekä kertomuksista että sukupuolista.

Baby Jane -romaanin kerronta ei kuitenkaan ole narratologisessa mielessä poikkeuksellista, sillä eihän esimerkiksi sen *homodiegeettinen* kerronta ole välttämättä sukupuolitettua sen enempää kuin *heterodiegeettinen* kerronta *Puhdistuksessa*. En usko, että kerrontateknisistä keinoista voidaan tehdä suoria ideologisia tulkintoja. Tästä syystä näkökulma on tarkennettava kerronnan tekniikasta kertomuksen sisältöön ja ajateltava – kuten tässä luvussa yleisemminkin – kertojaa kokevana ja tuntevana ihmisenä. On mahdollista ajatella, että *Baby Janen* kertojan identiteetti

on jatkuvassa prosessissa, tulematta missään vaiheessa täysin valmiiksi ja selkeäksi sen enempää romaanin lukijalle kuin kertojalle itselleenkään. Butlerin performatiivisuuden käsitettä vasten lukien voidaankin tulkita, että kertojaminällä ei ole mitään valmista identiteettiä – lukija ei saa tietää oikeastaan mitään hänen sosiaalisesta taustastaan – vaan tuo identiteetti tuotetaan kertomisen aktissa, jolloin teksti kiinnittää huomion itseensä *tekstinä*. Romaanin loputtuakaan emme tiedä kovin tarkkaan, kuka meille on puhunut.

Romaanin fiktiivisyyttä, itserefleksiivisyyttä ja moniäänisyyttä kuvastaa se, että se on kudottu yhteen erilaisista kulttuurisista äänistä ja populaarikulttuurisista viittauksista, alkaen itse teoksen nimestä. Useissa yhteyksissä nähdään, että romaanin minäkertojan tajunta on populaarikulttuurin täyttämä, jopa haitallisuuteen asti: ”*Why can't she be sober?*” Repliikki tuli yhtäkkiä päähäni, mutta en osannut yhdistää sitä mihinkään. Minun olisi pitänyt olla siinä vaiheessa hiljaa, keskittyä vaikka miettimään, mistä elokuvasta lause oli, mutta en voinut. Oli jatkettava. Kuultava jonkinlainen vastaus.” (*BJ*, 92; kursiivi alkuperäinen.) *Mitä tapahtuikaan Baby Janelle?* -elokuvan ohella romaanin kulttuurisia kerroksia lisäävät muut viittaukset, kuten se, että päähenkilöiden kehittämän kuvitteellisen puhelintytön nimi tulee Luís Buñuelin elokuvasta *Päiväperho* (*Belle de jour*, 1967), joka on kriittinen – ja silti miesnäkökulmainen – fantasia prostituutiosta. ”Päiväperhoa” voi pitää viittauksena elämän ja onnen hetkellisyyteen ja katoavaisuuteen, mikä on osa *Baby Janen* tematiikkaa. Romaanin kulttuurisiin kerroksiin kuuluvat myös jokaisen luvun aloittavat rock- ja pop-sitaatit (Madonnalta, Courtney Lovelta ja Marianne Faithfullilta), jotka omalla tasollaan kertovat tarinaa unelmista, niiden pettävydestä ja murenemisestä. Lukujen alussa olevat sitaatit toimivat omalla tarinan ulkopuolisella tasollaan. Ne ovat teoksen mottoja, mutta muutamat niistä esiintyvät myös tarinamaailman tasolla, osana niin kertojan kuin muidenkin henkilöiden ajatuksia, jolloin tarinan ja sen esittämisen taso saattavat paikoin sulautua toisiinsa. Elämän unelmista ja pettymyksistä kertovista karheista pop-balladeista on tullut henkilöille tapa kokea maailmaa; ne eivät ole pelkkää ulkopuolista ääntä ja väriä.

Kenen sairaskertomus?

Alun onnellisen vaiheen jälkeen kertoja aloittaa tarinan uudelleen: ”Kun me tapasimme, meillä oli molemmilla diagnosoitu vakava masennus. Meillä oli sama lääkitys, vaikka oireemme olivat erilaisia.” (BJ, 29.) Kertoja huomaa, että Pikin masennuksen laatu on aivan toista luokkaa kuin hänen oma, ”tavallinen” masennuksensa, joka näkyy siinä, että hän ei jaksakaan tehdä arkisia asioita: ”[s]e näkyi postina, joka täytti eteisen lattian” ja ”hometta kasvavissa kahvikupeissa ja keittiöstä tulvivien banaanikärpästen määrässä ja surinassa” (BJ, 30–31). Kertoja rinnastaa oman masennuksensa – ”harmaan kelmun ikkunoiden pinnassa” (BJ, 31) – Pikin aivan toisenlaiseen tilaan, joka on sekin visualisoitavissa kodin ilmeessä: ”Pikin koti oli aina narskuvan siisti. Tiskipöytä ja lasit kirskuivat puh-tauttaan.” (BJ, 32.) Tähän kirs kuvan kirkkaan sisätilan kuvaukseen rinnastuu kertojan kokemus toisesta ihmissuhteestaan.

Romaanin ensimmäinen luku on kuvannut Pikin kanssa vietetyn elämän onnellisimmat vaiheet; toinen luku siirtyy äkillisesti toisenlaisiin kuvioihin, kun kertoja paljastaa asuvansa miesystävän luona. Tämä muutos saa lukijan pohtimaan kertomuksen ajallista rakentumista sekä minäkertojan mahdollista epäluotettavuutta tarinaa koskevan informaation suhteen: ”Katsoin joka aamu saman näytelmän polttaessani aamusavukkeita aamutakissa Joonatanin vastenmielisen aamuaurinkoisella ikkunalla. [– –] Joonatan aloitti aamunsa aina sytyttämällä keittiöön loisteputken, mutta minä kävin aina sammuttamassa sen ja sytytin mieluummin jonkin toisen lampun, jossa oli edes jotain lämpöä.” (BJ, 51.) Kertoja on siis joutunut uuteen elämänpiiriin, jota hallitsevat kylmät loisteputket, vaikka hän haluaisi lämpöä elämäänsä. Hän muistelee Pikiä, jolla oli samanlaisia kokemuksia tämänkaltaisista aamuista: ”Olimme molemmat ahdistuneita aamuvalosta ja aamuäänistä ja piilouduimme niiltä peiton alle parvelle” (BJ, 52). Kuvio muistuttaa Annan (tai hänen äitinsä) kokemuksia *Stalinin lehmissä*, jossa kylmät ja suljetut tilat herättävät muistoja lämmöstä ja avarasta maisemasta. Kyseinen kaupunginosa, jossa kertoja nyt elää lähes vangittuna, toimii selkeänä kontrastina kertomuksen alkupuolen romanttisille kesäöille puistoissa ja ravintoloissa:

Tässä talossa kukaan ei ollut koskaan parvekkeella tupakalla.

Eikä ikkunalla, kun tulin kotiin ja katselin talon ikkunoita.

Ei vastakkaisessa talossa, jonka ikkunoita katselin ollessani itse tupakalla ikkunalautaan nojaten.

Täällä ei kukaan oksentanut kenenkään kengille yöllä eikä päivällä.

Täällä jokaisen ikkunan takana oli jouluisin koristeltu kuusi, jonka valot näkyivät sälekaihtimienkin lävitse.

Virtsa ei haissut porttikongissa, eikä kadulla tarvinnut varoa kaljapullon sirpaleita. Aamuisin lastenvaunut katosivat käytävältä ja autot parkista. Päivät olivat hiljaisia ja ihmisistä tyhjiä. Illat samaten, ja ovikoodit toimivat läpi yön. Sunnuntaisin oli erityisen kuollutta. Olisi voinut luulla olevansa aavekaupungissa. Vain tuuli oli elossa. (*BJ*, 63.)

Kerronta itse ”kuolee” tässä tilanteessa muuttuen lakonisiksi ja elottomiksi yhden virkkeen kappaleiksi tai negaatioiksi, varsinkin verrattuna kertomuksen alkupuolen värikkäisiin kuvauksiin, pitkiin kappaleisiin ja pirskahtelevaan iloon.

Pitääkseen itsensä jotenkin koossa kertoja ryhtyy kuvailemaan hyvin yksityiskohtaisesti aamutoimiaan, ikään kuin kertominen ja kokeminen olisivat samanaikaisia ja asioista kertominen olisi tässä mielessä terapeutista mielen kontrollia:

Päivävoiteen jälkeen levitin meikinalusvoiteen ja annoin sen imeytyä. Poltin savukkeen. Kirkastin silmiäni lisää tipoilla ja tartuin värivoiteeseen, jonka levitin huolellisesti sienellä ja häivytyin kaulalle. Lisäsin voidemaista poskipunaa siihen kuoppaan, joka syntyi, kun vedin posket sisään, ja puuteroin kasvoni irtopuuterilla ja samettivipalla. Poltin uuden savukkeen. Pohjustin silmäluomet, levitin tummempaa luomiväriä ulkonurkkaan ja vaaleampaa sisänurkkaan ja rajasin silmäni märällä luomivärillä ja häivytyin rajauksen rajauskynän vaahtomuovipäällä. Lisäsin kajalia silmäluomeen ja viimeistelin silmäehostuksen vedenkestävällä ripsivärillä. Huulten pohjustuksen jälkeen rajasin ne pehmeällä huultenrajauskynällä,

levitin siveltimellä erityiskestävän huulipunaa, puuteroin huulet, levitin lisää huulipunaa ja painoin ne kasvopaperiin. Kulmaluulle ja poskipäälle vielä hieman helmiäistä. (*BJ*, 53.)

Kylpyhuone on kertojalle paikka, jossa hän voi olla itsekseen ja tuijottaa seinää, ja vain kylpy tuo sitä lämpöä ja lohtua, joka hänen elämästään muuten puuttuu. Joonatanin kirkkaanväriset ja tehokkaat suihkusaippuat, jotka kertovat omaa kieltään teknisestä ja taloudellisesta ajankäytöstä, toimivat rakenteellisena kontrastina kertojan kaipaamille ”lempeille muistoille, muistoille naurusta ja halusta” (*BJ*, 58–59). Joonatanin elämäntapaan ja maailmankuvaan ei kuulu ”haaveilu” (*BJ*, 57), josta hän usein havahduttaa minäkertojan takaisin arkitodellisuuteen. Joonatanin valkoisen kylpyhuoneen kuvaus rakentuu analogiana Pikin mustaverhoisen asunnon kuvaukselle, jolloin kyse on kahden erilaisen tilan rinnastamisesta. Kertoja valottaa nykytilanteeseen johtaneita tapahtumia vain vähitellen, ja mukana tuntuu olevan jotakin traumaattista, jota hän ei pysty ilmaisemaan: ”Kiersin kaikki muistot. Vältin Pikin hajuisia paikkoja. Vältin naisia, joilla on reisarit ja jotka polttavat ketjussa. Joilla on pikiruskeat silmät. Tai pikimusta vaatetus.” (*BJ*, 65.) Sanan ”piki” toistuminen kertojan kielessä viittaa asioihin, joista hän ei ole päässyt irti.

Romaanin kolmannessa luvussa siirrytään takaisin Pikin luo. Vähitellen kertoja ymmärtää, että aiemmat lupaukset kävelystä vastasataneessa lumessa ja huvipuistoseikkailusta eivät tule koskaan toteutumaan:

Eräänä päivänä sitten vain tajusin, etten enää puhunut hattaroista, Linnanmäestä, Korkeasaaresta tai Suomenlinnasta. Enkä kävelystä vastasataneessa lumessa. Piki oli sanonut – kun Linnanmäki suljettiin – että ensi kesänä sitten. Ja minä olin vastaamaisillani, että ensi kesänä sitten. Mutta en sanonutkaan niin. En sanonut mitään. (*BJ*, 95.)

Kertojalle Pikin masennuksen luonne on tulkinallinen ongelma, jota hän ei kykene ratkaisemaan, toisin kuin omansa: ”[S]e oli vain... kaivo, josta en erityisen aktiivisesti edes yrittänyt räpeltää ylös, koska en jaksanut. Ristinkin sen Rouva Kaivoksi, koska nimettyjä asioita on helpompi

käsitellä.” (BJ, 108.) Piki itse ei suostu puhumaan masennuksestaan, vaan viittaa siihen vain ohimennen: ”Samalla tavalla kuin olisi huomauttanut ensimmäisistä keltaisista vaahteranlehdistä pihapuussa” (BJ, 108). Kertojakin etsii rinnastuksia luonnollisesta maailmasta, joka ei kuitenkaan tunnu olevan ”tätä” maailmaa: ”Pikin elämä maistui sepelille ja soralle ihan turhaan, Pikin valo on niin turhaan kalterinväristä. Se on niin turhaa. Pikiä ei vain ole tarkoitettu tähän maailmaan.” (BJ, 110.)

Kuten Anna *Stalinin lehmässä*, myös *Baby Janen* kertoja huomaa kirjoissa kuvattujen asioiden ja omien todellisuuskokemusten välisen huutavan ristiriidan. Hän kertoo olevansa kiinnostunut ”psykiatrisesta kirjallisuudesta” (BJ, 29), mutta populaarit mielenterveyteen liittyvät kirjat ovat hänelle enimmäkseen ”Näin saat elämänilosi takaisin -kirjoja: ’Muista, että ahdistus ei kestä koko elämää!’, ’Älä ota elämää niin vakavasti!’, ’Hanki harrastus!’” (BJ, 115–116). Tällaiset positiivisuutta ja energiaa korostavat elämänoppaat rakentavat samalla selviytyjän, voittajan ja sankarin kuvaa. Kertoja yrittää saada Pikin hoitoon, vaikka kenties onkin liian myöhäistä, sillä ”Piki oli saanut alusta alkaen vääränlaista hoitoa”, psykoanalyysia kognitiivisen terapian sijaan sekä lääkefirmojen menestystuotteita:

Terapiaan pääseminen oli aikoinaan vienyt viisi vuotta, ja hoidon tarkoituksena oli selvittää, mikä lapsuudessa oli mennyt vikaan, vaikka Piki olisi tarvinnut kognitiivista lyhytterapiaa heti alkuunsa ja jonkun, joka olisi kertonut, että Bossa ei olisi saanut mennä ensimmäistäkään kertaa kauppaan Pikin puolesta. Mutta ainoa apu, mitä Piki silloin sai, oli sairausloma ja kasa lääkkeitä, tietenkin benzoja ja Fontexia alkuun, jotka arvauskeskuksen lääkäri kirjoitti Fontex-kynällä pyöritellen Fontex-muistikuutiota Fontex-avaimenperän kilistessä kaulassa. (BJ, 202.)

Kaisa Kurikka (2006, 72) kirjoittaa, että *Baby Janessa* ”mielenhäiriöistä kärsiville ihmisille työnnetään auliisti avuksi lääkkeitä muttei mitään muuta” ja että ”heidät jätetään oman onnensa huomaan turvanaan pilleripurkki, joka on saanut jokapäiväisen leivän aseman”. Kertojan katke-
ran kuvauksen mukaan Pikin saama lääketieteellinen hoito on teknisen etäännytettyä eikä siinä oteta huomioon potilaan yksilöllisyyttä.

Lääketieteelliset sairaskertomukset noudattavat tiettyjä sääntöjä oman tekstityyppinsä ja sen mukaisten pragmaattisten tavoitteiden ohjaamina, kun taas sepitteelliset ja omaelämäkerralliset sairaskertomukset voivat omaksua monia muotoja ja olla kertojansa ja kokijansa näköisiä. Kognitiivisen kertomusteorian näkökulmasta kertomukset voivat olla monella tapaa terapeutisia: ihmiset paitsi kertovat tarinoita itselleen ja toisilleen myös hahmottavat todellisuutta erilaisina kertomuksina pysyäkseen koossa ja saadakseen otetta usein kaoottisesta ja pirstaleisesta maailmasta. Traumaattisten ja stressiä aiheuttaneiden tapausten jälkeen ihmiset voivat tietoisesti käyttää kertomusmuotoa yhtenä keskeisenä selviytymisstrategiana. David Hermanin (2009, 2) vaikutusvaltaisen määritelmän mukaan ”kertomus on perustavanlaatuisen inhimillinen strategia, jonka avulla pyritään hallitsemaan aikaa, prosessia ja muutosta”.

Sofi Oksanen (2009a, 14) kuitenkin viittaa itse siihen laveaan kertomusteoreettiseen käsitykseen, että ”identiteetti on narratiivinen” ja että ”puhuessaan elämästään ihminen käyttää narratiivisia keinoja”. Tällainen identiteettiin ja narratiiviin liittyvä populaari diskurssi kyseenalaistuu, kun katsotaan yksittäistapauksia. Oksanen (mt.) kysyykin: ”Mutta mitä sitten, kun niitä keinoja oman kokemuksen kuvaamiseen ei ole? Ei ole kieltä, ei sanoja?” On ilmeistä, että nykyisessä kertomusteoriassa yleistynyt muodikas puhe kertomuksesta kaiken kattavana ihmiselämän ilmiönä vaatii kriittistä tarkennusta. Kuten esimerkiksi Hanna Meretoja (2009, 209) huomauttaa, kognitiivisen kertomusteorian edustajat näkevät todellisuuden itsessään ”kaoottisena virtana, johon ihmiset projisoivat merkittävää järjestystä”, jolloin nämä tutkijat antavat kertomuksille liiallisen tärkeän roolin ”todellisuuden hahmottamisen välineinä”. Lisäksi Peter Lamarque (2014, 51) on todennut, että kirjallisuudentutkijat ovat alkaneet antaa liiallista merkitystä kertomuksille sinänsä ihmisen oppimisen ja identiteetin muodostumisen välineinä. Sen sijaan hän kehottaa kiinnittämään uudelleen huomiota kaunokirjallisiin kertomuksiin erityisinä esteettisinä rakennelmina, jotka vaativat ja ansaitsevat tarkkaa analyysia.

Kognitiivisen lähestymistavan korostama ruumiillinen kokemuksellisuus saa omanlaisiaan piirteitä juuri sairaskertomuksessa, jossa keskeisiä kysymyksiä ovat kertovan ja kokevan minän identiteetin, menneen,

nykyisen ja tulevan sekä tarinan jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden kaltaiset ilmiöt. Sairaskertomuksessa voi lisäksi korostua yhtäältä ”lääketieteen ääni” ja toisaalta ”elämän ääni” riippuen pitkälti siitä, onko kertomus sairautta ulkopuolelta tarkkailevan lääkärin kirjoittama kliininen diagnoosi vai sairauden kokevan henkilön kipeän kokemuksellinen elämäntarina. *Baby Janen* minäkertoja toteaa: ”Ehkä masennukseni piirteet olivatkin vain osa luonnettani tai luonteeni masentuva luonne. Loppujen lopuksi, enhän minä edes tajunnut tilani olevan *depressio mentis gravis* ennen kuin lääkärimini sen minulle kertoi.” (*BJ*, 31.) Paikoitellen kerronta muuttuu sanastoltaan lääketieteelliseksi terminologiaksi samaan tyyliin kuin *Stalinin lehmien* kieli muuttuu ruoantäyteiseksi: ”Oli määrittelemättömiä ahdistushäiriöitä ja määriteltyjä ahdistushäiriöitä ja neurooseja ja sen sadannen fobiaa ja paranoiaa ja hypokondriaa ja globus hystericusta ja kleptomaniaa ja ADHD:ta ja manioita” (*BJ*, 106). Liittymisen tähän analyttiseen ja määrittelevään kieleen *Baby Jane* -romaanin voi pitää eräänlaisena yksilöllisen vapauden ja luovuuden manifestina, joskin pessimistisenä sellaisena. Sen taustalla kaikuu kuitenkin Héléne Cixous’n (2013, 63) kehoitus: ”[V]aro merkitsijää, joka haluaa palauttaa sinut tietyn merkityn vallan alaiseksi! Varjele itseäsi diagnooseilta, joilla pyritään vähentämään luovaa voimaasi.”

Lääketieteelliset sairaskertomukset keskittyvätkin usein enemmän sairauteen kuin potilaaseen, joka puolestaan saattaa itse tuottaa oman versionsa sairaudestaan. (Ks. Rimmon-Kenan 2002, 10–11; Hydén 2005, 293–295.) Fiktiiviset tai omaelämäkerralliset sairaskertomukset täyttävät usein nekin informatiivista tehtävää keskustellessaan ”virallisten”, lääketieteellisten sairaskertomusten kanssa ja tarjotessaan niille toisinaan vastakirjoituksia. Tällöin kertoja (ja kokija) pyrkii antamaan luotettavaa tietoa mahdollisesti vähän tunnetusta sairaudesta, sen hoitokeinoista ja omista kokemuksistaan. Sairaskertomuksiin sisältyykin joko näkyvää tai piilevää keskustelua ja väittelyä ”taudista”, sen ymmärtämisestä ja hoitamisesta, mikä vetää lukijan mukaan ajatustenvaihtoon. Tällöin toteutuu sairaskertomuksen pohjimmiltaan retorinen ja dialoginen luonne. Sairaskertomuksia tästä näkökulmasta tutkinut Shlomith Rimmon-Kenan (2005, 406–408) puhuu lajityypille ominaisesta ”kaksoiskerronnasta” ja ”kaksoisperspektiivistä”, jotka osaltaan herättävät eettisen kysymyksen:

kenen elämästä ja tarinasta viime kädessä on kysymys? Kysymys herää myös *Baby Janen* tapauksessa, sillä kertoessaan Pikin sairaskertomuksen minäkertoja paljastaa vähintään yhtä paljon omasta sairaskertomuksestaan. Mutta viekö hänen tarinansa tilaa ja merkitystä Pikin tarinalta? Kumpaan heistä romaanin nimi viittaa?

Tässä vaiheessa on tarpeellista korostaa sitä ajatusta, että *Baby Jane* -romaanin lukeminen yhteiskunnallisena puheenvuorona ja kliinisenä sairaskertomuksena sivuuttaa kertomuksen erityisen affektiivisuuden. *Baby Jane* -romaanin nimeäminen ”sairaskertomukseksi” vaatiikin käsitteellistä täsmentämistä. Rimmon-Kenan (2002, 22) on kritisoinut niitä ylettömän positiivisia kertomusmalleja, joissa tarinoiden kertominen nähdään ensisijaisesti ”eheyttäväksi” ja parantavaksi keinoksi.¹¹ Kuten Pekka Tammi (2009, 150) tiivistää Rimmon-Kenanin pohjalta, ”tällaisten kertomusten tutkijat herkästi jättävät huomiotta kerronnan epäjatkuvuuden, epäkausaisuuden tai fragmentaariset kerronnan muodot”. Tällöin kertomusmuoto ei osoittaudukaan kognitiivisen käsityksen mukaiseksi välineeksi, jonka ”avulla pyritään hallitsemaan aikaa, prosessia ja muutosta” (mt., 152, 153).¹² Tammi kytkee ajatuksen Brian McHalen (2001, 165) näkemykseen erityisesti lyirisille kertomuksille ominaisesta ”heikosta kerronnallisuudesta”, jossa samanaikaisesti sekä luodaan vaikutelma kerronnallisesta eheydestä ja jatkuvuudesta että horjutetaan sellaisen mahdollisuutta tarkoituksellisella katkelmallisuudella ja hajaisuudella.

Kertomuksen katkelmallinen rakenne kommentoi tällöin elämän tarinallistamista – ja erityisesti, kuten *Baby Jane* -romaanissa, siitä voi tulla kritiikkiä elämäntapaoppaiden kirskuvan positiivisia kehotuksia kohtaan. Iloisen aloituksensa jälkeen *Baby Jane* onkin hallitsevalta tunnelmaltaan masennuksen ja melankolian psykodraamaa. Julia Kristevan teoriassa masennus palautuu kielen tuottamiin eroihin ja menetyksen tunteeseen; melankolikolle ei ole olemassa todellista objektia, on vain ”valo ilman representaatiota” tai ”musta aurinko” (Lappalainen 1996, 95). Kristevan (1998, 16–18) mukaan masentunut ja melankolinen henkilö kaipaa menetettyä, alkuperäistä ja eheää yhteyttä. *Baby Janen* kertoja on tässä mielessä kompleksinen psyykkisten, kulttuuristen ja historiallisten tekijöiden summa, joka tuntee ahdistusta, juurettomuutta

ja yksinäisyyttä teknistyvässä ja koko ajan mutkikkaammaksi muuttuvassa maailmassa, jossa ihmiset eivät enää tiedä, miten toimia. *Stalinin lehmien* yhtä aikaa lempeä ja painostava nostalgia on *Baby Janessa* muuttunut ahdistukseksi ja melankoliaksi. Voidaan tulkita, että koko *Baby Janen* kertomus on kaipaavaa paluuta niihin menetettyihin onnen hetkiin, joita kertojalla oli Pikin kanssa, sekä siihen ratkaisevaan tapahtumaan, joka alkoi merkitä kaiken loppua.

Kun kertoja saa uuden kutsun Pikin luo, ovat hänen tunnelmansa yhdistelmä masennuksen mielialaa ja toivon pilkahduksia: ”Jokaisella askeleella vanhat pahat sanat murenivat katuun ja huuhtoutuivat sateen mukana ikään kuin niitä ei olisi koskaan ollutkaan” (*BJ*, 187). Tämän hetkellisen toivon tunteen kertoja esittää romanttisen luontokuvaston avulla, joka ennakoi Oksasen myöhempää romaania *Kun kyyhkysset kaatosivat*:

Olin iloinen, koska meidän keskustelumme oli jälleen valkoisten kyyhkysten kevyttä lentoa ja rauhallisia sinisiä taivaanriekaleita taivaasta, jota Pikin asunnosta ei kunnolla edes nähnyt. Se oli rauhallista, eikä Pikin terävien hampaiden takaa livahtanut yhtään sahalaitaista sanaa minua kohti. [– –]

Rinnassani oli kevyttä ja ilma kulki keuhkoihini kirkkaasti kuin vesi vuoristopurossa, vaikka oli talvi ja pimeää ja Pikin kello maustehyllyn päällä oli pysähtynyt ja näytti samaa aikaa, joka kerta, kun kävin siellä. (*BJ*, 195.)

Piki puhkeaa lopulta puhumaan kertojalle ahdistuksestaan ja menetetyntuntuista elämästään, jonka tärkeimpiä aineksia ovat olleet aurinko ja kirjat. Tässä Pikin monologiassa – josta tulee keskeinen osa *Baby Jane* -romaanin retoriikkaa – tiivistyy romaanin syvin eetos:

Mitkä saatanan myrkyt mun pitäis vetää että tää ahdistus loppuis. Miten helvetissä tää on mennyt tähän. Aina välillä herää huomamaan. Muut ajat on jossain koomassa. Vai onko se jotain itsepetosta kun ei ajattele. Ajattele nyt, mä en ole nähnyt aurinkoa kahdeksaan vuoteen. Siis ikkunasta tietenkin auringon valon, mutta kun

se ei paista koskaan suoraan tänne sisälle, enkä mä ole ollut ulkona kuin yöllä. Tai ei, silloin kun olin terapiassa, silloin mä kävelin sinne terapeutille ja silloin se aurinko joskus saattoi paistaa. Joskus mä jäin istumaan puistoon, kun tulin sieltä. Ja luin kirjaa. Tuossa vieressä on se divari, siellä mä kävin ja ostin jonkun pokkarin ja menin lukemaan sitä puistoon. Divareiden tuoksua mä kaipaan. Mut eniten mä kaipaan sellaisia hetkiä, kun on viisitoista tai kaksikymmentä astetta pakkasta ja aurinko paistaa just tuolla tavalla ja lumi ritisee kenkien alla sillä tavalla kun se pakkasessa ritisee. Ja kun silloin menee kirjastoon, siellä on hiljaista, ehkä jotain pieniä ääniä kuuluu, kahahteluja, vaimeita ääniä, kuiskauksia, ja siellä voi vaellella koko aamupäivän, täysien hyllyjen ja tyhjien käytävien keskellä. Kirjaston tuoksussa. (BJ, 2006.)

Esineellistynyt elämä – raha, tavara ja roolien esittäminen – on romaanissa samalla sitä lume-elämää, mikä peittää alleen aidon kokemuksen. Sekä kertoja että ennen kaikkea Piki hajoavat vähitellen, kun menettävät kosketuksensa lämpöön ja läheisyyteen, aurinkoon ja lumeen. *Baby Janen* henkilöiden elämästä on tullut erilaisten populaarikulttuuristen viitteiden, merkkituotteiden, kulutustavaroiden ja vaihdon välineiden määräämää – ja juuri suhteessa niihin henkilöiden kaipuu kesäiselle nurmikolle tai lumeen kävelemään tuntuu lukijassa niin voimallisesti lyyrisinä, hypoteettisina kuvina. Kuten Arto Salmisen romaaneissa, myös *Baby Janessa* vähäiset, hetkelliset välähdykset ulkoilmasta – aurin-gosta, lumesta – kertovat jostakin aidosta, mikä ollaan menettämässä. Jussi Ojajarvi (2006, 295) kirjoittaakin tässä mielessä Salmisen romaanien henkilöistä, jotka elävät markkinatalouden kurimuksessa: ”Jälkenä toisenlaisen todellisuuden mahdollisuudesta hänen teksteissään ovat kerronnan lyhyet lyyriset murtumat.”

Oksasen romaanissa on kysymys siitä tosiseikasta, että paniikkihäiriöinen ja syvästi masentunut ihminen ei yksinkertaisesti pysty ja uskalla astua ulos. Tämä kuvio ei koske vain Pikiä: myös minäkertoja on pakkomielleisessä ehostuksen ja tekojen kierteessä, joka ei tunnu johtavan mihinkään. *Baby Janessa* – jälleen kuten Salmisen romaaneissa – menneisyyden turvallinen ja selkeärajainen ”hyvinvointiyhteiskunta”

on muuttunut epämääräiseksi ja epäluotettavaksi ”pahoinvointiyhteiskunnaksi”, jota määrittää ihmisten hyväksikäyttö ja välineellinen suhtautuminen elämään, ilmenee se sitten rahan, tekniikan tai lääkkeiden muodossa. Tässä kovassa, kaupallisessa ja esineellistävässä todellisuudessa kertojakin – joka esittää itsensä alussa ”nuorena” ja ”kokemattomana” – päätyy väkivaltaisiin tekoihin tai ainakin tuollaisten tekojen kuvitteluun.

Trauman kirkas kuva

Vaikka *Baby Janen* kertoja esittää tarinansa nimenomaan Pikin sairaskertomuksena, paljastaa kertomus toisella tasolla hänen oman pirstoutumisensa piirteitä, jolloin sitä on mahdollista lukea traumafiktiona. Yleisen käsityksen mukaan trauma on jotakin, joka ei käänny kielelliseksi kertomukseksi ja tunnistettavaksi kokemukseksi mutta joka saatetaan muistaa ruumiillisesti tai visuaalisesti, erillisinä tuntemuksina, kuvina ja välähdyksinä (ks. Knuutila 2006, 22). *Puhdistuksessa* Aliide näkee, että Zaran ”kauhu oli niin kirkasta” ja kokee, ”miten hänen ruumiinsa muistikin sen tunteen” (P, 82). Aliiden ja Zaran menneisyydestä löytyykin samanlaisia traumaattisia kokemuksia – kuten pään upottaminen vesiämpäriin – jotka liittävät heidän vaikeasti sanallistettavissa olevan historiansa yhteen. Geoffrey Hartmanin (1995, 357) tiivistyksen mukaan ”kristallinkirkas, kylmä kuva” traumaattisesta tapahtumasta uppoaa syvälle visuaaliseen muistiin. Kuten Anne Whitehead (2004, 83–84) toteaa tutkimuksessaan *Trauma Fiction*, traumafiktio tyylillisiä tunnusmerkkejä ovat henkilöä vainoavien muistojen kääntyminen epäsuoriksi kuviksi, näiden kuvien toistuminen erilaisina tai samanlaisina, niiden liittyminen tiettyihin fyysisiin paikkoihin, katkelmallinen, hajonnut kerrontatekniikka, erilaiset tekstin sisäiset viittaukset ja rakenteelliset takautumat. Traumafiktio jäljittelee tällä tavoin trauman oireita.

Cathy Caruth (1996, 9) kuvaa traumaa ”aukkokohtana”, kokemuksesta, jonka alkuperä on kadonnut tai jota ei voida palauttaa sellaisenaan. Caruthin mukaan traumaattista kokemusta kuvaa käsittämättömyys ja sanomattomuus, jota ei voi koskaan täysin pukea kertomukseksi. Esi-

merkiksi *Stalinin lehmissä* kertoja-Annan ja hänen äitinsä Katariinan traumaattiset kokemukset syntyvät vaikutelmasta, että virolaisella ja syyssuomalaisella sisäänpäin kääntyneellä yhteisöllä ei ole varsinaista eroa, vaan pelko hallitsee molempia:

Isoäidin luona maalla lahden toisella puolella ei ollut toisenlaista. Yöt olivat niin mustat, ettei ulos rohjennut katsoa. Valvoin varkaiden varalta v-v-voimieni mukaan ja tärisin... *koira on haukkunut koko illan. En pidä tästä, en pidä tästä ollenkaan...* Joskus nukahdin, joskus valvoin kädet ristissä siihen asti, kunnes kuulin isoäidin hetekan vonkaisevan ja hänen keppinsä kapsahtavan lattialautaan, kun hän lähti aamulla keittiöön syöttämään tulta hellaan. ...*sinun täytyy jättää koira meille tänne maalle, sinun täytyy...* Kaupungissa unohtaa helposti, mitä pimeys tarkoittaa. (*SL*, 102; kurssiivit alkuperäiset.)

Tämä jakso on esimerkki Annan traumakertomuksesta, jossa yölliset muistot ja vieraat äänet sekoittuvat hänen kerrontaansa, joka lisäksi tiedostaa oman kirjoitetun luonteensa (kuten voimakkaassa allitteraatiossa ”valvoin varkaiden varalta v-v-voimieni mukaan”). *Stalinin lehmissä* trauman oireet näkyvät myös kerronnan tyografiassa kuten pituudeltaan vaihtelevissa kappaleissa ja kursiivin käytössä.

Samankaltaista kerronnan ja kokemuksen hajoamista esiintyy *Baby Janessa*. Romaanin neljäs luku käynnistyy arvoituksellisesti: ”Puukotusta edeltäneet päivät olivat utuisia” (*BJ*, 133). Tämän jälkeen kertoja alkaa puhua Pikin ex-kumppanista ja nykyisestä ”palvelijasta” ja ”kauppakassista” Bossasta, jolloin lukija helposti olettaa kertojan mustasukkaisuudessaan puukottaneen nimenomaan tätä. Kappale päättyy kuitenkin kivuliaaseen tunnustukseen: ”Sen sijaan että olisin tehnyt mitään sellaista tai jättänyt Pikin, minä puukotin häntä. Minä puukotin rakkaintani.” (*BJ*, 133.) Kertoja alkaa kerrata tapahtunutta, vaikka ei pystykään pääsemään kokemuksen ytimeen: ”Päivät olivat utuisia. Kauhistuneita päiviä täynnä sekavia asioita. Päiviä, jolloin silmäni avautuivat aamulla valmiiksi pelästyneinä.” (*BJ*, 133.) Kertoja ei pysty muistamaan tai kertomaan tapahtuneesta muuta kuin irrallisia vaikutelmia:

Verta oli kaikkialla. [– –] En nähnyt sitä itse, sillä olin parvekkeella, kun ambulanssi tuli. [– –] Puristin vain rautakaidetta kämmenisäni ja varoin lattiaa, jonka liukkaudesta mainittiin parvekkeen ovesta olevassa kyltissä. Olin liian humalassa ymmärtääkseni tai muistaakseni selvästi, mitä sinä iltana oikein tapahtui tai mitä jäi tapahtumatta. (BJ, 136.)

Tietyt fyysiset tuntemukset – kuten edellä mainittu rautakaiteen tuntu kämmenissä – ovat kuitenkin jääneet kertojan mieleen:

En muista palelleeni parvekkeella, vaikka oli viileää, vai oliko?

Oli, muistan kylmän, joka kävi vastaan, kun avasin parvekkeen oven, kylmän joka tuntui hyvältä. [– –] En olisi edes muistanut koko veistä, ellen olisi pistänyt kättäni taskuun ja käteni ei olisi osunut sen kahvaan. [– –] Ja sen muistan, miltä turkoosikivinen kihlasormus tuntui sormessani. Ja muistan, kuinka yksinäiseltä se aiemmin illalla oli näyttänyt. (BJ, 137.)

Kertoja jatkaa: ”Aurinko oli nousemassa, kun vihdoin avasin parvekkeen oven, kävelin rappukäytävän kautta ulko-ovelle ja siitä pihalle, ja lähdin kävelemään Torkkelinmäkeä alas” (BJ, 140). Tämä kielellisesti hallittu ja tarkan lineaarisesti etenevä virke peittelee kipeitä asioita, joita kertoja ei voi lausua ääneen, hieman samaan tyyliin kuin minäkertojan loppusanat Ernest Hemingwayn romaanissa *Jäähyväiset aseille* (*A Farewell to Arms*, 1929): ”Oli kuin olisin hyvästellyt patsasta. Jonkin ajan kuluttua lähdin ja jätin sairaalan ja kävelin sateessa takaisin hotelliin.” (Hemingway 1981, 264.) Kuten Lisa Zunshine (2006, 22–23) tulkitsee tätä loppukohtausta, Hemingway esittää meille ainoastaan paljaan fyysisen kokemuksen, ja saa tällä tavalla meidät lukijoina aktivoimaan sen kognitiivisen oletuksen, että kaiken fyysisen toiminnan taustalla täytyy olla jokin henkinen (mentaalinen) tila. Lukukokemuksesta tulee erityisen voimakas ja aktivoiva juuri siksi, että meille annetaan vain minimaalisia vihjeitä henkilön tuntemuksista.

Hemingwayn romaani päättyy siihen, että minäkertoja jättää hyvästit synnytyksessä kuolleelle vaimolleen (tai pikemminkin on kyvytön

jättämään hyvästejä), pyrkien kielen ja syntaksin tasolla hallitsemaan hajonneita tunteitaan ja kovettamaan ne hemingwaylaisen mallin mukaisesti. Oksasen romaania voi halutessaan pitää feministisenä vastakirjoituksena tämänkaltaiselle maskuliiniselle tarinakuviolle, joka keskittyy kuolevan naisen sijasta tunteensa kuolettavan miehen kokemuksiin.¹³ Tässä yhteydessä on olennaista kiinnittää huomiota myös tuon kuvion puhtaasti kielelliseen esitykseen, joka Oksasella ja Hemingwaylla on samansuuntainen. Kerrontateknisenä keinona traumakertomuksissa voi korostua ellipsin käyttö: elliptisessä kerronnassa jätetään suoraan kertomatta jokin kohta, joka liittyy tarinan aikaan. Hemingway on tunnettu ellipsin käytöstä, ja hänen kerronnassaan se piilottaa jonkin kipeän asian, jota ei voi ilmaista tai tuoda esiin. Myös Kaisa Kurikka (2011, 39) tulkitsee, että Oksasen romaani toteuttaa ”elliptisen hypyn ratkaisevassa väkivallan teossa”.

Trauma – sanan alkuperäisessä, haavaa tarkoittavassa merkityksessä – on keskeinen osa *Baby Janen* kertomusta: ”Sydämeniivani ei ollut ennen ollut näkyvissä. Nyt se rehotti risuisena ja vaaleanpunaisena keskellä kämmentä kuin juuri rupensa karistanut haava.” (*BJ*, 52.) Kuten kertoja lisäksi toteaa: ”Sama paikka, josta Piki kävi hakemassa sydämeni kämmenelleen, ja joka oli niin käsiinsattuvan punainen, oli muuttunut ikävästä harmaaksi jäkäläksi” (*BJ*, 59). Vastaavanlainen traumakuva – liittyen käteen ja haavoihin – esiintyy kertomuksessa myöhemminkin, liittyen tarinan dramaattisimpaan käänteeseen:

Pikin oikeasta kädestä katkesi hermoja. Niiden palautuminen kestäisi kuulemma vuosia, eikä toipuminen olisi sittenkään varmaa. Tunto katosi sormenpäistä. Jäljet näyttivät silti vain uusilta käden- viivoilta, muutamalta uudelta entisten joukossa, ehkä vähän tuoreemmilta, vauvamaisemmilta, mutta muuten ei mitään eroa. En edes ymmärtäisi niiden olevan arpia, ellen tietäisi että ne eivät ole synnynnäisiä kädenviivoja. (*BJ*, 147.)

Nämä kuvat käden- ja sydämeniivoista yhdistää kuin salaisen siteen tavoin tarinan kaksi päähenkilöä, kertojan ja Pikin, toisiinsa, ikään kuin heillä olisi yhteinen sydämeniiva. Tässä vaiheessa kerrontaa – kertojan

aluksi puhuessa vain omasta ”haavaisesta” kämmenestään – kuvan merkitys jää monitulkintaiseksi ja arvoitukselliseksi. Se saa lukijan pohtimaan tarinan ajallis-paikallista rakentumista: missä ja milloin kertoja puhuu ja kokee?

Baby Janen kertoja toteaa, että hän ei katunut eikä pyytänyt anteeksi, mutta saatuaan tietää, mitä oli tehnyt, hän tunsii häpeää. Tämä häpeän tunne nostaa hänen mieleensä yhden varhaisimmista lapsuudenkokemuksista päiväkodissa – samalla kun kyse ei ole niinkään omasta muistosta kuin kerrotusta muistosta:

Silloin tapahtui jotain, mistä minä en muista mitään, mutta josta kerrottiin näin: olimme olleet hiihtämässä koko ryhmä, kiertäneet päiväkodin takana olevaa latua, ja minä en ollut halunnut hiihtää. Vaikka en ollut halunnut, minun oli hiihdettävä, koska kaikkien oli hiihdettävä, enkä minä ollut mikään erikoistapaus. Mutta minäpä lähdin pois ladulta, ja päiväkodin johtaja tuli perääni: olin kompuroinut suksilla ja liian pitkällä sauvoilla kohti päiväkotia ja johtaja oli pysäyttänyt minut. Minne oikein olin kuvitellut meneväni? Sitten olin kuulemma huitaissut johtajaa suksisauvalla. Suksisauvan päässä oli metallia. Se ei ollut lasten muovipäinen sauva, vaan bambuvartinen aikuisten sauva, jossa oli veitsenterävä pää. Se oli osunut johtajaa kasvoihin. Nenän ja ylähuulen väliin. Sauva oli viiltänyt nenän ja ylähuulen välisen osan halki. Verta oli ollut lumessa. Minä en muista mitään. Verta oli ollut sauvassa. Kuulen etäisesti huutoni jossain pääni syrjäisissä osissa. Muistan hämärästi, ettei se mennyt niin kuin vanhemmilleni kerrottiin ja minulle jälkepäin. En tunnistanut itseäni siitä työstä, josta kerrottiin tuota tarinaa. Siitä työstä, joka oli hullu. Tai vähän enemmänkin. Vaarallinen ja paha ja hullu. (*BJ*, 147–148.)

Kertojan ahdistuksen tunteet saattavat siis periytyä tästä varhaisesta kokemuksesta, jota hän ei itse tunnista selkeäksi tarinaksi ja josta esitetyt versiot eivät välttämättä vastaa alkuperäistä tapahtumaa. Toisaalta ”trauman kokenut ihminen toistaa yhä uudelleen ja uudelleen alkuperäistä tilannetta, ja muisto voi olla emotionaalisesti jopa tiheämpi kuin alku-

peräinen tapahtuma” (Saarenheimo 2012, 100). Näin ollen kerrottuun traumaan tulee uutta kokemuksellista kerrostumaa. Kerrotuista muistoista nousevat kirkkaina kuvina esiin tietyt yksityiskohdat – bambuvarjaiset sauvat, terävä metallinen pää, veren värjäämä lumi – jotka saattavat edelleen jyskyttää kertojan tajunnan taustalla, vaikka ne samalla pakenevat selkeää merkityksenantoa. Kertoja toteaa: ”Minä en muista mitään” (BJ, 148). Tämä voi psykologisen tutkimuksen näkökulmasta hyvinkin pitää paikkansa (hän on ollut neljän tai viiden vuoden ikäinen tapahtuman hetkellä ja sikäli nyt, kertojana, muistamisen kynnyksellä), mutta samalla lukijasta tuntuu siltä, että hän muistaa joitakin yksityiskohtia. Niinpä muistamattomuutta ilmaisevaa lausetta seuraa pian toinen, muistamisen prosessia kuvastava vaikutelma ”muistan hämärästi” (BJ, 148). Kokemus on ollut siinä mielessä voimakas, että se säätelee kertojan myöhempääkin elämää. Näin tulkitsee esimerkiksi Päivi Lappalainen (2011, 260) todetessaan, että päiväkodin tapahtumista on kerrottu tytön vanhemmille sellaisessa muodossa, jota tämä ei itse voinut tunnistaa: ”Tapahtuman yhteydessä syntynyt häpeän tunne toistuu myöhemmin minän elämässä väkivaltilanteissa, ja tämä häpeä esiintyy myös romaanin loppusanoissa.” Kyse on *Stalinin lehmien* tapaan ”jälkimuistin” poetiikasta, vanhempien kertomusten ja kokemusten muuntumisesta lapsen ”omiksi” kertomuksiksi ja kokemuksiksi.

Kertojan mahdollinen väärinymmärrys tapahtuneesta – ja vanhempien kertomuksen kautta välittyneet käsitykset – vaikuttavat hänen myöhempään elämäänsä, jossa hän katsoo ja tulkitsee tapahtumia eräänlaisen vääristyneen linssin kautta. Se, että hän on tyttö, ”josta kerrottiin [tuota] tarinaa”, ja tuon tarinan perusteella ”vaarallinen, paha ja hullu”, varjostaa hänen myöhempiä kohtaamisiaan ihmisten kanssa. Kertoja onkin vailla selkeää historiaa (esimerkiksi viittaukset hänen vanhempiinsa jäävät tähän lapsuuden traumakuvaan), hän määrittelee itseään ennen kaikkea suhteessa Pikiin ja on kykenemätön olemaan suhteessa muiden ihmisten kanssa. Hänen kehityksensä on jollakin tapaa keskeytynyt tiettyssä hetkessä eikä hänen persoonallisuutensa ole päässyt muotoutumaan. Tämä näkyy myös kertojan vaikeudessa ”lukea” muita ihmisiä, kuten Pikiä ja Joonatania. Merkki kertojan epäluotettavuudesta lienee sekin, että hän osin esineellistää molemmat rakastajansa ja tulkitsee

heidän persoonallisuuttaan suhteessa heidän asuntojensa siisteyteen tai järjestykseen. Lisäksi Pikin entisen kumppanin Bossan ”värittämyys” hämmentää kertojaa: ”Bossan ilme oli pyyhittyä taulua tyhjempi. Hänen kasvoissaan ei ollut luettavaa liitupölyn vertaa.” (BJ, 78–79.) Bossan merkitys jää avoimeksi niin kertojalle kuin lukijallekin; hän on tyhjä taulu, johon itse kunkin on piirrettävä merkkinsä. Hänen läsnäolonsa kuitenkin häiritsee kertojaa, joka ei pysty lukemaan merkityksiä Bossan kasvoissa, ja jälleen kerronnassa esiintyy liitutaulun traumakuva: ”Ääni ritisee kimeästi ja sisälläni tuntuu siltä kuin vetäisi kynttä liitutaulua pitkin” (BJ, 86). Kertoja ryhtyy tulkitsemaan Bossan käynteihin liittyvää arvoitusta: ”Se punainen kassi. Bossa toi punaisen kassin usein Pikin luo ja lähti usein Pikin luota ottaen mukaan samaisen kassin.” (BJ, 103.) Totuus alkaa paljastua kertojalle: Bossa hoitaa kaikki Pikin juoksevat asiat – ruokaostokset, pyykinpesun – koska Piki ei uskalla astua ulos asunnostaan.

Etäisen vertailukohdan *Baby Jane* -romaanille tarjoaa Toni Morrisonin romaani *Rakkaus* (*Love*, 2003), jossa kaksi päähenkilöä, samaan taloon vuosiksi sulkeutuneet, katkeroituneet lapsuudenystävät, eivät kykene pääsemään irti heidän koko myöhempää elämänsä varjostavasta traumasta, kuolleen aviomiehen/isähahmon hallitsevasta läsnäolosta. Viitaukset ummehtuneeseen kartanoon sidottuihin, toisistaan riippuvaisiin ja kaiken onnellisuutensa menettäneisiin ikäneitoihin sekä mustavalkoisen elokuvan valaistuskeinoihin tuovat lukijan mieleen elokuvan *Mitä tapahtuikaan Baby Janelle?* Morrison haastaa lukijansa antamaan sisällön asioille, joita henkilöt eivät kykene kielellistämään ja merkityksellistämään – kuten sille seikalle, että he ovat patriarkaalisen järjestyksen ja heteroseksuaalisen romantiikan tietämättömiä uhreja. Romaanin ulkopuolisen kertojan hallitsevat fokalisoidut jaksot lähinnä ylläpitävät mieskeskeisen ja heteroseksuaalisen ”rakkauden” kulttuurista ideaalia. Sen sijaan kuolleen minäkertojan kursivoidut jaksot saattavat hyvinkin edustaa romaanin implisiittisen tekijän ajatuksia ja arvoja ”rakkaudesta” tyttöjen välisenä ystävytenä, kaikki rajat ylittävänä myötätuntona ja toisen ihmisen huomioonottamisena, mikä kaikki on katoamassa nykymaailman kiireen, kulutuksen ja äänekkyuden alle. Romaanin mutkikas kerrontarakenne, joka loppuratkaisussaan pakottaa lukijan arvioimaan

uudelleen kaikkea aiemmin esitettyä, ei Jean Wyattin (2017, 103) mukaan niinkään siirrä henkilöiden traumakokemusta lukijalle, vaan retorisesti ja pedagogisesti saa hänet näkemään, miten maailma toimii ja miten sitä pitäisi muuttaa. Henkilöiden kokemukset vetoavat tällä tavoin lukijoihin emotionaalisesti (eivät niinkään traumatisoivasti), ja samalla Morrisonin hiottu estetiikka johtaa lukijan eettisten kysymysten äärelle.

Kehityskertomuksesta hajoamiskertomukseksi

Pikin henkilökuvan ohella *Baby Janen* syvin pyrkimys koskee minäkertojan tekojen ja valintojen ymmärtämistä. Pikin puukottaminen johtaa kertojan tajunnan varhaisempaan haavoittamistapaukseen, minkä traumaattisena seurauksena hän on kokenut itsensä syrjityksi. Puukotukseen liittyvistä tapahtumista kertoja toteaa: ”Minä en katunut. En pyytänyt anteeksi. En ollut pahoillani.” (BJ, 147.) Samoja sanoja hän toistaa muistelllessaan käyttäytymistään suksisauvatapauksen jälkeen päiväkodissa: ”Minä en katunut. En ollut pahoillani. En kokenut tehneeni mitään, mikä oli väärin.” (BJ, 148.) Hän kokee tulleensa kuitenkin jo tuolloin pienenä lapsena muun yhteisön torjumaksi ja syrjimäksi, ”huonoksi ja hulluksi pikku tytöksi”, jollainen määritelmä on iskostunut hänen mieleensä:

Mutta siitä ei ollut epäilystäkään, ettenkö minä ollut huono ja hullu pikku tyttö.

Sillä vain huonot ja hullut pikku tytöt pahoinpitelevät ihastuttavien päiväkotien ihastuttavia vaaleita johtajia.

Ja huonot ja hullut pikku tytöt jätetään aina yksin.

Kun päiväkodissa oli paljastunut, kuinka huono ja hullu pikku tyttö olin, lapset alkoivat kiertää minut kaukaa, he tuijottivat ja pälistelivät ja istuivat syömään aina toiseen pöytään.

Ja samalta minusta tuntui sen yön jälkeen, jolloin olin puukottanut rakkaintani. (BJ, 148–149.)

Oksasen tuotannon lukija saattaa huomata, kuinka ”hullun pikku tytön” kuvio kertautuu – ja kasvaa – *Puhdistuksessa* klassisen ”hullun naisen” kuviossa, jonka omanlaisiaan versioita tuotetaan myös seuraavissa romaaneissa *Kun kyyhkysset katosivat* ja *Norma*.

Kysymys kerronnan mahdollisesta epäluotettavuudesta nousee jälleen voimallisesti esiin näissä kohdissa, joissa kertoja kertoo hänelle kerrotusta lapsuudenmuistosta, josta hän itse ei muista mitään, mutta jonka kautta hän kuitenkin määrittelee itseään. Samoin tapahtumien ja muistojen hämäryys on kertojan ensisijainen selitys terävällä esineellä lyömisen toistumiseen, kun lapsuuden suksisauva muuttuu taskusta käteen ilmestyneeksi veitsekseksi, jolla hän lyö rakastettuaan. Kuten kertoja asian ilmaisee: ”En muista niiltä ajoilta tarkasti, missä järjestyksessä mitään tapahtui” (*BJ*, 151). Hän pyrkii etsimään selkeyttä humalaisen illan utuisiin tapahtumiin, jolloin kokemisen sijaan korostuu myöhempi kertomisen tapahtuma:

Nimettömässäni ei ollut enää turkoosinkivistä kihlasormusta.

Piki oli ottanut sen pois sinä yönä.

Siksi minä olin työntänyt käteni nahkatakkini taskuun jo sisällä – en halunnut Pikin huomaavan sormusta sormessani, koska tiesin että hän vaatisi sitä takaisin.

Mutta hän muisti sen. Vaikka olin yrittänyt piilottaa käteni säällittävästi ja humalaisesti takin taskuun.

Oliko Piki käsenyt minun antaa sormuksen takaisin? Oliko Piki sitten yrittänyt väkisin ottaa sen minulta, repinyt kättäni taskusta? Ja kun hän sai käteni esiin, siinä oli veitsi. Niinkö siinä oli käynyt? (*BJ*, 150.)

Vaikka he vielä tapauksen jälkeen jatkavatkin yhteistä liiketoimintaansa, juurikaan katsomatta toisiaan silmiin, kertoja ei voi olla Pikin asunnossa ilman, että tuon hämäräksi jääneen illan ja yön merkit palaavat hänen mieleensä: ”Pikin mustat silmät tuijottivat kirjanpitovihkoa. [– –] Musta verho lepatti avoimesta ikkunasta [– –].” (*BJ*, 168.) Samanlainen kuvasto palaa kerrontaan myöhemminkin, kun Piki pyytää kertojaa avustamaan häntä itsemurhassa. Nyt kerronta muuttuu menneestä aikamuodosta

nykyiseksi, ikuisesti jatkuvaksi preesensiksi ja kivuliaan jähmettyneeksi tilaksi, joka koostuu ainoastaan sarjasta fyysisiä aistimuksia:

Tupakastani tipahtaa tuhkaa tuhkakupin ohi pöydälle. [– –]

Kaivan kynnelläni tuhkaa pöytälevyn koloista. [– –]

Suuni on miltei pöydässä kiinni ja koko ruumiissani humisee.

[– –]

Musta verho heiluu tuulessa. (*BJ*, 209–210.)

Kuten lapsuuden traumakokemusta käsittelemään pyrkivässä kohdassa – ”Kuulen etäisesti huutoni jossain pääni syrjäisissä osissa” (*BJ*, 148) – nyt, ratkaisevien tekojen äärellä, kertoja kokee, että ”Ääneni kumisee kuin se tulisi tyhjästä talosta, enkä minä ole sen tyhjän talon sisällä, vaan jossain kaukana siitä” (*BJ*, 210). Yksi romaanin motiiveista toistuu tässä: kysymys äänestä, erityisesti omasta äänestä ja sen tavoittamattomuudesta.

Kertoja esittää itselleen tulkinnan, että ”parvekkeella vietetyn yön tapahtumat eivät tapahtuneet siksi, että lantioni oli täynnä mustelmia miehen jäljiltä, jonka kanssa olin maannut”, vaan ”ne tapahtumat tapahtuivat siksi, etten enää uskonut” (*BJ*, 170). Toisin sanoen kertoja esittää menettäneensä uskonsa Pikiin, koska ei kyennyt enää ymmärtämään tätä. Piki ei pysty enää täysin kommunikoimaan; kertojallekin hän vain toteaa, että ”sä et halua tietää, mitä mun päässä liikkuu” (*BJ*, 190). Luonnollisesti minäkertojalla ei olekaan pääsyä toisen henkilön tajuntaan – ellei kyse ole mimeettisen illuusion tarkoituksellisista rikkomuksista, jolloin lukijan huomio kiinnittyy psykologista uskottavuutta enemmän kaunokirjallisuuden tehokeinoin (ks. Phelan 1996, 107–114). Kun kertoja yrittää kysyä Pikiltä, mitä tämä on viime aikoina tehnyt, Piki vastaa: ”Oon yrittänyt nukkua mahdollisimman paljon. Nukkua, nukkua ja nukkua.” (*BJ*, 191.) Piki on jo saavuttanut jonkinlaisen hamletmaisen tilan, jossa ”nukkuminen” (ja kenties kuolema) alkaa olla houkuttelevin vaihtoehto. Pysähtynyt kello, joka näyttää jatkuvasti samaa aikaa, on selvä paikalleen pysähtymisen merkki ja omanlaisensa traumakuva. Kuten Piki viimein saa ongelman ilmaistua: ”Eihän mulle tapahdu mitään. Koko elämä menee ohi. Vankina täällä vitun kopissa.” (*BJ*, 204.) Pikin

vaikutelma vankeudesta konkretisoituu romaanin lopussa kertojan kohdalla: ”Nyt minäkin olen vankilassa. Vähän toisenlaisessa kuin sinun, mutta vankilassa kuitenkin. Ehkä kohta ymmärrän. Ehkä tulen lähemmäs sinua kuin koskaan.” (BJ, 231.) Tässä kaiku taustalla peräti dostojevskiläinen rikoksen ja rangaistuksen tematiikka, joutuuhan Dostojevskin henkilöahmo Raskolnikov paitsi fyysiseen rangaistuslaitokseen myös henkiseen vankilaan, mikä toimii hänelle samalla ovena uudenlaisen elämän ja ymmärtämisen mahdollisuuteen.

Pikin toivoma, pakkaslumessa kimmeltävä aurinko on mustien verhojen peittämä: siitä on tullut ”musta aurinko”, kristevalainen masennuksen ja melankolian kuva. Kun kertoja sitten saa puhelun ja tiedon Pikin kuolemasta, hänen mielensä särkyä, samalla kun Pikin oma ääni tuntuu tulevan esiin Courtney Loven laulun sanojen muodossa rikkoen kerrota:

Käskin itseäni keskittymään ja kuuntelemaan luurista kuuluvia sanoja vain ääninä. Matalien ja korkeiden vaihteluna. Mutta ääni oli niin ruma, ettei sitä voinut ajatella musiikkina. Se oli tukehtunut ja se raapi korviani ja laskeutui raapimaan korvien kautta rintaani. Keskityin katselemaan eteistä. Keskityin niin lujasti, etten kuullut ääntä. [– –]

Remember, you promised me.

Ikkunalaudan maali oli lohkeillut ja näytti valkoiselta kädenviivalta.

I'm dying. I'm dying please.

Varpaankynteni olivat kynsilakan kellastuttamat ja lohkeilleet.

Lattialistassakin oli lohkeama kuin hius Courtney'n päästä.

Vai oliko se halkeama?

Puhelu loppui.

Menin kylpyyn.

I want to. I need to be

Under your skin. (BJ, 221; kurssiivit alkuperäiset.)

Tässä katkelmassa raapivat äänet, lohkeamat ja halkeamat sekä ”valkoinen kädenviiva” kuuluvat romaanin traumakuvastoon, samalla kun kyl-

py on kertojalle ainoa lämmön, turvan ja suojan paikka. (Vrt.: ”Halusin kylpyyn. Vaahtoon, joka muodostaa kuplamuovin kaltaisen suojan kaikkia näitä heteroita vastaan” [BJ, 215].)

Kun kertoja saa kuulla, että Pikin kuolinsyy oli isku päähän, paljastuu sekä lukijalle että kertojalle itselleen, ettei hän ole ollut tekijä. Hän ei kuitenkaan pysty esittämään omalle konkreettiselle kuulijalleen – poliisille – vakuuttavaa kertomusta, sillä hän on jo kerran aiemmin puukottanut Pikiä:

Sillä olin tehnyt aikaisemminkin jotain, mitä en muistanut niin tarkasti enkä ollut suunnitellut, vaikka kaiken muun muistinkin, muistin parvekkeen ja parvekkeen kaiteen, ambulanssin sireenin ja sen miten veitsi tapasi käteni, kun työnsin sen taskuuni. Muistan drinkin, jonka join parvekkeella. Ja sen miten ambulanssin lähdettyä kävelin auringon noustessa kotiini. Mutta sitä en muistanut, miten veitseni oli osunut Pikiin. Ja verta en ollut nähnyt. Oliko jotain sellaista tapahtunut uudelleen? Jotain mitä en muistanut niin tarkasti. (BJ, 227.)

Itselleen kertoja perustelee: ”Olin tehnyt jotain ennenkin. Miksi en siis uudestaan? Ehkä niin. Ehkä näin. Onko sillä loppujen lopuksi mitään merkitystä?” (BJ, 231.) On kuin Pikin kuoleman jälkeen kaikki merkitys katoaisi ja elämä tyhjenisi: mitä merkitystä lopulta on sillä, kuka Pikin tappoi? Kertoja muistelee viimeistä yötään Pikin luona:

Muistin yön hyvin, muistin miten menin Pikin luokse ja muistin, kuinka olin liukastua portaissa. Raput olivat vastavahatut ja käytävässä tuoksui sauna. Muistin ruumiini epätodellisuuden ja jokaisen liikkeen sisällä tärinän, joka ei näkynyt päällepäin. Ja muistin Diapamit, joiden vaikutus ei tuntunut missään. Mustan verhon lippumaisen lepatuksen Pikin ikkunassa –. (BJ, 228.)

Kertoja korostaa omaa muistamistaan niin paljon, että tämänkaltainen uskottelu alkaa kääntyä häntä itseään vastaan ja muuttua epäluotettavuudeksi. Toisaalta hänen mieleensä ovat selkeästi jääneet tietyt yksi-

tyiskohdat – tuoksut, tunteet, värit – jotka eivät kuitenkaan muodosta yhtenäistä kertomusta. *Stalinin lehmien* kaltaiselle kehityskertomukselle vastakkaisesti *Baby Jane* on pikemminkin hajoamiskertomus, myös rakenteeltaan, sillä se koostuu viidestä osasta, joita ei ole asetettu ajallisesti kronologiseen järjestykseen, vaan jotka osaltaan kuvaavat traumaattista kokemusta. Kuten Jenny Bergenmar (2020, 161) tulkitsee, *Baby Jane* on heteroseksuaalisen ja lääketieteellisen ”normaaliuden” kritiikkiin kertomus psyykkisestä disintegraatiosta toipumisen sijaan.

Romaani päättyy kertojan tuntemuksiin, joissa Pikiin yhdistetyt kuvat – jalkojen alla narskuva lumi ja kirskuvan puhtaat lasit – kytkeytyvät tähtikirkkaihin öihin ja tähtikirkkaihin muistoihin:

Ja minä lähdin narskuvaan aamuun, jossa kevyt lumi olisi ollut odottamassa meitä, jos Piki olisi vain suostunut lähtemään sille kävelylle vastasataneeseen lumeen. [– –]

Minä muistan tähtikirkkaasti sen yön. Siinä yössä ei ollut sumua. Minä muistin. Minä muistan. [– –] Nyt ihmiset kiertävät minut kaukaa, koska kuvittelevat minun tehneen jotakin sellaista, mitä ei saisi tehdä. Heidän ilmeistään näen jotain, mikä kutsuu sisältäni häpeää ja isoja kummallisia kuhmuja kylmää liukumäkeä pitkin jonnekin, missä ei ole ihmisiä. Vain tähtikirkkaita muistoja narskuvista laseista ja kylmää tuulta nikotiinin kellastuttamassa vanhassa valokuvassa, joka oli. (*BJ*, 229–231.)

Baby Jane -romaani päättyy viiltäviin tunnelmiin, jotka kertovat rakkaan ihmisen pettämisestä. Kysymys on jäljelle jäävistä muistoista, jotka elävät kirkkaina, traumatisoivina kuvina.¹⁴ Kertomus jää avoimeen tilaan, jossa minäkertoja on liikkeessä kohti tuntematonta tulevaisuutta. *Stalinin lehmien* lopussa sen sijaan on selkeämpi sulkeuma kertoja-Annan kokiessa, että hän on viimein ”kotona” pystyttyään tunnustamaan itselleen ja muille niin syömishäiriönsä kuin Viron historiansa. On myös mahdollista, että jokin selkeä sulkeuma – *Stalinin lehmien* kaltainen perille pääseminen – rikkoisi *Baby Jane* -romaanin negatiivisen kehityskulun.

Näiden asioiden viiltävyydestä huolimatta *Baby Jane* on sittenkin ennen kaikkea yksilökertomus, minäkertojan subjektiivisen traumakoemuksen mahdollisesti epäluotettava ”raportti”. Romaanin koskettavuus liittyy sen kaltaiseen affektiiviseen rakenteeseen, jossa tekijän valitseman muodon ja sommitelman kautta epäluotettavan minäkertojan roso-reunainen sairaskertomus vetoaa lukijan tunteisiin ja saa hänet etsimään pois pääsyä sisätilojen kirskuvasta ahdistuksesta. Kuten Juhani Niemi (2000, 70) kirjoittaa, ”kirjailijasta tulee yhteisönsä *parantaja* periaatteessa siksi, että hän elää sisällään sen sairauksia” (kursiivi alkuperäinen). Tässä mielessä Sofi Oksasen retorinen pyrkimys on selkeä: hänen kertomuksensa puolustaa elämää ja tarjoaa, vaikka epäsuorastikin, toivoa toivottomuudessa. Pienimuotoinen, yksilöpsykologinen draama on kuitenkin lähinnä mielenkiintoinen välivaihe kirjailijan tuotannossa. Oksasen seuraavassa romaanissa traumaattisen menneisyyden kokemus kasvaa yksilötasolta koskemaan kokonaista kansakuntaa ja aikakautta.

V Menneisyyden jäljet – Juonellisuus ja intertekstuaalisuus romaanissa *Puhdistus*

Sofi Oksasen kolmas ja tunnetuin romaani *Puhdistus* (2008) liikkuu laajalti ajassa ja paikassa pyrkien elävöittämään sekä nykyisen että menneen inhimillisesti ja aistimellisesti. Pientä ihmistä suuremmat kysymykset – historian vääjäämätön kulku, inhimillisten pyrkimysten suhteen välinpitämätön luonto – osallistuvat aiempia romaaneja enemmän kertomuksen draamaan, joka ei muutenkaan rajoitu yhden yksilön kokemukseen. Vaikka *Puhdistus* keskittyy kahden keskushenkilönsä näkökulmaan, se ei ole minämuodossa kerrottu, vaan ulkopuolisen kertojan ääni mahdollistaa niin laajat panoraamat kuin henkilöiden tajuntaan tunkeutumisenkin. Verrattuna *Stalinin lehmien* itseään etsivään rakenteeseen ja *Baby Janen* tiiviiseen muotoon *Puhdistuksessa* on klassisen lukuromaanin laveutta.

Keskeinen piirre, joka tekee *Puhdistuksesta* Oksasen aiempia – tai myöhempiäkin – teoksia ”luettavamman” romaanin, on sen tapa hyödyntää populaareja lajityyppejä ja juonikaavoja (ks. Cawelti 1976, 52–58).¹ *Puhdistus* pelaa arvoituksilla ja niiden vähittäisellä ratkaisemisella, ja tällä tavalla se vetää lukijansa seuraamaan juonta ja ihmiskohtaloita. Näistä viihteellisistä elementeistään huolimatta Oksasen romaani on rakenteeltaan ja kuvastoltaan tarkoituksellisen fragmentaarinen traumafiktio. Oksanen käyttääkin jännitysromaanin mallina, jonka puitteissa

hän voi toteuttaa ideaansa, sen sijaan että hän kirjoittaisi romaaninsa jonkin olemassa olevan genren sisään. *Puhdistus* on yhtäältä realistinen, juonellinen kertomus ja toisaalta modernistinen teksti, joka rikkoo kausaalisuuden ja lineaarisuuden mallit ja luo motiivien, symbolien, rinnastusten ja temaattisten kehitelmien mutkikkaan verkoston. Tässä luvussa pyrin valottamaan ja avaamaan myös sitä intertekstuaalista eli tekstienvälistä kenttää, johon *Puhdistuksen* kaltainen monikerroksisesti rakennettu, ajan ja paikan suhteita tarkasteleva historiallinen trauma-kertomus asettuu.

Jos *Puhdistus* näytelmänä uudistaa tragediamuotoa sijoittaen sen modernin tragedian yhtäältä arkisiin ja toisaalta poliittisiin ulottuvuuksiin, *Puhdistus* romaanina nousee globaaleja poliittisia teemoja käsittelevän kansainvälisen traumafiktion joukkoon. *Puhdistuksesta* onkin tullut menestyksensä ja näkyvyytensä myötä kulttuurista painoarvoa nauttiva romaani, joka toimii heijastuspintana muille samankaltaisia ”suuria” aiheita käsitteleville 2000-luvun suomalaisille romaaneille.² Esimerkiksi Markku Eskelinen (2016, 552) osoittaa, että populaarikirjallisuuden, melodraaman ja konventionaalisen lukuromaanin keinoja käyttävä *Puhdistus* on samalla 2000-luvun suomenkielisessä proosakirjallisuudessa harvinainen ”psykohistoriallinen” romaani, joka sellaisena jatkaa erityisesti Väinö Linnan kansallisia traumoja purkavien suurromaanien jäljillä.

Kertomuksen kynnyksellä

Puhdistus romaanina muodostaa juonisäikeiden ja merkitysten verkoston, ja lukijan on otettava tulkinnassaan huomioon myös kertomuksen erilaiset ”kynnystekstit”, joiden kautta hän astuu kertomukseen sisään. Esimerkiksi kertomuksen otsikot, motot, esipuheet ja vastaavat osiot voivat Wayne C. Boothin (1983, 94–97) mukaan olla osa tekijän retoriikkaa. Boothin fiktion retoriikassa korostuukin tekijän taiteellinen tarkoitus otsikoiden ja muiden kynnystekstien valinnassa – jolloin voimme ajatella, että Sofi Oksanen haluaa sanoa jotakin valitsemalla romaanilleen monimerkityksisen nimen *Puhdistus*. Narratologiassa on puhuttu tekniemmin ”parateksteistä”. Näillä tarkoitetaan sellaisia teoksen osuuksia,

jotka eivät välttämättä ole osa itse kertomusta, mutta jotka meidän on tarpeen huomioida kertomusta tulkitessamme. Kuten Gérard Genette (1997b, 2) esittää, tällaiset paratekstit ovat nimenomaan tulkinnan kynnyksellä, jossakin kertovan tekstin ja tekstin ulkopuolisten ilmiöiden välimaastossa. Paratekstien ryhmässä hän erottelee toisistaan *peritekstit* eli kertovaa tekstiä välittömästi ympäröivän tekstimateriaalin (kuten tekijän nimi, teoksen otsikko, omistuskirjoitus, motto, esipuhe, kansiteksti ja kansikuva) sekä *epitekstit* eli välitöntä tekstiyhteyttä etäisemmät ekstratekstuaaliset yhteydet (kuten tekijän haastattelut, kirjeet, päiväkirjamerkinnot, luonnokset sekä teokseen liittyvät kommentit ja arvostelut). Peter J. Rabinowitz (1998, 58–61) puolestaan korostaa, että ennen kuin aloitamme kertomuksen lukemisen, meillä on jo mielessämme lukemisen konventioita, jotka ohjaavat meitä huomioimaan erilaiset varsinaista kertomusta kehystävät materiaalit. Esimerkiksi romaanien kansikuvista, otsikoista ja omistuskirjoituksista tulee osaltaan tulkintaa ohjaavia osatekijöitä. Rabinowitzin (mt., 3) sekä retorisen että hermeneuttisen mallin mukaan lukijoiden etukäteistietämys lukemisen konventioista muokkaa heidän kokemuksiin ja arvioitaan lukemistaan kertomuksista. Tällöin lukijat eivät lähesty mitään kertomuksia ”tyhjinä”, vaan käsitykset ja odotukset tekijöistä, lajityypeistä ja erilaisista parateksteistä ohjaavat heidän lukemistaan.

Kansikuvalla voi siis olla teoksen tulkinnan kannalta merkitystä, varsinkin jos kyseessä on alkuperäisen painoksen kansi, jonka suunnitteluun tekijä on saattanut itse vaikuttaa. *Puhdistuksen* alkuperäisen painoksen kantta hallitseva violetti voidaan tulkita tarinan ja teeman kannalta keskeiseksi väriksi, sillä erityisesti kristillisenä liturgisena värinä violetti viittaa kärsimykseen, katumukseen, odotukseen ja parannukseen. *Puhdistuksessa* kärpäsen kuva – konkreettinen ja metaforinen – asettuu keskeiseksi. Ensipainoksen takakannesta löytyy, ikään kuin piilotettuna merkinä, kärpäsen kuva, joka grafiikassa toimii etukannessa olevan vanhan naisen peilikuvana. Kertomus lähtee liikkeelle häiritsevästä kärpäsestä, joka on lisäksi raatokärpänen ja sikäli kuoleman kuva. Päivi Lappalainen (2011, 264) kirjoittaa: ”Kärpäsen ja sen lihanhimon kuvaaminen ei motivoidu lukijan kannalta välittömästi, mutta hyönteisestä tulee sittemmin koko teoksen läpäisevä johtomotiivi, ja myös kärpäsen

ja ruumiillisuuden synonyymina toimivan lihan kytkös merkityksellisty myöhemmin.” Koko romaanin viimeinen sana on ”kärpänen”, joka esiintyy itse kertomuksen ulkopuolisessa paratekstissä eli vironkielisten sanojen selitysosastossa.

Lisäksi *Puhdistuksen* alkuperäinen kansikuva kytkeytyy romaanin mottoon, joka tulee Paul-Eerik Rummon runosta: ”seinillä on korvat ja korvissa kauniit korvarenkaat” (kursiivi alkuperäinen). Sae tiivistää yhteen kuvaan elämän kauhun ja kauneuden sekä valvonnan ja salakuuntelun motiivit. Samalla se korostaa päähenkilön ripustautumista materiaalsiin asioihin, jotka tuovat hänelle lohtua. Se, että tarinan päähenkilö Aliide on saanut yhä käyttämänsä korvakorun aviomieheltään, kommunisti-agitaattori Martinilta, tiivistää kauhun ja kauneuden yhdeksi kimaltelevaksi kuvaksi. Aliiden menneisyyteen kuuluvassa tuntemuksessa, joka liittyy kunnantalon kellarin kauhujen uudelleenkohtaamiseen arkisessa tilanteessa, hammaslääkärin tuolissa, ”korvakorujen koukut repivät lihaa” (P, 252). Voimme kertomuksen kokonaisuutta tulkitessamme olettaa, että Martin on ottanut tämän korvakorun joltakin Aliiden kohtalotoverilta, väkivaltaisesti kuulustellulta naiselta – löytäähän Aliide lopulta miehensä tavaroiden joukosta myös sisarensa Ingelin rintaneulan, ”joka oli kadonnut sinä yönä kunnantalon kellarissa” (P, 99). Näin ollen *Puhdistuksen* rajussa retoriikassa – joka toistuu romaanissa *Kun kyyhkyset katosivat* – kommunistinaiset koristautuvat virolaisilta naisilta riistettyihin voitonmerkkeihin. Myöhemmin kerronnassa esitetään vieraannuttava kuva, jossa ”korvakorut välkähtivät käytävän himmeässä valossa kuin huotrastaan vedettävä miekka” (P, 171) – kuva, jossa siinäkin kauneus ja pelko yhdistyvät.³ Kertomuksessa Aliide nähdään ensimmäistä kertaa ulkoapäin nuoren Zaran silmien kautta:

Kasvot olivat pieniryppyiset ja siroiset, mutta niillä ei ollut ilmettä. Korvalehdet olivat venyneet, niissä heilahtelivat koukuissaan kievet, jotka oli upotettu kultaan. Se taittoi punaiseen. Iirikset tuntuivat harmailta tai siniharmailta, silmäkulmissa taisi olla vetistä rähmää. Zara ei uskaltanut katsoa häntä nenää ylemmäs. (P, 26.)

Klassisen narratologian luokittelut parateksteistä eivät pyri tekemään tulkintoja teosten kokonaiskuvioista. Laajemman sovelluksen esittää James Phelan (2007, 55), joka on analysoinut Toni Morrisonin romaanin *Minun kansani, minun rakkaani* (*Beloved*, 1987) paratekstejä eli otsikkoa, omistuskirjoitusta ("60 miljoonaa ja enemmän") sekä mottoa, joka tulee Uuden Testamentin roomalaiskirjeistä ja jossa on rakennettuna Morrisonin hyödyntämä paradoksi (sekä "rakastettu" että "ei-rakastettu"). Näihin parateksteihin kuuluu kansilehden kuva, surullinen enkelikasvoinen hahmo, joka katsoo lukijaa. Kuten Phelan huomauttaa, teoksessa on toinenkin enkelikuva ennen kuin itse kertomus alkaa, mutta surun sijaan se edustaa enemmän pelkoa, kauhua ja kuolemaa. Tällöin sekä monimielisen otsikon – rakastettu ja ei-rakastettu – että toisilleen vastakkaiden kuvien avulla rakennetaan paratekstien avulla romaanin monimielistä tematiikkaa, kuten "hyvän" ja "pahan" tai elämän ja kuoleman asetelmia sekä näiden yhteen kietoutuneisuutta. Phelanin metodisesta sovelluksesta näemme, kuinka klassisen narratologian luettelevasta tai luokittelevasta tyylistä edetään kohti eettisiä ja esteettisiä tulkintoja.

Myös *Puhdistuksen* alkuun sijoitettu katkelma keskeisen mieshahmon Hansin päiväkirjasta liikkuu kertovan tekstin ja paratekstien välimaastossa. Samalla se on klassinen romaanikerronnallinen konventio, kun muistetaan, että romaani lajina tai muotona koostuu erilaisista seipiteellisistä ja historiallisista aineksista tai sellaisten parodioinnista. Romaani siis käynnistyy päiväkirjamerkinällä, jollaiseen se myös päättyy. Päiväkirjan katkelma toimii eräänlaisena kynnyksenä, ovena tai ikkunana paratekstien ja kertomuksen välillä, ja päiväkirjan kautta voi astua sisään kertomukseen romaanin alussa ja astua ulos kertomuksesta romaanin lopussa. Samalla Hansin päiväkirjamerkinät, jotka kehystävät itse kertomusta, ilmaisevat jotakin tarinoiden kertomisen ja kirjoittamisen inhimillisestä tärkeydestä. Romaani käynnistyykin Hansin sanoilla, joiden mukaan "on yritettävä kirjoittaa muutama sananen, että järki pysyisi päässä eikä mieli murtuisi" (P, 9). Tarinoiden kertominen ja niiden ylös kirjoittaminen on selviämisen kannalta tärkeää, samalla kun ne ovat sovituksen ja "puhdistumisen" keino.

Retorisen kertomusteorian mukaisesti romaanin otsikkoa voi avata mimeettisellä, temaattisella ja synteettisellä tasolla. Tarinassa erilaiset

puhdistamisen toimet – niin vihannesten ja marjojen peseminen ja puhdistaminen kuin peseytyminen ja kylpeminen – ovat arkisia käytäntöjä, joihin usein viitataan: ”Aliide istuutui, nousi, pesi käsiään, istuutui, touhusi, pesi jälleen käsiään samassa vedessä, kuivasi niitä, tutki purkkeja ja reseptivihkoaan, pilkkoi, kuori, pesi käsiä, taukoamaton toiminta ei antanut mahdollisuutta tulkinnoille” (P, 48). Toisen päähenkilön Zaran näkökulmasta esitetty arkinen toiminta, joka ”ei antanut mahdollisuutta tulkinnoille”, kätkee kuitenkin sisäänsä tulkitsemissa vaativan sisällön, varsinkin juuri usein toistettuun käsien pesuun liittyen.

Mimeettisellä tasolla arjen kuvaus tuo kerrontaan todentuntuisuutta, tuttuutta ja myötäelämisen mahdollisuutta. Itse asiassa arkiset toiminnot, vapaa elämä omassa kodissa sekä kiinnittyminen ympäröivään luontoon paljastuvat romaanissa kaikkein tärkeimmiksi asioiksi. Anders Olsson (2013, 17) tekee uskottavan tulkinnan tämän konkreettisen toiminnan syvemmistä merkityksistä: ”[Aliide] säilöo utterasti tomaatteja, kurkkuja ja luumuja; kenties nämä keittiöpuuhat ovat tapa tehdä sanatonta sovintoa sisaren kanssa ja viedä hyvän perinnettä eteenpäin.” Temaattisella tasolla, joka liittyy teoksen kokonaistulkintaan ja implisiittisen tekijän tarkoituksiin, ”puhdistus” voidaan kytkeä päähenkilö Aliiden toimintaan: tarinassa Aliide pyrkii puhdistautumaan menneisyyden pahoista teoista. Kyse on myös konkreettisesta puhdistautumisesta peseytymisen merkityksessä. Samoin romaanissa *Koirapuisto* puhdistautuminen on yhtä aikaa konkreettista ja vertauskuvallista tilanteessa, jossa kertoja-päähenkilö Olenkan äiti pyrkii eroon Olenkan isän teoista ortodoksisen vedenpyhityksen keinoin: ”Loppiaisena hän meni kastautumaan ristinmuotoiseen avantoon, jonka ympärillä lepatti pappeja kuin variksia, enkä minä moittinut hänen intoaan puhdistautua” (K, 262).

Puhdistuksessa mimeettinen taso kytkeytyy osittain temaattiseen tasoon, kun ”puhdistusta” luetaan historiallisena tapahtumana liittyen Neuvostoliiton Viroon kohdistamaan sortopolitiikkaan ja stalinistisiin puhdistuksiin. Näin ollen ”puhdistus” on yhtäältä metafora ja toisaalta eufemismi historian sorrolle ja julmuudelle. Kuten Oksanen (2014, 78) kirjoittaa omasta retorisesta ja eettisestä pyrkimyksestään: ”Tapahtumille oli annettava termit, jotka vastasivat virolaisten kokemuksia. Neuvostojan eufemismit oli jätettävä taakse, tilalle tuli sanoja kuten *miehitys*,

miehitäjä, repressio ja kytyditykset.” Yksi tapa ajatella otsikkaa synteettisellä tasolla on miettiä, onko romaanin rakenteella ja sen lukemisella jokin yhteys: samalla kun päähenkilö pyrkii puhdistautumiseen, onko se mahdollista myös lukijalle? Tällöin *Puhdistuksen* näytelmäversion yhteydessä käsitelty Aristoteleen näkemys katharsiksista palaa takaisin keskusteluun.

Puhdistuksen romaaniversion pohjalla on siis sen näytelmäversio, jonka draamalliset keinot näkyvät joissakin romaanin ratkaisuisissa. Molemmissa versioissa traumaattinen tarina esitetään lisäksi ajallisesti monikerroksisen juonen avulla. Tarinan ja juonen jaottelu tulee alun perin venäläisestä formalismista, erityisesti Boris Tomaševskin klassisesta esseestä ”Juonen rakenne” (”Sjužetnoe postrojenije”, 1925; ks. myös Ikonen 2001). Tomaševskin (2001, 170, 172) mukaan tapahtumien ”keskinäistä, sisäistä yhteyskokonaisuutta nimitetään *tarinaksi (fabula)*” ja niiden ”taiteellisesti konstruoitua järjestystä nimitetään teoksen *juoneksi (sjužet)*”. Tarinan tasolla on usein kyse tilanteista, suhteista ja ristiriidoista, mutta nimenomaan juonen tasolla nämä ainekset muokataan motiivien kokonaisuudeksi ja niiden esittämiseksi lukijalle tietyllä tavalla. *Puhdistuksen* mutkikas aikarakenne, jossa menneisyys on jatkuvasti läsnä nykyajassa traumaattisten kuvien, symbolien ja motiivien muodossa, on oppikirjamainen esimerkki tarinan muokkaamisesta juoneksi. Oman lisänsä tähän juonelliseen ja draamalliseen sommitelmaan tuo teoksen näytelmäversio, jossa on useita romaanista poikkeavia ratkaisuja: tilanteita, suhteita, ristiriitoja ja tapoja esittää ne katsojalle.

Puhdistuksen asetelma on monella tapaa hyvin draamallinen sekä näytelmä- että romaaniversiossa.⁴ Draaman keskiössä on rajattu tila – Länsi-Virossa sijaitseva vanha puutalo ja sitä ympäröivä puutarha – ja muutaman toisiinsa liittyvän henkilöhahmon dialogi ja konflikti. Päähenkilö Aliide on tehnyt menneisyydessä, 1940-luvun lopulla, petoksen ilmiantaessaan sisarensa Ingelin ja tämän tyttären Lindan, jotta selviytyisi itse ja voisi säilyttää sekä kodin että Ingelin miehen Hansin itsellään. Ingel ja Linda on karkotettu Siperiaan, kun taas Hans – neuvostoliittolaisilta vallanpitäjiltä piileskelevä isänmaallinen ”metsäveli” – yrittää elää elämäänsä Aliiden talon piilokomerossa. Kun pakomatalla oleva, rikollisten seksityöläiseksi alistama Zara saapuu Aliiden kotiin

1990-luvun alussa, alkaa tilinteko menneisyyden kanssa. Zara on nimittäin Lindan tytär eli Ingelin ja Hansin lapsenlapsi. Zaran takaa-ajajat Paša ja Lavrenti tuovat Aliiden mieleen hänen oman menneisyytensä haamut, väkivaltaiset kuulustelijat, joiden pelossa hän on tehnyt ilmiannot. Aliide joutuu kohtaamaan Zaran kautta sekä menneisyyden että nykyisyyden, joilta molemmilta hän on halunnut vetäytyä oman kotinsa rauhaan. Draaman syvimmäksi tematiikaksi muodostuu se, millaisen puhdistuksen Aliide voi saada pahoista teoistaan, sillä hän on itsekin välikappaleena osallistunut historian laajoihin puhdistuksiin.

Formalistista tarinan ja juonen erottelua – ja siihen pohjautuvaa narratologista tarinan ja diskurssin välistä hierarkiaa – monimutkaistaa retorisen kertomusteorian käsitys tarinan, juonen ja lukemisen välisestä dynaamisesta suhteesta. James Phelanin retorisessa mallissa juonen kulku ja henkilöahmon kehitys liittyvät olennaisesti toisiinsa; keskeinen tähän kehitykseen liittyvä käsite Phelanilla onkin *progressio*. Progressio ei ole sama asia kuin juoni: juoni viittaa logiikkaan, jolla tapahtumasarjaa hallitaan, kun taas progressio viittaa tekstuaalisen dynamiikan ja lukemisen dynamiikan yhdistelmään. Tekstuaalinen dynamiikka sisältää juonellisesti ja kerronnallisesti toteutetun henkilöiden kehittymisen ja tapahtumien etenemisen, kun taas lukemisen dynamiikka sisältää lukijan kognitiivisen, affektiivisen ja eettisen suhtautumisen tähän tekstuaalisen dynamiikan tasoon. (Ks. Clark ja Phelan 2020, 178.) Esimerkkinä tästä on *Puhdistuksen* kaltainen kertomus, joka perustuu yllätyksille, koostuu arvoituksista tai jonka mutkikas aikarakenne osaltaan muokkaa lukemisen etenemistä. Tekstuaalinen dynamiikka säätelee lukemisen dynamiikkaa, ja lukija joutuu jatkuvasti tarkistamaan käsityksiään ja tulkintojaan tarinamaailmasta ja siitä kertomisesta. Kuten Phelan (2005, 218) tähdentää, progressiota ei pidä ymmärtää yksinomaan lineaariseksi prosessiksi, sillä lukemisen (ja uudelleenlukemisen) tapahtumassa lukija mahdollisesti palaa yhä uudelleen kertomuksen ajalliseen rakenteeseen pyrkiäkseen hahmottamaan alun, keskikohdan ja lopetuksen välisiä suhteita – esimerkiksi niin, että ymmärtääkseen kertomuksen lopetuksen hänen on palattava takaisin sen alkuun ja keskikohtaan.

Aristoteleen jalanjäljillä jatkava retorinen kertomusteoria korostaakin alun, keskikohdan ja lopetuksen välille rakentuvaa kertomuksen dyna-

miikkaa. Tässä dynamiikassa aloitus käynnistää jonkin tilanteen, keski-kohta tuo siihen muutoksen ja lopetus jonkin sulkeuman. Kuten Phelan (2007, 17–21) esittää, henkilöiden ja juonien kehitys samoin kuin kertomuksen lukeminen noudattaa tällaista uskomusten, tunnistamisten, erehdysten ja mielihyvän dynamiikkaa. Phelanilla on oma – ja suomen kieleen osin kankeasti taipuva – käsitteistönsä kuvaamaan jo pelkästään kertomusten aloituksiin liittyvää dynamiikkaa: 1) aloitus (*beginning*), 2) esittely (*exposition*), 3) käynnistys (*launch*), 4) tutustuttaminen (*initiation*) ja 5) saapuminen (*entrance*). Käsitteiden teatterimainen metaforisuus voisi yhtä hyvin koskea *Puhdistuksen* näytelmäversiota: kyse on erilaisista ”näyttämöllepanon” ja ”näyttämölle astumisen” parenteseista, jotka romanikerronnassa ovat näytelmätekstiä näkymättömämpiä viitteitä.

Puhdistuksen romaaniversion aloituksessa lukija oletettavasti kiinnittää huomiota siihen, että kertomus käynnistyy ikkunasta, kärkeästä ja salaperäisen tytön saapumisesta Aliiden kotiin. Tällöin lukija tutustuu fiktiiviseen maailmaan ja sen henkilöihin astumalla henkilöiden mukana tuohon maailmaan, mitä heijastaa Aliiden katsominen ulos ikkunasta tai Zaran astuminen sisään Aliiden taloon. Tarinan aloitus ei kuitenkaan ole – esimerkiksi juuri *Puhdistuksen* tapauksessa – välttämättä selkeä ja ymmärrettävä johdatus fiktiiviseen maailmaan, vaan aloitusta saattaa hallita hämäryys ja katkelmallisuus. Lukijan kokemus tarinan hahmottamisesta tematisoituu Zaran kokemuksessa hänen yrittäessään keksiä, millaisen tarinan itsestään hän kertoisi Aliidelle: ”Tarina pakeni. Hyvä alku lipesi.” (P, 29.) Esittely puolestaan sisältää kaiken alustavan ja kertomusta itseään edeltävän tiedon, kuten mainitut paratekstit tai kynnystekstit. Esittely on tässä mielessä osa kertomuksen maailman selostusta, ja se rakentuu usein kertojan kuvauksesta, jonka kautta lukija vähitellen uppoutuu fiktiiviseen maailmaan. Esittelyssä esimerkiksi päähenkilöstä saatetaan antaa jo alustavaa informaatiota, joka kertomuksen edetessä muuttuu toisenlaiseksi – esimerkiksi niin, että aluksi ”hyvänä” esitetty henkilöahmo kehittyy lukijan mielessä ”pahaksi” tai päinvas-toin (ks. Sternberg 1978, 93–101; Sklar 2013, 93–94). *Puhdistuksen* alussa meille siis näytetään Aliide talossaan katsomassa ikkunasta ulos puutarhaan, samalla kun tarjotaan tässä vaiheessa vielä epäselviä viittauksia tarinamaailmaan ja sen taustoihin.

Käynnistys ”laukaisee” kertomuksen varsinaisesti liikkeelle, jolloin sitä voi verrata esittelevän kuvauksen ja näyttämöllepanon osin pysähtyneeseen tilanteeseen. Tämä tarinan käynnistäminen tuo esiin erilaisia henkilösuhteisiin tai tapahtumiin liittyviä muutoksia, joita Phelan (1989, 15) kutsuu ”epävakaisuuksiksi” (*instabilities*), tai kertomuksen esittämiseen ja sen lukemiseen liittyviä ”jännitteitä” (*tensions*). Tällöin yleinen ympäristön kuvaus muuttuu juonelliseksi esittämiseksi, kun jokin uusi henkilö tai tilanne muuttaa alun asetelmaa. Näin ollen Zaran ilmestyminen Aliiden pihalle tuottaa ensimmäisen epävakaisuustilanteen, käynnistää tarinan ja saa Aliidenkin palaamaan pysähtyneestä nykyisyyden tilastaan menneisyyden kipeisiin asioihin. Kuten Aliiden täytyy ymmärtää, että ”mytyn” alta paljastuu elävä ihminen, on myös lukijan pyrittävä tulkitsemaan niitä merkitysten kerroksia, joita kertomus hänen eteensä vähitellen asettaa. Tällöin lukemisen tason jännitteet liittyvät siihen, mitä implisiittinen tekijä ja tarinan ulkopuolinen kertoja haluavat viestittää yleisöilleen salamyhkäisen Zaran ilmestymisellä. Romaanin lukija saa tietää paljon ennen kertomuksen päähenkilö Aliidea syyn siihen, miksi Zara on saapunut hänen kotipihalleen – tarkkaan ottaen totuuden paljastaa Aliidelle roistomainen Paša vasta kertomuksen loppupuolikolla: ”Hän on teidän sukulaisenne” (*P*, 299).

Tutustuttaminen perehdyttää lukijan paitsi kertomuksen rakentamaan fiktiiviseen maailmaan, mutta myös syvemmällä tasolla implisiittisen tekijän tarkoituksiin ja kertomuksen rakentumiseen itseensä. Heti alussa esimerkiksi esitellään kärpäsen motiivi, jonka lukija voi ajatella olevan merkityksellinen kokonaisuuden kannalta. Tämä on alustava hypoteesi, joka saa vahvistusta, kun kertomus etenee. Phelanin mallin mukaan saapuminen puolestaan merkitsee sitä, että aloituksen lopuksi lukija on jo astunut kertomuksen maailmaan, sekä fiktiiviseen maailmaan että implisiittisen tekijän rakentamaan esitykseen. Toisin sanoen tässä vaiheessa romaanin aloitusta henkilöt, maailma, tilanne, motiivit ja ideat on ainakin alustavasti esitelty ja lukija on ryhtynyt pohtimaan niitä. Lukija siis saattaa ymmärtää, että sellaisilla asioilla kuin ikkuna, seinät, korvat, kärpänen sekä toisen henkilön kasvojen kohtaaminen on jotakin merkitystä kokonaisuuden kannalta. Phelanin mallin mukaan jo tässä vaiheessa, kertomuksen alussa, lukija alkaa tehdä omia tulkin-

tojaan niin eettisellä, esteettisellä kuin emotionaalisella tasolla. Phelan siis näkee kertomuksen ja sen lukemisen dynamiikkana, joka lähtee liikkeelle jostakin ja kasvaa kehittyessään. Kun ryhdymme lukemaan kertomusta, teemme aluksi päätelmiä sen kuvaamasta maailmasta ja henkilöistä, mutta vähitellen nousemme korkeammalle tasolle arvioimaan niitä keinoja, joilla tuo aloitus on tehty.

Fiktio talossa ja tilassa

Puhdistus korostaa koettua, nähtyä ja elettyä paikkaa ja tilaa voimakkaalla tavalla. Päähenkilö Aliiden talo ja sitä ympäröivä pieni puutarha muodostavat pienoismaailman rajat, jonka ulkopuolella historia vyöryy traagisine ihmiskohtaloinen. Realistisen tai historiallisen fiktion lukeminen merkitsee sekin kiinnittymistä toiseen, vaihtoehtoiseen maailmaan, jota säätelevät sen omat ajalliset ja tilalliset rakenteet. Umberto Eco (1994, 3) käyttää ”metsän” metaforaa puhuessaan fiktiivisen kertomuksen lukemisesta, sillä lukeminen saattaa toisinaan muistuttaa polkujen kulkemista ja ryteikköön eksymistä. Luodessaan fiktiivisen maailman kertova teksti ei voi nimittäin koskaan täyttää tuota maailmaa yksinään, vaan se kutsuu lukijaa yhteistyöhön, kuvitteluun ja aukkojen täyttämiseen. Lukija ei semioottisessa tai narratologisessa mielessä kuitenkaan täydennä fiktion maailmaa miten tahansa, vaan hän pyrkii seuraamaan ”oikeita” polkuja, kiinnittäen tarkkaa huomiota tekstin rakenteisiin ja kieleen (ks. mt., 6). Kuten Dorrit Cohn (2006, 24) toteaa, fiktiivinen teos luo oman maailmansa ja rakentaa oman ”sisäisen viitekehänsä”. Esimerkkinä tässä on Franz Kafkan romaanin *Linna* (*Das Schloss*, 1922) aloitus, josta Cohn (mt.) kirjoittaa: ”Jos pystymme samastumaan Kafkan aloitukseen huolimatta sen maailman vieraudesta ja epätodentuntuisuudesta, tämä johtuu siitä, että romaani viittaa tuntemiimme asioihin kuten lumeen, pimeyteen, kylään, siltaan ja öiseen saapumiseen tuntemattomaan paikkaan.” Myös *Puhdistuksessa* esiintyy tämänkaltaisen kohtaus, jossa Zara lähestyy hänelle vierasta paikkaa:

Aidat, talot, navetat ja tien kuopat sykkivät hänen silmänpohjissaan eri tahtia pulssin kanssa, välillä hän yritti mennä ojan kautta, mutta takertui piikkilankoihin ja karhunvatukkapuskaan, riuhtoi itsensä takaisin tielle, kalkkikiven märkä tuoksu, tiessä kuoppia ja lätäköitä, pitäisi juosta nopeammin kuin koirat haukkuivat. Aamumu painautui kiinni ihoon, utu silmän kalvoihin, yö nitkutti verhojaan sivuun, epätodellisen kylän ääriviivat huohottivat hänen ympärillään. (P, 285.)

Oksasen romaanit ovat monimutkaisista kerronnallisista ratkaisuihistaan huolimatta suhteellisen helposti omaksuttavia, koska ne paikantuvat tunnistettavan maailman kokemuksellisiin kehyksiin. Kuvaus Zaran etenemisestä kohti Aliiden taloa korostaa vieraan ympäristön voimakkaan aistivoimaista kokemusta – näkemistä, kuulemista, tuntemista ja haistamista – tavalla, jossa on jotakin tunnistettavaa romaanin lukijalle.

Talo on yksi kertovan fiktion keskeinen tilallinen metafora. Se toimii lisäksi usein ihmismielen symbolisena kuvastajana ylä- ja alakertoineen, huoneineen ja ovineen, ikkunoineen, komeroineen ja kellareineen. Klassisessa tutkimuksessaan *Tilan poetiikka (La poétique de l'espace, 1957)* Gaston Bachelard (2003, 74–80) kirjoittaa talosta yhdistävänä tekijänä, jonakin, joka kokoaa yhteen hajanaisia kuvia, joka merkitsee menneen, nykyisen ja tulevan dynaamista suhdetta ja joka ylläpitää elämän jatkuvuutta. *Puhdistuksessa* talo on tärkeä tekijä sekä mimeettisellä että temaattisella tasolla. Bachelardia mukaillen talon voisi ajatella olevan olenainen myös synteettisellä tasolla: se on tekstiä koossapitävä motiivi, josta kaikki lähtee liikkeelle ja johon lopuksi palataan.

Puhdistuksen kaltaisen kertovan fiktion maailma on mahdollista hahmottaa paitsi aika-avaruudeksi, myös visuaaliseksi tilaksi, jossa näkeminen on keskeisellä sijalla. Mieke Balin (1997, 142–164) mukaan fiktiivisessä kertomuksessa tapahtuva näkeminen sisältää kolme keskeistä tekijää: persoonallisen näkijän eli jonkun henkilön, joka näkee ja kokee kertomuksen maailman sisällä; näkemisen kohteen eli jonkin esineen, tapahtuman tai toisen henkilön; nähdyn asian herättämän vaikutelman ja tunteen näkijässä ja kokijassa. Fiktiivisen kertomuksen maailma on tällöin visuaalinen tila, jonka havaintotavat vastaavat pitkälti todelli-

sen maailman havaintotapoja, vaikka samalla kyse on keinotekoisesti tuotetusta illuusiosta. Gérard Genette (1980, 186, 189) halusi erottaa toisistaan kaksi fiktiivisen kertomuksen analyysin kannalta keskeistä kysymystä ”kuka näkee?” ja ”kuka puhuu?”. Hän lanseerasi ensimmäistä kysymystä koskevan abstraktin fokalisoinnin käsitteen ja halusi samalla välttää näkökulman käsitteeseen liittyviä visuaalisia sivumerkityksiä. Kuten Shlomith Rimmon-Kenan (1991, 92) tiivistää, ”teksti esittää tarinan jonkin ’prisman’ kautta, jostakin ’perspektiivistä’”, mutta lisää, että fokalisoinnin ”puhtaasti visuaaliseen viittaava merkitys on syytä laventaa käsittämään myös kognitiivinen, emotiivinen ja ideologinen suuntautuminen”. Onkin selvää, että tämänkaltainen käsitys palvelee retorisen kertomusteorian tarkoituksia. Sen sijaan, että pyrittäisiin vain luokittelemaan fokalisoinnin teknisiä ilmentymiä kerronnassa, on syytä pohtia sen käytön merkityksiä ja vaikutuksia kokonaisuuden kannalta.

Puhdistusta voi pitää ”ulkoisen” fokalisoinnin eli kertojan fyysistä maailmaa raportoivan äänen ja ”sisäisen” fokalisoinnin eli henkilön näkökulmasta ja kokemuksesta käsin esitetyn kerronnan vaihteluna (ks. Genette 1980, 188–189). Heti *Puhdistuksen* alkujakso tarjoaa lukijalle tyypillisen ikkunan kehyksen ja siihen vaistomaisesti kytkeytyvän näkemisen idean. Ikkunan kautta avautuu näyttämö maailmaan, ikään kuin Oksasen romaani ei olisi unohtanut draamallista perustaansa:

Aliide suoristi verhot. Sateinen piha niiskutti harmaana, pihakoivujen oksat vapisivat märkinä, lehdet sateen litistäminä, ruohot huojuivat ja niiden kärjistä tippui pisaroita. Ja niiden alla oli jotain. Jokin mytty. Aliide vetäytyi taaksepäin verhon suojiin. Hän kurkisti uudelleen ulos, veti pitsiverhoa eteensä, jotta häntä ei näkisi pihalta, ja pidätti henkeään. Silmät ohittivat kärpäsen tahrat lasissa, keskittyivät nurmelle salaman halkoman koivun eteen. (*P*, 11.)

Tässä kohtauksessa ikkuna tarjoaa selkeän katsomisen kehyksen; toisaalta ikkuna voi olla sadeveden peittävä ja siksi näkymä ulkona (”jokin mytty”) saattaa olla hämärä. *Koirapuistossa* puolestaan rakennetaan kaksoisfokalisaatio samankaltaisessa kohtauksessa, kun kertoja-pähenkilö Olenka näkee, kuinka hänen äitinsä katsoo ikkunasta kotitalon puutar-

haan: ”Veri pakeni äidin sormenpäistä, kun koira vimmastui ulkona ja pitsiverhojen lomasta näkyi kukkapenkkien viereen jähmettynyt klanipää” (K, 263). Kyseinen ”klanipää” paljastuu huumeidiileri Ivaniksi, josta tulee Olenkan luotettavin ystävä, sillä Olenkan perhe on auttanut Ivanin kehitysvammaista veljeä Borista. Tässäkin tapauksessa pelottavat ensivaikutelmat puutarhassa lymyilevästä hahmosta monimutkaistuvat kertomuksen edetessä. Lisäksi on mahdollista tulkita Aliiden kokemuksen kautta esitetty toteamus, että ”[i]kkunalasin tahrat häiritsivät” (P, 13), myös viittauksena tekstiin itseensä, joka ei päästä lukijaa helposti sisään. Tällöin, kuten Peter Lamarque (2014, 3–4) on esittänyt, kaunokirjallinen teksti ei tarjoa läpinäkyvää ikkunaa kuvaamaansa maailmaan, vaan tekstuaaliset keinot hämärtävät tuota näkymää, saaden lukijan työskentelemään tekstin kanssa.

Ikkunaa voi pitää yhtenä klassisen romaanikerronnan toistuvana metaforana ja keinona, jonka kautta paitsi havainnoidaan ulkomaailmaa, myös luovitaan ihmismielen syvyyksiä (ks. esim. Jahn 2005, 174–175; Dannenberg 2008, 75–82). Kuten Roland Barthes esittää kuuluisassa tutkimuksessaan *S/Z* (1970) analysoidessaan Honoré de Balzacin klassista novellia ”Sarrasine” (1830), ikkunan kehys kertomuksen alussa rakentaa taulun tai näytelmän kaltaisen kohtauksen, joka synnyttää tarinan keskeiset oppositioparit, kuten sisätila–ulkotila, kulttuuri–luonto ja taide–todellisuus (ks. Barthes 1986, 54–56). Toisessa yhteydessä Barthes (1993, 54) kirjoittaa, että realismissa puhuja seisoo ikään kuin ”ikkunan luona”, ennen kuin ryhtyy kuvailemaan näkemäänsä tiettyjen kehysten sisällä, jolloin juuri ”ikkunan kehys luo näkymän”. Tällöin näkymä ei ole niinkään ”todellinen” kuin kehystetty, rajattu ja tehty.

Puhdistuksen alussa Aliide kokee ulkomaailman sateen pieksemine puineen ja salaperäisine myttyineen jonakin, josta hän haluaa pysyä erossa voidakseen jatkaa arkista elämäänsä. On kuin Balzacin romanttista-realistiset, symbolisesti määräytyneet ikkunakohtaukset, joissa sisäisyys ja ulkoisuus sekä uni ja todellisuus ovat hallitsevia kuvia, yhdistyisivät Gustave Flaubertin naturalistisiin ikkunakohtauksiin, arkisiin tylsyyden kokemuksiin, joissa ulkomaailma tarjoaa vain luonnon periksi antamatonta todellisuutta ja välinpitämättömyyttä (ks. Rancière 2011, 151; Sayeau 2013, 66–80). Flaubertin klassikkoromaanin *Rouva Bovary*

(*Madame Bovary*, 1857) tavoin *Puhdistuksessa* ikkuna toimii reittinä niin ulkomaailmaan kuin kuviteltuihin toisiin todellisuuksiinkin, mutta ikkuna on aina myös vain ikkuna, eivätkä päähenkilöiden romanttiset unelmat koskaan toteudu. He ovat viime kädessä tuomittuja elämään turvallista arkea tylsän aviomiehen kanssa. Elise Nykänen (2011, 81) kirjoittaa kuvallisuutta korostavassa analyysissään Juhani Ahon romaanista *Papin rouva* (1893):

Realismin kuvauksille tyypillinen ikkunamotiivi toimii porttina, joka avaa näköalan ensin ulkoiseen, sitten sisäiseen todellisuuteen. Realistisessa taidekäsitteessä ikkunamotiivi toistuu keskeisenä vertauskuvana, jossa kiteytyy ajatus taideteoksesta itsestään todellisuuteen näkymiä avaavana ikkunana. Todenvastaavuus kuitenkin kumoutuu Ellin kuvitelmassa, jossa ikkuna toimii korostetusti väylänä kuvitteellisiin maailmoihin.

Kuten intertekstuaalisessa suhteessa toisiinsa olevia Flaubertin tai Ahon klassisia romaaneja (ks. Lyytikäinen 1991), myös *Puhdistusta* hallitsee osin naturalismin mukainen elämänkuva. Tällöin ulkoisen luonnon kuvaus kytkeytyy henkilöahmon sisäiseen tajuntaan, mikä puolestaan tuottaa usein harmaita ja melankolisia arjen kuvia (ks. Rossi 2009, 114–117). *Puhdistuksen* alussa ikkunasta nähty sateinen ulkomaailma on paitsi luontoa itseään, myös heijastus Aliiden mielensisäisestä maailmasta, mitä ympäristön personifointi korostaa: ”Sateinen piha niiskutti harmaana, pihakoivujen oksat vapisivat märkinä, lehdet sateen litistämänä, ruohot huojuivat ja niiden kärjistä tippui pisaroita” (*P*, 11). Fyysisestä tilasta ja ympäristöstä voidaan tehdä henkilön subjektiivista kokemusmaailmaa koskevia tulkintoja. Kuten esimerkiksi Rimmon-Kenan (1991, 86) toteaa, henkilön fyysinen ja inhimillinen ympäristö voivat olla luonteenpiirteitä ilmaisevia metonymioita.

Näkökulma (*point of view*) on klassisen narratologian suosimaa fokaalisointia vanhempi käsite, ja kertomuksen teorian kieleen se tulee amerikkalaiselta romaanikirjailijalta Henry Jamesilta. Romaaninsa *Naisen muotokuva* (*The Portrait of a Lady*, 1881) esipuheessa – joka julkaistiin myöhemmin osana kirjailijan ”romaanin taidetta” koskevaa esseekokoel-

maa – James puhui ”fiktion talosta” huoneineen ja ikkunoineen (James 1984, 46; ks. Jahn 1996, 251; Cohn 2006, 198).⁵ Jamesin mallin mukaan fiktiivinen maailma on kuin talo, jonka sisälle voi katsoa erilaisista ikkunoista; tuon talon sisällä olevat henkilöhahmot puolestaan tarjoavat oman näkökulmansa kautta omia ikkunoitaan ja peilejään. Jamesin metaforisessa fiktion talossa korostuu myös fiktiivinen maailma näyttämönä, jota ulkopuolinen kertoja – ja hänen välityksellään lukija – seuraa tarkkailevana ja havainnoivana yleisönä. Kuten Manfred Jahn (1996, 253) asian muotoilee: ”Jamesin kertoja, joka ’istuu katselemassa inhimillistä näyttämöä tai esitystä’, tuo elävästi mieleen teatterikatsomon” (ks. Mäkelä 2011, 81). *Puhdistuksen* romaaniversio ei ole täysin irtautunut näyttämöllisistä lähtökohdistaan, ja tässä on osittain sen voima: romaanin kerronta onkin tehokkaimmillaan Aliiden talon tarkoin lavastetussa interiörissä, jossa tapahtuvaa puhetta ja toimintaa lukija-yleisö pääsee havainnoimaan yhtenä tarkkailevana agenttina.

Ikkunat ja niiden eteen vedettävät verhot ovat *Puhdistuksen* kerronnassa toistuvia kuvia ja motiiveja. Talo on kaikkiaan kuin elävä organismi silmineen ja korvineen, heijastellen Aliiden omaa psyykeä:

Seinät natisivat, hellassa paukkui tuli, talon lasisilmien eteen vedetty verhot huohottivat, ja Aliide painoi oman odotuksensa maahan. Käski sen pysyä aloillaan ja vartoa sopivaa hetkeä. Aliide oli ollut liian karkäs, liian malttamaton. Ei saisi kiirehtiä, sillä kiireellä rakennettu talo ei pysty pystyssä. (*P*, 200.)

Aliide on itse pyrkinyt rakentamaan oman elämänsä kuin talon, mutta tuohon elämään (kuten taloonkin) on jäänyt hämääriä nurkkia ja häiritseviä halkeamia. *Puhdistuksen* kuvaustavassa korostuvat ikkunoiden lisäksi seinät, niin konkreettiset kuin symbolisetkin: Aliide haluaa uskoa, että ”ulkona ei ollut odottamassa mitään uhkaavaa eikä yön mustassa seinässä ollut ylimääräisiä silmäpareja” (*P*, 87). Myöhemmin todetaan: ”Ja siellä missä on seinä, siellä on korvat” (*P*, 241).

Puhdistuksen kerronnalliset motiivit – kärpänen, ikkuna, puutarha, kukat, kasvit ja yksinään huoneestaan ikkunan kautta ulos puutarhaan katseleva nainen – saattavat tuoda mieleen Emily Dickinsonin runou-

den. Kirjallisuudessa kärpänen liitetään usein kotiin ja taloon, jossa se on yksityisyyttä ja ajatuksia häiritsevä tekijä; samoin se kytketään kuoleman ja hajoamisen kuvastoon. Riikka Rossin (2020, 91) mukaan esimerkiksi Joel Lehtosen *Putkinotkossa* (1919–1920) yksityiskohtainen kuvaus Käkriäisten eloa ja taloa häiritsevästä kärpäsparvesta ”leikittelee naturalismin kuvotuksen kulttuuriseksi symboliksi muotoutuneella kärpäsmotiivilla”. Kärpäs- ja muun hyönteistematiikan keskeisyys on ilmeistä esimerkiksi venäläisessä kirjallisuudessa Dostojevskista Viktor Peleviniin (ks. Rosenstein 2006, 113). Toisaalta kärpäsen kuva esiintyy Oksasen kirjailijakuvan tärkeimmällä taustavaikuttajalla: Marguerite Durasin teoksessa *Kirjoitan* (*Écrire*, 1993) kirjoittava minä pohtii muun ohessa kirjoittamisen materiaalisia edellytyksiä ja tilallisia ulottuvuuksia; tarvitaan talo, jossa kirjoittaa. Durasin teoksessa kärpäset liittyvät myös kirjoittamiseen. Kirjoittava minä kokee talon toiminnallisena keskuksena, joka kuitenkin vaatii tarinaa ympärilleen: ”Talo ei toimi yksin. Tarvitaan tapahtumia sen liepeille: ihmisiä, tarinoita, ’käännekohtia’, kuten häitä tai kärpäsen kuolema.” (Duras 2005, 49.) Omassa luku-kokemuksessani Durasin *Kirjoitan*-teoksen henki liittyy *Puhdistukseen* sekä kärpäsen että kuolleiden kukkien kuvaston kautta.

Enkeleitä ja hirviöitä: naisen roolit

Puhdistuksessa asioiden käsin kosketeltava aistimus hallitsee kerronnan reaaliaikaa – ”1992, Länsi-Viro” – kun taas Aliiden muistojen kautta avautuvat takautumat 1930-luvulta 1980-luvulle ovat kokemukselliselta tasoltaan joko kauniita, utuisia nostalgiakuvia tai teräviä, häiritseviä traumakuvia. Aliiden kokemuksen kautta nuori Zara näyttäytyy yhtä aikaa outona ja tutunomaisena: ”Vaikka tyttö itse kuului nuorine likaisine lihoineen tähän päivään, hänen lauseensa olivat kankeita ja tulivat haurastuneiden papereiden ja homeisten, kuvista tyhjennettyjen albumeiden maailmasta” (P, 18). Tällöin menneisyys muistuttaa Aliidea jatkuvasta läsnäolostaan nykyisyydessä juuri Zaran kautta, vaikka Aliidelle paljastuukin vasta kertomuksen loppupuolella totuus siitä, että Zara on Ingelin ja Hansin tyttärentytär.

Osa *Puhdistuksessa* kerrotun tarinan syvää ja viiltävää tragediata on nuoruuden viattomuuden menetys. Zara kantaa mukanaan isoäitinsä Ingelin ja tämän sisaren Aliiden valokuvaa 1930-luvulta:

Valokuvassa kaksi nuorta tyttöä seisoivat rinnakkain ja tuijottivat kameraan, mutta eivät uskaltaneet hymyillä sille. [– –] Ja kun Zara nyt katsoi kuvaa, hän näki jotain mitä ei ollut aikaisemmin käsittänyt: tyttöjen kasvoilla oli jotain hyvin viatonta ja se hyvin viaton loisti pyöreiltä poskilta häneen niin, että hän tunsu nolostuvansa. Ehkä hän ei ollut huomannut sitä aikaisemmin, koska hänellä itsellään oli ennen ollut sama ilme, sama viattomuus, mutta nyt kun hän oli kadottanut sen, hän tunnisti sen kuvan tytöissä. Ilmeen ennentodellisuuteen tutustumista. Ilmeen ajalta, jolloin tulevaisuus oli vielä olemassa ja kaikki oli vielä mahdollista. (*P*, 103.)

Vaikka Aliide väittää Zaralle, että ei tunne valokuvassa olevia henkilöitä ja vaikka hän haluaa tuhota kuvan ja sen herättämät muistot, kulkee tuo valokuva ja sen ottamisen hetki kirkkaana ja selkeänä hänen muistonsaan aistivoimaisia yksityiskohtia myöten:

Aliide muisti päivän, jolloin he olivat menneet kuvattaviksi B. Veidenbaumin Modern-valokuvaamoon. Ingel oli täyttänyt kahdeksantoista. He olivat käyneet Dietrichin kahvilassa, Ingel oli juonut varsovalaisen kahvin, Aliide kuumaa suklaata. Moorapea oli sulanut suussa ja jasmiinipuut tuoksuneet. Ingel oli ostanut mukaan lehtitaikinalievoksia, Helene Dietrich oli käärinyt ne valkoiseen paperiin, tehnyt puukapulasta pakettinappulan, se oli heidän erikoisuutensa, helposti kannettavat ja kauniit paketit. Tupakan savu, sanomalehtien rapina. Siihen aikaan he olivat vielä tehneet kaiken yhdessä. (*P*, 223–224.)

Zara on aiemmin kuullut ainoastaan Ingelin kertomuksia menetetyistä kotimaasta, ja kiinnostavaa kyllä, eräät isoäidin elävimmistä muistoista liittyvät juuri tuohon valokuvan ottamisen hetkeen, jonka Aliidekin niin hyvin muistaa – vaikka kieltääkin tuon muiston sekä itselleen että muille.

Yhtäältä näitä muistikuvia kultaa romantisoitu nostalgia, jolloin kuvakin kirkastuvat, joskin potentiaalisen epäluotettavalla tavalla. Hans onkin romaanissa pitkälti Aliiden fokalisoinnin ja kullattujen muistojen kautta rakennettu romanttinen hahmo: ”Hansin tullessa kotiin laulu oli tullut ennen häntä ja saanut pihatien hopeapajut soimaan pelkkää iloa ja omenapuiden rungot olivat hymisseet samaan tahtiin” (P, 91); ”Silloin hän näki miehen saksalaisten hautojen luona, hänet kiviaidan vieressä, pajupuut, aurinko ja kiviaidan sammaleet, kirkas valo, kirkas nauru” (P, 115). Auringon kultaamaan muistoon yhdistyy toisaalta myös toisenlainen muisto, jonka karvaudesta Aliide ei koskaan pääse eroon. Hans nimittäin kiinnittää kaiken huomionsa Aliiden prinsessamaiseen ja joutsenmaiseen sisareen Ingeliin huolimatta Aliiden epätoivoisista yrityksistä tulla nähdyksi:

Silkin repeävä ääni havahdutti hänet ja hän irrotti kankaan, pudisti ruostemuruset käsistään. [– –] *Katso*. Aliide pureskeli huuliaan punaisemmiksi. He voisivat luontevasti kääntyä takaisin, mennä kiviaidan ohitse. *Katso tänne päin*.

Katso minua. Mies lopetti jutustelunsa ja kääntyi heitä kohti, ja juuri samalla hetkellä Ingel kääntyi katsomaan, mikä Aliidea viivytiti, ja siinä samassa aurinko osui sisaren hiuskruunuun ja – *ei, ei! katso minua* – Ingel suoristi kaulansa niin kuin usein teki ja niin tehdessään muistutti joutsenta, nosti leukaansa, ja he näkivät toisensa, mies ja Ingel. (P, 115–116; kurssiivit alkuperäiset.)

”Silkin repeävä ääni” – joka johtuu hänen repeytyvästä mekostaan – on jotakin, mistä Aliide ei tunnu pääsevän eroon, eikä hän koskaan tule kunnolla Hansin näkemäksi. Katkelman kursivoidut kohdat – kuten ”*katso minua*” – eivät ole pelkästään menneisyyttä, vaan edelleen elävää kokemusta Aliiden mielessä. Aliide tuntee kuin olisi kerralla menettänyt koko maailman ja maa olisi lopullisesti suistunut hänen jalkojensa alta:

[Ingel] veti Aliidea kädestä perässään, vaikka Aliide yritti jokaisella askeleellaan pistää vastaan, etsiä tukea hautakivistä, juurta, johon tarttua. Kengän korko kaivautui multaan kerta toisensa jälkeen,

mutta maa petti, juuret pettivät, kuuset antoivat myöten, ruoho luisti, kivet vierivät Aliiden jalkojen edestä ja kesäkärpänen lensi Aliiden suuhun eikä hän saanut yskittyä sitä pois, koska Ingel ei halunnut pysähtyä, oli mentävä, Ingel veti ja veti ja polku oli tyhjä ja vei suoraan kiviaidan vierelle, ja Aliide näki miehen tyhjän, ajasta ja paikasta irronneen ilmeen ja tunsu Ingelin kiihkeät askeleet ja tiukan puristuksen sormissaan. (P, 116.)

Kohtaus, joka sijoittuu vuoteen 1936, on tarina-ajan kannalta koko kertomuksen varhaisin tapahtuma, ja Aliide on siinä vasta 11-vuotias. Kohtauksessa kärpänen lentää Aliiden suuhun; myöhemmin – traumaattisessa kellarikohtauksessa – kerrotaan, että ”pussin kankaassa [ei] ollut kärpäsen mentävää reikää, kärpänen ei löytänyt tietään naisen [Aliiden] suun luokse, kärpänen olisi voinut tukehduttaa naisen” (P, 151). Kirkas valo ja kirkas nauru, jotka rakentavat Aliiden silmissä ensimmäisen kuvan Hansista, muuttuvat voimakkaiksi, traumaattisiksi välähdyksiksi, joista Aliide ei muistoissaan pääse eroon: ”Mutta se olikin Ingel, jonka [Hansin hopeisen savukerasian] välähdys leikkasi valoisalla veitsellään pois Aliiden elämästä. [– –] Savukerasian kolme Viron leijonaa läikähtelivät auringossa ja nauroivat.” (P, 117.) Kohtauksessa vallitsee auringon polttava kirkkaus kuin traumakuva, ja se tiivistyy kahdessa epäluonnollisessa kuvassa, jotka häiritsevät Aliiden elämää jatkossa: Ingelin auringossa kimalteleva hiuskruunu ja Hansin auringossa naurava savukerasia. Tätä kohtausta voikin pitää lähtökohtana Aliiden elämän pitkäaikaiselle tragedialle, rakkaudelle mieheen, jonka hän voi saada omakseen vain tekeytymällä tämän ”vaimoksi”, Siperiaan karkotetun sisarensa peilikuvaksi, ja lopulta surmaamalla ja muumioimalla miehen salaiseksi yksityisomaisuudekseen. Ollessaan naimisissa Martinin kanssa Aliide pitää edelleen yllä kuvitelmaa, että hän on todellisuudessa Hansin oma ja Hans hänen omansa: ”Kukaan ei ollut niin hyvä kuin Hans, Aliiden kaunis Hans, Aliiden kaikkein kaunein Hans” (P, 186). Hansin päiväkirjamerkinnoista kuitenkin paljastuu se karu tapa, jolla tämä puolestaan ajattelee Aliidesta: ”Se teki taas itseään tykö, koettaa laittaa tukkansa samalla tavalla kuin Ingel. Ehkä se haluaa vain ilahduttaa, mutta ei se ilahduta, se näyttää rumalta.” (P, 113.)

Eri kulttuureissa naisellisuuden on katsottu edustavan ”luontoa, kau-
neutta, puhtautta ja hyvyttä mutta myös pahuutta, taikavoimia, rappiota
ja kuolemaa” (Morris 1997, 25). Ingelin ja Aliiden hahmoissa tulevat
esiin nämä molemmat puolet. Tarinamaailman alkupuolella nuori Alii-
de tekee taikvoja viisilehtisellä sireeninkukalla, joka perinteen mukaan
ennustaa rakkautta – onnea, jota Aliidelle ei koskaan suoda. Saadakseen
Hansin itselleen hän hakee paikalliselta kylänoidalta, Kreelin Marialta,
yrtejä Ingelin raskauden estämiseksi. Lopulta hän turvautuu puhtaisiin
kuvitelmiin, kuten hypoteettista kuvittelua hyödyntävässä kohtauksessa,
jossa Aliide näkee itsensä Hansin silmin, ”Liidenä”: ”Liide tekisi kaikki
ne asiat, jotka Ingel oli tehnyt ennen, kaikki vaimon askareet tässä talos-
sa. Liide oli miltei kuin vaimo.” (P, 192.)

Jatkossa Aliide pyrkii ottamaan syrjäyttämänsä naisen, oman sisa-
rensa, paikan, mutta vuosien jälkeen hän tajuaa, ettei ullakolle suljettu
Hans näe häntä omana enkelinään. Hän on pelkkä piikatyttö, jonka pi-
tää lypsää lehmät ja pitää talosta huolta. Toisaalta Aliiden itsensä ihan-
noima ja jalustalle nostama ”metsäveli” Hans ei ole välttämättä unel-
mien sankari. Hansin usko omien joukkojensa laajuuteen ja lopulliseen
voittoon murenee vuosi vuodelta – ja ironisesti komeroonsa lukittuna
hän ei pääse itse osallistumaan taisteluun isänmaan puolesta. Aliide on
siis aluksi valmis ottamaan perinteisen naisen roolin mieskeskeisessä
maailmassa, kunnes myöhemmin ymmärtää, että sellaisen roolin otta-
minen merkitsisi hänen oman minuutensa menettämistä. Lopuksi hän
on omaa taloaan ja puutarhaansa hallitseva, yksin elävä mutta voima-
kastahtoinen nainen.

Zaran saapuminen Aliiden taloon tuo kuitenkin vanhat pelot uudel-
leen esiin:

Mutta nyt kun hänen keittiössään oli tuntematon tyttö levittele-
mässä paljasihoista pelkooan hänen kerniliinalleen, hän ei osan-
nutkaan pyyhkiä sitä pois, kuten hänen olisi kuulunut tehdä, vaan
hän antoi sen ujuttautua seinäpaperin ja vanhan liisterin väliin,
rakoihin, joita sinne oli jäänyt kätkeytyjen ja myöhemmin hävitet-
tyjen valokuvien jäljiltä. Pelko asettui kuin tuttuun taloon. (P, 82.)⁶

Kerronta esittää tämän vapaan epäsuoran esityksen keinoin, jolloin Aliiden tuntemukset läpäisevät esityksen pinnan; kuitenkin kertojan retorinen ääni tiivistää tilanteen katkelman päättävässä lausahuksessa ”pelko asettui kuin tuttuun taloon”. *Puhdistuksen* kerronnassa viitataan usein seinätapetteihin, komeroihin ja ullakkohuoneisiin:

Tyttö puhui seinäpaperista ja astiakaapista, Aliide itse ei muistanut piilottaneensa tapettien väliin mitään. [– –] Lähetettyään Zaran nukkumaan Aliide pesi kätensä ja meni kopistelemaan seinää ja astiakaappia, tökki tapettia, työnsi veitsen kaapin rakoihin, lattialistan väliin, mutta mitään ei löytynyt. (*P*, 223.)

Puhdistuksen mahdolliseksi pohjatekstiksi voi tässä kohdassa tulkita Charlotte Perkins Gilmanin novellin ”Keltainen seinäpaperi” (”The Yellow Wall Paper”, 1892). Vaikka tekstien välinen yhteys ei ole niinkään selkeä kuin salattu, antaa Gilmanin novellin sairaalloisen kertojan ilmaiseva tulkitsemisen vimma joitakin ohjeita lukijalle: ”Kunpa tuon pintakuvion voisi repiä pois pohjakuvion tieltä! Aion yrittää irrottaa sen, vähä vähältä.” (Gilman 1994, 151.) Gilman on tunnetusti yksi feminismin pioneereja, ja ”Keltainen seinäpaperi” on mahdollista lukea kertomuksena siitä, kuinka naispäähenkilö, joka on samalla kertoja ja päiväkirjan kirjoittaja, tulee hulluksi patriarkaalisen järjestelmän puristuksessa ja kuinka hän alkaa tuijottaa huoneiden keltaisia tapetteja.

Sandra Gilbertin ja Susan Gubarin feministisen teorian mukaan klassisten naiskirjailijoiden tuottamat tekstit ovat sikäli ”palimpsestisia”, että ne ovat ”teoksia, joiden pintakuviot peittävät tai hämärtävät syvempiä [– –] merkitystasoja” (Moi 1990, 76–77; ks. Gilbert ja Gubar 1979, 73). Gilmanin kertomuksessa korostuvat kokemuksen hämäryys, seinätapetit ja ullakkohuone, ja *Puhdistuksessa* esiintyvät ”nikotiinin keltaaman tapetin kuprut” (*P*, 73) voi halutessaan lukea intertekstuaalisena viittauksena kyseiseen novelliin. Kiinnostavaa kyllä, nuo tapetin kuprut esiintyvät *Zaran* aiemmassa kertomuksessa ennen hänen tuloaan Aliiden taloon, samoin kuin muut traumakuvat, kuten narskuvat nahkatakkit ja surisevat kärpäset (ks. *P*, 231). Tällä tavoin kerronta kytkee Aliiden ja Zaran ylisukupolviset traumakokemukset toisiinsa. Seinien ja tapettien elollis-

tuminen onkin kuin kauhukertomuksesta: ”Seinät huohottivat, lattia läähätti, laudat työnsivät kosteutta. Tapetti ritisi.” (P, 300.) Aliiden ensikokemus Zaran puheesta vahvistaa tätä kuvastoa, sillä – Aliiden sitä vielä tietämättä – Zaran äänessä kuuluu Hansin ääni: ”Mutta tytön virossa oli jokin muu sävy, jokin vanhempi, koinen ja kellastunut. Siinä oli jollakin kummalla tavalla kuolleen katku.” (P, 18.)

Toinen klassinen amerikkalainen teksti, jonka *Puhdistuksen* intertekstuaalinen lukeminen aktivoi, on William Faulknerin novelli ”Ruusu Emilylle” (”A Rose for Emily”, 1930). Faulknerin novellissa iäkäs nainen on sulkeutunut muistojen täyttämään taloonsa, josta lopuksi löytyy hänen rakastamansa miehen ruumis. *Puhdistus* rakentuu kertomuksen ”universaaleille” periaatteille, jännityksen synnyttämiselle, uteliaisuuden ylläpitämiselle ja yllätyksen tarjoamiselle, jotka sitovat lukijan mukaan romaanin dynaamiseen etenemiseen (ks. Sternberg 2010, 607). Nämä käsitteet liittyvät erityisesti israelilaiseen kertomusteoriaan ja niin kutsutun Tel Avivin koulukunnan lähestymistapaan, jossa korostetaan lukemisen dynamiikkaa ja joka sikäli muistuttaa osin amerikkalaista retorista kertomusteoriaa. Esimerkiksi Faulkner saattaa usein rakentaa kertomuksensa arvoitusdekkarin muotoon, jossa informaatiota lykätään ja ratkaisua pitkitetään, ja tällöin tarinan tasolla olevat arvoitukset ja aukkokohdat sekä niiden ratkaisut heijastelevat lukijan tekemiä päätelmiä ja tulkintoja (ks. Perry 1979).

Tel Avivin koulukunnan keskeisen hahmon Meir Sternbergin (1985, 186) mukaan kirjalliset teokset – ennen kaikkea *Raamattu* – koostuvat palasista ja katkelmista, joita lukemisprosessissa yhdistellään ja kootaan. Sen sijaan, että kyse olisi tekstin hajanaisuudesta, kyse on ”aukkojen systeemistä”, joka on osa laajempaa merkitysten verkostoa. Lisäksi nämä tutkijat korostavat uudelleenlukemisen merkitystä. Ensimmäisellä lukemisella teemme hypoteeseja, jotka joko kumoutuvat tai vahvistuvat lukemisen edetessä, mutta emme kokonaisuuden luettuammekaan vielä välttämättä kykene yhdistämään eri osasia. Vasta toisella tai useammalla lukemisella alkavat yksityiskohdat saada syvyyttä ja kokonaiskuvio muodostua. Shlomith Rimmon-Kenanin (1991, 160) mukaan ”menneisyyteen suuntautunut viive pitää vireillä sellaisia kysymyksiä kuin ’mitä tapahtui?’, ’kuka sen teki?’, ’mitä tämä kaikki merkitsee?’”. Tällöin ker-

tomuksen aukkokohtat pitävät lukijan pimennossa menneisyyden tai nykyisyyden tapahtumien suhteen. Vasta *Puhdistuksen* loppupuoliskolla lukijalle selviää, että Aliiden salaisuus on Hansin muumioitunut ruumis, jonka viereen hän aikoo lopuksi asettua sytytettyään ensin talonsa palamaan. Romaanin varsinainen kertomus päättyykin seuraavasti: ”Sen jälkeen pitäisi repiä komeron lattialaudat auki, kyllä hän jaksaisi. Sitten hän kävisi lepäämään Hansin viereen, omassa talossaan oman Hansin viereen.” (P, 345.)

Yksi kehys, johon *Puhdistuksen* voi sijoittaa, on näin ollen goottilaisen romaanin kerrontaperinne, jota se pyrkii uudelleenkirjoittamaan. Patricia Waughin (1989, 169) mukaan postmodernit naiskirjailijat, jotka ovat kiinnostuneita naisen sosiaalisesta asemasta, etsivät subjektin politiikkaa esimerkiksi goottilaisen fantasian maailmoista. Goottilaiselle fiktiolle ovat ominaisia suuret tunteet ja jyrkät tilanteet, rakkauden ja kauhun teemat sekä menneisyyden haamut, jotka ilmestyvät häiritsemään nykyhetkeä. Usein goottilaisissa kertomuksissa keskeisenä tapahtumapaikkana on salaperäinen talo, joka kellareineen, ullakkoineen, huoneineen, kaappeineen, ovineen ja ikkunoineen toimii sielun ja psyyken peilinä. Usein tuo talo – tai jokin sen huone, ullakko tai kellari – kätkee sisäänsä arvoituksen, jonka ympärille kertomus tai jokin sen osa on rakennettu.

Puhdistuksessa klassisen ”enkeli talossa” -myytin sijaan astuu goottilaisen tradition ja feministisen teorian ”hirviömäinen” tai ”hullu” nainen, joka haluaa kertoa oman tarinansa ja irtautua patriarkaalisesta järjestyksen ikeestä (ks. Gilbert ja Gubar 1979, 73–79; Moi 1990, 77–78; Lanser 1992, 176–186; Bennett 2010, 317–320). Charlotte Brontën klassikko *Kotiopettajattaren romaani* (*Jane Eyre*, 1847) toimii tässä vahvana pohjatekstinä. *Kotiopettajattaren romaanista* Oksasen romaanissa muistuttaa – salamyhkäisen, lopulta tulipalossa tuhoutuvan kartanon, kielletyn rakkauden ja ullakkohuoneen arvoituksen ohella – naisen peilikuvan teema. Jane Eyre tarkastelee itseään usein peilistä ja pohtii identiteettiään, samalla kun Bertha Mason, ”hullu nainen ullakolla”, toimii hänen vastakuvanaan. Siinä missä Jane edustaa ”ilmaa” (*air*) ja Bertha ”maata” (*earth*), on *Puhdistuksen* Ingel klassinen ja kaunisteltu ”enkeli talossa”, kun taas ”hirviömäinen” Aliide saa edustaa fyysisistä maailmaa ja ruohonjuuritasoa. *Puhdistuksessa* tämä henkisen ja fyysisen olemuksen erottelu

rakentuu ennen kaikkea Aliiden omassa mielessä, vaikka se esitetäänkin osana ulkopuolista kerrontaa, jolloin kyse on vapaasta epäsuorasta esityksestä. Aliiden kokemuksen mukaan Ingel teki kaiken ”puhtaasti” ja ”kirikkaasti” (P, 118). Luodessaan sisarestaan ylimalaisen olennon Aliide muodostaa tästä itselleen samalla vihollisen:

Aliide oli katsonut, miten maan lait eivät koskeneet Ingeliä, miten Ingelin kiuluun ei tippunut lehmän karvoja eikä hiuksia eikä Ingelin otsaan puhjennut näppylöitä. Ingelin hiki tuoksui orvokeilta eivätkä naisten vaivat turvottaneet hänen hoikkaa uumaansa. [– –] Hänen kätensä hedelmät olivat aina siunattuja, Maanuorten kerhon rintamerkki kiilsä hänen rinnassaan kaikkein kirkkaimmin [– –]. Ingelin ihailtu kauneus ja taivaallinen hymy alkoivat Hansin tapaamisen jälkeen hehkua vielä ylimalaisemmin, vielä sokaisvammin. Ne valaisivat sateisenakin yönä talon koko pihan ja täyttivät sisarusten aitan niin, ettei sen ilma riittänyt Aliidelle, joka heräsi öihin siihen, että haukkoi happea [– –]. (P, 118.)

Saadessaan viimein Ingelin talon omakseen Aliide katsoo itseään peilistä, siirtää Ingelin tavarat syrjään ja ryhtyy omaksumaan tämän tapoja valloittaakseen Hansin itselleen. Hän ryhtyy kirjoittamaan ullakolla piilottelevalle Hansille kirjeitä sisarensa nimissä: ”Aliide tiesi siskolleen ominaiset lauseet ja hänen tapansa kertoa, käsialan jäljittelemisen sujui helposti” (P, 301). Tämä tyylin jäljittelyn ja vieraan identiteetin omaksumisen tematiikka toistuu laajemmassa mitassa Oksasen seuraavassa romaanissa *Kun kyhkyset katosivat*, jossa se saa rikollisia piirteitä.

Aliide ryhtyykin kirjoittamaan Hansille fiktioita siitä, kuinka Ingelillä ja Lindalla – Ingelin ja Hansin yhteisellä tyttärellä – on kohtuullisen mukavat oltavat Siperiassa, missä ”heillä oli koko ajan ruokaa” ja missä ”kenenkään leivänsaantia ei rajoitettu” (P, 303). Nämä propagandapuheita muistuttavat sanat tuovat elävästi mieleen *Stalinin lehmien* vääristyneen todellisuuskuvan, jossa luvattujen lihaviiden lehmien tilalla onkin kuituneita vuohia. Samoin taustalla kuuluu kuunnelma *Siniposkiset tytöt*, jonka romanttiselta kuulostava nimi on eufemismi Siperiaan matkaavissa junanvaunuissa kylmettyville ihmisille. Junanvaunun alalaverilla ma-

kaava nainen kertoo kuunnelman nuorelle päähenkilölle Silville, joka haluaa tietää Siperiasta: ”Siellä oli niin kylmä, Krasnojarski krai, Novosjolovossa, Anassen kylä. [– –] Oli niin kylmä, käsien ja varpaiden ja kasvojen iho tuli ja meni. Olimme sinivioletteja kasvoistamme.” (ST, 130.) Samainen nainen kertoo nuorille ja kokemattomille kuulijoilleen, millaista ruokaa Siperian kylmillä leireillä on tarjolla: ”Siperiassa voidaan elää viikko suolaheinäkeittolla, joka on tehty suolaheinästä ja vedestä, toinen viikko kaalikeittolla, joka on tehty kaalista ja vedestä, juhlatiikko hevosenvälmysopalla, joka on tehty – arvatkaas, lapset, mistä?” (ST, 102).

Vaikka Ingelin kokemuksia Gulagin vankileireillä ei *Puhdistuksessa* kuvata suoraan, tulevat nuo traumaattiset kokemukset esiin rivien välissä, esimerkiksi Zaran löytäessä isoäitinsä ”harmaaksi nuhjaantuneen toppatakin”, jossa ”tikkausten pistot olivat säännölliset kuin piikkilanka” (P, 52). Tällaiset detaljit asettavat lukijan samaan asemaan kuin Zaran, jolla ei ole käsitystä edeltävien sukupolvien kokemuksista; ne ovat kuin trauman kaltaisia ”pistoja” tekstissä. Teoksessaan *Valoisa huone (La chambre claire)*, 1980 Roland Barthes (1985, 32–33) puhuu valokuvan kokemuksellisesta pisteestä tai ”pistävästä sattumasta”, jota hän kutsuu *punctumiksi*. Puhuessaan valokuvan *punctumista* haavan kaltaisena merkkinä, jälkenä tai naarmuna, Barthes voisi puhua myös *traumasta*, joka ei koskaan täysin käänny kertovalle kielelle mutta joka muistetaan joko mentaalisisällä tai ruumiillisella tasolla. *Puhdistuksessa* tarinan tason viitteellisyys näkyy itse tekstin aukkoisuudessa, sillä kuten Aliide kokee vuonna 1949 Siperian kyyditysten käynnistyessä, ”suorat sanat katosivat rivien väleihin” (P, 203). Tarinan tasolla tämä tarkoittaa ihmisten vältteleviä katseita ja puhumattomuutta, mutta rivien välissä ja tekstin marginaaleissa olevien häiritsevien yksityiskohtien ja tulkintaa vaativien viittausten läsnäolo on keskeinen osa itse romaanin sommitelmaa. Kertomuksen loppupuoliskolle sijoitettu voimakas traumakuva herättää piilotetun menneisyyden esiin, ikään kuin vankileirien kylmyys alkaisi tihkua Aliiden talon lattianraoista hänen jalkoihinsa:

Siitä levisi kuuraa jalkapohjiin ja luihin, samalta oli täytynyt tuntua Arkangelissa leirillä. Neljäkymmenen asteen pakkanen, raskas

sumu veden päällä, kosteus tunkeutuneena ytimiin, silmäripset ja huulet huurteessa, tukkien lajittelultaassa tukit kuin kuolleet ruumiit, altaassa työskentelevillä vettä vyötäisiin asti, loputon sumu, loputon kylmä, loputtomuus. (P, 305.)

Jo aiemminkin kertomuksessa Aliide tuntee, miten pelko ”puhalsi kylmää hänen jalkoihinsa lattian halkeamista, jonne se oli valunut” (P, 85). Kertomuksessa toistuvasti esiintyvät kuivuneet kukat, kahvikupin säröt, tapetin kuprut ja lattian halkeamat visualisoivat menneisyyttä, jonka Aliide on pyrkinyt väkivalloin tukahduttamaan ja unohtamaan, mutta joka aina välillä työntyy esiin traumakuvien tavoin. Aliiden tavoitteena on ollut ”muistamisen hämärtyminen” (P, 166), mihin häntä on auttanut oman historian korvaaminen aviomies Martinin tulevaisuususkoi-sella neuvostoideologialla. Kysymys ei ole vain omakohtaisesta menneisyydestä, vaan Viron historiasta, joka on työnnetty lattianrakoon: ”Baltiansaksalaisten kartanonrouvien haamut narisivat hänen jalkojensa alla, kosteat huokaukset tummuttivat tapettia, [– –]” (P, 161). Vielä kertomuksen alkupuolella Aliide ajattelee sananlaskun hengessä, että ”[j]oka vanhoja kaivaa, sitä tikulla silmään” (P, 95), yrittäen tällä tavalla perustella itselleen menneisyyden muistamisen turhuutta. Zaran saapuminen saa kuitenkin Aliiden vähitellen avautumaan kipeälle menneisyydelle.

Vaikka Aliiden ”väkivaltaista” käyttäytymistä suhteessa Ingelin edustamiin arvoihin voi tietystä näkökulmasta pitää negatiivisena tekona, on sillä myös kääntöpuolensa: enkelimäinen Ingel heijastelee patriarkaalisen yhteisön naisihannetta hoivaavana ja taloustöihin syntyneenä kodin hengenä, jota ”maan lait eivät koskeneet” (P, 118). Aliide, joka ei koskaan pysty täyttämään sisarensa ihanteellisia mittoja ja vaatimuksia, on todenmukaisempi ja raadollisempi kuva ihmisestä kaikkine rajoitukseineen, epäonnistumiseen ja ongelmiseen. Näin ollen Aliiden edustama naiskuva kaikessa ruohonjuuritason todellisuudessaan asettuu Ingelin kulttuurisesti tuotettua ihannekuvaan vastaan ja tuhoaa tuon kuvan. Aliide juonellistaa oman elämänsä tavoittaakseen omat päämääränsä, vaikka kaikki hänen tavoitteensa eivät ole helposti ihannoitavissa. Juonellisen kertomuksen analyysi on tällä tavoin kytkettävissä ideologiseen kritiikkiin (ks. Richardson 2010, 119). Judith Roofin (1996, 8) mukaan

kertomukset eivät niinkään jäljittele ja heijasta elämää kuin antavat sille juonellisen muodon ja korostavat elämän tärkeitä käännekohtia (syntyminen, rakkaus, kuolema). Siinä missä varhainen romaanikerronta saattoi tarjota naisille vain rajallisia juonimalleja (kuten ”avioliittojuonia”), ovat uudemman ajan naiskirjailijat pyrkineet murtamaan vallitsevia kertomusmuotoja ja tarjoamaan naishahmoille uudenlaisia teitä itsenäiseen elämään.

Kuten kertomuksen viittaukset peiliin ja Aliiden pyrkimys tekeytyä sisarekseen – erityisesti Hansin silmissä – ilmaisevat, Aliide ja Ingel ovat käänteisversioita. Kysymys on ennen kaikkea yhteisön rakentamista naiseuden kuvista, joiden kehyksiin Aliide lopulta ei suostu asettumaan.⁷ Näin ollen *Kotiopettajattaren romaani* toimii yhtenä *Puhdistuksen* pohjateksteistä – ja samalla päähenkilön ja taustahahmon suhde muuttuu niin, että ruumiillisuutta ja ”hirviömyösyttä” edustavasta naisesta tulee Oksasen romaanissa keskushahmo.⁸ *Kotiopettajattaren romaanissa* ”hirviöksi” ja ”vampyyriksi” kutsuttu Bertha edustaa hahmoa, joka kieltäytyy asettumasta naiselle osoitettuun symboliseen järjestykseen, kuten kieleen, mikä näkyy ja kuuluu hänen äänessään, huudossaan ja naurussaan (ks. Lanser 1992, 191–192). Brontën romaanin voimallisimpiin kuuluvassa kohtauksessa Bertha astuu ”hurjasti pyörivine punaisine silmineen” (Brontë 2000, 338–340) Janen huoneeseen jossakin yön ja aamun, unen ja valveen rajamailla ja repii kappaleiksi Janen morsiuspuvun ja hunnun.

Puhdistuksen kohta, joka liittyy hääpeiton purkamiseen, sisältää Aliiden niin konkreettista kuin psyykkistäkin itsensä peilaamista: ”Aliide vilkuili itseään kamarin peilistä, kun Martin purki tavaroita kärrystä, ja ehkä vähän keimailikin hersyvälle peilikuvalleen” (P, 190); ”Hän pani harjansa peilin alle pöydälle, Ingelin harjan viereen. Omien tavaroiden asettelu sai talon tuntumaan hänen ja Hansin yhteiseltä kodilta. *Meidän kodiltamme.*” (P, 192; kurssiivi alkuperäinen.) Seuraavana aamuna Aliide löytää Ingelin kirjoman hääpeiton:

Sen punaisella pohjalla täpötti kirkko ja pulleaseinäiseksi kirjoitettu talo, mies ja vaimo. Kahdeksansakaraiset tähdet Aliide repi irti saksilla, peiton siksakkuvioinen ääriiviiva lähti onnellisen kartan

ympäriältä sormilla repimällä, mies ja vaimo katosivat kartalta, näin ja näin, lehmä lankasipuliksi, kirkon risti nöyhdäksi! Aliidekin oli mukana peitossa – hänen nimikkolampaansa oli kirjottu siihen; [– –] nyt hän saattoi repiä nimikkolampaansa lankasorkat irti, nyt lähti kuusi, ja kohta onnellista karttaa ei enää ollut, pelkkä punainen pohja, hyvää villaa, hänen omasta lampaastaan. Martin kurkisti ovesta, näki Aliiden polvillaan lankamylläkässä, sakset kädessä, veitsi vieressä, punahehkuiset sieraimet valaisivat silmiä. Martin ei sanonut mitään, vaan katosi ovelta. Aliiden höyryävä hengitys nousi sumuksi kamariin ja levisi avaimenreiästä kaikkialle taloon. (P, 193–194.)

Samalla kun Aliide symbolisesti tuhoaa Ingelin ja Hansin liiton, kyseenalaistaa hän oman sivuuttamisensa, sillä Ingel on sijoittanut Aliiden kuvioon lampaan hahmossa. Lisäksi hän tuhoaa vanhan maailman merkit – kuten kirkon – niin että peitosta jäljelle jää vain ”punainen pohja”. Aliiden tuhovimma saa lähes myyttiset mittasuhteet hänen miehensä näkökulmasta, aivan kuten Jane näkee Berthan vampyyrinä ja hirviönä: ”punahehkuiset sieraimet”, ”höyryävä hengitys”. Jo aiemmin Aliide on vastustanut Ingelin ja Hansin onnellisen avioliiton järjestystä leikkillisillä keinoilla, jotka romaanin rakenteessa heijastelevat julmalla tavalla tulevia kauhun kokemuksia kunnantalon kellarissa: ”Hansin ja Ingelin kuckerrellessa hänen piti hoitaa Lindaa ja hän teki sen nipistellen lasta salaa, tökkäisten joskus neulalla, ja lapsen parku tuotti hänelle salaista mielihyvää” (P, 130).

Hääpeiton kutominen rakentuu romaanissa klassiseksi tekstin metaforaksi, ovathan ”kutominen” ja ”teksti” samaa etymologista alkuperää. Se, että Aliide on hääpeiton kutojan sijaan sen purkaja, voidaan tulkita hänen hyökkäyksekseen perinteisiä tarinamalleja vastaan. Jakso, jossa Aliide leikkelee kappaleiksi Ingelin taidokkaasti kutoman hääpeiton, on *mise en abyme* -upotus eli tarinan sisäinen pienoiskuva, joka osaltaan tuo näkyviin romaanin muotoa ja merkitystä (ks. Makkonen 1991, 20; Hallila 2006, 174–175). Kankaan kuviossa on miniatyyrimuodossa tarinan asetelma, avioliiton onni ja oma maa, jonka taustalle Aliide on sijoitettu. Hääpeiton kuvio peilaa ironisella tavalla itse kertomuksen sisältöä,

ja Aliiden halu repiä kuvio symboloi hänen pyrkimystään rikkoa tuo onnellinen avioliitto, ennen kaikkea irrottaa Ingel omasta maastaan. Niin ikään jakso kuvastaa ”enkelimäisen” Ingelin ja ”hirviömäisen” Aliiden eroa: siinä missä edellinen edustaa kauneusarvoja, jälkimmäinen pyrkii päämääräänsä väkivaltaisinkin ottein.

Maan ääni: kertomus ja sen maailma

Puhdistuksessa Aliiden elinympäristö, hänen maailmansa, kuvataan yhtäältä turvallisuuden tunnetta tuottavana puhtaana kotina, mutta toisaalta tuota harmoniaa uhkaavat jatkuvat likaisuuden, hajoamisen ja mätänemisen kuvat. Tällöin talo ja sen ympäristö ovat paitsi omaa materiaalista todellisuuttaan, myös Aliiden sielunelämän symbolisia heijastuksia. Aliide ei kykene ylläpitämään jatkuvalla vihannesten ja marjojen pesemisellä ja säilömisellä tavoittelemaansa selkeyden olotilaa, jollaiseksi hän haluaa nykyisen minuutensa rakentaa, vaan menneisyyden traumat tunkevat läpi hajuina, ääninä ja raatokärpäsen läsnäolona. Näin ollen henkinen hajoaminen alkaa näkyä käsin kosketeltavina ja aistittavina asioina.

Sofi Oksasen tuotannolle on ominaista arkisiin hetkiin pysähtynyt hidas, aistillinen ja kuvaileva kerronta.⁹ Aliiden oman kokemuksen mukaan ”[o]li keskityttävä arkisiin asioihin” (*P*, 208), kuten navetassa olevien eläinten hoitamiseen. Tämä työ tuo elämään toivoa ja merkitystä, sillä ”eläinten katseita ei tarvinnut väistää” (*P*, 208). *Puhdistuksessa* tämä arkisen työn ja elämisen merkitys korostuu myös Aliiden ja Zaran istuessa, keskustellessa ja toimiessa keittiössä: ”Liedeltä nousi kuumevien tomaattien tuoksu ja Zara hengitti sitä syvään alkaessaan lohkoa lisää tomaatteja Aliiden avuksi. Se tuntui mukavalta, kotoisa tunnelma keittiössä, höyryävät kattilat, jäähtyvät säilykepurkkirivistöt.” (*P*, 254.) Kuten David Herman (2009, 148) toteaa, fiktiivinen kerronta antaa lukijoille mahdollisuuden tuntee, miltä tuntuu kokea kyseinen tarinamaailma. Tämä on Hermanin mukaan fiktiivisen kertomuksen erityisominaisuus, joka esimerkiksi draamalta tai lyriikalta puuttuu. Näin ollen voidaan ajatella, että *Puhdistuksen* romaaniversio syventää näytelmäver-

sion kokemusmaailmaa. Romaanin tarinamaailma ja henkilöiden kokemukset siinä ja siitä avautuvatkin lukijalle paikoin yksityiskohtaisen ja aistivoimaisen kuvauksen avulla. Toisinaan näkö-, haju-, kuulo-, tunto- ja makuaistit vallitsevat ja sekoittuvat synestesioiksi (”kirikkaankeltainen maku” [P, 70]; ”mustakulmaiset keskustelut” [P, 126]).¹⁰

Puhdistuksessa, jossa muiden hajujen ohella vallitsee ”pionien huumaaava tuoksu” (P, 210), puutarha ja luonnollinen ympäristö toimivat inhimillisen draaman näyttämönä. Luonnollisen ympäristön kuvaus kytkee nuoren Zaran siihen maaperään, josta hänen isoäitinsä Ingel – kasvien ja puiden hoivaaja – on lähtöisin mutta jonka juurista hänet ja hänen jälkeläisensä on väkivaltaisesti irrotettu. Romaanin alkupuolella Zaran pyrkimys löytää kieli kytkeytyy olennaisesti siihen maahan, josta hänen äitinsä ja isoäitinsä ovat lähtöisin:

Hän etsi sanomista myyränmultakeoista, joita kulki rivissä talon päädyssä, raskaiden omenapuiden välistä pilkottavista mehiläispesien tervapahvikatoista, etsi juttua veräjän toisella puolella seisovasta tahkosta ja piharatamosta jalkansa alla, etsi sanottavaa kuin nälkäinen eläin saalista, mutta hänen tylsistä hampaantyingistään lipesi kaikki. (P, 29–30.)

Puhdistuksessa kertomuksen aistimaailmaa läpäisevät erilaiset hyönteiset (kärpäset, madot, hämähäkit), valkosipulin ja viinan haju, säilöttävät marjat ja vihannekset. Romaanin maailma suorastaan kuhisee luonnollisen ympäristön ääniä ja tuoksuja, ikään kuin virolaisen maaseudun taianomainen elämä toimisi vastapainona neuvostosysteemin teknis-tieteelliselle maailmankuvalle. Romaanin toisen osan käynnistää jälleen Paul-Eerik Rummolta lainattu runoteksti: ”*Seitsemän miljoonaa vuotta / kuultu führerinpuheita, samat / seitsemän miljoonaa vuotta / nähty omenapuun kukintaa.*” Omenapuuta voidaan – esimerkiksi juuri *Puhdistuksen* yhteydessä – pitää toivon ja kasvun symbolina sekä vastapainona kuolettavalle totalitarismille, ja Ingelin intohimona onkin kasvattaa omenapuita. Kertomuksen nykyhetkessä Zara haluaa nähdä Aliiden pihassa, ”oliko isoäidin oma omenapuu vielä pystyssä” (P, 257). Myös *Koirapuistossa* omenapuut merkitsevät juuristaan irrotetuille ihmisille kotia: ”Vasta vi-

rolaiset omenapuut pakottivat äitini kertomaan sukunsa tarinan, [– –]” (K, 346).

Puhdistus voidaan kytkeä virolaisen kirjallisuuden maaperään, jossa maaseudun ja luonnon kuvaukset sekä kansanomaisen puhetapa ovat keskeistä proosan rakennusainesta.¹¹ *Puhdistuksen* tarinan taustalla voi kuulla kaikuja virolaisista kansallismielisistä lauluista, jotka toimivat omanlaisinaan avaimina kertomuksen tematiikkaan, ja jollaisiin Oksanen itse viittaa esseessään ”Täältä ei mennä, vaan täältä viedään”:

Aukiolla pensaan varjossa
lepää maassa Viron soturi
Hänen kasvonsa niin kauniit,
Surmankyynel niillä kiiltää

Kaukaa puitten välistä näkyy
Pieni valkoinen talo.
Siellä odottaa kaunis neito
Heittäytyisi sulhon rinnalle. (Sit. Oksanen 2009c, 326.)

Nuorten sisarusten Aliiden ja Engelin kiinnittyminen Viron maaperään korostuu sekin vironkielisten laulujen välityksellä, jolloin kerronnasta tulee moniäänistä:

Hän juoksi kevätpeltojen yli ja teiden halki ja harppasi suorinta tietä oijen lirinän yli, ja Ingel lauloi hänen korvissaan *kes ei mõistnud lugeda, see sai tukast sugeda*, lauloi yli kohmeisen maan, ja ensimmäiset muuttolinnut lensivät Engelin äänen tahdissa, työnsivät Aliidea eteenpäin, koko ajan hän juoksi, tuhansien puhkeamaisillaan olevien pajunkissojen ohi, lintuaura edessään [– –] (P, 181).

Romaanin alussa sää, luonto ja ympäristö ovat konkreettisia asioita, jotka tuntuvat säätelevän ihmisten elämää, eivät niinkään politiikan abstraktit kuviot: ”Siellä [radiossa] puhuttiin presidentinvaaleista ja kohta tulisi se tärkeämpi, sää” (P, 13). Henkilöiden tapa ajatella palautuu sekin usein fyysisen ympäristön kokemukseen (”hän tunsu odotuksen

kirkkaan kevätpuron” [P, 89]). Myös paikallinen ”kylänoita” Kreelin Maria ajattelee asioita paljon maan kautta, kuten hän sanoo nuorelle Aliidelle: ”Tyttö pieni, epätoivon mullasta kasvaa huonoja kukkia” (P, 123). Tätä lyhyttä toteamusta voi pitää yhtenä romaanin kokoavista tiivistyksistä.

Toisaalta Aliide tuntee olonsa vapautuneeksi ympäröivässä luonnossa tehtyään elämänsä ratkaisevan teon, ilmiannettuuan Ingelin ja tämän tyttären Lindan: ”Aliide pyöri pihalla, kunnes näki tähtiä ja muisti, millaista oleminen oli ollut joskus kauan sitten, millaiselta oli tuntunut keveys, kunpa siltä voisi tuntua aina” (P, 210–211). Piilevä viittaus Milan Kunderan romaaniin *Olemisen sietämätön keveys* (*Nenesitelná lehkost byti*, 1983) mahdollistaa tulkinnan, jonka mukaan ”olemisen keveyden” taustalla on jotakin ”sietämätöntä”. Aliidea on mahdollista lukea, ainakin osittain, Kunderan romaanin henkilöhahmon Sabinan valossa: ”Ihminen voi pettää vanhempansa, miehensä, rakkautensa ja isänmaansa, mutta mitä petettävää hänelle jää sitten kun vanhempia, miestä, rakkautta tai isänmaata ei enää ole? [–] Sabinakaan ei ollut tiennyt, millainen päämäärä lymysi hänen pettämishalunsa takana. Olemisen sietämätön keveys, sekö oli hänen päämääränsä?” (Kundera 1985, 156–157.) Kuten Liisa Saariluoma (2005, 166) kirjoittaa Kunderan yhteydessä, ”autenttisuuteen pyrkivä ihminen” pyrkii ”ideologioiden, myyttien ja Historian ulkopuolella löytämään elämäänsä niin paljon merkityksellisyyttä, ettei se muutu sietämättömän kevyeksi”. Viime kädessä Aliide löytää itselleen merkityksen omasta ympäristöstään, vaikka hän ei voikaan koskaan unohtaa sitä katkeraa hintaa, jonka on talosta ja maatilasta maksanut.

Retorisen kertomusteorian kielellä voimme sanoa, että tarinan aika on ulottuvuus, jossa mimeettisyys, temaattisuus ja synteettisyys yhdistyvät (ks. Clark ja Phelan 2020, 71–72). *Puhdistuksessa* kyse on vuodenaikojen rytmistä, elämän tärkeistä hetkistä, sukupolvien vaihdoksesta ja kokemusten siirtymisestä eteenpäin. Kysymys on tällöin ihmiselämän mimeettisestä kuvauksesta, johon liittyy temaattisia merkityksiä muutoksesta ja pysyvyydestä, samalla kun ajan monikerroksinen rakentuminen esitetään synteettisin keinoin. Merkityksellisessä kohtauksessa Zara näkee isoäitinsä katselevan kaukana Vladivostokissa jatkuvasti taivasta ja tähtiä, koska ne ovat kaikille ihmisille ja paikoille yhteisiä. Nämä ovat

samoja tähtiä, joita Ingel katsoi kotipihallaan Länsi-Virossa ja joita Zara tutkailee tarinan nykyhetkessä tuossa samassa paikassa:

Zara käänsi kasvonsa kohti taivasta. Tuon täytyi olla Otava. Sama Otava, joka näkyi Vladikin taivaalla, vaikka tämä oli erinäköinen. Tältä samalta pihalta isoäiti oli katsonut Otavaa silloin, kun oli ollut nuori, tuon näköistä Otavaa, seisonut samalla paikalla, tämän saman talon edessä, samoilla pihakivillä, hänen isoäitinsä. Samat koivut olivat olleet hänen edessään ja tuuli hänen poskillaan oli ollut sama ja se oli liikkunut noissa samoissa omenapuissa. Isoäiti oli istunut samassa keittiössä kuin hän äsken, herännyt samasta huoneesta kuin hän aamulla, juonut saman kaivon vettä, astunut ulos samasta ovesta. Isoäidin askeleet olivat painuneet tämän pihan multaan, tältä pihalta hän oli lähtenyt kirkolle ja tuossa navetassa oli hänen lehmänsä puskenut päätänsä parteen. Ruoho, joka kutitti Zaran jalkaa, oli isoäidin käden kosketus ja tuuli omenapuissa oli isoäidin kuiskaus, ja Zarasta tuntui kuin hän katsoisi Otavaa isoäidin silmien lävitse, ja kun hän käänsi kasvonsa takaisin taivaalta, hänestä tuntui kuin isoäidin nuori vartalo seisoi hänen omansa sisällä, ja se käski häntä palaamaan sisälle, etsimään tarinan, jota hänelle ei ollut kerrottu. (*P*, 82–83.)

Zara tuntee niin henkistä kuin ruumiillistakin yhteyttä sekä isoäitiinsä että tämän kotimaan ruuhon ja multaan. Kertoessaan muistojaan Ingel oli vaihtanut venäjän viroksi: ”[i]soäiti kertoi tarinoita siitä toisesta maasta sillä toisella kielellä” (*P*, 53). Kaunokirjallinen pohjateksti on ilmeinen tässä kohtauksessa, jossa katsotaan koivuja ja tähtiä: Zachris Topeliuksen klassinen satu ”Koivu ja tähti” (”Björken och stjärnan”, 1893), joka kertoo kuvitelman omasta maastaan irrotettujen ihmisten kaipuusta kotiin.

Zara on nyt ensimmäistä kertaa tuntemassa Viron maaseudun ruohon ja mullan jalkojensa alla, näkemässä ja kokemassa kaiken sen, mistä hänellä on toistaiseksi ollut vain kuvitelmia. Kuitenkin hänelle on jo aiemmin – tarinamaailman kannalta aiemmin, kertovan esityksen kannalta myöhemmin – kasvanut isoäiti Ingelin kanssa yhteinen ja oma

kieli, joka ”oli versonut sana sanalta ja alkanut kukkia utuisasti ja keller-tävästi niin kuin kuolleet kielet kukkivat [– –] ja soida niin kuin äänet soivat veden alla” (P, 54–55). Tällöin viron kieli ja Viron maa kytkeytyvät toisiinsa. Romaanin ensimmäinen kuvaus Zarasta kytketäänkin siihen maaperään ja kasvustoon, jossa hänen perheensä alkuperä on ja josta hänen äitinsä ja isoäitinsä on väkivalloin irrotettu:

Mytty makasi samassa paikassa pihakoivujen alla. [– –] Mytty oli tyttö. Rapainen, repaleinen ja suttuinen, mutta tyttö kuitenkin. [– –] Poskille oli valunut raitoina silmäväriä ja puoliksi ohenneita kiharoita, hiuslakka näkyi niissä pieninä palloina ja niihin oli lii-mautunut jokunen hopeapajun lehti. Karheaksi vaalennetun tukan tyvestä tunki rasvaista, tummaa hiusta. Lian alla iho oli kuitenkin kuin ylikypsän valkean kuulaan poski, kuivasta alahuulesta oli re-vennyt ihoriekaleita, huuli niiden välistä pullotti tomaatinpunai-sena, luonnottoman kirkkaana ja verevänä ja sai lian näyttämään kalvolta, joka pitäisi pyyhkäistä pois kuin kylmässä seisseen ome-nan vahapinta. (P, 14.)

Merkityksellistä on edelleen se, että kokiessaan neuvostokuulustelijoi-den kellarissa kauhun hetkiä ja seksuaalista väkivaltaa, Aliide sulautuu Viron luontoon ja multaun:

[– –] Aliidesta oli tullut sylkitahra pöydän jalassa, tupajumin kolon vieressä, pyöreän kolon sisällä puussa, leppäpuussa, Viron mul-lasta kasvaneessa leppäpuussa, jossa tuntui vielä metsä jossa tun-tui vielä vesi ja juuret ja myyrät. Hän sukelsi kauas pois, hän oli myyrä, joka työnsi multakasan pihalle, pihalla tuntui sade ja tuuli, märkä multa hengitti ja kuhisi. [– –] Aliide oli ulkona märässä mullassa, multaa sieraimissaan, multaa hiuksissaan, multaa kor-vissaan ja koirat juoksivat hänen ylitseen, tassut painoivat multaa, joka hengitti ja vaikersi ja sade sulii siihen ja ojat täyttyivät ja vesi piiskasi [– –]. (P, 150–151.)

Aliide, Ingel ja Zara kytketäänkin *Puhdistuksen* kerronnassa virolaiseen maaperään, luontoon, ympäristöön ja traditioon. Voimakkaat ja epämiellyttävät hajut – sipuli, viina, nahka – liitetään venäläisiin tai venäläismielisiin, kuten Aliiden aviomieheen Martiniin, jossa on Neuvostoliiton haju. Sen sijaan virolainen puhtaus – jota Hans ja Ingel ihannekuvina edustavat – liittyy metsän ja puutarhan tuoksuihin, oman maan satoon, kuten kukkiin ja omenoihin.

Puhdistuksessa naisen ja maan yhdistävää klassista myyttiä tai trooppia (ks. Lahtinen 2013, 23–27) historiallistetaan siten, että virolaisten naisten kokemana seksuaalinen väkivalta kuvastaa Viron kohtaloa väkivaltaisen tunkeutujan käsissä. *Puhdistusta* hallitsee ”feminiininen” aikakokemus, joka näkyy luonnolliseen ympäristöön kiinnittymisenä, asioiden syklistenä ja biologisena kiertona sekä kodin, arjen ja tunteiden ilmapiiriin – verrattuna sen kaltaiseen ”maskuliiniseen” aikakäsitykseen, jossa korostuu ulkoisen toiminnan, järjellisen ajattelun ja välineellisten tavoitteiden lineaarinen eteneminen (ks. Armstrong 1987, 3–27; Mäkikalli 2007, 193–196, 217–220). Kuten modernissa aikakäsityksessä, *Puhdistuksessa*kin kelloilla ja kalentereilla mitattava aika muuntuu subjektiiviseksi aikakokemukseksi. Esimerkiksi Zara kokee ajan Berliinissä Pašan väkivaltaisten nöyryytysten muodossa, jolloin ”[a]jlanlasku voi kulkea muunkin kuin viisareiden kautta” (*P*, 258). Romaanissa näiden kahden erilaisen aikakäsityksen vastavoimaisuutta dramatisoi niiden esittäminen *tilassa*. Samalla kun Aliide ja Zara ovat lähes pysähtyneet talon, puutarhan ja arjen piiriin, luodaan elokuvamaisen ristikkäisleikkauksen avulla jännite, kun Zaran takaa-ajajat Paša ja Lavrenti lähestyvät kiivaasti autollaan tuota näennäisen suojattua maailmaa: ”Kellotaulun viisarit nytkähtivät, Paša lähestyi, lieskat tuntuivat jo Zaran kantapäissä, niskassa kihelmöi Pašan kiikarointi, hänen autonsa suhisi moottoritietä pitkin, sora lensi, Zara ei liikkunut, valo liikkui ulkona, hän pysyi paikallaan [– –]” (*P*, 224–225).

Amy Elias (2001, 89) mukaan naisen kytkeminen maahan, synnyttämiseen ja huolehtimiseen on kuitenkin myös patriarkaalinen konstruktio. Elias ajatusta seuraten *Puhdistuksen* naishahmojen voi pikemminkin nähdä ylittävän erottelun ”patriarkaaliseen aikaan, joka nojautuu kalenteriin ja historiaan, ja matriarkaaliseen aikaan, joka perustuu kehon rytmeille”, tällä tavoin osaltaan todistaen että ”naisen suhde

historialliseen aikaan on muuttumassa” (mt.). Zara yhtäältä maahan juurtuneena ja toisaalta liikkeellä olevana henkilönä edustaa feminiinisen ja maskuliinisen kategoriat ylittävää uudenlaista naishahmoa, jolle ei ole vierasta tai mahdotonta sen enempää kodin sisäisen maailman kuin ulkoisen maailman toiminnan hallitseminen. Zaran lopussa tekemä ratkaisu, lähteminen, merkitsee hyvästijättöä sekä Aliiden että Pašan edustamalle maailmalle ja uuden avoimen tulevaisuuden etsimistä.

Pašan ja Lavrentin henkinen vastakkainasettelu tuodaan romaanissa sekoin voimallisesti esiin, sillä Lavrentin romanttista ja melankolista venäläisyyttä vastaan asettuu Pašan nykyaikainen ja häikäilemätön materialismi:

[Lavrenti:] ”Siellä oli hauta, Turaidan ruusun hauta. Uskollisen rakkauden hauta. Sieltä lähti juuri hääpari, he olivat jättäneet sinne ruusuja. Morsiamen valkoinen mekko –. Punaisia neilikoitakin sinne oli tuotu.”

[Paša:] ”Ja sellaiset kasinot kuin Vegasissa. Pitää olla vain nopea, pitää olla ensimmäinen, Tallinnan lotto ja Tallinnan kasinot. Kaikki on mahdollista!” (P, 269–270.)

Tässäkin on kysymys kahden miehen erilaisesta – henkisestä ja materialistisesta – suhtautumisesta maahan, ja Pašan asenteessa on kolonialismin heijastuksia. Kuten Olli Löytty (1997, 32) toteaa, maan tai maanosan kuvaaminen valkoiseksi ja tyhjäksi ”ei-kenenkään-maaksi” on antanut perustelun kolonialistiselle valloittamiselle: ”[K]oska maa, *terra nullius*, ei ollut kenenkään, kuka tahansa saattoi ottaa sen haltuunsa.” Uudesta Virosta onkin tullut vapaata riistaa Pašan tyyppisille nuorille keinottelijoille, jotka näkevät sen materiaalisena hyödykkeenä, kun taas Aliiden kaltaiset ihmiset ovat jo pitkään juurtuneet sen maaperään, jopa riippumatta siitä, millä nimellä valtiota kutsutaan.¹²

Aliiden aviomiehen Martinin kuvauksessa puolestaan hyödynnetään groteskin naturalismin keinoja, ikään kuin kuvattaisiin jotakin puun kaltaista luonnon objektia tai ränsistynyttä rakennusta:

Martinin hampaiden väleissä oli aina sipulin varsien jäänteitä ja mies oli tukevaa tekoa. Hänellä oli raskaat lihakset, käsivarsissa roikkui löysää ihoa, kainaloiden kohdalla ihohuokoset olivat isompia miltei olkapäähän asti. Pitkät kainalokarvat olivat hienkellertäviä ja paksuudestaan huolimatta haperonoloisia, kuin ruostunutta rautalankaa. Luolamainen napa ja lähes polviin roikkuvat kivekset. (P, 167.)

Tätä inhorealista mieskuvausta voi vertailla Aliiden romantisoituun kuvaan Hansista. Vaikka Martinin ja Hansin lähtökohdat ja ihanteet ovat samansuuntaisia – kuten romaanin loppuun sijoitetut tiedusteluraportit paljastavat – vaikuttaa siltä, että Neuvostoliitto on tunkeutunut vähitellen Martinin luihin ja ytimiin. Romaaniensa mieskuviissa Oksanen saattaakin toisinaan turvautua yleistyksiin ja abstraktioihin, jolloin mieshahmot eivät kasva ja kehity täysin mimeettisiksi (vrt. Phelan 2005, 94). Niin *Puhdistuksessa* kuin *Koirapuistossakin* venäläiset tai venäläismieliset miehet kytketään metonymisesti tiettyihin toistuviin kuviin, kuten nahkatakkeihin, hapankaaliin tai auringonkukansiemeniin. Tällöin heistä tulee pikemminkin paikalleen fiksattuja kuvia kuin eläviä ja muuttuvia henkilöahmoja.

Toisaalta Oksanen kiteyttää osuvasti yhden *Puhdistuksen* läpikulkevan teeman – valheen, sen ylläpitämisen ja paljastumisen – miehen kokemukseen. Martin kokee kuolemansa hetkellä välähdyksenomaisesti, kuinka hänen pitkäaikainen uskonsa valtioon on rakentunut ruusuiselle utopialle. Martinin uskomusmaailmaan liittyvät kommunismin kiiltokuvat, ”loistavan tulevaisuuden punainen tähti” ja sen tuottama ”onnellinen perhe” (P, 253). Aiemmin kertomuksessa Martinin ylevää vakaumusta kuvataan seuraavasti: ”Lenin hulmusi punaista kangasta vasten komeana, katse kohti tulevaisuutta, ja Martinilla oli sama eteenpäin suuntautuva, vakaa ilme. Hyvä tuuli liehui lipuissa ja ihmisissä, ilma oli sakeana kukkasista ja rummun päristyksistä.” (P, 212.) Tästä vappumarssin voitonriemusta leikataan romaanissa kommunistisen propagandan käännteiskuvaan:

Myöhemmin Aliide kuuli tarinoita dolomiitilla peitetystä pelloista ja junista, jotka täyttyivät evakuoitavista ihmisistä, itkevistä lapsista, sotilaista ajamassa ihmisiä kodeistaan ja kummallisista hiutaleista, oudosti kimaltelevista, jotka täyttivät pihat, ja joita lapset yrittivät pyydystää ja pikku tytöt halusivat koristella niillä hiuksiaan, mutta hiutaleet katosivat, kuten myöhemmin hiukset lasten päästä. (P, 215–216.)

Kohtaus, jossa Martin lyhyistyy pihakoivun alle hämmentyneenä Tšernobyliä koskevan uutisoinnin valheellisuudesta, on koskettava tiivistys yhdestä kuvitelmielle perustuneesta ihmiselämästä. 1980-luvulla Tšernobylin hiukkaset peittävät pihapuun lehdet, vaikka virallinen *pravda* ei tätä myönnä:

Kerran Aliide näki, miten Martin poimi puusta lehden ja tarkasteli sitä joka puolelta ja repi sen sitten, haisteli käsiään, haisteli lehteä, kävi tutkimassa kompostia, keräsi siitepölyä sadevesipaljunnan pinnalta ja tutki sitä. [– –] Martin Truu lyhyistyi lopulta kotipihalleen tutkiessaan suurennuslasilla rauduskoivun lehteä. Kun Aliide löysi miehen ja käänsi ruumiin niin, että kasvot olivat kohti taivasta, hän näki Martinin viimeisen ilmeen. Ennen sitä Aliide ei ollut koskaan nähnyt Martinia hämmästyneenä. (P, 215–217.)

Tässä kohtauksessa kertoja esittää ja Aliide näkee fyysisen tapahtuman – miehensä tuntemassa ja ihmettelemässä asioita – mutta tämän fyysisen toiminnan takana romaani viestittää lukijalle jotakin syvempää, psykologista, moraalista ja henkistä sanomaa. Martinin tapa tutkailla hämmästyneenä ympäröivää luontoa rinnastuu yllättävän analogian kautta Aliiden ja Engelin isään, joka ”tarkkaili auringonlaskuja, tutki niitä joka ilta pellon laidalla, poltteli piippua ja tuijotti taivaanranta etsien merkkejä, tarkasteli vaahterapuun lehtiä, huokaili niiden, sanomalehtien ja radion ääressä ja palasi aina kuulostelemaan lintuja” (P, 125). Martinin hahmon kytkeminen tällä tavalla sisarusten isään ja tämän huolenaiheisiin auttaa osaltaan muodostamaan lopulta itsekin petetyksi tulleetta Martinista uudenlaista kuvaa. Romaanin loppuun sijoitetut tiedus-

teluraportit paljastavat lisäksi Martin Truusta kipeän henkilöhistorian, joka saa lukijan tuntemaan hetkellistä sympatiaa häntä kohtaan – samoin kuin lukija voi tuntea sympatian häivähdyksen jopa *Kun kyyhkys katosivat* -romaanin roistomaista Edgar Partsia kohtaan. Kysymys on tällöin siitä, että pahuus ei ole niinkään yksilöissä itsessään kuin niissä valtarakennelmissa, jotka vievät ihmisiltä heidän yksilöllisyytensä.

”Kaikki toistuu”: intertekstuaalinen verkosto

Puhdistus toimii intertekstuaalisessa suhteessa erilaisiin teksteihin, joita voi pitää sen pohjateksteinä (kuten edellä mainitut Brontë, Gilman ja Faulkner). *Puhdistuksen* pohjateksteiksi on lisäksi mahdollista nähdä muun muassa amerikkalaisen Toni Morrisonin edellä mainittu romaani *Minun kansani, minun rakkaani* ja intialaisen Arundhati Royn romaani *Joutavuuksien jumala* (*The God of Small Things*, 1997). Vaikka nämä romaanit olisivatkin tulkittavissa *Puhdistuksen* pohjateksteiksi, käytännön lukemistapahtumassa viittaus- ja vaikutussuhteet sulautuvat ja sekoittuvat lähes kristevalaiseksi mosaiikiksi tai barthesilaiseksi kudokseksi, jossa Oksasta ei pelkästään lueta Morrisonin tai Royn kautta vaan näitä aiempia teoksia luetaan nyt myös Oksasen kautta.

Brian McHale (1996, 56–57) puhuu ”intertekstuaalisesta tilasta”, jonka hahmottaminen auttaa meitä analysoimaan kirjallisuutta erilaisten toisiinsa suhteessa olevien teosten kenttänä tai verkostona. Yksittäisten teosten lisäksi tätä verkostoa muodostavat lajityyppien ja tyyliuuntien väliset yhteydet. *Puhdistus* onkin sijoitettavissa esimerkiksi goottilaisen romaanin monimuotoiseen kenttään, sen toistuviin kuviin ja motiiveihin, jotka koostuvat uhkaavista varjoista, menneisyyden salaisuuksista ja salaperäisistä taloista. Morrisonin, Royn ja Oksasen romaanit rakentuvat äänistä ja kuvista, yksilöllisistä kokemuksista ja historian dramaattisista hetkistä, asioiden toistumisesta ja menneisyyden paluusta nykyhetkessä. Romaanien henkilöt ovat tehneet elämässään ratkaisun, ongelmallisen moraalisen valinnan, jonka luonne selviää kerronnassa vasta myöhään ja jonka suhteen niin henkilöiden kuin lukijankin täytyy tarkastella omia eettisiä näkökantojaan. William Faulknerin monimutkaisin romaani

Absalom, Absalom! (1936) vaikuttaa selkeältä esikuvalta mainituille romaaneille: sitäkin hallitsevat talo, arvoitus, menneisyyden trauma, yksilöllisen ja kansallisen historian kipeät yhtymäkohdat, tässä tapauksessa orjuuden historia, Yhdysvaltain sisällissota ja Syvän Etelän vähittäinen rapeutuminen. Faulknerin romaanin sisäinen motto kuuluu: ”*Kenties mikään ei milloinkaan tapahdu vain kerran ja pääty siihen*” (Faulkner 1967, 209; kursivi alkuperäinen). Tämä lausahdus liittyy laajempaan jaksoon, joka luo kuvan historiallisten tapahtumien traumaattisesta luonteesta, jossa kertaalleen rikottu tyyni vedenpinta väreilee loputtomiin (ks. Forter 2007, 277). Tällöin traumaattinen kokemus säteilee sukupolvien yli niihinkin ihmisiin, joihin se ei alkuperäisesti liity. Yleisenä tunteena näissä kaikissa romaaneissa on se, että ”kaikki toistuu”: historia ei etene jatkumona, aika on pysähtynyt johonkin traumaattiseen hetkeen, samat kuvat ja vaikutelmat välähtävät esiin yhä uudelleen.

Intertekstuaalisessa mielessä kyse on siitä, että tietyt kerronnan keinot ja rakenteelliset ratkaisut toistuvat näiden romaanien välisessä tekstuaalisessa verkostossa. Samalla intertekstuaalisuuden teoriaa on mahdollista laajentaa sen strukturalistisista ja jälkistrukturalistisista, varsinkin kieli- ja tekstikeskeisistä lähtökohdista, jotka eivät ole huomioineet tekijän toimintaa tai tekstin politiikkaa. Kuten Graham Allen (2011, 150–167) esittää, ”naistekijän paluu” sekä feministiset ja jälkikoloniaaliset kysymykset ovat rikastaneet käsitystä intertekstuaalisuuden toimintatavoista. *Puhdistus* onkin Morrisonin ja Royn romaanien tavoin feministis-jälkikoloniaalinen fiktio, joka osallistuu keskusteluun historian kirjoittamisen ja ymmärtämisen tavoista. Klaus Brax (2017, 40) kirjoittaa postmodernin historiallisen romaanin tai metahistoriallisen romaanin taipumuksesta kuvata menneisyyden läsnäoloa eräänlaisena kaiunomaisena muistumana. *Puhdistuksessa* kaikuvat paitsi menneisyyden äänet, jotka ovat jatkuvasti läsnä nykyhetkessä, myös erilaiset kirjalliset tekstit, joihin Oksasen romaani on intertekstuaalisessa suhteessa.

Morrisonin, Royn ja Oksasen romaaneissa keskeisenä kuvana on talon, muistelun ja menneisyyden kipeän tapahtuman muodostama ongelmakimppu, joista naispäähenkilöt eivät yrityksistään huolimatta pääse eroon. Niin Morrisonin kuin Oksasen romaaneissa päähenkilön luo saapuu unohduksiin painetusta menneisyydestä muistuttava, sieltä

palaava kaksikymmenvuotias tyttö, joka makaa maahan käpertyneenä. Aliide pyrkii tulkitsemaan ikkunasta näkyvää ”myttyä”, joka on hänelle aluksi pelkkä ”se”: ”Oliko se edes elossa? [– –] Oliko mytty varkaiden syötti?” (P, 12.) Paljastuttuaan nuoreksi naiseksi hahmo vain lisää sala-myhkäisyyttään: ”Vai oliko tyttö sittenkin varkaiden syötti? [– –] Vai oliko tarkoitus, että hän herättäisi myötätuntoa?” (P, 19). Aliide esittää mielessään – ei niinkään ääneen – vaihtoehtoisia tulkintoja kysymysmuodossa, ikään kuin etsien oikeaa kysymystä. Romanin ensimmäisen osan motto kuuluukin: ”*Kaikki on vastausta, tietäisipä vain kysymyksen.*”

Eettisen lukemisen kannalta on tärkeää huomata, että Aliiden kohtaa ma hahmo ei ole eloton ”mytty”, vaan todellakin elävä ihminen, jonka kohtaaminen kasvoista kasvoihin muuttaa Aliiden elämän (ks. Korhonen 2011, 45). Morrisonin romaanissa puolestaan kysytään ”Mikäs toi on?”, kunnes nähdään ”naisen kasvot” (Morrison 1988, 69). Tätä asteittaista kohtaamista, kuvan kirkastumista ja samalla arvoituksen säilymistä, voi pitää tulkinnan metaforana ja fiktion lukemistapahtuman vaatimana vauhdin hidastamisena (ks. Lehtimäki 2017, 268). Kuten venäläiset formalistit aikoinaan esittivät, taide pyrkii sekä oudoksi tekemiseen että vaikeutettuun muotoon, joka pidentää hahmottamista ja vastaanottoa. Viktor Šklovski kirjoittaa klassisessa esseessään ”Taiteesta – keinona” (”Iskusstvo kak prijom”, 1917):

Taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on asioiden *vieraannuttamisen ja vaikeutetun muodon* keino, joka kasvattaa havaitsemisen vaikeutta ja kestoa, sillä taiteessa vastaanottoprosessi on itsetarkoituksellinen, ja sitä on jatkettava. (Šklovski 2001, 34; kurssiivit alkuperäiset.)

Sekä Morrisonilla että Oksasella päähenkilö joutuu kohtaamaan aluksi ei-inhimillisenä oliona esiintyvän hahmon inhimillisyyden. Siinä missä ”Rakkain” on paitsi Morrisonin päähenkilön Sethen menneisyydestä myös orjuudesta laajemmin muistuttava, sen kokoava kuva, on Zara Aliidelle kuin haamu menneisyydestä, neuvostoajan petokset ja kyyditykset mieleen tuova, yhtä aikaa sekä todellinen että symbolinen hahmo. Aliide itse tulkitsee aluksi Zaran vain konkreettisella tasolla: ”Lihaa ja

verta oleva ihminen, ei mikään taivaalta lähetetty merkki tulevaisuuden suunnasta” (P, 14). Lukija sen sijaan saattaa pohtia jo heti aloituksessa Zaran merkitystä kokonaisuuden kannalta: kenties hän onkin jokin merkki tulevaisuuden suunnasta?

Roy'n *Joutavuuksien jumalan* tarina käynnistyy siitä, että nuori nainen, Rahel, palaa lapsuutensa taloon ja kotiseudulle, mihin liittyy useitakin menneisyyden traumaattisia tapahtumia. Talossa asuu nyt hänen isotätinsä, jonka tekemä ilmianto oli aikoinaan laittanut ”pahan” liikkeelle: ”Kukkulan vanhassa talossa Baby Kochamma istui ruokapöydässä kuorimassa nahistuneen kurkun rosoista, karvasta pintaa” (Roy 1997, 34). Tässä kohdin *Puhdistus* resonoi vahvasti: romaanin talossa asuva Aliide, joka on aikoinaan tehnyt hänkin vuosikymmenten syvät haavat jättäneen ilmiannon, on taloon saapuvan Zaran isotäti, joka istuu keittiössä kuorimassa, pilkkomassa ja säilömässä kasviksia. Kaikkien kolmen romaanin tapahtumat liikkuvat eri aikatasoilla: Morrisonin romaanissa vuosien 1873 ja 1875 välillä, Royn romaanissa erityisesti 1990-luvun alun ja 1960-luvun lopun välillä sekä Oksasen romaanissa useina ajankohdina, joista keskeisimmät sijoittuvat 1990-luvun alkuun ja 1940–1950-lukujen vaihteeseen.

Morrisonin romaanin kerronnan aloittava talon personifikaatio – ”124 oli kaunainen. Vauvan ilkeyttä täynnä” (Morrison 1988, 11) – löytää vastineensa Oksasen aloituksesta:

Aliide Truu tuijotti karpästä ja karpänen tuijotti takaisin. [– –] Se vaani pääsyä keittiöön ja hieroi siipiään ja jalkojaan kamarin verhossa kuin valmistautuen aterioimaan. [– –] Verho heilahti, pitsikukat rypistyivät ja talvineilikat vilahtivat lasin takana, mutta karpänen karkasi ja laskeutui tepastelemaan ikkunalasille sopivasti Aliiden pään yläpuolelle. [– –] Karpänen oli herättänyt Aliiden aamalla kävelemällä hänen otsarypyissään huolettomasti kuin maantiellä, ylimielisesti härnäten. Aliide oli viskannut peiton syrjään ja kiiruhtanut sulkemaan keittiön oven, josta karpänen ei ollut vielä ymmärtänyt sujahtaa. Tyhmä se oli. Tyhmä ja ilkeä. (P, 10.)

Kuten *Minun kansani, minun rakkaani* -romaanin, myöskään *Puhdistuksen* alku ei vielä paljasta lukijalle, mitä tuleman pitää. Niinpä pahanilkinen ”vauva” tai kiusallinen ”kärpänen”, jotka häiritsevät päähenkilöiden arkea, saavat muotonsa ja selityksensä molempien romaanien keskivaiheilla tai vasta lopussa. Aliiden ajatus, että ”[h]än saisi sen [kärpäsen] vielä” (*P*, 11), heijastelee lukijan pyrkimystä tekstin tulkitsemiseksi. Kuten romaanin aivan lopussa paljastuu, Aliide ja kärpänen ovat yhtä. Samoin *Joutavuuksien jumala* on alusta alkaen täynnä vihjeitä – ääniä, kuvia, makuja, hajuja, esineitä – joista vasta vähitellen kehkeytyy tulkittavissa oleva kokonaisuus. Royn romaanissa äidin ilme, joka liittyy vaiettuun salaisuuteen, on ”kuin palapelin puuttuva osa” ja ”kuin kysymysmerkki joka ajelehti kirjan läpi asettumatta minkään lauseen loppuun” (Roy 1997, 92). Tarinan kaksoset puolestaan ovat ”kaksi näyttelijää vaikeatajuisen näytelmän vankeina, ei juonta, ei tarinaa” (mt., 223). Henkilöiden mielessä syntyy vaikutelma ”ikään kuin merkitys olisi liivahtanut tiehensä ja jättänyt sirpaleet levälleen” (mt., 261). Tällöin kyse on refleksiivisestä rakenteesta, jossa fiktiiviseen maailmaan kuuluvan henkilön epätoivoiset yritykset löytää punaista lankaa heijastelevat lukijan tulkintapyrkimyksiä romaanikerronnan parissa.

Puhdistuksen kerronnallisessa verkostossa lukijan tehtäväksi tulee ”yhdistellä asioita”, joissa, Aliiden reflektiosta huolimatta, saattaa olla paljonkin yhdistettävää: ”Ehkä Aliiden oma pää teki tepposia, yhdisteli asioita, joissa ei ollut mitään yhdistettävää” (*P*, 22). Aliiden traumatisoitunut mieli ja erilaisille vuosikymmenten aikana kehitetyille tarinoille rakentuva ajatusmaailma ei ole täysin kykenevä näkemään asioiden välisiä yhteyksiä. Lukija joutuukin kutomaan tekstiä yhdessä kertojan ja henkilöiden kanssa. Tämä näkyy myös nuoren Zaran pyrkimyksissä romaanin alkupuolella, kun hän pyrkii vakuuttamaan Aliiden jollakin tarinalla:

Mutta entä tarina, mikä olisi sopiva tarina hänelle? Hänen äsken keksimänsä tarinan alku oli rimpuilemassa karkuun ja Zara iski sen karkaaviin käpäliin kiinni. Pysy siinä. Auta. Suoli suoelta, sana sanalta, anna tarina. Anna hyvä tarina. Anna sellainen tarina, että hän voisi jäädä tänne. (*P*, 29.)

Tässä ollaan kerronnallisen itsereflektion tasolla: minkälainen tarina tästä kehkeytyy? Samalla kerronta sekä synnyttää arvoituksellisuutta ja jännitystä että saa lukijan samastumaan epätoivoisen Zaran asemaan. Vaikka Zarassa on samoja piirteitä kuin *Stalinin lehmien* ja *Baby Janen* minäkertojissa, häntä ei voi pitää samalla tavalla epäluotettavana kertojana – tai kertojana laisinkaan. Silti yksi Zaran ominaisuuksista on tarinoiden keksiminen oman selustansa turvaamiseksi: ”Pää ja suu ja hän itse olivat erillisiä eikä niillä yhtäkkiä ollut mitään yhteyttä keskenään. Tarina vain valui ulos eikä hän pystynyt käskemään sitä takaisin.” (P, 69–70.)

Kuten edellä on nähty, *Puhdistus* ammentaa voimansa virolaisesta maaperästä, niin kirjallisuudesta, kansan uskomuksista kuin ympäröivästä luonnostakin. Samassa mielessä *Minun kansani, minun rakkaani* on täynnä afrikkalais-amerikkalaisia myyttejä ja luonnon henkisyyttä, mikä osaltaan motivoi aaveiden ilmestymisen romaanin tarinamaailmassa. *Joutavuuksien jumalassa* Keralan luonto – joki, kasvit, hyönteiset – puolestaan näyttelee keskeistä roolia: se on täynnä ”pieniä jumalia” ja edustaa ikuisuutta ihmisten rajallisten pyrkimysten taustalla. Vaikka ihmiset ja tarinat katoavat, kaikissa romaaneissa luonto elää elämäänsä ja jää ainoana jäljelle. Morrisonin romaani päättyykin seuraavasti:

Vähitellen kaikki jäljet katoavat, ja unhoon jäävät jalanjalkien lisäksi myös vesi ja se mitä siellä onkin. Jäljelle jää vain sää. Ei unhoon ja pois laskuista jääneen hengitys vaan tuuli räystäissä tai liian nopeasti sulava kevätjää. Vain sää. Ja sehän ei huuda vaatien suudelmaa. (Morrison 1988, 330.)

Puhdistuksessa menneisyys avautuu vähitellen, kerroksittain, säilöttyinä muistoina (ks. Korhonen 2011, 43). Tarinan tasolla esiintyvä sipulin kuoriminen onkin tarkoituksellinen metaforinen malli kertomuksen lukemiselle. Hedelmien ja kasvien pilkkominen ja säilöminen esiintyvät toistuvina kuvina mainituissa kolmessa romaanissa. *Joutavuuksien jumalassa* kertoja viittaa menneisyyden traumaattisiin tapahtumiin: ”Siellä punainen, kypsän mangon muotoinen salaisuus säilöttiin, purkitettiin ja pantiin pois” (Roy 1997, 235). Tietenkään yksittäisille kuville ei pidä

antaa liian symbolista painolastia, koska ne ovat samalla voimakkaita visuaalisia kuvia itsessään ja osana traumatisoitunutta kokemusta niiden merkitys saattaa olla monitulkintainen.

Puhdistuksen alussa, kerronnan nykyhetkessä, Aliide yrittää puhdistaa Zaraa konkreettisesti vedellä ja saippualla ("Hän kaipasi saippuaa" [P, 30]). Royn *Joutavuuksien jumalan* kerronnan nykyhetkessä Rahel näkee, kuinka hänen kaksosveljensä Estha pesee toistuvissa kohtauksissa pyykkinsä "lohkeilevalla, kirkkaansinisellä saippualla" (Roy 1997, 263). Näin siitä huolimatta – kuten kerronnassa huomattavasti aiemmin mainitaan – että Estha "tottui sisällään asuvaan rauhattomaan mustekalaan, joka ruiskutti mustaa turruttavaa ainesta hänen menneisyytensä päälle" (mt., 25), musteen toimiessa metonymiana menneisyyden kirjoittamiselle. *Puhdistuksen* takautumisissa kerrotaan, kuinka Aliide keitti saippuaa ja kuinka kuulustelijat pelottelivat häntä ehdottelemalla toisilleen: "Tehdäänkö tuosta saippuaa?" (P, 150; kursiivi alkuperäinen). Tarinan edetessä "puhdistus" saa laajempia ulottuvuuksia. Hetkenä, jona sisarusten tiet ovat lopullisesti erkanemassa, Ingel sanoo Aliidelle: "Puhdista kasvoisi" (P, 178). Tästä puhdistautumisesta tulee Aliidelle pitkälinen projekti, joka kulminoituu Ingelin jälkeläisen Zaran kohtaamiseen yli neljä vuosikymmentä myöhemmin. *Puhdistuksessa* liikkuu ja elää samanaikaisesti kaksi tarinatasoa, menneisyyden tapahtumat sekä nykyhetken kokemukset, jotka ovat jatkuvassa heijastussuhteessa toisiinsa. Tällöin menneisyyden tuntemukset ja aistimukset ovat jatkuvasti läsnä nykyisyydessä vaikeasti tulkittavina ajatuksina, ääнинä ja tuoksuina.

Keskeisen kärpäsen kuvan ohella myös monet muut oliot ja esineet toistuvat kertomuksen eri vaiheissa, kuten viinan kylmä tuoksu, krominahkasaappaat ja nahkatakki: "Aliide tuijotti seiniä. Nahkatakki näkyi silmäkulmassa. Se narisi, kun mies liikkui. Korvat höröttivät punaisina. Krominahkasaappaat kiilsivät, [- -]." (P, 149.) Samoin Morrisonin romaanissa toistuu Sethen "väkivaltaiseen valintaan" eli oman lapsen tappamiseen liittyvä kuvasto: auringonvalo, lastut, lapiot ja käsisaaha sekä pienet kolibrit, jotka työntävät neulamaisen nokkansa Sethen päälakeen (ks. Morrison 1988, 191, 198, 315). Royn romaanin traumakuvastossa toistuva motiivi on "kylmä yöperhonen", joka laskeutuu päähenkilö Rahelin sydämelle (ks. Roy 1997, 136, 173, 333). Oksasen romaanissa

toistuvat paitsi kärpäset myös varikset: ”Varis raakkui veräjällä, koirat haukkuiivat kylällä” (P, 22–23); ”Kauempänä kraaksuivat varikset, mitä ne ennustivat sulhasista?” (P, 115); ”Pihalla varikset huusivat kuin hullut” (P, 312). *Puhdistuksen* lopussa Aliide puolestaan kokee Zaraa metsästävien sutenöörien ja rikollisten nahkasaappaissa muistuman menneisyyden traumastaan kuulustelijoiden kellarissa: ”Ovet kävivät, saappaat marssivat, nahkatakkit narisivat” (P, 159). Tätä on edeltänyt hänen vaikutelmansa asioiden ikuisesta toistumisesta:

Aliiden aivoissa pullisteli. Verhot lepattivat vimmatusti, nipistimet kilisivät, kangas paukkui. Tulen naksunta oli kadonnut, kellon raksunta jäänyt tuulen alle. *Kaikki toistui*. Vaikka rupla oli vaihtunut kruunuksi ja sotilaskoneiden lennot hänen päänsä päällä vähentyneet ja upseerinrouvat hiljentäneet äänensä, vaikka Pitkän Hermannin kaiuttimista soi joka päivä itsenäisyyslaulu, aina tuli uusi krominahkasaapas, aina tuli uusi saapas, samanlainen tai erilainen, mutta samalla tavalla kurkun päälle astuva. Poterot olivat kuroutuneet umpeen, hylsy metsissä tummuneet, korsut romahtaneet, kaatuneet olivat maatuneet, mutta *tietyt asiat toistuivat*” (P, 316–317; kurssiivit lisätty.)

Erilaiset tuntoaistimukset ja visuaaliset välähdykset hallitsevat kerronnan traumakuvastoa mainituissa romaaneissa, mutta ne eivät voi koskaan täysin rakentua yhtenäiseksi kertomukseksi. Kuten Greg Forter (2007, 278) esittää Faulknerin romaanin *Absalom, Absalom!* analyysissaan, tekijä saattaa viljellä traumakuvan kaltaisia yksityiskohtia mutta jättää niiden merkityksen avoimeksi, siirtäen tällä tavoin trauman kokemusta tarinan tasolta lukemisen tasolle. Psykoanalyttisissa traumatutkimuksissa saatetaankin korostaa juonen ja lukemisen välistä yhteyttä. Esimerkiksi Peter Brooks (1984, 90) puhuu ”psykkisestä rakenteesta”, joka esiintyy ”tekstuaalisena rakenteena”. Tällöin halut, toiveet, vietit ja pelot ylläpitävät kertomusten juonellista rakentumista aloituksen ja lopetuksen välisellä jännitteellä. Brooks (mt., 96–99) korostaa sitä, että kaunokirjallisuus – niin lyriikka kuin proosa – rakentuu toiston, paralleelin, kertauksen ja paluun keinoille. Tällöin saattaa syntyä käsitys ah-

distavasta asioiden paluusta, kertautumisesta ja ”kaiken toistumisesta”, josta ei ole ulospääsyä.

Puhdistus saa lukijansa pohtimaan, millä tavalla fiktiivisten kertomusten sepittäminen voi auttaa todellisten, historiallisten haavojen umpeuttamisessa. Haava ei kuitenkaan koskaan täysin umpeudu eikä trauma kokonaan taivu yhtenäiseksi kertomukseksi. Pikemminkin traumaattiset tapahtumat välähtävät esiin katkelmina, visuaalisina kuvina ja lineaarisen kertomuslinjan hajoamisena. Tämä näkyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa Aliide kävelee kunnantalolle ilmiantamaan sisarensa Ingelin:

Matka kunnantalolle tuntui siltä kuin kävelisi kirveen terää pitkin. Kun Aliide tarttui ovenkahvaan, hän muisti yhtäkkiä, miten hänen kielensä oli jäänyt pakkasella kiinni metalliin. Itse tilannetta hän ei muistanut, vain tunteen kielestä jäisessä teräksessä, kirveessä ehkä, eikä hän muistanut, miten oli siitä päässyt irti, mitä oli tapahtunut, hän tunsi vain saman tunteen kielessään, kun astui sisälle suoraan Martinin odottavaan syliin ja sai käteensä kynän ja paperin. [– –] Kylmä viina tuoksui, Martinin takin kalanruotokuva vilisi Aliiden silmissä. Jossain haukkui koira, varis raakkui ikkunan takana, hämähäkki kulki pöydän jalan viertä. Martin litisti sen ja hieroi lattialaattaan.

Aliide Truu allekirjoitti. (P, 181–182.)

Kohtauksessa esiintyy kertomuksen kannalta olennaisia, toistuvia motiiveja ja yksityiskohtia: viinan tuoksu, koirien haukunta ja varisten raakkuminen sekä hämähäkki, jonka Martin armotta murskaa. Sen sijaan kerronnan aiemmassa – ja tarinan myöhemmässä – vaiheessa Zara jättää tekemättä saman teon:

Hän oli Aliide Truun talossa. Seinäpaperi kupruili, tapetin saumat oli liisteröity vinoon. Ryijyn ja tapetin välissä utusi hentoa hämähäkin seittiä, seitissä roikkui kuollut kärpänen. Zara siirsi ryijyä sormella, hämähäkki hilpersi sen alla. Hän oli vähällä painaa ryijyn hämähäkin päälle, litistää sen, mutta muisti sitten, että hämähäkin tappaminen tarkoitti oman äidin kuolemaa. (P, 58.)

Onko näillä kahdella hämähäkkiin – tuohon verkkojen kutojaan ja luonnon tekstintuottajaan – liittyvällä kohtaauksella jotakin yhdistävää tekijää? Voidaan huomata, että Zara ei tapa hämähäkkiä, jotta hänen oma äitinsä ei kuolisi. Sen sijaan menneisyyteen sijoittuvassa kohtaauksessa (joka esitetään kerronnassa huomattavasti myöhemmin) Aliide allekirjoittaa sekä oman sisarensa Ingelin että Zaran tulevan äidin Lindan tuomion, joka ei ole juuri kuolemaa parempi. Aliiden asema eräänlaisena välikappaleena korostuu siinä, että hänen miehensä Martin murskaa äitiyttä symboloivan hämähäkin omalla nahkasaappaallaan. Hämähäkin traumakuva ottaa myös muita muotoja, viitaten esimerkiksi elämän haurauteen ja samalla sen kauneuteen:

Zara keskitti silmänsä Aliiden kahvikuppiin. Jos keskittyi johonkin esineeseen kunnolla, pystyi paremmin vastaamaan ihan mihin vain. Kellertävässä posliinissa oli mustia säröjä kuin hämähäkin jalkoja. Kupin kylki oli läpikuultava ja muistutti nuorta ihoa, vaikka kuppi oli vanha. Se oli matala ja siromuotoinen, se kuului eri maailmaan kuin muu keittiö tavaroineen, siinä oli menneen maailman hienostuneisuutta. [– –] Se oli ilmiselvästi Aliiden oma kuppi. Zara seurasi sen säröjä ja odotti seuraavaa kysymystä. (P, 64–65.)

Hämähäkin merkitys on tietenkin vain yksi piirre tämän kohtauksen kokonaisuudessa. Itse esine, kuppi, symboloi Aliidea, sekä hänen ulkoista olemustaan sekä hänen elämänsä säröjä, joista Zara ei tässä vaiheessa kertomusta vielä tiedä mitään. Hämähäkin kuvan liittyminen Aliiden keskeiseen traumakokemukseen – neuvostokuulustelijoiden kellariin – tiivistyy hänen visiossaan tuosta kellarista: ”Lattialaattojen halkeamat heiluivat kuin hämähäkin jalat” (P, 144). Näin ollen hämähäkin jalat kytketään kerronnassa erilaisiin säröihin ja halkeamiin.

Puhdistuksen eräs avainkohta, joka sijoittuu vuoteen 1947, esitetään takautumassa kerrontatekniikalla, jossa yhtä aikaa muisteleva ja tapahtumaa yhä uudelleen kokeva Aliide jakautuu kahtia, kokijaksi ja tarkkailijaksi:

Aliiden paita repäistiin auki, napit sinkoutuivat lattiakiville, seiiniin, saksalaiset lasinapit ja sitten – hän muuttui hiireksi huoneen nurkassa, kärpäseksi lampussa, hän lensi pois, naulaksi seinäpahvissa, ruosteiseksi nastaksi, hän oli ruosteinen nasta seinässä. Hän oli kärpänen ja hän käveli *naisen* paljaalla rinnalla, nainen oli keskellä huonetta pussi päässä, ja hän meni tuoreen ruhjeen ylitse, veri oli pakkautunut naisen rinnan ihon alle, sinelmien poikki kulki kärpäsen mentävä juomu, turvonneiden nännien verenpurkaumat kuin mantereet. Kun naisen alaston iho kosketti lattian kiviä, nainen ei enää liikkunut. Nainen pussi päässä huoneen keskellä oli vieras ja Aliide oli poissa, hänen sydämensä juoksi pienin madonjaloin rakoihin koloihin uurteisiin, sulii yhdeksi juuren kanssa, joka kasvoi mullassa huoneen alla. [– –] ja jossain krominahkasaappaat, jossain viinan kylmä tuoksu, jossain venäjä ja viro sekoittuivat ja mädät kielet kihisivät. (*P*, 150–151; kursiiivit lisätty.)

Kerronnan kieleen sulautuu *Aliiden* esineellistävien miesten näkökulma sekä eläimellisyyteen liittyvä kuvasto, jollaisesta Sofi Oksanen (2014, 89) itse puhuu yhtenä ”neuvostoretoriikan” osa-alueena: ”Kohteiden epäinhimillistäminen helpotti myös pakkotoimien toteuttamista, sillä ihminen kammoaa luonnostaan kaltaistensa tappamista ja siksi toisen eläimellistäminen, kuviteltujen/todellisten vihollisten alentaminen ihmistä ala-arvoisemmaksi olioksi on diktatuurille välttämätöntä.”

Tätä keskeistä jaksoa ja sen kuvastoa heijastelee myöhemmin esiintyvä kohtaus, jossa Zara piileskelee etsijöitään *Aliiden* talon komerossa ja kokee uhkaavana hetkenä hajoavansa pieniksi esineiksi. Tällä analogialla osoitetaan *Aliiden* ja *Zaran* historiallisesti etäisten kokemusten fyysinen ja psyykinen samankaltaisuus, samalla kun Zara pakotetaan piiloutumaan lähelle sitä komeroa, jossa makaa hänen isoisänsä Hansin muumioitunut ruumis. *Zaran* traumaattinen hetki esitetään osin kuvitelmana, osin mahdollisuutena:

Zara vetäytyi komeron perälle, ihan kiinni seinään, ja odotti. Pimeys kuumotti, pään sänki oli noussut pystyyn. Aliide oli nähnyt kuvat. Nöyryytys kutisti Zaraa ja kuristi ihon tiukalle kuin se olisi

ollut täynnä arpeutuessa kiristyviä haavoja. Kohta ovi lennähtäisi auki. Silmät oli suljettava syvälle kuoppiinsa, oli keskityttävä vieämään mieli pois, hän oli tähti, korva Leninin päässä, karva Leninin viiksissä, pahviwiiksissä pahvijulisteessa, hän oli nurkka julisteen kehyksissä, kipsikehyksestä lohjennut kiemura huoneen nurkassa. Hän oli liitupölyä liitutaulun pinnassa, turvassa kouluhuoneessa, hän oli karttakepin puinen pää –. (P, 297.)

Tämänkaltaisen objektivoivan ja vieraannuttavan esitystavan voimakkuus näkyy juuri siinä, että sitä ennen olemme havainnoineet tarinamaailmaa ja tunteneet sen ensisijaisesti Aliiden tai Zaran näkökulman ja kokemusten kautta (vrt. Phelan 2007, 67). Samoin kuin Morrisonin romaanin eri näkökulmista esitetyssä avainkohdassa lapsensa surmaa-vaan Setheen liitetään eläimellisiä ominaisuuksia, muuttuu Aliide itseään objektiivisesti tarkkailevaksi toiseksi, kuin kärpäseksi katossa: ”[H]än oli kärpänen, lensi karkuun, lensi kattoon, lensi lampun valosta pois, läpinäkyvät siivet, sata silmää, mutta nainen kivilattialla korahiti nytkähtäen” (P, 151).¹³ Inhimillisten ominaisuuksien väkivaltainen riistäminen muuttaa ihmisen eläimen kaltaiseksi (hiiri, kärpänen) tai silkaksi elottomaksi esineeksi (naula, nasta).

Päällimmäisellä tasolla romaanin voimakkaimmassa kohtauksessa esiintyy kokevan naisen, Aliiden, uhriasema julmien kuulustelijoiden käsissä. Kohtauksessa äärimmäinen häpeän tunne korostuu siten, että kokeva subjekti näkee itsensä objektina toisten – väkivallan tekijöiden – silmin katsottuna, jolloin hän syyllistää itsensä yleisen katseen kautta (vrt. Bennett 2010, 316). Lisäksi, kuten Gayatri Chakravorty Spivak (1996, 186) on todennut, ”perustava tapa representoida alistettuja sellaisenaan (olivatpa he kumpaa sukupuolta tahansa) on esittää heidät ’ylhäältä suuntautuvan’ katseen (*gaze*) kohteiksi”. Kohtauksessa Aliide tuntuu muuttuvan yläpuolella pörrääväksi kärpäseksi, joka katsoo objektiksi muutettua naista (itseään?). Silti tämäkin, sinänsä mutkikas, häpeän ja katsomisen rakenne on vain yksi taso romaanin mahdollistamassa kuviossa. Kuvauksen epämääräisyys- ja aukko kohta, jonka kautta kokonaisuus alkaa purkautua, sijoittuu nimittäin Aliiden kokemukseen siitä, että ”hän oli kärpänen”. Kohtaukseen on rakennettu ajallista ja paikallista

lista kerrostumaa ja päähenkilön moninaisuutta. On kuin Aliide itse siirtyisi kohtauksen aikana uhrista kuulustelijaksi, alistetusta eläimestä ”kärpäseksi” (”nainen pussi päässä huoneen keskellä oli vieras”). Kuten romaanin lopussa paljastuu, Aliide on tietämättään NKVD:n (KGB:n edeltäjän) värväämä vakooja, jonka koodinimi on Kärpänen. Samalla kun tällainen tulkintamahdollisuus liittyy fiktion ”luonnottomaan” luonteeseen – ajan ja paikan suhteiden rikkomiseen – on kohtauksessa ilmeinen intertekstuaalinen viittaus Marguerite Durasin *Tuska*-teoksen kertomukseen vastarintaliikkeen naisesta, joka itse osallistuu kuulusteluun ja kidutukseen pienen kellarirakennuksen ahdistavassa tilassa.

Morrisonin romaanissa *Minun kansani, minun rakkaani* päähenkilö Sethen keskeinen trauma liittyy työkaluvajaan, jossa hän surmaa lapsensa, kun taas Royn romaanissa *Joutavuuksien jumala* lasten, Rahelin ja Esthan, keskeinen trauma liittyy Historiataloon, jonka takapihalla he todistavat väkivallan todellisuuden. Oksasen romaanissa Aliiden keskeinen trauma puolestaan liittyy kellariin, jossa hänen kuulustelijansa tekevät hänelle seksuaalista väkivaltaa. Morrisonin romaanin kohtaus, jossa neljä orjanomistajaa ratsastaa kohti työkaluvajaa, jossa Sethe on lapsineen, heijastuu *Puhdistuksessa*, jossa neuvostokuulustelijat astuvat Ingelin ja Aliiden kotiin:

Miehiä oli neljä.

He eivät koputtaneet, he astuivat sisään kuin isännät.

Ingel oli juuri lisäämässä lipeäkiveä kattilaan.

Aliide kielsi tietävänsä Hansista mitään.

Ingel kaatoi lasipullon sisällön kattilaan.

Saippua kuohahti hellalle.

Hän ei kertonut, missä Hans on.

Linda ei sanonut sanaakaan.

Hellalta nousi käry, tuli sammui, pata jäi vaahtoamaan.

Kunnantalolla Linda erotettiin heistä, vietiin jonnekin muualle.

Kellarin katossa roikkui kaksi lamppua ilman varjostimia.

(*P*, 157–158.)

Kuten *Puhdistuksen* näytelmäversiossa, myös romaaniversiossa typografiset ratkaisut korostavat traumakokemuksen katkelmallista luonnetta ja sanomattomuutta, mikä näkyy erityisesti Zaran äidin Lindan hiljaisuudessa sekä lapsena että aikuisena. Aliiden muistoissa Lindaa edustaa lähinnä tytön ”kastanjalintu [joka] tuijotti mykkänä kaapin kulmalta” (P, 199). Lisäksi sekä Morrisonin että Oksasen viittaus neljään mieheen saattaa visualisoida lukijan mielessä *Raamatun* Ilmestyskirjan (Ilm. 6:2–8) neljä apokalyptista ratsastajaa, jotka tuovat mukanaan sodan, tappamisen, lain ja kuoleman.

Lopetuksen problematiikka

Puhdistuksen ulkopuolinen (heterodiegeettinen) kertojaääni ei ole ”kaikitietävä” maailman rakentaja ja tarkkailija, joka esittää objektiivisen arvioivia kommentteja henkilöistä ja tapahtumista tai kertoo ennenaikaisesti totuuden tapahtumista. Toisinaan kertoja omaksuu henkilön näkökulman lisäksi tämän puhettavan: kun Aliide kutsuu rehabilitaation jälkeeseen Viroon palaamassa olevia Ingeliä ja Lindaa ”niiksi” (eikä ”heiksi”), omaksuu kertoja hetkellisesti tämän väheksyvän ja esineellistävän kielen omassakin tyylissään: ”Ne eivät palanneet. / Ne jäivät sinne.” (P, 239.) *Puhdistuksen* kertojaa voikin ajatella kollektiivisen äänen ilmentymäksi, ”maan ääneksi”, jossa suodattuvat kulloisenkin näkökulmahenkilön sekä kulloisenkin ajan ja paikan vallitsevat käsitykset. Tässä mielessä romaanin heterodiegeettistä kertojaa ei voi suoraan samastaa implisiittisen tekijän ääneen, todellisesta kirjailijasta Sofi Oksasesta puhumattakaan. Pikemminkin Oksanen on luonut romaanissaan monimuotoisen ja muuntautumiskykyisen kertojaäänen, joka saattaa toisinaan edustaa teoskokonaisuuden arvoja ja toisinaan ei. Niin ikään keskeiset henkilöahmot – Aliide ja Zara – saattavat välillä edustaa puheissaan ja ajatuksissaan implisiittisen tekijän käsityksiä, joista rajallisessa arvomaailmassaan toimiva kertoja ei ole tietoinen. Tällöin henkilöiden dialogi ja fokalisaatio saattavat edustaa kertomuksen ”totuutta” ohitse kertojan oman esityksen.

Lisäksi on mahdollista tulkita, että romaanin viidennen osan ”liitteet”

ovat varsinaisen kertomuksen ulkopuolisia paratekstejä. *Puhdistuksen* viimeinen osa muodostuukin seipitetyistä arkistodokumenteista, joissa varsinaisen kertomuksen aikana tapaamamme ihmiset on luokiteltu ”materiaaliksi”, ”objekteiksi” ja ”elementeiksi”. Esimerkiksi Aliidea kuvataan näissä raporteissa seuraavasti: ”Kuulusteltava objekti ei antanut mitään uutta informaatiota” (*P*, 366). Samankaltaista sanastoa esiintyy niin romaanissa *Kun kyyhkyset katosivat* kuin kuunnelmassa *Siniposkiset tytöt*, jossa puhutaan ”pakkosiirrettyjen henkilöiden desinfioinnista” ja ”sosiaalisesti vieraan elementin pois siirtämisestä” (*ST*, 128). Kyse on neuvostoretoriikan ”oudoksi tekevästä” eufemismeista, joista Oksanen on kirjoittanut toisaalla ja joiden läpi kuunnelman päähenkilö Silvi haluaa katsoa suoralla kysymyksellään: ”Eikö likvidointi sitten tarkoita tappamista?” (*ST*, 127).

Esseessään neuvostoretoriikan ja vieraannuttamisen keinoista Oksanen (2014, 89–90) kirjoittaa, että ”objekteja tai numeroita kohtaan ei tunneta empatiaa, ei myötätuntoa”, sillä ”niillä ei ole ääntä”. Tässä kaunokirjallisuus – ja erityisesti romaanin kaltaisen kertomuksen etiikka ja retoriikka – tulee merkitykselliseksi. Oksanen Viron historiaan liittyvissä romaaneissa ihmisiin viitataankin välineellisesti tai koodinimien avulla, niin että heistä tulee rakenteellisia komponentteja aivan kuten strukturalistisissa malleissa. *Puhdistuksen* viimeisen, ”dokumentaarisen” jakson kontrasti edeltäviin, vahvasti kokemuksellisiin ja yksityiskohdista rikkaisiin kertoviin jaksoihin on selkeä ja samalla romaanin kokonaisvaikutelman kannalta olennainen. Retorisesta näkökulmasta voidaan esittää, että todistuskertomusten ja kulttuurisen muistin tapauksissa fiktionaalisuus on usein korvaamaton keino kertoa historiallisesta menneisyydestä ja sen hirvittävästä vääryyksistä – aiheista, joiden kuvaamiseen faktuaalinen dokumentointi ei aina riitä. (Ks. Nielsen, Phelan ja Walsh 2015, 68.) Inhimillinen kokemuksellisuus – arjen pienet teot, hajut ja maut – esitetään *Puhdistuksessa* voimakkaana vastakohtana pölyisen ullakon unohdetuille arkistoille. Aliide penkookin edesmenneen miehensä Martinin ullakolle kätkemiä neuvostoliittolaisista dokumentteja: ”Kellastuneet sanomalehtipinot, joiden välistä tipahti kuolleita kärpäsiä” (*P*, 95); ”nurkat täynnä kiusallisia lauseita ja tukahduttavia teesejä” (*P*, 97). Nämä ovat niitä propagandalehtisiä ja kirjoja, joiden retoriikka

on alistanut ja ahdistanut Aliidea itseään ja joissa hän edelleen kuulee ”Martinin kiihkosta vapisevan äänen” (P, 96). *Puhdistuksessa* varsinaisen kertomuksen kokemuksellisuus ja emotionaalisuus ovatkin jyrkässä kontrastissa lopun teknisten ja epäinhimillisten tiedustelupöytäkirjojen tyylin kanssa. Oksanen vie tällaisen kokemuksellisen elämäntarinan ja tuon tarinan näennäisdokumentaarisen fabrikaation vielä pidemmälle seuraavassa romaanissaan *Kun kyyhkyselät katosivat*, jossa aidon ja väärinetyt elämän konflikti dramatisoidaan kahden erilaisen kirjoittajan väliseksi.

Puhdistuksen lukija voi ajatella, että varsinainen kertomus päättyy Aliiden viimeiseen tekoon tai teon suunnitteluun, kuolonuneen Hansin vierellä. Lukijan on kuitenkin huomattava, että viidennen osan ”dokumentit” – sekä Hansin päiväkirjan viimeiset otokset että ”erittäin salaiset” selonteot ”valtionrikollisten jäljittämiseen tähtäävästä toiminnasta Viron Sosialistisessa Neuvostotasavallassa” (P, 355) – kertovat tarinan osittain eri tavalla tai kertovat sen uudelleen. Näistä dokumenteista paljastuu useita seikkoja: Hans löytää Martinin veljelleen kirjoittamat kirjeet ja piilottaa ne; Martin on itsekin alun perin kansallismielinen eli ”illegaali” virolainen, joka on muokattu ”legaaliksi” neuvostovallan toimesta; Martin värvätään agentti X:ksi, jonka tehtäväksi on vakoilla Pekkin perhettä (Hansia ja Ingeliä) sekä Aliidea; Martin onnistuu värväämään myös Aliiden agentiksi, jonka koodinimeksi tulee ”Kärbes” eli kärpänen. Tästä julman loogisesta tapahtumaketjusta seuraa lopun dokumentaaristen tiedusteluraporttien varsinainen paljastus ja romaanin viimeinen kerroksellinen käänne:

Agentti ”X” [Martin Truu] on onnistunut luomaan läheisen siteen elossa olevaksi väitetyt nationalistit PEKK Hansin perheenjäsenene [Aliide] ja suositellut tämän värväämistä agentiksi. [– –] Agentti ”Kärbes” [Aliide] on seurannut erittäin läheisesti ja ympärivuorokautisesti PEKK Ingelin ja tämän tyttären, PEKK Lindan, elämää ja on varma siitä, että bandiitti PEKK on kuollut, mutta kertoi bandiitin vaimon PEKK Ingelin säilyttäneen nationalistista materiaalia (Viron lippu, sanomalehtiä, kirjoja) kodissaan [– –]. Illegaalien avustaja PEKK Ingel esitetään pidätettäväksi. (P, 370–371.)

Kärpäsen kuvan symboliikka ja konkreettisuus saakin uudet kasvot romaanin lopun salaisissa tiedusteluraporteissa, joissa ”Kärpänen” (”Kärbes”) paljastuu Aliiden taloa tarkkaileeksi agentiksi, ”nationalististen signaalien kerääjäksi” (P, 374).¹⁴ *Puhdistuksen* loppuraportit paljastavat, kuka tuo ”Kärpänen” on ollut. Tarinan tasolla Aliide saattaa hyvinkin olla tietoinen kärpäsen ”motiivista” (ks. Knuuttilla 2010, 51; Lappalainen 2011, 265, 279). Kärpänen on hänen traumaansa liittyvä tiedostamaton kuva yhtä lailla kuin todellinen, häiritsevä hyönteinen. On kuitenkin mahdollista, että Aliide ei tiedä olevansa muiden ihmisten tarkkailuun värvätty agentti, jolla on kyseinen koodinimi.

Kun lukija on päässyt *Puhdistuksen* loppuun, saa kärpäsen häiritsevä kuva hänet palaamaan takaisin kertomuksen alkuun. Analysoidessaan Toni Morrisonin romaania *Minun kansani, minun rakkaani* James Phelan (2007, 51–78) lähtee liikkeelle romaanin arvoituksellisesta ja ”vaikeasta” aloituksesta, jossa viittauksenomaisina esitetyt asiat – talon personifikaatio, vauvan pahanilkiisyys – tulevat lukijalle selviksi vasta paljon myöhemmin tarinan edetessä. Sama juonen ja lukemisen dynamiikka näkyy *Puhdistuksessa* liittyen Aliidea ja hänen taloan häiritsevään kärpäseen. Phelan (2005, 37–38) korostaa lisäksi sitä, kuinka informaation lykkääminen ja ratkaisun vähittäinen paljastaminen ovat osa tekijän retoriikkaa; näin ollen tekijä pyrkii tekemään teoksestaan kerronnallisesti tehokkaamman säätelemällä sen osien järjestystä tuottaakseen tällä tavalla lukijassa erityisen voimakkaita tunnekokemuksia. Jos kertoja olisi nopeasti paljastanut totuuden Aliiden menneisyydestä, kertomus olisi menettänyt paljon tehokkuudestaan.

Vaikka *Puhdistuksen* lopetuksen paljastukset ovat lohduttomia, edestakaisin nykyisessä ja menneessä liikkuva kertomus ei kuitenkaan kokonaisuutena vaivu synkkyYTEEN. Sen sijaan romaanin eetos esittää, että ”tulevaisuudessa” tehdyt teot voivat vaikuttaa ”menneisyyteen” – myös positiivisessa ja rakentavassa hengessä. Olennaisena retoriseettisenä ajatuksena on Sofi Oksasen (2014, 87) toisaalla muotoilema lause: ”Mikäli emme ymmärrä eilistä, emme ymmärrä huomistakaan.” *Puhdistuksen* tarinassa kokoavaksi kuvaksi muodostuukin Zara, jota auttaessaan Aliide kykenee osin sovittamaan menneisyyden tekonsa (ks. Clarke 2015, 227). Kertomuksen päättyessä syksyyn 1992 ”kaikki on vielä mah-

dollista”: Zara liikkuu eteenpäin elämässään, ja Aliide pääsee viimein Hansin luo, vaikkakin kuolemassa. *Puhdistuksen* sisältämää varsinaista kertomusta kehystävät Hansin päiväkirjamerkinnot vuodelta 1949 ja 1951, ja romaanin viimeiset sanat tulevat tuosta päiväkirjasta:

Vielä yksi yö täällä. Ingelin kanssa tuumattiin, että etsitään Linda. Ingelin avulla se onnistuu kyllä, vaikka siihen menisi aikaa kuinka.

Vaikka en ole vielä vapaa, kohta olen, ja sydämeni on kevyt kuin pääskynen.

Kohta me kolme olemme yhdessä. (P, 375.)

Vaikka historian nahkasaappaat jyräävätkin nämä toiveet ja jäljelle jää vain muistojen kuihtuneita ruiskukkia, romaanin kerronta asettaa viimeiseksi kohdan, joka tarinassa sijoittuu keskivaiheille. Tällä tavalla inhimilliset unelmat saavat viimeisen sanan, ja vaikka niihin liittyisikin historian julmaa ironiaa, liittyy niihin myös toivoa. Kuten Morrison päättää romaaninsa *Minun kansani, minun rakkaani* sanaan ”Rakkain” (Morrison 1988, 330), lopettaa Roy romaaninsa *Joutavuuksien jumala* sanaan ”Huomenna” (Roy 1997, 384). Tarina alkaa ikään kuin alusta uudelleen, vaikka juuri Royn lopetus viittaa hetkeen, joka on tarinan rakastavaisten Ammun ja Veluthan viimeinen onnellinen tapaaminen ja jota tarinamaailmassa seuraa miehen väkivaltainen kohtalo (ks. Karttunen 2007, 273). Samoinhan Hansin viimeistä päiväkirjamerkintää – jonka Aliide onnistuu lukemaan – seuraa Aliiden väkivaltainen ratkaisu. Joka tapauksessa Hansin viimeisiä sanoja, jotka ovat samalla romaanin viimeiset sanat – ellei oteta lukuun loppuun sijoitettuja vironkielisten sanojen selityksiä – ei pidä lukea pelkästään ironisesti. Niiden toiveikkaaseen sävyyn voi verrata Zaran vaarallisiin ja epävarmoihin tulevaisuudennäkyymiin liittyvää kokemuksellisuutta: ”Jonain päivänä” (P, 271; kursiivi alkuperäinen).

Phelan (2007, 77) uskoo, että me haluamme kaikkein synkimmältä ja julmimmaltakin kertomukselta lopuksi jonkin toivonpilkahduksen, sillä se tuo jotakin lisää lukukokemuksemme rikkauteen.¹⁵ Toivottoman nihilistinen lopetus, joka sekin olisi loogisesti mahdollinen tässä luvussa käsitellyille kertomuksille, saattaisi (ainakin Phelanin mallin mukaan)

tehdä tuon lukukokemuksen astetta tyhjemmäksi. Ajateltakoon esimerkiksi Phelaninkin (mt., 109–131) analysoimaa Ian McEwanin romaania *Sovitus* (*Atonement*, 2001), joka voidaan nähdä yhdeksi *Puhdistuksen* pohjateksteistä. *Sovituksessa* on kyse samankaltaisesta kuviosta kuin Oksasen romaanissa: nuorempi sisar on ollut ihastunut vanhemman sisaren rakastettuun, mutta omien fiktioidensa lumoissa kehystää miehestä pahantekijän, mikä johtaa traagisiin seuraamuksiin. Myöhemmin tämä nuorempi sisar, Briony, haluaa ”puhdistautua kaikista tekemisistään vääryksistä” (McEwan 2002, 473). Varsinaiseen sovituksen työhön hän kuitenkin ryhtyy vasta vanhalla iällä kirjoittaen romaanin, jota itse asiassa lukija on tietämättään koko ajan lukenut. Romaanissaan Briony tarjoaa tuhoamalleen parille kauniin lopun, joka ei ollut heille mahdollinen sodan runtelemassa maailmassa.

Phelanin (2007, 20–21) mukaan kertomuksissa, jotka on rakennettu metaforisen tai fyysisen matkan ympärille, lopetus tai sulkeuma näkyy siinä, että henkilö on tullut perille tai saavuttanut matkan pään. Tällaiseen ”perille saapumiseen” viitataan *Stalinin lehmien* lopussa, jossa lukija saa ainakin hetkellistä toivoa siitä, että Anna on tullut sinuiksi itsensä kanssa. Phelan käyttää tässä mielessä lopetuksesta nimitystä ”saapuminen” (*arrival*): kyse on johonkin tilaan ja lopputulemaan pääsemisestä, ja siihen hänen mallissaan liittyy tarinan epävakaisuuksien ratkaiseminen ainakin jollakin tasolla. Voimme tietenkin kysyä, onko *Puhdistuksen* lopetus eettisesti, esteettisesti ja emotionaalisesti tyydyttävä (ks. Nystrand 2012, 171–172). Pašan ja Lavrentin ampuminen ei ole teko, jota juonelta odottaisimme varsinkaan aristoteelisen loogisessa mielessä, ja se myös tekee traumojensa kanssa kamppailevasta ikääntyneestä Aliidesta jännitysromaanin toiminnallisen sankarin.¹⁶ Sovituksen kaltaisen teon sijaan toisen ihmisen tappaminen merkitsee osittain omaa henkistä kuolemaa, itsensä hävittämistä, minkä Aliide konkreettisesti toteuttaakin tämän jälkeen ”puhdistuessaan” itsensä tulella. Menneisyyden tahra ja lika eivät voi puhdistua yksinomaan henkisellä tasolla, vaan siihen vaaditaan ruumiin kuona-aineiden kuorimista, kuten katharsiksen alkuperäisessä lääketieteellisessä merkityksessä.

Kertomusten lopetuksessa aloituksen ja keskikohdan hypoteesit ja lukijan uskomukset saavat jonkinlaisen vahvistuksen ja päätöksen, joko

odotustenmukaisessa tai yllättävässä muodossa. Kysymys on metaforisista ”jäähyväisistä” (*farewell*) kertomuksen ja lukijan välillä eli viimeinen vuorovaikutuksen hetki. Phelan (2007, 21) toteaa, että kertomuksen viimeiset signaalit, mitä ne sitten ovatkin, voivat joskus muuttaa lukijan suhtautumisen koko tekstiin. Voidaan ajatella, että *Puhdistuksella* on useita eri lopetuksia, joista toiset esiintyvät enemmän kertomuksen tasolla (romaanin neljännen osan lopussa) ja toiset kertomuksen ulkopuolelle menevissä jaksoissa eli viidennen osan tiedusteluraporteissa ja viimeisissä päiväkirjamerkinnoissa, jotka ovat kertomuksen ”kynnyksellä” ja sikäli paratekstejä. Kertomuksen tason lopetuksia eri aikoina ovat ainakin se, kun Aliide surmaa Hansin ja sulkee tämän komeroon ja se, kun Aliide myöhemmin ampuu sutenöörit ja pelastaa Zaran, jolloin lukija joutuu pohtimaan sitä, miten nämä kaksi väkivaltaista lopetusta suhtautuvat toisiinsa. Koko teoksen ratkaisuja ja lopetuksia ovat esimerkiksi se, että Aliide paljastetaan raporteissa ”kärpäseksi” eli agentiksi sekä Hansin viimeinen päiväkirjamerkintä. Kuten Phelan (mt., 95–96) esittää analyysissään Edith Whartonin novellista ”Roman Fever” (1934) ja sen Alida-nimisen päähenkilön toiminnasta, niin sanotun yllättävän loppuratkaisun voi nähdä joko retorisesti tehokkaana keinona – jolloin sitä on kertomuksen aikana jo ennakoitu ja lukijaa on siihen valmisteltu – tai ”halpana trikinä”, joka tulee lukijalle yllättäen ja perustelematta. *Puhdistuksen* tapauksessa monien motiivien – kärpäsen, ase- ja niin edelleen – huomioiminen vaatii uudelleenlukemista, jotta noiden motiivien tehtävä kokonaisuudessa kyetään paikantamaan.

Kertomisen ja lukemisen dynamiikan ylin taso, jota Phelan (mt., 13–14, 20–21) kutsuu ”loppuun saattamiseksi” tai ”valmiiksi tekemiseksi” (*completion*), ei merkitse pelkästään sitä, että kertomus ja koko teos päättyy, vaan myös sitä, että lukija päätyy tekemään kokonaisarvionsa kertomuksesta ja suhtautumisestaan siihen niin eettisellä kuin esteettisellä tasolla. Tällöin arvioidaan lukemisen lopuksi, onko kertomus ollut ”hyvä”: onko se täyttänyt odotukset ja toiveet, ovatko arvoitukset ratkennet sekä tarinan että lukemisen tasolla ja onko tekijä itse selviytynyt siitä tehtävästä, jonka hän on itselleen asettanut. Tällä tavalla kertomisen ja lukemisen dynamiikka, joka syvimmillään on tekijän ja lukijan välistä dialogia, johtaa ylimmällä tasolla lukijan tekemään arvioon tekijän

suorituksesta, sen eettisestä ja esteettisestä onnistumisesta. Jokainen lukija tekee tämän arvion omalla tavallaan, vertaillen yksittäistä teosta muuhun kirjallisuuteen ja vedoten omiin käsityksiinsä kirjallisuuden estetiikasta ja kertomuksen retoriikasta.

Sofi Oksanen on valinnut tunnetuimmassa romaanissaan vaikean aiheen – menneisyyden pelon, häpeän ja syyllisyyden, jotka koskevat niin yksilöä kuin kansakuntaa – ja esittää, kuinka vaikeisiin ja monimutkaisiin moraalisiin ongelmiin ihmiset tahtomattaan joutuivat historiallisessa tilanteessa. Tämä tematiikka jatkuu hänen seuraavassa romaanissaan *Kun kyyhkysset katosivat*, joka on kuitenkin muodoltaan *Puhdistusta* haasteellisempi. Yksi tämän tutkimuksen tarkoituksista on joka tapauksessa osoittaa, että *Puhdistus* ei ole se mittapuu, johon Oksasen muut romaanit – *Puhdistusta* aiemmin tai myöhemmin ilmestyneet – pitäisi suhteuttaa. Jokainen romaani toteuttaa omanlaisensa idean tuota ideaa varten kehitetyn retorisen ja taiteellisen muodon avulla.

VI Historia ja kuvitelma – Muoto ja merkitys romaanissa *Kun kyyhkyset katosivat*

Sofi Oksasen neljäs romaani *Kun kyyhkyset katosivat* (2012) on mahdollista lukea *Puhdistuksen* asettamista ennakko-odotuksista käsin. *Kun kyyhkyset katosivat* kertoo sekini ihmisten moraalisisista valinnoista vaikeissa tilanteissa sekä arjesta alituisen epävarmuuden ja pelon keskellä. *Puhdistuksen* tavoin *Kun kyyhkyset katosivat* liikkuu monikerroksisesti eri aikatasoilla. Oksasen romaani esittääkin historiakuvan, jossa Viron kansallinen identiteetti suhteutetaan joko saksalaisten tai neuvostoliittolaisten miehitysvaltaan. Kyse oli äärimmäisistä oloista, joissa toiset alistuivat tilanteeseen pysyen hiljaa, toiset pyrkivät eri tavoin taistelemaan vastaan ja eräät valitsivat opportunistin uran ja uivat kuin kala vedessä myötäillen kulloistakin miehittäjää.

Kun kyyhkyset katosivat -romaanissa kerronnan tarkoituksellinen aukkoisuus rakentaa juonen ja lukemisen yhteenkuuluvaa dynamiikkaa: teksti kutsuu lukijaa aukkojen täyttämiseen ja arvoitusten ratkaisemiseen. *Puhdistuksen* tavoin *Kyyhkyset* liikkuu ajassa ja paikassa, risteilee, eksyy ja palailee. Keskeisiä vuosia ovat 1941–1944 ja 1963–1966. Lukijan tulkintatyötä helpottavat postimerkkikuvat lukujen alussa, ja nekin kertovat omaa historiaansa riippuen siitä, onko kuvassa Tallinna, Lenin, Hitler vai Stalin. Merkit ja kuvat kertovat ”virallista” historiaa, mutta ne eivät kerro ihmisten tarinaa. *Puhdistuksen* voimakkaiden juonellisten

vihjeiden ja motiivien sijaan uudemmassa romaanissa lukijan tekemä etsintätö on kuitenkin kärsivällisyyttä vaativaa ja hitaammin tyydytystä tuottavaa. Hieman karkean jaottelun mukaan voitaisiin väittää, että siinä missä *Puhdistus* on – Roland Barthesin (1986, 260–265) tunnettua jaottelua noudattaen – klassisen ”luettava” teos, on *Kun kyyhkys katosivat* enemmänkin modernistisen ”kirjoitettava” teksti.

Kysyn tässä tutkimuksessa, miksi Sofi Oksanen on valinnut tiettyjä aiheita käsitteleville romaaneilleen tietynlaisen rakenteen – toisin sanoen, mikä on muodon ja merkityksen suhde? Seymour Chatmanin (1990, 188–189) mukaan retorinen fiktio pyrkii ennen kaikkea vakuuttamaan lukijan omasta taiteellisesta muodostaan eli siitä, että tekijä on sommitellut teoksensa tietyllä ja erityisellä tavalla. Tässä mielessä, erityisesti Chatmanille, retoriikka fiktiossa ei ole vain sisällön esittämistä lukijalle kommunikoinnin mielessä, vaan myös muotoa, jolloin lukijan huomio kiinnittyy tekijän valitsemiin tyylikeinoihin ja tekniikkoihin. *Kun kyyhkys katosivat* -romaanin muoto puhuu sen puolesta, että inhimillinen tai historiallinen kokemus ei rakennu selkeäksi kerronnalliseksi jatkumoksi, vaan koostuu palasista, jotka voi yhdistää toisiinsa eri tavoin. Romaanissa tästä estetiikasta tulee samalla eettinen kysymys koskien sitä, onko kenelläkään oikeutta muokata yhteistä historiaa ja toisten elämää uudelleenlaisiksi kuvitteelliseksi kokonaisuudeksi.

Kirjallisen muodon kollaasi

Sofi Oksanen (2013, 9–10) on kuvannut omassa kirjailijantyössään tahtunutta siirtymää ”anakronisesta” kerrontarakenteesta perinteisemmän kronologian noudattamiseen, ja tästä *Kun kyyhkys katosivat* -näytelmä toimii esimerkkinä:

Vaikka romaani rakentuu anakronisesti, siihen perustuva näytelmä etenee kronologisesti ja se on tuotannossani poikkeuksellista. *Stalinin lehmistä* lähtien olen laajamittaisimmat tekstini toteuttanut anakronian keinoin, joka tuntuu tarjoavan paremmat välineet mennä suoraan asiaan ja välttää takaumin toteutettavat taustasel-

vitykset. Kymmenen vuoden anakroniatekniikan jälkeen tapahtumien kronologinen esittäminen alkoi kuitenkin tuntua jälleen tuoreelta vaihtoehdolta.

Kronologiseen muotoon asetettu *Kyyhkysten* näytelmäversio on teoksena hyvin erilainen kuin anakroniselle kerrontarakenteelle perustuva romaani. *Kun kyyhkysat katosivat* on romaanina suhteellisen monimutkainen ja ”vaikeasti” omaksuttava, kun taas näytelmäversio selkeyttää tarinalinjaa muuttaessaan sen historialliseksi kronikaksi. Kun romaanissa henkilöiden väliset suhteet ja heidän toimintansa motiivit jäävät pitkäksi aikaa – ja osin kokonaankin – hämärän peittoon, näytelmä tuo nämä motiivit ja tapahtumien syy-seuraussuhteet näkyviin paikoin jopa alleviivaavasti. Lisäksi *Kun kyyhkysat katosivat* -näytelmästä tulee, *Puhdistuksen* näytelmäversiotakin ilmeisemmin, teatterillinen ja visuaalinen kokemus, josta luettu näytelmäteksti antaa vain aavistuksen.

Anakronia, johon Oksanen viittaa, on kertovan esityksen ja tapahtumien järjestämisen tuottama poikkeama tarinan kronologisesta linjasta. Klassisen narratologian merkittävimmän edustajan Gérard Genetten (1980, 35–43) keskeisiin kehitelmiin kuuluvat kerronnan ajallisuuteen ja järjestykseen liittyvät termit, kuten anakroninen kerronnan rakenne, jossa tapahtumia ei kerrota siinä kronologisessa järjestyksessä, missä ne tapahtuivat tarinamaailmassa. Sen sijaan ne kerrotaan jossakin muussa järjestyksessä esimerkiksi jännityksen luomiseksi, informaation lykkäämiseksi ja arvoituksen ylläpitämiseksi. Keskeiset tällaiset tarinan ja kerronnan synkroniaa rikkovat keinot liittyvät ennakkointiin (*prolepsis*), jossa viitataan tuleviin tapahtumiin ilman, että niistä vielä varsinaisesti kerrotaan, ja takautumaan (*analepsis*), joka on kerronnan reaaliajasta poikkeava katsaus menneisiin tapahtumiin.

Esimerkiksi *Puhdistuksessa* takautuma ja ennakkointi osallistuvat tarinan arvoitusten ylläpitämiseen, jolloin ne paitsi rakentavat tulkinnan ongelmia myös heijastelevat lukijan pyrkimyksiä tekstin ymmärtämiseksi. Tässä mielessä rikosromaanin juoni on otollinen esimerkki anakroniselle rakenteelle, vaikka rikosromaanin populaari muoto ei täysin selitäkään Oksasen mutkikkaiden romaanien ajallista rakentumista. Niiden kerronta sisältää aukkoja ja epämääräisyyskohtia, jotka eivät rajaudu

vain tarinan arvoitusten ylläpitämiseen. Epistemologiset eli tietämiseen liittyvät aukot voivat täydentyä kertomuksen edetessä, kun taas ontologiset eli olemassaoloa koskevat aukot eivät välttämättä koskaan tule täytetyiksi. Jos epistemologiset aukot ovat tyypillisiä dekkariromaanille, ovat ontologiset aukot ominaisia sen kaltaiselle postmodernistiselle historian uudelleenkirjoitukselle, jossa kysytään, miten tämä maailma on rakentunut. (Ks. McHale 1996, 10–11; Doležel 2010, 3–5, 87–89.) Kertomuksen rakenteellinen aukkoisuus saattaa hyvinkin kytkeytyä sen tematiikkaan, kuten useimmissa Oksasen romaaneissa, joissa yhdeksi perimmäiseksi kysymykseksi tulee se, miten tämä vaikea maailma on havaittavissa, koettavissa ja ymmärrettävissä (vrt. Kirstinä 1988, 97). Kysymys ei tällöin ole pelkästään kerrontakeinojen strukturalistis-narratologisesta erittelystä, vaan myös niiden fenomenologisesta kokemisesta ja hermeneuttisesta ymmärtämisestä.

Kuten Seymour Chatman (1990, 189) tähdentää, retorinen kertomusteoria ei ole niinkään kiinnostunut ajallisten rakenteiden ja tapahtumien järjestyksen ”taksonomisesta” luokittelusta, vaan siitä, mikä päämäärä näillä tekniikoilla on ja miten ne vetävät lukijan mukaan tekijän sommitelmaan. Genetten teknisesti määrittelemä analepsis saatetaan klassisessa strukturalistisessa narratologiassa vain luokitella yhdeksi kertovan tekstin ilmiöksi ilman, että tulkitaan sen merkitystä kertomuksen kokonaissommitelmassa, kun taas retorisessa kertomusteoriassa kysytään, miten tuo takautuma liittyy laajempaan kertomuksen retoriikkaan ja millä tavalla se tuottaa lukijassa erilaisia vaikutuksia kuin kronologinen järjestys. Tällöin klassisen narratologian ”loogisen” määrittelyn ja analyysin ohien nousee retorisen kertomusteorian korostama tunneperäinen lukukokemus.

Kun kyyhkysset katosivat -romaanin muoto puhuu sen puolesta, että moderni kokemus ei rakennu selkeäksi kerronnalliseksi jatkumoksi, vaan koostuu palasista, jotka voi yhdistää toisiinsa kollaasin tavoin. Kollaasi on yksi modernistisen taiteen – niin kuvataiteen, elokuvan kuin kirjallisuudenkin – keskeisistä teknisistä ja esteettisistä tyylikeinoista. Modernistisen kuvataiteen ohella kollaasitekniikat näkyvät yhteiskunnallisia, poliittisia ja historiallisia aiheita toisinaan dokumentaarisin keinoin käsittelevissä romaaneissa, joissa journalistiset ja elokuvalliset

tekniikat näkyvät kerronnan muotokielessä. (Ks. esim. von Bagh 2002, 32–34; Keskinen ja muut 2018.) *Kun kyyhkyset katosivat* haastaa romaani-
na lukijansa kokoamaan tarinan sirpaleista ja pohtimaan yksilöllisen
kokemuksen ja historiallisen tapahtuman suhdetta, hieman samaan
tapaan kuin modernistisen elokuvan kuuluisa läpimurtoteos, Alain
Resnais'n ohjaama ja Marguerite Durasin käsikirjoittama *Hiroshima
rakastettuni* (*Hiroshima mon amour*, 1959), jossa yhdistellään fiktiivistä
rakkaustarinaa ja historiallisia uutisdokumentteja.

Markku Eskelinen (2016, 458) paikantaa kollaasimuodon suhteellisen
harvinaisen käytön suomalaisessa romaanissa 1960–1970-luvun kokei-
luihin ja tähdentää, että varsinaisia kollaasiteoksia hallitsee ”tunne vie-
raiden elementtien läsnäolosta tai tunkeutumisesta teokseen sellaisella
tavalla, joka estää tai ainakin tuntuvasti vaikeuttaa teoksen käsittämistä
ja tulkitsemista yhtenäiseksi kokonaisuudeksi”. Eskelinen (mt., 467)
tarkentaa, että aikakauden osallistuvan retoriikan hengessä yhteiskun-
nallisen todellisuuden ainekset tuotiin osaksi fiktiivisen teoksen muo-
toa, jolloin myös porvarillinen käsitys teoksesta yksilöllisen kirjailijan
luomuksena problematisoitui. *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanissa on
tiettyjä kollaasimaisia keinoja, erityisesti sen kansitaiteessa ja lukujen al-
kuun sijoitetuissa oikeudenkäyntidokumenteissa, mutta kollaasimaisen
lainauksen ja uudelleensijoittelun menetelmät näkyvät myös kertomuk-
sen fiktiivisessä maailmassa. Siinä päähenkilö Edgar Parts paitsi leikkaa
ja liimaa omaa identiteettiään myös rakentaa oman historiankirjoituk-
sensa eri tahoilta tulevista, yhteenkuulumattomista materiaaleista, ku-
ten päiväkirjoista, muista historiateoksista ja satunnaisista valokuvista.
Kollaasi haastaa tässä mielessä kysymyksen teoksen alkuperäisyydestä
ja tekijyydestä.

Sofi Oksanen (2013, 11) viittaa itsekin romaaniensa kollaasimaiseen
koostumiseen: ”Metatekstejä olen käyttänyt romaaneissani aina: *Stalinin
lehmässä* ja *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanissa on pätkiä loruista ja lau-
luista, radiouutisista ja lehtileikkeistä.” Vielä enemmän kuin *Puhdistuk-
sen* alkuperäisestä painoksesta, jossa kannella, sen väreillä ja kuvilla, on
merkitystä, *Kyyhkysten* alkuperäispainoksesta tulee kokonaistaideteos,
jonka tulkinta alkaa jo sen parateksteistä. Teoksen etukannessa on kol-
laasi, jossa paitsi yhdistellään Tallinnan kaupunkikuvaa ja sodan (hävit-

täjäkoneiden) ja rauhan (kukkien) symboleja, myös koostetaan saksilla, pinseteillä, liimalla ja paperinpalasilla miehen kasvokuvaa. Sekä hänen silmänsä, korvansa että suunsa – keskeiset havainnon ja kommunikoinnin keinot – tuntuvat keinotekoisilta, jopa valheellisilta. Teoksen takakannessa on puolestaan kirjoituskoneen kuva paperiliuskoineen merkkinä historian kirjoittamisesta, taustanaan kukkatapetti, jota veriroiskeet tahraavat – tässä kuvitetaan osin tarinamaailman todellisuutta, jossa etualalla on Edgarin keskeinen työväline, Optima-kone, ja taustalla hänen vaimonsa Juuditin valitsemat kukkakuvioidut seinäpaperit (ks. KK, 28). Teoksen sisäkannessa nähdään saksit ja erilaisia valokuvia sodan aikaisesta ja myöhemmästä Tallinnasta; huomio kiinnittyy siihenkin, että romanttishenkinen kesäkuva – jossa on vivahteita naisesta ja miehestä – on leikely kappaleiksi. Kuvien joukossa on myös kaksi postimerkkiä, värillisenä erottuva merkki, jossa on Viron kolme leijonaa, sekä Loka-kuun vallankumouksen 40-vuotismerkki, jossa kirjekyyhkynen kantaa kommunismin ilosanomaa. Tämä ainoa kuvallinen merkki kyyhkysesestä on selkeän ambivalentti, jopa ristiriitainen: siinä rauhan kyyhkynen (kristillinen symboli, jonka Pablo Picasso vakiinnutti Unicefin tunnuskuvaksi) edustaa samalla totalitarismia.

Sisäkannen hallitsevimmassa kuvassa on kirjailija Sofi Oksanen itse vanhan venäläisen kirjoituskoneen ääressä, ikään kuin yhdistäen kaksi kirjallisen tuottamisen käsitystä: romaanin tarinassa kuvatun historian vääristelevän uudelleenkirjoittamisen ja oman romaanitaiteellisen pyrkimyksensä tuon uudelleenkirjoituksen uudelleenkirjoittamiseen. Tässä mielessä kansikuvassa nähtävä hahmon koostaminen kertoo paitsi tekijän kädenjäljestä myös lukijalle asetetusta tehtävästä palapelin kokoamisessa. Kokonaisteoksen tulkinnan kannalta on olennaista, että kirjan lopussa, sen toisen sisäkannen teksteissä ja kuvissa, kirjailijan oma eetos tulee esille, niin hänen loppusanoissaan kuin niiden taustalta erotuvassa violetinvärisessä nimikirjoituksessakin. Valokuvassa Oksanen nähdään kävelemässä kadulla ja ohittamassa virolaista kerrostaloa, jonka seinässä on voimistelijan kuva, niin että kirjailijasta tulee tämän voimistelijan toisinto tai pienoiskuva samanlaisessa asennossa. Osin valokuvan päälle on aseteltu horsma kuin tekijän itsensä ojentamana kunnianosoituksena niille, jotka kokivat historian. Romaanin kynnysteksteihin kuu-

luvut kuvien lisäksi isoilla kirjaimilla lisätyt, itse kertomusta ympäröivät mutta niiden tulkintaa avustavat tekstit: ”Hän eli mustan valkoiseksi” ja ”Hän ei ollut kuka tahansa. Kohta hän voisi olla kuka tahansa. Hän voisi olla ei-kukaan.” Niin ikään näihin parateksteihin kuuluu liite romaanissa esiintyvistä termeistä sekä kirjailijan loppusanat, joissa hän kertoo romaanin lähtökohdista ja sen päähenkilön todellisesta esikuvasta:

Satuin lukemaan erään artikkelin, jonka lukuisista historiallisista henkilöistä kuka tahansa olisi sopinut tarinaani, sillä he kaikki olivat ihmisiä jotka vaikuttivat jollain tavalla historian kulkuun ja vaikuttavat yhä siihen, miten tänä päivänä menneisyys luetaan. Yksi näistä henkilöistä nousi kuitenkin ylitse muiden. Mies joka ihaili suunnattomasti aikansa kuuluisuuksia, supertähtiä, idoleita – lentäjiä – ja halusi sellaiseksi itsekin. [–] Hän jopa retusoi itsestään lentäjävalokuvia. Hän ei koskaan lentänyt oikeasti.

Romaanin päähenkilö Edgar Parts on elämänsä keksityille kokemuksille ja identiteeteille rakentava opportunisti ja konformisti.² Hän mukautuu jokaiseen vaihtuvaan tilanteeseen ja liikkuu kuin kala vedessä ensin kansallismielisten virolaisten, sitten puna-armeijan ja edelleen natsien palveluksessa. Myöhemmin Edgar vakiinnuttaa paikkaansa 1960-luvun Neuvosto-Virossa kirjoittamalla – ja keksimällä – historiaa ”hitleristisen okkupaation” syövästä, jonka pesäkkeitä on edelleen havaittavissa jokapäiväisessä elämässä, kuten kahviloissa ja opiskelijoiden illoissa.

Edgarin muodonmuutoksen ensimmäinen suuri vaihe – muokkautuminen saksalaismieliseksi Eggert Fürstiksi – heijastelee teoksen kansikuvan kollaasia, jossa uusi identiteetti rakentuu keinotekoisesti. Ulkomaailman äänet ”kehystivät Edgarin ryhdikästä olemusta tummapuisen vaatekaapin peilin edessä” (KK, 65), ja hän omaksuu entisen kollegansa tuttav (Edgarille itselleen tuntemattoman henkilön) identiteetin. Edgar kopioi olemassa olevien kirjeiden pohjalta tämän kirjoittamisen tyylin ja ottaa ensimmäisen askelensa valheelliseen tekstintuottamiseen, ”käsialan helposti kopioitavat kaaret ja vedot” (KK, 66). Englanniksi tulkitun nimensä mukaisesti Edgar Partsin persoona koostuu erilaisista, sieltä täältä leikellyistä ja yhteen liimatuista osista (*parts*), vaikka vähem-

män symbolisella tasolla on todettava, että Parts on yleinen virolainen sukunimi. Myös itse kerronnassa tapahtuu etäänymistä Partsin persoonasta: 1940-luvulla, sekä serkkunsa Roland Simsonin minämuotoisessa kerronnassa että ulkopuolisen kertojan esityksessä, hän on ”Edgar”; 1960-luvulla, jolloin hänet esitetään vain ulkopuolisen kertojaäänänen välityksellä, hänestä tulee ”Parts” tai ”toveri Parts”.

Edgar Parts on palapelimäinen, kameleonttimainen ja kaleidoskooppi-mainen hahmo, jonka elämänvalinnat kyseisessä historiallisessa tilanteessa ovat lähes ymmärrettäviä. Kuten mainittua, saksalaismiehityksen alla hän muuttuu Eggert Fürstiksi; myöhemmin hän omaksuu virolaisen nimen Edgar Parts. Samanlainen identiteetinvaihdos koskee *Puhdistuksen* Aliidea hänen muuttuessaan virolaisesta neidosta neuvostorouvaksi ja saadessaan uuden nimensä kautta ironisesti ”uskollisuutta” konnotoivia ominaisuuksia: ”Hän oli nyt Aliide Truu, ei Aliide Tamm enää” (P, 209). Edgar on rinnastettavissa Marguerite Durasin *Tuska*-teokseen sisältyvään kertomukseen ”Herra X, tässä Pierre Rabier”, jossa opportunistinen ja laskelmoiva ranskalaismies toimii saksalaismiehityksen aikana Gestapon kätyrinä piiloutuen keinokeisten roolien taakse: ”[Rabierin ääni] oli palasista koottu, laskelmoitu, kuin proteesi. [– –] Siinä esiintyi silloin tällöin vieraan korostuksen ääniä. Mutta minkä korostuksen? [– –] Tämä outous, joka tihkui jostain muistin sopukoista ja leimasi hänen äänensä, riisti häneltä kaiken henkilöllisyyden mahdollisuudenkin.” (Duras 1987, 89.)

Jatkossa tarkastelen erityisesti sitä, millä tavoin Edgar rakentaa *Kun kyyhkysat katosivat* -romaanissa omaa identiteettiään ja todellisuuttaan ennen kaikkea kirjoittamalla sekä millä tavalla hänen kirjoittamisensa poikkeaa toisen keskeisen mieshenkilön Rolandin päiväkirjojen tyylistä ja tavoitteista. Tässä mielessä romaanin laajemman kertovan retoriikan sisällä on erilaisia kirjoittamisen tapoja ja retorisia pyrkimyksiä, jotka voivat olla osittain yhteneväisiä implisiittisen tekijän toiminnan kanssa tai siitä jyrkästi poikkeavia.

Kokemus ja kirjoitus

Kun kyyhkyset katosivat on kertomus kansakunnan historian ja yksilön identiteetin tuottamisesta sekä elämäntarinoiden leikkaamisesta pois alkuperäisestä yhteydestään ja liimaamisesta uudelle pohjalle. Se on paljolti päähenkilönsä näköinen kollaasi, joskin todellisen tekijän eetos on erilainen kuin hänen luomansa fiktiivisen henkilöahmon arvomaailma. Edgar Parts on henkilöahmona – vieläpä jonkinlaisena päähenkilönä – poikkeuksellinen Sofi Oksasen tuotannossa, jossa keskeisiä kertojia tai kokijoita ovat olleet lähinnä nuoret naiset (*Stalinin lehmien* Anna, *Baby Janen* nimetön minäkertoja ja Piki, *Puhdistuksen* Zara ja nuori Aliide, *Norman* nimihenkilö sekä *Koirapuiston* Olenka ja Daria). Kuitenkin tämä lipevä, epäluotettava ja minuuttaan muunteleva mies on ensimmäinen selkeä kirjailijahahmo Oksasen tuotannossa, jossa kirjallisuuden ja kirjoittamisen itsensä tiedostavuus on aina tarinan pinnan alla elävä taso.

Puhuessaan romaanituotantonsa kymmenvuotisesta jännevälistä, jossa tapahtuu siirtymä *Stalinin lehmien* omaelämäkerrallisesta fiktiosta *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanin objektiivisempaan kerrontaan, Oksanen (2013, 9, 10–11) kuvailee uudemman romaanin kohdalla tehtyjä valintoja:

Romaanihenkilöksi kirjallisuuden parissa puuhasteleva ihminen oli mielestäni tylsin valinta, sillä kirjat vilisivät jo kirjallisuuden professoreita, alan opiskelijoita, kirjailijoita ja toimittajia. [– –] *Stalinin lehmissä* ja *Puhdistuksessa* olin käsitellyt virallisen historian kirjoituksen hautaamia tarinoita, kohtaloita jotka oli lakaistu piiloon. *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanissa siirryin käsittelemään heitä, jotka olivat luoneet tuon virallisen historian. Siksi keskeiseksi henkilöksi tuli KGB:n ohjeistuksen mukaan kirjoittava kirjailija Edgar Parts.

Kun kyyhkyset katosivat -romaanissa päähenkilöksi tulee Oksasen (mt., 11) omin sanoin KGB:n ohjeistama ”epäkirjailija”, joka tuottaa anonyymiä ja kasvotonta, kaikesta inhimillisestä kokemuksesta ja tunteemuksesta irronnutta tekstiä. On kuin tekijä kommentoisi romaaninsa

sisällä sekä romaanikerronnan että historiallisen dokumentaation erilaisia konventioita ja samalla valaisi uskoa taiteen mahdollisuuksiin etsiä salattuja totuuksia. Oksanen kuitenkin haluaa tehdä selkeän eron Edgariin edustaman, neuvostopropagandaan liittyvän kasvottoman ”epäkirjailijisuuden” ja länsimaisen – ja kenties samalla itsensä edustaman – ”taidestetiikan” välille (mt.). Niinpä Edgariin tulee hänelle pikemminkin tutkimuskohde kuin omaa kirjailijatyötä heijasteleva hahmo. Kielellistä vieraannuttamista ja neuvostoretoriikkaa käsittelevässä esseessään Oksanen (2014, 79) kirjoittaa siitä, kuinka esimerkiksi sanaa ”sensuuri” ei esiintynyt Neuvostoliiton virallisessa puheessa, ”vaan se naamioitiin esimerkiksi *toimitukselliseksi kommentteiksi*” (kursiivi alkuperäinen). Tämä kaksoispuhe johti Oksanen (mt.) mukaan ”alternatiiviseen todellisuuteen”, joka puolestaan ”pakotti ihmiset luomaan kerroksellisen persoonallisuuden, kaksoisidentiteetin”.³

Kun kyyhkysset katosivat -romaanin kantavaksi teemaksi nousee kysymys historiankirjoituksen suhteesta todellisuuteen, sillä sen kahdella keskeisellä mieshahmolla, Rolandilla ja Edgariin, on keskenään erilainen käsitys kansakunnan historian kirjoittamisesta. Romaanin kerrontamuodot vaihtelevat Rolandin minämuotoisesta kerronnasta ulkopuoliseen kerrontaan, jossa keskeisinä kokijoina ovat Edgar ja tämän vaimo Juudit mutta myös Roland itse ulkopuolisen kertojan kuvaamana. Kuitenkin näissäkin kerrontajaksoissa henkilön oma ääni, tyyli ja kokemus välittyvät läpi, jolloin jokainen kertomusosio on näkökulmahenkilönsä mukainen. Kokemus ja kirjoitus eivät välttämättä ole erillisiä ja toisiaan poissulkevia tapahtumia, varsinkaan fiktiossa, jossa niiden päällekkäisyys mahdollistuu eri tavalla kuin todellisessa elämässä. *Kyyhkysissä* kirjoittaminen esitetäänkin jatkuvasti kokemuksellisenä, ruumiillisena toimintana ja paikoin jopa elämisen ehtona ja edellytyksenä.

Virolainen vapaustaistelija Roland pyrkii kirjaamaan tapahtumat ylös totuudellisesti tulevia sukupolvia varten, ja tietystä mielessä hän edustaa Sofi Oksanen kirjailijakuvaa. Roland on Oksanen tuotannon ensimmäinen miespuolinen minäkertoja, ja kertomus lähtee liikkeelle hänen osuudestaan. Romaani alkaa ikään kuin keskeltä, välitilasta, Länsi-Virosta vuonna 1948, herkästä hetkestä tutun ihmisen haudalla: ”Kävimme vielä Rosalien haudalla ja laskimme niittykukat kuutamaisen

ruohokummun päälle, olimme hetken hiljaa kukat välissämme” (KK, 7). Rolandin haikean runollinen, toisen tunteet huomioon ottava kerrontatyyli poikkeaa merkityksellisellä tavalla Edgarin viileän analyttisestä, toiset ihmiset esineellistävästä kirjoitustavasta: ”Kuulin soran sanoissani ja sain vedenkilon nousemaan hänen silmiinsä, sen saman vedenkilon, joka oli huojuttanut minua usein ja tehnyt järkevistä mielestäni kaarna-veneen, kevyesti heilutettavan” (KK, 7). Toisaalta Rolandin persoonallinen kielenkäyttö kohdistaa terävänäköistä kritiikkiä juuri Edgarin opportunistisiin pyrkimyksiin, jotka hän tämän kasvinkumppanina on ollut ensimmäisenä havaitsemassa: ”Reen ratina ja lensuminen kantoivat metsämökille jo kaukaa: Edgar oli tulossa kovalla tohinalla kaupunkiafääreiltään. Kun reki pysähtyisi, pörhentely saksalaisjutuista alkaisi heti.” (KK, 50.)

Romaanin implisiittinen tekijä käyttää Rolandia kertoja-henkilönä, jonka kautta voi tarkastella maailmaa ja toisia ihmisiä. Roland nousee esiin hahmona ja kirjoittajana, joka jo omalla kielellään, tyylillään ja havainnoinnillaan (”ratina”, ”lensuminen”, ”afäärit”, ”pörhentely”) paitisi muistuttaa esteettisesti Oksasen aiempia minäkertojia myös edustaa laajempaa eettistä ajatusta, jonka mukaan persoonallinen, kokemuksellinen kieli ja havainto ovat inhimillisiä keinoja tasapaisyyttä, unohdusta, tunteettomuutta ja tylsyyttä vastaan. Yksi Oksasen kirjoittamisen leimaa-antava piirre onkin hänen kertojiensa ja henkilöidensä monipuolinen uudissanasto, joka sopii hyvin romaanien minäkertojien tyyliin, mutta esiintyy runsaana myös ulkopuolisen kertojan äänessä. Oksasen tyyli koostuukin senkaltaisista ilmaisuista – ja erityisesti verbeistä – kuin *losahtaa, tissutella, kiloutua, kuonautua, prinsessoida, nitkuttaa, räpeltää, täpöttää, leuhahtaa, rajata, nihkuttaa, hilpertää, juputtaa, kraaksua, kukkerrella, nekottaa ja kekoontua*.⁴

Kun kyyhkyselät katosivat -romaanissa kirjoittaminen sinänsä ei ole merkki yksilöllisyydestä. Kysymys on pikemminkin siitä, minkälaisesta kirjoittamisesta ja millaisista kirjoittamisen tavoitteista on kyse. Edgar käyttääkin kirjoittamista hyvin toisenlaisiin tarkoituksiin kuin Roland. Rolandin persoonalliseen ja kokemukselliseen kieleen verrattuna Edgarin tajunta rakentuu ulkoa opitusta teknisestä ja vierasperäisestä sanastosta, jonka avulla hän etäännyttää itsensä todellisesta elämästä:

Verbovka na idejno-politišeskoj osvone tuli halvaksi, Partsin oli kuitenkin hankala ymmärtää tällaisten henkilöiden psykologiaa, hän luotti enemmän verbovka agentaan kompromettoivin perustein. [– –] Degeneraatio. Sitä se oli. Ääneen sitä ei voisi sanoa, mutta kommunistisen teorian oli hyvä tunnistaa tosiasiat tiettyjen kansallisuuksien biologisesta rappeutumisesta eikä sillä ollut mitään tekemistä rappeuttavan luokkayhteiskunnan ja sen aiheuttamien konfliktien kanssa. (KK, 299–300.)

Tällaisissa jaksoissa henkilön tajunnan kieli sulautuu kerronnan kieleen tavalla, joka pitkälle vietyinä saattaa osoittautua ongelmalliseksi romaanikerronnan keinoksi, sillä ”huonosta” tyylistä tulee hallitseva pitkien jaksoiden ajaksi. Oksasen esteettinen valinta on uhkarohkea mutta sikäli perusteltu, että pakottamalla lukijan omaksuma Edgarin kielen ja mielen romaani kykenee osoittamaan Rolandin ja Edgarin erilaiset näkökulmat ja tyylit, heidän kielessään paljastuvan maailmankuvan. Oksanen asettaakin serkukset Rolandin ja Edgarin toisiaan vastaan paitsi henkilöinä myös kirjoittajina, ja käyttää Rolandia ”ikkunana”, jonka kautta voi esittää omaa taiteellista näkemystään (ks. Phelan 1996, 81). Näin tapahtuu siitä huolimatta, että Roland kirjoittajana ei ole tyyllitaituri. Hänen käyttämisensä romaanin sisäisenä ”kirjailijana” muistuttaa joka tapauksessa George Orwellin romaanin *Vuonna 1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949) päähenkilöä Winston Smithiä, jonka ruumiillisuus ja tuskainen pyrkimys kirjoittaa vertautuvat dystooppisen totalitarismin täydelliseen aineettomuuteen ja epäkieleen eli ”uuskieleen”. Anders Ols-sonin (2013, 20) tulkinnan mukaan ruumiilliseen kokemukseen kytkeytyvä kieli onkin Oksasen tuotannon keskeinen keino asettua valtaapitävien tahojen tuottamia vääristyneitä kuvia vastaan.

Romaanin alkupuolella korostuu Edgarin luonnekuvan vähittäisen kehittelyn lisäksi kaksi aihelmaa: Rolandin kokemus sodasta ja hänen pyrkimyksensä kirjoittaa noista kokemuksista. Rolandin kertomuksen alku tuo voimallisesti esiin sodan vaikutelman, näkemisen, tuntemisen, äänet ja tuoksut, toisin sanoen ruumiillisen kokemuksellisuuden äärimmäisyyden. Juuri tämä hetkestä kumpuava fyysinen kokemuksellisuus, jota Rolandin kerronta edustaa, on voimakkaassa ristiriidassa

Edgarin myöhempien, kaikesta kokemuksellisuudesta eliminoitujen raporttien kanssa. Kuoleva venäläissotilas, joka kaipaa rakastettuaan ja jonka Roland siksi näkee peilikuvanaan, aiheuttaa Rolandille traumaattisen kokemuksen:

Tuntui siltä kuin mikään tapahtunut ei olisi totta ollutkaan eikä kuoleman katku lähtenyt käsistäni, vaikka pesin niitä esiin sattuneessa purossa pitkään. Käden viivat – elämän, sydämen ja pään – erottuivat yhä tummanruskeina, kuivunut veri painui syvemmälle lihaani ja jatkoin etenemistä käsi kädessä kuolleiden kanssa. (KK, 15.)

Tappamisesta aiheutuva veri, joka ei lähde käsistä pesemälläkään, tuo etäisenä kaikuna mieleen Shakespearen *Macbethin*. Samalla se tuo Oksasen tuotannon lukijalle mieleen *Baby Jane* -romaanin minäkertojan traumaattisen kokemuksen: ”Sydämenviivani ei ollut ennen ollut näkyvissä. Nyt se rehotti risuisena ja vaaleanpunaisena keskellä kämmentä kuin juuri rupensa karistanut haava.” (BJ, 52.) Molemmissa tapauksissa traumaattinen kokemus jättää jälkensä haavan kaltaisessa muodossa.

Rolandin kokemukset sodasta ja hänen vaikeutensa pukea noita kokemuksiaan sanoiksi ovat molemmat merkkejä traumasta ja pyrkimyksestä selviytyä. Psykoanalyttis-jälkistrukturalistisessa teoriassa on korostettu traumakokemuksen aiheuttamia katkoksia ja alkuperäisen kokemuksen luoksepääsemättömyyttä, mikä näkyy itse kerronnan katkelmallisuudessa ja aukkoisuudessa sekä siihen sisältyvien mahdollisten merkitysten jatkuvassa lykkäätymisessä. Uudemmassa, esimerkiksi jälkikoloniaalisessa traumateoriassa on sen sijaan pyritty ajattelemaan traumakokemuksen ja traumafiktion historiallisia, poliittisia ja inhimillisiä ulottuvuuksia. Näiden ulottuvuuksien kautta avautuu uuden ymmärryksen mahdollisuuksia aiemman traumateorian korostaman poissaolon, tyhjyyden, viivästyneisyyden (Freudin *Nachträglichkeitin*) ja kriisin tunteen sijaan. Erityisesti Cathy Caruth (1996, 5–9) korostaa teoksessaan *Unclaimed Experience* vieraantumista, melankoliaa ja sosiaalisten siteiden heikentymistä trauman keskeisinä tunnuspiirteinä. Esimerkiksi Greg Forter ei kuitenkaan allekirjoita Caruthin implisiittistä

käsitystä, jonka mukaan paras traumakirjallisuus on sellaista, joka siirtää kertomuksen käsittelemän ja tarinaan sisältyvän traumakokemuksen lukijaan itseensä. Pikemminkin hän haluaa erottaa toisistaan tekstiin sisältyvän ”rakenteellisen” trauman ja lukijan kognitiivisen kyvyn hahmottaa ja tulkita tuota traumaa. Forter (2007, 280) kirjoittaa William Faulknerin romaanista *Absalom, Absalom!*, että sen rakenne, muoto ja sommittelu tarjoavat mahdollisuuden työstää tarinan käsittelemiä traumoja. Faulknerin romaanissa henkilöt tulkitsevat menneisyyden traumaattisia tapahtumia, jotka tuntuvat edelleen nykyhetkessä, ja tätä kautta – Forterin mukaan romaanin ”kaksitasoisen” tekstuaalisuuden avulla – myös lukijat pääsevät työstämään vaikeita asioita. Lisäksi se tosiasia, että tietty romaani on sommiteltu niin hienostuneen monimutkaisella tavalla, on jo itsessään ratkaisu. Ajatus, että ihmismieli pystyy ylipäänsä kutomaan jotakin näin kaunista kaiken rumuuden keskellä, tarjoaa ”toivon siemeniä” – toivoa siitä, että ihmiskunnan historia ei ole pelkkää pelkoa ja inhoa. (Ks. mt., 280–282.) Tällöin taide voi antaa vaikeille, häiritseville ja ahdistaville asioille kauniin ja merkityksellisen muodon.

Irene Visser kirjoittaa hänkin Caruthin popularisoimaa traumateoriaa vastaan analyysissään Toni Morrisonin pienoisromaanista *Koti* (*Home*, 2012), jota on houkuttelevaa lukea intertekstuaalisessa suhteessa *Kun kyyhkyset katosivat* -romaaniiin. Visser (2014, 4–5) nostaa esiin Morrisonin teoksen päätöskuvan, keskeltä hajonneen ja haavautuneen laakeripuun, joka kuitenkin kurkottaa oksineen ylöspäin. Romaanin lopussa osin minäkertojana toimiva, Korean sodassa pahoin traumatisoitunut Frank pitkälti samastaa laakeripuun itseensä muutamalla lyirisellä tuntemuksella: ”*Se näytti niin vahvalta / niin kauniilta. / Haljennut keskeltä alas asti / mutta eli ja voi hyvin.*” (Morrison 2014, 133; kursiivi alkuperäinen.) *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanissa vaimonsa Rosalien kuoleman traumatisoima Roland heijastaa tuntemuksensa ympäröivään maisemaan, ja puun kuva nousee keskeiseksi symboliksi tässäkin: ”Sydämeni oli täynnä mustia ajatuksia, painajaisteni kuvat vielä mustempia. Olin kuin tykkitulen pirstaloima puu, oksaton ja haavoittunut, ja näin ympäröivän maiseman samanlaisena.” (KK, 85.) Koko romaanin viimeisessä, hypoteettisen kerronnan kautta esitetyssä kappaleessa puun ja oksien kuvasto puolestaan liitetään Rosalien kauneuteen, ja Rolandin rakkaus

häneen jää kaiken jälkeen koko teoksen viimeiseksi vaikutelmaksi, kurkotukseksi ”valoa kohti” (KK, 361).

Morrisonin pienoisromaanin kerronnan kannalta on lisäksi olennaista huomata, että sodasta palannut Frank – jonka omat lyhyet ja lyyriset kerrontaosuudet on painettu kursiivilla – haastaa ulkopuolisen kertojan tai (implisiittisen) tekijän itsensä. Koska tekijä-kertoja ei ole itse kokenut sotaa, hänellä ei ole kykyä kuvata eikä ymmärtää sitä eikä Frankin kokemuksia. Frank toteaa ”tekijälle”, joka on kertomassa hänen tarinaansa, että ”[s]inä et osaa kuvitella sitä, koska et ole käynyt siellä. Sinä et osaa kuvailla sitä kolkkoo maisemaa, koska et ole nähnyt sitä.” (Morrison 2014, 41, 84; kursiivi alkuperäinen.) Frank ei ilmeisesti ole kirjoittava kertoja edes samassa määrin kuin Oksasen Roland, joka raapustaa tuskallisia muistiinpanojaan sodasta ja sen jälkeisistä tapahtumista; pikemminkin Frank edustaa suullista kerrontaperinnettä eikä ole tyytyväinen siihen tapaan, jolla tekijä-kertoja on muokannut hänen kokemuksellisen kerrontansa kirjalliseen asuun. Kuitenkin kuten Roland, joka toivoo, että hänen kokemuksensa tulisivat aikanaan kirjatuuksi jonkun taitavamman sanankäyttäjän toimesta, myös Frank tuntuu lopulta tarvitsevan kirjailijaa, joka antaa hänen hajanaisille vaikutelmilleen kokonaisemmän muodon. Näin ollen molemmissa tapauksissa todistuskertomuksen tunnustuksellinen muoto saa itserefleksiivisessä mielessä ylemmän tason taiteellisen muodon, jonka kautta tekijä itse osallistuu traumaattisten kokemusten – sota, kolonialismi, rasismi, väkivalta – kulttuuriseen käsittelyyn. Kysymys kertomuksen etiikasta laajenee kuitenkin poikkeuksellisella tavalla Morrisonin *Kodissa* koskemaan tekijän itsekritiikkiä, johon hänen oma fiktiivinen henkilöahmonsa hänet vetää: millä oikeudella ja millä keinoin voi kirjoittaa asioista, joita ei ole itse kokenut? Saman kysymyksen voisi Oksasen fiktiivinen Roland esittää omalle luojalleen, jos tekijä itse antaisi siihen luvan.

Kuten Susan Lanser (1992, 130–136) on todennut Morrisonin aiemasta tuotannosta, kirjailija murtaa ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan klassisen eron erityisesti koskien kertojan luotettavuutta. Näin ollen Morrisonilla näennäisen ”kaikkítietävä”, ulkopuolinen kertoja on hänkin vallitsevien kulttuuristen puhetapojen tuote, kun taas minä-kertojan persoonallinen kokemus voi olla lähtökohta uskottavuudelle ja

rehellisyydelle. Samoin Jean Wyatt (2017, 104–107) toteaa Morrisonin aiemmin mainitusta romaanista *Rakkaus*, että tarinan ulkopuolisen eli heterodiegeettisen kertojan luotettavuus ja totuudellisuus on vakiintunut yhdeksi lukemisen normiksi, ikään kuin se olisi yhtä implisiittisen tekijän arvojen kanssa. Kyseisen romaanin traumaattisessa rakenteessa lukijalle kuitenkin paljastuu lopulta, että lähemmäksi romaanin arvo maailmaa tuleekin siihen upotettu minäkertojan ääni. Toisinaan myös Oksasen romaaneissa minäkertojan kokemuksellinen ääni on – alituisesta epäluotettavuuden mahdollisuudesta huolimatta – totuudellisempi kuin sellainen ulkopuolinen kertojaääni, kuten *Puhdistuksessa*, joka on historian ja kulttuurin tuote.

Rolandille muistiinpanojen tekemisestä ja kirjoittamisesta tulee yksi keino pitää itsensä koossa, aivan kuten *Puhdistuksen* Hansille, joka kirjoittaa päiväkirjaansa, ”jotta järki pysyisi päässä eikä mieli murtuisi” (P, 9). Aluksi Roland havaitsee, että sodanajan tapahtumista ”olisi olta- tava todisteita, dokumentoitua materiaalia”, sillä ”näitä vuosia haluttiin tarkastella hyvällä omallatunnolla sitten, kun Viro olisi jälleen vapaa” (KK, 18). Niin ikään Rolandin pyrkimys kirjata omat kokemuksensa – sen, mitä hän on sodan aikana nähnyt – autenttiseksi todistajakertomukseksi kääntyy häntä itseään ja hänen tarkoituksiaan vastaan Edgarin käsissä. Näin Roland kuvaa kirjoittamisensa alkua:

Olin ostanut myös vahakantisen vihon päiväkirjakseni. Aikomukse- ni oli koota todisteita bolševikkien tuhoista. Niitä tarvittaisiin, kun rauha tulisi. Silloin luovuttaisin dokumentit itseäni taitavampien sananiekkojen haltuun, niiden jotka kirjoittaisivat tämän vapaus- taistelun historian. (KK, 22.)

Tässä Rolandin ensimmäisen kerrontaosuuden lopetuksessa on pienois- koossa tiivistettynä romaanin keskeinen tematiikka: hyvien aikomus- ten kääntyminen pahoiksi teoiksi toisten käsissä, historiaa kokeneiden ihmisten äänien häipyminen virallisen historiankirjoituksen tehtyjen totuuksien alle ja opportunistisen menestyksen tavoittelijoiden saavut- tama voitto todellisen työn tehneiden sijaan. Tarinan tasolla joudumme näkemään, kuinka Rolandin kirjoitukset päättyvät raadollisella tavalla

väärinkäytetyiksi, mutta tekstin tasolla kyse on jostakin muusta. Vaikka Roland on fiktiivinen henkilöahmo, hän kuitenkin edustaa niitä näkijöitä ja kokijoita, joiden esimerkki antaa sytykkeen Sofi Oksasen kaltaiselle romaanikirjailijalle kirjoittaa tämän teoksen.⁵

Roland samastaa mielessään kynän piirtämän viivan kämmentään tykyttävään sydämeniivaan, josta taistelun veri ei koskaan lähde. Kirjoittaminen on sekini osa traumaattista kokemusta, sillä sana ei tunnu taivoittavan alkuperäistä kokemusta:

Tunnustelin kädellä rintataskuani, irtolehtiä, niiden aika olisi kohta. Muistiinmerkitsemisen olin jo aloittanut, mutta epäonnistunut. Jokainen sana oli tuntunut vääraltä, veljen häpäisyltä ja heppoiselta sanamarinalta niiden tekojen rinnalla, joita olin todistanut. Tapahumat karkasivat kaikilta sanoilta. Suo tuoksui saappaissani, käden viivoissani punersi, kynäni jälki ei voisi olla puhdas. (KK, 39.)

Ylipäänsä todellisten kokemusten siirtäminen sanoiksi, joko puhutuksi tai kirjoitetuksi kieleksi, osoittautuu Rolandille haasteelliseksi: ”Sanat olivat niin raskaita, etten saanut työnnettyä niitä ulos” (KK, 86). Juuri tämä puhumisen ja kirjoittamisen etiikka ja sen tiedostaminen on seikka, joka olennaisesti erottaa Rolandin pyrkimykset Edgarin opportunistista, joka ei näe menneisyyden vääristelyssä moraalista ongelmaa. Niin ikään Roland on se, joka havaitsee bolševikkien ja natsien muodostamassa kahden tulen välissä elävien ihmisten pelon, joka ylipäänsä estää totuudesta puhumisen tai sen perään kysymisen: ”Ihmiset ryhtyivät puhumaan touhukkaasti maasta ja mannuista ja pientareen kukkasista heti minut nähdessään eivätkä jättäneet taukoja lauseiden väliin, jotta en saisi työnnettyä sinne kiusallisia sanoja” (KK, 82).

Kirjoittaminen ylipäänsä muodostuu yhdeksi romaanin keskeiseksi motiiviksi ja teemaksi, ja erilaiset tavat kirjoittaa heijastelevat todellisen tekijän Sofi Oksasen pyrkimyksiä taiteelliseen sommitelmaan, joka antaisi uuden näkökulman historiaan. Romaanissa esiintyy lukuisia erilaisia viittauksia siihen, miten ja millaisin välinein tekstuaalista materiaalia tuotetaan ja miten erilaisin verbaalisin ja visuaalisin keinoin historiaa pyritään rakentamaan (tai väärentämään). Edgarin historiankirjoitusta

hallitseva *kursiivi* eroaa jo graafisesti Rolandin ”normaalista” tekstistä – ja keino on tässä mielessä käännteinen Morrisonin pienoisromaanille *Koti*, jossa henkilöhahmon ”suullinen” kerronta on kursivoitua, kun taas ulkopuolisen kertojan kirjallisempi tyyli ei ole. Samankaltaista, joskin vielä pidemmälle vietyä historian tekstuaalista tuottamista jäljittää Liisa Saariluoma (1992, 141) luennassaan Claude Simonin postmodernistisesta historiallisesta romaanista *Georgica (Les Géorgiques)*, 1981), joka kiinnittää lukijan huomion erilaisiin käytössä oleviin kirjasintyypeihin ja ”pakottaa hänet näkemään teoksen ’materiaalisena’, tietynlaisesta aineksesta – ei pelkästään sanojen merkityksistä vaan myös konkreettisesti erilaisista painetuista tekstityypeistä – koostuvana kompositiona”.

Oksasen romaanissa Edgar suoltaa mekaanista tekstiä mekaanisesta kirjoituskoneestaan, jonka kirjasimet välillä takertuvat toisiinsa, ikään kuin ne kamppailisivat itsekkin totuuden puolesta, kieltäytyisivät kirjaimasta vääristelyä historiaa: ”Toveri Parts oli takonut Optimaa niin kiiwaasti, että paperiin oli iskeytynyt reikiä, kirjasinvarret menivät jälleen solmuun, näppäimet kieltäytyivät liikkumasta” (KK, 128); ”Lomaketuki oli vääntynyt vinoon pään painosta, kirjasinvarret takertuneet toisiinsa” (KK, 211). Niin ikään keskeisellä hetkellä, jolloin Edgar löytää Rolandin nimen Kloogan leirin vankilistalta ja ymmärtää, että hänen on kirjoitettava historia uudelleen, hänen kynänsä lohkeaa (KK, 113). Ylipäänsä Edgarin pyrkimys selkeään, ehdottomaan ja kyseenalaistamattomaan historiallisen totuuden esiintuomiseen törmää jatkuvasti todellisuuteen, joka ei suostu vääntymään hänen väkivaltaisen tahtonsa mukaiseksi: ”Nyt hänen olonsa oli hämmentynyt, käsikirjoitukseen liittyvät tutkimukset törmäsivät aina uusiin umpikuijiin, hidasteisiin ja vaimon silmiin kuin silikaattiseinään [– –]” (KK, 295).

Edgarin löytämä Rolandin päiväkirja jälkineen ja merkintöineen polttaa Edgaria henkisesti ja fyysisesti, ikään kuin päiväkirjan sanat tulisivat lihaksi. Päiväkirjan kirjoittajan nimen lausuminen ”tuntui siltä kuin kieli palaisi täyteen rakkoja” (KK, 112) ja päiväkirjan ”vahakansi poltti hänen paljasta ihoaan, syövytti jo vatsaa vereslihalle” (KK, 116). Kun muistetaan Rolandin sodanaikaiset sanat, joiden mukaan hän luovuttaisi dokumentit jollekin taitavammalle kirjoittajalle, joka kirjoittaisi vapaustaistelun historian, syntyy julman ironinen tilanne, jossa Edgar muun-

taa Rolandin tekstit omiin tarkoituksiinsa ja vastoin niiden alkuperäistä tarkoitusta. Edgar etsii Rolandin muistivihkoista väkisinkin kohtia, jotka pönkittäisivät hänen tekeillä olevaa teoriaansa, mutta muuten Rolandin tapa kirjoittaa ei tuota hänelle elämyksiä: ”Aluksi Rolandin tylpät lauseet olivat ärsyttäneet, Parts oli ollut varma että niistä ei saisi irti mitään. Ei nimiä, ei paikkoja. Vain tylsää raportointia säästä ja aamunkoitoista, [– –].” (KK, 212). Edgar tajuaa Rolandin erilaisen, kokemuksellisen ja runollisen, tavan kirjoittaa, joka niin olemuksellisesti poikkeaa hänen omasta tyylistään. Kuitenkaan Roland ei usko ”runouden” merkitykseen pelkkänä koristeena, ilman rehellisiä sisällöllisiä tavoitteita, ja hänen mielestään suuri osa neuvostokirjallisuudesta on ulkokultaista opportunistisia. Roland kirjoittaakin Edgarin lukemassa katkelmassa: ”Pienen lahjoin varustetut itseään runoilijoiksi kutsuvat olennot. Heille on mieluisampaa kieliä ja siten uida neuvostokirjailijoiden riveihin, piireihin, joissa mitättömin avuinkin on mahdollisuus leveään leipään, hyvään elämään.” (KK, 221.) Tässä Rolandin kritiikki kohdistuu juuri Edgarin edustamaan opportunistiseen tekstintuotantoon, jossa tavoitteena on henkilökohtainen menestys ja hyväksytyksi tuleminen, vaikka se merkitsi omien periaatteiden myymistä ja oman kansan kavaltamista.

Verrattuna Rolandin pyrkimykseen löytää kokemuksilleen niitä vastaava, yhtä aikaa rehellinen ja lyyrinen kieli, Edgar etäännyttää itsensä kaikesta kokemuksesta – samoin kuin historiallisten tapahtumien todenperäisyydestä – omaksumalla Konttorin (Virossa toimivan KGB:n alajaoston) kylmän, teknisen ja vierasperäistä terminologiaa viljelevän sanaston. Tässä asiassa aiempi julkaisu *Viron valtio ja kansa toisessa maailmansodassa* (1964) tarjoaa hänen tyylittömälle tyylilleen esikuvan: ”Tarkoitus on paljastaa merentakaisen fasististen ryhmittymien ponnistukset hitlerististen okkupanttien ja heidän käsikassaroidensa rehabilitoimiseksi” (KK, 90). Samankaltaista, luonnollisesta kielestä ja kokemuksesta etäännyntä ilmaisua edustaa saksalaismiehittäjien kansallissosialistinen sanasto, jossa esiintyvät sellaiset sanat kuin *fertiliteetti* ja *degeneraatio* (KK, 140). Tällöin kansallissosialistinen Saksa ja Neuvostoliitto edustavat molemmat – myös kielen ja retoriikan tasolla – luonnontonta totalitarismia, ja näiden kahden väliseen ikeeseen jää Viro, sen oma luonto ja oma kieli.

Edgar joutuu jatkuvasti vertailemaan itseään kilpaileviin kirjoittajiin, joilla kaikilla on sama pyrkimys mutta paremmat kirjoitusolosuhteet kuin hänellä. Kirjoittamisen materiaalisuus palautuu karun arkisiin olosuhteisiin: ”Pöydällä Partsia odotti pino liuskoja korjausmerkin-töineen, huutomerkit täpöttivät silmään kiukkuisesti, vaatien äkillistä tarttumista ongelmiin” (KK, 307). Edgaria ei voi pitää itsenäisenä, persoonallisena kirjoittajana, sillä Konttori on valikoinut sen materiaalin, jonka pohjalta hänen teoksensa olisi synnyttävä sen kieltä ja ideologiaa myöten: ”Aineistot olivat nyt lukkojen takana Partsin kaapistossa: kaksi laukullista hitlerististä okkupaatiota käsitteleviä kirjoja, mukana myös länsimaissa ilmestyneitä, joita ei ollut tarkoitettu neuvostoihmisten silmille” (KK, 93–94). Vaikka Konttori uskoo, että Edgarin omat sodanai-kaiset kokemukset antavat tekstile ”oman pikantin lisänsä” (KK, 94), on ilmeistä, että Edgarin kirjallinen tuotos on täysin etääntynyt hänen omasta inhimillisestä kokemuksestaan, sillä sellaisen hän tuntuu jo täysin kadottaneen.

Edgar päättää kuitenkin lisätä tunneperäistä ja kokemuksellista sävyä kertomukseen asettamalla tekstiin kuvitellun näkökulmahenkilön, Tarton keskitysleirille joutuneen nuoren Marian, ”joka oli joutunut kat-somaan tätä irvokasta näytelmää” (KK, 128). Marian tajunnasta tulevat kysymykset kultasormuksilla koristellun joulukuusen äärellä – ”*Oliko joukossa hänen äitinsä sormus? Tai hänen isänsä?*” (KK, 128; kursiivi alku-peräinen) – on tarkoitettu lukijan tunteisiin vetoaviksi syytöksiksi viro-laisten fasistien toimintaa kohtaan. Kertomuksen retoriikan kysymykset tiivistyvät tämänkaltaisissa valinnoissa, ikään kuin Edgarin kirjoittami-nen tarinan tasolla heijastelisi Oksasen toimintaa romaanin tasolla ja haastaisi lukijan muodostamaan oman käsityksensä näiden kahden tekemisen tason välisestä erosta: ”Naiset, naisiin piti keskittyä, naiset herättivät aina tunteita, Maria oli selkeästi hyvä hahmo, sääliä generoiva. Mark ei ollut tarpeeksi paha, ellei mukana ollut henkilöä, jonka kautta Markin pahuus tuli esille, joku jonka silmin lukija katsoisi joulukuusta, jouluaateriaa.” (KK, 129.) Edgar lähtee siis rakentamaan tunteisiin vai-kuttavaa kertomustaan puhtaasti ”hyvän” ja ”pahan” välille ja luomaan selkeärajaisia henkilöahmoja, joiden kautta lukija hahmottaisi vaivatta kertomuksen motiivit.

Tässä korostuu romaanille keskeinen tarinan ja identiteetin tematiikka: samoin kuin Parts itse, hänen kuvitteellinen tutkimuskohteensa Mark on mahdollisesti piiloutunut keksityn nimen ja identiteetin taakse, ja juuri tämä tarjoaa aineksia kertomukselle. Samalla tavalla kuin Parts koostuu ”osista”, on Mark lopultakin vain itseensä viittaava ”merkki”, *simulacrum*, jonka takana ei ole todellisuutta. Oksasen romaanin sisällä elää Partsin oma ”romaani”, jota hän luojaan tavoin muokkaa mielen­sä mukaan. Rolandista, metsäsissistä ja Kloogan leirin vangista, tulee Mark, Kloogan vankileirin fasistinen johtaja, jolle Edgar antaa Rolandin fyysiset piirteet. Samoin päiväkirjan merkit – kuolleista vapaustaisteli­joista raapustetut ristit – muokataan toiseksi todellisuudeksi: ”Parts nosti kätensä näppäimistöille, [– –]. Totta tarpeeksi, siinä kaiken ydin. Tarpeeksi, jotta teksti olisi uskottava.” (KK, 130.)

Kirjoittaminen – ja laajemmin sanojen, tekstien ja kuvien kanssa työskenteleminen – rakentuu kertomuksen eri osia ja henkilöitä yhdistäväksi tekijäksi, sillä Rolandin sodan ajan päiväkirjamerkintöjen ja Edgarin neuvostoajan historiankirjoituksen ohella Juudit osallistuu saksalaismiehityksen aikana kielelliseen ja kulttuuriseen toimintaan: ”[Juuditin] toimeen kuului kääntämisen, tulkkaamisen ja stenografian lisäksi myös virolaisen kansanperinteen ja uskomusten esittely berliiniläisille tutkijoille, [– –]” (KK, 156). Rolandin kivuliaiden raapustusten ja Edgarin luomisen tuskan tavoin Juudit kokee kirjoittamisen vaikeaksi: ”Hän oli toki yrittänyt, ottanut esille paperin ja musteen, istunut pöydän ääreen, mutta käsi ei ollut kyennyt muodostamaan sanoja. Pelkkä miehen etunimen ensimmäinen kirjain oli ollut raskas, aloituslauseen keksiminen mahdotonta, [– –]” (KK, 31); “[P]inollinen käännettävää odotti kirjoituskoneen vieressä. Lauseet olivat takertuneet toisiinsa, kun hän oli yrittänyt aloittaa.” (KK, 190.) Myös 1960-luvun vastavallankumoukselliset opiskelijat ovat tekemisissä erilaisten tekstien ja kuvien kanssa, kuten asia esitetään nuoren Evelinin näkökulmasta: ”Rein alkaisi kertoa hänelle niistä asioista, joista kertoi ystävilleen, kertoisi mikrofilmeille tallennetuista kirjoista, joita silmälasipäinen mies vedosti kuviksi harmaan talonsa kellaripimiössä” (KK, 317). Tekstejä tuntuu olevan kaikkialla, ja ne kaikki osallistuvat todellisuuden rakentamiseen.

Osista koostuva Edgar Parts

Edgar pyrkii vääristelemään Rolandin päiväkirjamerkintöjen tarkoituserät – virolaisen nationalismiin – todisteiksi ”hitleristisen okkupaation” mädistä hedelmistä Neuvosto-Virossa. Edgar tarvitsee Rolandin tekstejä omaksi sytykkeekseen, jolloin hänen tekstinsä ovat Rolandin tekstien peilausta ja päällekirjoitusta. Pyrkiessään tuntemaan Rolandin ajatukset tämän päiväkirjan pohjalta, Edgar kokee, että ”hänen olisi oltava kuin Roland” (KK, 120). Samoin Edgar omaksuu Rolandin teoista omikseen ne, jotka hänelle sopivat parhaiten: ”Rolandin toiminnoista Parts oli jo vuosia sitten valinnut parhaat palat itselleen, omiksi teoikseen” (KK, 132). Kun Parts katsoo peiliin ja näkee Rolandin, mikä on se hahmo, jonka lukija näkee: Roland Parts, jossa Rolandin kuolema merkitsee Partsin syntymää? Kuten Roland Barthes (1993, 116–117) esittää, tekijän kuolema merkitsee tekstin monimerkityksisyyden ja lukijan syntymää. Michel Foucault’n (2006, 9) mukaan barthesilaisen ”tekijän kuoleman” sijaan on kuitenkin tarkasteltava erilaisia halkeamia ja asemia, joita tekijän katoamisen jättämä tyhjä tila tuo näkyviin. Foucault (mt., 10) esittää, että kulttuurissa on sekä tekstejä, kuten nimellä julkaistuja teoksia, joilla on ”tekijä-funktio”, että tekstejä, kuten nimettömiä seinäkirjoituksia, joilta tuo funktio puuttuu. *Kun kyyhkyselät katosivat* asettaa tämän tekijyyksikäsityksen kuitenkin erikoiseen ja kriittiseen valoon sikäli, että eliminoimalla Rolandin päiväkirjojen – tai vastavallankumouksellisten opiskelijoiden seinäkirjoitusten – tekijyyden Edgar samalla julkaisee oman menestysteoksensa omalla nimellään.

Ennen kaikkea kertomus keskittyy Edgar Partsin projektiin. Edgar suhtautuu muihin ihmisiin välineellisesti, KGB-tyyliin erilaisin teknisin välinein tutkittavina objekteina, koodiniminä ja projekteina. Hänen halunsa arkistoida, dokumentoida ja ”fabrikoida” (KK, 124, 322) historiaa ja sen tekstejä tulee hänelle ainoaksi olemisen tavaksi, jolla hän pyrkii peittämään oman historiallisen ja ruumiillisen kokemuksensa tyhjyyden.⁶ Edgar muuttaa myös vaimonsa Juuditin ”fasistis-nationalistisen” Viron naiskuvan edustajaksi tekeillä olevassa kirjassaan *Hitleristisen okkupation ytimessä*, jossa hän viittaa saksalaisupseerien rakastajattariksi taipu-

neisiin virolaisnaisiin ja vetoaa retoriikan keinoin lukijan tuntemuksiin: ”Me kaikki tiedämme, että fasistiseen terroriin osallistui myös naisia huolimatta sukupuolelta ominaisesta hellyydestä ja elämää tuottavasta voimasta. Hitlerismille itsensä myyneet naiselävät eivät enää olleet naisia, he vain näyttivät siltä että kuuluivat naissukupuolen edustajiin.” (KK, 134.) Edgar siirtää arkipäiväisen katkeruutensa vaimon tekemättömistä kotitöistä sepitettyyn historiankirjoitukseensa, jossa virolaisen fasistin Markin hirviömäinen morsian saa esikuvakseen Juuditin: ”Todistajalausuntojen mukaan neuvostovangit näkivät morsiamen usein pesemässä Markille kuuluvaa sinelliä ja paitoja, jotka olivat punaisenaan verestä. [– –] Jokaisen verilöylyn jälkeen murhaajat järjestivät juomingit tai orgiat, joihin myös Markin morsian osallistui pudistellen helmastaan neuvostokansalaisilta irti vetämiään kynsiä.” (KK, 200.) Juuditin olemassaolon äänet yläkerrassa tunkeutuvat Edgarin kirjoittamiseen, samoin kuin vaimon menneisyys saa fiktiivisen asun hänen miehensä historiankirjoituksessa, joka jatkuvasti etsii omaa tyyliä: ”*Asunto kuului Markin morsiamen äidille, joka oli pettänyt kansaansa fasistiupseerin kanssa...* [– –]. Vaimon kantapäähävely ropisi jälleen rankkasateena, mutta teksti oli silti virrannut hyvin.” (KK, 207; kurssiivi alkuperäinen.)

Edgar on täysin vieraantunut inhimillisestä kokemuksesta, samalla kun hän on etäännyttänyt itsensä toisten ihmisten kärsimyksistä. Ennen kaikkea hän miettii, mitkä välineet olisivat riittäviä Juuditin kohtausten ja salaisuuksien ymmärtämiseen: ”Hän oli tarkkaillut vaimoiaan uusien silmin, yrittänyt löytää tämän käytöksestä vihjeitä, halkeaman, joka pakottaisi tämän avautumaan ja puhumaan, jotain joka antaisi Partsille varmuuden tai välineen, jolla pakottaa totuus esiin” (KK, 294). Paikoittelun jopa Edgarissa liikahtaa jokin tunne, kun hän huomaa vaimonsa muuttuneen vuosien kuluessa eloisasta nuoresta naisesta kaikki illuusionsa menettäneeksi ja ennen aikojaan vanhentuneeksi. Välillä Edgar kaipaakin sitä tasapainoista arkea, joka hänen ja Juuditin kohtaamisissa tuntuu koko ajan vain pakenevan kauemmaksi: ”Se oli elävän perhe-elämän tuoksu, joka oli riippaissut häntä kipeästi, kun hän oli avannut kotioven ja vastaan oli puskenut ummehtunut ilma ja asunnon kylmyys” (KK, 306). Kuitenkin Juuditista tulee Edgarille tärkeä ja tarpeellinen lopulta vain yhdessä asiassa, Rolandin mysteerin selvittämisessä: ”Hän

voisi näyttää päiväkirjan vaimolle, ehkä tämä tunnistaisi käsialan, ehkä päiväkirjan henkilöitäkin. Mitä jos vaimolla olisikin avaimet Rolandia koskeviin kysymyksiin?” (KK, 206.)

Rolandia koskevista kysymyksistä tulee tarinan keskeinen, tulkintaa vaativa arvoitus. Kerronnassa tarjotaan näihin mahdollisia avaimia, ja tämä keino vetää lukijan itsensä pohtimaan asioiden välisiä yhteyksiä ja laajempia rakenteita, joita Edgar puolestaan jäljittää tarinan tasolla. Vaikka kerronnan dynamiikka ja kertomuksen juonellinen rakentuminen ylläpitävät lukijan mielenkiintoa ja saavat hänet palaamaan aiemmin luettuun, saattaa lukija välillä olla tulkintatyössään Edgaria edellä. Näin ollen päiväkirjoista löytyvä Sydän saattaa olla Edgarin etsimä ”avain” Rolandin menneisyyden arvoitukseen, mutta Edgar ei kuitenkaan kykene näkemään Sydämen ja Juuditin yhtäläisyyttä: ”Mikäli Partsin avioliitto olisi ollut toisenlainen, hän olisi keskustellut ongelmasta vaimonsa kanssa, sillä päiväkirjan Sydän oli juuri naisen aivoituksille sopiva pätkinä” (KK, 216).

Kiinnostavaa kyllä, Edgarin tavoitteena on voimakkaasti tunteisiin vetoava proosa, joka erottaisi hänen kirjaprojektinsa aiemmista ”hitlerististä okkupaatiota” käsittelevistä tutkimuksista. Kertoja kuvaakin Edgarin pyrkimyksiä oikean tyylin löytämiseen, samalla kun ulkomaailma jälleen kerran tuntuu vastustavan hänen tekstinsä syntyä: ”*Mark oli malliesimerkki virolaisten degeneroitumisesta ja fasismista*, Parts maisteli nakuttamaansa lausetta. Ikkunaa tärisyttävä juna sotki sen rytmin, Optiman viereen sivu sivulta kohoava käsikirjoitus vapisi.” (KK, 127; kurssiivi alkuperäinen.) Edgarin käsityksen mukaan tekstin tulee synnyttää tiettyjen ilmaisujen – kuten virolaiseen nationalistiin liitetyn ”kannibalismien” – kautta lukijoissa niin syviä ”tunnejälkiä” (KK, 127), että nämä eivät kykene näkemään historiassa kuin yhden version. Kuten kansallissosialismin propagandaministeri Goebbels hän ajattelee, että riittää, kun on ”totta tarpeeksi” (KK, 130). Edgarin kirjoittamisen etiikka asettuu tässä vastakkain implisiittisen tekijän tarkoitusten kanssa. Romaanissa hahmottuu moninäkökulmainen kerrontarakenne, jossa jopa Edgarin kaltainen laskelmoiva opportunisti tulee paikoin lukijaa lähelle, paljastaa inhimillisiä tunteita arjen keskellä, välillä melkein tiedostaen rakentamansa minäkuvan valheellisuuden. Edgar onkin ristiriitainen hahmo,

joka Oksasen romaanin muodossa ei taivu samanlaiseksi demoniksi jollaiseksi hän itse luokittelee entiset heimoveljensä.

Edgarin kirjoituksissa fasistis-nationalistiset virolaiset esitetään paholaisina ja näiden käsiin joutuneet neuvostomieliset kansalaiset puhtoisina uhreina. Sen sijaan itse romaani kykenee kohdistamaan monipuolista valoa Edgarin hahmoon. Ainakin Edgar itse toivoo saavansa ”sympatiaa osakseen”, koska joutuu elämään ”ongelmallisen” vaimon kanssa (KK, 309). Kohtaukset, jossa ihmisen kasvot tuodaan lähikuvaan, synnyttävät lukijassa mahdollista empatian tunnetta jopa ”pahaa” henkilö-hahmoa kohtaan. Implisiittinen tekijä voikin erilaisilla keinoilla ohjata lukijan empaattista suhtautumista henkilöön, ikään kuin rakentaa ikkunan tuon henkilön kokemusmaailmaan (ks. Keen 2007, 129, 140).⁷ Näin tapahtuu niissä hetkissä, joissa ankeaan neuvostoarkeen tuomittu Edgar seisoo ikkunan tai peilin edessä tai näkee vaimonsa tilan, joutuen tällä tavalla kohtaamaan todellisen minuutensa jonkinlaisena heijastuksena: ”Parts sammutti valot ja meni ikkunan ääreen. Köynnöshumala ja ikkunan eteen kuollut puu olivat sulaneet liikkumattomaan pimeyteen, hän itse liikkui jo vaarallisilla vesillä.” (KK, 323.) Romaanikerronnan kannalta klassinen ikkunakohtaus merkitsee peiliin katsomisen ja itsensä tiedostamisen paikkaa, jossa Edgar saattaa harvinaisena hetkenä tiedostaa oman sisäisen pimeytensä. Näin ollen pimeässä oleva kuollut puu toimii lyyrisenä tiivistyksenä ja konkreettisena kuvana, ”objektiivisena korrelaattina”, jonka avulla voidaan kuvata sisäisiä tuntemuksia.

Yksi selitys Edgarin muutokseen saksalaisten myötäilijästä Eggert Fürstistä neuvostomieliseksi Edgar Partsiksi liittyy niihin vuosiin, joista ei romaanissa suoraan kerrota. Näissä kertomuksen aukoissa Edgar rakentaa identiteettinsä perusteellisesti uudelleen. 1950-luku jää tarinassa pimentoon, ja vain joidenkin viitteiden avulla lukija pystyy rakentamaan kuvan siitä, kuinka Edgar oli tuomittu Siperiaan, jossa hän oppi uudet toiminnan ja selviämisen tavat. Samassa mielessä meille ei kerrota *Puhdistuksessa* Aliiden elämänvaiheista ja kokemuksista lähinnä Brežnevin ajan Neuvostoliitossa 1960-luvun alusta 1980-luvun puoliväliin eli kokonaisen neljännesvuosisadan ajalta. Millä tavalla hän selviytyi noiden jähmeiden vuosien yli ja mitä jälkiä ne jättivät häneen? Molempien romaanien rakenteessa on trauman kaltainen aukko kohta koskien asioita, joita

ei voi suoraan käsitellä. Menneisyys yhtäältä saksalaisten myötäilijänä ja toisaalta Siperiaan tuomittuna on se tahra, jota Edgar pyrkii 1960-luvulla peittelemään hyökkäämällä kirjoituksissaan voimallisesti Viron ”fasistis-nationalistista” vapaustaistelua vastaan.⁸ Hän ei voi kuitenkaan olla koskaan varma selustansa turvallisuudesta tilanteessa, jossa on rakennettava yhä uusia identiteettejä entisten päälle, jotta alkuperäiseen minuuteen ei olisi kenelläkään pääsyä: ”Sillä vaikka ihminen onnistuisi hankkimaan uuden henkilöllisyyden, uuden nimen, rakentamaan itselleen uuden taustan, jokin vanhasta elämästä paljastaisi aina” (KK, 121).

Mikäli lukija voi tuntea sympatiaa *Puhdistuksen* Aliidea ja *Koirapuiston* Olenkaa kohtaan näiden tekemistä vääryyksistä huolimatta, *Kun kyyhkysset katosivat* -romaanissa Edgarin hahmo uhkaa muodostua koko romaania koskevaksi ongelmaksi. Edgar on ”epäpersoonaa” sikäli, että hänen inhimillisyytensä on kadonnut palapelin osien joukkoon. Tällöin hän on pitkälti synteettinen hahmo jopa itse tarinan tasolla, minkä lisäksi hän on väistämättömän temaattinen hahmo, jonka tehtävänä on edustaa laajempaa kuvaa historian vääristelystä. Tästä syystä Oksanen tarvitsee Rolandin ja Juuditin mimeettisempiä hahmoja ylläpitääkseen romaaninsa ”affektiivista rakennetta” (Phelan 1989, 121–122) ja säilyttääkseen sen lukijaan vetoavana, kokemuksellisenä kertomuksena. Edgar sen sijaan on mimeettisestä temaattiseksi ja synteettiseksi muuttuva hahmo, jonka inhimillisuus tarkoituksellisesti hajoaa ja katoaa. Lukija voi joutua pohtimaan romaanin mahdollista esteettistä ongelmaa (sen sisältämien eettisten kysymysten lisäksi): kun ihminen menettää ihmisyytensä totalitarismin julmassa järjestelmässä, menettääkö tätä prosessia kuvaava kertomuskin jotakin itsestään? Sofi Oksanen on valinnut itselleen tässä kunnianhimoisimmassa ja monimutkaisimmassa romaanissaan varsin haasteellisen projektin, johon on jäänyt mahdollisesti sellaisia aukko-kohtia, jotka eivät ole tarkoituksellinen osa kertomuksen sommitelmaa.

Edgar Partsin motiivien äärelle on vaikea päästä – vaikeampi kuin Aliiden tai Olenkan. Miksi hän muuttui tuollaiseksi henkilöksi ja mikä saa hänet toimimaan tietyllä tavalla? Onko hän läpeensä paha vai onko hänen toimintansa takana mutkikas psyykkinen ja traumaattinen tapahtumaketju? Romaanin ongelmallisiin kysymyksiin – joita tekijä ei nähdäkseni täysin ratkaise – kuuluu kysymys Edgarin piilevästä homo-

seksuaalisuudesta (ks. esim. *KK*, 209). Hänet esitetään kyvyttömänä ”täydellistämään” avioliittoaan Juuditin kanssa, mustasukkaisena natsi-upseeri Hellmuth Hertzin osoittamalle kiinnostukselle Juuditia kohtaan sekä syvemmin kiinnostuneena Hertzistä ja muista miehistä kuin vaimostaan. Ilmeisenä syynä sille, että hän kuristaa Rolandin morsiamen Rosalien aivan kertomuksen lopussa (ja samalla tarinan alussa), on Rosalien syytös hänen ”sairasta” (*KK*, 361) taipumustaan kohtaan, sillä Rosalie on nähnyt Edgarin salaisissa puuhissa. Tällöin yksi osa Edgarin identiteettiä, jonka hän haluaa piilottaa ja tukahduttaa, on hänen homoseksuaalisuutensa – ja tuo piilottamisen tarve saa väkivaltaisen purkauksen hänen murhatessaan Rosalien, jotta salaisuus ei paljastuisi. On ilmeistä, että Edgarin pahuus ei liity homoseksuaalisuuteen sinänsä, vaan koko hänen elämänsä varjostavaan paljastumisen pelkoon ja siitä johtuvaan voimakkaaseen itsesuojeluun. Joka tapauksessa Edgarin tunnekylymys on silmiinpistävä seikka romaanissa verrattuna sekä Juuditin ja Hellmuthin että Juuditin ja Rolandin tunnepitoisiin heteroseksuaalisiin romansseihin.

Tietyllä tasolla *Kun kyyhkysset katosivat* on Edgarin henkilökohtainen traumakertomus, vaikka hän onkin osasyylinen laajemman kansallisen trauman tuottamiseen. Hänen kokemusmaailmansa on täynnä erilaisia kirkkaita traumakuvia, joka viiltävät haavansa keskelle tasapaksua todellisuutta. Näin tapahtuu myös totuuden hetkellä, jolloin Edgar Parts on tekemässä KGB:n kanssa sopimusta laajempien dokumenttien ja arkistojen käytöstä voidakseen kirjoittaa Viron lähihistorian sivut uusiksi: ”Kristallikarahvi kiilteli auringonlaskun viimeisistä säkeistä. Porkov kaatoi tšekkiläisiin kristallilaseihin ryypyt, sytytti maitolasisen kattovalon ja sanoi olevansa erittäin tyytyväinen” (*KK*, 98); ”Parts itse oli mykistynyt: hän piteli käsissään Kloogan leirin nimilistoja sisältäviä kansioita, [– –]. Tapettien vihreä väri oli voimistunut niin kirkkaaksi että hänen oli siristeltävä.” (*KK*, 110.) Välillä kerronta ikään kuin tuo Edgarin hämäret teot kirkkaaseen läpivalaistukseen: ”Partsia hermostutti yhä, vaikka värit olivat palanneet normaaleiksi. Aurinko ei silti ollut koskaan ollut yhtä korkealla, päivä yhtä kirkas [– –].” (*KK*, 111.)

Rolandin maskuliinisen maailmankuvan näkökulmasta Edgar on feminiininen hahmo. Edgarin käyttäytyminen taisteluissa herättää aluk-

si Rolandin huomion: Edgarilla on ”kasvoillaan taisteluun sopimaton väri” (KK, 11) ja hän tekee ehdotuksia taistelukentällä ”pelastaakseen oman nahkansa” (KK, 15). Tässä on tarjolla kaksi suhteellisen perinteistä mieskuva: yhtäältä romanttista, toiminnallista sankaria edustava Roland, toisaalta vastuusta vetäytyvä, pelkurimainen ja muita hyväksikäyttävä Edgar, joka on jo kouluvuosina ilmiantanut luokkatovereitaan (KK, 296–297). Edgarin luonnekuva alkaa vähitellen muodostua jo näistä palasista, joita Rolandin kerronta lukijalle tarjoaa: Edgar haluaa odotella saksalaisten tuloa puna-armeijan kukistamiseksi ja täten välttää riskinottoja. Hän ei puhu eikä tunnu välittävän vaimostaan Juuditista, ja jo aiemmin hän on käyttänyt aikaa ”Viroon paluun vuoksi tarvittavien väärennettyjen papereiden mestaroinnissa” (KK, 20). Hän on kehittänyt ensin sujuvan venäjän kielen taidon ja sitten sujuvan saksan kielen taidon, kunkin miehittäjän mukaisesti, ja on ”yrittänyt opettaa muille jopa laskuvarjohyppyä, vaikka itse ei ollut hypännyt kertaakaan” (KK, 20). Myöhemmin Roland näkee saksalaisten myötäilijäksi muuttuneen ja nimensäkin vaihtaneen Edgarin (tai Eggertin) psyyken kirkkaassa läpivalaisuudessa: ”Katsoin häntä ja näin katsannossa ahnaan kimmellyksen: poissa olivat niin balttiparonit, bolševikit kuin tasavallan johtajat, tyhjäät johtopostit vain odottelivat häntä” (KK, 56). Niin ikään saadessaan myöhemmin lukea Eggert Fürstiksi muuntautuneen serkkunsa saksalaismielisiä ja juutalaisvastaisia kirjoituksia Roland näkee silmissään Edgarin ”kiiltävän hymyn” (KK, 163). Onkin ironista, kuinka Edgarin kansallissosialismia myötäilevät kirjoitukset ovat täysin käänteisiä hänen myöhemmille ”hitleristisiä” rikoksia kartoittaville kuvauksilleen: ”*Valitettavasti Reichministerin erinomaiset teokset eivät ole täällä tunnettuja, bolševikit kun ovat pitäneet maan sivistyksen ulkopuolella*” (KK, 160; kursiivi alkuperäinen).

Kysymykseksi kuitenkin tulee, millä tavalla fyysisesti vahvemman Roland-serkun vähättelevä asenne Edgaria kohtaan on vaikuttanut tämän persoonallisuuden kehittymiseen? Onko Edgar lapsesta asti tullut muiden syrjimäksi poikkeamaksi ”normaalissa” järjestyksessä? Voidaan-ko hänen äärimmäisiä toimiaan, joiden tekemisestä hän aina etäännyttää oman itsensä, jollakin tasolla ymmärtää? Voiko ylipäänsä ihmisiä, jotka ovat itse kokeneet Gulagin, liikaa syyllistää? *Kun kyyhkys katosivat*

on monia kysymyksiä herättävä romaani, joka jättää paljon lukijan itsensä pääteltäväksi.

Gulag ja historian kerrostuneet jäljet

Kun kyyhkysket katosivat ei ole pelkästään historiallinen fiktio, vaan se liittää kerrontaansa Neuvosto-Viron oikeudenkäyntimerkintöjä ja historiankirjoituksen dokumentaatiota. Näiden ”virallisten” äänten alla se joka tapauksessa pyrkii kertomaan syvemmän, inhimillisen ja kokemuksellisen historian. Sofi Oksanen (2009a, 7–8) toteaa, että historiallisesta menneisyydestä kerrotut ”totuudet” ovat suhteellisia ja usein kyseenalaistettavissa: ”Nykyään ollaan [– –] siirrytty monenlaisten totuuksien maailmaan, jossa suuret tarinat ja suuret totuudet ovat pirstaloituneet.”⁹ Ranskalaisen filosofin Jean-François Lyotardin tunnetuksi tekemä käsitely suurten kertomusten kuolemasta postmodernina aikana voidaan tässä yhteydessä kytkeä Oksasen kritisoiman ”neuvostonarratiivin” purkamiseen, kuten Neuvostoliiton virallisen historiankirjoituksen ideologisuuden analyysiin. Tässä mielessä Oksanen antaa suuren arvon Solženitsynin dokumenttiromaanille *Gulag*, jonka hän itse saattoi uudelleen suomalaisten lukijoiden tietoisuuteen vuonna 2012. Teokseen kirjoittamissaan alkusanoissa Oksanen (2012, 6) tiivistää myös oman etiikkansa ja estetiikkansa ytimen: ”Solženitsyn antaa numeroille kasvot ja palauttaa pakkotoimien kohteiksi joutuneiden ihmisarvon.” Oksanen (mt.) kirjoittaa Solženitsynin edustamasta vankileirikirjallisuudesta viitaten omaan kokemukseensa ja kasvamiseensa kirjailijana, että ”mikään muu kirjallisuuden laji ei ole tarjonnut yhtä voimakasta tunnistamisen kokemusta. Ikään kuin olisin koko elämäni katsonut televisiota, jonka kuva on jatkuvasti epätarkka. Yhtäkkiä ruutu kirkastui eikä lumisade enää palannut häiritsemään sen katsomista.” Myöhemmässä esseessään Oksanen (2014, 77) puhuu samasta asiasta ja lisää, että ”[K]irjailija Aleksandr Solženitsynin eufemismeja kartteleva kieli oli puhdistanut ruudun”.

Oksanen (2013, 10) on itse todennut, että ”kirjallisuudentutkijat ovat määritelleet teokseni historialliseksi metafiktioksi”, mutta että hän itse

näkee ”niiden kuuluvan myös postkolonialistisen tai post-Gulag-kirjallisuuden leiriin”.¹⁰ Oksasen käsityksen mukaan Gulag-historiassa on aukko, joka täytyy täyttää fiktion keinoin. Kuisma Korhonen (2011, 49) kirjoittaa *Puhdistuksen* analyysissään, että ”niin paljon kuin tarvitsemekin dokumentoidun historian pelotonta selvittämistä, tarvitsemme myös keinoja käsitellä arkistoiden ulkopuolelle jääneitä, unohtuneita traumoja”. Lisäksi jonkin abstraktin ja yleisen traumateorian ohella on huomioitava erilaisten traumojen historialliset ja kulttuuriset syyt. Oksanen (2009d, 187–188) sijoittaa traumaattiset kertomukset tietyn kansan – tässä tapauksessa virolaisten – historiallisiin kokemuksiin, jotka ovat muokanneet kansakunnan kulttuurista muistia ja identiteettiä: ”Viron historia tulvii orjuudesta/miehityksestä/vankeudesta vapauteen-narratiiveja. Se on toistuva tarina niin legendoissa, valtion historiassa kuin elämäkerroissa.”

Neuvostoliiton ihailua ja romantisoitua ruotivassa esseessään ”Mielessä paistava aurinko” Oksanen (2007b, 33) lisäksi esittää, että ”Neuvostoliiton miehittämien maiden historiaa luetaan lännessä yhä paljolti neuvostonnarratiivin kautta”. Hän kuitenkin muistuttaa, että venäläisellä vankileirikirjallisuudella on pitkä historia Anton Tšehovin *Sahalinista* (1895) alkaen, ja tähän linjaan voidaan kytkeä niin Varlam Shalamovin kuin Aleksandr Solženitsynin kaunokirjalliset muistelmatkin. Anne Applebaumin Gulag-tutkimuksiin viitaten Oksanen (mt., 34) kirjoittaa: ”Läntinen, Hollywood-vaiikutteinen populaarikulttuuri on kiinnostunut japanilaisten ja saksalaisten keskitysleireistä, mutta ei Neuvostoliiton keskitysleireistä – niistä ei ole autenttista filmimateriaalia, toisin kuin Auschwitzistä”. Oksanen on eri yhteyksissä esittänyt, että esimerkiksi Gulag-kokemusten käsittelyyn eivät holokausti-keskeiset länsimaiset traumateoriat täysin sovi tai riitä; kysymys on tällöin hyvin erilaisista kokemuksista ja asiayhteyksistä. Oksanen (2012, 6) kirjoittaakin siitä, kuinka ”neuvostojärjestelmän ihmisoikeusrikokset, terrori, pakkokollektivisointi, tahallisesti aiheutetut nälänhädät, väestönsiirrot ja vuosikymmenten mittaan rakennettu vankileiriverkosto eivät muistuta mitään mistä lännellä olisi omaa, verrannollista kokemusta”, sillä ”ne eivät vastaa lännen käsitystä traumasta, niiden käsittelyyn ei ole tarpeeksi välineitä”. Teoksen *Kaiken takana oli pelko* johdannossa Oksanen (2009a, 15)

huomauttaa saman henkisesti, että ”keskustelu holokaustista leimaa traumatutkimusta voimakkaasti” mutta että Neuvostoliiton vankileirien (Gulagin) kokemukset eivät sovi siististi ja selkeästi tähän länsimaiseen traumateoriaan.

Leona Toker (2000, 7) kirjoittaa, että useimmat juuri natsismiin ja holokaustiin liittyviä keskitysleirimuistelmia käsittelevät tutkimukset lähestyvät aineistoaan dokumentaarisina ”todistuskappaleina” sen sijaan, että huomioisivat ne taiteelliset piirteet, jotka ovat olennainen osa tämänkaltaista kokemuksellista muistelmakirjallisuutta. Samoin Dominick LaCapra (2004, 131) erottaa historiankirjoituksen ja kaunokirjallisuuden näiden tavassa käsitellä traumaattista menneisyyttä. Historiankirjoitus rakentuu saatavissa oleville faktoille ja dokumenteille, joiden pohjalta se tekee omia väittämiään; kaunokirjallisuus ei niinkään tee ”väittämiä” historiallisista tapahtumista kuin esittää ja kuvittelee tapahtumat jostakin kokemuksellisesta näkökulmasta käsin (mt., 132). Kysymys ei ole siitä, että Sofi Oksasen romaanit – kuten *Puhdistus* ja *Kun kyyhkys katosivat* – olisivat puhdasta kuvitelmaa sen enempää kuin ne ovat dokumentaarista historiankirjoitustakaan. Pikemminkin ne kertovat fiktiivisen kaunokirjallisuuden mahdollisuudesta avata uusia ja syvemmin kokemuksellisia ikkunoita ihmisten ja kansakuntien historiaan.

Yksi tapa lähestyä Gulag-kertomusten erityisyyttä (verrattuna länsimaiseen holokaustikeskusteluun) on nähdä niiden tarkoituksellinen ”aukkoisuus” ja katkelmallisuus, joka heijastelee olemassa olevan historiallisen tiedon hajanaisuutta ja keskeneräisyyttä. Gulagia koskevat muistelmakertomukset nostavat esiin sekä eettisiä että esteettisiä kysymyksiä, sillä nämä kertomukset tarjoavat syvempiä ja sisäistyneempiä kuvia vankileirien todellisuudesta kuin viralliset (ja toisinaan vääristellyt) historiankirjoitukset. Sekä kerronnallisia että osin kuvitteellisia keinoja hyödyntävä muistelmakirjallisuus tuottaakin Tokerin (2000, 3–4) mukaan todistusaineistoa, joka esittää historialliset tapahtumat erilaisessa – inhimillisessä, kokemuksellisessa ja tunneperäisessä – valossa kuin kylmä, ihmisiä objektivoiva ja rekisteröivä arkistomateriaali, joka yleensä unohtaa yksilöllisen tapahtumisen tason. Vaikka useimmat Gulag-kertomukset alun perin kirjoitettiin informatiivisessa mielessä tarjoamaan historiallista materiaalia ja tällä tavalla täyttämään virallisen

historiankirjoituksen tyhjiä sivuja, ovat ne jääneet elämään myös taiteellisina tuotoksina. Esimerkiksi Varlam Shalamov, Tokerin keskeinen analyysikohte, rakentaa vankileiri-proosansa voimallisten kuvien, symbolien ja motiivien varaan, ja saa tällä tavalla lukijan kokemaan leirien todellisuuden ja näkemään virallisten äänten tuolle puolen. Shalamovilla ”lumi” ja siihen jätetyt ”jäljet” toimivat itsensä tiedostavasti metaforana valkoisesta sivusta ja mustasta tekstistä, niistä muistijäljistä, joita jokaisen ihmisen elämä jättää todelliseen, koettuun historiaan. (Mt., 5–6.) *Stalinin lehmiin* upotetut kronikat vankileirien todellisuudesta puolestaan kertovat siitä, mitä lumen alta paljastuu: ”Kevään tultua, kun maa – ja ruumiit – ovat sulaneet, viedään yhteishautaan se, mitä tundran eläimiltä on jäänyt jäljelle” (SL, 254).

Vertailukohdaksi *Kun kyyhkys katosivat* -romaanille voidaan ottaa myös Milan Kunderan romaani *Naurun ja unohduksen kirja* (*Kniha smíchu a zapomnění*, 1979), joka sisältää toisiinsa limittyviä tarinoita tšekkien kokemista kohtaloista neuvostomiehityksen alla. Romaanissa tekijä tuntuu välillä omaksuvan retorisen kertojaäänänen esittääkseen lukijaa puhuttelevia huomioita tapahtumien laajemmista historiallisista yhteyksistä. Kertoja voi esimerkiksi todeta, että voittajat ”alkoivat nopeasti toteuttaa unelmaansa, tuota oikeudenmukaista, kaikille tarkoitettua idylliä [– –], sillä ihmiset ovat jo ammoisista ajoista kaivanneet idylliä, puutarhaa jossa satakielet laulavat” (Kundera 1983, 19). Tämä paratiisinkaltainen tila ei ole kuitenkaan paratiisi niille, jotka haluavat sen kieltää. Kunderan romaanissa dramatisoidaan se, että ”kun voittajat kirjoittavat historiaa, häviäjät unohdetaan tai raaputetaan pois” – niin valokuvista, historiankirjoituksesta kuin muistakin muistijäljistä (ks. Saarenheimo 2012, 22). Eräs Kunderan henkilöahmoista haluaa muuttaa menneisyyttään kommunismin kriitikkona rakentaakseen itselleen paremman tulevaisuuden uuden hallintokoneiston opportunistisena jäsenenä – kuten Edgar Parts Oksasen romaanissa. Liisa Saariluoma (2005, 190) kirjoittaa tähän liittyen, kuinka yhteisö korjaa historiaansa ja yksilö korjaa omaa menneisyyttään ”unohtamalla sellaiset seikat, jotka eivät sovi haluttuun kokonaiskuvaan, itselle annettuun merkitykseen”.

Naurun ja unohduksen kirja pyrkii antamaan äänen unohdetuille, mitä voi pitää postmodernin historiallisen romaanin yhtenä keskeisenä

tavoitteena (ks. Brax 2017). Eric Berlatskyn (2011, 18–19) mukaan Kunderan romaani tavoittaa katkelmallisella kerronnallaan ja tilan rikkomisellaan menneisyyden uudessa muodossa. Näin ollen hajonnut muoto ei ole pakoa todellisesta historiasta, vaan pikemminkin uusi mimeettinen keino lähestyä sitä. Seuraava sitaatti Kunderan romaanista onkin paljonpuhuva vertailukohta Oksasen romaanille:

Ihmiset huutavat haluavansa luoda paremman tulevaisuuden, mutta se ei ole totta. Tulevaisuus on vain yhdentekevä tyhjiö joka ei kiinnosta ketään, menneisyys sen sijaan on täynnä elämää ja sen kasvot ärsyttävät, kiihottavat ja loukkaavat meitä. Siksi haluamme tuhota tai maalata sen uudelleen. Ihmiset haluavat tulevaisuuden herroiksi vain voidakseen muuttaa menneisyyden. He taistelevat pääsystä laboratorioihin, joissa valokuvat retusoidaan ja elämäkerat ja historia kirjoitetaan uudelleen. (Kundera 1983, 35.)

Kysymykseksi nousee tällöin, myös Oksasen romaanihenkilön Edgar Partsin tapauksessa, kerronnallisen muodon antaminen omille kokemuksille ja muistoille, jolloin tarinan tarve säätelee, minkälainen kuva menneisyydestä muodostuu. Rolandin päiväkirjat tarjoavat Edgarille menneisyyden kuvan ja kerronnallisen muodon, jonka hän säilyttää vain muokatakseen sen ideologisessa mielessä uudeksi – hänen omaa totuuttaan vahvistavaksi ja Rolandin totuutta hajottavaksi.

Rolandin päiväkirjan materiaalisuus, sen sivuista henkivä tunne ja kokemuksellisuus, on jotakin vierasta ja salaperäistä tuota päiväkirjaa tutkivalle Edgarille:

Päiväkirjan paperi oli kosteuden laikuttama, sen reunat kuluneet pehmeiksi. [– –] Sivujen rivit oli täytetty tiuhaan, lyijykynä ja hailakka muste vuorottelivat, voimakas terän painallus oli puhkonut lilojen läikkien kirjomaa ruutupaperia. Parts tunnisti kirjaimien kaarista tunteen, joilla ne oli kirjoitettu, [– –]. Päiväkirjan takakanteen oli piirretty ristejä. Sivu oli täyttynyt pienistä ristinmerkeistä kuolleille, kynä kyntänyt paperia miltei repeämään asti. (KK, 119, 123.)

Rolandin päiväkirjan inhimillinen vakaumus ja luottamus tulevaisuuteen on piirre, joka polttaa Edgarin tajuntaa voimakkaasti ja häiritsevästi. Hän kokee, että päiväkirjan muistiinpanot oli ”kirjoitettu kuin niillä olisi tulevaisuudessa joku lukija” ja häntä hämmästyttää, että ”kuoleman laaksossa” eläneen miehen tekstistä kumpuaa ”syvä luottamus siihen, että hänen ääntään kuultaisiin jonakin päivänä” (KK, 121). Rolandin päiväkirjat heijastelevat näin ollen itse romaanin pyrkimyksiä antaa ääni ja löytää lukija historian unohduksiin peitetyille kertomuksille. Edgarin edustama virallinen historiankirjoitus kokee tämänkaltaisten äänten, jälkien ja merkkien esiintulon vaarallisena, omaa totuuden ideologiaansa murentavana. Katkelman ironia on kuitenkin siinä, että samalla kun Edgar on omaksunut totalitaristisen valtiosysteemin ja neuvostoretoriikan, on hän mahdollisesti ollut edellisellä vuosikymmenellä itse yksi niistä, jotka ovat laittaneet kirjoituksiaan lasipulloihin. Tällöin uuden Edgarin ajatusten rivien väleistä ja marginaaleista pilkottaa se vanha Edgar, jonka hän haluaa kaikin voimin piilottaa ja tukahduttaa:

Parts muisti hyvin sen kuumeisen pakkomielteen, jolla Siperiasa oli tungettu lasipulloihin elämäntarinoita, muistelmia, ”näihin kirjoituksiin on kerätty tietoa bolševikkien rikoksista tuleville sukupolville”, mitä lie lappusia, jotka oli määrä haudata salaa sinne minne niiden kirjoittajatkin, anonyymeihin hautoihin. Todennäköisesti osa pulloista lepäsi jossakin arkistossa sinettien takana aivan kuten Partsin taitavasti itselleen järjestämä päiväkirjakin ja niitä tutkisivat vain turvallisuuselinten hyväksymät henkilöt, osaa pulloista kukaan ei koskaan löytäisi, ei lukisi. (KK, 121.)

Edgarin ”hyvin muistama kuumeinen pakkomielle” on luettavissa myös hänen omaksi kokemuksekseen ja toiminnakseen Siperian vankileirillä. Kuunnelmassa *Siniposkiset tytöt* korostuu niin ikään kokemuksista kirjoittamisen tärkeys, siinäkin tapauksessa, että kukaan ei koskaan tulisi lukemaan erilaisille saatavilla oleville pinnoille raapustettuja merkintöjä. Kuunnelman keskeisessä tilassa, ahtaassa junanvaunussa, kuuluu ”[k]irjoittamisen rahinaa” (ST, 112; kursiviivi alkuperäinen). Kirjeitä omaisille kirjoitetaan niin tulitikkurasioihin, käärepapereihin kuin tuohen-

palasellekin, ja ”Siperiassa mustetta tehtiin punajuuresta ja tuhkasta” (ST, 132).

Postmodernille ajattelulle on ominaista korostaa käsitystä, jonka mukaan historiallinen menneisyys on tavoitettavissa ainoastaan tekstuaalisten merkkien kaltaisina jälkinä (ks. Jameson 1981, 35, 82). Kuitenkin jälkipolville saattaa säilyä kaiverrettujen merkkien jälkiä, kirjoitettujen sivujen katkelmia ja viestejä sisältävien lasipullojen sirpaleita – sitä koetun todellisuuden ja eletyn elämän materiaa, jota teksteiksi kirjoitettu historia ei täysin pysty hallitsemaan. Niinpä uusien merkkien ja jälkien alta löytyy vanhaa kerrostumaa, aiempia tarinoita. Edgar ihmettelee tätä kirjoittamisen tarvetta: ”Oliko kyse jokaisen kuolevaisen perimmäisestä kirjoitusvimmasta, tarpeesta jättää jonkinlainen jälki maailmaan? Oliko Rolandilla ollut sellainen vimma, harhainen kuvitelma siitä, että lopullinen totuus tulisi aina ilmi?” (KK, 122.) Vankileirien kaiverrukset ovat piirtyneet Edgarin mieleen, sillä myöhemmin hän kokee hetkellisesti, välähdyksen tavoin, jotakin samankaltaista Tallinnan ”vastavallankumouksellisten” opiskelijoiden käymälöihin tekemissä merkinnöissä ja raapustuksissa: ”Parts tuijotti eriön seinäkirjoituksia, kirjainten kaaria, rivouksia ja vastavallankumouksellisia sutkauksia, [– –]” (KK, 319).¹¹ Huolimatta valtiovallan pyrkimyksistä peittää tai tuhota tämänkaltaiset ihmiselämän olomuodot, ne kuitenkin tulevat esiin omanlaisinaan konkreettisina jälkinä ja historian merkkeinä. Samalla ne ovat materiaalisia jälkiä, jotka liittyvät Edgarin omaan kokemushistoriaan. Sofi Oksanen (2013, 11–12) kirjoittaa:

Ihmisellä on tarve tallentaa elämänsä myös olosuhteissa, joissa on epätodennäköistä, että viesti koskaan löytää lukijaa. Siitä huolimatta Gulagin vangit kirjoittivat tekstejä tuleville sukupolville. Tapahutumista, joille ei löytynyt sanoja, piirrettiin kuvia eteen sattuville pinnoille. Selleihin kaiverrettiin nimikirjaimia, vaikka teloitettuja seuraavat vangit peittivät omilla nimikirjaimillaan edelliset.

Tässä mielessä Gulag-teksteistä tulee *palimpsesteja*, toinen toistensa päälle kerrostuvia merkintöjä ja dokumentteja eletystä ja koetusta historiasista, jonka ytimeen pääseminen merkitsee poisraaputtamisen sijaan kaik-

kien kerrosten löytämistä.¹² Kuten Orwellin romaanissa *Vuonna 1984* todetaan, ”koko historia on palimpsesti” (Orwell 1981, 46). Romaanissa on kyse äärimmäisen totalitaristisen maailmanjärjestyksen kuvauksesta, jossa päähenkilö Winston Smith pyrkii säilyttämään todellisesta ja unohdetusta menneisyydestä kertovia sirpaleita – kuten autenttisen, mutta valheeksi tuomitun valokuvan ja lasisen, helposti särkyvän paperipainon – tilanteessa, jossa menneisyys on koko ajan muunneltavissa ja uudelleenkirjoitettavissa. Orwellin moderniksi klassikoksi noussut dystopia ei pelkästään visioi sitä, mitä voisi tapahtua, vaan se tarjoaa myös kestäviä kertomusmalleja muille romaaneille, kuten Oksasen *Kyyhkysille*. Kysymys näissä teoksissa on historian väärentämisestä ja taustalla olevan tekijän pyrkimyksestä kirjoittaa unohdusta vastaan.

Gulag-teoksessaan Aleksandr Solženitsyn pohtii tekijä-kertojan äänellään seuraavaa:

Ja minäkin kirjoitan tätä kirjaa yksinomaan velvollisuudentunnosta – siksi että haltuuni on kertynyt liian paljon kertomuksia ja muistelmia, eikä niiden saa antaa tuhoutua. Minä en haaveile omin silmin näkeväni sitä julkaistavan missään. Minulla on niukalti toivoa, että Arkipelagista ehjin nahoin selviytyneet saisivat lukea kirjani. (Solženitsyn 2012, 555.)

Solženitsynin etiikan ja retoriikan hengessä Oksanen (2014, 78) kirjoittaa tämänkaltaisen pyrkimyksen tärkeystä:

Kansakunnan muisti oli rakennettava uudelleen, elämäkertoja kerättävä ja arkistoitava, luotava pohja uudelle tutkimukselle ja historiankirjoitukselle, suullisina säilyneiden tarinoiden oli saatava kirjoitettu muoto. Kirjat kokosivat miehitysten tuhoamaa kansallista muistia uudelleen ja toivat kirjoitettuun muotoon tarinoita, joista ihmiset vihdoinkin tunnistivat itsensä. Ne rekonstruoivat maan menneisyyden niin, että se oli yhtenevä kansalaisten omien kokemusten kanssa.

Kun kyyhkysset katosivat -romaanin vähittäisten paljastusten myötä Edgariin avautuu uusia näkökulmia: hän ei ollut Kloogan vankileirin hirmutekojen silminnäkijä vangin ja uhrin roolissa, vaan nimenomaan yksinoiden tekojen suunnittelijoista ja toimeenpanijoista saksalaisten riveissä.¹³ Itse asiassa Roland on Kloogan leirin vanki ja silminnäkijä, joka todistaa serkkunsa toiminnan natsien puolella: ”Vartijoiden joukossa pyörähti hahmo, josta en voinut erehtyä. [– –] Olimme liian kaukana, en nähnyt ilmettä tarkkaan, mutta aavistin, että serkkuni ei ollut sellaisen pakokauhun vallassa kuin vartijat, vangeista puhumattakaan ja että hänen pulssinsa oli kiihtynyt korkeintaan jännityksestä, ei pelosta.” (KK, 268–269.) Saksalaisten paettua puna-armeijan tieltä Edgar alkaa kehittää uutta identiteettiään neuvostouskollisena virolaisena ja kerää sitä varten talteen uuden keinotekoisien roolinsa ylläpitämiseksi tarvittavia materiaaleja:

[– –] hän voisi askarrella mukaan muutaman raskaampaa informaatiota sisältävän dokumentin. Varmuuden vuoksi Edgar työnsi tyynyliinoiniin myös tyhjiä lomakkeita, kirjekuoria ja paperia, muutamia leimasinkin löytyi. Tarkemmin mietittyään hän pakkasi kaiken konttoritarvikeseenaalista jäljelle jääneen, myös kirjoituskooneen, värinauhat ja laatikon perältä täydet mustepullot. (KK, 273.)

Kuvitteellisen Markin – ja todellisen Rolandin – teoiksi merkityt kauheet ovat pohjimmiltaan Edgarin omaa toimintaa natsien vankileirillä, ja tämän oman menneisyytensä aukon hän pyrkii kirjoittamaan umpeen kääntämällä historian päällelleen.

Tässäkin mielessä Orwellin kuuluisa dystopia tarjoaa kehyksen ja kaikupohjan, joka valaisee *Kyyhkysten* tarinamaailmaa. *Vuonna 1984* esittää pelottavan menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden hallitsemisen mallin, jossa historiaa jatkuvasti muunnellaan, vääristellään ja uudelleenkirjoitetaan niin, että valhe muuttuu totuudeksi. Samalla inhimilliset tunteet ja luova kieli tukahdutetaan ”uskielen” tieteellisen käytännön myötä, jolloin lopullisena päämääränä on se, että kaikki ajattelevat samalla tavalla. Edgar Partsin lopulta valmistuva, Eesti Raamatin kustantama teos *Hitleristisen okkupaation ytimessä* (1966) ei sisällä mi-

tään uutta, persoonallista ja omaperäistä verrattuna muuhun Konttorin ylläpitämään ja suoltamaan tekstituotantoon, sillä kieli on pääosin samaa, tyyliittömydessään kirskuvaa: ”Saksan fasistisia agentteja oli ove- lasti lähetetty maahan jo ennen kuin Viro okkupeerattiin hitlerististen voimien puolelta” (KK, 200); ”Imperialistisessa lännessä nationalististen revansistien julkea ääni räksyttää koko ajan kovemmin, [– –]” (KK, 278). Konttorin käsityksen mukaan Edgarin alaa on ”kielellinen ilmaisu”, hän on ”sanamaagikko” (KK, 93). Tilanne on kuitenkin sikäli ironinen, että Edgarilla ei ole viraston virallisesta käsityksestä poikkeavaa tyyliä, vaan hän on pitkälti jo valmiiden puhetapojen tuote.¹⁴

Edgarin näköpiirissä on suuri menestysteos, joka merkitsisi mitaleita, kunniaa, juhlatilaisuuksia, vakituista asemaa ja paikkaa kansakunnan kaapin päällä. Hänen silmissään siintää aikakausi ”maineikkaana sankarina, kukitettuna kirjailijana ja todistajana”, ja ”ehkä Tallinnan filatelia- näyttelyn yleisö ihastelisi hänen piirteitään merkeissä ja ensikuorissa” (KK, 108). Edgar haluaa päästä kuvaksi postimerkkiin – niiden merk- kien joukkoon, jotka kuvittavat romaanin lukujen alkua diktaattoreineen ja vuosijuhlineen. Hän on jo aiemmin saanut julkisuutta toimiessaan todistajana neuvostovastaisuutta käsittelevissä oikeudenkäynneissä ja saattaessaan entiset heimoveljensä satimeen: ”Radioaallot olivat tuke- neet Partsin todistuksen voimaa, Kloogan hirmutekojen silminnäkijästä oli kirjoitettu laajalti ja hänet oli viety jopa lastentarhaan kukitettavaksi, salamalamput olivat välähdelleet ja vierailusta tehdyssä radio-ohjelmassa tarhan henkilökunta oli itkenyt, lapset olivat laulaneet” (KK, 106). Edgar kuvittelee ruusuisemman tulevaisuuden, jossa hänen vaimonsa Juudit seisoi sankarimiehensä rinnalla: ”Vaimo olisi voinut antaa lausuntoja sankaritodistajan puolisona, kiittää puna-armeijaa miehensä hengestä, he olisivat voineet poseerata lasten keskellä, vaimo olisi pidellyt neilikka- kimppua” (KK, 208).

Edgarin kuvittelema hypoteettinen todellisuus on yksityiskohtainen, visuaalisesti kirkas, koska se on julisteiden, postimerkkien ja juhlapuhei- den rakentamaa ”virallista” todellisuutta. Tällöin hänen unelmistaan ja kuvitelmistaan tulee hänelle todellisempia kuin se jokapäiväinen arkielämä vaimon ongelmiseen, pyykkeineen, ruokaostoksineen ja happamine maitoineen, minkä kanssa hän ei halua olla tekemisissä:

”[– –] olisi vielä kerrottava itsensä Leninin tapaamisesta, siitä miten Parts oli ollut äitinsä käsivarsilla, mutta muisti silti Leninin tiiviin katseen ja sen, miten tämä oli sanonut hänen äidilleen, että tästä pojasta tulee vielä lentäjä, pojalla on selvästi lentäjän tarkka näkö” (KK, 211). Tällaisissa kohdissa kerronta osoittaa selvästi, kuinka fiktio on korvannut Edgarin tajun todellisuudesta. Kertomus johtaakin tilanteeseen, jossa Edgar ei enää kykene erottamaan todellisuutta kuvitelmaista. Lukijan on mahdollista lukea Edgarin kuvaus Markin (eli ”Rolandin”) fasistisista teoista käänteisesti niin, että todellisen historian tasolla tässä toimiikin natsien virolainen assistentti Eggert Fürst, myöhempi Edgar Parts:

Keskityksleirillä Mark toimi häikäilemättömästi, kuten hänen luonteelleen sopi. Juuri ennen kuin Neuvostoarmeija vapautti Viron fasismin orjuudesta, Mark oli saksalaisten kätyrinä Kloogan leirillä. Fasistit eivät tienneet, mitä tehdä leirin väelle. [– –] Ratkaisun keksi Mark. Hän ehdotti rovioita. [– –] Viideltä iltapäivällä aloitettiin urheiden neuvostokansalaisten sadistinen murhaaminen. [– –] Kun Neuvostoliiton erikoiskomissio tutki näitä julmuuksia, komissio löysi läheltä myös poltetun talon, josta oli jäljellä enää vain savupiiput. [– –] Kaikkia, jotka olivat paikalla Kloogalla 19.9.1944, on syytettävä neuvostokansalaisten massamurhasta ja tuomittava kaikkein ankarimman mukaan. (KK, 352–353; kurssiivi alkuperäinen.)

Romaanin lopussa Edgarin kirjoittamisen kuvaus nousee itsensä tiedostavalle metatasolle ikään kuin hänen tekstinsä olisi yhtä Oksasen romaanin kanssa, vaikka eettisellä tasolla kyse on näiden kahden pyrkimyksen vastakkaisuudesta: ”Vain muutama sivu enää, loppuhuipennus. Optiman malttamattomat näppäimet tanssivat vaivatta.” (KK, 351.) Jälkimmäinen lause kuuluu myös kertomuksen ulkopuolelle asettuviin teoksen parateksteihin, joissa se kiinnittyy kuviin kirjoituskoneista ja todellisesta tekijästä Sofi Oksasesta. Mutta teksti, jota lukija lukee romaanin lopussa, on sikäli kerrostunutta, että Edgarin epäluotettavan historiankirjoituksen taustalla Oksanen kommunikoi jotakin toista sanomaa. Seuraavassa alaluvussa pyrin hahmottamaan tuota romaanin laajempaa sommitelmaa.

Kyyhkyn siivet: romaanin kokonaiskuvio

Kun kyyhkysel katosivat -romaanin henkilöiden pyrkimys löytää ”kokonaiskuvio” on samalla lukijalle asetettu tulkinnallinen haaste. On mahdollista, että moniin ääniin ja näkökulmiin jaettu kerronta vaatisi eräänlaista tekijän äänen opastusta. Usein vaikeissa fiktioissa tekijän erilaiset keinot toimivat lukijan apuna kertomuksen aiheen ja tapahtumien ymmärtämisessä. Kirjailija voi esimerkiksi tehdä jostakin henkilöstä ”lukijan ystävän”, joka ohjaa ja opastaa lukijaa läpi tekstin. Wayne C. Booth (1994, 107) toteaa, että lukiessaan Henry Jamesin romaania *The Wings of the Dove* (1902; ”Kyyhkyn siivet”) lukijan tulee kiinnittää tarkkaa huomiota tämän vaativan teoksen kompositioon sekä pohdittava tekijän toimintaa ja tarkoitusta tuon komposition takana. Samalla Boothin (mt., 114) mukaan James kutsuu lukijansa luomaan uudelleen hänen ohjauksessaan ”kauniin rakenteen – ei vain *mitä tahansa* abstraktia rakennetta vaan kauniisti hahmotettujen inhimillisten olentojen rakenteen” (kursiivi alkuperäinen). Jamesin romaanin ”kyyhkysmäinen” naishahmo Milly on yhtä lailla hauras ja toisten ihmisten hyväksikäyttämä kuin Oksasen romaanin ”kyyhkynen”, Juudit. Molempien romaanien tapauksessa tällaiseen hauraaseen kauneuteen kohdistettu henkinen ja fyysinen väkivalta saattaa aiheuttaa lukijassa järjestyttäviä tunnevaikutuksia, mikä on tietenkin molempien romaanien retorinen pyrkimyskin.

Seymour Chatman (1990, 195–196) täsmentää Boothin ajatusta siten, että Henry Jamesin romaanissa *The Ambassadors* (1903) Maria Gostreyn kaltainen henkilö on yhtä aikaa sekä uskottava hahmo tarinassa että tekijän arvojen ja asenteiden puhutorvi, joka vastaa vanhanaikaisen kaikkietävän kertojan retorisia väliintuloja. Hän on – Jamesin alkuperäisen metaforan mukaan – *ficelle*, tekijän sommitelman kannalta olennainen ”sätkynukke”, yhtä aikaa persoonallinen henkilöahmo ja osa kertomuksen tekniikkaa. Toimiakseen uskottavasti tällaisen henkilöahmon tulee siis hoitaa kahdenlaisia tehtäviä, sekä mimeettisiä että synteettisiä, sekä tarinamaailman toimintaan että sen kertovaan kommentointiin liittyviä. Välillä myös minäkertojana toimiva Roland lausuu *Kun kyyhkysel katosivat* -romaanissa sen kaltaisia retorisia ajatuskuvioita ja ”totuuksia”, jotka saattavat edustaa Sofi Oksasen näkemyksiä, sillä ilman tämänkal-

taisia temaattisen kokonaiskuvion tiivistyksiä Oksasen monimutkainen romaanirakennelma saattaisi hajota käsiin. Onkin mahdollista nähdä, kuinka Oksanen on lisännyt myöhemmin kirjoittamaansa *Kyyhkysten* näytelmäversioon henkilöhahmojen replikoimaa ”metatekstiä”, joka auttaa katsojaa hahmottamaan asioiden välisiä yhteyksiä. Kuten Rolandin vaimo Marta huudahtaa näytelmän loppupuolella: ”Minä yritän tässä nyt keksiä jotain ratkaisua!” (KKN, 570).

Erilaiset kirjalliset ja kulttuuriset mallit tulevat lukijan avuksi hänen pyrkiessään hahmottamaan *Kun kyyhkysket katosivat* -romaanin kokonaiskuviota: näihin kuuluvat esimerkiksi raamatulliset pohjatekstit ja kyyhkysen motiivi. Romaanin mutkikkaan kerrontarakenteen koossapitäviä voimia ovat tiettyjen kuvien, symbolien ja motiivien toistuminen ja niiden muodostuminen laajemmiksi temaattisiksi kuvioiksi. *Kyyhkysket* rakentuu hienovaraisemmin keskeisten ideoidensa varaan kuin *Puhdistus*, jossa esimerkiksi pörräävän karpäsen traumakuva on lähes päälle tunkeva motiivi. Kyyhkysen monitulkintainen kuva viittaa symbolisella tasolla rauhaan, vapauteen, rakkauteen ja Pyhään Henkeen, joiden kaikkien voi nähdä katoavan vähitellen romaanin tarinamaailmassa, kun ateistisen totalitarismin sotakoneisto syö rauhan kyyhkysket sekä kuvaannollisessa että konkreettisessa mielessä.¹⁵ Samalla voimme pohtia, missä määrin romaanin kyyhkysket ovat luettavissa todellisiksi eläimiksi eivätkä vain symboleiksi ja allegorioiksi ihmisistä ja heidän historiastaan ja millä tavalla romaanissa kulkee marginaalissa tai rivien välissä ei-inhimillisten eläinten kokemus. Gayatri Chakravorty Spivakin (1996, 90) mukaan ”vastakarvaan” lukeminen käy mahdolliseksi ainoastaan silloin, kun tekstin logiikkaa rikkovat piirteet antavat siihen vihjeitä. Kyyhkysten todellisuuden ei voi kuitenkaan nähdä murtavan romaanin ihmiskeskeistä tarinaa. Arvoituksellinen kuvio koskien eläinten merkitystä esiintyy myös kuunnelmassa *Siniposkiset tytöt*, jossa virolaisen maalaistalon kuolleet hanhenpojat esiintyvät häiritsevänä muistona junanvaunussa Siperiaan matkustavien ihmisten muistossa. Kummassakin tapauksessa – romaanissa ja kuunnelmassa – linnut viittaavat johonkin arvokkaaseen ja menetettyyn, mutta hyvin vahvasti ihmiskeskeisestä näkökulmasta katsottuna.¹⁶ Kyseisessä kuunnelmassa todetaankin, että ”[p]itää voida syödä kuin ihmiset eikä eläimet, vaikka härkävaunussa oltaisiinkin” (ST, 112).

Oksanen auttaa lukijaa muodostamaan laajempaa kuviota äkkiseltään pirstaleiselta tai kaleidoskooppimaiselta vaikuttavasta kerrontarakenteesta sijoittamalla sommitelmaansa eräitä kiinteyttäviä aineksia, kuten kyyhkyn muuttuvan kuvan tai eri ajassa esiintyvät hiiret ja hiirenloukut (KK, 312, 315), jotka nekin ylläpitävät jatkuvaa tarkkailun ja kiinnijäämisen motiivia. Laajempi aika-paikallinen motiivi on esimerkiksi samaan tällinnalaiseen kahvilaan eri aikoina sijoittuva tarkkailun kuvio, joka visualisoidaan teoksen näytelmäversiossa. Edgar itse etsii tarinan tasolla ”kokonaiskuviota”, joka olisi täysin hänen tulkittavissaan ja hallittavissaan. Hän tiedostaa, että Konttorin vähäisenä virkamiehenä ”hänen ei kuulunut tietää kuvion kokonaisuutta” (KK, 323), ja silti hän pyrkii näkemään ”kuvion paremmin” ja kysyy itseltään, ”mistä suuremmassa kuviossa oli kyse?” (KK, 334). Natsiupseeritkin kääntyvät hänen puoleensa Viroa koskeissa kysymyksissä, joista hänellä heidän mielestään on ”kokonaiskuva” (KK, 178). Mutta Edgar ei kykene hahmottamaan kokonaiskuva, koska hän on itsekin vain apuväline ja tarkkailun kohde – paitsi tarinamaailmassa toimivana agenttina myös romaanin rakenteseen kuuluvana henkilöahmona.

Edgar kokee mielihyvää löytäessään Rolandin päiväkirjoista hahmon, josta hän tekee omakuvansa, ”Mestarin”, taitavan väärentäjän, jollaista Rolandin joukkio tarvitsee tekaistujen asiakirjojen ja leimasimien valmistamiseen. Toinen isoilla kirjaimilla merkitty hahmo, ”Sydän”, herättää sekin Edгарin mielenkiinnon: ”Tärkeää oli Sydän, nainen jonka mies oli viety Siperiaan. [– –] Suostuisiko Konttori siihen, että Parts etsisi Siperiaan vietyjen joukosta miehen, jonka vaimo oli jäänyt Viroon?” (KK, 215.) Onko tuo Sydän Juudit, jolloin hänen Siperiaan viety miehenä olisi Edgar itse? Romaani ei tee kuvioitaan ja yhteyksiään helpoksi lukijalle. Kestää esimerkiksi varsin pitkään, lähes kahdensadan sivun verran, ennen kuin lukijalle selviää, että Juudit on Edгарin vaimo (KK, 197). Samoin Roland Simsonin nimen konnotaatiot yhtäältä keskiaikaisen ritarieromanssin sankariin ja toisaalta Vanhan Testamentin voimamiehen, joka taisteli filistealaisia vastaan (Tuom. 13–16), eivät ole seikkoja, jotka tässä pitkälti näkökulma- ja henkilökeskeisessä romaanissa tulisivat alleviivatuiksi. Raamatullisia viitteitä on toki myös Juuditissa, joka omassa apokryfikirjassaan pyrki pelastamaan kaupunkinsa sitä uhkaa-

vilta vihollisilta soluttautumalla näiden pitopöytiin.¹⁷ Kuitenkin lukija saattaa lähteä tulkitsemaan tämänkaltaisiakin reittejä pitkin implisiittisen tekijän mahdollisia tarkoituksiperiä.

Juudit kokee itse itsensä kyyhkukseksi, joka on kuitenkin muuttunut kyyksi antauduttuaan yhteistoimintaan kansallissosialististen miehittäjien kanssa (KK, 193). Juudit kaipaa erityisesti lintuja ja niiden laulua, mutta uskoo, että vieraat sotajoukot ovat jo syöneet kaikki kyyhkukset tai ajaneet pommikoneineen ne tiehensä: ”Lintuja! Niiden laulua! Mutta Luftwaffe ja Flakit olivat ahmaisseet linnut, hän ei kuulisi niitä enää koskaan.” (KK, 23–24.)¹⁸ Hän näkeekin Tallinnan kaduilla, kuinka ”sotilaat pyydystelivät kyyhkysii” (KK, 45), ja samoin Roland kokee myöhemmin, että ”saksalaiset olivat syöneet kyyhkukset myös täältä eikä vajan takaa enää kuulunut parven kujerrusta” (KK, 159). Kyyhkukset syödään saksalaisupseerien koreissa päivällispöydissä Rieslingin kera, ja on julman ironista, että kyseessä on nimenomaan Juuditin resepti. Hän luopuu symbolisesti Viron vapaudesta ja antautuu saksalaisille, jopa lyhytaikaiseen romanssiin natsiupseeri Hellmuth Hertzin kanssa.

Juuditin vertaaminen lintuun, kuten kyyhkukseen, onkin yksi romaanin toistuvista motiiveista ja symbolisista rakentumistavoista. Tähän rinnastuu Rolandin havainto Edgarista, joka ”oli tullut kynnykselle kuin pahanilmanlintu, tuuli teki takin liepeistä mustat siivet” (KK, 82). Eryteisesti Rolandin lyyrisestä näkökulmasta nähtynä Juudit on kuin kaunis ja hauras lintu, joka lähtisi lentoon jos vain pystyisi, ja tällä tavalla myös Juudit itse kokee Rolandin hänet näkevän:

Hän oli ollut kuin siipirikko kämmenellä, [– –] (KK, 8).

Juudit hypähti kuin kepeä lintunen [– –] (KK, 85).

Luomet räpsähtelivät, räpsähtelystä lähti ääni kuin linnun siives-tä sen iskeytyessä järven pintaan (KK, 88).

[Roland] otti Juuditin kämmenen kannateltavakseen kuin vastasyntyneen untuvikon (KK, 190).

[Hän] tuntui lähelläni, tuntui kuin pikkuinen lintu kämmenellä (KK, 228).

Tähdet siivilöityivät pilvien takaa hänen silmiinsä ja ne olivat kuin maidossa kylpeneet metsäkyyhkukset (KK, 230).

Hänen ihokarvansa pörhistyivät kuin linnun höyhenpeite pakasessa, Roland oli niin lähellä (KK, 242).

Vielä [Roland] voisi kääntyä, kietoa kätensä kyyhkysilmänsä ympärille [– –] (KK, 243).

Nämä visiot tuntuvat tulevan Rolandin kokemuksesta käsin, vaikka luki ja voi hyvin olettaa, ettei tällä ole kieltä niiden ilmaisemiseen. Siksi kuvasto onkin syvästi kulttuurista tekstivarastoa, ei niinkään yksilöllistä ilmaisua.¹⁹ Juuditin kykenemättömyys kommunikointiin näyttäytyy sekin Rolandin silmissä lintumaisena lennähtelynä, parveiluna ja räpistelynä:

Juudit avasi suunsa, mutta sieltä ei lähtenyt ääntä, hänen silmänsä lennähtelivät vastaanantulijasta toiseen, hän kävi repliikkejä, joita esittäisi, jos vastaan tulisi joku jota pitäisi tervehtiä, esitellä, vaihtoehdot pyörivät hänen päässään parvena, mutta jokainen valmisteltu lause iskeytyi Rolandin lasisiin silmiin. Roland puristi hänen käsivarttaan, pakotti kulkemaan tasatahtiin, kun Juudit yritti räpistellä vastaan. (KK, 188–189.)

Kuten Orwellin romaanissa *Vuonna 1984*, myös Oksasen kertomuksessa rakkaus on olennaisin poliittisen kapinan muoto, johon ihmiset kykenevät totalitarismin ikeessä. Orwellin romaanissa lyhyet ja katoavat onnen hetket – metsä, niitty, kyyhkys – antavat lupauksen siitä, että ainakaan usko ihmisten sydämeen ei voi kadota, vaikka tämäkin uskomus osoitautuu lopulta turhaksi idealismiksi.

Kun kyyhkysket katosivat -romaanin vaihtuvat tunnelmat liittyvät olennaisesti eri aikakausiin. Saksalaismiehityksen aikaan liitetään pettäviksi unelmiksi ja utopioiksi osoittautuvia pilvilinnoja, jotka näkyvät eloisina ja kepeinä hetkinä Tallinnan kaduilla ja kahviloissa, silkisukkien keskellä ja liköörilasien äärellä. 1960-luvun neuvostoaika on harmaa, ankea, labyrinthimainen ja byrokraattimainen – ainoastaan hetkelliset välähdykset Viron maaseudusta tai Tallinnan sinisestä taivaasta antavat lukijallekin tilaa hengittää. Romaanissa onnen hetket ovat harvassa, kuin rivien välissä, hauraina ja hajoavina, aivan kuten Oksasen aiemmassa romaanissa *Baby Jane*, jossa jo ennakoidaan *Kyyhkysten* symbo-

lista kuvastoa: ”Olin iloinen, koska meidän keskustelumme oli jälleen valkoisten kyyhkysten kevyttä lentoa ja rauhallisia sinisiä taivaanriekaleita taivaasta [– –]” (*BJ*, 195). Itse asiassa *Baby Janen* klaustrofobinen tunnelma – neljän seinän sisään ahtautunut psykodraama, joka kykenee vain kuvittelemaan kyyhkysten lennon ja sinisen taivaan – toistuu *Kun kyyhkysel katosivat* -romaanin kuvastossa kollektiivisena mielentilana. Ankeaan kellaritilaansa kirjoittamaan linnoittautunut Edgar kokee vieraaksi ja häiritseväksi kaiken ulkomaailman, ihmisten ja luonnon todellisuuden sekä ilon ja naurun. Sinisen taivaan sijaan hän näkee enää ”työhuoneensa kellertävästi kupruilevat tapetit” (*KK*, 211). Tässä palataan osin *Puhdistuksen* kuvastoon täynnä piilotettuja pelkoja olevasta talosta ja sen ”keltaisista seinäpapereista”. Kuten Charlotte Perkins Gilmanin klassisessa novellissa, myös *Kun kyyhkysel katosivat* -romaanissa tulkinnalliseksi ongelmaksi nousee esiin kysymys siitä, onko talon sisään suljettu nainen menettämässä järkensä juuri miehensä – ja laajemmin patriarkaalisen vallankäytön – uhrina.

Juudit kaipaa arkisten asioiden ja äänten kauneutta, sellaista aitoutta ja rehellisyyttä, jota uudesta maailmasta on vaikea löytää. Odottaessaan loppunsa – koko Viron lopun – tulevan venäläisten ja saksalaisten välisessä taistelussa, Juudit ajattelee, että ”hän olisi vain toivonut hetkensä koittavan arkisemmissä olosuhteissa: että viimeiset hänen kuulemansa äänet olisivat lusikan kilahduksia asettiin, hiusneuloista täyttyvän rasian helähdyksiä, pöydälle laskettavan maitokannun kumeea sointia” (*KK*, 23). Jatkossakin nähdään, kuinka Juudit etsii ympäristön harmauden ja sodan ankeuden keskelle toivoa edes pienistä kirkaista asioista: ”ahdistuksen”, ”luonnottoman mustan maan” ja ”raunioiden” herättämien mielle yhtymien keskellä erottuvat ”kirkaanpunaisina auringonkiloa kiiltelevät varpaankynnet” (*KK*, 182). Toisaalta syntyy arveluttava esteettinen kaksoisvalotus, sillä natsiupseerin seuralaiseksi ryhtynyt Juudit tuntee tässä hetkessä Leni Riefenstahlin esikuvakseen; tällöin ulkoinen menestys saavutetaan moraalisen itsepetoksen kustannuksella.

Arjen lisäksi – ja sen vastapainoksi – Juudit kaipaa romantiikkaa, edes hetkellistä rakkaudenosoitusta kylmältä mieheltään. Tällaiset tuntemukset nostavat hänet hetkeksi aviorikoksesta unelmoivien romaanisankarittarien korkeimpaan kaanoniin:

Rakastajaa hän olisi kaivannut, mutta mistä sellaisen olisi saanut? Oli täysin sopimatonta edes miettiä moisia. Hän oli kuitenkin lukenut Rouva Bovaryn ja Anna Kareninan useampaan kertaan, ja vaikka romaanien sankarittaret eivät olleetkaan kärsineet aivan samanlaisesta aviollisesta tilanteesta, hän oli tuntenut suurta sie-lunsukulaisuutta heitä kohtaan, sillä kaipuu oli hänellekin tuttu. (KK, 32.)

Edgarista tuleekin aluksi Juuditille romanttinen sankari, mutta samoin kuin Juudit on lukenut maailmankirjallisuuden klassikoita, on Edgar perehtynyt lentäjäsankareista kertoviin tarinoihin, joita hän syöttää myös Juuditille, niin että nämä kuvitelmat saavat hänen mielessään yksityis-kohtaisen muodon: "[– –] ystävättärien ilmeet olivat olleet näkemisen arvoiset, kun hän oli kertonut tulevista vuosistaan lentäjän rouvana, metropolit tuntevana daamina, siitä miten hän kävisi ostamassa han-sikkaansa Pariisista, jossa myyjättäret käyttäisivät puuterihelistintä han-sikkaiden sisällä ennen kuin hän kokeilisi niiden istuvuutta" (KK, 34).

Edgar ei kuitenkaan ole unelmien lentäjäprinssi, eikä Juuditin elä-mä lähde lentoon, vaan hänestä tulee siipirikko kyyhkynen. Näin ollen Juuditin pettymys loppujen lopuksi tylsää aviomiestä kohtaan saa hänet haaveilemaan ikkunan ääressä ja sinisen taivaan alla romanttisten tari-noiden pelastavista sankareista, samalla kun hän itse romaanihenkilönä asettuu valmiin kerronnallisen malliin sisään, Emma Bovaryn ja Anna Kareninan kohtalonsisareksi (ks. Mäkelä 2011). Toisin kuin Juudit itse, lukija tietää, että sen enempiä voimakkaan fyysinen hetki metsäsissä Rolandin kanssa kuin samppanjantäyteiset onnen kuplat natsiupseeri Hellmuthin kanssa eivät aviorikoksen kaunokirjallisessa kaanonissa voi päättyä muuten kuin henkiseen tai fyysiseen kuolemaan.

Juudit kuitenkin "syttyy" hetkeksi valona (KK, 136), joka säteilee muuten synkässä ympäristössä. Vaimonsa Juuditin ja natsiupseeri Hell-muthin yllättävän herkkää rakkauskohtausta silminnäkijänä todistava Edgar kokee tapahtumisen "jatkovana liikkeenä", samalla kun se porau-tuu hänen visuaaliseen muistiinsa sen kaltaisen tunteen ilmauksena, johon hänellä itsellään ei ole enää pääsyä:

Näky sokaisi Edgarin hetkeksi, se valui hänen lävitseen kuin vahingossa juotu lipeä eikä hän mahtanut sille mitään, hän ei mahtanut mitään sen kuolettavuudelle, sillä siinä kosketuksessa oli kaikki maailman rakkaus, kaikki maailman lempeys, kaikki kallisarvoinen, ja kaikki tuo tapahtui ihmisten ilmoilla. Ele tallentui Edgarin päähän jatkuvaksi liikkeeksi, jossa nainen juoksee kohti autoa ja nousee siihen ja mies nostaa kätensä tämän olkapäille, kohottaa kämmenensä silittämään hiuksia ja koskettamaan korvaa. Liikerata ei lakannut toistumasta Edgarin päässä – eikä miehen ilmeen kaiken muun unohtanut ilo, Juuditin hymy joka sai katukiveyksen kimaltelemaan rakkaudesta, ja valo heidän kasvoillaan. [– –] Nainen nousee autoon, auton sisällä syttyy yksityisiin hetkiin kuuluva valo ja autossa odotettava mies nostaa kätensä naisen olkapäille, kohottaa kämmenensä koskettaakseen naisen hiuksia, korvalehteä ja heidän autonsa valo pimentää kadulta päivän, siitä tulee majakka keskelle mustaa merta eivätkä he edes huomaa sitä, koska he eivät näe ympäröivää maailmaa, he eivät tarvitse sitä, vaan sytyttävät toisensa, mies koskettaa naisen korvalehteä, valo syttyy, heidän valonsa. (KK, 196–197.)

Romaanissa tässä kohdin poikkeuksellisesti esiintyvä preesenskerronta painottaa eletyn ja koetun hetken täyteyttä, mutta on tulkittavissa myös Edgarin mieleen porautuneena traumaattisena kuvana, eräänlaisena ikuisena nykyhetkenä, joka ei suostu väistymään menneisyyden varjoihin. Kohtauksessa esiintyy ilmiö, joka on Edgarille vieras ja tavoittamaton – kokemus, että ainakin lyhyen hetken ajan tunteet ja rakkaus voivat synnyttää valoa pimeän maailman keskelle.²⁰

Kun kyyhkyset katosivat -romaanin runollisimmassa ja eroottisimmassa kohtauksessa kansallismielisen Rolandin usko natsimiehittäjien kanssa eläneeseen, mutta tuosta elämänvaiheesta puhdistautuvaan Juuditiin palaa, kun hän tuntee tässä ”maan tuoksun”:

Juudit pesi käsiään hyisessä sadevesitynnyrissä. [– –] Käden iho tuoksui syksylle, sadepisaraille kypsien omenoiden pinnalla. [– –] Hän tuoksui minun maalleni, minun maastani syntyneelle ja minun maahani maatuvalle, minun maani omalle morsiamelle, ja

äkkiä minulle tuli tarve pyytää anteeksi sitä, miten olin kohdellut häntä kovin huonosti niin kovin usein. Tähdet siivilöityivät pilvien takaa hänen silmiinsä ja ne olivat kuin maidossa kylpeneet metsäkyyhkyset. (KK, 230.)

Puhdistuksen naishahmojen – Aliiden, Ingelin, Zaran – tavoin Juudit onkin myöhemmästä kaupunkilaistumisestaan huolimatta luontoon ja maaseutuun kuuluva ihminen. Menetettyään kaiken elämässään hänestä tulee kuitenkin 1960-luvun Tallinnassa tuhkanharmaa, huoneessaan hermostuneesti tepasteleva hysteerinen häkkilintu, jonka aiheuttamat arkiset äänet rikkovat Edgarin tajuntaa hänen pyrkiessään kirjoittamaan menneisyyttä uuteen muotoon: ”[K]oputus kaiversi lattialautaa, narskui sen paksussa vaaleanruskeassa maalissa, lohkeili katon rappauksessa, koetteli sen halkeamia ja sai aikaan sietämättömän metelin” (KK, 91). Juuditin synnyttämät äänet rikkovat alituisesti Edgarin tavoittelemaa ihannetta, täysin puhdasta, tyhjiönkaltaista kirjoittamisen tilaa, jossa vaikea, häiritsevä ja raadollinen menneisyys muuttuisi selkeäksi yhden totuuden kuvaksi.

Huoneiston alakerrassa tapahtuva historian uudelleenkirjoittaminen ja sen yläkerrassa elävä todellisuus, joka muistuttaa itsestään, merkitseekin todellisuuden jyrkkää kahtiajakoa, jossa edellinen ei koskaan pysty täysin peittämään alleen ja hävittämään jälkimmäistä, sen ääniä ja jälkiä (kaiverruksia, lohkeamia, halkeamia). Menneisyyden elämä ja kokemukset muistuttavat itsestään Juuditin muodossa, vaikka Edgar pyrkiikin johonkin todellisuudesta puhdistettuun umpioon uuden kirjoituskoneensa ja valkoisten paperiensa ääressä. Siinä missä Juudit oli Rolandille ”kyyhkysilmä”, kaunis lintu, jota tuli suojella, on Juudit Edgarille lopulta häkkilintu, jota voi hallita:

Hän tunsu hallitsevansa tilannetta, sen tunteen hän oli jo miltei ehtinyt unohtaa. Ikään kuin hänen kämmenensä olisi napannut kokonaisen lintuparven suoraan lennosta ja parvi olisi kivettynyt hänen kosketuksestaan selvästi liikuteltavaksi muodostelmaksi. Kotona odotti Optiman malttamaton näppäimistö ja vaimo, Kontori huolehtisi lopputoimenpiteistä. (KK, 341.)

Päästyään lopulta vaimonsa kaltaisesta häiriötekijästä eroon, Edgar kokee, että ”ajattelusta oli tullut kodin hiljaisuuden jälkeen kirkastunutta, läpinäkyvää kuin lasi” (KK, 359). Edgarin tavoitteleman mielen selkeyden ja tekstin kirkkauden takana on kuitenkin syvälle juurtunut historiallinen trauma, jonka hän on yrittänyt pyyhkiä mielestään. Se, mitä Kloogan vankileirillä tapahtui, esitetäänkin Rolandin näkökulmasta, joskin eräänlaisen negaation ja epäkerronnan kautta. Negaatiota hyödyntävä kerronta on tehokas juuri retorisessa mielessä, koska sellaiset asiat, jotka kerronnassa kielletään, saattavat visuaalisessa muistissa kasvaa häiritseviksi kuviksi (ks. Karttunen 2007, 266–268; 2008, 437–439; vrt. Katajamäki 2000, 141–145; Nykänen 2011, 62–65). Tällaisen asioiden kieltämisen kautta niiden todellisuus tulee esiin häiritsevinä ja traumaattisina visuaalisina kuvina, sillä se, mitä ei katsota, nähdään jollakin tajunnan tasolla poikkeuksellisen yksityiskohtaisesti – ja joka tapauksessa itse teksti pakottaa *lukijan* näkemään:

Portista päästyäni lähdimme kohti metsää. Nostin käteni suuni eteen, peitin sormella sieraimeni. Pakenemaan yrittäneitä oli ammuttu selkään, kalmoja oli siellä täällä puiden välissä. Emme kyenneet Alfonsin kanssa katsomaan toisiamme, en katsonut maahan, en sivulle, en sinne mistä kuumuus hohti. En hiiltyneitä tukkeja, en vastahakatun puun vaaleutta, en sitä mitä niiden välissä oli, en niiden välistä töröttäviä käsiä, jalkoja, kengättömiä ja kengällisiä jalkateriä. Keskitin silmäni kauas eteenpäin. [– –] En ajattelisi enää koskaan sitä, mitä olin jättänyt taakseni. (KK, 275.)

Kun kyyhkysset katosivat -romaanissa puhutaan ”sielusta”, mutta ei niinkään – tai yksinomaan – uskonnollisessa mielessä, vaan jonakin ihmiselle ominaisena tai ainakin mahdollisena tilana, jota Martha Nussbaum (2011, 20) kutsuu ajattelun, mielikuvituksen, myötätunnon ja toisen kohtaamisen kyvyksi. Kaiken tämän inhimillisyyden Edgar on kadottamassa:

Mielen hauraus veisi takaisin muistoihin joissa tuli paljasti kallot ja sääriluut, muistoihin jotka piti unohtaa ja jotka olivat jo unohtuneet, kunnes rapautuva sielu toisi ne takaisin ja tekisi todeksi,

tekisi todelliseksi jälleen tulen, savun, rätinän, päällekkäin pinotut puut ja sen hajun ja laukaukset ja tuskaiset huudot ja kaikki mennyt olisi nykyisyyttä ja hän voisi itsekin olla hautaamassa muistojaan julki keskellä kauppapäivän pitkintä jonoa, astumassa siihen samaan pimeään, johon kaikki ne jotka hän oli kuvitellut raivanneensa tieltään ikuisiksi ajoiksi olivat jo astuneet aikoja sitten, samaan, ihan samaan. (KK, 310.)

Kuten Nussbaum (2011, 20) kirjoittaa, kun sielu unohdetaan, ei enää muisteta, että ”sielun ulkopuolelle lähtevä ajatus yhdistää ihmisen maailmaan syvällisesti ja monimuotoisesti”, ja unohdetaan, että ”toinen ihminen täytyy kohdata sieluna eikä pelkkänä hyödyllisenä välineenä tai omien suunnitelmien esteenä”. *Kun kyyhkysat katosivat* -romaanissa Kloogan leirin raadollinen todellisuus Rolandin näkemänä ja kokemana asettuu vastustamaan Edгарin unelmia ja kuvitelmia: ”[Ullakolla] piileskeli luurangoiksi muuttuneita olioita kauhistunut ilme liimautuneina kasvoilleen. [– –] Kirkuminen oli täynnä eläimen pakokauhua, se oli tyhjä ihmisyydestä ja ihmisyyden jäänteistä.” (KK, 274.)

Naisen muotokuva: tarina ja kerronta

Kuten tässä tutkimuksessa on aiemmin esitetty, klassisessa narratologiassa on perinteisesti analysoitu tekstin muotoa sen sijaan, että olisi laajemmin tulkittu kertomuksen merkitystä. Seymour Chatmanin (1978, 204) analyysiesimerkki on James Joycen novelli ”Eveline” (1914), erityisesti sen alku: ”Hän istui ikkunassa ja katseli kun hämärä lanke si kadulle. Hän nojasi päätään ikkunaverhoihin, ja hänen sieraimissaan oli pölyisen kretongin tuoksu. Hän oli väsynyt.” (Joyce 1991, 34.) Tämän näennäisen yksinkertaisen aloituksen kautta voi tarkastella yhtäältä klassisen narratologian ja toisaalta retorisen kertomusteorian ongelmia. Joycen novelli tarjoaa pienoiskuvan myös niistä Sofi Oksasen romaani-taiteen kysymyksistä, joita tässä tutkimuksessa hahmotellaan – eikä vähiten siksi, että Oksanen ikään kuin uudelleenkirjoittaa ”Evelinen” *Kun kyyhkysat katosivat* -romaaninsa nuorena Evelinissä.

Klassista narratologiaa ja retorista kertomusteoriaa yhdistelevä Chatman (1978, 204–206) esittää, että Joycen kertomuksen alusta asti rakentuu hierarkkinen erottelu kertojan esityksen ja henkilön kokemuksen välille. Chatmanin mukaan heti ensimmäisessä lauseessa kertoja esittää tilanteen (”hän istui ikkunassa ja katseli”), jonka jälkeen siirrytään henkilön, Evelinen, näkemisen ja kokemuksen tasolle (”kun hämärä lankesi kadulle”). Kuitenkaan Chatman ei usko, että henkilön oma kieli olisi näin runollista, vaan se on kulttuurisesti sivistyneemmän kertojan kieltä. Kun novelli etenee, lukija alkaa joka tapauksessa tuntea empaattista yhteyttä sen nuoreen päähenkilöön ja huomaa, että Evelinellä on sekä romanttisia haaveita että taiteellisia harrastuksia, jolloin poeettinen ilmaisu ei ole hänelle välttämättä vierasta. Lisäksi novellin kerronta koostuu suureksi osaksi vapaasta epäsuorasta esityksestä eli kertojan ja henkilön äänten ja näkökulmien yhteensulautumisesta, jolloin on hyvin tulkinnanvaraista, mitkä jaksot kuuluvat kertojalle ja mitkä henkilölle.

Teoreettisena taustaoletuksena – josta strukturalismi ei tunnu lupuvan – on jyrkkä jaottelu tarinaan ja diskurssiin. Kuten James Phelan (2005, 115) on todennut, Chatmanin tarinan ja diskurssin erotteluun perustuva kertoja–näkökulma-malli ei tunnu tavoittavan kerronnan dynamiikkaa siten kuin lukijat sen kokevat. Phelanin mukaan myös kertoja voi fokalisoida, toimia ”ikkunana” tarinamaailmassa, ja ohjata meitä näkemään asiat tietyllä tavalla. Tässä mielessä Phelanin retorinen malli liudentaa narratologian hierarkkisia jaotteluja kertojan äänen ja henkilön näkökulman välillä, samalla kun se paljastaa klassisen narratologian riippuvuuden keinotekoisesta tarina–diskurssi-jaottelusta (ks. mt., 112). Toisin sanoen siinä missä strukturalistinen narratologia näkee kertomukset rakenteena, retorisen kertomusteorian mukaan kertomukset ovat toimintaa (ks. Phelan 2007, 4–5).

”Evelinen” tapauksessa asiat nähdään nuoren naispäähenkilön kautta ja hänen kanssaan, ja tällöin syntyy mahdollisesti empaattinen yhteys henkilön ja lukijan välille. Kertomuksen kokemuksellisuus korostuu heti novellin alussa Evelinen tuntemuksissa ja aistimuksissa, ikkunan takana olevan hämärän katselussa, pään nojaamisessa ikkunaverhoihin, pölyisen kretongin haistamisessa ja väsymyksen tunteessa. Jatkossa novellin jännitteeksi tulee se, minkä valinnan nuori Eveline tekee elämäs-

sään: jääkö hän kotiin Dubliniin perheen ja tradition velvoittamana vai lähteekö hän nuoren rakastajansa Frankin kanssa kauas meren taakse toisenlaisen elämän toivossa? Kuvio toistuu *Kun kyyhkysset katosivat* -romaanin kahden nuoren henkilön, Evelinin ja Reinin, välillä. Henkilön vahva kokemuksellisuus ja spekulatiot hyvästä elämästä tarinan tasolla saavat lukijan pohtimaan oikean ja väärän valinnan vaikeutta, jolloin tarinan jännitteet synnyttävät lukemisen jännitteitä.

Chatman (1978, 206) ei usko, että kirjallisuustieteen tulisi olla kiinnostunut todellisen (tai ”tavallisen”) lukijan kokemuksesta, vaan pikemminkin siitä, millaisen ideaalisen lukijan kertomus itse rakentaa. Sen sijaan kognitiivisessa narratologiassa ”tavallisen” lukijan kokemus tulee ensisijaiseksi selitysmalliksi. Manfred Jahnin (1997, 463–465) mukaan lukija pikemminkin hahmottaa Joycen novellia yleisten, inhimillistä toimintaa vastaavien näkemisen ja kokemuksen kehysten avulla ja muodostaa tätä kautta Evelinestä tarinan kokemuksellisen keskuksen. Klassisen narratologian malleissa näkyvät juuri hierarkisuuteen liittyvät arvoasetelmat – esimerkiksi Evelinen ”alistettu” näkökulma miehiseksi oletetun kertojaäänän sisällä (ks. myös Lehtimäki 2009, 37). Kun luemme Joycen novellin aloituksen (”hämärä lankesi kadulle”) alkukielisenä (”watching the evening invade the avenue”), voimme ehkä ymmärtää Chatmanin näkemyksen paremmin: tässä leikitellään Evelinen omalla nimellä. Kertomus nousee itsensä tiedostavalle, metatekstuaaliselle tasolle, eikä tarinan henkilöahmo voi olla tietoinen tästä. Nimellä leikitelijä saattaa olla nokkela kertoja tai vielä taitavampi implisiittinen tekijä (tai kaiken takana oleva historiallinen tekijä Joyce), joka viestittää merkityksiä oivaltavalle lukijalle. Samoin novellin nimi ”Eveline”, jonka voi lausua eri tavoilla, voi sekin olla merkityksellinen novellin tematiikan kannalta. Onko kyse Evelinen kotonaan pohtimasta matkasta valtameren toiselle puolelle lähdön aattona (*eve*) vai ”Eeva-linjasta” (*eve-line*), naisen ikaikaisesta asemasta, johon Evelinekin on tuomittu (ks. Vesala-Varttala 1999, 219)? Jälkimmäinen teema esiintyy myös Oksasen romaanissa *Norma*, jonka päähenkilö ymmärtää olevansa maagiset hiukset omanneen esiäitinsä Evan kaltainen, hyväksikäytetty poikkeus patriarkaalisessa maailmassa.

Kun kyyhkysset katosivat -romaanissa Juuditin romanttiset kuvitelmat natsiupseeri Hellmuthista ja hänen paikalleen pysähtynyt odottelunsa

ikkunan äärellä paremman tulevaisuuden toivossa rinnastuvat samankaltaisessa tilanteessa parikymmentä vuotta myöhemmin olevaan Eveliniin. Evelinin salaperäinen yhteys Juuditiin ei kuitenkaan missään vaiheessa kertomusta tule ilmi. Keskeinen motiivi, joka sitoo nämä kaksi naista äidiksi ja tyttäreksi, on heidän samanlaiset hiuksensa. Siinä missä Juuditilla ja Evelinillä on tummat ja oikukkaat luonnonkiharat hiukset, Evelinin äitiä esittävällä Martalla on ”pitkät vehnänvaaleat hiukset” (KK, 325). On ilmeistä, että hetken huumassa alkunsa saanut Evelin on tullut isänsä Rolandin kasvattamaksi, kun taas hänen äitinsä Juudit on joutunut irtaantumaan heistä omaan elämäänsä. Evelin joutuukin kummastelemaan asiaa: ”Äidin, isovanhempien ja isän hiukset olivat suoria, isän hiukset kuin jouhia, miksi hänestä oli tullut tällainen luonnonoikku” (KK, 327–328). Hyvin viitteelliseksi jäävässä kohtauksessa Evelin kohtaa puistossa istuvan yksinäisen naisen, joka ”oli vinkannut myös kampaajasta, joka oli erityisen taitava föönaamaan luonnonkiharia, talttumattomien hiusten ongelma oli tuttu hänellekin” (KK, 331). Lukija voi olettaa, että tässä tapahtuu Juuditin ainoa kohtaaminen aikuistumassa olevan tyttärensä kanssa, jota hän ei voi tunnistaa. Näissä kohtauksissa ennakoidaan jo Oksasen seuraavaa romaania *Norma*, jossa hiukset saavat peräti pääroolin. Luonnonkiharien hiusten aiheama on tosin esillä jo kuunnelmassa *Siniposkiset tytöt*, jossa junanvaunussa Siperiaan matkaavan virolaisnaisen hiukset edustavat sellaista poikkeuksellisuutta, jota ei voida hyväksyä ja joka täytyy ”suoristaa” normien mukaiseksi (ST, 132–133).

Evelinin romanttiset kuvitelmat poikaystävästään Reinistä joutuvat kaksoisvalotukseen, sillä lukija pääsee näkemään Reinin myös toisesta näkökulmasta, Edgarin tarkkailun ”Kohteena”, hänen väliaikaisena projektinaan, jota hän tutkii kahvilan pöydässä. Katsomiseen ja tarkkailuun liittyvä kuvasto on romaanissa hallitsevaa ja rakentaa osaltaan teoksen kokonaiskuviota. Edgar tiedostaa olevansa osa järjestelmää, jossa kohteiden tarkkailijasta itsestään tulee tarkkailun kohde: ”Ehkä kyseessä oli Konttorin uusi menetelmä, keino tehdä ympäristö tietoiseksi elinten kaiken näkevästä katseesta” (KK, 281). Systeemi muistuttaa sekä Orwellin dystopiaromaanin kaikkialla läsnä olevaa ”kaukovarjostinta”, valvovan Ison Veljen optista silmää, että Michel Foucault’n teoretisoi-

maa Panopticonia, vankilarakennelmaa, joka toimii yhden valvovan ja kaiken läpäisevän silmän tarkkailun alla. Foucault'n (1980, 273) mallin mukaan tämänkaltaisessa systeemissä konkreettisen vallankäytön ja rangaistusten toimeenpanemisen sijaan on tullut jatkuva, näkymätön valvonta, jossa tarkkailun kohde on jo itse sisäistänyt häneen kohdistuvan institutionaalisen vallankäytön ja jossa ”kirkas valo ja valvojan katse vangitsevat paremmin kuin pimeys, joka viime kädessä antaa näkösuojan”. Tällöin kyseessä on ”kuin kasvoton katse, joka muuttaa koko yhteiskunnan havaintokentäksi: tarvitaan tuhansia, kaikkialle sijoitettuja silmiä, liikkuvaa ja alituisesti valppaana olevaa tarkkaavaisuutta” (mt., 241). Tarkkailun läpätunkeva koneisto hallitseeikin *Kyyhkysten* tarinamaailmaa. Rein on potentiaalisesti uusi Edgar, kaksoisagentti, joka valitsee opportunistisen selviytymisen tien. Tässä mielessä Evelinin ja Reinin tarina on muistumaa Oksasen kuunnelmasta *Siniposkiset tytöt*, jossa päähenkilö Silvin romanttiset kävelyt Tallinnan Vanhassa kaupungissa poikaystävänsä Karlin kanssa osoittautuvat katkeraksi petokseksi, kun Karli – uudelta nimeltään Evald – paljastuu ”kansallismielisten” virolaisten eliminointiin osallistuvaksi agentiksi.

Jatkossa Edgar saa käsiinsä Evelinin kirjoittamia kirjeitä, joiden tyyliä hän analysoi päästäkseen selville tytön mahdollisista vastavallankumouksellisista yhteyksistä. Paitsi Juuditiin ja tämän tulevaisuudenkuvitelmiin, kerronta rakentaa Evelinin yhteyttä isäänsä, jonka identiteetistä lukijalla ei voi olla tässä vaiheessa varmuutta. Kuitenkin ennakoivasti ja noita yhteyksiä luoden lukija saattaa kiinnittää huomiota Evelinin tajunnan lyyriseen ja samalla kansanomaiseen kieleen – ”kristallivati kikkuroi kisankieliä” tai ”valoverhot liplattivat vedossa” (*KK*, 284) – joka romaanin kerronnassa löytää lähimmän vastineensa Rolandin tavasta ajatella, kertoa ja kirjoittaa. Se, mikä Evelinin kirjeissä on ainoastaan yksinkertaista ja rehellistä tekstiä – kuten Rolandin päiväkirjoissa esiintyvät luontokuvaukset – näyttäytyy Edgarille ideologisesti vääristyneinä pyrkimyksinä.

Viittaukset käsialaan ja luontokuvauksiin ovat merkityksellisiä, koska ne rakentavat sielullista yhteyttä isän ja tyttären, Rolandin ja Evelinin, välille: ”Käsiala oli pyöreä, täsmällinen, terä painanut paperia sopivasti, ei liikaa, muste ei ollut suttaantunut missään kohdin ja kirjaimet seisoiivat sanoissa ahtaasti. Kiltin tytön käsiala. Höyrytetystä kuoresta kuoriu-

tui lapsellisia sattumia ja selostuksia: [– –].” (KK, 323.) Edgarin tulkinnan mukaan ”*Evelin Kask jatkoi isänsä jalanjäljissä, hänestä oli tullut innokas antikommunismien ja nationalistisen imperialismien kannattaja*” (KK, 349; kurssiivi alkuperäinen). Viimeiset kuvat Rolandista, Viron vapaudesta haaveilleesta kansallismielisestä metsäsissistä, tulevat sekä Evelinin että Edgarin kautta esitettyinä: ”Isä makasi syksyisellä nurmikolla sylkivana suupielessä” (KK, 327); ”Roland nukkui penkillä, henkselit vyötärölle laskettuina, suu auki” (KK, 348). Kansan kohtalo tiivistetään lakoniseen kuvaan.

Selvitettyään sekä Rolandin, Juuditin että Evelinin salaisuudet ja löydettyään näille sopivan roolin historiassa Edgar voi kirjoittaa menestysteoksensa valmiiksi. Hän sijoittaa itsensä teoksen tekijäksi, henkilöahmoksi historiaan:

Toveri Parts selviytyi Kloogalta teeskentelemällä kuollutta. Hän kuului niihin urheista neuvostoliittolaisista koostuvaan vankijoukoon [sic], joka tuotiin Patareista murhattavaksi Kloogalle. Hän todisti kauheuksia, hänet yritettiin pakottaa polttamaan rovioilla muita neuvostokansalaisia ja hän yritti paeta. Häntä ammuttiin selkään ja hän haavoittui vakavasti. Mikäli puna-armeija olisi vapauttanut Kloogan leirin päivääkään myöhemmin, hän olisi mennyttä. Neuvokkuutensa ansiosta hän on todistamassa tänä päivänä fasistisyöpäläisiä vastaan ja kertomassa siitä totuuden. (KK, 349–350; kurssiivi alkuperäinen.)

Edgarin kirjoituksissa esiintyy paikoin lyöntivirheitä, huonoa kieltä ja kömpelöitä lauseita, joihin lukija saattaa kiinnittää huomiota. Pekka Tammi (1992, 50) kirjoittaa analysoidessaan Marja-Liisa Vartion proosaa:

Noudatamme yleensä lukemiskonventiota, jonka mukaan kertomusteksteissä esiin tulevat tyylilliset puutteet, sekavuus, banaliteetti, jne., käsitetään tekstin tekijän viaksi, mutta on myös mahdollista, että nämä ovat kokonaisuudelle alisteisia tehokeinoja, joiden avulla karakterisoidaan henkilöitä. Samoin kertomuksessa käytetty sanasto, toistuvat motiivit sekä *kuvakieli* saattavat eräissä

tapauksissa heijastaa tekijän maailmankuvaa – eräissä toisissa taas pikemmin fiktion kuuluvien henkilöiden subjektiivista mielialaa tai mielen ”laatua”. (Kursiivi alkuperäinen.)

Tämä on olennainen huomio sikälikin, että sen avulla voimme erottaa Edgarin kielen ja mielen banaliteetit Rolandin, Juuditin tai Evelinin – tai implisiittisen tekijän – tyylistä. Kiinnostavaa kyllä, Tammi (mt., 206) viittaa epäsuorasti Joycen ”Eveline”-novelliin, jossa Chatmanin narratologisen jaottelun mukaan kertojan ”poeettinen” kieli tulee erottaa Evelinin vähemmän runollisesta mielen laadusta. Itse näkisin kuitenkin Phelanin (2005, 115) mallin uskottavammaksi – ja *Kun kyyhkysket katosivat* -romaaniiin soveltuvasemmaksi – sikäli, että kertoja (tai implisiittinen tekijä) katsoo tarinamaailmaa henkilöidensä silmin ja valikoi yhden tai useamman henkilön eräänlaiseksi eettiseksi ja esteettiseksi ikkunaksi, jonka arvomaailma edustaa pitkälti koko teoksen arvomaailmaa. Tämä malli mahdollistaa samalla sen tulkinnan, että jotkut henkilöahmot eivät toimi tämänkaltaisena ikkunana, vaan pikemminkin sen ideologisena vääristymänä.

Edgarin teoksen menestyksellisen julkaisemisen jälkeen – ja kun sen sisältämät tiedot ovat oletettavasti johtaneet sekä Rolandin että Evelinin vangitsemiseen – Juudit tuntuu murtuvan lopullisesti ja hänestä tulee kliinisen diagnoosin kohde: ”Emme ole vielä aivan varmoja vaimonne diagnoosin suhteen. Asteeninen neurastenia tai jopa psykopatia yhdistettynä krooniseen alkoholismiin. Tai asteeninen psykopatia’, ylilääkäri mietiskeli. ’Tai paranoidi skitsofrenia.’” (KK, 357.) Edgar itse ”tutkiskeli vaimon olemusta toisen kerroksen ikkunasta [– –]. Parts näki hänen kasvonsa vain sivusta, vaimon figuuri oli selvästi levinnyt. Hän ei ollut koskaan nähnyt vaimoaan niin liikkumattomana, suolaan valettuna.” (KK, 357.) On kuin Juudit olisi muuttunut suolapatsaaksi katsottuaan taakseen kohti hirveyksiä kuten Sodomasta ja Gomorrasta pakeneva Lootin vaimo (1 Moos. 19:26). Diagnoosissa Juuditin ”harhat” ovat keskittyneet ”hitleristisiin kammottavuuksiin” ja hän käyttäytyy kuin nainen, joka on menettänyt lapsensa traagisesti. Lääkärin analyysin mukaisesti Juuditin tajunta on täynnä ”fantasiahahmoja”: ”Kuvitelma tyttärestä on säilynyt, virkeämpinä päivinä hän käy keskusteluja mieli-

kuvitustyttärensä kanssa [– –]” (KK, 358). Harmaa neuvostobyrokraatia ja mielikuvituksen lento kohtaavat mielisairaalan penkillä.²¹

Romaanin lopussa kadonneiksi luullut kyyhkysyt tulevat uudelleen esiin. Edgar ”ohittaa valtavan rauhankyyhkyn talon seinässä” (KK, 335), mutta kyyhkysten edustamaa kirkasta vapauden valoa hän ei pysty näkemään:

Aurinko siilautui esiin pilven takaa, tuuli pyyhki taivasta puhtaaksi, silikaatti häikäisi, Partsin oli nostettava kättä lipaksi silmien eteen, pensaikon kulmalla kyyhkysparvi lehahti lentoon, hän käänsi päänsä niiden suuntaan, mutta ei nähnyt mitään. Taivas oli liian valkoinen. Ilma oli kirkastunut, siitä oli tullut valkaistu kuin kalkittu seinä, kuin Rosalien valkeaksi valahtanut iho navetan kalkittua seinää vasten, [– –]. (KK, 359–360.)

Kirkas valkeus symboloi totuutta, jota Edgar on pyrkinyt koko elämänsä ajan peittämään ja tuhoamaan. Yksi kertomuksen arvoituksista – joka lopullisesti ratkeaa vasta aivan sen lopussa – koskee Rolandin kihlatun Rosalien väkivaltaista kuolemaa. Todennäköisellä murhaajalla on silminnäkijän mukaan ollut saksalainen univormu, jollaista Edgar ryhtyy natsimiehityksen aikana käyttämään (ks. KK, 83). Romaani päättyy valkoiseen väriin, jota Edgar ei pysty pesemään pois:

Rosalien kaula oli ohkainen kuin lepän vitsat. Sellaisista hän olisi muutamaa kuukautta myöhemmin sitonut luudan siivotakseen navetan seinät kalkitsemista varten. Sitten hän olisi sekoittanut kalkkiveden, kolisuttanut kalkkiastiaa, ottanut uuden hevosenhäntäsudin, jonka Roland oli valmistanut kevättä varten leikatusta hännästä, ja vedellyt seinät valoa kohti, valkoisemmiksi, aina vain valkoisemmiksi, valoa kohti holkinhoikilla sormillaan, joita Roland oli niin rakastanut. (KK, 361.)

Romaani itse, esittämiensä ihmiskohtaloiden kautta, pyrkii ”valoa kohti”, esittämään sofistikoituneessa muodossa toisen ihmisen huomioon ottamisen etiikan. Vaikka *Puhdistus* ja *Kun kyyhkysyt katosivat* ovat komplek-

sisiä kuvauksia Viron lähihistorian traumoista, on niissä satunnaisia valon hetkiä ja toivon pilkahduksia. Oksasen seuraavat romaanit, *Norma* ja *Koirapuisto*, jotka siirtävät näkökulmansa 2000-luvulle ja laajentavat sen suomalaiselta ja ukrainalaiselta maaperältä globaaleihin ulottuvuuksiin, ovat monella tapaa lohduttomampia kertomuksia.

VII Media ja melodraama – Etiikka ja tunteet romaanissa *Norma*

Sofi Oksasen viides romaani *Norma* (2015) on kertomus median, viihteen, kulutuksen ja kaupallisuuden täyttämästä nykymaailmasta, jossa yksilön persoonallinen identiteetti ja tunteva, toiset ihmiset huomioon ottava elämänasenne alistetaan markkinavoimien ja hyötyajattelun alle. Oksanen on valinnut romaanilleen osittain melodramaattisen ja sadunomaisen ulkoasun, jonka sisällä kertomus kuitenkin esittää kritiikkiä tiettyjä perinteisiä ja romanttisia kertomusmalleja kohtaan. Kyseessä ei olekaan vain modernisoitu Tähtikypään tarina – nykyaikaan siirretty satu nuoresta naisesta, jonka loistokkaat hiukset kasvavat kasvamisestaan – vaan myös poliittinen romaani, joka pyrkii osoittamaan globaalin markkinatalouden ja ihmisten hyväksikäytön laajat ulottuvuudet. Näin ollen hiuksiin liittyvä trillerimäinen ydintarina on lähtökohta, josta kertomus lähtee haarautumaan moninäkökulmaisesti kohti esittämisen, myymisen, valehtelun ja sorron teemoja. Pyrin tässä luvussa kuvaamaan, kuinka Oksanen käyttää fiktion retorisia keinoja päivänpolttavien poliittisten ja yhteiskunnallisten kysymysten käsittelyyn. *Normassa* on kysymys myös lukemisesta: samalla kun päähenkilö pyrkii tuntevien ja empaattisten hiustensa välityksellä lukemaan muita ihmisiä, on todellisen lukijan tarkoituksena päästä selville niin kertomuksen kuin sen henkilöiden mutkikkaista motiiveista sekä siitä kiharaisesta juonesta, jonka Oksanen on tarinansa ympärille punonut.

Fiktioin lukeminen ja lukeminen fiktiiossa

Miksi me ylipäänsä luemme fiktiota, tehtyjä kuvitelmiä ja sepitelmiä ihmisistä, paikoista ja tapahtumista? Lisa Zunshine antaa sinänsä uskottavan vastauksen tähän perustavanlaatuiseseen kysymykseen kaunokirjallisuuden lukemisen merkityksestä kognitiotieteellisesti suuntautuneessa teoksessaan *Why We Read Fiction* esittäessään, että me luemme fiktiivisiä kertomuksia, koska ne tarjoavat meille pääsyn toisiin kokemuksiin ja tajuntoihin. Tällaisessa popularisoidussa fiktion lukemisen mallissa romaaneita, jotka tapauksessa pelkistetään joukoksi sisäkkäisiä, keskenään upotussuhteissa olevia ja toisiaan tarkkailevia tajuntoja. Koska meillä ihmisillä on historiamme aikana ja sosiaalisen kanssakäymisemme myötä kehittynyt automatisoituneita mielten lukemisen malleja, toimivat mitä sofistikoituneimmat ja vaikeimmatkin fiktiot lähinnä näiden kognitiivisten kykyjemme ”testitapauksina”. (Zunshine 2006, 10, 20, 24.) Zunshine (mt., 7) esittää, että fiktion lukijoina me olemme oppineet kohdistamaan erilaisia mielten lukemisen mekanismeja romaaneihin suhteellisen ”vaivattomasti” ja ”automaattisesti”, ja että hienoimmatkin romaanit ovat lähinnä testitapauksia tämänkaltaiselle havainnoinnille. Tämänkaltaisessa fiktion teoriassa koko romaanin historia rajataan saraksi tajunnan kuvauksen, mielten lukemisen ja mieltenvälisyyden tapauksia, ja toisiaan tarkkailevien sisäisten silmien upotusrakenteesta tulee yleispätevä kuva kaikesta romaanikerronnasta. Kuitenkin kyse on vain yhdestä tavasta hahmottaa kaikkea sitä, mitä fiktiiossa – ja sen lukemisessa – tapahtuu.¹

Teoksessaan *Social Minds in the Novel* Alan Palmer (2010, 7) puolestaan toteaa, että ”kaikki vakavasti otettavat kirjallisuudentutkijat ovat kognitivistejä”, sillä ”me kaikki tutkimme fiktiivisten mielten toimintatapoja ja näemme romaanit henkilöiden mentaalisten mallien valossa”. Palmerille fiktiiviset mielet ovat lähinnä vain esimerkkejä siitä, miten ”koko mieli” toimii, ja romaanikirjallisuudesta tulee parhaimmillaan vain todellisten tajuntojen kuvitusta. Kognitiivisessa narratologiassa kirjallisuus uhkaa rajautua mekaanisten mallien kylmäksi testitapaukseksi. Sen sijaan Liesbeth Korthals Altes (2014, 16) toteaa aristoteelisen *ethoksen* hengessä, että kertovan fiktion lukeminen voi kehittää paitsi

toisten tajuntojen lukemista, myös empatian kykyä ja moraalista mielikuvitusta.

Martha Nussbaumin kuuluisan ja kiistellyn väitteen mukaan kaunokirjallinen kertomus ei ole vain moraalifilosofian apuväline vaan itsessään olennainen tapa tehdä moraalifilosofiaa. Hän korostaakin sitä, että romaanin muotoinen kertomus on rikkain ja monimuotoisin tapa käsitellä vaikeita ja monimutkaisia inhimillisiä kysymyksiä. Kyse on siitä, että muodossaan, rakenteessaan, kielessään ja tyyliinsään romaani tavoittaa sellaisia alueita, joita tieteellinen teksti tai filosofinen argumentti ei tavoita. Romaani keskittyy näin ollen partikulaareihin, elämäntäyteisiin yksityiskohtiin ja todenkaltaisiin inhimillisiin tilanteisiin, jotka se esittää erityisen kielen, tyylin ja muodon keinoin. (Nussbaum 1990, 140; 1995, 752.) Charles Dickensin, Henry Jamesin, Marcel Proustin ja Virginia Woolfin romaanit ovat Nussbaumille (1990, 141) puhtaimpia esimerkkejä kertomuksista, jotka kauniin muotonsa ja haastavan arvomaailmansa kautta esittävät meille ”moraalisen valinnan kompleksisuuden, epämääräisyyden ja perimmäisen *vaikeuden*” (kursiivi alkuperäinen). Paitsi kauniista muodosta, Nussbaumin kaltaisilla eettisillä ajattelijajoilla kyse on myös arvoista – siinä mielessä, että fiktiiviset kertomukset voivat ”opettaa” meille näitä arvoja esittämällä kompleksisia henkilöahmoja, dialogisia ääniä, monikerroksisia näkökulmia ja haastavia inhimillisiä tilanteita. Nussbaumin sinänsä kannatettavia näkemyksiä kuitenkin hieman vioittaa hänen moralisoiva ja normatiivinen kertomuksen etiikkansa (ks. Meretoja 2014, 215–216). Nussbaumin (2011, 129–130) mukaan nimitäin monet taideteokset ”ilmentävät valikoivaa myötätuntoa”, kun taas osa kirjallisuudesta, kuvataiteista ja musiikista on hyvinkin ”epädemokraattista” ja sikäli vahingollista erityisesti lasten ja nuorten mielikuvituksen kehittymiselle. Mutta mihin erot ja rajat on vedettävä? Sofi Oksasen romaanit ovat tässä mielessä haasteellisia teoksia, sillä niiden tekijä pakottaa lukijan pohtimaan vaikeita, ikäviä ja epämiellyttäviä asioita, joista toisinaan haluaisimme kääntää katseemme pois.

Vaikka edellä mainittu kognitiivinen lähestymistapa kiinnittää enemmän huomiota tietoisuuteen kuin etiikkaan, auttaa se meitä joka tapauksessa huomaamaan, millä tavoin osa *Norman* keskeistä tematiikkaa on toisen henkilön mielen lukeminen. Maagisten, tunneherkkien ja em-

paattisten hiustensa avulla Norma nimittäin kykenee toisen henkilön tajunnan, menneisyyden ja tulevaisuuden epäluonnolliseen ”lukemiseen”. Näin ollen ne fiktion lukemisen mekanismit, joita todellinen lukija kohdistaa romaaniin, heijastuvat tarinan tasolla Norman lukiessa ihmisten mieltä – mikä puolestaan vastaa meidän todellisessa elämässä suorittamiamme havainnoinnin ja tulkinnan tapoja. Yksinkertaista samastamista meidän ei kuitenkaan pidä tehdä näiden tasojen välillä; kyse on yhtäältä romaanikerronnan konventioista, toisaalta tarinan tason henkilösuhteista ja kolmanneksi todellisen maailman – kuten arkielämän – havainnointitavoista. Maria Mäkelän (2011, 13) mukaan kaunokirjallinen tajunnankuvaus poikkeaaakin ”rakenteellisessa määräytyneisyydessään todellisista ihmismielistä ja niiden toiminnasta”. Norman kykyyn lukea toisten ihmisten mieltä viitataan heti kertomuksen alun hautajaisjaksossa: ”Hän oli selvinnyt hautajaisista. Hän ei ollut lukenut kenenkään osanotoista valheellisuutta, ei tekopyhyyttä empaattisiksi tarkoitettuista sanoista.” (N, 8.) *Norman* lipevä ja roistomainen liikemies Max Lambert nähdään seuraavassa kohtauksessa jonkinlaisen keinotekoisien machomiehen valossa ja selkeästi Norman ”tulkitsemana” ja ”lukemana” hahmona:

Miehen hiukset oli kammattu taakse, lahdelmat olivat vetäytyneet ikäisekseen vähän, ihosta ei voinut sanoa samaa. Rypyt olivat kovien auringonsäteiden uurtamia, silmäpusseja painoi niihin pitkään ja hartaasti kaadettu viina eikä rusketus peittänyt katkenneita verisuonia. Edellisillan olut haisi hiestyneillä ohimoilla. Myös miehen puku oli eilisen jäljiltä, polvet pussittivat, koko olemus lökötti ja istui huonosti havupuiden rauhaan, vaikka puheenparsi oli kohtelias, puvun väri asiaan kuuluvasti musta ja kangas näytti kalliilta. Partavesi oli tuoretta Kourosta, ei hyllyllä vuosia seisonutta, hius-tenpesuaine kampaamotavaraa. Siihen Norman tulkinta pysähtyi, hänen nenänsä oli lääkkeiden ja surujen tukkima, pahoinvointilaastarit korvien takana pumppasivat skopolamiinia tasaisesti suoniin eikä hän kyennyt lukemaan miestä tarkemmin. (N, 9.)

Se, että Norma ei kykene heti aluksi lukemaan ja tulkitsemaan Lambertin hahmoa, on tietenkin samalla romaanikerronnallinen keino. Lambertin kierolla tavalla arvoituksellinen hahmo, jonka luonteesta, motiiveista ja teoista myöskään romaanin todellinen lukija ei saa pitkään aikaan selkeää kuvaa, toimii osaltaan informaatiota lykkäävänä, arvoitusta synnyttävänä ja jännitystä ylläpitävänä hahmona ja siksi juonellisenä välineenä. Mikäli Norma kykenisi välittömästi lukemaan Lambertin elämän ja teot valmiiksi tulkinnaksi, olisi kertomus siltä osin paketoitu.

On mahdollista, että äidin hautajaisten synnyttämän surun ja vahvan lääkityksen aiheuttaman turtuneisuuden lisäksi itse Lambertin mielen mustuus tyrehtyttää alkuunsa Norman tulkintapyrkimykset, jotka paremmissa olosuhteissa ja toisenlaisten ihmisten parissa ovat huomattavasti onnistuneempia. Norman silmissä Lambert on pitkään lähinnä lipevä ja rasvatukkainen suomalainen ”pelimies” (N, 10), joka on kansainvälisyyden tavoittelussaan vaihtanut identiteettiään Markusta Maxiksi ja jonka hahmon tulkinta synnyttää Norman mielessä alkuun pintapuolisia ”elokuvamaisia vaihtoehtoja” (N, 10). Jatkossa Norma näkee ja kokee, kuinka ”Max Lambertin hampaat hohtivat Kultapalmun haalistuneen markiisin alta, rusketus sai ne näyttämään valkaistuilta amerikkalaiseen tapaan” (N, 42). Oksasen tuotannon lukija saattaa rinnastaa Norman ensikohtaamisen Lambertin kanssa – ”Rannetta kiertävä kultainen ketju välähti auringossa” (N, 10) – lisäksi Aliiden ensimmäiseen, romantisoituun näkymään Hansista *Puhdistuksen* tarinan ajan sisimmällä tasolla: ”Savukerasian kolme Viron leijonaa läikähtelivät auringossa ja nauroivat” (P, 117). Kuten kirkas välähdys sokaisee Aliiden ja johtaa hänet ylitulkintojen ja väärien tekojen tielle, on Normakin kertomuksen alussa vaihtuvien todellisuuksien ja pettävien johtolankojen hataralla pohjalla.

Normassa yhdistyvät rikosjuonen ja tulkinnan hermeneutiikka: yhtäältä meillä on henkilö tarinan tasolla ratkomassa tapahtumiin liittyviä arvoituksia, toisaalta lukija tekstin tasolla ratkomassa kertomukseen sisältyviä arvoituksia. Kuten esimerkiksi *Puhdistus* ja *Kun kyyhkysset katosivat*, myös *Norma* on malliesimerkki kertomuksesta, jossa henkilöiden yritykset ymmärtää fiktiivistä maailmaa heijastelevat lukijan pyrkimyksiä tulkita romaanin juonellista rakentumista (ks. Brooks 1984, 286–312; vrt.

Tammi 1992, 176–177; Toker 1993, 152–184). Norman pyrkimys mielten lukemiseen ja tarinan tulkittamiseen on näin ollen lukijan ylemmällä – tekstin – tasolla suorittamaa työtä heijasteleva tarinansisäinen rakenne. Norma uskottelee itselleen (ja kertomus uskottelee lukijalle), että Lambert on vain sattunut paikalle, jolloin ”Norman tulkinta vääristä hautajaisista oli oikea” (N, 10). Mutta saatuaan pian kuulla tädiltään Margitilta, että Lambert oli hänen äitinsä Anitan ystävän Helenan entinen aviomies, Norma joutuu terävöittämään aistejaan ja korjaamaan jo rakentamaansa tulkintakehikkoa osatakseen ”yhdistää asioita toisiinsa” (N, 10). Tarinansisäisenä lukijana ja tulkitsijana Norma pyrkiikin etsimään yhdistäviä tekijöitä, punaista lankaa, mutkikkaan ja kiharaisen kuvion keskellä, ja vaihtoehtoisesti hän ylitulkitsi näkemiään merkkejä: ”Hän yritti väkisin löytää järjellisen perusteen äidin teolle ja halusi nähdä hämäreperäisyyttä siellä missä sitä ei ollut” (N, 23). Äidiltä perintönä jääneiden videoiden sisältämissä kertomuksissa tuntui olevan ”sittenkin oma logiikkansa” (N, 193). Norma ”oli halunnut rekonstruoida äidin viimeiset hetket päästäkseen selville, mitä oikein oli tapahtunut, ja se tarkoitti nyt myös punaisen langan etsimistä äidin sekavuudesta” (N, 193). Ja vaikka tämä toiminta – kuten mainittua – osittain heijastelee lukijan tulkintapyrkimyksiä, tulee lukijan rooliksi tarinamaailmaa tai juonirakennetta laajempien teemojen oivaltaminen. Lukijan täytyykin lukea ja tulkita sekä Normaa (henkilöä ja hänen tarinaansa) että *Normaa*, romaanin kokonaissommitelmaa, sen keinoja ja tarkoituksia.

Ongelmalliset hiukset tuottavat mutkia elämäntarinaa, ”takut tunkivat uniin, valvottivat” (N, 102). Normalla on ilmeinen kyky lukea ihmisiä heidän luonnollisten hiustensa välityksellä, mutta ”kemikaalit olivat tuhonneet miltei kaiken mitä hänen aivonsa voisivat niistä tulkita” (N, 102). Norma eläikin voimakkaan medioitumisen, keinotekoisuuden, kemikaalien ja lääkkeiden maailmassa, jossa ”aitoa” ja ”luonnollista” on vaikea tavoittaa. Lisäksi toisen ihmisen tulkittamisen kyky johtaa Norman eettisten ongelmien äärelle, koskien sitä, pitäisikö hänen kertoa ”lukemalleen” ihmiselle tämän vakavasta sairaudesta, josta kyseinen ihminen ei välttämättä itse ole vielä tietoinen. Norma ”ei ollut paljastanut kykenevänsä lukemaan hiuksista myös kuolemaa” (N, 204), sillä tämä kyky on hänelle itselleen raskain. *Norman* tematiikkaan kuuluu olennai-

sesti se, että toisen ihmisen ajatusten ja tunteiden lukeminen on nimi-henkilölle raskas taakka, jota ilman hänen elämänsä olisi helpompaa. Martha Nussbaumin (1995, 732) mukaan Virginia Woolfin romaaneissa toisen henkilön tajunnan kuvitteleva muotoutuu eettiseksi (eikä ainoastaan tiedolliseksi) kysymykseksi, sillä keskeiseksi moraaliseksi ongelmaksi tulee se, millä keinoilla me lähestymme muita ihmisiä.

Max Lambertin poika Alvar, joka seuraa Norman kanssa suomalaisen perhetragedian ituja huoltoaseman parkkipaikalla, kieltää Normaa puutumasta asiaan, estää tätä toimimasta eräänlaisena rakkauden lähettiläänä. Alvar sanoo välittävänsä ihmisistä ja asioista ”valikoidusti” (N, 299) ja tarjoaa tällaista eettisesti kevyempää ja siksi houkuttelevaa vaihtoehtoelämää moraalisten kysymysten kanssa painiskevalle Normalle. Toisen ihmisen elämä on Alvarille näytelmä, josta hän voi etäännyttää itsensä ilman tunnonvaivoja, kun taas Norma eläytyy ja samastuu toisen ihmisen kokemuksiin hiustensa välityksellä usein tahtomattaan, siitä itsekin kärsien:

He katselivat perheen äkyilyä kuin katsomosta kahvikupit kädessä. Alvar ei ikinä tuomitsisi Normaa siitä, että hän ei säännännyt naisen luokse ja käsenyt tätä lääkäriin, hän ei jankuttaisi siitä, kuinka paljon Norma voisi tehdä hyvää. Hän saisi rauhassa ohittaa ihmiset, joista tunnisti väistämättömän, ja sivuuttaa myös kaikki ne, joiden ongelmat voisivat olla korjattavissa ruokavalion muutoksilla. Alvarin seurassa hän sai olla välinpitämätön vailla siitä seuraavaa syyllisyyttä ja se tuntui keveältä. Ennen hän oli jatkuvasti pelännyt joutuvansa tilanteeseen, jossa lukisi seuralaisestaan tai tämän läheisistä sairauksia, puutostiloja, oireita. Niin oli joskus käynyt, hän oli pysynyt vaiti ja se oli ollut aina yhtä raskasta. (N, 300.)

Kerronta hyödyntää tässä keinoa, jonka Laura Karttunen (2010, 226) on määritellyt ”hypoteettiseksi havainnoksi”. Tällaisen hypoteettisen havainnon ja kuvitelman avulla Norma luo mielessään kuvaa helpommasta elämästä, jossa hän voisi sivuuttaa toisen ihmisen kasvot ja tunteet ja jossa hän voisi kehittyä kylmemmäksi ja välinpitämättömäksi suhteessa toisten kokemuksiin ja kärsimyksiin.

Romaanin loppupuolelle sijoitettu kohta on paljonpuhuva siksikin, että lukija voi havainnoida, millaiseksi Norma saattaisi muuttua Alvarin seurassa – ihmisiin etäältä ja välineellisesti suhtautuvaksi hyötyjäksi, joka lopulta hiustenkasvun ja omat hiuksensa menettäneenä menettäisi samalla sen väkevän empatian kyvyn, joka on tehnyt hänen elämästään yhtä aikaa raskasta ja erikoislaatuista. ”Keveyden” tuntu – eräänlainen olemisen sietämätön keveys, jota myös *Puhdistuksen* Aliide tuntee – merkitsee omasta etiikasta luopumista. Samalla Norman hiukset menettävät villin kapinallisuutensa ja alistuvat myötäilemään miehen – Alvarin – toiveita: ”[Norma] odotti yhä, että hiukset alkaisivat sähistä, että ne ymmärtäisivät painajaisen alkaneen, että ne muistaisivat tehtävänsä, velvollisuutensa, oman parhaansa, jos eivät hänen. Mutta mitään ei tapahtunut. Hiukset kehräsivät Alvarin kyljessä, [– –].” (N, 282–283.) Hiuksiin liitetäänkin kertomuksessa tunteet ja persoonallisuus, jotka katoavat, kun kyseiset hiukset siirtyvät pidennyksinä toiselle omistajalle:

Näille naisille heidän päähänsä liimattava tukka oli persoonatonta, kasvotonta hiusmassaa, eivätkä he halunneet tietää, kenelle se oli kuulunut ennen heitä. He eivät halunneet tietää, että joku muu oli niissä samoissa kutreissa rakastanut, raivonnut, toivonut, itkenyt ja unelmoinut, he olivat korkeintaan huolissaan täistä ja taudeista. (N, 117.)

Hiuksista tulee vertauskuva identiteetille, persoonallisuudelle ja inhimillisille tunteille, jotka ovat kovan kilpailun, kulutuksen ja itsekeskeisyyden maailmassa katoamassa. *Norma* ei ole pelkästään jännitysromaani kampaamoalasta, vaan se käyttää kyseistä aihetta ponnahtauslautana laajojen ja yleispätevien, niin inhimillisten kuin globaalien, teemojen käsittelyyn.

Voi olla, että Norma ei kykene tulkitsemaan Alvaria riittävän syvästi. Vaikka ”hän luki miehestä vaaran” (N, 144), Norman tulkinta Alvarista keskittyy pintapuoliseen hiusvahan, partaveden, ruokailutottumusten ja elämäntapojen luentaan. Alvar on itse ”tottunut käsittelemään ihmisiä kuin kampaaja hiuksia”, ja siksi “[m]iehen ääni, hänen tavallinen, järkevä äänensä, tuntui kylmältä lähteeltä kuumana päivänä ja

kirkasti Norman pään” (N, 145). Norma onkin kohdannut Alvarissa vertaisensa, ja Norman empatian kyky kohtaa Alvarin täydellisen empatian puutteen. Lukija ymmärtää, että Alvarille Norma merkitsee jotakin vain niin kauan kuin hänen parasta laatua olevat ”ukrainalaiset” hiuksensa kasvavat ja toimivat tulonlähteenä. Lambertiksi eli isäkseen vähitellen muuttuva Alvar haluaa hänkin tehdä jokaisesta palveluksessaan olevasta naisesta ”tahdottoman zombin, valmiin tottelemaan jokaista käskyä” (N, 121). Lambertin rikosliigalla on tähän keinonsa, borrachero-puusta saatava aine, jota he kutsuvat pahaenteisesti ”paholaisen henkäykseksi” (N, 120, 121).

Hiuksensa menettänyt Norma on merkityksetön ja yksilönä voimaton – kuin Vanhan Testamentin Simson, johon Oksasen edellisen romaanin *Kun kyyhkysset katosivat* tyhjäksi tukahdutettu sankari Roland Simson viittaa. Tämänkaltainen menetetyn elämän teema toistuu Oksasen tuotannossa lohduttomana ja varoittavana kuvana; ainoastaan *Stalinin lehmien* Anna saattaa lopussa löytää itsensä ja aloittaa uuden elämän, samoin *Puhdistuksen* Zara, joka lähtee pois kohti uutta, joskin avoimeksi jäävää tulevaisuutta. Norman ainoaksi mahdollisuudeksi jää hänen oman äitinsä Anitan kesken jääneen, eettisesti kyseenalaisen työn jatkaminen, yksilöllisen kapinan ja omien tunteiden tukahduttaminen sekä miehisen maailman armottomien pelisääntöjen hiljainen omaksuminen Alvarin kyljessä kehräävänä ”kisuliinina” (N, 299), jolloin hän vertautuu *Puhdistuksen* Aliideen kommunistimiehensä Martinin ”pikku kuukusena” (P, 168). Jo aiemmin Lambert on ajatuksissaan kehystänyt Norman petolliseksi ”pimuksi” ja ”typykäksi” (N, 239), joka on käyttänyt hyväksi Alvarin hyväntahtoisuutta ja lempeyttä.

Lambertin edellinen vaimo Helena määrityy jo kertomuksen alussa mielenvikaiseksi ja Lambert ainoastaan ”Hullun Helenan mieheksi” (N, 11) – vaikka vähitellen selviää, että Lambertin toimilla on syynsä Helenan henkisen tasapainon järkkymiseen. Nainen on kuitenkin se, jota yhteisön silmissä syyllistetään, ei mies: ”Huhumylly jauhoi ja seuraavaksi tuli huorittelu. Lambertia sääliteltiin ja voiteltiin [– –].” (N, 134.) Samoin kertomuksen alussa Normalle tarjotaan Helenaan liittyvien hämäreiden muistojen kautta yksi mahdollinen tulevaisuudenkuva: ”Sairaalaympäristöt toivat aina mieleen kaikkien poikkeavien kohtalot,

ja niistä hän oli kuullut äidiltä tarpeeksi, ne ahdistivat” (N, 11). Ja vaikka Normalla onkin kyky lukea toisia ihmisiä, pysyy menneisyys usein salaisuutena ja ihmisen yksityinen elämä tavoittamattomana. Niinpä Norman äidin hautajaisten yhteydessä tulee ilmeiseksi, että ”[s]anoilla oli hyvin vähän tekemistä Anitan oikean elämän kanssa” (N, 14). Norma joutuu kysymään itseltään, ”[o]lisiko hän kyennyt lukemaan merkkejä äidin mielentilasta, jos hän olisi soittanut samana iltana?” (N, 17). Samanlaisen kysymyksen esittää Alvar koskien omaa äitiään Helenea, joka on tuomittu mielenvikaiseksi: ”Olisiko minun pitänyt paremmin lukea merkkejä?” (N, 183).

Norman äidin Anitan elämä on piiloutunut erilaisten versioiden, esitysten ja valheiden alle, samoin kuin hänen yhtä aikaa traagiselta ja melodramaattiselta vaikuttava kuolemansa, heittäytyminen metron alle. Kuten Oksasen aiemmissa romaaneissa, yksilö on yhteisön sosiaalisen paineen ja kulttuuristen odotusten alainen ja joutuu määrittelemään itseään suhteessa yleisiin ja usein näkymättömiin puhetapoihin:

Marion ei ymmärtänyt, miksi nämä ihmiset olivat tulleet tänne [Anitan hautajaisiin]. Ehkä lieventääkseen huonoa omatuntoa katkenneiden välien vuoksi tai voidakseen juoruilla muille kyläläisille Naakan sukua kohdanneesta tragediasta. Ihmisten reaktiot väkivaltaisiin kuolemiin olivat aina samanlaisia, tekopyhiä ja samalla uteliaita, niistä juuruttaisiin vuosikymmeniä, varsinkin jos niiden syyt eivät olleet selitettävissä järjellä, vaan sen puutteella. (N, 16.)

Myöhemmin Norma reflektoi, että tietyt ihmiset, ”klassiset onnettomuushaukat”, ”jauhoivat tragedioista loputtomiin ja jatkaisivat kunnes kaikki maut ja mehut olisi käsitelty” (N, 103). Hänen äitinsä puolestaan kirjoittaa päiväkirjoissaan siitä, kuinka Naakan suku herätti median mielenkiinnon: ”Lehdistö kävi haaskan kimppuun sellaisella vimmallä, ettei yksikään luontokappale pystyisi samaan” (N, 133). Ylipäänsä romaani luo maailman, jossa ihmisten tapa suhtautua toisiinsa ei ole koskaan luonnollista ja välitöntä, vaan aina erilaisten kehysten, odotusten ja ennakkoluulojen määräämää, suhtautumista toisiin ”joko luonnottoman empaattisesti tai kiusallisen uteliaasti” (N, 32), niin ettei näiden kahden

suhtautumistavan välillä ole selvää eroa. Ihmiset ovat toisilleen kuvia, tarinoita ja esineitä katsottavaksi ja käytettäväksi, niin valokuvissa, televisiossa kuin sosiaalisessa mediassa. Norman tragediana on, että hän luonnollisuudestaan, eksentrisyydestään ja yksinäisyydestään huolimatta ajautuu vähitellen mukaan tähän nykyajan armottomaan peliin. Miesten hallitsemaan kovaan materiaaliseen maailmaan tutustuminen johtaakin siihen, että Norma haluaa päästä irti kaikesta menneestä: ”Minä haluan uuden elämän. Passin, henkilöllisyyden, vapauden lähteä.” (N, 272.) Tässä mielessä Norma on *Stalinin lehmien* Annan, *Puhdistuksen* Zaran ja *Koirapuiston* Olenkan hengenheimolainen, nuori nainen, jolla on pyrkimys lähteä pois ja päästä elämässään eteenpäin.

Kiharainen tarina ja punainen lanka

Kuten olen aiemmin tässä tutkimuksessa esittänyt, psykoanalyttis-jälkistrukturalistisen traumateorian tarjoamat ratkaisut eivät ole riittäviä, kun puhumme kertomuksen retoriikasta: ne antavat kuvan asioiden toistosta, paluusta, yhteen kiertymisestä ja päättymättömyydestä ja tuottavat siksi osaltaan lisää ahdistusta, pysähtyneisyyttä ja ”kuoleman” tuntua. Peter Brooks (1984, 107–108) psykoanalyttisessä juonen teoriassa lukeminen näyttääytyy haluna kohti loppua ja sikäli freudilaisen kuolemanvietin muotona. Lisäksi hänen mallissaan juonellinen taso ja lukemisen taso ovat samansuuntaisia, yksiraiteisia tapahtumia. Tällöin juonen arvoitukset heijastelevat lukijan tulkintatyötä, jolloin dekkariromaanin etsintätyö tai traumaattisen kertomuksen ahdistukset kertautuvat tekstuaalisella tasolla. Voimmekin ajatella, että lukijan samastaminen etsivään korostaa klassisen narratologian hengessä lukemisen analyttistä silmää, kun taas retorisen kertomusteorian mallissa korostuvat lukijan arvot ja tuntemukset. Brooks kiinnittääkin huomiota ainoastaan teosten tekstuaalisiin, formaalisiin ja rakenteellisiin piirteisiin, ei lukijan tunneperäiseen kokemukseen ja kertomuksen affektiiviseen rakenteeseen. Sen sijaan James Phelan (1989, 114–116) hahmottaa monikerroksisempaa mallia, jossa tarinan taso ei pelkästään heijasta lukemisen tasoa, vaan lukija myös jatkuvasti arvioi tarinan tason tapahtumia

– tulkitsee, kokee ja mahdollisesti vastustaa niitä. Tällöin lukija ei ole ”tekstin tuote” tai edes suoranaisesti tekstin rakenteiden ohjaama, kuten narratologiassa ja Brooksian psykoanalyttisessa juoniteoriassa, vaan eettisen, esteettisen ja emotionaalisen arvioinnin aktiivinen, inhimillinen lähde.

Esimerkiksi *Puhdistusta* tai *Normaa* lukiessa lukija voi suhtautua vaihtelevasti niihin vähittäisiin paljastuksiin, jotka mutkikkaasti sommiteltu juoni tuo esiin niin päähenkilöstä kuin muistakin henkilöistä. Toisin sanoen näitä kertomuksia lukiessaan lukija suhtautuu henkilöihin emotionaalisesti (Aliiden koettelemukset tai Norman äidin Anitan tragedia) ja pohtii eettisesti heidän tekojaan (Aliiden valinnat ja Anitan petokset), mutta arvioi myös sitä, onko juoni ja henkilöiden kehitys esitetty kertomuksessa esteettisesti tyydyttävässä muodossa. Phelanin (2017, 34–36) uusaristoteelisen, retorisoituneen mallin mukaan tapahtumien tulisi nousta esiin loogisesti edeltävistä tapahtumista (pikemminkin hyvin pohjustettuina kuin tarpeettoman tehostettuina yllätyksinä), mutta kyseinen malli antaa samalla tilaa sen kaltaisille epätodennäköisyyksille, jotka osaltaan tehostavat taiteellista vaikutelmaa. Tällöin Oksasen osittain sekä *Puhdistuksessa* että *Normassa* valitseman melodramaattisen rikosjuonen lajityyppilliset keinot – jossakin määrin satujen konventioilla höystettyinä – perustelevat kertomuksen mahdollisia epäloogisuuksia ja epäuskottavuuksia.²

Kuten olen edellä esittänyt, *Norman* keskiössä on tulkinnan tekeminen ja toisen henkilön mielen lukeminen: sekä henkilöt että itse lukija pyrkivät etsimään ”punaista lankaa” ja hahmottamaan kokonaiskuvaa.³ Vaikka arvoituksen ympärille kiertyvä *Norma* on suoraviivaisempi ja helpopoluisempi kuin Oksasen toistaiseksi monikerroksisin ja vaikein romaani *Kun kyyhkyselät katosivat*, on tässä uudemmassakin teoksessa kysymyksenä romaanin kokonaiskuvion selvittäminen. Romaani pyytää lukijan mukaan yhteyksien luomiseen, mutta ”kiharainen” tarina ei lopulta välttämättä muodosta selkeää progressiota, vaan kiertyy yhteen, kehämäiseksi sommitelmaksi. Lukijan onkin annettava kaunokirjallisel- le kertomukselle tilaa ja mahdollisuuksia esittää oma erityinen kuvansa maailmasta. Wayne C. Booth (1988, 9–10) peräänkuuluttaa lukemisen etiikkaa, jossa lukija suostuu keskustelemaan tekstin kanssa sen omilla

ehdoilla. Tällöin tekstin paketoiminen etukäteen joksikin tietyksi merkityskokonaisuudeksi – *Norman* tapauksessa esimerkiksi rikos- tai jännitysromaaniksi (ks. Ahola 2015) – merkitsee tekijän, tekstin ja lukijan välisen avoimen retorisen keskustelun sulkemista.

Vaikka retorinen kertomusteoria tarjoaa tälle tutkimukselle metodisia lähtökohtia, on tunnustettava, että sen korostama juonellinen progressio on epäilemättä liian suorasukainen – ja metaforisesti maskuliininen – malli kuvaamaan Sofi Oksasen romaanien kerronnallista rakentumista. Esimerkiksi *Normassa* villiintyneiden hiusten motiivi keskeyttää selkeän juonen etenemisen, aiheuttaen *Normassa* itsessään pahoinvointia ja epävakautta, mutta pysäyttäen myös lukijan outojen ja häiritsevien detaljien äärelle: ”Hiuspöly oli hyökännyt kimppuun heti portailla, jälkiä hänen kiharoistaan oli kaikkialla: lattialistojen raoissa, välinekärryn pyöriässä, hiusneulapusseja pursuavassa rasiassa” (N, 88).

Katherine Saunders Nash (2014, 4–5) on muotoillut retorisen kertomusteorian pohjalta erityistä feminististä kertomuksen etiikkaa, jossa juonellisuuden, progression ja kokonaiskuvion lisäksi, ja enemmänkin, huomioidaan ne yksittäiset sanat, keinot ja tekniikat, joiden kautta tekstien etiikka mahdollisesti purkautuu. Tämänkaltainen retorinen luku-tapa mahdollistaa kaunokirjallisiin teksteihin aina sisältyvien ristiriitojen, katkoksien ja murtumien näkemisen – toisin sanoen ne häiritsevät ainekset, joiden äärelle juonivetoinen retorinen kertomusteoria ei aina malta pysähtyä. ”Toisin” lukemalla ja ”vastakarvaan” lukemalla voidaan marginaali tuoda keskiöön ja erilaiset häiritsevät detaljit nähdä merkityksellisinä. Esimerkiksi feministisessä narratologiassa tarkastellaan sellaisia kertomuksen yksityiskohtia, jotka jokin toisenlainen lukutapa saattaisi nähdä triviaaleina ja merkityksettöminä (ks. Warhol 2012, 12). Tässä mielessä näen, että retorista ja feminististä kertomusteoriaa yhdistämällä voimme alkaa hahmottaa uudenlaista kertomuksen retoriikkaa.

Oksasen romaanien fragmentaariseen ja monihaaraiseen rakentumiseen verrattuna retorisen kertomusteorian – ja erityisesti Phelanin – korostama juonellinen eteneminen etualaistaa liiaksi aristoteelista rakennetta ja tarinan jatkumoa. Se sopiikin parhaiten kuvaamaan klassisen realistisen romaanikerronnan muotoa, kun taas esimerkiksi menneisyyden haamuja ja historiallisia haavoja kuvaava traumakertomus etsii

sipulin ydintä mutkikkaan kerrontarakenteen, vaihtuvien kokijoiden, runsaiden takaumien ja visuaalisten välähdysten seasta. Tällöin alun, keskikohdan ja lopun juonellisen dynamiikan konstruoiminen kaikkiin kertomuksiin tuntuu jokseenkin pakotetulta teoreettiselta välineeltä. Samoin Jean Wyatt (2017, 102) huomauttaa analysoidessaan Toni Morrisonin romaania *Rakkaus*, että Phelanin eteenpäin liikkuva malli, jossa esimerkiksi kertomuksen lopun tarjoamat yllätykset saavat meidät tarkistamaan aiempia käsityksiämme, voi traumakertomuksissa muuttua kaksisuuntaiseksi liikkeeksi, ”jossa merkityksen nuoli liikkuu paitsi nykyisyydestä menneeseen [– –] myös menneestä nykyisyyteen”.

Norman juonellisen muodon ”kiharaisuus” – sen aaltoilevuus ja monihaaraisuus – ottaa luonnollisesti visuaaliseksi mallikseen nimihenkilön eläväiset ja rönsyilevät hiukset. Tämän kuvallisen idean voi ajatella yhdeksi, suhteellisen helpoksi, lukemisen malliksi romaania lähestyttäessä. Hiukset toimivatkin romaanissa orgaanisen kasvun, haarautumisen, villiintymisen ja luovuuden metaforana (”latvat lähtivät kiertymään” [N, 186]), joskin olisi liioiteltua pitää tämänkaltaista mallia koko romaanin sommitelmaa heijastavana kuvana. Pikemminkin Oksanen pyrkii antamaan ”villille” idealle hallitun muodon. Hallitulla muodolla ei kuitenkaan pidä tarkoittaa yksinomaan aristoteelisen draaman tai retorisen kertomusteorian juonellista rakennetta, vaan teoksen itsensä sisältämän tarinan ja tematiikan vaatimaa taiteellista sommitelmaa, jonka puitteissa tekijä kykenee esittämään ideansa. Niinpä voidaan esimerkiksi huomata, että Norman ja hänen esiäitinsä Evan kohtalot *kietoutuvat* toisiinsa miesten hallitsemassa maailmassa ja että molempien hiukset *kiertyvät* huonekaluihin eri aikoina ja eri paikoissa: ”Tukka oli solmiutunut sohvan rotinkijalkoihin kuin unelias köynnös” (N, 274). Tällä tavoin kahden toisiinsa liittyvän naisen kohtalot punotaan juonellisesti ja kuvallisesti yhteen.

Yksi tapa ajatella *Norman* muotoa on lähestyä sitä sen kaltaisen luovuuden, mielikuvituksen ja magiikan kannalta, joka nimenomaan vastustaa tarinan miesten – erityisesti Lambertin ja Alvarin – tapaa luokitella, kehystää ja hallita kaikkia elämän ja todellisuuden muotoja. Tarinamaailman raa’assa todellisuudessa naisen rooliksi tulee joko sopeutuminen miesten pelisääntöihin – kuten isänsä Lambertin ja veljensä Alvarin ohjeita omantuntonsa kustannuksella noudattavan Marionin

tapauksessa – tai noiden pelisääntöjen ulkopuolelle asettuva, mielen-
vikaisuudeksi tulkittu eristyneisyys, joka koskee ennen kaikkea Mario-
nin äitiä Helenaa. Nämä kaksi vaihtoehtoa, myöntyminen tai hulluus,
ovat Oksasen tuotannossa tarjolla eri naishahmoille (kuten *Puhdistuksen*
Aliidelle, joka valitsee ensin mainitun, ja *Kun kyyhkysset katosivat* -ro-
maanin Juuditille, joka lopulta päätyy jälkimmäiseen), ja *Normassa* ne
koskevat nimihenkilön selviytymistä. Keskenään erilaiset naishahmot
erilaisine kohtaloineen – Anita, Eva, Marion, Helena ja Margit – aset-
tavat Normalle vaativia esikuvia, joihin hän joutuu peilaamaan itseään.

Normassa eri naisten kokemukset yhdistyvät toisiinsa monitasoisten
näkökulmarakenteiden kautta. Kampaamotoimintaa jatkava Marion et-
sii menettämänsä yhteyttä Norman äitiin Anitaan kohtauksissa, joissa
fokalisaatio rakentuu syvyysuunnassa. Ikkunan kautta katsotaan ulos
ja edetään sisäisiin tuntemuksiin ja muistoihin, fyysisestä katsomisesta
mentaaliseen näkemiseen:

Marion katseli näyteikkunan läpi kadulle. Sitä päivää ei tulisi.
Parkkipaikka oli tyhjä. Sillä paikalla hän oli nähnyt Anitan viimei-
sen kerran. Anita oli istunut autossa selkä suorana, katse eteen-
päin suunnattuna, leuka koholla. Kun Marion oli viimein uskal-
tautunut kadulle, Anita oli jo poissa. (N, 28.)

Ikkunan äärellä myös Lambertin vaimo Alla, josta on tullut kovapintai-
nen hiusalan liikemies, löytää itsestään hetkeksi viattomamman men-
neisyytensä:

Alla tiputti huulikiillon kädestään ja tarttui kynsiviilaan. Sodan
ajattelu murensi hänestä kopeuden kuin marengin lautaselle, ja
hetkeksi ikkunaan nojasi tyttö, joka oli seurustellut uralilaisen
hiusmogulin kanssa ja jolle oli tullut kiire. Valtataistelu hius-
alueista oli mennyt niin kiivaaksi, että seurustelukumppani oli
saanut kuulan kalloonsa, Allaa jahdannut mies oli itse menettänyt
päänsä ja miehen oikea käsi oli paennut Kongoon. [– –] Alla vilkai-
si nurmella pyöriviä ipanoita huolesta rapeana, käsi puristi viilaa
kuin asetta. (N, 48.)

Alla on kokenut kovia miesten johtamassa väkivaltaisessa maailmassa, minkä vuoksi hänestä itsestäänkin on tullut mieleltään murentunut, pelkkiä uhkakuvia näkevä kyyninen nainen, joka näkee kynsiviilassa aseensa ja liiketoiminnassa ”sodan” (N, 49). Romaanin monet synkät naiskohtalot ovat merkkejä siitä, mikä Normaakin saattaa tulevaisuudessa odottaa. Samalla *Norman* mentaalinen maailma ennakoii monella tapaa *Koirapuistoa*.

Oksanen käyttää *Norman* ohella keskeisenä näkökulmahenkilönä Marionia, Lambertin ja Helenan tytärtä, Alvarin sisarta ja Anitan työtoveria, joka on jäänyt työskentelemään kampaamo Tukkataikaan, vaikka hän on perillä todellisista tapahtumista ja osaa uumoilla, ettei hänenkään kohtalonsa ole ruusuinen tässä kovien miesten hallitsemassa valtapelissä. Hänen elämänsä on jatkuvasti vaakalaudalla, kuten kahden työtoverin, Etelä-Amerikassa kadonneen Albiinon ja metron alle jääneen Anitan. Lambertin klaanin globaaleista tavoitteista kertoo toiminnan laajentaminen ”Kolumbian nousevaan hiusalaaan”, sillä ”[h]uumesotien jälkeen Kolumbia halusi olla kuin Venezuela, maailman missien loputon tehdas” (N, 195). Albiinon salamyhkäiseen poismenoon liittyvä eteläamerikkalainen ympäristö ja ”puusammakoiden tinnitus” (N, III) palautuu Marionin mieleen toistuvasti traumaattisena kokemuksena: ”Hän kiliytti vesituopin jääkuutioita peittäen puusammakot niiden kilinään ja poimi yhden jääpalan lasista, puristi sen käteensä [– –]” (N, 194). Hän haluaakin, ettei *Norman* kohtalo olisi sama, ettei ”tyttö jäisi kummittelemaan hänen mieleensä Albiinon tavoin” (N, 240).

Kylmän kokemus toistuu Marionin tuntemuksissa aina, kun hän kokee jotakin väärää ja vaarallista tapahtuneen tai olevan tapahtumassa: ”Marion tunsu kylmän nipistyksen, otsan iholla väreili kuin hän olisi astunut saunasta suoraan pakkaseen” (N, 238), ”[föönin] muovi raksatti kuin jääkuori järvestä” (N, 260). Vaikeasti tulkittavalle traumakuvas-
tolle löytyy jokin perusta epämääräisestä muistosta: ”Puusammakot olivat aloittaneet tinnituksensa, kun Alla oli tehnyt margaritoja Kolumbian-matkan jälkeen ja kaatanut jäämurskaa sekoittimeen” (N, 268). Väkivaltaisten tekojen näkeminen on jättänyt Marionin tajuntaan aukon, ja traumaan liittyvä kuvasto on samantyylistä kuin *Baby Janen* minäker-
tojan muistoissa:

Selvät muistikuvat puuttuivat. Oli vain katkelmia, veren haju ja tunne, että hampaat olivat irtoamassa, avoin parvekkeen ovi, valkoisina hulmuavat verhot, lamaantumisen. Hän ei muistanut yhtään ääntä. [– –] Vilkkupalot olivat salamoineet sinistä ja punaista. Pelkkää sinistä ja punaista. Kaiken muun oli nielaissut yön mentävä tunneli, jatkuvasti laajeneva avanto. (N, 150.)

Lambertin eli oman isänsä takia Marion elää jatkuvassa epävarmuudessa ja pelossa, mikä saa hänet ”kuvittelemaan kaikenlaista” (N, 107). Vaikka Marionilla on epäilyksensä siitä mutkikkaasta rikos- ja murhaverkostosta, johon hänen perheensä on kietoutunut, häneltä puuttuu Norman maaginen kyky lukea toisen henkilön mieltä tai edes tulkita luonnollisen ympäristön merkkejä: ”Marion ei erottanut pihlajiini eh-tineen kesähämärän peittämää ilmettä” (N, 209). Koska huomattava osa kertomuksesta fokalisoidaan Marionin kautta, on romaanin yhtenä hallitsevana sävynä monien erilaisten tulkintavaihtoehtojen tuottama epätietoisuus.

Satu kertomusmallina

Romaanin (ja sen päähenkilön) nimi, *Norma*, kantaa itsessään ’normaaliin’ ja ’normatiiviseen’ liittyviä merkityksiä, joskin nämä käsitteet asetetaan kriittiseen läpivalaistukseen. Samoin kuin nimihenkilö kamppailee toisten asettamia määrittelyjä vastaan, itse romaani on oikukkaalla tavalla omanlaisensa teos, jota ei pidä palauttaa sen enempiä arkirealistiseen kuvaustraditioon kuin jännitysromaanin lajimuottiin. Norma pyrkii näennäiseen, pinnalliseen ”normaaliuteen” ja ”tavallisuuteen”, jotta ei tulisi huomatuksi ja saisi olla rauhassa sekä voisi elää omaa persoonallista elämäänsä: ”Hänen piti käyttäytyä normaalisti. [– –] Hän osasi jo luoda suhteita, jotka oli kääritty ystävydenkaltaisiin eleisiin, ja hän oli käynyt teatterissa ja muissa työpaikan virkistystoiminnoissa vaikuttaakseen tavalliselta.” (N, 39–40.) Häntä pidetään kuitenkin ”uppiniskaisena” ja ”uhmakkaana” yksineläjänä, jonka ”kapinamieliala” lietsoo yhteisön työmoraalia höllentävää asennetta (N, 40). Näin ollen Norma ei

tunnu sopeutuvan yhteiskunnan kannalta tuottavan työn tai yritysmailmaa palvelevan asenteen odotustenmukaiseen muottiin. Hän joutuu yt-neuvottelujen tuloksena työttömäksi heti äitinsä kuoleman jälkeen, samoin kuin hänen äitinsä raju kuolema on ollut hiusalalan liiketoiminnassa lähinnä ”logistinen häiriö” (N, 50). Inhimillisten tunteiden ei pidä hidastaa tuloksen tekoa.

Kysymys siitä, minkälaisen elämän Norma haluaa itselleen, on asetettu heti romaanin alussa. Kertomuksen eräänlaisessa paratekstissä, Norman äidin Anitan viesteihin kuuluvassa katkelmassa, puhutaan tulevaisuudesta, jossa Norma saisi kaiken sen, mistä hän ei ole uskaltanut haaveilla, samoin kuin siinä puhutaan Norman ”uuden elämän hinnasta” (N, 6). Myöhemmin Norma lukee äidin videopäiväkirjoista, että ”kun sinusta tulee normaali, voit saada perheen, tavallisen elämän, kaiken sen mitä olen aina sinulle halunnut” (N, 231). Kertomuksen mittaan käy ilmi, että äidin tavoittelema ”normaaliuden” ihanne ei välttämättä samassa muodossa sovi tyttärelle. Norma lähinnä vain kuvittelee, millaista olisi olla ”normaali” ja ”tavallinen”: ”Vielä hetken hän kuvittelisi olevansa tavallinen nainen kesälomalla rakastettunsa kanssa”; ”Mutta tämän hetken, vielä tämän hetken, hän halusi elää kuvitelmaansa” (N, 303). Tällainen elämä jää kuitenkin nimenomaan kuvitelmaksi, joka ei löydä tukea todellisuudesta.

Omanlaistaan mallia tarjoaa Alvar, joka pyrkii hallitsemaan ”hulluutta” ”tahdolla ja järjellä” (N, 283). Järjellisen päättelyn avulla Alvar pyrkii tekemään tutuksi ja hallittavaksi kohtaamansa outoudet, kuten Norman hiusten holtittoman kasvun, jolle ei löydy suoraa selitystä: ”[l]attialla lainehtiva tukka nousi köynnöksinä piirongin jalkoihin, versoi sängynpäädyistä ja aaltoili hänen ympärillään kuin meriruoho” (N, 281).⁴ Myös Oksasen aiemmissa teoksissa, kuten kuunnelmassa *Siniposkiset tytöt* ja romaanissa *Kun kyyhkyset katosivat*, on viitattu oikukkaisiin hiuksiin persoonallisuuden ja kapinallisuuden muotona, joka täytyy taltuttaa ja oikoa. Alvar pyrkii luonnollistamaan outouden, jolloin ”[k]aikki [– –] kummallisuudet kävivät nyt yksiin” (N, 284). Toisin kuin Norma, joka hyväksyy esimerkiksi edeltäjänsä Evan epäluonnollisuuden, Alvar pyrkii löytämään kaikelle järjellisen, ”maskuliinisen” selityksen. Alvarin ratkaisun oudon ilmiön hallitsemiseksi on konkreettinen, mutta ennen kaikkea

taloudelliseen hyötyyn tähtäävä: ”Alvar oli leikannut hänen tukkansa” (N, 282). Luovuudelle ja mielikuvitukselle ei ole tällaisessa maailmassa enää tilaa, vaan siltä katkotaan siivet taloudellisten hyötynäkökohtien vuoksi.

Joka tapauksessa, kuten *Puhdistuksen* Aliide, Norma haluaa olla muiden hyväksymä yhteisön jäsen, jolla olisi samat unelmat ja mahdollisuudet kuin muillakin. Kertomus alkaa äidin paratekstinä toimivan kirjeen jälkeen äidin hautajaisista, joiden aikana lukijalle annetaan vielä toistaiseksi salamyhkäisiä vihjeitä Norman elämäntyylisestä: hänellä on pyrkimys elää tavallista arkielämää, pitää kiinni työpaikastaan, kantaa mukanaan öljyä ”kiharoiden taltuttamiseen” ja lääkkeitä ”mielen ja ruumiin rauhoittamiseen” (N, 7). Elnett-pullossa ”oli normaalin työpäivän tuoksu ja sitä käyttivät naiset, joiden elämä oli järjestyksessä, ja sellainen nainen hän aikoi olla” (N, 7). Oman äitinsäkin näkökulmasta ”luonnon-oikuksi” (N, 109) leimatun Norman tavoitteena on siis olla normaali ja sikäli näkymätön maailmassa, jossa kaikki erilainen ja poikkeava herättää huomiota ja on vaarassa tulla hyväksikäytön kohteeksi.

Norma on tyyliltään yhdistelmä psykologista realismia, yhteiskuntakriittistä romaania ja sadunomaista melodraamaa. Esimerkiksi Pertti Karkaman (1994, 292) mukaan ”uudessa” suomalaisessa naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa patriarkaalisen vallan ja naisen alistamisen teemat saatetaan usein heijastaa satuihin ja myytteihin: ”Etenkin luonnonmyytit ja sadut [– –] saattavat toimia allegorioina ja metaforina naisen niistä identiteetin ja yksilöistymisen eksistentiallisista ongelmista, jotka eivät ole totunnaisen loogisen ajattelun ulottuvilla.”⁵ *Koirapuistossa* on käytetty mahdollisena pohjatekstinä vanhaa satua kolmesta pienestä porsaasta – tarina, joka tunnetaan myös klassisena Disney-lyhytanimaationa – sillä kertoja-päähenkilö Olenka haluaisi rakentaa perheelleen tukevan perustan, jota ulkoiset uhkaajat eivät kaataisi: ”[– –] minä veisin äidin Tallinnaan ja hankkisin meille talon, jonka seinä ei ollut tehty hiilikuo-nasta, kuten babuškalla. Ostaisin tiilitalon. Ostaisin tukevan talon, jonka alle ei kaivettaisi kolon koloa.” (K, 255.) Myöhemmin Olenka joutuu reflektoimaan, että ”olin kuvitellut tarjonneeni äidille tiilitaloa. Olinkin tarjonnut huteria perusteita, olkihökkeliä.” (K, 351.) Kristillisen vertauksen näkökulmasta Olenka on kuitenkin rakentanut elämänsä hiekalle

eikä kalliolle, sillä materiaalisen menestyksen tavoittelussaan hän on kadottanut sielunsa.

Niin ikään *Puhdistuksessa* on sadunomaisia ainesosia, joiden avulla lukija voi pyrkiä hahmottamaan Zaran polkua patriarkaatin ryteikössä. *Puhdistuksessa* isoäidin taloa pimeässä ja metsän keskellä etsivä Zara tuokin mieleen Punahilkkan, jota vaanii iso paha susi Pašan hahmossa. Sadunomaisuus perustelelee samalla tietyn karikatyyrimäisyyden, joka liittyy tarinan ”hyviin” ja ”pahoihin” henkilöihin. *Puhdistuksen* kuvastossa korostuvatkin saduista ja melodraamoista tutut, groteskiuteen ja irvokkuuteen asti viedyt henkilöihahmotukset, jotka lähentävät draamaa kauhun suuntaan (vrt. Bacon 2010, 75). Zaran isoäidiltään Ingeliltä kuulema Koluveren prinsessin Augustan tarina heijastelee samalla taloonsa suljetun ”hullun naisen” myyttiä ja teemaa:

Metsä hengitti ja köhi Zaran ympärillä, hiki kylmeni ja lämpeni uudelleen, ja jokaisella pysähdyksellä Zarasta tuntui, että Koluveren kuollut prinsessa hengitti hänen niskaansa. Augusta se oli ollut, isoäiti oli kertonut prinsessa Augustasta, joka oli mennyt Ristiltä Koluveren linnaan silmät jo valmiiksi itkusta umpeutuneina ja tapanut itsensä. Surmakamarissa oli aina kylmempi kuin muissa huoneissa ja sen seiniä pitkin valui Augustan kyyneleitä. Mustat pilvet uivat kuin sotalaivat, kuun valo häikäisi. [– –] Toiset sanoivat, että keisarinna oli tullut mustasukkaiseksi kauniille prinsessalle ja lähettänyt tämän Viron maaseudulle vangiksi. Toiset olivat sitä mieltä, että prinsessa oli viety turvaan Koluveren linnaan, suojaan hullulta mieheltään. Yhtä kaikki prinsessa oli kuollut vankina, onnettomasti huutaen. [– –] Hänen olisi pitänyt keksiä jokin tarina sille, joka isoäidin talossa nyt asui. Ja sitten pitäisi etsiä Aliide Truu, ehkä talossa asuva osaisi auttaa. Aliidellekin olisi pitänyt keksiä tarina, mutta ainoa kokonaisuena pysyvä tarina hänen päässään oli prinsessa Augustan tarina, hullun ja itkevän naisen tarina, [– –]. (P, 283–285.)

Zara elää tässä jo valmiin tarinamallin sisällä, joka on hullun, huutavan ja kuolevan naisen tarina. Oksasen romaanit tuntuvat kuitenkin esit-

tävän, että tämänkaltaisiin valmiisiin kertomusmalleihin nojautuminen on merkki poliittisesta taantumuksellisuudesta ja että sen sijaan tarvitaan yhteiskunnallisten olojen konkreettisempaa analyysia – myös romaanin keinoin.⁶ Minna Halonen ja Sanna Karkulehto (2017, 195) kirjoittavatkin, että ”uudelleenkirjoitetut myytit ja sadut kutsuvat lukijaa vastustamaan eli lukemaan kuluneita kulttuurisia mallikertomuksia uudelleen ja toisin ja siten asettumaan niitä epäilevään, kyseenalaistavaan tai vastustavaan lukijapositioniin”.

James Phelanin (2007, 1) mukaan fiktiiviset kertomukset saavat meidät arvioimaan eri tavoin henkilöiden ja heidän tekojensa ”hyvyyttä” tai ”pahuutta”. Joissakin yksinkertaisissa kertomuksissa, kuten saduissa, ensimmäiset vaikutelmamme henkilöhahmoista säilyvät tarinan loppuun asti: Tuhkimo on täydellisen hyvä ja hänen äitipuolensa on läpeensä paha. Tällöin meillä on jo etukäteen, ennen lukemista olevat odotuksemme saduista ja niiden konventioista. Sen sijaan joissakin monimuotoisissa kertomuksissa, kuten romaaneissa, tarinan eteneminen saa meidät mahdollisesti tarkistamaan ja muuttamaan niitä käsityksiä, joita meillä on henkilöistä – tai kertojista ja tekijöistä – ensisilmäyksellä. Toisin sanoen, kun me Phelanin (mt., 2) mukaan kohtaamme ”solistikoituneita kertomuksia”, kohtaamme samalla tapauksia, joissa selkeärajaiset temaattiset yleistyksiset tai moraaliset leimat eivät enää päde (ks. myös Dannenberg 2008, 27; vrt. Lehtimäki 2010 ja 2013).

Emma Kafalenos (2006, 175) puhuu niin ikään sofistikoituneista kertomuksista todetessaan, että kaunokirjallisuudelle on ominaista esittää tapahtumia pikemminkin monipuolisen kontekstualisoinnin kuin yksinkertaisen määrittelyn avulla. Tässä mielessä hän korostaa fiktiosta puhuessaan ”representaation etiikkaa, jolle ovat tärkeitä moniarvoiset esitykset”. Samoin Molly Hite (2010) kirjoittaa Virginia Woolfin romaanien etiikkaa käsittelevässä artikkelissaan, että sofistikoituneet kertomukset hämmentävät selkeän moraalisen arvion muodostamista ja tekevät tuosta hämmennyksestä lukutapahtuman kannalta keskeisen tehokeinon. Jotkut hienovaraiset ja rakenteellisesti mutkikkaat romaanit esittävät lukijalle vaikean haasteen tämän yrittäessä päättää, minkälainen arvottava asenne hänen tulisi ottaa henkilöihin, tapahtumiin ja niiden kuvaukseen. Tämä päättämisen vaikeus johtuu aina osin kertojien tarjoamasta

informaatiosta (tai sen puutteesta) ja tarkemmin sanoen siitä, että kertojat ”tarjoavat ristiriitaista tai riittämätöntä tietoa sen suhteen, onko henkilöahamo ihailtava tai luotettava” (mt., 249). Esimerkiksi *Puhdistuksen* tarina – ja lukijan kokemus siitä – etenee eräiden sadunomaisen mustavalkoisten asetelmien kautta kohti monimuotoisempaa ja sofistikoituneempaa kertomusta, jossa hyvän ja pahan erottaminen toisistaan ei ole enää selkeärajaista.

Sadun – ja kenties nimenomaan kauhusadun – tarjoamat kertomusmallit antavat *Normalle* juoniaineksia ja henkilökuvia, samalla kun Norma itse tuntee elävänsä tuollaisen kertomuksen sisällä. Norman äiti Anita on kertonut tyttärelleen tämän lapsuudesta asti erilaisia opettavaisia ja varoittavia satuja ja kauhukertomuksia, koska Norma itsekin jatkuvasti kasvavine hiuksineen on kuin hahmo ”Tähkäpäästä” tai ”Jörö-Jukasta”:

Norma pyöritteli hiustensa latvoja. Äiti väitti, että ne kykenivät murhaamaan. Ehkä äiti halusi säilytellä. Sitä hän oli tehnyt aina. Kun muut äidit varoittelivat tyttäriään liian lyhyistä hameista ja pimeistä kujista, Normalle oli tarjottu kauhukertomuksia poikkeavista ja heidän onnettomista kohtaloistaan. Jos hän oli unohtanut leikkuuajan, äiti oli esitelmöinyt friikeistä, jotka päättyivät [– –] jonkun keräilijän ihmissirkukseen, ja kysynyt, halusiko Norma sellaisen tulevaisuuden.

Norma teki nopean haun sanalla hiusmurhat. Tulokset käsittivät lähinnä epäonnistuneita värjäyksiä. Hän teki niin, vaikka äiti kertoikin hänelle omanlaistaan mörkösatua. (N, 226–227.)

Sadun tarinamallit ovat jatkuvasti läsnä romaanin kuvaamassa raadollisessa todellisuudessa, mutta ainoastaan hetkellisinä toiveina, joihin otetaan ironista etäisyyttä. Norma näkee, kuinka tyttöjä sekä kasvateetaan että muokataan pienestä pitäen ”kultahiuksisiksi prinsessoiksi” ja ”Lucia-neidoiksi” (N, 181). Lisäksi Norma kuvittelee, kuinka hänen äitinsä kädet olivat kampaamo Tukkataiassa ”loihdineet hiirulaisista prinsessoita” (N, 116). Marion puolestaan tuntee itsensä hetken ajan ”hyväksi haltiattareksi” (N, 114) voidessaan tarjota lapsettomille pariskunnille

unelmia keinohedelmöityksen, kohdunvuokrauksen ja lapsitehtaiden muodossa. Globaali markkinatodellisuus puetaan säihkyviksi tarinoiksi ”hinduprinssessoista” ja pyhiinvaeltajista, jotka luovuttavat hiuksensa ilman korvausta: ”Se kuulosti sopivan romanttiselta ja pyhä uhraaminen kasvatti firman sädekehää” (N, 161).

Normassa uuden aikakauden ”sadut”, glamoröösit naistähdet ja viih-teellinen tositelevisio – Beyoncé, Rihanna, Victoria Beckham ja *Big Brother* – ”tekevät tehtävänsä”, sillä ”yleisö tuijotti ruudulta päivittäin tyttöjä, jotka riisuivat tukkansa käydessään nukkumaan ja sutivat sen aamulla takaisin päähänsä, ja kohta mikään ei tuntunut luonnollisemmalta kuin tehdä niin itsekin” (N, 111). Maailma on muuttunut itsekeskeiseksi selfie-todellisuudeksi, jossa tärkeintä on saada kuva itsestään ”Ferrarin pellillä, Marbellan jahtien vierellä tai Versacen liikkeen ovelta” (N, 115) ja jossa olennaista ovat ”tykkäykset sosiaalisessa mediassa” (N, 118). Hiusteollisuuden raadollisuuden sisältäpäin tunteva Marion haluaa kuitenkin irti tästä lumemaailmasta ja pyrkii luomaan omaa yritystä, jonka asiakkaita olisivat ajattelevat ihmiset sadussa elävien sijaan. Näin ollen Marionin fokalisoimat jaksot tuovat realismia ja tasapainoa kertomuksen maailmaan:

Uudet asiakkaat eivät uskoisi, että poseeraus tähtien suosiman yökerhon edessä tekisi heistäkin tähtiä, veisi heitä lähemmäs Hollywoodia, satuhäitä, elokuvallisia rakkaustarinoita ja rikkaita miehiä. Uudet asiakkaat eivät juoksisi juottoloiden VIP-korttien perässä varmana siitä, että ne olivat ohituskaistoja paremmille saalustusmaille, sellaisten miesten siivelle, jotka tunsivat tärkeitä ihmisiä. He eivät luulisi, että sillä tavalla tulisi prinssi, he tietäisivät että sillä tavalla tulisi vain jonkin alan parittaja, tuleva Lambert, joka ottaisi lahjattomista misukoista sen mitä heistä oli ottaa ja heittäisi kuoret variksille. (N, 115.)

Norma on paitsi todellisuuteen siirtynyt Grimmin veljesten satuhahmo myös esiäitinsä Evan jälkeläinen uuden ajan ”tähkäpäänä” (N, 200). Klassisessa ”Tähkäpää”-sadussa nimihenkilö on tyttö, jonka ilkeä velho on lukinnut torniin. Tähkäpäällä on kuitenkin niin pitkäksi kasvavat

hiukset, että ohitse ratsastava kuninkaanpoika kykenee kiipeämään niiden avulla hänen luokseen. Kostoksi velho leikkaa Tähkään palmikot pois, mutta tarinalla on odotuksenmukainen onnellinen loppu – tyttö ja prinssi saavat toisensa. *Normassa* sen sijaan nimihenkilö menettää hiuksensa lopulta ”kuninkaanpojan”, Lambertin pojan Alvarin, kaupallisen hyötytavoittelun tähden. Romaanissa sankaritar ei olekaan tuleva linnan prinsessa, vaan hyväksikäytetty nuori nainen maailmassa, jossa sadun juoniratkaisut eivät ole käytettävissä.⁷ Toisaalta *Koirapuistossa* todetaan, että ”Ukraina oli elävä Grimmin satu” (*K*, 194), jolloin todellisuus alkaa näyttää niin mielikuvitukselliselta, että sitä täytyy yrittää hahmottaa sadun tarjoamien mallien avulla.

Anitan uskomus, että Norman tukka ”tekisi taikansa” (*N*, 201), merkitsee ennen kaikkea tyttären poikkeuksellisen hiuslaadun kaupallista hyödyntämistä. Yhtenä keskeisenä tapahtumapaikkana toimivan kampaamon nimi onkin paljonpuhuvasti ”Tukkataika”:

”Tällä taikasauvalla [keratiiniliimapuikolla] tehdään unelmista totta. Me olemme pappeja, kätilöitä, terapeutteja, lääkäreitä, siirtymäriittien suorittajia, me käärimme naiset foliosuikaleisiin, pyyhkeisiin, kappoihin, pesemme pois vanhan elämän ja lähetämme heidät kohti uutta.” (*N*, 87.)

Norman näkökulmasta kampaamo ”sulautui hyvin ympäristöön, hieromalaitosten ympärivuotisiin jouluvaloihin ja kynsistudion tähteyttä lupaaviin mainoksiin”, vaikka näyteikkunaan ”liimattu kultakutri toi mieleen kahdeksankymmentäluvun shampooopullon” (*N*, 101). Tukkataika on ”unelmien keidas” (*N*, 103), mutta sen kornin mainosilmeen takaa löytyy häikäilemätöntä liiketoimintaa, samalla tavoin kuin keino-tekoiset kampaamotuotteet yrittävät peittää ihmiskehon haurauden, kuten Norma melankolisesti pohdiskelee Kallion pimenevässä illassa:

Hän oli istunut ikkunapaikalle, tuijottanut talviseen pimeyteen ja yrittänyt liudentaa alkoholilla mielikuvaa äidistä, joka toisi päivitän kotiinsa kampaamon saastepilven. Päässä oli tykyttänyt kaukuvia: sairaalloisesti kaljuuntumista pelkääviä naisia, hilsettä

koko Helsingin alueelta, märkiviä ihottumia, taliköhnää, sieniä, silsaa, ihmislihan kuolevaisuutta, jota piiloteltaisiin väreillä, keraatiiniliimalla, mikrorenkailla ja hoitotuotteilla, niiden keinotekoista elämää edustavia hajusteita. (N, 96–97.)

Vähitellen Normalle avautuu salaisuus, jonka kipeä puoli on siinä, että jopa hänen oma äitinsä on ajatellut hänet uusiutuvan luonnonvaran kaltaiseksi tulonlähteeksi ja hyödynnettäväksi objektiksi. Kyse on siitä, että Norman taianomaisesti kasvavista hiuksista leikatut puntit ovat jo pitkään tarjonneet parasta laatua olevia hiustenpidennyksiä muille naisille ja siten toteuttaneet näiden naisten unelmia. Nämä ovat unelmia, joista Norma itse on jäänyt paitsi ja joista hän mielessään rakentaa hypoteettisen ja samalla tarkan visuaalisen kuvan:

Näistä hiuksista tehdyissä pidennyksissä naiset astelisivat alttarille ja matkustelisivat kavaljeerien, kihlattujen, rakastajien, aviomiesten ja lastensa isien kanssa kohti sukujuhlia ja festivaaleja, viiletäisivät juhannuskoivujen välistä kohti järven rantaan, pöyhisivät kampaustaan ja ajattelisivat kokon äärellä käytyjen myöhäisten riitojenkin aikana, että tukka sentään oli hyvin. Hänen hiuksensa loihtisivat lukuisia onnellisia juhannuksia ja onnistuneita taikoja, uusia rakkauksia ja lisää juhannuslapsia, ne uisivat järvien pinnalle levittäytyvässä keskiyön auringossa ja avautuisivat viuhkoiksi, pyörisivät juhannusyön pelloissa. Hänen hiuksillaan nuo naiset saisivat kaiken sen, mitä hän ei koskaan. (N, 89.)

Norman aistivoimaisuus – hänen kykynsä aistia ympäristöönsä tavallista voimakkaammin hiuksiensa avulla – näkyy Norma keskittyvien kerrottajaksojen yksityiskohtaisuutena. Norma pyrkii hahmottamaan myös äitinsä subjektiivista mielenmaisemaa tämän viimeisillä hetkillä metroasemalla, tuoden tajunnassaan esiin äänet, värit ja tuoksut:

Metron vartijat menivät ja tulivat, pamput, luotiliivit ja maihinnousukengät, auki, kiinni, sisään, ulos, sulkeutuvista ovista varoittavat merkkiäänet, vaunujen mandariinivärinen kylki, makkaramai-

nokset, tv:stä tuttujen kokkien hymyt, koivupenkit laiturilla, suomenromanien paksut samettihameet, käsikaljat, metadonihampaat, lomilta palaavat tai lomille lähtevät, vetomatkalaukut, kodittomien nyssäkät ja haaleiksi kuluneet muovipussit, töihin kiiruhtavien tehokkaat salkut, ripeät askeleet, pesuaineenraikkaat hameet, jakut, pakettituoreet kesäsukkahousut liukuestein, ilman kärkevähvikkeitä, tuoreet korkolaput, pidennyksiä intialaisista ja venäläisistä hiuksista, joitakin malesialaisia, sinettiilimaa, melatoninitabletteja, hormonihoitoja, sisäfilettä ja kalleimpia hiusravinteita. Äidin viimeinen maisema. (N, 30–31.)

Tällaisissa jaksoissa huomataan, kuinka henkilön mielestä tulee kerronnan kieltä, modernismille (kuten Virginia Woolfille) ominainen tapa hahmottaa jatkuvaa liikettä ja ärsykejä täynnä olevan ihmiselämän ja kaupunkimaailman arkinen todellisuus: ”Kaikki nämä ihmiset, kaikki tämä vilske” (N, 31). *Norman* tapauksessa arkiseen realismiin yhdistyy kuitenkin maaginen ulottuvuus, Norman yliluonnollinen kyky lukea menneitä tai nykyisiä tunteita ja kokemuksia.

Medioitunut maailma

Norman tarinamaailma on median, kulutuksen ja erilaisten ärsykkeiden täyttämä. Romaanin kuvauskeinoihin kuuluu sen kaltainen negatio, jossa ympäristöstä tehty havainto kielletään – mitä *Norman* äiti Anita ei nähnyt, kuullut tai haistanut – samalla kun mahdollinen näkymä tuodaan juuri tämän kiellon kautta esiin visuaalisesti voimakkaana ja havainnollisena:

Äiti ei ollut enää nähnyt keskipäivän kulkijoiden hitaampaa askelusta laiturilla, huolittelemattomampaa olemusta eikä ollut haistanut halvempia hajuvesiä, unohtuneita deodoranteja, leikkamattomia hiuksia, hien nostattamia tuoksua eilisistä einöksistä ja oluesta, colajuomista ja sinapista, Imovanesta ja masennuslääkkeistä, hän ei ollut huomannut somalittyttöjä ja valojen välähdystä

heidän taidokkaasti taiteltujen huiviensa neuuloissa, maahanmuuttajien pikapidennyksiä, koti-isiä lastenrattaineen, parrakkaimpien tuliteriä tennareita, käärittyjä lahkeita ja keikaroivia lippalakkeja. Hän ei ollut haistanut Goalle seuraavaksi talveksi suuntaavien perässä luikertelevaa suitsukevanaa, tulisimpia chilejä, kukan imeilyttä. Norma istui yhä penkillä. (N, 31.)

Jos Oksasen ”historiallisia” romaaneja ovat hallinneet tekstit ja valokuvat niin fiktioina kuin dokumentteina, *Normassa* ihmisten elämä on yhä enemmän siirtymässä digitaaliseen ja sosiaaliseen mediaan, ja ihmisten välinen kommunikaatio alkaa muuttua katkonaiseksi, toisten visualisoinniseksi ja objekteiksi tekemiseksi. Tällöin toisen välineellistäminen ja ”kauppaaminen” tulee helpommaksi, jopa luontevaksi tavaksi toimia. Oksasen edeltävää tuotantoa enemmän *Norman* tarinamaailma onkin täytetty median äänillä ja kuvilla, ikään kuin romaani joutuisi kampailemaan paikastaan sähköisen ja digitaalisen viestinnän sekä audio-visuaalisen mediakulttuurin aikakaudella.

Norman äiti Anita on ottanut uuden median käyttöönsä tuodakseen tapahtumia Norman tietoon, sillä kirjoittamisen sijaan hän kertoo tapahtumista videolla: ”Pidellessäni kameraa kädessäni ensimmäisen kerran kuvittelin vain dokumentoivani asioita, joita mummosi muistaisi, sinua varten” (N, 56); ”Olen yrittänyt kertoa näissä videoissa kaiken mitä sinun kuuluu tietää” (N, 232). Paperilla olevan tekstin lukemisesta tulee tietokoneen ruudulla olevan kuvan lukemista:

Norma pysäytti kuvan. Hän sääti ruudun valoa vielä tummemmaksi, silti se otti silmiin. [– –] Hän tuijotti hetken roskakorin kuvaa. Videoilta voisi käydä ilmi jotain, mitä hän ei haluaisi tietää, mutta hän häivytti epämiellyttävän etiäisen mielestään, pyöritteli kuoresta löytynyttä muistitikkaa, jolle äiti oli tehnyt varmuuskopiot muistikortin videoista, hetken sormissaan ja siirtyi ensimmäiseen, toukokuussa 2012 nauhoitettuun tiedostoon. [– –] Hän vilkaisi uudelleen videoiden hakemistoa. Jokainen tiedosto oli nimetty: Normalle. Niiden katselu veisi kymmeniä tunteja. (N, 57.)

Tässä toteutuu sen kaltainen ”refleksiivisen lukemisen” (Phelan 1989, 148; Frus 1994, 4–5) rakenne, jossa romaanin lukija lukee romaanin henkilöhahmoa lukemassa tarinamaailmaan sijoittuvia tekstejä, jotka puolestaan vaikuttavat romaanin lukijan tulkintaan tekstikokonaisuudesta. Tämän jälkeen alkaa romaanin kolmas osa, joka koostuu kokonaisuudessaan Anitan videopäiväkirjoista, jolloin sisäkkäinen kertoja valtaa hetkeksi kerronnan. Nämä päiväkirjat välitetään lukijalle kuitenkin Norman lukevan tajunnan ja valikoivan mielen kautta, jo valmiiksi suodatettuina pienoiskertomuksina. Joka tapauksessa kyse on erityistapauksesta, jossa intradiegeettisen kertojan sisäkkäinen kertomus, heterodiegeettisen kertojan ulkopuolinen kertomus ja implisiittisen tekijän sommitelma yhdessä muodostavat monikerroksisen kertomuksen retoriikan. Tällöin huomio kiinnittyy olennaisesti siihen, mitä keinoja ja tavoitteita Anitan videopäiväkirjoihin liittyy: mitä informaatiota hän pyrkii välittämään Normalle ja mistä asioista hän haluaa saada tämän vakuuttuneeksi?

Norman aikomuksena on ”rekonstruoida äitinsä viimeiset kuukaudet” (N, 97), ja tämä näkyy eräänlaisena salapoliisityönä laatikoista löytyvien valokuvien, lehtileikkeiden ja mainosten parissa sekä lopulta tietokoneen ja muistitikun avulla. Norman mielessä äidin kotoa löytyvän pahnalaatikon sisältö ”saattoi olla samanlainen dokumentti äidin mielen hajoamisesta kuin videot, niiden tarinat monimutkaisista perhekuvioista ja lihaksi tulleesta Evasta” (N, 179). Äidin videopäiväkirjat kertovatkin erityisesti salamyhkäisen Evan tarinan. Kyseessä on eräänlainen myytinen esiäiti, Eeva, jonka jälkeläiset asettuvat tahtomattaankin samaan sukulinjaan (vrt. James Joycen aiemmin mainittu novelli ”Eveline”, jonka nimi voidaan tulkita myös ”Eeva-linjaksi”). Köyhässä tamperelaisessa työläisperheessä syntyneellä Evalla uskottiin olleen ”taikavoimia”, ja hän oli päässyt hyvään avioliittoon haistamalla ”miehestä rikkaan talon, muskotinkukan ja sitruunankuoren, kristallisokerin ja siirtomaatavara-kaupan” (N, 177). Kyseessä on Norman lähes sadan vuoden takainen, Pariisiin ja Amerikkaan päätynyt sukulainen, tarkemmin sanoen äidin äidin täti, jonka ”yliluonnollisen pitkät hiukset saivat hänet näyttämään enemmän satuolennolta kuin oikealta ihmiseltä” (N, 62). Eva on ollut sirkusmaailmaa kiinnostanut ”poikkeus”, jonka yletön hiustenkasvu tar-

joaa maagisen selityksen Norman vastaavalle taipumukselle, sen sijaan että kysymys olisi Anitan epäilemästä ympäristösaasteiden aiheuttamasta sairaudesta.

Samalla kun Norma lukee äitinsä päiväkirjoja tutkien niihin sisältyviä arvoituksia, tutkii äiti päiväkirjamerkinnöissään ”vanhoja valokuvia” ja ”postikorttisarjoja” (N, 64), joissa on kansainvälisiä naismalleja. Tämän kerroksisen tutkimustyön kautta avautuu erityinen naisten historia: pitkähiuksiset naiset ovat jo kauan olleet visuaalista kauppatavaraa. Eva on ollut nimetön tähtimalli, jonka Anita pystyy jäljittämään vanhoista valokuvista, postikorteista ja mainoksista vain tämän poikkeuksellisten hiusten perusteella; Evan kuvia ja niiden kopioita oli ”keräilty, käytetty konfettirasioissa, parfyymipulloissa, kirjojen kansissa ja mainoksissa vuosikymmenestä toiseen” (N, 66–67). Evan elämä on ollut salattua, mysteereihin ja rikoksiin kietoutunutta groteskin melodraaman maailmaa. Suomessa hänestä on jäänyt elämään vain salaisuus ja häpeä sekä perheraamatun väliin piilotettu valokuva. Evasta on tullut paitsi miesten hallitseman kaupallisen hiusmallimaailman uhri, myös Naakan suvun naisten silmissä ”syntinen”, ”moraaliton” ja ”skandaalinkäryinen” nainen (N, 69, 70). Tällöin yhteisö torjuu Evan hänestä tehtyjen kuvien ja tarinoiden takia. Sama kohtalo on tarjolla niin ”hulluksi naiseksi” nimetylle Anitan ystävättäreille Helenalle kuin Normallekin, jos hän suostuu pelaamaan miesten maailman ehdoilla.

Itsenäisyyteen pyrkivät naiset tulevat *Norman* tarinamaailmassa viime kädessä miesten määrittelemiksi. Lambertin hahmo alkaa symboloida kaiken kattavaa patriarkaalista pahaa, myös hänen tyttärensä Marionin silmissä: ”Ei tulisi rakkautta, ei omaa perhettä, ei mitään tai ketään omaa, ei kummallekaan heistä, tulisi vain Lambert, joka suunnasta, tavalla tai toisella” (N, 240). Naisen vaihtoehdoiksi tarjotaan myötäreilvä sopeutuminen – jota vastaan niin Norma kuin Marion mahdollisimman pitkään pyristelevät –, itsensä tuhoaminen itsemurhan (tai murhatuksi tulemisen) muodossa, kuten Anitan ja Albiinon tapauksessa, tai omiin oloihinsa suljettu mielenvikaisuus. Viimeisin on Helenan (ja mahdollisesti kummittelemaan jääneen Evan) kohtalo, joka tuo Oksasen tuotannon lukijalle mieleen niin *Puhdistuksen* klassisen ”hullu nainen ullakolla” -kuvaston kuin *Kyyhkysten* Juuditin systemaattisesti tuotetun

ja kliinisesti diagnosoidun hulluuden. Tämä kuvio on esillä jo esikoisromaanissa *Stalinin lehmät*, jossa kertoja-Annan äidin Katariinan perustellut epäilyt miehensä venäläisistä lemmenseikkailuista saavat vastaan-
sa paitsi isän yksilöllisen, myös patriarkaalisen kulttuurin yhteisöllisen äänen: ”Hullu nainen. Ihan hullu. Keksii kaikenlaista hullua. Anna, katso nyt, miten sekaisin äitisi on.” (*SL*, 228.)

Normaa lukiessa on hyvä huomioda tarinan kertomisen eri kerrokset: ulkopuolinen kertoja kuvaamassa Normaa lukemassa äitinsä video-päiväkirjoja, joissa tämä kertoo tarinoita liittyen menneisyyden arvoitukseen ja niihin sisältyviin tarinoihin. Itse videot vaativat nekin Normalta luku- ja katselutaitoa, minkä voidaan (ylitulkinna uhallakin) nähdä heijastelevan romaanin lukijalta vaadittavaa tarkkaavaisuutta sekä muodon ja sisällön hallintaa:

Osa äidin videoista oli pelkkää nurmea tai kukkaistutusta puheen kuuluessa taustalla. Joskus äiti ja Helena istuivat Niuvanniemen omenapuutarhassa tai kävelivät puistossa, ohittivat halkopinoja mäntyjen saartamalla teillä. Hallintorakennus häilähteli taustalla klassisine piirteineen oudon symmetrisenä muuten tasapainottomassa sisällössä. [– –] oudot kuvakulmat ja taltioinnin katkaisut kesken puheen. Välillä Helena ja äiti istuivat pihakeinussa ja keinin natinaan sekoittui hoitohenkilökunnan ääniä. Taustalla näkyviä rakennuksia kiersi ylhäältä sisäänpäin kaartuva verkkoaita. (*N*, 202.)

Lukijan on tarpeen huomata romaanin kerronnassa esiintyvät tyylin vaihtelut, jolloin eri lukujen tapahtumat fokalisoidaan kulloisenkin näkökulmahenkilön kokemusmaailmasta käsin. Niinpä päähenkilö Norma esiintyy vieraammasta näkökulmasta niissä jaksoissa, jotka on kerrottu Marionin näkökulmasta: ”Käydessään ripsisängylle tyttö ei suostunut luopumaan turbaanista” (*N*, 160); ”tyttö tarkasteli tulosta ja hänen räpytellessä silmiään Marion näpsäytti kuvasarjan peilin kautta” (*N*, 161). Tässä kohtauksessa pahaa-aavistamattomasta Normasta tehdään konkreettisestikin kuvattava objekti, sillä Marion on saanut Lambertilta tehtäväksi ottaa tästä valokuvia. Jos Norman maailmaa sävyttää vielä avoinna

olevan tulevaisuuden värikyys ja rönsyily, Marionin maailmaa hallitsee suljetun tilan ja elämän elottomuus ja kalpeus.

Vaikka kulttuuriset käsitykset ovat kehystäneet Evan ”pahaksi naiseksi”, Anita ymmärtää, että Norma on nykyajan Eva, joka sosiaalisen ja digitaalisen median aikakaudella saattaisi joutua vielä syvempään ryöpytykseen kuin valokuva- ja postikorttiajan mallina toiminut esiäitinsä. Anita toteaaakin videopäiväkirjassaan, että ”vain kertomalla hänen tarinansa voisin jättää sinulle perinnöksi edes jonkinlaisen historian, joka olisi sinun omaasi, sinulle tunnistettava” (N, 72). Parhaassa tapauksessa Norma voisi löytää oman kadoksissa olevan identiteettinsä tästä suvun poikkeuksellisten naisten historiasta. Anita onkin perehtynyt tähän naisten historiaan kuvitteellisten kuvien ja kertomusten avulla. Hänen asuntonsa seinällä on Shakespearen Ofeliaa esittävä prerafaeliittinen taulu⁸, ”hänen kotinsa oli tapetoitu tähkäpäiden kuvilla, hyllyt notkuivat heistä kertovista kirjoista” (N, 73), ja ”[a]sunto olisi voinut olla mausoleumi menneiden aikojen kultakutreille” (N, 73). Evaakin vanhemmaksi esikuvaksi nousee Elizabeth Siddal, Ofelian malli ja viktoriaanisen taidemaalari-runoilijan Dante Gabriel Rossettin itsemurhan tehnyt vaimo, josta miestaiteilija oli tehnyt runoutensa muusan. Vaikka kirjallisuus- ja taidehistoria puhuukin Rossettin saavutuksista, esittää *Norma* vaihtoehtoisen tulkinnan: ”[– –] kun Rossetti oli avannut arkun, se oli tulvehitinut Elizabethin kuparaisia kiharoita. Toisin kuin runokokoelma ne olivat kestäneet aikaa, ne olivat olleet täysin turmeltumattomia ja ne olivat täyttäneet arkun.” (N, 74.)

Norma on itse potentiaalisesti uuden media-ajan prerafaeliittinen hiusmalli ja Ofelia, sillä hän kokee, että ”[e]hkä Elizabeth Siddal oli tuntenut samoin poseeratessaan keskellä hänestä kilvoittelevien taiteilijoiden laumaa” (N, 118). Hänen äitinsä kertooakin näitä historian sadunomaisia tapauksia varoittavina esimerkkeinä Normalle – mukaan lukien pitkähiuksisten Sutherlandin sisarusten tarina, joka päättyi teatterista, sirkuksesta ja tavaratalojen näyteikkunoista loppuvuosien elämään ”erakkoina rapistuvassa kartanossaan, köyhydessä ja itkien sydänsurujaan” (N, 129). Norman kohtalona nykyisessä audiovisuaalisen ja sosiaalisen median maailmassa olisi kuitenkin joutua näitä menneisyyden tapauksia suurempaan pyörytykseen, ”paparazzien” tuottamaan ”sirkuk-

seen” (N, 172), sillä Norman hiukset edustavat jotakin vaarallista, hallitsematonta voimaa:

Hiustesi arvaamaton käyttäytyminen on se varsinainen uhka. Niillä voi olla vaikutuksia, joiden paljastuttua sinä et kelpaisi enää hiusvärimainoksiin, et muotilehtien kansiin, et lippulaivaksi uusille hiustuotteille Sutherlandin siskosten tavoin. Sinusta ei sukeutuisi Elizabethin kaltaista muusaa eikä sinusta tulisi heidän kaltaistaan onnetonta tähteä. Sinä joutuisit vankilaan, mielisairaalaan tai muille vaarallisille ihmisille suunniteltuihin laitoksiin. Myös sinun kotitaloasi ja ikkunaasi käytäisiin kuvaamassa ja haaskalinnut löytäisivät tiensä taas Naakan talolle. Friikkiohjelmien tuottajia tulvisi maailman joka kolkalta ja he päättäisivät kuvata pätkänsä perinteisessä kansallismaisemassa koivujen reunustamilla teillä, maalaistalon pihapiirissä. [– –] Jokaisella olisi jälleen joku tarina kerrottavanaan, kukaan ei voisi vastustaa viidentoista minuutin julkisuuttaan. (N, 137.)

2000-luvun suomalainen romaanikerronta (esimerkkeinä Laura Gustafssonin *Huorasatu* [2011] tai Marisha Rasi-Koskisen *REC* [2020]) on saanut vaikutteita digitaalisen ja sosiaalisen median viestintätavoista, joihin romaani kulttuurikriittisenä muotona saattaa samalla ottaa etäisyyttä ja joita se saattaa parodioida. Maailman medioituminen, esineistyminen, tavarastuminen ja kaupallistuminen ovat 2000-luvun suomalaisen romaanin tematiikkaa mutta samalla myös muotoa. Realistinen, henkilökeskeinen proosa ei enää kykene tavoittamaan muuttuvan maailman ilmettä, vaan vaaditaan uusia kertomisen ja esittämisen tapoja, jotka voidaan lukea myös kulttuurikriittisinä pyrkimyksinä. Toisin sanoen audiovisuaalisen ja digitaalisen kulttuurin tai sosiaalisen median keinoja hyödyntävä 2000-luvun romaanikirjallisuus ei omaksu noita keinoja kriitikittömän ihailevasti tai postmodernistisen leikillisesti, vaan sen vakavana tavoitteena on kuvata maailmaa, jonka keskellä me elämme (ks. Arminen ja Lehtimäki 2019, 23). Tätä romaanin muutosta voidaan kuvata postmodernismin jälkeiseksi tai metamodernistiseksi tilaksi, jossa postmoderni ironia korvautuu uusvilpittömyydellä.⁹

Norma on romaanina tekstuaalisilta keinoiltaan pikemminkin konventionaalinen kuin kokeellinen – retorisen kertomusteorian kielellä enemmän mimeettinen kuin synteettinen – verrattuna joihinkin muihin suomalaisiin nykyromaaneihin. Silti senkin tarinamaailma on erilaisten viestintävälineiden – tekstin, valokuvan, puhelimen, sähköpostin, videon, sosiaalisen median – täyttämää. Tämä medioitunut maailma näkyy ihmisten muuttuneissa kommunikaatiosuhteissa toisiinsa. Tutkiesaan äitinsä sähköposteja ja Facebook-sivuja tämän kuoleman jälkeen Norma kokee, että ”[ä]iti ei olisi enää koskaan on-line” (N, 53). Alvarin ironisen kommentin mukaan ”Anita tuskin on kirjautunut sosiaaliseen mediaan rajan takaa” (N, 155). Yksin jääneeltä Normalta sosiaalisen median hallinta vaatii selviytymistaitoja, sillä tarkkailevia silmiä on kaikkialla, eikä yksityisyyttä enää ole:

Norma oli jäänyt kiinni. Sähköposti. Messenger. Skype. Kilahdukset postilaatikkoon. Kampaamon Facebook-sivun ja Anitan tukkeutuneen viestilaatikon tutkiminen. Hän oli sulkenut verkon käyttönsä jälkeen, mutta siitä oli jäänyt jälki. Hän ei pärjäisi näiden ihmisten kanssa. He osasivat asiansa, hän ei. (N, 155.)

Normassa ihmisten välinen luonnollinen kommunikaatio ja luonnollisessa ympäristössä eläminen alkaa muuttua digitaalisen ja sosiaalisen median hallitsemaksi ja lukuisten erilaisten mielialalääkkeiden ylläpitämäksi lumetodellisuudeksi. Tällaisessa uudessa todellisuuskokemuksessa ihmisen näkeminen mitattavissa ja vaihdettavissa olevana kuvana ja esineenä muuttuu vähitellen uudeksi luonnollisuudeksi, tavaksi toimia ja olla olemassa. Kaunokirjallisuus saa lukijan kuitenkin pohtimaan niitä radikaaleja uhrauksia, joita ihmiset joutuvat tekemään tässä koko ajan teknistyvässä, medioituvassa ja välineellistyvässä – sekä kaupallistettavissa olevassa – maailmankuvassa.

Melodraaman muotokeinot ja naisten tarinat

Norman ”melodramaattisuus”, sen juonenkäänteet ja suuret tunteet, on luonnollistettavissa kytkemällä se oopperan traditioon – romaanin nimi onkin viittaus Bellinin oopperaan *Norma* (1831). Norma itse toteaa Alvarille: ”Kun äitiä kosittiin, radiossa soitettiin sen nimistä oopperaa” (N, 141). Norma liikkuu jatkuvasti ballerinat jaloissaan, samoin kuin hänellä on päässään hiuksia aloillaan pitävä mielikuvituksellinen turbaani: ”Hiukset olivat alkaneet sähistä jo hississä ja kiskaistuaan turbaanin päästään Norma näki niiden muuttuneen kiemurteleviksi lonkeroiksi” (N, 108). Tämä kuvaus muistuttaa maagista realismia, ja maagisen realismin puolelle astuu myös Anitan videopäiväkirjoissa esiintyvä kuvaus Evasta, joka puhuu menneisyydestä Helenan kautta – koska Helena on polttanut piipullisen Norman hiuksia, jotka periytyvät Evalta. Norman taianomaisten hiusten polttaminen piipputupakan tai marihuanan tavoin avaa naisten välisen kokemuksellisen historian. Mika Hallilan (2019b, 181) oivaltavan tulkinnan mukaan romaani kumoaa suomalaisessa kirjallisuudessa hallitsevan mieskeskeisen piipunpolton tradition, kun piippu täytetäänkin tupakan sijaan hiuksilla. Hallila kuitenkin tarkentaa, että romaanissa on kyse ennen kaikkea Norman luovasta ratkaisusta:

Piipun täyttäminen pelkillä hiuksilla ja niiden polttaminen edustaa substantiaalista irtiottoa kirjallisen perinteen tupakka-merkkien merkityksistä. Oksasen romaani ei kuitenkaan pyri tähän, vaan keskeisemmäksi nousee se seikka, että tupakoiva Norma polttaa itse tehtyjä savukkeita eli sätkiä ja sekoittaa poltettavat hiukset tupakkaan. Tämä palauttaa ambivalenssin, joka pelkkien hiusten polttamisessa jää uupumaan. Tupakka edustaa yhteyttä (miesvaltaiseen) kirjalliseen traditioon, hiukset edustavat yhteyttä naistenvälisyyteen irrallaan miehisistä merkityksistä. [– –] Sätkeä polttava, hiukset tupakkaan sekoittava nainen on hiuspiipunpolttaja-(esi)äitejään emansipatorisesti askelen edellä. (Mt., 181–182.)

Hallilan tulkinta on sikäli perusteltu, että hiussiipullisten polttaminen aiheuttaa sekä Helenalle että Normalle ensin mielen rauhoittumista mutta jatkuessaan – erityisesti Helenalla – mielen järkkymistä. Tällöin Norman kehittämä hiustupakka-välimuoto mahdollistaa hänelle sekä maagisen naisyyhteyden ylläpitämisen että hiusten polttamisen vaarallisten sivuvaikutusten välttämisen: ”Hän sotki hiussilpun tupakan sekaan, pyörytteli pötkön sätkäkoneessa” (N, 252). En kuitenkaan itse lue Norman luovaa keksintöä välttämättä ”emansipatoriseksi”, kuten Hallila tekee. Toisin kuin Eva ja Helena, jotka mielenvikaisuuden uhallakin pyrkivät eroon miesten maailmasta polttamalla hiuksia, Norman ”ambivalentti” tapa sekoittaa tupakkaa ja hiuksia merkitsee sekä naisten historian säilyttämistä että miesten maailman hyväksymistä. Tämä tulkinta, jota romaanin kokonaiskuvio nähdäkseni tukee, on tosin pätevä vain sillä perusteella, että tupakka liitetään nimenomaan miestenvälisyyteen, kuten Hallilan historiallisessa katsauksessa suomalaiseseen kirjallisuuteen tehdään.

Evan hiusten polttaminen luo yhteyden eri sukupolvien naisten välille: ”Eva puhui minulle, Helenan kautta” (N, 173). Haudan takaakin Evalla on kyky lukea toisia ihmisiä jopa syvemmin kuin elävillä ihmisillä, lukuun ottamatta juuri Normaa, joka on perinyt Evalta tuon erikoislaatuksen taidon. Niinpä kuollut Eva – Normaakin terävämmin – pääsee perille muiden naisten, kuten Helenan ja Anitan, välityksellä Lambertin perheen toiminnan motiiveista: ”[– –] Eva ymmärsi Lambertien toimialoista enemmän kuin minä. Hän oli haistanut Alvarista klaanin elinkeinot, ja hän tiesi miten niitä voisi käyttää hyödyksi.” (N, 176.) Eva pääsee kertomaan omaa tarinaansa Helenan kautta Anitalle, joka puolestaan välittää sen eteenpäin Normalle. Tällöin naisten kokemushistoria muuntuu yhteisiksi, sukupolvelta toiselle välitettäväksi tarinoiksi.

Sukupolvelta toiselle välitettävät tarinat ovat selkeästi esillä myös *Puhdistuksessa*, jossa kysymys on lisäksi tarinoiden välittämisen katkoksista. Aliide nimittäin huomaa vähitellen, että Zara on lähempänä hänen oman sukunsa luonnetta kuin hänen oma tyttärensä Talvi, joka pikeminkin omaksui isänsä Martinin kommunistiset fraasit ja jolle Viron maaperä ei merkinnyt mitään: ”Talvi ei erottanut kastehelmeä ratamosta eikä kärpässientä karvalaukusta, vaikka Aliidesta sellaisen ei pitäisi olla

mahdollista, ei hänen ja Ingelin perimällä” (P, 244). Kuten Päivi Lappalainen (2011, 273) tulkitsee, Aliidelle ei synny yhteyttä omaan tyttäreen – Talviin, joka pikemminkin oppii isänsä Martinin kertomat tarinat. Lappalaisen (mt.) mukaan Aliide maksaa kalliin hinnan tekemästään vääryydestä sukuaan kohtaan, jolloin ”Aliiden teko siis katkaisee matriilineaarisen ketjun ja riistää myös hänen omalta tyttäreltään äidinpuoleiset tarinat samoin kuin muun suvun naisten perimätiedon”. Talvi omaksuukin mieluummin Martinin tarinat sosialismin kukoistuksesta ja edistyksestä kuin Aliiden tarinat oman sukunsa arvoista ja perinteistä. Aliiden surumielisessä pohdinnassa Talvi kasvaisi ”Martinin kertomiin tarinoihin, joissa ei ollut mitään virolaista” (P, 243) sen sijaan, että tyttärellä ”olisi yhteisiä tarinoita äitinsä kanssa” (P, 244). Ja vaikka Zaran isoisä Hans olisi voinut kertoa tälle omia tarinoitaan, jos olisi saanut elää, olisivat hänen kertomuksensa metsäveljien toiminnasta liittyneet nimenomaan miesten maailmaan. Kuten Hans päiväkirjamerkinnässään kirjoittaa: ”Ei ne ole naisille sopivia tarinoita” (P, 222).

Tarinoiden kertominen ja niiden välittäminen uusille sukupolville tulee tärkeäksi teemaksi *Puhdistuksessa*, mutta kyse on myös siitä, minkälaisista tarinoista on kyse. Aliide pettyy, kun ei voi kertoa tyttärelleen jouluperinteistä tai siirtää tälle kiintymystään maahan, puutarhaan ja ruoanlaittoon. Sen sijaan Talvi oppii Martinilta ateismin tieteellisen maailmankuvan, vaikka ironisesti vaihtaakin sen aikuistuessaan – ja mennessään naimisiin suomalaisen miehen kanssa – länsimaiseen kultuskulttuuriin. Tällä tavalla hän tuottaa syvän pettymyksen myös isälleen, koska Martinin kertoma tarina kommunismista ei ole sittenkään pidemmän päälle kantanut hedelmää.

Kertomukset, joita maailmasta kerrotaan, osaltaan rakentavat ihmisten ideologiaa käsityksiä ja tulkintoja tuosta maailmasta, jolloin neuvottelu kertomuksista ja niiden merkityksistä on olennaista (ks. esim. Phelan 1996, 170). Kertomuksiin liittyy tässä mielessä sekä rakentavia että vahingollisia mahdollisuuksia. Kuten Hanna Meretoja (2018b, 9) kirjoittaa: ”Mahdollisen tajuamme kultivoivat kertomukset avartavat kerronnallista mielikuvitustamme siten, että pystymme ottamaan kriittistä etäisyyttä meille kulttuurisesti tarjolla oleviin kerronnallisiin identiteetteihin ja rakentamaan vaihtoehtoisia, omaehtoisempia kerronnallisia

identiteettejä.”¹⁰ *Normassa* – tai *Puhdistuksessa* – naispäähenkilöille on tarjolla valmiita kulttuurisia kertomusmalleja, joita he saattavat toistaa tietäen tai tiedostamattaan. Kuitenkin juuri ”naisten historia” on molemmissa romaaneissa vaihtoehtoinen tapa kokea ja tulkita maailmaa, jota hallitsevat ”miesten kertomukset”. *Normassa* naiset elävät myös kuvitelmissaan ja muistoissaan; Norman isoäiti tarjoilee ”hapertuneen muistin kehräämiä huomioitaan” (N, 7). Helenalle tarinoiden – sepitteellistenkin – kertominen on keino selviytyä, ja tämä on teema, joka esiintyy usein Oksasen tuotannossa:

Marionin selonteko Johanneksesta oli identtinen sen tarinan kanssa, jonka äiti oli kertonut videoilla, ja Marionin mielestä Helena oli kerrannut tarinaa ainoastaan siksi, että Lambert kohteli häntä niin huonosti. Tarina oli Helenan tapa puolustaa itseään. Paluumuutto Ruotsista Suomeen oli vaikuttanut hänen tilansa heikkenemiseen ja hän oli alkanut kehrätä myös tarinoita siirtolaisuudesta. (N, 197–198.)

Myöhemmin kertomus esittää Norman näkökulmasta, että osa (Helenan välittämästä) ”Evan tarinasta saattoi olla totta”, mutta että äiti ”olisi pystynyt sepittämään [– –] Helenan kanssa tarinoita, jotka olivat Normasta uskottavia” (N, 203). Vaikka Helenan tarinat ovat syvimmillä tasollaan oikeasti Evan elämäntarinoita Euroopasta ja Amerikasta, on sepitekin keino päästä osalliseksi naisten historiasta. Tällainen kokemuksellinen, tarinoiksi muutettu muistojen ja tunteiden historia on romaanissa asetettu selvään kontrastiin miesten viileän käytännöllisen, tässä hetkessä liikkuvan ja tulevaisuuteen tähtäävän toiminnan kanssa. Miesten maailmasta on kuitenkin tullut normi, johon naistenkin on selviytyäkseen sopeuduttava. Vaikka Norman maailmassa on vielä tilaa tunteille ja mielikuvitukselle, kerrotaan hänen näkökulmastaan, kuinka raaka todellisuus ”keskeytti kuvitelman” (N, 298).

Norma käyttää niin sadun kuin maagisen realismin keinoja kertoakseen feministisen version naisten kokemuksellisesta historiasta miesten hallitsemassa kylmässä, markkinavetoisessa maailmassa (ks. Bergenmar 2020, 153). Sadun, fantasian, melodraaman, sirkuksen ja oopperan

maailma tarjoaa romaanin groteskeille sävyille, voimakkailla väreillä ja äkkiväärille käännteille luontevan perustan, joka ei ole palautettavissa perinteisen realismin vaatimuksiin. Kuitenkin kertomus pyrkii samalla osoittamaan, että saduista, taioista ja uskomuksista ei ole apua julman todellisessa maailmassa sen enempiä kuin huumausaineista ja lääkkeistäkään:

[Norma] haki nyt vanhaa tietoa uudestaan, tuttuja ohjeita vihreästä teestä ja valkosipulista harmaantumista ehkäisevinä keinoina, inkivääristä, jota intialaiset hieroivat päänahkaansa, mangaanin, kalsiumin, foolihapon ja kuparin tärkeydestä ravinnossa.

Norma luki neuvot kuin ne olisivat mantra, jota hokemalla mieli rauhoittuu ja ongelmat asettuvat oikeisiin mittasuhteisiin. Tai ehkä hän toivoi löytävänsä silmiltään karanneen vinkin, rivien väliin tiptahtaneen taian. Taikaa ei löytynyt. Eikä mantra rauhoittanut. Hänen aikansa kampaamossa olisi rajallinen. (N, 109.)

Todellinen elämä ei ole lopulta kehystettävissä juonelliseksi melodraamaksi eivätkä todelliset ihmiset ole valmiiksi kirjoitettuja draaman henkilöitä: ”Äidin sohvalla istuvan naisen suoniin oli valunut liivatetta, hän hyllyi ja hänessä velloi surua ja pelkoa, mutta hän oli todellinen ihminen, ei harhaisen mielen tuottama ääni, jollaista Norma oli kuunnellut äidin videoilta” (N, 187). Samalla lukijan on kuitenkin muistettava, että hän lukee romaania, sepitteellistä taideteosta, jossa elämälle ja ihmisille on annettu *jokin* muoto.

Niin Anitan, Norman kuin esiäiti Evan siirtyminen maalta kaupunkiin on suomalaisen kirjallisuuden erästä peruskuviota hyödyntävä tarinamalli (”se tavallinen tarina”), jossa muutto merkitsee myös viattomuuden menetystä. Anita ja Norma ovat aiemmin muuttaneet yhdessä kaupunkiasuntoon Helsingin Kallioon päästäkseen eroon Naakan hämäläisestä sukutalosta ”sitä ympäröivine ahdistavine kyläyhteisöineen” (N, 17). Kuvio on muistumaa *Stalinin lehmien* Annan pyrkimyksestä irtautua ”sysisuomalaisesta” sisäänpäin kääntyneisyydestä, joskin samalla Norman kaupungissa kokema masentuneisuus tuo mieleen *Baby Janen* minäkertojan tukahtumisen neljän seinän sisälle. Hetkellinen kosketus

luontoon on mahdollinen myös Normalle tarinan loppupuolella, joskin hänen tuntemansa vapauden tuulet ovat samalla merkki siitä uudesta, moraalisesti kevyemmästä elämänasenteesta, johon Alvar on häntä johdattamassa. Tällöin luonnollisen maailman ja lapsuuden kesien tilalle on tullut uusi materiaalista hyvää korostava maailma:

Laineiden liplatus ja laiturin kiikkeryys oli kuin lapsuuden kesien, tunnelma ei. Norma huojahteli tikuttavilla lankuilla. Kauempana lipui Tallinnan-laiva täynnä nuokkuvia siirtotyöläisiä ja turisteja risteilykaljassa. Kulosaaren rahakkaat neliöt. Purjeveneitä. [- -] [Norma] epäröi, vaikka meri-ilma ja tuuli rauhoittivat hiukset ja maailma tuntui vastamaalatulta, kallio juuri muovatulta. (N, 270.)

Samalla kun viittaus lapsuuden kesiiin merkitsee Norman viattomuuden menetystä, laiturilankkujen ”kiikkeryys” ja ”huojahtelu” voidaan tulkita Norman moraalisen korruption alkutilaksi, sillä Alvar ehdotuksineen saapuu rikkomaan tätä juhannusidylliä. Myös toinen luontoympäristö on muuttunut siinä missä Normakin: ”Naakkalampi oli juuri sellainen kuin Norma oli muistanut. Viimeisestä käynnistä oli toistakymmentä vuotta, lumpeita ja kaislikkoa oli enemmän, rantaa ei ollut ruopattu vuosikymmeniin.” (N, 300.) On tietenkin selvää, ettei romaanin suhteellisen harvoja luontokuvauksia ole välttämättä tarkoitus lukea symbolisesti, ihmismieltä heijastavina – olivat ne sitten lammen kirkkaita peilipintoja tai rönsyileviä ryteikköjä – vaan ne voidaan tulkita myös omaksi todellisuudekseen, jonka äärelle Normalla on nykyisessä elämässään vaikea päästä.

Aluksi Anita ja Norma ovat juhlistaneet kaupunkiasunnon löytymistä ”ajelemalla edestakaisin metrolla”, mutta “[k]aksitoista vuotta myöhemmin tuo urbaanin elämän edustaja oli ajanut äidin ylitse” (N, 17). Äitinsä tavoin Norma joutuu omaksumaan kovan kaupunkielämän ja suuren maailman pelisäännöt, joissa miehinen valta, rahan kaikkivoipaisuus ja toisten hyväksikäyttö hallitsevat. Kuten *Puhdistuksessa*, nuoruuden onni ja viattomuus ovat taltioituina perhealbumin valokuviin, joiden kautta menneisyys kummittelee nykyisyydessä. Lisäksi, kuten *Baby Janessa*,

huvipuisto (jonne aiemmassa romaanissa ei koskaan päästä) edustaa iloa ja vapautta, jonka kääntöpuolena on masennus tai mielenvikaisuus:

[– –] [Y]hteiskuvat Helenasta ja äidistä nuorina ja Helenasta lastensa kanssa hattarat kädessään, taustalla huvipuisto. Norma tunnisti kuvista Helenan tyttären, Marionin, joka oli näyttänyt teini-ikäisenä nuorelta Helenalta. Mielenvikaisuus oli pesiytynyt Helenaan myöhemmin. Albumin Helenalla oli suora katse ja suloinen hymy. Norma käänsi esiin viimeisen aukeaman ja oli jo nousta, kun äkkäsi yhdessä otoksessa kaksi pariskuntaa viettämässä hilpeää kesäpäivää: äiti ja Reijo Ross katsoivat kameraan nojaten toisiinsa. Heidän vieressään nuorempi versio miehestä [Lambert], jonka hän oli tavannut tänään, oli kietonut kätensä Helenan ympärille. (N, 24.)

Tämä valokuva onkin vain näennäisesti romanttinen, sillä siinä tapahtuva heteroseksuaalinen parinmuodostus kielii ennen kaikkea miesten hallinnasta. Myös helsinkiläiseen katukuvaan sopivaa ”kesäillan komediaa” (N, 43) varjostaa Norman myöhempi kokemus siitä, että Lambert esittää sulavaa herrasmiestä vain hyötyäkseen hänestä. Miehen suureleisyys paljastaa tämän pyrkimykset keinotekoisessa valossa: ”Yhtäkkiä Lambert läiskäisi otsaansa, mykkäelokuviin sopiva ele otti laajan kaaren” (N, 45). Myöhemmin kerrotaan lisää Lambertin tyylikeinoista, kuten siitä, että ”jännitystä nostatettiin sirkustirehtöörin elkein” (N, 237). On kuitenkin huomattava, että Lambertin keinot eivät ole romaanin itsensä keinoja, vaan ne joutuvat kriittiseen valaistukseen.

Norma joutuu hetkeksi ”sentimentaaliseen” tilaan (N, 46) kuultuaan Lambertilta äitinsä jäähyväisistä ja isänsä niin ikään epäilyttävän draamaattisesta kuolemasta veneonnettomuudessa Thaimaassa. Myöhemmin Lambertin poika Alvar ”ohjasi Norman istumaan kuin pyörtymäisillään olevan daamin, jolle pitää etsiä lähin puistonpenkki tai uloskäynti” (N, 142). Tunteisiin vetoavat ja mutkikkaasti risteävät henkilökohtalot tuovat lukijan mieleen melodraaman, niin klassisen romaanin, oopperan kuin mykkäelokuvan muodossa. Peter Brooks (1976, 57) esittääkin, että siinä missä tragedia liittyy sokeuteen, näkemiseen ja valaistumiseen ja komedia kuurouteen, kommunikaatioon ja väärinymmärrykseen, me-

lodraama kytkeytyy mykkyyteen, sillä sitä koskee kysymys asioiden ilmaisemisesta. Tällöin melodramaattisuus korostuu usein suurieleisenä elehtimisenä ja ilmaisutavan etsimisenä sellaisille psyykkisille ja moraalisille asioille, joille ei löydy sanoja. Samalla romanttinen melodraama on Oksasen romaanissa miesten käyttämä hallinnan keino, jolle he luulevat naisten olevan jatkuvasti alttiita, valmiita omaksumaan sen tarinamallit. Tässä mielessä *Norma* on romaanina psykologisen realismin kannalla sen sijaan, että se itse omaksuisi melodraaman keinovalikoiman ja maailmankuvan.

Melodraama operoi voimakkailla kontrasteilla ja symboleilla, joiden tarkoitus on tuottaa värikkäitä ja tunnevoimaisia efektejä tarinamaailmaan. Taidemuotona, joka saa voimallisimman toteutuksensa oopperassa, melodraama yhdistelee musiikkia, draamallista esitystä ja usein värikkäitä lavasteita. Melodraamalle ovat ominaisia logiikkaa ja realistista psykologiaa välttelevä kerronta, romanttisten ja fantasiaelementtien käyttäminen, kärjistetyt henkilöhahmot ja tilanteet sekä juonikuviot, jotka realismin näkökulmasta ovat epäuskottavia mutta joilla on oma unenomainen tai alitajuinen logiikkansa (ks. Brooks 1976, 4). Melodraaman eräänlaisiksi vastakohtiksi saatetaan asettaa tunteiden kohtuullisuus, rationaalinen toiminta, psykologinen realismi ja juonen uskottavat käännteet. Melodraamaa verrataan usein väheksyvässä mielessä realismiin, vaikka näillä on historiallisesti myös yhteyksiä toisiinsa (ks. Toiviainen 1992, 11–12). Niinpä 1800-luvun suuret realistiset romaanit ovat kytköksissä melodraaman tyylikeinoihin. Piileviä kertomusmalleja *Normalle* tarjoaa esimerkiksi Leo Tolstoin *Anna Karenina* (1875–1877), jonka alussa ja lopussa henkilö jää junan alle. Norman äiti Anita heittäytyy metron alle, mutta menneisyydessä on ollut jo tätä ennakoiva tapahtuma: “[–] raiteilta alettaisiin kohta kerätä ruumiin kappaleita” (N, 32).

Keskeisessä melodramaattista mielikuvitusta käsittelevässä tutkimuksessaan Brooks (1976, 11–12) näkee, että melodraamaa on usein väheksytty esittämisen tapana, koska se sisältää voimakkaita tunteita, skemaattisesti tuotettuja moraalisia positioita, äärimmäisiä tilanteita ja toimintoja, läpinäkyvää roistomaisuutta ja hyvyyden vainoamista. Samalla melodraama antaa pelkistetyn ja tehokkaan muodon, jonka avulla voi kuvata jotakin piilevää ja suljettua, unia ja fantasioita, porvarillisen

maailman toiveita ja pelkoja, perhearvoja, seksuaalisia haluja sekä niiden kieroutuneisuutta. Tällä tavalla voidaan nähdä melodraaman *subversiivinen* luonne: se hyödyntää tiettyjä vallitsevan yhteiskunnan käytäntöjä samalla purkaakseen ja kumotakseen niitä. Tätä voikin pitää keinona, jolla *Norma* hyödyntää melodraaman konventioita.

Aiemmin tässä tutkimuksessa, erityisesti *Puhdistuksen* näytelmäversion yhteydessä, on puhuttu katharsiksesta aristoteelisen draamakäsityksen olennaisena käsitteenä. Robyn Warhol (2003, 15) kuitenkin huomauttaa, että Aristoteleen näkemys on sidoksissa historiaan ja kulttuuriin, jossa ensisijainen kokeva ja tunteva subjekti – sekä näytelmässä että katsomossa – on kaupunkivaltion täysivaltainen miespuolinen jäsen. Warholin mukaan katharsis liittyy ennen kaikkea katsojan kokemukseen ja on sikäli taiteen vastaanottoon liittyvä käsite. Vaikka sillä on edelleen kuvausvoimaa yhtenä mahdollisena taiteen ymmärtämiseen kuuluvana muotona, se ei kuitenkaan riitä kuvaamaan kaikkia mahdollisia taiteen ja viihteen lukemiseen, katsomiseen ja kuluttamiseen liittyviä tuntemuksia. Näistä Warhol itse nostaa esiin erityisesti sentimentaaliset, melodramaattiset tai komedialliset ”naisten lajit”. Kuten Warhol (mt., 16) esittää, Aristoteleen teoriassa yleisön henkinen ja moraalinen taso on samassa ihanteellisessa linjassa tragedian arvojen kanssa, ja tämänkaltaisen käsitys kuvastaa pitkälti myös retorista kertomusteoriaa. Sofi Oksasen tragediat – niin näytelmän kuin romaanin muodossa – eivät kuitenkaan tarjoa antiikin tragedioiden kaltaista muodon ja moraalin selkeyttä, joka välttämättä antaisi mahdollisuuden lukijan tai katsojan puhdistautumiseen.

Peter Brooks (1976, 13) mukaan melodraama toimii historiallisesti vastauksena traagisen vision katoamiselle: se syntyy porvarillisen vallankumouksen maailmassa, jossa traditionaaliset normatiiviset käsitykset totuudesta ja etiikasta heitetään romukoppaan. Sekä tarinamaailmaltaan että esitystavaltaan Oksasen romaanit kytkeytyvät osittain Warholin (2003, 42–44) tutkimaan romanttisen ja goottilaisen melodraaman kenttään, ja ne ovat lisäksi nähtävissä klassista aristoteelista sulkeumaa pakenevina, muodoltaan avoimina ja voimakkaasti erilaisiin tunteisiin vetoavina teoksina. Yhden mahdollisen mallin tarjoaa Emily Brontën kiihkeä, selkeitä lajimääritelmiä pakeneva ja tarkkoja muotosääntöjä rik-

kova klassikkoromaani *Humiseva harju* (*Wuthering Heights*, 1847), jonka tunnemaailma ja luontokuvaus ovat esimerkiksi *Puhdistukselle* esikuvallisia. Warholin (mt., 44) mukaan tämänkaltaiset teokset synnyttävät vastaanottajissaan myös keskenään ristiriitaisia ajatuksia ja kokemuksia sen sijaan, että yleisö ottaisi teokset vastaan jollakin yhdenmukaisella tavalla.

Normassa melodraaman rekvisiittaa ovat kärjistetyt hahmot (kuten lipevä ja roistomainen Max Lambert), groteskin ja burleskin maailmat (Evan vaiheet ”sirkusfriikkinä”) sekä ylimitoitetun voimalliset kohtaukset, kuten äiti Anitan hyppääminen metron alle. Esimerkiksi Anitan videopäiväkirjoissa esiintyvät, mahdollisesti sepitetyt tai liioitellut kuvaukset Evan New Yorkin seikkailuista ovat silkkaa melodraamaa romansseineen ja gangstereineen:

Harlemissa Eva oli kulkenut paikan ohi lukuisia kertoja. Etuhuoneessa lypsykoneen näköinen permanenttikone kalltasi naisten päänahkoja, takahuoneessa oli pokeripöytä ja vedonvälitystä, viskipulloja ja gangsterien heiloja ja myynnissä alusvaatteita, joissa oli yhä kymmenen dollarin hintalaput, mutta jotka myytiin kolmella. Heroiini sujahti kädestä käteen ruskeissa paperikääröissä. Eva meni takaovelle, vilautti koria, myi ensimmäisen kerran hiuksensa, sai rahat käteen ja pakeni. (*N*, 227.)

Kuitenkin *Norma* samalla paljastaa melodraaman mekanismit – porvarilliset juonet, patriarkaalisen vallankäytön ja naisten uhrautumisen tragediat – tyylikeinoillaan ja ratkaisuillaan, jotka eivät niinkään ole itsessään melodramaattisia. Pikemminkin romaania hallitsee hiljaisuus, alakuloisuus ja lohduuttomuus, sillä se kuvaa maailmaa, jossa mitään rakentavia ratkaisuja ei voi edes syntyä.

Amerikkalaisessa vuosisadan alkupuoliskon keltaisessa lehdistössä Eavan liitetään ”mysteeri” ja ”magia” (*N*, 227). Näin ollen media ja sen representaatiot kehystävät poikkeuksellisen naisen, ”luonnonoikun” (*N*, 228), elämää niin menneisydessä kuin nykyisyydessä, tuottaen skandaalinomaisia ja melodramaattisia kertomuksia. Jos Evan maailmaa 1900-luvulla hallitsivat valokuvat, postikortit, skandaalilehdistö ja ”sir-

kusmainokset” (N, 229), Norman maailma 2000-luvulla on jo toisenlainen:

[– –] tositelevisio alkoi valloittaa maailmaa ja friikkisirkukset syntyivät uudelleen, nyt televisioruudussa. Äiti oli katsonut niistä jokaisen, Body Shockin, My Shocking Bodyn sekä muut dokumenteiksi naamioidut ohjelmat, ja äitiä meno oli kauhistuttanut: ennen poikkeavien perheet oli jätetty rauhaan sen jälkeen, kun sirkus oli vienyt friikin mukanaan, ei enää, 2000-luvun lehdistö halusi koko suvun. (N, 229.)

Toisaalta Norma näkee tässä moniarvoisessa ajassa mahdollisuuden, jota ei ollut ”pahaksi” ja ”syntiseksi” naiseksi tuomitulla Evalla lähes sata vuotta aiemmin:

Ruutu tuuppasi pienimmänkin marginaaliryhmän ihmisoikeusasiaa, suosituimmat sarjat käsittelivät seksuaalivähemmistöjä, vampyyreita ja yliluonnollisia ilmiöitä. Ennustajat ja enkelikuiskaajat poseerasivat nykyään laadukkaitten naistenlehtien kansissa, niiden kiiltävänkallis paperi oli tehnyt heistä hovikelpoisia. Kaikki kummajaiset olivat jo tulleet kaapista. Hänkin voisi tehdä niin. Hän voisi elää kuten muutkin. (N, 230.)

Anita kuitenkin pelkää ”sydämen viettelyksiä” (N, 233), jotka saattavat johtaa Norman harhaan, jolloin äidin varoituksen mukaan ”oma sydämesi pettää sinut kuten se on pettänyt edeltäjäsi” (N, 233) – niin Evan, Helenan, Anitan itsensä kuin muutkin Normaa edeltävät naiset mutkikkaissa kohtaloissaan romanttisiksi tekeytyvien miesten seurassa. Äiti onkin oikeassa: Norman virheeksi ja kohtaloksi osoittautuu hyväksi ja ymmärtäväiseksi mieheksi tekeytyvä Alvar, vanhempiin ja päällekkäyempiin keinoihin tukeutuvan Lambertin päivitetty kopio, uuden ajan mies, joka lopulta haalii itselleen kaiken vallan.

Hyväksikäytön maailma

Norma on luettavissa kriittiseksi analyysiksi naiskuvan kulttuurisesta rakentamisesta, mutta samalla romaani laajenee käsittelemään globaalia hyväksikäytön maailmaa. Hiusteollisuus ja naisten visualisointi maalauksista valokuvien kautta digitaaliseen mediaan ovat kuitenkin kertomuksen konkreettisia lähtökohtia.¹¹ Päiväkirjoissaan Anita esittää Normalle tarkan kulttuurihistoriallisen analyysin valokuvaajan malleiksi suostuneista naisista, kuten Evasta, josta Norma on nykypäivän kopio jatkuvasti kasvavine hiuksineen:

Ennen sinun kaltaisesi olisi voinut huoletta elättää itsensä taiteilijoiden muusana, sillä painokuvat tai maalaukset eivät olleet tehneet malleista tunnistettavia. Valokuvapostikortti oli muuttanut tilanteen täysin. Niiden keräilystä oli kehkeytynyt kaikkien yhteiskuntaluokkien muodikas harrastus, johon köyhilläkin oli varaa, koska tekninen kehitys oli alentanut korttien hintaa. Yhtäkkiä malleista oli tullut koko kansan katseiden kohteita ja heidän eleitään ja ilmeitään oli jäljitely. (N, 69–70.)

Sen sijaan, että romaani esittäisi tällaiset kuvataidehistorialliset katsaukset ulkopuolisen kertojan opettavaisena äänenä, nämä ”luennot” sijoitetaan Anitan videopäiväkirjoihin, joita hän on tehnyt ”kirjastossa [selaamiensa] taide- ja valokuvakirjojen” (N, 65) perusteella. Nämä pääkertomukseen upotetut tarinat hoitavat olennaista tehtävää kokonaisuudessa: ne opettavat sekä Normaa että lukijaa tuntemaan naisten kuvaamisen historiaa ja sitä, miten nuo kuvat ovat aina myös ”visuaalista mielihyvää” mieskatsojille (ks. Mulvey 1989, 14–26). Anita kertoo opettavaisesti, kuinka miehet ovat aina keränneet kaiken hyödyn kultakutrisista naisista: ”Tarjoamme vain kaiken materiaalin niin monille kauneusaloille, me tarjoamme työvoiman, me tarjoamme vuosisadasta toiseen kasvomme, hiuksemme, kohtumme, rintamme ja edelleen miehet keräävät taskuunsa niistä saatavat setelit” (N, 129).

Erityisesti Max Lambertin lähes karikatyyrinen hahmo on Oksaselle synteettinen väline – mimeettisen ihmiskuvan ohitse – tiettyjen teemo-

jen esilletuomiseksi. Lambert on nimittäin uuden globaalin media-ajan markkinakapitalisti ja kolonisoija, joka suomalais-venäläis-ukrainalaisen hiuskaupan lisäksi hahmottelee vesipullotehdasta Afrikkaan ja lapsiklinikkaa Aasiaan. Tavoitteena on ”maailmanvalloitus” (N, 79), joka jättää jälkeensä köyhiä naisia, orpoja lapsia ja kuolleita eläimiä. Lambertista tulisi ”Vietnamin sikiöimperiumin kuningas [– –], joka kilisytti jääpaloja lasissa kuin siirtomaaisäntä palvelijan kelloa” (N, 287). Norman näkökulmasta Lambert ja hänen vaimonsa Alla olivat onnellinen pariskunta, joka kulki ”käsi kädessä ympäri maailmaa jakamassa lisää onnea muille pariskunnille ja surua toisille, haikaroita oikealle, viikatteita vasemmalle” (N, 192). Lambertin joukkio luuleekin hallitsevansa kaikkea. Kuten Anitan videopäiväkirjoista yhdeksi kertomuksen motoista nostettu katkelma asian ilmaisee:

Lambertit ovat suuruudenhulluja, he haluavat koko maailman ja he ovat valinneet ristiretkelleen oikeat alat. Se joka hallitsee unelmia, hallitsee maailmaa. Se joka hallitsee hiuksia, hallitsee naisia. Se joka hallitsee heidän lisääntymiskykyään, hallitsee myös miehiä. Se joka pitää naiset tyytyväisinä, tyydyttää miehetkin ja se joka tohtoroi hius- ja vauvakuumeisia ihmisiä, on heidän kuninkaansa. (N, 208.)

Toimintaan mukaan ajautunut Anita on hänkin päässyt näkemään, ”kuinka helposti köyhät naiset myyvät hiuksensa, munuaisensa, tai mitä nyt halutaan ostaa” (N, 153). Norma saa kuulla Lambertin klaanin oheistoiminnasta, köyhiä nuoria naisia globaalisti hyväksikäyttävästä sijaissynttäjätoiminnasta: ”Tytöt ovat niin halpoja Romaniassa ja Bulgariassa” (N, 189); ”Tytöt ja lapset olivat niin halpoja Nigeriassa, [– –]” (N, 212). Lopulta Lambert tulee kuitenkin siihen tulokseen, että toiminta on syytä keskittää Afrikan sijaan Aasiaan, sillä ”[e]ihän niitä mustia mukuloita kuitenkaan saa täällä kaupaksi” (N, 288). Hiusten kautta Norma kykenee lukemaan köyhien, sijaissynttäjiksi ryhtyneiden ja lapsensa myymään joutuneiden naisten toiveita (”hiukset olivat kukkineet odotusta, odotuksen kevättä” [N, 185]). Tässä mielessä Margaret Atwoodin voimallinen dystopia *Orjattaresi* (*The Handmaid's Tale*, 1985) resonoi yhtenä

Norman etäisenä pohjatekstinä. Tematiikka jatkuu entistä vahvempana Oksasen seuraavassa romaanissa *Koirapuisto*, jossa ukrainalaiset naiset ajautuvat mainosmalleiksi, sijaissynnyttäjiksi ja munasolujen luovuttajiksi miesten hallitsemassa maailmassa. Romaanin kertojan Olenkan muistuma ”jonkun kuuluisan kirjailijan” sanoista tiivistää pelon tunnelman: ”Miehet pelkäävät, että me nauramme heille, ja me pelkäämme, että he tappavat meidät” (K, 171).¹²

Normassa kyseenalainen toiminta, kuten lapsitehtailu, puetaan unelmiksi rikkaille länsimaisille ihmisille toimistoissa, joissa asiakkaat vaakuutetaan ”sinivalkoisella tunnelmalla, merinäköalalla ja kotimaisella modernismilla” (N, 110). Tämä tematiikka syvenee edelleen *Koirapuistossa*. Lambertin joukkio on tietoinen toimintansa kyseenalaisuudesta, mutta olennaista tässä pelissä – sitä tukevia poliitikkoja myöten – on, että ”[v]älitetään mielikuva rikkaista ulkomaalaisista käyttämässä hyväksi vietnamilaisnaisia” (N, 287). Olennaisia ovatkin puhetavat ja esitykset, diskurssit ja representaatiot, sekä median tuottamat mainosmaiset mielikuvat, joista tulee oma uusi todellisuutensa. Tässä maailmassa toisen ihmisen kasvot, kokemukset ja kärsimykset ovat vain visuaalista esitystä, johon voi ottaa viileää etäisyyttä: ”Alvarin edessä olevan kannettavan ruudulla meksikolainen tyttö itki seitsemännellä kuulla väkisin tehtyä aborttia. Alvar hyppäsi seuraavaan videoon ja seuraavaan itkuun, ja sitä seuraavaan tyttöön, [- -].” (N, 296.)

Romaani kuvaa globaalia markkinataloutta, jossa kaikesta tehdään esineellistä ja kaupattavaa tavaraa markkinamiesten hallitsemassa maailmassa. Kuten Marion Normalle asian esittää: ”Joka kerta sama juttu, niin naisten kuin värillisten kohdalla. Kuluttamaan me kelpaamme, emme omistamaan, emme rikastumaan. Monikansalliset yhtiöt ovat valkoisten hallussa ja ne syövät kaiken, Unilever, L’Oreal. Afrikka on jo hallussa, Kiina ja Intia seuraavaksi.” (N, 162.) Marionin kautta esitetty kuvaus Nigerian vesipullotehtaaksi naamioidusta ”vauvafarmista” vie kaiken kiiltävän mainosesityksen taakse pimeyden sydämeen. Anitan videokameran tallentama kuva toimii dokumenttina:

Kaikki oli yhtä kaaosta, kirkuvia naisia ja parkuvia imeväisiä ja kaatuneita lastensänkyjä, [- -]. Matkalla Anitan uusi kamera surrasi

reppuun piilotettuna ja Anita yritti jututtaa tyttöä parhaansa mukaan. Vietyään tytön tavalliseen sairaalaan he katsoivat videon läpi ja olivat tyytyväisiä tulokseen. [– –] Kun vauva oli syntynyt, se oli otettu häneltä ja paikalle oli tuotu poikia. Hän oli alkanut odottaa uudelleen ja hänet oli siirretty vesipullotehtaaseen, jossa hän oli ollut vankina siitä lähtien. [– –] Kertoessaan takapihalta löytyneistä, koiran esiin tonkimista pienistä luista tyttö itki. (N, 213.)

Anitan salaa kuvaamat videot paljastavat lopulta Normallekin totuuden Lambertin perheen toiminnasta – viimeisillään raskaana olevat aasialaiset tytöt sairaalahuonetta muistuttavassa tilassa lukittuina sänkyyn käsiraudoilla – minkä jälkeen Norma on vakuuttunut, että ”Lambertin klaanin elinkeino ei kuulunut Helenan hullunpuheiksi luokiteltaviin tarinoihin” (N, 257).

Kuten olen tässä luvussa esittänyt, Norman tuntevat hiukset ovat romaanikerronnallinen väline, jonka avulla päästään ihmisten ulkoisen käyttäytymisen taakse, heidän tekoihinsa ja motiiveihinsa. Hiukset toimivat eettisen arvioinnin keinona, sillä ne tunnistavat Normaa itseään nopeammin hänen äitinsä harjoittaman kaupallisen toiminnan – Norman hiusten leikkaamisen ja kauppaamisen – kyseenalaisen perustan: ”Mitä jos syy ei ollutkaan yt-neuvotteluissa tai epäterveissä elämäntavoissa, vaan äidin petoksessa? Jos hiukset olivat yrittäneet viestiä siitä? Jos ne eivät halunneet koristaa tuntemattomien ihmisten päitä?” (N, 109.) Hiusten kautta avautuu kokonainen globaali markkinatoiminta, niin naisten, lasten kuin eläinten häikäilemätön hyväksikäyttö:

Alvarin kädet hänen niskassaan olivat tuntuneet hyväilyltä, suudelma oli solahtanut sydämeen asti, ja hänen hiuksensa olivat purisheet ja puskeneet ja kietoutuneet Alvarin käsivarsiin, vaikka niiden oli täytynyt tietää, mitä tapahtuisi, ja nyt ne tiesivät, ja ne tiesivät, millä alalla nämä ihmiset toimivat. Ne tiesivät, että sarvikuonon sarvet maksoivat satatuhatta euroa kilo, norsunluu vain tuhat, ja dodo-linnusta ei jäänyt jäljelle mitään. Potenssilääkkeet, parannus HI-virukseen. Ne tiesivät miljoona tapaa käyttää mystistä tukkaa, lukemattomia keinoja käyttää naista, joka sitä kantoi. (N, 281–282.)

Romaanissa avautuu rivien välistä laaja näkymä, jossa naisten, luonnon ja etnisten vähemmistöjen sorto kietoutuvat yhteen maskulinistisen, kapitalistisen ja imperialistisen toiminnan tuloksena. Tällaisessa kuvioinnissa kertomuksen retoriikan kysymykset kytkeytyvätkin hedelmällisesti feministisen, ekokriittisen ja jälkikoloniaalisen kirjallisuudentutkimuksen huolenaiheisiin (vrt. Lahtinen ja Lehtimäki 2008, 20–22). Kuten Anita toteaa yhdeksi kertomuksen motoista nostetussa päiväkirjamerkinnässään: ”On helpompi käyttää jotakuta joka ei ole samanlainen kuin itse” (N, 236). Ylläolevan katkelman historiallisessa perspektiivissä tämä toiminta on johtanut joidenkin eläinlajien – kuten dodo-linnun – sukupuuttoon tehostetun tuhoamisen tuloksena, eikä norsunluun tai sarvikuonon sarven salametsästykselle näy maailmassamme loppua. Eläimistä valmistetut laatuvarat ovat osa globaalia markkinatoimintaa: ”Alla pohdiskeli peilin edessä ylä- ja alaosien yhteensopivuutta. Hanoiin oli lähdössä myös Allan onnenlaukku, luksuslaukkuhuutokaupasta hankittu käärmeennahkainen Birkin.” (N, 286.) Sinänsä triviaaleista kuvioista syntyy laajoja artikulaatioita, sillä Allan ja Lambertin Vietnam-toiminta merkitsee tehostettua lapsiteollisuutta kohdunvuokrauksineen ja sijais-synnyttäjineen.¹³

Voimakkaiden analogioiden kautta Oksanen rakentaa kerronnallista kuviota, jossa naisten, lasten ja eläinten kohtelu ja hyödyntäminen rinnastetaan toisiinsa. Romaanin keskeisimmissä tarinakuvioissa naiset joutuvat myymään hiuksiaan ja luopumaan synnyttämistään lapsista, joista jotkut päätyvät afrikkalaisten ”vauvafarmien” likaisille takapihoille elävinä tai kuolleina. Alvarille Norma on hetkellinen rakastettu, mutta ennen kaikkea tulonlähde – ”pikku ukrainalainen” (N, 282) – jonka alituisen kasvavat, ukrainalaista huippulaatua edustavat hiukset merkitsevät rikkauksia. Romaani päättyy avoimeen tilaan, jossa lukija voi olettaa Alvarin ja Norman ”yhteistyön” jatkuvan vielä hetken aikaa, mutta tyrehtyvän traagisesti tulevaisuudessa, jossa Norman hiukset eivät enää kasva. Näin ollen Norman merkitys ihmisenä on rajattu yksinomaan hänen hiuksiinsa ja hänestä on tullut puhtaasti materiaallinen objekti, kuten turkiseläimestä tai lihakarjasta. Norman kehityskertomuksen katkeruutta lisää oman äidin alkuperäinen petos. Anitan tunnusmerkistöjen videopäiväkirjojen taustalla on hänen aiempi hyödyntävoittelunsa,

jossa hän on pyrkinyt tekemään tulosta Norman hiuksilla. Vähitellen paljastuva tieto tästä menneisyydestä saa äidin uuteen valoon Norman silmissä. Kuvio on tuttu Oksasen muustakin tuotannosta ja se saa terävän tiivistyksen *Koirapuistossa*: "[K]uinka vaikea on rakentaa luottamusta petoksen jälkeen" (*K*, 278).

Sofi Oksasen romaaneissa henkilöt joutuvat tekemään moraalisesti ongelmallisia valintoja. Nämä kertomukset herättävätkin retorisen kysymyksen aikamme kovista arvoista: ajavatko ne lopulta kaikki pelaamaan samaa peliä selviytyäkseen ja onko humaaneilla arvoilla enää merkitystä nykymaailmassa? *Normassa* esitetään, että länsimainen markkinatalous ja hyvinvointiyhteiskunta rakentuvat niin naisten, lasten kuin eläinten hyväksikäytön varaan, ja tällä tavoin fiktiivinen kertomus pyrkii myös välittämään kuvia siitä maailmasta, jossa me elämme. Samansuuntainen tematiikka korostuu Oksasen seuraavassa romaanissa *Koirapuisto*, joka keskittää katseensa hedelmöitysbisnekseen, sen pyörittäjiin ja uhreihin.

VIII Fiktio ja politiikka – Kokeminen ja kertominen romaanissa *Koirapuisto*

Sofi Oksasen kuudes romaani *Koirapuisto* (2019) on fiktiivinen teos, joka pyrkii samalla sanomaan jotakin ajankohtaisista sosiaalisista ja poliittisista kysymyksistä.¹ Sen sijaan, että romaania voisi lukea informatiivisena raporttina globaaleista tapahtumista, on tärkeää ajatella laajaa romaanimuotoa erilaisten mahdollisuuksien tilana, jonka puitteissa lukija pääsee pohtimaan sekä kertomisen että kerrotun etiikkaa (ks. Phelan 2017, 8–9). Toisin sanoen lukijan huomio kiinnittyy romaanin minäkertojan Olenkan oman tarinankerronnan keinoihin ja tavoitteisiin – miksi hän kertoo tämän tarinan ja millä tavalla – samalla kun lukijan huomio kiinnittyy siihen, mitkä ovat kerrotun tarinan sisäiset eettiset suhteet henkilöiden ja tapahtumien välillä. Fiktiivisissä kertomuksissa – ja tässä tapauksessa erityisesti *Koirapuistossa* – tapahtuu kommunikaatiota sekä tarinan sisällä kertojan kertoessa omaa tarinaansa personoidulle kuulijalleen että tekstin tasolla implisiittisen tekijän tarjotessa sommitelmaansa omalle ”tekijän yleisölleen”. Koska emme voi aina luottaa siihen, että kertominen tekee oikeutta tapahtumille ja henkilöille, joudumme lukemaan kertojan ohitse kiinnittämällä huomiota esimerkiksi henkilöiden väliseen dialogiin, jolla on sillakin kerronnallinen tehtävä. Kertomus suuntautuu aina jollekin yleisölle – ja toisinaan myös tarinamaailmassa henkilöidylle kuulijalle – jonka läsnäolo vaikuttaa siihen, millaiseksi kertomus muodostuu.

Tarkastelen tässä luvussa Oksasen romaania maantieteellisen paikallisuuden ja henkisen tilallisuuden, kertojan ja hänen kuulijansa sekä didaktisen retoriikan näkökulmista. *Koirapuisto* näyttäytyy romaanina, joka sisältää paljon tutkittua tietoa käsittelemistään asioista, mutta etsii samalla taiteellista muotoa, jonka puitteissa esittää nuo asiat. Sofi Oksasen tuotannossa kerronnan retoriikka on alkanut muuttua didaktisempaan suuntaan, samalla kun kirjailija on keskittänyt katseensa entistä enemmän 2000-luvun yhteiskunnallisiin ja globaaleihin kysymyksiin. Tarkastelen tässä pääluvussa, millä tavalla *Koirapuisto* käsittelee fiktion keinoin aikamme poliittisia kysymyksiä ja millaisen esteettisen muodon se antaa eettisille pohdinnoilleen.

Puisto ja hiilikaivos: paikka ja tila

Koirapuisto on ajassa ja paikassa risteilevä kertomus, joka alkaa Helsingistä vuonna 2016, mutta siirtyy välillä varhaisempiin tapahtumiin Tallinnassa sekä Ukrainan kaupungeissa Snižnessä ja Dniprossa. Samalla kertomus rakentuu erilaisten paikkojen varaan, ja rinnastaa helsinkiläisen koirapuiston täyttymättömien unelmien tilana ja Ukrainan hiilikai-vokset menetettyjen mahdollisuuksien tilana. Romanin minäkertoja Olenka on menestystä elämässään tavoitteleva nainen, virolaisen äidin ja ukrainalaisen isän tytär, jonka nimi on kytkettävissä tunnettuun venäläiseen suklaamerkkiin ja sen romantisoituun naishahmoon. Tällöin Olenka on jo valmiiksi representaatio, joka koostuu virolaisuutta, ukrainalaisuutta tai venäläisyyttä koskevista kuvista ja käsityksistä. Mahdolliseksi, joskin etäiseksi pohjatekstiksi *Koirapuistolle* voi nähdä Anton Tšehovin novellin ”Kullanmuru” (1899), jossa päähenkilö Olenka elää elämänsä miesten ehdoilla ja viime kädessä yksinäisenä ja lapsettomana, korkeintaan ”korvikeäitinä” pienelle pojalle, joka lopulta viedään pois hänen luotaan. Tšehovilainen myötäläminen ja surumielisyyys ovat kuitenkin kaukana Oksasen romanin kovasta ja koleasta maailmasta, jossa naisen täytyy selviytyäkseen ottaa rikolliset keinot käyttöön. Näin ollen Oksasen Olenka ei taivu sen enempää pehmeäksi maitosuklaa-Olenkaksi kuin Tšehovin sympatiaa herättäväksi ”kullanmuruksi”.

Olenka on kokeillut mallinuraa Pariisissa, ajautunut epäonniseen kastanjasosemainokseen ja päätynyt lopulta ukrainalaisen hedelmäitysbisneksen kovapintaiseksi edustajaksi. Hän alkaa muokata eräänlaiseksi kopiokseen toista samoista lähtökohdista ja ympäristöistä olevaa naista, nuorta Dariaa, jolle suunnittelee valoisaa tulevaisuutta materiaalisien hyvän maailmassa. Tässä mielessä Olenka on muistumaa *Puhdistuksen* Ok-sankasta, joka houkuttelee Zaraa mallimaailmaan kiiltävien esitteiden, filmitähtiunelmien ja valkoisena hohtavien hampaiden avulla (*P*, 43) – välillisesti johdattaen tämän Berliiniin seksiorjaksi. *Koirapuistossa* Darian täytyisi Olenkan taivuttelemana vain luovuttaa munasolujaan rikkaalle perheelle, minkä jälkeen maailma olisi avoin esimerkiksi mallin uralle ulkomailla. Kuten *Normassa*, *Koirapuistossa* tulee kuitenkin julkamalla tavalla esille, että miesten – tässä tapauksessa erityisesti venäläismielisten ukrainalaisten liikemiesten ja oligarkkien – hallitsemassa maailmassa naisten toiveilla ja pyrkimyksillä ei ole suurta painoarvoa eikä mahdollisuutta toteutua. Olenkan elämä rakentuu pikemminkin hypoteettisena tulevaisuutena kuin käsillä olevana todellisuutena, sillä tuo todellisuus on koko ajan särkymässä: ”Olin päässyt pitkälle. Oli auto, oli asunto, oli työ, oli omia luottokortteja. Oli mies, oli sydänääniä. Oli kokonainen kattaus elämää ja paljon menetettävää.” (*K*, 386.) Tämä visio esitetään Olenkan kertomuksen loppupuolella, mutta tarinamaailman tapahtumat ovat jo paljastaneet, että Olenka on menettänyt kaiken.

Stalinin lehmien tavoin *Koirapuistossa* nostalgia ja koti-ikävä rakentavat kertoja-päähenkilön kokemusta ja identiteettiä. Olenkan kansallinen ja kielellinen identiteetti on samalla mutkikas ja monikerroksinen, sillä hänen perheessään puhutaan ukrainaa, venäjää ja viroa riippuen siitä, kenen kanssa puhutaan. Tämän lisäksi Olenka itse on oppinut englantia kansainvälisen välitysfirman työntekijänä sekä suomea lapsena Tallinnassa, jossa hänen isänsä sai Suomen television näkymään ja kuulumaan. Olenkan henkilökohtainen identiteetti rakentuu sen mukaan, mitä kieltä perheessä puhutaan: ”Eikä äiti puhunut minulle enää ukrainaa. Kieli vain katosi, ja eräänä iltana hän kutsui minua venäjäksi Aljonkaksi, ei Olenkaksi, eikä hän edes huomannut sitä.” (*K*, 238.) Sen sijaan ”puhekieleen vähitellen hiipivät länsisanat” (*K*, 242) saavat Olenkan äidiltä osakseen halveksuntaa.

Monikielisyys Olenka kokee perheensä kansallisen identiteetin muodostuvan negaationa muihin kansallisuuksiin: ”Kuten kaikki muutkin ukrainalaiset, olimme jonkinlaisessa välimaastossa: venäläisten mielestä jonkin sortin vähävenäläisiä ja virolaisten mielestä venäläisiä” (K, 225). Snižnen hiilikaivoskaupunki ja Donbassin alue, jonne perhe muuttaa isän työnäkymien perässä – vaikka horisontissa siintää vain ”hiilijätevuorten synkkiä siluetteja” (K, 246) – on jonkinlainen vihoiviimeinen paikka sekä ukrainalaisesta että virolaisesta näkökulmasta katsottuna. Olenkan isoäidin mielestä se on ”liian venäläistä aluetta, sellaista seutua jonne olivat lähteneet vain kaiken toivonsa heittäneet ihmiset – maansa ja kylänsä menettäneet, juurensa ja sukunsa kadottaneet, kielensä, uskonsa ja itsensä hukanneet” (K, 253). Snižnestä tulee kadotettujen kaupunki, ja joka sinne astuu, saa heittää kaiken toivon: mustat kaivokset, jonne ihmiset katoavat, ovat kuin Danten Helvetti maan päällä. Oksasen tuotannon luontokuvauksissa on samanaikaisesti läsnä materiaallinen todellisuus ja sen vertauskuvallinen tulkinta, jolloin tietynlainen maisema tuottaa tietynlaista mielentilaa: ”Maaseutu oli tähän aikaan vuodesta masentava, puut luisia ilman lehtiään ja haikaroiden pesä näytti avaruuden mustalta aukolta tummenevalla taivaalla” (K, 309). Personifikaatio yhtenä klassisen retoriikan keinona yhdistyy retoriikkaan toisessakin mielessä, lukijaan vetoavana tunnevaikutuksena.

Romaani rakentuu täten erilaisten fyysisten ja mentaalisten paikkojen ja tilojen vastakkainasettelulle sekä ulkoiselle ja sisäiselle matkanteolle. Käsitteemme kertomuksesta voi rakentua esimerkiksi polun kuvan ympärille: kuinka kertomuksen henkilöt liikkuvat, kohtaavat ja eroavat fiktiivisessä maailmassa, ja kuinka heidän ajallinen ja tilallinen sijoittumisensa muodostaa tarinan juonen (ks. Bridgeman 2007, 55–56). Esimerkiksi *Puhdistuksessa* polun tai matkan peruskuvana on hallitseva: vaikka Aliide itse onkin periaatteessa koko elämänsä paikallaan saman talon ja puutarhan asukina ja myöhemmin haltijana, liikkuvat muiden henkilöiden tiet pois hänen luotaan (Ingelin hahmossa) ja takaisin hänen luokseen (Zaran hahmossa). Romaanissa ”matka” tapahtuu sekä fyysisellä, sosiaalisella että psykologisella tasolla; Aliiden fyysinen liikkumattomuus rinnastuu Zaran jatkuvaan liikkeellöölöön, mutta heidän kohdatessaan alkaa Aliiden psyykinen matka kohti muutosta.

Olenka tekee kertomuksessaan paitsi konkreettista matkaa maantieteellisestä paikasta toiseen myös henkistä matkaa tunteissaan ja muistoissaan. Tällöin on huomattava paikan ja tilan käsitteiden kompleksinen suhde: siinä missä tila on jossakin määrin abstrakti, metaforinen käsite, on paikka pikemminkin fyysinen, konkreettinen ja maantieteellinen käsite (ks. Lyytikäinen 2004, 154). Kertomuksen aika ja tila eivät fenomenologisesti ajatellen ole olemassa missään ruumiittomassa tyhjiössä, vaan ne ovat inhimillisesti koettuja. Patrick Colm Hoganin (2011, 29) affektiivisen narratologian mukaan tilallisuus, ymmärrettynä paikan eksistentiaaliseksi kokemukseksi, on pohjimmiltaan emotionaalinen kokemus. Hogan (mt., 31) puhuu ”objektiivisen” tilan ja inhimillisen toiminnan subjektiivisen tilallisuuden välisestä erosta, korostaen samalla inhimillisen maailmassa olemisen tilallisuutta eräänlaisena ”emotionaalisenä maantieteenä”.

Paikan kokemukseen liittyy retorisen kertomusteorian mielessä kuvauksen mimeettisyys, samalla kun paikan inhimilliseen merkityksellistämiseen kuuluu temaattinen ulottuvuus, ja nämä molemmat – mimeettisyys ja temaattisuus – on esitetty tietynlaisena synteettisenä konstruktiona (ks. Clark ja Phelan 2020, 74). Toisin sanoen paikan kuvauksen mimeettisyys ja ”miljööväri” tuo *Koirapuiston* maailmaan käsin kosketeltavaa todentuntuisuutta, kun taas tuon kuvauksen temaattiset ja allegoriset ulottuvuudet (jolloin ”koirapuisto” tarkoittaa muutakin kuin fyysistä paikkaa) syventävät kaunokirjallisen tekstin lukukokemusta. Samalla lukija saattaa oivaltaa, että tekijä käyttää koirapuiston samanaikaista konkreettisuutta ja symboliikkaa synteettisesti tekstirakennelmana periaatteena, sillä tämä mahdollistaa romaanin erityisen ajallisen ja tilallisen rakentumisen. *Koirapuisto* liikkuukin välillä kerronnan nykyhetken Helsingissä ja välillä traumaattisten muistojen Ukrainassa ja pyytää lukijaansa pohtimaan, mitä ”koirapuisto” kummassakin ajassa ja tilassa merkitsee. Kuten Oksasen useimmissa muissakin romaaneissa, tarinatason traumaattiset kokemukset tuottavat ajallista hajontaa romaanin itsensä rakenteessa.

Stalinin lehmissä suomalaistuneen Annan suhde Viroon on siinä mielessä etäisempi kuin *Koirapuiston* Olenkan, että Annan nostalgia rakentuu paljolti muistoissa, kuvissa ja kertomuksissa, kun taas Olenka

on joutunut väkivalloin irtautumaan juuristaan. Olenka luo mielessään hypoteettisia kuvia ”pojastaan”, joka suomalaisena ei koskaan voisi osata kaivata Ukrainaa:

Hän ei itkisi samojen laulujen tahdissa kuin minä ja äitini, hän ei nauraisi samoille vitseille, hän ei puhuisi samaa kieltä, ei oppisi samoja sanoja. [– –] Hän ei kaipaisi arbuuseja, aprikooseja, kastanjapuiden kukkia tai muraaleja talojen seiniin. Hän ei tuntisi määrittelemätöntä koti-ikävää, sillä hänellä olisi koti johon palata, ja minä kuvittelin kaikkia niitä ikäviä asioita, joilta hän välttyisi sen tähden, että hänen kotinsa oli täällä, [– –]. (K, 101.)

Tässä rakentuu kertomukseen kompleksinen kuvio, jossa Olenka mu-rehtii sitä, että poika ei koskaan tule tuntemaan Ukrainaa, samalla kun hän on salaa onnellinen siitä, ettei poika joudu koskaan näkemään kaik-kea sitä, mitä Ukrainassa tapahtuu. Olenka itse on Dnepr-joen rantojen keväästä irralleen joutunut pakolainen, joka on päätenyt piiloutumaan ahtaaseen helsinkiläiseen kerrostaloasuntoon, hieman kuin *Baby Jane*-romaanin henkilöt. Mutta Olenka puhuu myös toisesta pojastaan ja miehestään sekä siitä elämästä, joka hänellä olisi voinut olla kotimaassa: ”Minulla olisi ollut uusi trenssi jokaiseen kevääseen ja kampaajan föö-naamat hiukset, ja joutilaina aamuina sinä olisit herännyt poikamme tahmeiden käsien asettelema aamiaistarjotin vierelläsi ja taskuistasi olisi löytynyt palikoita, kiviä ja syksyisin hänen kanniskelemiaan vaahteran-lehtiä” (K, 101).

Keskeisessä ukrainalaisessa kaupungissa, johon menneisyyden ta-pahtumat sijoittuvat, Dniprossa eli Dnipropetrovskissa, Dnepr-joen ro-manttiset rantapromenadit tarjoavat hetkellistä irtiottoa arjesta, mutta niiltäkin on paluu kovaan todellisuuteen. Olenka kuvittelee Suomes-sakin itselleen parempia aikoja: ”Kevät kukkisi kohta, ei ehkä Kiovan kastanjoita, ei sen akaasioita, ei poppeleita, mutta kukkisi kuitenkin” (K, 49). Luontokuvasto rakentaa Olenkan muistia: ”Toukokuinen puisto oli ollut valkoinen kuin olisi talvi, olimme kahlanneet akaasiahanges-sa ja poppelin nukassa, jota oli satanut päällemme kuin lunta, [– –]” (K, 111–112); ”kaikkialla kukki akaasioiden, poppeliin ja lumipallopuiden

lunta kuin pumpuliunta” (K, 345). Menneisyyteen liittyvät muistot ovat nykyhetkessä vaihtuneet hypoteettisiin kuvitelmiin, joihin Olenkan it-sensäkin on vaikea uskoa.

Koirapuiston maailmassa vähäosaisten mahdollisuudet ovat huonot. Olenkan isä on kekseliäs ja yritteliäs, ja Olenka oppii häneltä unelmoi-maan suurista päämääristä. Isä kuitenkin sotkeutuu hiilikaivostoimin-nan tavoittelussaan väkivaltaisen mafian alueelle, ja lopulta hänen pää-tön ruumiinsa löytyy kaivoksilta. Isän kohtalo mafian kynsissä ennakoi lukijan mielessä Olenkan mahdollista tulevaisuutta, sillä hän on astu-massa samojen rikollisjärjestöjen pyörittämään peliin. Olenkan ja toisen päähenkilön Darian tarinaa sitoo jo alun perin yhteen se, että heidän isänsä olivat kumppaneita, joilla oli suuria suunnitelmia Donetskin alueen hiilikaivostoiminnan suhteen. Kun Olenkan isä vetää Darian isän Maksim Sokolovin mukaan lopulta tuhoisiin liiketoimiin, tuntee Olenka syyllisyyttä siitä, mitä hänen perheensä on tehnyt Darian perheelle. Siksi Olenka haluaa taata Darialle ”puhtaan” tulevaisuuden kiiltokuvamais-ten katalogien maailmasta, jotka ovat kaukana hiilikaivosten ”likaisesta” maailmasta.

Jossakin kaukana siintää suuri maailma Pariiseineen ja New Yorkei-neen, mainoskuvauksineen ja mallisopimuksineen, kun taas perheiden miehet jäävät rapistuviin betonikaupunkeihin ja hiilikaivosten mustaa-miin ympäristöihin, joissa ”[k]esken jääneiden rakennusten raadot kas-voivat ruohoa” (K, 228). Tämä on ennen kaikkea Snižnen hiilikaivoskau-pungin taustaa, jota täytyy peitellä, kuten Olenka kertoo: ”Osasin vältellä kaikkea Snižneen liittyvää, häivyttäisin sen täysin elämäkerrastani” (K, 31). Koska Olenkan isän traagisesti epäonnistuneet liiketoimet ovat keskeinen osa Olenkan traumaa, jäävät isästä jäljelle vain piirongin laa-tikkoon piilotetut valokuvat, ”ja niin isä katosi puheistamme, me pyy-himme hänet pois koko elämästämme” (K, 262).

Osa Olenkan autenttisesta omaelämäkerrasta sisältääkin materiaalia, joka ei kestäisi päivänvaloa julkisivustaan huolehtivien ja kansainvälisil-le markkinoille tähtäävien lapsettomuuslinikoiden tietokannoissa. Tä-hän omaelämäkertaan liittyvät isän hiilikaivokset, äidin unikkoviljelmät, ystävien huumeidiileritoiminta, suvun alkoholismi ja itsemurhat. Olenka toteaaakin: ”Käsitin hyvin, ettei isäni tarina sopisi portfoliooni, jos mie-

lin hyvin maksavia asiakkaita” (K, 33). Liiketoiminnan näkökulmasta Olenkan tarina kaipaa ”pientä esteettistä parantelua” (K, 33) ja Snižneen liittyvän perhehistorian poispyyhkimistä. Omaan elämäntarinaansa liittyen Olenka valaa itseensä jatkuvasti uskoa paremmasta tulevaisuudesta, vaikka tiedostaakin toiveidensa sepitteellisyyden: ”Muistot haalistuivat, mustelmat parantuisivat” (K, 49). Todellisuudessa erilaisista traumaattisista, esimerkiksi omaan sukuun liittyvistä, muistoista ei pääse eroon: ”Muistot olivat kiemurrelleet esille kuin taimet asfaltin raoista [– –]” (K, 223). Lisäksi Olenka ei tule koskaan pääsemään täysin eroon Snižnestä, sen ruohottuneista patsaista, murenevista monumenteista ja rapistuvista silikaattiseinistä: ”Tämä toksinen kaupunki oli myrkyttänyt elämäni ja jatkoi sen saastuttamista enkä minä voinut sille mitään” (K, 324–325).

Olenka rakentaakin omaa elämäkertansa jatkuvasti kerrontansa aikana, omaksuen erilaisia identiteettejä, kuten ukrainalaisen Olenkan, venäläisen Aljonkan ja suomalaisen ”Ruslana Toivosen”. Kysymys on ”loistavan tulevaisuuden maalaamista haaveista” (K, 12) ja ”ryysyistä rikkauteen -tarinoista” (K, 133), jotka toimivat selkeänä kontrastina ankealle arjelle. Mainoskuvat ovat lupaus paremmasta maailmasta, ja Olenkan äitikin on menneisyydessä tehnyt tämän kuvista kotiinsa ”koko huoneen kattavan alttarin” (K, 9). *Koirapuistossa* hallitsee tämänkaltainen laaja kuvasto, jossa oman taustan ”likaisuus” halutaan pyyhkiä pois niin muistoista kuin dokumenteista. Kuitenkin siinä missä hiilikaivostoiminta oli Olenkan isän sortunut unelma, tulee siistien esitteiden liiketoiminnasta Olenkan umpikuja. Kysymys on siitä, että Olenka päätty lopulta töihin samalle suurliikemiehelle, joka on hänen isänsä murhan takana. Joillekin on tarjolla toisenlainen koirapuisto kuin toisille. Myös Olenkan kohtalo on karu: hän päätty siivoojaksi Helsinkiin, jossa viettää aikansa katsomalla hyväosaisten perheiden elämää puistossa ja muistelemalla sekä menetettyä rakkauttaan että kuollutta lastaan, josta muistuttaa enää tuhkaurna.

Koirapuisto, joka antaa romaanille nimensä, on helsinkiläinen lapsiperheiden ja koiranulkoiluttajien kokoontumispaikka.² Romaani viittaa ennen kaikkea siihen, että kyseinen puisto on paratiisi, johon kaikilla ei ole pääsyä, kun taas Ukrainan rapistuvat kaupungit ja hiilenmustat

maisemat ovat toisenlainen ”koirapuisto”.³ Olenka pohtii hyväosaisia suomalaisia ja kuvittelee, ”millaista heidän elämänsä oli maassa, jossa koirille oli omat puistonsa, paremmin hoidetut kuin ihmisille suunnatut virkistysalueet Ukrainassa” (K, 96). Tietenkin myös Ukrainassa on valalla hierarkkinen luokkajako, jossa luksusmaailma on huolella rakennettu fantasia: ”Hopealehtimetsä oli varjeltu tavallisen kansan katseilta” (K, 166). Tässä raharikkaiden ja nousukkaiden maailmassa kulttuuripääomaa nostatetaan pintapuolisella sivistyksellä, sillä ukrainalaisen mafian kodeissa kirjahyllyt ovat täynnä nahkaselkäisiä, kultakirjaituja teoksia, jotka paljastuvat sisältä tyhjiksi ”kirjaimitaatioiksi” (K, 187). Samoin ”koirapuiston nainen” eli hyvinvoivan helsinkiläisperheen äiti päivittää sosiaaliseen mediaan huolellisesti rakennettuja kuvia makeasta elämästään: ”Tyypillinen otos lomavarpaista: sokeroidut säät, pedikyroidut kynnet, pehmeäksi raspatut kantapäät ja vieressä kirja merkiksi intellektualismista” (K, 397).

Kertomus hahmottaa kahden maailman välistä eroa myös koirien itsensä kautta. Kerronnan nykyhetkessä helsinkiläisessä koirapuistossa ”kuvaukselliseksi trimmattu” valkoinen kääpiösnautseri saa osakseen ”ihailevia katseita” (K, 6), kun taas Ukrainaan sijoittuvassa menneisyydessä liikkuu ”Tšernobylin villikoiria” (K, 95) ja ”kapisia hurttia” (K, 384). Ukrainassa koirat jätetään, kun perheet muuttavat, mutta Suomessa koirista on tullut perheenjäseniä. Vähitellen paljastuu, että ”tylipuhtaasti” käyttäytyvä valkoinen snautseri, joka voittaa aina koiranäytelyissä, on kertomuksen kannalta keskeisen ”koirapuiston perheen” koira (K, 20). Jo koiran puhdas valkoisuus on jotakin saavuttamatonta Olenkalle ja Darialle, jotka ovat pääsemättömissä taustastaan, Donetskin alueen hiilipölystä.

Dialogi ja dialogisuus

Koirapuiston kaltainen allegorinen tila – kuten *Stalinin lehmien* Sysi-Suomi tai *Baby Janen* klaustrofobinen kerrostalomaailma – voi tuottaa yksinkertaistavia kuvia ja käsityksiä monimutkaisesta todellisuudesta. Retorisen kertomusteorian kielellä mimeettisen kuvauksen sijaan ker-

tomusta – tai sen tulkintaa – hallitsee tällöin symboliikka ja tematisointi. Toisaalta romanikerronta voi tarjota meille myös sofistikoituneita malleja sosiaalisen arkitodellisuutemme moniäänisyyden lukemiseen. Tässäkin mielessä kysymys kertomuksen retoriikasta on merkityksellinen: romaani voi kommunikoida monenlaisia arvoja samanaikaisesti, mutta ihanteellisessa mielessä moniääninen ja dialoginen romaani ottaa huomioon erilaiset näkökulmat ja todellisuuskokemukset. Mihail Bahtinille (1991, 20–21) kirjallisuus on sosiaalisen toiminnan ja todellisuudesta puhumisen dialoginen muoto, ja erityisesti romaanissa toteutuu täysiarvoisten yksilöllisten äänten ja subjektien vuoropuhelu. Bahtinin (mt., 115) tutkima dostojevskilainen henkilöahmo ryhtyy ”dialogiin perimmäisistä kysymyksistä ja elämänratkaisuista” ja asettuu ”dialogiseen kosketukseen koko häntä ympäröivän elämän kanssa”. Käsittelen tässä alaluvussa sitä, miten henkilöiden välinen dialogi mahdollistaa myös laajemman dialogisuuden *Koirapuistossa*, joka ei selkeästi rajoitukaan minäkertoja Olenkan kieleen ja maailmankuvaan. Tällöin erityisesti toisen päähenkilön Darian merkitys romaanin retorisisessa sommitelmassa korostuu, sillä hän on omaehtoinen puhuja ja toimija. Fiktio lukemisesta tulee tekijöiden, tekstien, henkilöiden ja lukijoiden välisiä kohtauksia, joissa dialoginen keskustelu on keskeisellä sijalla.

Olenkan haaveilema elämä on juuri sitä, mitä koirapuiston suomalaiset perheet elävät tai minkä nämä ainakin pystyvät esittämään kiiltokuvamaisena julkisivuna muille perheille. Helsinkiläinen koirapuisto onkin hyväosaisten ydinperheiden oma tila, jota sekä Olenka että hänen luokseen yllättäen – ja kiusallisesti – etsiytyvä Daria seuraavat sivusta puistonpenkiltä, erotettuina siitä sosiaalisesta tilasta, johon heillä ei ole pääsyä. Olenka tuntee olevansa puistonpenkillä kuin elokuvateatterissa, jossa hän seuraa parempiosaisten elämää ”kuin tarinaa” (K, 95) ja katselee etäältä ”heidän maisemaansa” (K, 96). Olenka kelpaa perheelle ainoastaan vieraaksi ihmiseksi, joka on sopivasti paikalla ottamaan valokuvan: ”Vangitsin talvimaiseman ja perheonnea säteilevän ulkoiluhetken tavalla johon pystyy ainoastaan sellainen ihminen, jolta sellainen unelma puuttuu” (K, 99).

Koirapuisto on tila, joka sulkee vähäosaiset ulkopuolelleen. Tämän ulkopuolisuuden tekee entistä kipeämmäksi ja karvaammaksi seikka,

joka alkaa kerronnassa vähitellen paljastua: sekä Olenkan että Darian munasolut ovat päätyneet ”koirapuiston perheelle”, varakkaan helsinkiläisperheen liikunnallisille vanhemmille, insinöörimiehelle ja markkinointipäällikkönaiselle, jotka ovat saaneet pojan, Väinön, ja tytön, Ainon. Nämä kalevalaisesti nimetyt, ikään kuin suomalaiskansalliseksi omaisuudeksi omitut lapset yhtä aikaa ovat ja eivät ole Olenkan ja Darian omia lapsia – mutta kynnyks, joka täytyisi ylittää, jotta he voisivat vaatia lapsia itselleen, on mahdoton ylittää. Olenka kuvittelee, miten poika näkisi hänet: ”Minua pelotti nähdä pojan silmissä halveksunta roskaväkeen kuuluvaa naista kohtaan, jos hän sattuisi vilkaisemaan minua päin” (K, 97). Toisaalta hän reflektoi: ”Meidän kaltaisemme olivat näkymättömiä” (K, 98). Tällöin Olenkan – kuten esimerkiksi *Stalinin lehmien* Annan – identiteetti rakentuu myös siten, millä tavalla hän kuvittelee muiden näkevän hänet. Kertomuksen koskettavimmassa kohdauksessa Olenka lopulta tapaa kasvokkain ”koirapuiston pojan”, jolla on Olenkan isän piirteet.

Olenka ”kuvittelee” koirapuiston perheen kodin valkoiseksi ja puhtaaksi tilaksi, jossa perhevalokuvat ovat siistissä rivissä ja näyttävästi esillä (K, 273). Varakas perhe asuu rikkaalla alueella, jonka talojen ikkunoita Olenka voi vain katsoa kaukaa paikan päällä tai jonka huolellisesti rakennettua julkisivua hän voi tutkia sosiaalisessa mediassa:

Vakoilin perhettä verkon kautta saamatta heidän elämästään irti muuta kuin maistiaisia asioista, joita he halusivat esitellä muille: päivivityksiä pojan jääkiekkoharrastuksista, tytön ratsastus- ja voimistelutunneista, kuvia koirasta puistossa, kuvia koirasta koulutuskentällä, kuvia koirasta näyttelyissä ja näyttelyistä kannetuista ruusukkeista, pääsiäisen rairuohoista ja skandinaavisen vaalean kodin sisustuksesta. Paljon koivua, räsymattoja kuin poutapilviä, ikkunat vailla verhoja – perhe rakasti luonnonvaloa. Kävin kävelemässä Siltaasaressa, katselin talon yläkerroksia, mutta verhottoman kodin avoimuus ei auttanut: perhe asui ylimmässä kerroksessa, ja minä näin ainoastaan heidän ikkunoistaan tulvivan valon. (K, 87.)

Olenka rakentaa itselleen sosiaaliseen mediaan ”valeprofilin” (K, 87) päästäkseen sitä kautta seuraamaan perheen elämää. Kuitenkin itse koirapuisto, kuten mainittua, on jaettu tila, jossa erilaisista sosiaalisista luokista lähtöisin olevien ihmisten ei ole tarkoitus kohdata toisiaan. Olenka ymmärtää tämän rajojen ylityksen mahdottomuuden paremmin kuin Daria, jonka väkivallan uhkaa huokuvat yritykset lähestyä perhettä Olenka kokee vaarallisiksi. Darian tavoitteena on nimittäin Ainon – hänen omista munasoluistaan syntyneen lapsen – sieppaaminen ja salakuljettaminen Ukrainaan. Olenkan mielessä puolestaan väijyy pelko koko hänen oman menneisyytensä ja siihen liittyvien petosten paljastumisesta. Siksi Darian tapaaminen helsinkiläisessä puistossa nyrjäyttää Olenkan huolellisesti rakentaman todellisuuden sijoiltaan: ”Sana sanalta hän kilkautti kiven toisensa jälkeen huolella rakentamani elämän perustuksista” (K, 21). Kertomus alkaakin alusta asti rakentaa arvoituksellisen jännitystarinan elementtejä, joskin romaanin lukeminen ”perustrillerin” (Forsström 2019) lajiodotusten mukaisesti on varsin yksinkertaistava lukutapa.

Koirapuiston ytimessä on kuvaus Olenkan ja Darian välisestä kipeästä suhteesta: kuinka Olenkan suunnittelema ”tuote” eli Daria kääntyy lopulta ”luojaansa” vastaan, koska tämän lupailemat menestysunelmat ovatkin kääntyneet kärsimyksen poluksi. Vaikka Daria on hämäästi tuttu Olenkan lapsuudesta tyttönä, jolla oli ”pioneiksi pullistuneet lettinauhat” (K, 52), kehystää Olenka hänet uudemmassa tapaamisessa Dniprossa vuonna 2007 esinemäisesti: ”[H]än sopi aristokraattisen vihertäväksi maalattuun taustaan täydellisesti kuin wieniläisestä hansikasliikkeestä ostettu käsine käteen” (K, 54). Daria on tällöin alusta asti Olenkalle edustava näyttelyesine, joka on asetettu sopivaa taustaa vasten. Kun rikas ortodoksinen perhe saa viimein toivomansa lapsen Darian luovuttamasta munasolusta, teettää perhe Dariasta ikonin. Daria on ollut Olenkan itsensä tuottama representaatio (”Hänen hymynsä oli ollut pilvetön kuin Teksasin taivas ja leuka kuin helmiäistä hohtava kaviaarilusikka” [K, 25]), mutta kerronnan nykyhetkessä Helsingissä Daria näyttää sairaalta ja ryysyiseltä: ”Hän oli laihtunut. Hänen vaatteensa roikkuivat. Ne olivat lumppuja, saappaiden tekonahka hilseili ja olkalaukku retkotti auki, vuoren repeämiä oli korjattu teipillä.” (K, 24.) Hieman samaan tapaan kuin

Edgar Parts *Kun kyyhkysset katosivat* -romaanissa ”fabrikoit” sekä oman identiteettinsä että muiden ihmisten elämän erilaisista valheellisista kuvista ja teksteistä, on Olenkan mahdollista rakentaa Darian puoliksi fiktiivinen Internet-hahmo valokuvien ja tarinoiden avulla. Myös Darian perheenjäsenten taustatarinat Olenka kehittää uudelleen vaihtamalla uudet valokuvat vanhoihin kehyksiin. Darian kaltaisista ”luovuttajista” tuleekin verkossa täydellisiksi muokattuja hahmoja, joilla on länsimaisia ”ostajia” varten sopivat kasvot ja vartalo sekä terveystiedot ja sukutausta.

Daria itse on kuitenkin tunteva ja tietävä ihminen, joka ei voi elää loputtomiin hänestä tuotetun myyntiartikkelin muodossa. Romaani korostaa Darian yksilöllisyyttä antamalla hänelle oman äänen, joka tulee esille erityisesti dialogissa Olenkan kanssa kertomuksen eri vaiheissa. Tällä tavalla Oksanen käyttää dialogia tuodakseen esiin sivuhenkilön näkökulman, joka poikkeaa päähenkilön näkökulmasta ja saa tämän kriittiseen valoon (ks. Phelan 1996, 70). Toisin sanoen kertomus ei ole pelkästään kertojan hallinnassa, vaan dialogi toimii itsenäisenä kerronnallisena keinonaan, joka voi toisinaan tarjota poikkeavan ja ristiriitaisen tavan tarkastella kertomuksen maailmaa. Tähän liittyen voidaan väittää, että dialogi romaanissa ei ole kertojan vaan tekijän merkitsemää. Miksi esimerkiksi epäluotettava kertoja, joka haluaa saada itsensä näyttämään mahdollisimman hyvältä, siteeraisi puhetta, joka saa hänet esiintymään toisenlaisessa perspektiivissä? Dialogi palvelee tällöin laajemman tekstikokonaisuuden – ei pelkästään eikä edes erityisesti kertojan – tarkoituksia. Dialogista tulee siis myös itsessään kerronnallinen muoto ja kerronan apuväline, joka ei tarvitse kertojan kehystämistä avukseen. Phelanin (2017, 18–19) mukaan henkilöiden välinen dialogi tuottaa osaltaan runsaasti *välittyynyttä* kerrontaa, jolloin henkilöiden merkitys kertomuksen kommunikaatiossa korostuu. Tästä syystä Phelan haluaa laajentaa – tai syventää – kertomuksen narratologista kommunikaatiomallia lisäämällä siihen mukaan henkilöt implisiittisen tekijän ja lukijan sekä kertojan ja yleisön joukkoon. Henkilöistä, heidän toiminnastaan ja puheestaan, tulee tällöin aktiivisia toimijoita kertomuksen kokonaisuudessa, ei pelkästään kuvauksen kohteita.

Kiinnostavaa kyllä, Sofi Oksanen (2013, 12) itse mainitsee, että häntä ”dialogi [– –] ei koskaan ole erityisemmin kiehtonut romaanin keino-

na”. Oksasen näytelmät (*Puhdistus* ja *Kun kyyhkysset katosivat*) ja kuunnelmat (*Siniposkiset tytöt*) rakentuvat kuitenkin olennaisesti dialogille, ja myös joissakin hänen romaaneissaan, kuten *Baby Janessa*, dialogi saa näkyvän roolin. Dialogin käyttöön romaanissa voi liittyä traditionaalinen uskomus, että sen tarkoitus on jäljitellä tosielämän puhetilanteita ja tuottaa uskottava, todentuntuinen kuva tarinamaailmasta.⁴ Tällöin ei ole kiinnitetty riittävästi huomiota siihen, millä tavalla dialogi on *tehtyä* ja millä tavoin se palvelee teoksen kokonaissommitelmaa. Laura Karttusen (2010, 243) mukaan suora esitys luo illuusion välittömyydestä, jolloin ”[k]un lukija näkee lainausmerkit, hän olettaa, että henkilön puhe on esitetty sellaisena kuin se fiktiivisessä maailmassa puhuttiin”. Elise Nykänen ja Aino Koivisto (2011, 9) kirjoittavat samassa hengessä, että vaikka kaunokirjallista dialogia on totuttu arvioimaan siltä kannalta, miten se onnistuu luomaan vaikutelman aidosta keskustelusta, on ”[kirjallisesti tuotettu puhe aina muokattua, monin tavoin tyyliteltyä ja siivottua”. Kertomuksen retoriikka kiinnittää erityistä huomiota dialogiin osana teoksen kokonaisuutta. Oksanen käyttää dialogia merkityksellisellä tavalla niin *Puhdistuksessa*, jonka alkupuolella Aliiden ja Zaran erilaiset kokemusmaailmat joutuvat törmäyskurssille, kuin *Koirapuistossa*, jossa Darian puistonpenkillä äkillisesti, *in medias res* -tyyliin aloittama vuoropuhelu toimii lyhykäisyydessäänkin johdatuksena kertomuksen arvoituksiin:

”Mutta tähän osasitte aina löytää tytöt, joita ei ikinä kehuttu. Sinä etsit juuri sellaisia.”

”Sinä et ollut sellainen.”

”Moni oli.” (K, 21–22.)

Samaisella puistonpenkillä Daria jatkaa vielä: ”Olin jo varma, että sinäkään et muistaisi minua, vaikka olisin sanonut nimeni heti ensimmäisellä kerralla, kun istuin viereesi, [– –]. Et tainnut odottaa, että löytäisin sinut? Ennen kuin kukaan muu.” (K, 25.) Kertomuksen kannalta olennaiset muistamisen ja löytämisen motiivit tulevat esiteltyä Darian puheen kautta, samalla kun hänen sanansa rakentavat tarinan jännitteitä: miksi ”kukaan muu” ylipäänsä etsisi Olenkaa ja missä tarkoituk-

nessa? Vaikka lukija muodostaa aluksi Olenkasta sympaattisen kuvan ja Dariasta puolestaan epämiellyttävän kuvan – johtuen siitäkin, että lukija on jo ehtinyt tutustua Olenkaan kertojana, kun taas Daria edustaa yllättävää tunkeilijaa – muuttaa kertomuksen eteneminen ja arvoitusten paljastuminen lukijan käsitystä näistä kahdesta keskeisestä henkilöahmosta. Tällöin dialogin kautta ilmenevät vihjaukset ja paljastukset saattavat kääntää lukijan asennoitumisen toisinpäin – näkemään Olenkan kriittisessä valossa ja Darian sympaattisessa valossa.⁵ Tällöin dialogi vuoropuhelun mielessä laajenee dialogisuudeksi, sosiaalisesti moniäänisyydeksi, bahtinilaisessa merkityksessä. Samankaltainen kerronnan kehittymiseen ja henkilöahmojen luonteiden paljastumiseen liittyvä rakenne on näkyvissä myös *Puhdistuksessa* Aliiden ja Zaran kohtaamisessa. Jos ensivaikutelmana on, että Olenka on Darian kiristyksen uhri, alkaa lukija vähitellen huomata, että Daria on ollut Olenkan manipuloinnin uhri.

Darian kaltaiset ”luovuttajat” ovatkin rakennettuja tuotteita, joita varakkaat länsimaalaiset voivat shoppailla katalogien sivuilta. He ovat kuvitteellisia olentoja, joiden identiteetti rakennetaan kuvien ja tarinoiden avulla: heillä on hyvät geenit, hyvä terveys ja ruokavalio, musikaalista, urheilullista tai matemaattista lahjakkuutta, hyvämaineiset vanhemmat sekä puhdas elinympäristö. Totuus – myös Olenkaa ja Dariaa itseään koskien – on toinen: perhetausta saattaa olla moniongelmainen ja lapsuuden elinympäristö koostuu rappeutuvista kaupungeista ja saastuneista luonnontiloista. Luovuttajia etsitään todellisuudessa orpokodeista ja kerrostalolähiöistä, joihin vesi täytyy hakea ulkoa. Länsimaisille katseille liiketoiminta näyttäytyy kuitenkin hyveellisenä, sillä se on puettu orpokoteja auttavan hyväntekeväisyyden petolliseen kaapuun. Olenka kehittyy taitavaksi puhujaksi, joka kerää lahjoituksia näennäisesti orpolapsille mutta todellisuudessa lapsitehtailulle hyväntekeväisyystapahtumissa, joissa ”pyydystettiin sydämiä ja sympatiaa” (K, 146). Hän harjoitteleekin peilin edessä ”myötätuntoa” ja ”läsnäoloa” (K, 170), alkaen pahimmillaan muistuttaa *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanin Edgar Partsia. Lapsettomuusklinikan miesasiakkaille hän näyttää luovuttajiksi valikoitujen tyttöjen ja naisten kuvia: ”Usein se oikea vaikuttaa puhuvan juuri sinulle jo valokuvassa’, sanoin. ’Ikään kuin hän kutsuisi sinua. Jotkut sanovat sitä tunnistamisen kokemukseksi.” (K, 172.) Tässä kerto-

jan oma dialogi asettuu implisiittisen tekijän näkökulmasta kriittiseen valoon. Olenkan kieli – myötätunto, läsnäolo, ”tunnistamisen kokemus” – on hänen firmansa kiiltäväpintaisten katalogien kieltä, jonka tarkoitus on myydä ”tuotetta”. Kuten Edgar, hän tekee kielestä välineellistä samalla kun etäännyttää itsensä siitä.

Tällaisissa kohtauksissa romaanin kertoja ei anna – tai ei kykene antamaan – merkityksiä raportoimilleen tapahtumille, mutta tuon äänen taustalla oleva implisiittinen tekijä arvottaa tilanteen, tuoden siihen esteettisen, eettisen ja emotionaalisen sävytyksen (ks. Nelles 1997, 47–49). Kun puhumme fyysisistä ja henkisistä kokemuksen tasoista, voimme myös puhua kertojan ja implisiittisen tekijän eroista tietyissä kertomuksissa, kuten *Koirapuistossa*. James Phelanin (2007, 7) mukaan kertomuksen dynamiikka saa aikaan ennen kaikkea kahdenlaista toimintaa: havainnointia (*observing*) ja arviointia (*judging*). Kertomuksen fyysisellä tapahtumatasolla kertoja raportoi henkilöiden tekemisistä, jolloin lukija pääsee havainnoimaan tapahtumia. Kertomuksen moraalisisella ja henkisisellä tasolla implisiittinen tekijä puolestaan kommunikoi tiettyjä arvoja ja asenteita, joita lukija joutuu omalta osaltaan pohtimaan. Yhtäältä fiktio, joka ei rakentaisi kuvaa jostakin fyysisestä maailmasta inhimillisine toimintoineen, ei vetoaisi pidemmän päälle lukijoidensa tieto- ja tuntemusmaailmaan. Toisaalta fiktio, joka fyysisen toiminnan pinnan alla ei käsittelee syviä ja yleispäteviä inhimillisiä kysymyksiä, ei saisi lukijoiltaan suurta eettistä tai esteettistä arvostusta. Tällä tavoin, Phelanin mallin mukaan, fiktiivisen kertomuksen lukemisessa emotionaalinen, eettinen ja esteettinen taso yhdistyvät toisiinsa.

Olenka ja Roman: kertoja, kuulija ja yleisö

Koirapuiston aloituslause kuuluu: ”Ehkä kaikki olisi mennyt toisin, jos olisin tunnistanut hänet heti ja ymmärtänyt paeta” (*K*, 5). Lause, joka puhuu kertojan omasta ymmärryksestä, ei voi tietenkään vielä saavuttaa pitkään aikaan lukijan ymmärrystä: mistä ”kaikesta” ja kenestä ”hänestä” on kyse? Miksi asioiden olisi pitänyt mennä toisin ja mitä asiaa kertojan pitäisi paeta? Myöhemmin Olenka puhuttelee toistaiseksi ni-

meämätöntä kuulijaansa seuraavasti: ”En tiedä, uskoisitko sinä minun versiotani siitä, miten ja miksi kaikki meni pieleen. En tiedä uskoisitko sinä sanaakaan, vaikka puhuisin totta.” (K, 128.) Kysymys on Olenkan kertomasta ”versiosta” liittyen joihinkin tapahtumiin, joiden arvoituksellinen luonne ei ole tässä vaiheessa vielä lukijalle selvinnyt, sekä hänen epäilystään koskien sitä, uskooko hänen kertomuksensa kuulija esitetyn version totuuteen. Jatkossa kuitenkin herää mahdollisuus, että kuulija on osallistunut Olenkan kertomuksen tuottamiseen: ”Miksi sinä autoit minua tekemään pienistä valkoisista valheistani vedenpitäviä?” (K, 183). Tästä avautuu näkymä menneisyyteen ja Olenkan nykyhetkessä kertoman tarinan taustoihin, joissa kuulijalla on ollut merkityksellinen rooli ”tarinan” tekemisessä ”uskottavammaksi” (K, 184). Kysymys on siitä, että Olenkan kertomuksen kuulijalla, joka paljastuu hänen rakastajakseen, on menneisyydessä ollut osallisuutta ”totuuden kaunisteluun tilanteen vaatimalla tavalla” (K, 186). He molemmat elävät vaarallisessa ympäristössä, jossa valkoiset valheet ovat toisinaan selviytymisen edellytys.

Kertomuksesta tulee retorisen kertomusteorian näkökulmasta prosessi, jossa juonen rakentuminen säätelee lukemisen dynamiikkaa ja jossa lukija joutuu jatkuvasti tarkentamaan odotuksiaan ja käsityksiään henkilöiden motiiveista ja tapahtumien luonteesta. Retorisen kertomusteorian korostamaa juonellista progressiota ei kuitenkaan pidä ymmärtää suoraviivaiseksi lineaariseksi rakenteeksi *Koirapuiston* tapauksessa. Pikemminkin kerronta rakentuu Oksasen aiempien romaanien tavoin ajassa ja paikassa risteileväksi, monikerroksiseksi verkostoksi. Kertomuksen edetessä lukija pystyy vähitellen havainnoimaan ja ymmärtämään, että Olenkan viereen puistonpenkille istahtava Daria ei ole niinkään tarinan rikollinen kuin uhri. Olenkan omat, sinänsä inhimilliset toiveet ja pyrkimykset eivät puolestaan saa lukijalta osakseen pelkkää sympatiaa, vaikka lukemisen konventioihin kuuluukin olennaisesti lukijan eläytyminen kertoja-päähenkilön kokemuksiin. Oksasen tuotannon lukija on kuitenkin ”koulututtunut” tämänkaltaisen kerrontarakenteen ja henkilöhahmokehityksen huomioimiseen, sillä *Koirapuistossa* on kaikuja niin *Baby Janen* traumatisoituneesta minä-kerronnasta kuin *Puhdistuksen* henkilösuuhdekuviosta Aliiden ja Zaran välillä. Esimerkiksi traumafiktion näennäisen kokeellisista rakenteista on ajan myötä tullut romaanikerron-

nan valtavirtaa – niin Toni Morrisonin, Sofi Oksasen kuin muidenkin kirjailijoiden tuotannossa – jolloin lukija osaa jo lukea uutta romaania suhteessa edeltäviin. Muodon ja keinojen huomioiminen ei silti riitä sen selvittämiseen, mikä kunkin romaanin maailmassa, henkilösuhteissa ja tematiikassa on erityistä. Voimmekin sanoa, että Oksanen toistaa tuotannossaan tiettyjä kuvioita samalla varioiden niitä, ja siksi jokaisen romaanin yksilöllisyys on otettava huomioon.

Romaanin jännityselementti rakentuu ennen kaikkea sen varaan, että Viktor Kravets, ukrainalaisen mafioson varakas poika, jolle Olenka on hankkinut Darian ”luovuttaman” lapsen, murhataan – ja että Olenkaa epäillään murhaajaksi. Olenkan rakastettu Roman, Kravetsin perheen henkivartija, joutuu tätä kautta vaikeaan välikäteen.⁶ Työnantajalleen uskollisena hänen tulisi nimittäin suorittaa kosto murhaamalla Olenka mafiatyylisiin, kuten Olenka itse näkee oman loppunsa: ”Ruumiini heitetäisiin kerrostalon katolta tai käärittäisiin muovisiin tai mattoon ja paiskattaisiin rakennustyömaalle tai mereen” (K, 39–40). Tai kuten Daria kuvailee koston Olenkaa uhkaillakseen: ”Kynsi kynneltä, hius hiukselta, silmä silmältä” (K, 293). Vähitellen kertomus alkaa paljastaa vihjeitä siitä, että Kravetsin murhan takana on ollut kilpaileva rikollisliiga, joka on käyttänyt isänsä kuoleman kosta havittelevaa Dariaa välikappaleenaan. Olenkan on kuitenkin vaikeaa, ellei mahdotonta saada Kravetsin perhetä ja Romania vakuuttuneeksi siitä, mitä todella tapahtui.

Koirapuisto muotoutuu Olenkan ajalliselta ja tilalliselta rakenteeltaan monimutkaisena kerrontana, joka kohdistuu tietyille ”sinälle”, henkilöidylle kuulijalle eli yleisölle, joka on tässä tapauksessa hänen menneisyyden rakastettunsa Roman. Kestää joka tapauksessa pitkään, ennen kuin lukijalle selviää Olenkan puhutteleman ”sinän” henkilöllisyys, jolloin Roman kasvaa kertomuksen nimettömästä vastaanottajasta vasta vähitellen personoiduksi kuulijaksi ja tätä kautta täydeksi henkilöhahmoksi. Tämänkaltaiseen kerrontaan, joka kohdistuu kertojan mielessä olevalle kuulijalle, liittyy olennaisena osana kuvitelma siitä, mitä tuo toinen, kerronnan ajassa ja paikassa poissaoleva kuulija, kuvittelee kertojan ajattelevan: ”En tiennyt, kenen ystävä olit, ja kuvittelitko sinä, että minä olin Viktorin rakastajatar tai haaveilin sellaisesta asemasta. [– –] Vai oli-ko kyse siitä, että arvailit ajatuksiani koordinaattorina, joka mielti, että

asia olisi helpompi ratkaista vaihtamalla puolisoa.” (K, 180.) Romaanin kerronta onkin tässä mielessä esimerkki sen kaltaisesta *metarepresentaatiosta*, jossa kysymys on kerrostuneista mielistä ja siitä, millä tavalla henkilö ajattelee toisen henkilön ajattelevan hänestä itsestään (ks. Zunshine 2006, 4–5; 47–48). Olenkan kerronta, joka muutenkin rakentuu kuvitelmille ja hypoteeseille, toimii kuvaavana esimerkkinä inhimillisestä tilanteesta, jossa emme voi koskaan täysin tietää, mitä toisen ihmisen mielessä liikkuu ja mitkä ovat hänen tarkoituksensa. Tässä mielessä *Koirapuiston* kerrontatekniikka on muistumaa eräistä Oksasen aiemmista romaaneista, erityisesti *Normasta*, vaikka ensin mainittu onkin kerrottu minämuodossa ja jälkimmäinen fokalisaatiota hyödyntävänä ulkopuolisen kertojan esityksenä.

Kysymys ei toki ole pelkästä tekniikasta, jonka määrittelyyn ja luokitteluun meidän pitäisi pysähtyä, kuten klassisessa narratologiassa tehdään. Retorisen kertomusteorian näkökulmasta voimme pohtia myös tekijän valitseman keinon pyrkimyksiä ja päämääriä romaanin kokonaisvaikutelman kannalta. Kertojana Olenka elää – erityisesti kerronnan nykyhetkessä – jatkuvassa pelon ja epävarmuuden tilassa, jolloin mainitun kaltainen metarepresentaatio tai Oksasen aiemmissakin romaaneissa esiintyvä hypoteettisuus korostuu. Niinpä menneen – ja ilmeisesti jo menetetyt – rakkauden todellisuus ja aistillisuus tulevat voimallisesti näkyviin ja kuuluviin Olenkan hypoteettisessa kerronnassa: “[– –] löytäisin sinut keittiöstäni ja kukat kimonossani liimaantuisivat reisiini ja kynttilät lepattaisivat ja makuuhuoneeni ikkunasta näkyisivät plataanit, joiden kyljet kiiltäisivät sateesta öljyisinä” (K, 210). Tämänkaltaisista hetkellisistä, aistivoimaisista kokemuksista – tai niiden kokemusten kuvitteellisesta kertomisesta – huolimatta Olenka on kertojana viileä ja välittelevä. Jonkinlaiseen kylmyyteen saattaisi viitata hänen itserefleksionsa, jonka mukaan ”huolella rakentamani jäänlinna oli vaarassa sulaa” (K, 86). Hän pyrkii välttämään tunteellisuutta: ”Muistelin asioita, jotka oli parempi unohtaa, ja se hidasti minua, kuten tunteilla on tapana tehdä” (K, 109). Olenkaa voi kutsua myös epäluotettavaksi kertojaksi, vaikka kysymyksessä onkin kompleksinen yhdistelmä sepittämistä, valehtelua ja unohtamista. Olenka kokee, että ”olin tainnut jättää kertomatta jotakin olennaista, [– –] enkä yhtäkkiä muistanut, mitä olin unohtanut ker-

toa” (K, 127). Hän viittaa toisinaan ”sepittämiinsä tarinoihin” ja ”sepitelmiinsä” (K, 386). Koska Olenka on rakentanut elämänsä menneisyyden uudelleensepittämiseksi ja tulevaisuuden kuvittelulle, on hän alituisessa vaarassa sekoittaa fiktion ja todellisuuden keskenään.

Hanna Meretojan (2018a, 13–14) mukaan kertomukset kykenevät paitsi avaamaan maailmaa lukijoille myös muokkaamaan sitä, minkä vuoksi tarinankertojalla on aina eettinen vastuu kertomastaan tarinasta. Olenka pyrkii henkilökohtaiseen rehellisyyteen kertomallaan tarinalla, mutta samalla tuo tarina pitää sisällään sepitteitä, jotka ovat vahingoittaneet muiden ihmisten elämää. Hän onkin rakentanut koko elämänsä kuvitteellisten identiteettien rakentamiselle ja uusien elämäntarinoiden keksimiselle: ”Olin lainannut tarinan eräältä luovuttajalta. Se oli uskottava, liikuttava ja tosi. Osasin esittää sen täydellisesti [– –].” (K, 182.) Kuten Olenka on oppinut siistimään kiiltävistä kansioista pois kaikki muna-solun luovuttajia ja sijaissynnyttäjiä koskevan ”likaisen” ja epäilyttävän historian, pyrkii hän myös omassa elämäntarinassaan joko rakentamaan aukkoja tai täyttämään niitä kuvitteellisin keinoin, jotta hänen ja Darian menneisyys näyttäytyisi puhtaana ja ongelmattona: ”Meidän piti vain pyyhkiä Snižne pois puheistamme, mielestämme ja muististani, kokonaan pois kartaltamme, ja aikeeni siinä vaiheessa olivat vilpittömät” (K, 268). Olenkan viittaus siihen, että tuossa vaiheessa hänen aikeensa olivat vilpittömät, implikoi luonnollisesti sitä, että hänen aikeensa eivät enää jossakin myöhemmässä vaiheessa olleet yhtä vilpittömät. Viitaten kykyynsä ”askarrella” uusia identiteettejä ja elämäntarinoita, jotta mainosesitteet näyttäisivät aukottomilta kertomuksilta, Olenka toteaa: ”Tarina alkoi rakentua päässäni eheäksi kokonaisuudeksi” (K, 59).

Romaanin itsensä rakentuminen ajasta ja paikasta toiseen siirtyvänä muistojen ja välähdysten traumakertomuksena puhuu kuitenkin sen puolesta, että todellisuudessa Olenka ei pysty muodostamaan elämästä ehyttä tarinaa. Sen sijaan korostuvat tietyt äänet, kuten jalkojen alla ra-sahtavat kastanjat, erilaiset tuoksut, kuten neuvostoliittolaisen paperin ja liiman hajun täyttämä huone, tai häiritsevät muistikuvat, kuten tuhka-kuppiin kertyneet auringonkukansiemenet. Nämä vaikutelmat liittyvät olennaisella – mutta Olenkan itse ”poispyyhkimällä” (K, 262) – tavalla lapsuuden hetkiin, jolloin hän isänsä pyynnöstä varasti osakekirjaluette-

lon rikollisjohtajan toimistosta, tietämättä, että teko johtaa lopulta sekä hänen oman isänsä että Darian isän väkivaltaiseen kuolemaan. Erilaiset ”välähdykset” palaavatkin yllättäen Olenkan mieleen traumakuvan tavoin: ”Kuvat piestystä luovuttajasta räpsähtelivät mielessäni yhä kuin rikkinäinen loisteputki” (K, 200); ”Joskus yksittäiset välähdykset palauttavat minut takaisin Snižneen” (K, 267).

Olenkan pyrkimys aukkojen aktiiviseen sepittämiseen kertoo epätoivoisesta yrityksestä pitää lankoja kasassa ja kokonaisuutta koossa. Todellisuus kuitenkin muotoutuu omalla armottomalla tavallaan välittämättä hänen kuvitelmistaan ja sepitelmistään. Vaikka kertomusta ei voi varsinaisesti pitää itsensä tiedostavana metafiktiona, joka romaanina pohtisi oman rakentumisensa ehtoja, on Olenka itse kertojana tietoinen käyttämistään keinoista liittyen esimerkiksi siihen, mitä hän paljastaa menneisyydestään niin kuulijalleen kuin lukijalleen. Kertomuksensa aloituksessa hän istuu puistonpenkillä rapistellen ”sylissäni makaavan kirjan sivuja” (K, 5), mikä fyysisenä kokemuksena rinnastuu lukijaan, joka on aloittamassa *Koirapuiston* lukemista. Metafiktiivisen tempun sijaan kyseessä on inhimilliseen kokemuksellisuuteen liittyvä tehokeino, jossa lukija saadaan samastumaan kertoja-päähenkilöön ja jännittämään tämän puolesta. Tämä esimerkki puhuu sen puolesta, että Oksanen ei ole romaaneissaan kiinnostunut niinkään tekstuaalisesta leikittelystä kuin maailmassa olemisen esittämisestä.

Voimme ajatella Olenkan kertomusta ”tunnustuksena”, jossa Olenka kertoo omia tekemisiään ja virheitään, mutta samalla voimme kysyä, kenelle tuo tunnustus kohdistuu. Tarkkaan ottaen Olenka tietenkin kertoo tarinaansa kuvitellulle ja konstruoidulle kuulijalle, omassa mielessään olevalle yleisökuvalle, sillä Roman ei ole todellisuudessa kuulemassa hänen kertomustaan eikä mahdollisesti saa sitä koskaan kuullakaan. Menneisyyden tapahtumissa Olenka on oivaltanut, kuinka tarkkanäköinen Roman ”lukee” häntä, ja kenties tästä syystä hän kohdistaa kertomuksensa tälle, toivoen ymmärrystä kaiken epätoivon keskellä: ”Olit lukenut ajatuksiani turhan hyvin ja se kiusasi minua” (K, 196). Lukija voi pohtia, onko Olenkan edes tarkoitus paljastaa kaikkea Romanille, vaikka kerronta näennäisesti onkin suunnattu tälle. Kertomus tietenkin aina kohdistuu jollekin, jolloin Olenkan mielessään rakentama kuulija

ei ole välttämättä todellinen Roman, vaan Olenkan tulkinta Romanista, samalla kun hänen kertomuksensa on itsen hallintaa ja itseterapiaa, jolloin kertomus kohdistuu myös hänelle itselleen. Pohjimmiltaan Olenka onkin itse oman tarinansa yleisö.

Klassinen narratologia saattoi keskittyä analysoimaan sitä, millä tavalla kertoja kommunikoi yleisölle fiktiivisen kertomuksen sisällä, kun taas retorisisessa kertomusteoriassa käsitys ”yleisöstä” rakentuu monikerroksisemmin. Tällöin klassisen narratologian yleisö-kuulija (*narratee*) on fiktion sisäinen rakenne, kertomuksen henkilöity tai hypoteettinen vastaanottaja, jolle fiktiivinen kertoja kohdistaa sanansa (ks. Prince 1982, 16–26). Kertoja–yleisö-rakenne on narratologialle tyypillisesti fiktiivisen tekstin sisäinen tapahtuma, joka ei heijastu tekstin ulkopuoliseen lukemistilanteeseen. Narratologian tehtäväksi tuleekin tämän fiktiivisen kommunikaattiorakenteen selvittäminen ja luokittelu, jolloin Olenka kertojana kohdistaa kertomuksensa mielessään olevalle kuulijalle Romanille, joka yhtä aikaa personoituna ja näkymättömänä yleisönä on ”vain kertojan puheen vaikeneva kohde” (Rimmon-Kenan 1991, 132). Jokainen kerrontatilanne suuntautuukin aina jollekin kuulijalle (toisinaan omalle itselle), toisaalta tietyissä tapauksissa voidaan erottaa henkilöity kuulija tai ”karakterisoitu yleisö” (ks. Phelan 1989, 136–141). Tällainen henkilöity kuulija toimii kertomuksessa kaksoistehtävissä, sekä henkilönä että yleisönä, vaikka tällaista fiktion sisäistä persoonaa ei pidäkään sekoittaa kertomuksen hypoteettiseen yleisöön.

Kuten tässä tutkimuksessa on esitetty, James Phelan näkee henkilöhahmon kehityksen, juonen kulun ja lukemisen tapahtuman toisiinsa liittyvänä, dynaamisena suhteena. Tässä dynamiikassa, jossa kertominen ja lukeminen kulkevat käsi kädessä, ilmenee myös retorinen teoria erilaisista yleisötasoista. Teoksessaan *Before Reading* Peter J. Rabinowitz (1998, 21) kirjoittaa, että suunnitellessaan teoksiaan tekijät muodostavat mielikuvia lukijoidensa oletuksista, tiedoista ja hallussa olevista kirjallisuuden konventioista ja tässä mielessä ”sommittelevat teoksensa retorisesti jollekin enemmän tai vähemmän *hypoteettiselle* yleisölle” (kursiivi alkuperäinen). Rabinowitz kutsuu tätä ”tekijän yleisöksi” (*authorial audience*), mihin rooliin ”todellinen yleisö” (*actual audience*) asettuu lukemisen ajaksi. Tällöin Rabinowitzin (mt., 25) mukaan lukeminen teki-

jän yleisönä tarkoittaa usein etäisyyden ottoa lukijan omista välittömistä tarpeista ja intresseistä. Todellinen yleisö viittaakin tässä lukijoihin yksilöinä, joiden omat käsitykset ja kokemukset maailmasta aina vaikuttavat kirjallisuuden lukemiseen. Kuitenkin kun ryhdymme lukemaan kertovaa fiktiota, pohdimme sitäkin, miten kyseinen fiktio on rakennettu. Tällä tasolla pyrimme kiinnittämään huomiota tekstin kieleen, rakenteeseen, kerrontaan, interteksteihin, motiiveihin ja teemoihin. Pyrimme ymmärtämään implisiittisen tekijän keinot ja tarkoitukset ja tulemaan tällä tavoin tekijän olettamaksi yleisöksi, jota Phelan (2017, 8) kutsuu myös ”retoriseksi lukijaksi”. Nähdäkseni tämänkaltainen retorinen lukija on samalla dialoginen lukija, joka on valmis keskustelemaan kertomuksesta sen omilla ehdoilla sen sijaan, että pakottaisi tuon kertomuksen jonkin valmiin teoreettisen selitysmallin sisään. Phelan (2005, 59) myöntää, että todellisen lukijan pyrkimys tulla tekijän yleisöksi ei aina onnistu. Lukijan omat arvot ja käsitykset voivat olla hyvinkin vastakkaisia suhteessa implisiittisen tekijän arvoihin ja käsityksiin. On esimerkiksi mahdollista, että lukija, jolla on positiivinen käsitys Neuvosto-Virosta, ei halua astua Sofi Oksasen romaanien yleisöksi.

Lukemisen ajaksi haluamme usein uppoutua fiktiiviseen maailmaan, sen tapahtumiin, juoneen ja henkilöiden kohtaloihin. Tällä mimeettisen lukemisen tasolla meistä tulee ”kertojan yleisö” (*narrative audience*), joka eläytyy tarinaan ja ottaa mielellään ”totena” sen mitä meille kerrotaan (ks. Phelan 1989, 5, 91, 139; Rabinowitz 1998, 93–96).⁷ Tunneperäinen suhtautuminen fiktion nousee juuri tältä mimeettisen eläytymisen tasolta, ja voidaan jopa tulkita, että Phelan perustelee mimeettisen komponentin keskeisyyttä omassa teoriassaan vetoamalla kertojan yleisöön, joka on puhtaasti teoreettinen entiteetti ja hypoteettinen konstruktio (ks. Clark ja Phelan 2020, 66). Joka tapauksessa kertojan yleisö toimii vain yhdellä (mimeettisellä) tasolla, kun taas tekijän yleisö toimii kolmella tasolla (mimeettinen, temaattinen ja synteettinen). Todellisen yleisön sen sijaan on tultava osaksi noita molempia yleisöjä lukemisen ajaksi saadakseen tekijän tarjoamasta kertomuksesta jonkin kokemuksen ja elämyksen.⁸ Esimerkiksi Sofi Oksasen minämuodossa kerrottujen romaanien (*Baby Jane*, *Koirapuisto*, osittain *Stalinin lehmät* ja *Kun kyyhkysket katosivat*) tapauksessa kertojan yleisö hyväksyy sen, mitä hänelle

kerrotaan, eikä epäile kertojan sanoja. Sen sijaan tekijän yleisö, joka on korkeammalla tasolla, saattaa huomata, että kertojan esitys on jotenkin ristiriidassa implisiittisen tekijän normien ja tarkoitusten kanssa. Todellinen yleisö voi joissakin tapauksissa hylätä nämä molemmat positiot ja arvioida implisiittistä tai todellista tekijää ja tämän arvoja.

Romanin positiiviset tai negatiiviset käsitykset Olenkasta tai mahdolliset väärinymmärrykset tämän kommunikaatiota kohtaan eivät välttämättä vastaa tai heijasta sitä asennetta, jonka lukija ottaa eläytyessään lukemisen ajaksi Olenkan kertomukseen ja sen maailmaan, vaan lukija arvioi kriittisesti myös Romanin toimintaa (tai toimimattomuutta) kuulijana. Vaikka Olenka kerronnassaan kuvittelee tai ennakoi sitä, mitä Roman sanoisi tai ajattelisi hänen tarinastaan, Roman ei koskaan vastaa. Heidän suhteensa ei ole bahtinilaisessa mielessä dialoginen, sillä Olenkan ”sana” ei saa vastakaikua. Romanin pelottava hiljaisuus rakentuu tällöin yhdeksi tarinan ahdistavaksi jännityselementiksi. Kuitenkin Olenkan kerronta suuntautuu jatkuvasti ”sinälle”, jonka merkitys kertomuksen muotoutumisessa tietynlaiseksi on merkityksellinen:

Ajatukseni olivat yhtä takkuista koiranruusupensasta, mutta sen keskellä häilyi jotain, mitä en osannut muotoilla. Jotain minkä olin unohtanut. Jotain mikä minun pitäisi muistaa. Jotain mikä auttaisi hahmottamaan tapahtunutta. En saanut lauseesta kiinni. Sinun lauseestasi. Tartuin sinun ääneesi, joka kiemurteli jossakin kohtaa päässäni risteilevää ryteikköä, ja kurotin sitä kohti, kunnes se oli kirkas kuin junan pilli Dnipron yössä ja sanat olivat selviä [– –].
(K, 312.)

Vaikka Roman ei ole kuulemassa Olenkan kertomusta eikä vastaamassa siihen, ovat hänen sanansa menneisyydessä olleet merkityksellisiä hetkiä, jotka nyt palaavat Olenkan mieleen kertomisen tilanteessa ja osallistuvat kertomuksen tuottamiseen ja menneisyyttä koskevien tulkintojen tekemiseen. Romanin ääni, joka soi pysyvästi Olenkan mielessä, on samalla tavalla merkityksellinen kuin Pikin ääni minäkertojalle *Baby Jane*-romaanissa.

Kuten mainittua, klassisessa narratologiassa on kysymys yksitasoisesta kommunikaatiomallista verrattuna retorisen kertomusteorian monitasoiseen kommunikaatiomalliin. Seymour Chatman (1978, 260–261), joka rakentaa oman mallinsa sekä retorisen teorian että klassisen narratologian varaan, esittää kommunikaatiotilanteen jo astetta monikerroksisempaan kuin narratologiassa todetessaan, että implisiittisen lukijan arvot, joihin implisiittinen tekijä vetoaa, voivat olla ristiriidassa niiden yleisön arvojen kanssa, joihin puolestaan kertoja vetoaa. Meidän ei kuitenkaan pidä pysähtyä Chatmanin retorisesti painottuneen narratologian tai narratologisesti painottuneen retoriikan tasolle, sillä Chatmanille myös implisiittinen tekijä ja implisiittinen lukija ovat ensisijaisesti tekstuaalisia komponentteja. James Phelanin (2005, 1) muotoilun mukaan minämuotoinen kerronta on epäsuoruuden taidetta, jossa tekijä kommunikoi yleisölleen käyttämällä kertojaa, joka kommunikoi omalle kuulijalleen. Mutta Phelanin mallissa minäkertojallekin tulee kaksoistehtävä: hän paitsi raportoi, tulkitsee ja arvioi tarinan tapahtumia omalle kuulijalleen, myös välittää monenlaista informaatiota sille ylemmällä tasolla olevalle tekijän yleisölle, josta hän ei voi olla tietoinen. Phelan (mt., 12) kutsuu ensin mainittua kertojan toimintaa ”kertojafunktioiksi” (*narrator functions*) ja jälkimmäistä toimintaa ”tiedonvälitysfunktioiksi” (*disclosure functions*).⁹ Tällöin kertojan diskurssi on monitahoisempaa kuin pelkästään fiktiivisen maailman kuvaamiseen liittyvä kognitiivinen toiminta – ja tämä näkyy esimerkiksi dialogissa, joka ei ole kaikilta osiltaan kertojan itsensä tekemää ja hallitsemaa. *Koirapuistossa* Oksanen käyttää Olenkaa minäkertojana eri tarkoituksiin: mimeettisesti tuodakseen esiin Olenkan tuntevana yksilönä, jonka elämä rakentuu haaveille ja pettymyksille; temaattisesti korostaakseen tämän yksilökokemuksen kautta globaalia (ja samalla ajallis-paikallista) hyväksikäytön maailmaa; synteettisesti ”välineenä”, jonka kautta voi välittää omaa kertomuksen retoriikkaansa.

Koirapuiston syvempi merkitys löytyykin sen tulkinnan kautta, jonka lukija tekee paitsi Olenkan ja Romanin kertoja–kuulija-suhteesta, myös kertomuksen retoriikasta laajemmin. Kuten Phelan (2005, 26) toteaa, lukijan tavoitteena voi olla löytää erityinen retorinen tarkoitus sille, että kertoja kertoo tarinan tietyllä tavalla kuulijalleen. Fiktiivisen kertojan ja

fiktiivisen yleisön suhde on kommunikaation sisin taso, vaikka toki senkin sisällä voi olla sisäkkäisten kertojien ja sisäkkäisten yleisöjen välisiä tapahtumia, kuten Hansin kirjeet Ingelille *Puhdistuksessa* tai Anitan videopäiväkirjat, joita Norma lukee. Esimerkiksi heti *Puhdistuksen* alussa, Hansin ensimmäisessä päiväkirjamerkinnässä, korostuu kirjoittamisen ja kertomisen inhimillinen tarve: ”Ihminen tarvitsee ihmisen ja jonkun jolle puhua” (P, 9). Samoin Rolandin päiväkirjat *Kun kyyhkysät katosivat* -romaanissa ja Olenkan kerronta *Koirapuistossa* ovat inhimillistä toimintaa ja kommunikaatiota, joka suuntautuu jollekin kuvitellulle ja toivotulle kuulijalle. Kaikkiin näihin pyrkimyksiin liittyy lopultakin lohduttomuus, sillä Hansin päiväkirjan löytää Aliide ja Rolandin päiväkirjan löytää Edgar – eivät siis noiden tekstien toivotut lukijat. Sen sijaan Edgar ”kuvitteli itselleen yleisön” (KK, 92), joka ottaisi hänen retoriikkansa auliisti vastaan, ja ilmeisesti hän lopulta onnistuu tässä. Olenkalla puolestaan ei ole toivoa, että Roman koskaan kuulisi ja ymmärtäisi hänen kertomuksensa, joka ei ole edes kirjallisessa muodossa kuten Hansilla ja Rolandilla. Tällöin puheen retoriseksi figuriksi tulee *apostrofi*, joka alkuperäiseltä merkitykseltään tarkoittaa ”pois kääntymistä”; se on poissa-olevalle suunnattua kommunikaatiota.

Olenka jakautuu selkeästi kertovaan ja kokevaan minään, sillä hänen kerrontatilanteensa ”nykyhetken” Helsingissä on niin ajallisesti kuin maantieteellisesti erillään Ukrainassa tapahtuneista asioista. Kysymys ei ole kuitenkaan klassisen romaanin kehityskertomuksesta, jossa vanhempi ja viisaampi ”minä” osaa kypsästi käsitellä nuoremman ja naiivimman ”minänsä” tekemiä elämänvalintoja. Esimerkiksi Charles Dickensin romaanissa *Suuria odotuksia* (*Great Expectations*, 1861) aikuinen kertoja-Pip ja fokalisoiva lapsi-Pip voidaan erottaa toisistaan, myös silloin, kun lapsen kieli näkyy aikuisen esitystavassa (ks. Rimmon-Kenan 1991, 94–95). Omassa kerronnassaan Pip pystyy ottamaan etäisyyttä tekemiinsä virheellisiin valintoihin ja arvioimaan niitä rauhallisesti, koska nyt (kertomisen hetkessä) hän on ilmeisen turvallisella pohjalla. *Koirapuiston* traumafiktiivisessä rakenteessa – samoin kuin *Baby Janessa* – ei ole kuitenkaan aina selvää, mikä on kertovan ja mikä kokevan minän ääntä ja näkökulmaa. Kokeminen ja siitä kertominen ovat myös kietoutuneet toisiinsa, sillä menneisyyden hetkistä ei pääse eroon. Useaan

otteeseen Olenkan kertova minä viittaa menneisyyteen, jossa hänen kokeva minänsä ei osannut tulkita Romanin intentioita: ”Mitä muuta olisit voinut tarkoittaa, vai tulkitsinko liikaa?” (K, 178). Tämä kokemuksen taso heijastuu kertomisen tasossa: kertojana, joka osoittaa sanansa kuulijalle – tai kuvitelmalleen kuulijasta – Olenka rakentaa kertomustaan myös siltä pohjalta, mitä hän olettaa Romanin ajattelevan hänestä. Tällöin yleisön ”responssi”, silloinkin kun se ei ilmene missään muodossa, vaikuttaa kertomiseen. Olenkan ja Romanin kertoja–kuulija-tilanne onkin esimerkki retorisen kertomusteorian peruserätyksestä, jonka mukaan joku kertoo jonkin tarinan jollekin kuulijalle jossakin tilanteessa ja jotakin tarkoitusta varten. Tämän teoreettisen abstraktion pohjalta on kuitenkin lähdettävä tutkimaan yksittäistapauksia ja niissä esiintyviä partikulaarisia tilanteita, jolloin kysymykset kertojan psykologiasta ja kertomisen etiikasta nousevat esiin.

Baby Jane -romaanin tavoin *Koirapuiston* minäkertojaa leimaa epäluotettavuuden mahdollisuus, mutta molemmissa tapauksissa kyse on myös hauraan ja haavoittuvaisen henkilön pyrkimyksistä pitää itsensä koossa ja hallita hajonnutta maailmaansa. Olenka korostaa, että hän ei ole tarkoituksella epäluotettava: ”En valehdellut sinulle tarkoituksella. Pidin näitä kaunisteluja harmittomina kosmeettisina korjailuina, joita kaikki tekivät.” (K, 34.) Olenkan kerronta heijastelee hänen toimintaansa lapsettomuuskliniikalla: kyse on korjailusta, kaunistelusta ja ”kosmetiikasta” (K, 183). Kumpakaan toimintaan – kertomiseen ja liiketoimintaan – sekä niiden retoriseen puolusteluun liittyy kuitenkin eettisiä ongelmia. Nämä eivät ole välttämättä vain Olenkan omia henkilökohtaisia eettisiä ongelmia, joista hänet yksin pitäisi vetää vastuuseen, vaan syvälle ulottuvia historiallisia, kulttuurisia ja yhteiskunnallisia ongelmia, joiden tuote hän osaltaan on. Tällä tavalla Olenkan yksilöllinen toiminta on metafora yleisemmästä toiminnasta.

Tematisointi ja tulkinta

Oksasen edellisen romaanin päähenkilön Norman tavoin Olenka tulkitsee jatkuvasti ympärillään olevia merkkejä, sillä tällainen ympäristön

havainnointi ja tulkitseminen kuuluvat ihmisen luonnolliseen selviytymisviettiin – ja varsinkin silloin, kun eletty ja koettu ympäristö on potentiaalisesti uhkaava ja vaarallinen. Olenka pyrkii hänkin ”lukemaan” ihmisiä, samalla kun kerronta korostaa toisen ihmisen tajunnan luoksepääsemättömyyttä. Kysymys on laajemminkin siitä, että toisen ihmisen mieli on arvoitus, josta voi tehdä vain oletuksia: ”[Äiti] arvioisi jokaisen sanani ja tutkisi niiden painotuksia ja toivoisi, että ne paljastaisivat, mitä päässäni oikeasti liikkui. En saisi päästää häntä sinne asti.” (K, 274.) Olenkalla ei ole kuitenkaan Norman maagisia kykyjä, kuten hän kertoo kuulijalleen Romanille eräästä menneisyyden tapaamisesta: ”En osannut tulkita ilmettäsi” (K, 297). Tapa, jolla hän on luonut Darian ja muiden luovuttajien tai sijaissynnyttäjien ”profiileja”, ei välttämättä tehoa todellisten ihmisten kohtaamisessa. Ihmiset eivät ole helposti kehystettävissä valmiiden mallien ja kertomusten sisään, sillä jokaisella ihmisellä on oma henkilöhistoriansa ja persoonalliset piirteensä.

Yksi *Koirapuiston* arvoituksellisimmista henkilöahmoista on rikkaan ukrainalaisen suvun ylimyksellinen tytär Lada Kravets, jonka kanssa sivistymättömästä taustasta lähtöisin oleva rikollisen perheen poika Viktor on mennyt naimisiin noustakseen sosiaalisessa asteikossa. Viktor on vaihtanut lenkkitosut puolikenkiin mennäkseen täydestä, mutta Lada on syntynyt kultalusikka suussa ja vaikuttaa siksi Olenkan silmissä etäiseltä ja pelottavalta. Kertomuksen eräässä kliimaksissa – jossa Lada osoittaa sormella Olenkaa syyttääkseen tätä miehensä murhasta – Olenka näkee Ladan myyttisenä hahmona, jonka valtaa on mahdollon vastustaa: ”Hän näytti Äiti synnyinmaan patsaalta, jonka miekka oli kääntynyt minuun päin ja jonka kilpenä oli Darian pää” (K, 389). Kaikessa pitsisessä hauraudessaan Lada onkin voimakas hahmo, jolla on tukenaan isojen sukujen rahavalta. Olenkalla on vaikeuksia ”lukea” Ladan hahmoa ja sijoittaa tätä joihinkin ennalta valmiisiin kehyksiin:

Vaikka datša näytti ulkoapäin hirsihuvilalta, sisältä se tuoksui ja tuntui kirkolta, ja Lada Kravets vaikutti siltä kuin olisi alati matkalla jumalanpalvelukseen. Pää ja olkapäät peittyivät kallanvalkoiseen pitsihuviin, käsi oli kaulalla lepäävää ristiä huulille vähän väliä nostava linnunsiipi, kynnet lyhyet, lakattomat ja sukupuolettomat

kuin pikkulapsella. Hän ei vastannut mielikuvaa, jonka olin hänestä luonut, eikä sitä, jonka olin ehtinyt muodostaa kertomasi perusteella automatkan aikana. [– –] Lada Kravets oli suloinen. Sitä en ollut odottanut. (*K*, 189, 190.)

Slaavilaisessa mytologiassa Lada on hedelmällisyyden, rakkauden ja kauheuden jumalatar, ja tätä kuvastoa Oksanen hyödyntää romaanissaan osin ironisesti – joskaan ei pelkästään ironisesti, koska lapsettomuudessaan Lada Kravets on myös murheellinen hahmo. Retorisen kertomusteorian näkökulmasta on kiinnitettävä huomiota henkilöahmon monikerroksiseen kehittymiseen osana juonta, jolloin lukijan käsitys hahmosta voi muuttua tilanteiden mukaan ja uuden tiedon valossa. Siksi hahmojen liian nopeaa symbolista ja tematisoivaa tulkintaa on vältettävä, samoin kuin Olenka ymmärtää, että hänen ennako-odotuksensa Ladasta eivät tunnu vastaavan todellisuutta. Kuten Héléne Cixous (2013, 64) runollisesti asian muotoilee, ”kiero tulkinnan demoni modernissa kaavussaan on kaupittelemassa meille koreiden merkitsijöiden muodossa samoja vanhoja käsirautoja ja muita kahlehtivia helyjä”.

Retorinen kertomusteoria edustaa kritiikkiä kertomuksen voimallista tematisointia kohtaan. James Phelan (1989, 13–14) uskoo, että ylipäänsä meidän ei pidä liiaksi tematisoida – ja siten rajata ja yleistää – sen enempää todellisia kuin fiktiivisiääkään tapahtumia ja henkilöitä. Laajemmassa, todellisuutta koskevassa mielessä tästä tulee eettinen normi, sillä toisia ihmisiä ei pidä kehystää stereotyyppisiksi kuviksi joidenkin valmiiden mallien sisään. Todellisuutta koskevat tapaukset ovatkin eettisesti merkityksellisempiä ongelmia kuin fiktiota koskevat kysymykset, koska fiktion tapahtumat ja henkilöt ovat tekijän rakentamia, osa teoksen sommitelmaa ja siksi usein edustavat jotakin muutakin kuin itseään. Tematisoinnin ongelma näkyy kuitenkin myös laajemmalla lukemisen tasolla kuin vain henkilöahmojen tulkitsemisessa verettömiksi abstraktioksi. Phelanin (2007, 54) mukaan lukijat, jotka asettavat omat ideologiset, poliittiset ja eettiset intressinsä tulkintansa ytimeen, eivät ole riittävän avoimia tekijän ja tekstin kutsulle, joka puolestaan voisi avartaa heidän näkökulmiaan. Tässä mielessä Phelan (mt., 88) väittää kiinnostavasti – ja provokatiivisesti – että kirjallisuuden sisäisiin rakenteisiin keskit-

tyvä uskriteiikki ja kirjallisuuden ulkoisiin rakenteisiin avautuva kulttuurintutkimus jakavat keskenään samanlaisen käsityksen temaattisen tulkinnan tärkeydestä, vaikka niiden menetelmät ovat erilaiset ja osin jopa vastakkaiset.

Uskriteiikin perinteeseen kuuluvassa temaattisessa tulkinnassa lähtökohtana on näkemys kirjallisuudesta erityisenä ja autonomisena kielenkäytön alueena, jolle on puolestaan ominaista rakentua monimerkityksisyyden, ironian, paradoksin ja hämäryyden välisille jännitteille. Näitä jännitteitä kirjallisuuden analyysissä ja tulkinnassa on sitten tarkoitus purkaa. Kertomus jaetaan toistuviksi motiiveiksi, kokoaviksi symboleiksi, binaarisiksi oppositioiksi sekä laajoiksi kulttuuriksi teemoiksi ja lukitaan tällä tavoin jonkin mahdollisimman laajan ja riittävän yleisen käsitteen alle (elämä, rakkaus, pahuus). Vaarana on, että kunkin kertomuksen yksilöllisyys katoaa, kun tekstuaaliset detaljit uhrataan kulttuuriselle koodistolle. Jälkistrukturalistisesta näkökulmasta kirjoittavan Roland Barthesin (1986, 3) mukaan kaikkien kertomusten näkeminen saman struktuurin ilmentymänä johtaa siihen, että teksti menettää erityisyytensä ja yksilöllisyytensä. Tällöin temaattinen tulkinta pyrkii ratkaisemaan tekstin arvoitukset ja ottamaan hallinnan siitä – jättäen samalla tulkinnan ulkopuolelle ne tekstin ainekset, jotka eivät ole palautettavissa kokonaiskuvaan. (Ks. Phelan 1996, 176–180; 2007, 87–88.)

Voidaan tulkita, että *Puhdistus* käsittelee ihmisen hyvyttä ja pahuutta, kulttuurin ja luonnon suhdetta sekä mystisen ja tieteellisen maailmankuvan kamppailua. Kuitenkin moni muukin kertomus sisältää näitä kaunokirjallisuudelle ominaisia suuria ja yleisiä teemoja (hyvä ja paha, ihminen ja eläin, vapaus ja vankila), jolloin niiden näkeminen ei vielä ilmaise sitä, mikä on yksilöllistä ja erityistä kullekin kertomukselle, niiden toiminnalle ja kehitykselle. Phelanin malli pyrkii huomioimaan henkilöiden ja juonen tasolla esiintyvän liikkeen, joka murtaa selkeät, tulkinnassa jo ennakkoon rakennetut vastakkainasetelmat. (Ks. Phelan 1989, 71–79; 1996, 89–92.) Esimerkiksi *Puhdistus* antaa henkilöilleen mimeettisiä, temaattisia ja synteettisiä funktioita. Toisin sanoen, me lukijoina voimme suhtautua Oksasen henkilöahmoiniin yhtä aikaa ihmisen kaltaisina olioina, joiden edesottamuksia seuraamme tunteella ja jännityksellä. Me voimme lisäksi tulkita henkilöitä jotakin ideaa edus-

tavina symbolihahmoina, kuten Kuisma Korhonen (2011, 40, 41) tekee: ”Ingel on se vanha Viro, joka Aliiden täytyy tappaa sisältään. [– –] Aliide on Viro, Venäjän ja Saksan väliin tuomittu.” Samoin voidaan tulkita, että romaani kertoo vanhan Viron (Aliide) ja uuden Viron (Zaran) kohtaamisesta ja yhteentörmäyksestä, jolloin henkilöhahmoille annetaan allegorisia ulottuvuuksia.

Meidän ei kuitenkaan pidä jäädä tällaisen tematisoivan tulkinnan tasolle, jossa fiktiivisen kertomuksen liikkuva monimuotoisuus, tarinan konkreettiset yksityiskohtat ja lukukokemuksen tunneperäisyys pakotetaan selkeiksi symbolisiksi merkityksiksi. Vastakkainasetelmien ja binaaristen oppositioiden ohella, ja enemmänkin, *Puhdistuksessa* on kysymys monimutkaisemmista jännitteistä, kuten salaperäisestä yhteydestä ja jatkuvuudesta sen kahden päähenkilön, Aliiden ja Zaran, välillä. Synteettisellä tasolla voimme analysoida henkilöhahmoja tekstuaalisina komponentteina, joita tekijä hyödyntää rakentaakseen romaaninsa tietynlaiseksi. Samalla tavoin Toni Morrisonin romaanissa *Minun kansani, minun rakkaani* salamyhkäinen Rakkain on yhtä aikaa mimeettinen henkilöhahmo, rasmin historiaa heijastava temaattinen funktio ja synteettinen konstruktio, joka sitoo aikatasoja, näkökulmia ja kuvitelmia yhteen. Temaattinen tulkinta usein typistää mimeettisen tason – henkilöiden toiminnan – kokoelmaksi abstrakteja ideoita mustasukkaisuudesta, kunnianhimesta, kostosta ja niin edelleen (ks. Phelan 1989, 46). On ilmeistä, että mikään kognitiivinen tulkinta tekstistä ei voi uudelleen tuottaa lukukokemuksessa syntyvää affektiivisen eläytymisen tuntua.¹⁰

Retorisen kertomusteorian kritiikissä symbolista tulkintaa kohtaan on taustalla teorian historiassa syvemmillä oleva juonne, joka liittyy uuskritiikin korostaman temaattisen kokonaistulkinnan vastustukseen. Kyse on siitä, että tematisointi voi johtaa kertomuksen konkreettisten yksityiskohtien häivyttämiseen, jolloin kertomuksen monimuotoisesta lukemisprosessista tulee jonkin tekstin salatun merkityksen metsästystä (ks. Phelan ja Rabinowitz 2012, 84). Retorisen kertomusteorian dynaamisessa mallissa kertomus on elävä, liikkuva ja avoin tila, jonka merkitykset ovat jatkuvasti neuvoteltavissa, kun taas uuskritiikin temaattisessa tulkinnassa teksti pyritään rajaamaan ja pysäyttämään paikoilleen, jotta kokoava teema olisi nähtävissä. Onkin eräänlaista tulkinnallista väkival-

taa pakottaa romaanin kaltainen pitkä ja monivaiheinen kertomus, jossa on erilaisia temaattisia kehitelmiä, jonkin yhden hallitsevan teeman alle. Phelan (1996, 177–178) toteaa, että tekstit sisältävät usein aineksia, jotka esittävät paitsi haasteita lukijalle myös vastustavat lopulliseen ja jäännöksettömään tulkintaan pääsemistä. Emme voi siis suoraan sanoa, mistä tietystä asiasta *Koirapuisto* ”kertoo”, koska se kertoo monista toisiinsa limittyvistä asioista. Esimerkiksi Ladan tulkitseminen nimen etymologian valossa yksinkertaistaa tarinan monimerkityksisyyden ja henkilöhahmon kompleksisuuden, samalla kun se rajaa hahmon inhimillisyyden joksikin edustavaksi kuvaksi. Vaikka on mahdollista, että Oksasen – tai romaanin implisiittisen tekijän – tarkoitukseen kuuluu antaa valittuja symbolisia nimiä hahmoilleen, lukijan on oltava tarkka ja huolellinen sen suhteen, minkälaisia tulkintoja hän ryhtyy niiden pohjalta tekemään.¹¹ Phelanin tarkoittama ”retorinen” lukija ei ole tässä mielessä ”tematisoiva” lukija.

Lada Kravetsin eteerisen hahmon taustalla on julmia keinoja, joskaan kertomus ei tee missään vaiheessa täysin selväksi, mikä vaikutus Ladan pyrkimyksillä on siihen lopputulemaan, että hänen miehensä Viktor murhataan ja Olenka tehdään syntipukiksi. Kuten kertomus synkästi korostaa, ne, joilla on riittävästi rahaa ja valtaa, eivät koskaan jää teoistaan kiinni. Ladan lapsensaantitoiveita tukevat henkilökohtaiset ortodoksiset papit, ja pitkään toivotusta perheenisäyksestä onkin muodostunut ”pyhä” projekti. Olenka joutuu suutelemaan ikonia ymmärtääkseen, että epäonnistuminen merkitsisi kaikkein suurimpien voimien vastustamista, ”kirkon, patriarkan, Jumalan” (K, 191). Toisaalta ortodoksiset pyhi-mykset ja ikonit ”siunaavat” niin taloja, autoja kuin huumekauppaakin, kuten Olenkan ystävän Ivanin tapauksessa: ”Pyhä Kukša Odessalainen oli löytynyt, Ivan suoristi selkänsä. Sama pyhimys oli koristanut taksia, jota hän oli ajanut myydessään kompottia.” (K, 328.) Tarvittaessa ortodoksisesta kirkosta ja uskosta löydetään pyhitys millaiselle liiketoiminnalle tahansa.¹² Myös Olenka turvautuu ikoneihin, mutta niistä ei ole apua keinottelujen ja murhien maailmassa.

Vähitellen paljastuu, että Viktorin isä Vitali ”Veles” Kravets on sekä Olenkan että Darian isän murhan takana, ja silti Olenka valmentaa Dariaa luovuttamaan munasolujaan, jotta Kravetsin hirviömäinen klaani

saisi toivomaansa perheenlisäystä. Vitali Kravets on itse monen portin takana tavoittamattomissa perimmäisten lankojen pitäjänä, ja häneenkin liitetään myyttisiä ulottuvuuksia: ”Vastustajan runnoman otsan vuoksi häntä oli alettu kutsua Velesiksi, sarvipäiseksi slaavijumalaksi, kuolleista palanneeksi manalan herraksi” (K, 176). On kuin romaanin raadollisen realistiseen maailmaan syntyisi portaali, josta on pääsy fantasian maailmaan; tarinan sankarittarelta puuttuu kuitenkin taikaesine, jonka turvin tämä voisi uskaltaa astua sisään tuohon toiseen maailmaan. Samalla tässä on jälleen näkyvissä tematisoinnin vaara, johon tarinan henkilöt saattavat itse helposti ajautua luodessaan kulttuurisia uskomuksia Kravetsista sarvipäisenä manalan hallitsijana. Tällainen myyttinen konstruktio estäisi heitä samalla näkemästä sen, mikä Kravets todella on: Neuvostoliiton hajoamisen jälkeisestä yksityistämisestä ja kilpailusta hyötynyt talousrikollinen. Tässä voidaan kuitenkin huomata, että romaani antaa Kravetsin kaltaiselle hahmolle myös temaattisia ulottuvuuksia. Kyseessä ei ole tällöin suora referentiaalinen viittaus Ukrainan sosiaaliseen todellisuuteen, jonka kartoittaminen vaatisi toisenlaista, ei-fiktiivistä projektia, vaan hahmo, jonka avulla Oksanen voi tiivistää retorisen esityksensä tuosta kompleksisesta todellisuudesta yhteen tehokkaaseen ja puhuttelevaan kuvaan.

Opettavaisia kertomuksia: romaanin didaktisuus

Romaanikirjailija, kuten Sofi Oksanen, pyrkii aina etsimään teoksilleen erityisen rakenteen ja muodon, jonka avulla hän voi esittää tiettyjä aiheita ja teemoja. Oksanen on esimerkki kirjailijasta, joka pyrkii käsittelemään aikamme ja maailmamme tärkeitä kysymyksiä fiktion keinoin, ja hänen tuotantonsa osoittaa (monien muiden kirjailijoiden tuotannon tavoin), että fiktio ei ole merkityksetön ajattelun muoto. Fiktio onkin omanlaisensa vakava retorinen diskurssi, joka osallistuu kulttuuriseen keskusteluun. Näin ollen fiktiolla on merkitystä: se yhdistää luovan taiteen tiedolliseen kommunikointiin ja herättää lukijoissaan tuntemuksia ja ajatuksia (ks. Walsh 2007, 1, 69–70; Lehtimäki 2008). *Koirapuiston* retorisessa kuviossa ukrainalaisesta Donetskin alueesta on tullut Venä-

jän tukemien kapinallisten valtaama ”itsenäinen” alue, jossa korruptio ja talousrikokset rehottavat. Romaani kuvaa tätä uutta mielenmaisemaa Neuvostoliiton hajoamisen (1991) ja Ukrainan ”oranssin vallankumouksen” (2004) jälkeisenä tilana, jossa toiset menestyvät toisten kustannuksella. Romaanin näkökulma monimutkaiseen poliittiseen tilanteeseen on tarkoituksella rajattu ja keskitetty hedelmöityshoitoihin, kohdunvuokraukseen ja munasolujen luovutukseen kannattavana liiketoimintana, jossa sijaissynnyttäjillä ja luovuttajilla ei ole oikeudellista turvaa. Tämän ”lokaalin” liiketoiminnan kautta avautuu laajempia metaforisia näkymiä ”globaaliin” hyväksikäytön tematiikkaan.

Koirapuiston mimeettinen toiminta toimii ruohonjuuritason kokeimuksellisena pohjana laajoille temaattisille kysymyksille – sen sijaan, että nuo yleiset teemat olisivat lähtökohta romaanin henkilösuhteiden lukemiseen. Eräänlaisena uuden ajan globaalina romaanina *Koirapuisto* sisältää kuitenkin myös faktuaalista dokumentointia muistuttavaa ainesta sekä välillä tekijän omaksi ääneksi tulkittavaa didaktista puhetta. Romaanissa on viittauksia tunnettuihin lähimenneisyyden tapahtumiin ja niiden esittämiseen mediassa. Olenkan kertomuksen mukaan ”[v]enäläiset ampuivat alas malesialaisen matkustajakoneen heinäkuussa 2014” (K, 88), ja koneen jäänteet putosivat hänen tuntemilleen seu-duille. Suomalaiset seuraavat televisiosta tapahtumaa, joka on heille etäinen, mutta maantieteellisen sijaintinsa takia Olenkalle läheinen:

Maailma ei ollut kuullut Hraboven kyläpahasesta mitään ennen kuin malesialainen lentokone räjähti sen yllä. Yhtäkkiä kaikki maat, joiden kansalaisia – 283 matkustajaa ja 15 miehistön jäsentä – oli ollut koneen kyydissä, olivat osallisia ja jotenkin ehdin ajatella tovin, että siksi sen täytyisi lopettaa sota. Että ulkopuoliset panisivat sille heti pisteen, mutta hetki meni ohi nopeasti, nielaisin lapsellisen kuvitelman uuden vesilasillisen myötä alas ja ymmärsin, ettei asialla olisi mitään merkitystä. Sota jatkuisi, tulisi lisää ruumiita, päättömiä tai palaneita tai jäljettämiin räjähtäneitä, ja ehkä lisää taivaalta tippuvia lentokoneita, eikä kukaan koskaan joutuisi vastuuseen. (K, 89.)

Lentokoneen putoamisesta tulee mediatapahtuma, jossa Olenkan kotimaa muuttuu representaatioksi uteliaille katseille: ”Lentokoneen putoamisen jälkeen en halunnut kuunnella radiota, en katsella televisiota enkä lukea uutisia verkosta” (K, 91). Hän reflektoi, että ”kone räjähti juuri Snižnen taivaalla, ainoastaan muutaman kilometrin päässä talosta, jossa isäni vanhemmat olivat asuneet” (K, 92). Tällöin maailmaa ravistuttavasta mediatapahtumasta tulee Olenkalle käsinkosketeltavampi ja kokemuksellisempi, vaikka hän itsekkin on kaukana Helsingissä lentokoneen pudotessa. Tapahtuman konkreettisuus erottuu hänen kokemuksessaan kaikesta muusta Ukrainaan liittyvästä uutisoinnista, joka puuroutuu hänen mielessään samoina toistuviksi ja Venäjän television rakentamiksi kuviksi ”aseilla lastatuista rekkaletkoista, joiden venäläiset väittivät toimittavan humanitaarista apua” (K, 92). Koska kaikesta tapahtuneesta ei ole kirjallista ja kuvallista dokumentaatiota, Olenka kuvittelee mielessään malesialaisen lentokoneen pudottanutta ohjusta kuljettaneet venäläismiehet, jotka kenties pysähtyivät Olenkan entiseen kotikylään Snižneen, jonka heinäkuisessa kuumuudessa he mahdollisesti ”viilensivät itseään samanlaisella plombiirijäätelöllä kuin minäkin olin tehnyt, pidellyt pehmenevää vohvelikuppia kädessäni ja pohtinut sitä, miten pääsisin peräkylästä pois” (K, 93). Olenka kykenee lähes samastumaan nuoriin venäläisiin sotilaisiin, jotka suorittavat heille määrättyä tehtävää kuin mitä tahansa arkipäiväistä tointa.

Oksanen toistaa yllä olevassa, lentokoneen putoamiseen liittyvässä katkelmassa *Puhdistuksen* tematiikkaa koskien sitä, että samat asiat jatkuisivat aina edelleen ja että on vain ”kuvitelmaa”, että jokin taho joskus vedettäisiin vastuuseen ihmisille tehdyistä rikoksista. *Koirapuiston* maailma laajeneekin historiallisessa syvyyssuunnassa: Olenkan suvun taustalla ovat niin ukrainalaisten kuin virolaistenkin pakkosiirrot Siperiaan Stalinin aikakaudella. Neuvostoliiton hajoaminen ja Ukrainan ja Viron itsenäistyminen 1990-luvun alussa luovat pohjan kertomuksen varhaisimmille tapahtumille, jotka liittyvät Olenkan lapsuuteen, mutta aiempi historia väreilee taustalla traumaattisena kokemuksena. Äidin äiti on ollut Siperian vankileireillä, kun taas isoisan valokuvissa rintaa painavat toisessa maailmansodassa ansaitut mitalit, jotka eivät ole kuitenkaan taanneet hyvää elämää. Olenkan serkku on kuollut Afganistanin sodas-

sa, ja Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuus on tapahtuma, johon omaa elämäntarinaa ei haluta kytkeä. Ukrainan kansan kärsimyksiä pohtiesaan Olenka siteeraa Jevgeni Jevtušenkon runoelmaa *Babi Jar* (1961): ”Olen jokainen täällä ammuttu vanhus. / Olen jokainen täällä ammuttu lapsi. / Eikä mikään minussa tätä unohda.” (K, 95; kursiivi alkuperäinen.)

Ukrainan hauraan nykytodellisuuden taustalla on Neuvostoliiton betoniin valettu menneisyys, ja kerronta tiivistää tämän laajan kuvan tehokkaasti Olenkan toimistossa olevaan roskakoriin: ”Se oli vankkaa neuvostotekoa ajoilta, jolloin futuristiset muodot manifestoivat avaruuden valloituksen menestystarinaa. [– –] Kaikki muu murentui, rapistui, lohkeili ja halkeili, roskakori ei.” (K, 62.) Betoninen roskakori toimii kuvana Neuvostoliiton jyrkästi rakennetusta ideologiasta, jossa selkeärajaiset ja totalisoivat totuudet pitivät järjestelmää pystyssä.¹³ Sen sijaan itsenäistyneen Ukrainan todellisuus on täynnä vallankumousta, poliittista peliä, omaa etuaan ajavia järjestöjä, rikollisliigoja, sodan uhkaa ja saastunutta ympäristöä. Siinä missä joillekin yksityistäminen merkitsee hyviä sijoituskauppoja, toisille yksityistäminen tarkoittaa ”uhkauksia tai katkottuja sormia” (K, 241). Lisäksi joillekin tahoille sodasta on tullut ”tuottoisaa liiketoimintaa” (K, 107). Ajan myötä se, mikä on outoa, alkaa tuntua luonnolliselta, tai kuten Olenka asian muotoilee, ”maan sekavuus oli alkanut jälleen näyttää normaalilta” (K, 194).

Ukrainan olemassaolo on Olenkan näkökulmasta katsottuna jatkuvasti vaakalaudalla: ”Krimin miehityksen jälkeen katsoin aamuisin koneeltani Venäjän tuoreimmat uutislähetykset nähdäkseni, miltä heidän sääkarttansa näytti, [– –]. Yön aikana ehkä koko Ukraina olisi liitetty kartassa Venäjään, ei vain Krimiä.” (K, 108.) Olenka kertoo, että hän olisi edes hetken halunnut kokea ”uskoa muutokseen, uuteen maailmaan, uuteen tulevaisuuteen” (K, 108), jossa hän ja hänen kuvitteellinen perheensä olisivat voineet liehuttaa Ukrainan lippua ja laulaa maan kansallislaulua. Tulenarka tilanne johtaa ihmiset ajattelemaan opportunistisesti, pähkäilemään huoneissaan ja toimistoissaan ”Ukrainan lipun ja Putinin kuvan välillä” (K, 109). Tulevaisuus on avoin pelikenttä, jossa täytyy ennakoida oikeita valintoja. Tämä koskee myös uutismediaa, jossa ei voida koskaan olla varmoja siitä, millä tavalla tapahtumista pitäisi kertoa, sillä hyväksyttävissä olevat faktat ja viralliset totuudet ovat

alati muuttuvia. Esimerkiksi vaikutusvaltaisen perheen jäsenen Viktor Kravetsin murhan tapauksessa ”lehdistö oli vaiennut siitä kumman pitkään, ikään kuin kukaan ei olisi osannut päättää, mitä kertoa ja miten”, kunnes lopulta tapaus oli ”uutisoitu sairauskohtauksena perheen datšalla” (K, 289). Tämän yksittäisen ja omaan fiktioonsa sisältyvän murhatapauksen kautta Oksanen pyrkii retoriikassaan valottamaan sitä laajempaa, muutettavissa olevaa todellisuutta, jossa valtapoliittisen pelin johdosta tilattu murha nähdään joko satunnaiseksi yksilölliseksi teoksi tai puetaan joksikin aivan muuksi, ”luonnolliseksi” kuolemantapaukseksi. Viktor Kravetsin fiktiivisen tapauksen tasolta Olenkan kerronnan retoriikka laajenee kuitenkin tarinamaailman ulkopuolelle viittaamaan aktuaalisen maailman tapahtumiin:

[– –] kanniskelin mukanaani itse ostamiani vesipulloja kuten Garri Kasparov. Pidin käsilaukussani babusjan minulle jättämää ikonia ja selailin verkosta myrkytysoireiden kuvauksia. Mietin kesken viikkopalaverin, miksi KGB oli tappanut Stepan Banderin ampuamalla häneen syanidikapselin tavallisen luodin sijaan. Entä miksi toimittaja Georgi Gongadze oli pitänyt täyttää dioksiinilla ennen kuin hänet oli mestattu? (K, 340–341.)

Vaikka *Koirapuistossa* Olenkan pohdintojen taustalta voi aavistaa tekijän retoriikan, ei romaani kuitenkaan muutu suoranaiseksi luennoksi aika-laistapahtumista, sillä tämänkaltaisen didaktiikan tukena on kertomuksen mimeettinen ulottuvuus: Olenkan oma kokemuksellinen maailma ja hänen pelkonsa tulla kiinniotetuksi, ammutuksi, myrkytetyksi, kääriytyksi muoviin tai heitetyksi alas talon katolta.

Romaani esittää kriittisiä huomioita mediassa rakennetuista ihmiskohtaloista ja elämäntarinoista. Kertomuksen loppuun sijoittuva Darian epätoivoinen yritys viedä Aino-tytär koirapuiston perheeltä näyttäyty Olenkan silmissä jo valmiina esityksenä: ”Sekavan slaavinaisen aiheuttama kohtaaminen koirapuistossa nousisi kohta iltapäivälehtien otsikoihin ja joku saattaisi tunnistaa Darian lukijoiden lehtiin lähettämistä kuvista” (K, 398). Koska ihmiset liikkuvat jatkuvasti puhelimissa olevine kameroineen, kuka tahansa saattaa päätyä kuvana lehteen. Kuvien takana

on kuitenkin inhimillisiä kokemuksia, jotka ovat niin vaikeita ja monikerroksisia, että niiden vääntäminen selkeiksi tarinoiksi on väkivaltaista toimintaa. Olenka tiedostaa, että ”sekava slaavinainen” voisi olla myös hänestä itsestään tuotettu representaatio. Samalla Oksanen itse – tai romaanin implisiittinen tekijä – viestittää tällä tiivistetyllä kuvalla omaa retoriikkaansa ja etiikkaansa, jonka mukaan median tarinoiden tuottaman pinnan takana on todellisuus, josta iltapäivälehtien kuluttajilla ei ole tietoa. Daria, joka voitaisiin helposti esittää häiriintyneenä ja likaisena ulkomaalaisena ”suomalaisten” puhtaassa maailmassa, on Oksasen romaanissa henkilö, jonka luovuttamasta munasolusta kehittynyt lapsi elää omaa elämäänsä lopullisesti irrotettuna Dariasta, joka kokee olevansa lapsen äiti. Daria onkin muukalainen itselleen vieraassa maassa. Julia Kristeva (1992, 101) puhuu ”muukalaisuuden” kokemuksesta ja muukalaisuuteen alati liitetyistä negatiivisista määritelmistä: ”Kuka on muukalainen? Hän, joka ei kuulu ryhmään, joka ei ole ’meikäläisiä’ – toisenlainen.” Muissakin Oksasen teoksissa – kuten *Stalinin lehmässä*, *Baby Janessa* ja *Kun kyyhkysset katosivat* -romaanissa – kliinisesti diagnosoidun tai yksitasoisesti representoidun hahmon taustalla on syvä henkilöhistoria, jonka juuret ovat syvemmällä historiassa kuin kyseisen yksilön elämäntarinassa.

Martha Nussbaum (2011, 54–55) kirjoittaa kirjallisuuden merkityksestä ja mielikuvituksen tärkeydestä, sillä ne voivat saada lukijan tuntemaan empatiaa ”toisia” kohtaan tekstien ulkopuolisessa maailmassa:

Myötätunnon vajavaisuus voi liittyä inhon ja häpeän vahingolliseen dynamiikkaan. Kun jokin yhteiskunnan alaryhmä on tulkittu häpeälliseksi ja inhottavaksi, sen jäsenet nähdään vallitsevan ryhmän jäseniä vähäarvoisemmiksi ja perin erilaisiksi: eläinten kaltaisiksi, haiseviksi, saastuneiksi ja saastuttaviksi. On helppo sulkea tällaiset ihmiset myötätunnon ulkopuolelle ja vaikeaa tarkastella maailmaa heidän näkökulmastaan. Valkoihoiset, jotka osoittavat lämmintä myötätuntoa muita valkoihoisia kohtaan, voivat kohdella tummaihoisia eläiminä tai esineinä ja kieltäytyä asettumasta heidän asemaansa. Miehet usein kohtelevat naisia tällä tavoin vaikka tuntevatkin myötätuntoa muita miehiä kohtaan. Myötätunnon

kehittyminen ei siis yksinään riitä orjuuttamisen ja alistamisen voimien nujertamiseen. Myötätunnosta voi tulla inhon ja häpeän liittolainen, jolloin se vahvistaa eliittiin kuuluvien keskinäistä solidaarisuutta ja eristää heidät alistetuista yhä jyrkemmin.

Nussbaum (mt., 115–116) puhuu kertovasta mielikuvituksesta: ”Tarkoitaa sillä kykyä ajatella, miltä asiat näyttävät toisen ihmisen näkökulmasta, kykyä ymmärtää toisen ihmisen tarinaa sekä sen päähenkilön tunteita, toiveita ja haluja.” Nussbaum esittää lyhyen esimerkkianalyysin afrikkalais-amerikkalaisen Ralph Ellisonin romaanista *Näkymätön mies* (*Invisible Man*, 1952), joka hänen mukaansa käsittelee valkoisten lukijoiden ”sisäistä katsetta” ja siihen liittyvää mielikuvituksen puutetta. Romaani itsessään on tällöin taiteellinen sommitelma siitä, että ”mielikuvituksen avulla ihmiset voivat kehittyä näkemään täyden ihmisyyden kaikissa lähimmäisissä” (mt., 127). Ennen kaikkea Nussbaum puolustaa humanististen tieteiden merkitystä markkinatalouden aikakaudella, vaikka voi olla idealistista ajatella, että kaunokirjallisuuden lukeminen ja kertovan mielikuvituksen kehittäminen auttaisivat parantamaan maailmaa. Vaikka Sofi Oksasen romaanit puolustavat luovaa ajattelua totalitarististen systeemien tai kylmän keinottelun maailmassa, avaavat ne samalla varsin lohduttomia näkymiä tähän maailmaan.

Ukrainasta on *Koirapuiston* tarinamaailmassa tullut länsimaisen kulutuksen kohde, sillä lapsimarkkinat ovat vapaammat kuin muualla maailmassa. Terveys- ja ympäristötietoiset länsimaalaiset ”kyselevät pohjavesistä, saasteista, kaivosten tuomista ongelmista ja kaiken sen vaikutuksesta perimään” (K, 30). Tšernobylin jälkeisessä maailmassa ukrainalaisen luonnon saastuneisuus toimii voimakkaana kontrastina lapsettomuusklonikoiden puhtauden vaatimuksille: ”Paperipinossa oli oma sarakkeensa aineille, joille altistuminen oli luovuttajille haitallista: asbestille, savuille, torjunta-aineille, säteilylle, lyijylle ja koko joukolle muita myrkkijä” (K, 57–58). ”Sinisen joen” ja ”valkoisen lumen” sijaan kaupungit tarjoavat ”savusumua” (K, 136). Pyyhkimällä menneisyyden ja rakentamalla sen päälle uuden todellisuuden Ukraina on onnistunut myymään omaa eksotiikkaansa länsimaille.

Romaanissa Ukraina on länsimaiselle katseelle objektivoitu ”toinen”,

johon turistit voivat positiivisimmassa mielessä suhtautua eksoottisena vierautena. Olenka kuvittelee, että hänen luovuttamistaan munasoluista alkunsa saanut ”koirapuiston poika” ei koskaan joutuisi – kuten Olenkan isä – ”kaivamaan tuhkan ja rikin turmelemaa hiiltä” (K, 100).¹⁴ Sen sijaan poika tulisi Ukrainaan korkeintaan turistina kameroineen ja kulttuurisine odotuksineen, kuten Olenka – jälleen kerran – muotoilee kuvan hypoteettisesti mielessään:

Hän ottaisi valokuvia kerrostalojen ulkoseinissä roikkuvista ilmastointilaitteista ja nauraisi niille, mutta ihastelisi tienvarsien kukkamummoja, jotka satokauden myötä ottivat valikoimiinsa naattiporkkanat ja muuttuivat kesän lopussa marjamummoiksi. Pojan mielestä kumaraan painuneissa vanhuksissa olisi jotain aitoa, alkuperäistä. [– –] Oli sille sanakin, köyhyys, hän ei vain tunnistaisi sitä. (K, 101.)

Valokuvia ottavien ja nähtävyyksiä kiertävien turistien näkymä Ukrainaan on vailla historiallista syvyyttä, sillä se rakentuu jo valmiiden, opaskirjoissa ja mediaesityksissä rakentuneiden mallien ja kehysten varaan. Tätäkin kuvitelmaa syvempi ja kipeämpi on Olenkan toive, että hänen poikansa Oležko saisi nähdä Ukrainan kauniin toukokuun ja miten tämä ”näkisi pelikaanit matkalla Tonavalle” (K, 278). Sekä kertoo ja että hänen yleisönsä tietää jo tässä vaiheessa kertomusta – ja paljon aiemminkin – että Oležko on kuollut ja matkustaa äitinsä kotiseuduille vain tuhkauurnassa. Kerrontaan syntyy outo – ja samalla inhimillisesti katsoen luonnollinen – tuntu, että Olenka katsoo kotimaansa kevättä kuolleen poikansa silmin.

Kuten edellä on esitetty, romaanin paikat ja tilat ovat luettavissa sekä realistisesti että allegorisesti. Allegoriaa voi pitää didaktisena kertomusmuotona, joka korostaa henkilöiden, tapahtumapaikkojen ja toiminnan esimerkillistä luonnetta. Allegoriselle kertomukselle on ominaista esimerkiksi tapahtumapaikkojen symbolisuus, kuten *Koirapuistossa*, jonka nimi viittaa paitsi konkreettiseen, maantieteelliseen paikkaan myös moraaliseen, mentaaliseen tai symboliseen tilaan. Allegorisuus on usein kytketty didaktisuuteen sikäli, että kyse on abstraktien asioiden esittämi-

sestä ”opettavaisen kertomuksen” muodossa, joskaan allegorian käyttö esimerkiksi nykyromaanissa ei rajaudu tällaiseen kaavamaisuuteen (ks. Johnson 2012, 2–3). Retorisesta näkökulmasta voidaan esittää, että allegoria on osa kirjailijan käyttämää kuvien ja keinojen varastoa, jolloin esimerkiksi *Koirapuisto* rakentuu muun muassa klassisten – ja osin raamatullisten – ”puutarhan” ja ”erämaan” kuvien varaan. Tällöin allegoriset tarinamallit sekä kulttuurin syvärakenteeseen kuuluvat myytit ovat edelleen sitä resurssia tai raakamateriaalia, jota nykykirjailijat hyödyntävät kertoakseen tarinoita ja kommunikoidakseen ajatuksia liittyen muuttuvaan globaaliin maailmaan.

Tutkimuksessaan kertomuksesta kommunikaationa Didier Coste (1989, 309) esittää, että suostutteleva retoriikka voi toisinaan näkyä didaktisuutena, vaikka teksti ei kokonaisuutena olisikaan äänekkään autoritatiivinen tai ideologinen. Joka tapauksessa kertovan fiktion didaktisuutta – kuten kerronnan opettavaista sävyä – on modernissa kirjallisuustieteessä pidetty yleisesti heikkoutena, niin ”näyttämistä” ”kertomisen” sijaan korostavassa uskriitikkissä kuin myös retorisisa kertomusteoriassa, jossa didaktisuus on nähty epätaiteellisuuden merkiksi.¹⁵ Tässä jaottelussa on kysymys siitä, että mimeettiset teokset on tehty niin, että ne vaikuttavat lukijoidensa tuntemuksiin, kun taas didaktiset teokset on kirjoitettu niin, että ne vaikuttavat lukijoidensa ajatuksiin. Tämä jaottelu on kuitenkin varsin jyrkkä, ja tässä tutkimuksessa hahmoteltu kertomuksen retoriikka sisällyttää itseensä sekä mimeettisyyden että didaktisuuden. Tärkeää onkin ajatella, että jokainen kirjailija valitsee jokaista teostaan varten omanlaisensa esteettisen projektin, joka palvelee kyseisen teoksen laajempia tarkoituksia; tällöin ei voida sanoa, että didaktinen romaani on lähtökohtaisesti huonompi kuin mimeettinen romaani. Pikemminkin tällainen arvoasetelma paljastaa historiallisen ja kulttuurisen tavan ajatella kirjallisuudesta, kuten uskriittisen estetiikan jo vanhentuneet painotukset.

Kiinnostavaa kyllä, Wayne C. Booth (1983, xiii) aloittaa klassisen tutkimuksensa *The Rhetoric of Fiction* erottamalla toisistaan retorisen ja didaktisen fiktion, joista edellinen on ”kommunikaation taidetta lukijoiden kanssa” ja jälkimmäinen hänen mukaansa fiktiota, jota käytetään ”propagandaan tai ohjeistukseen”. Jatkossa Booth (mt., 57) kuitenkin

tarkentaa, että jotkut mimeettiset romaanikirjailijat – kuten Charles Dickens – saattavat toisinaan alistaa realismin ajamiensa päämäärien hyväksi, kuten herättääkseen lukijassaan ajatuksia tai tunteita. Dickensin yhteiskunnalliset melodraamat, jotka syvän koskettavasti osoittelevat yhteiskunnallisia epäkohtia, toimivat yhtenä mahdollisena kertomusmallina *Koirapuiston* kaltaiselle nykyromaanille. Kuten Olenka tiedostaa, hyväntekeväisyys on vain kulissi liiketoiminnalle, sillä ”[k]ukaan ei ollut kiinnostunut parantamaan sosiaalisten orpojen asemaa” (K, 353). Tässä tunteiden ja ajatusten yhteen tuomisessa voi olla didaktisen fiktion voima.

Yksi kirjallisuuden varhaisista tehtävistä antiikissa – kuten Horatiuksen *Ars poeticassa* eli *Runotaitteessa* (n. 17–13 eaa.) esitetään – oli sekä ”hyödyttää” että ”huvittaa”, ja kirjallisuuden moraalinen, kasvattava ja opettava merkitys oli aina 1700-luvulle asti sen tärkein tehtävä. Uudempi taideautonominen ajattelu ja fiktion ”puhtauden” ihanne ovat kuitenkin saaneet didaktisuuden huonoon valoon. *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanissa suorasukaista didaktista retoriikkaa jopa parodioidaan, kun Edgar kokee väärennetyn historiankirjoituksensa lumoissa, että ”nyt ei tehty [– –] opettavaista satukirjaa lapsille” (KK, 93), vaikka kirjoittajan osoitteleva moralisointi liikkuukin groteskin kauhukertomuksen alueella. Martin Cortazzin (2005, 107) mukaan didaktiset kertomukset joutuivat viimeistään 1900-luvulla epäsuosioon, koska niitä pidettiin ”moralisoivina” ja ”saarnaavina”. Viime vuosikymmenten monikulttuurisissa yhteyksissä didaktisia kertomuksia on kuitenkin voitu ajatella positiivisemmin, ”lähteinä moninaisille luennoille, jotka tarjoavat mahdollisuuden avoimeen keskusteluun moraalisisista ja filosofisista kysymyksistä” (mt.).

Didaktisuus onkin palannut takaisin romaanikirjallisuuteen esimerkiksi monikulttuurisia aiheita tai ympäristökysymyksiä käsittelevässä kirjallisuudessa, jossa mimeettinen tarinankerronta saattaa välillä katketa joko kertojan tai henkilöhahmon pitämään luennointiin aikamme polttavista kysymyksistä.¹⁶ Esimerkiksi Toni Lahtinen (2017, 79) kirjoittaa, että joissakin Risto Isomäen ympäristötietoisien fiktion kohtauksissa ”[k]ertomuksen didaktinen retoriikka vääntyy rautalangaksi”. On silti mahdollista, että nykyisessä globaalissa maailmassa, joka on täynnä

ääniä ja näkökulmia, tarvitaan myös osoittelevaa retoriikkaa romaanin ”sanoman” esiintuomiseksi ja perille viemiseksi. Tällöin – toisin kuin Booth alun perin asian esitti – kertomuksen retoriikka saattaa sisältää sekä mimeettisiä että didaktisia (tai voimakkaan temaattisia) piirteitä. Kuten mainittua, James Phelanin (2005, 219) retorisessa mallissa on näkyvissä väheksyntää tematiikkaa kohtaan, varsinkin kun temaattisuus rajautuu tuossa mallissa eksplisiittisten väitteiden tekemiseen, ideologisten positioiden ottamiseen ja ”totuuksien” opettamiseen lukijoille. Phelanin mallissa temaattinen komponentti jää vähemmälle huomiolle kuin mimeettinen, sillä se estää lukijoiden eläytymistä kerrottuun tarinaan sekä katkoo juonen kulkua. Tällöin Phelanin mallissa näkyvä jako mimeettisen komponentin emotionaaliseen puoleen ja temaattisen komponentin älylliseen puoleen, mitä voi kuitenkin pitää jyrkkänä jaotteluna.

Retorisessa kertomusteoriassa temaattisuus määrittyy myös tekijän intentionaaliksi teoiksi, sillä tekijä tuntuu kertomuksessaan osoittavan ja alleviivaavan asioita. Matthew Clarkin ”retorisessa narratologiassa” puolestaan temaattisuus ymmärretään laajemmin, sillä se ei rajaudu tekijän tekemiksi väitteiksi tai hänen tarkoittamikseen ideoiksi. Teemat eivät ole aina julkilausuttuja teesejä, vaan vaativat lukijalta tulkintatyötä.¹⁷ Temaattisuus koostuu laajoista merkityskokonaisuuksista, joiden ymmärtämiseksi tarvitaan koko teoksen tulkintaa. Toisin sanoen Phelanin mallissa temaattisuuteen saattaa liittyä didaktisuus moraalisen opettavaisuuden ja allegorisen tarinankerronnan mielessä, kun taas Clarkin mallissa temaattisuus ei rajaudu tarkoitettuihin merkityksiin, vaan pikemminkin yksittäisen kertomuksen tematiikka on monimuotoista ja liikkuvaa. (Ks. Clark ja Phelan 2020, 95, 102.) On ilmeistä, että retorisen kertomusteorian vastustus temaattista tulkintaa ja symboliikan etsintää kohtaan palautuu uuskritiikin perinteeseen, josta se on pyrkinyt voimallisesti irtautumaan.

Epäilemättä jotkut ”kantaa ottavat” romaanit ovat joka tapauksessa vaarassa muuttua sen kaltaiseksi didaktiseksi fiktioksi, jossa temaattinen funktio ylittää mimeettisen funktion ja ideoiden esittäminen vie tilaa tapahtumien kuvaamiselta. Aristoteelisen tai uusaristoteelisen draaman logiikan nimissä on merkityksellistä, että kertojan retorinen didaktiik-

ka nousee mimeettisen toiminnan tasolta ja on orgaanisessa suhteessa siihen, millä tavalla hän on puhunut ja toiminut kertomuksen muissa osioissa – muussa tapauksessa lukija voi kokea autoritatiivisen tekijän äänen häiritsevän väliintulon ja pitää sitä (erityisesti modernistisen poetiikan mielessä) esteettisenä virheenä. *Koirapuiston* kerronnassa on eräitä Olenkan aforistisia tiivistyksiä, jotka hyppäävät lukijan silmille mimeettisen kerronnan seasta: ”Meillä [Ukrainassa] rehelliset ihmiset ovat vankilassa ja epärehelliset parlamentissa” (K, 32). Kuten James Phelan (1996, 73) esittää, tällaiset mahdolliset tekijän äänen väliintulot – toisin sanoen tekijän eetokseen liittyvä retoriikka – saattavat toisinaan asettua kertojan ja henkilön äänen tilalle. Näin tapahtuu varsinkin siinä tapauksessa, jos erilaiset aforistiset tiivistykset eivät kuulosta samalta ääneltä, johon olemme henkilökertojan esityksessä tottuneet kertomuksen muissa osissa. Mimeettinen illuusio saattaa tällöin särkyä, sillä henkilöstä tulee tekijän temaattisten tavoitteiden äänitorvi.

Kertomisen ja lukemisen etiikka

Jonkin abstraktin ja absoluuttisen pahan kuvaamisen sijaan Sofi Oksasen romaanit pakottavat lukijansa näkemään, miten historialliset teot vaikuttavat ihmisten elämään ja miten näiden ihmisten kokemaa vääryyttä saattaa johtaa heidät pulmallisiin valintatilanteisiin. On hyvin mahdollista, että pitkän romaanin mittaista kertomusta lukiessaan lukija arvioi henkilöitä ja heidän tekojaan vaihtelevasti ja ottaa heihin välillä positiivisen ja välillä negatiivisen kannan sekä empaattista läheisyyttä ja ironista etäisyyttä. Kuitenkin tekijä usein valitsee jonkin kokevan henkilön keskeiseksi, jonka kanssa lukija kokee tapahtumat, ja tämä kanssakokeminen saa lukijan ymmärtämään henkilön äärimmäisiäkin tekoja.

Koirapuistossa Olenkan oman elämänpolun valinta tiivistyy terävään kuvaan, sähkötolppaan kiinnitettyyn sään runtelemaan mainokseen, jonka viimeisen puhelinnumerolapun hän irrottaa. Olenka haluaa oman kodin, juoksevan veden ja laadukkaita kulutustuotteita, jotka kaikki toimivat voimakkaana kontrastina lapsuudenkodin ankeudelle. Olenkan valinta on merkitsevä, sillä munasolujen luovuttajasta hän etenee lap-

settomuusklinikan koordinaattoriksi etsimään uusia ”luovuttajia”, jotka ovat samanlaisista epätoivoisista olosuhteista kuin hän. Kerronnassaan hän reflektoi, että ”pienimmistäkin valinnoista oli tullut hankalia ja jokainen niistä tuntui enteeltä, joka minun pitäisi osata tulkita oikein tai muuten kääntyisin väärälle polulle” (K, 193).

Olenkan kehityskulku on tässä mielessä samankaltainen kuin *Puhdistuksen* Aliiden, joka päättyy ilmiantajaksi – osin itsekkäistä syistä, mutta ennen kaikkea selviytyäkseen kovassa maailmassa. Oksasen henkilö-*hahmoja*, kuten myös *Baby Janen* minäkertojaa, voi ymmärtää, vaikka heidän kaikkia tekojaan ei hyväksyisikään. Oksasen romaanien päähenkilöistä ainoastaan *Kun kyyhkysket katosivat* -romaanin Edgar Parts vaikuttaisi täysin tuomittavalta implisiittisen tekijän ja implisiittisen lukijan jakamassa käsityksessä (mikä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö joku *todellinen* lukija voisi tuntea sympatiaa häntäkin kohtaan). Oksasen etiikassa Edgar on miehenä osa sitä vallitsevaa järjestelmää, joka sulkee naiset ulkopuolelleen, kuten romaanin naispäähenkilö Juudit diagnosoidaan kliinisesti ”hulluuden” kategoriaan ja suljetaan laitokseen. Oksasen kompleksiset naishahmot, kuten Aliide, Norma ja Olenka, joissa kaikissa on ”positiivisia” ja ”negatiivisia” piirteitä, joutuvat luopumaan omasta itsestään pärjätäkseen miesten johtamassa kovassa maailmassa. Vaihtoehdoiksi tarjoutuvat hulluus tai kuolema.

Koska Daria tietää paljon Olenkan menneisyyden teoista, hänellä on mahdollisuus kiristää ja uhkailla tätä. Kuvio muistuttaa lukijaa *Puhdistuksesta*, jonka alussa Zara saapuu Aliiden kotiovelle mukana salatusta menneisyydestä muistuttava valokuva, ja Zaran tavoin Daria on raadollisen liiketoiminnan uhriksi joutunut nuori nainen. *Koirapuiston* maailma on kuitenkin *Puhdistusta* kylmempi, ja Oksanen tekee lukijalle vaikeaksi sympatian tuntemisen niin Olenkaa kuin Dariaakin kohtaan.¹⁸ Kylmä ja kova maailma tekee Olenkasta ja Dariasta itsestäänkin kylmiä ja kovia – kohtalo, joka on uhkaamassa myös Normaa Oksasen edeltävässä romaanissa. Synkkäsävyisten kaivosten ja kuoppien maa on henkistä joutomaata, jossa ainoastaan kylmä, toisia hyväksikäyttävä elämänsäsenne voi parhaassa tapauksessa johtaa menestykseen. Kertomuksesta tulee mutkikas moraalinen kysymyksenasettelu, jossa isänsä toimintatavoista mallia saanut Olenka tekee vääryyttä Darialle, joka lopulta pää-

tyy tekemään vääryyttä hänelle. Aluksi Daria on Olenkalle ”vasta raakile luumupuussa” (K, 72), kunnes hän ymmärtää valinneensa koristaan ”mädän omenan” (K, 203). Lukijan kriittinen arvio saattaa tässä kohdistua pikemminkin Olenkaan itseensä ja hänen tekemiinsä valintoihin, ei niinkään hyväksikäytettyyn Dariaan. Tämänkaltaisen kerronnan ymmärtämiseen retorinen kertomusteoria tarjoaa avaimia. Kysymys on siitä, millä tavalla henkilöhahmo kehittyi osana juonta ja mitä muutoksia erilaiset käänteet tuovat hänen kehitykseensä sekä siitä, millä tavalla lukija muuttaa käsityksiään henkilöhahmosta kertomuksen aikana.

Koirapuiston kohtalonomaisessa ja toivottomassa maailmassa Olenka on oppinut tulkitsemaan konkreettiset asiat symbolisesti ja näkemään vainoharhaisesti merkkejä esineissä ja tapahtumissa. Jokin sinänsä satunnainen tai arkinen seikka saa hänet pohdiskelemaan omaa elämäntilannettaan: ”Ikkunalasien välissä pyöri kuoriainen. Minun oli pakko päästä eteenpäin.” (K, 365.) Tällöin, Oksasen tyylille ominaisesti, fyysinen ja mentaalinen taso liittyvät yhteen tai – retorisen kertomusteorian käsittein – mimeettiseen ulottuvuuteen kytkeytyy temaattinen ulottuvuus. Kertomuksen lopussa, jossa Olenka aavistaa loppunsa jo lähestyvän, hän tulkitsee myös ympäröivän luonnon oman mielentilansa heijastukseksi: ”Hengitin syvään ja vilkaisin ikkunasta, josta laskevan auringon kajo oli juuri katoamassa” (K, 405). Romaani päättyy avoimeen tilaan ikkunan äärellä, mutta tällä kertaa ikkunasta ei avaudu uuden elämän mahdollisuus, vaan kaikista mahdollisuuksista tyhjentynyt näköalattomuus. Olenka kertoo edelleen ”sinälle”, kuulijalleen Romanille (”Olit jo täällä” [K, 405]), mutta kertominen on katkeamassa minä hetkenä hyvänsä. Kun Roman saapuu, romaani päättyy.

Koirapuistossa lukijan alussa muodostama positiivinen kuva Olenkasta ja negatiivinen kuva Dariasta alkaa kertomuksen kehittyessä vähitellen muuttua päinvastaiseksi asetelmaksi. *Puhdistuksen* Aliiden tai *Baby Janen* minäkertojan tavoin Olenka asettaa lukijan eettisen kysymyksen äärelle: onko kyseessä ”hyvä” vai ”paha” henkilöhahmo? Kysymyksen voi laajentaa koskemaan myös tekijän etiikkaa: onko Sofi Oksanen esittänyt henkilöhahmonsia kompleksisuuden sortumatta mustavalkoisiin asetelmiin? Fiktiiviset kertomukset vaativat usein sekä tarinansisäistä henkilöä että tekstin lukijaa tarkentamaan katsettaan ja hidastamaan

arviotaan – toisin sanoen välttämään liian nopeita ja yksinkertaisia tulkintoja ja tuomioita. Vaikka todellisuus on aina vaikeampi ja monimutkaisempi kuin mikään kirjallinen sommitelma, saavat myös fiktiiviset kertomukset meidät testaamaan kognitiivisia kykyjämme ja jalostamaan eettisiä käsityksiämme.¹⁹

Voimme ajatella Wayne C. Boothin (1988, 17) hengessä, että fiktiivinen kertomus luo vaihtoehtoisen maailman, johon lukija voi eläytyä ja josta hän voi oppia toimintamalleja omaan elämäänsä – toisin sanoen kirjallisuus kaikkein perimmäisimmässä (tai klassisimmassa) mielessä koskee kysymystä ”miten tulisi elää”. Retorisen käsityksen mukaan kertomukset rakentavat erilaisia arvoja ja normeja sekä kutsuvat lukijan (yleisön) keskustelemaan näiden arvojen ja normien kanssa (ks. mt., 3–20; Phelan 2007, 3–15). Fiktiiviset kertomukset oletettavasti kykenevät ”opettamaan” meille inhimillisesti tärkeitä arvoja erilaisten kielellisten ja rakenteellisten keinojen kautta, kuten esittämällä kompleksisia henkilö-hahmoja, dialogisia ääniä, monikerroksisia näkökulmia sekä eettisesti haastavia tilanteita. Retorista mallia seuraten voimme siis esittää, että kertomusten eettinen kompleksisuus on kiinteä osa niiden esteettistä kompleksisuutta. Kyse on tällöin esimerkiksi siitä, että romaanikerronta asettaa psykologisesti monisärmäiset henkilönsä vaativiin tilanteisiin, joissa he joutuvat valitsemaan ”oikean” ja ”väärän” teon väliltä – kuvio, joka sopii erityisen hyvin Sofi Oksasen romaaneihin. Näihin ihanteisiin nähden joitakin retorisen kertomusteorian sovellutuksia vaivaa silti tietty moraalinen oikeaoppisuus, jonka mukaan kirjallisuuden ei ylipäänsä pitäisi käsitellä ”pahoja” aiheita – jolloin myös Oksasen romaanit joutuisivat suurennuslasin alle. Ihanteellisia keskustelukumppaneita ja ”ystäviä” (boothilaisessa mielessä) ovat liberaalia humanismia edustavat klassikot, joissa hyve usein voittaa (Booth 1988, 179–182). Lisäksi meidän tulee arvioida kriittisesti tiettyjen klassisten länsimaisten ”hyveiden” joukkoa, varsinkin niiltä osin kuin ne edelleen edustavat retoris-eettisen kertomusteorian ihanteita.²⁰

Sofi Oksasen romaanien kertojat ja henkilöt (*Stalinin lehmien* Anna, *Baby Janen* nimetön minäkertoja, *Puhdistuksen* Aliide, *Norman* nimihenkilö tai *Koirapuiston* Olenka) saattavat olla haasteellisia tapauksia retorisen kertomusteorian liberaalihumanistiselle ”hyvyyden” etiikalle,

sillä – enemmän tai vähemmän – he saattavat jättää lukijan kylmäksi ja herättää tässä kompleksisia, jopa negatiivisia tuntemuksia. Kuitenkin siinä, missä *Kun kyyhkysset katosivat* -romaanin Edgar on kadottanut niin identiteettinsä kuin sielunsa monikerroksisten valheiden ja väärennösten todellisuudessa ja tätä kautta menettänyt kaiken kosketuksensa hyvään, esimerkiksi Aliiden ratkaisut *Puhdistuksen* lopussa antavat uusia sävyjä ”hyvän” ja ”pahan” määritelmille. *Puhdistus* asettaa lukijansa pohtimaan henkilöidensä moraalisia valintoja, jotka eivät ole helppoja. Päivi Lappalaisen (2011, 274) mukaan ”syyllisyys liittyy moraalin alueelle, ja *Puhdistuksessa* selvästikin halutaan jättää moraaliset kannanotot lukijan päätettäväksi; kuvaus itsessään on näennäisen neutraalia eikä kertoja kommentoi tapahtumia”. *Puhdistuksessa* on paljolti kyse siitä, mikä on ”oikea” tai ”väärä” tapa toimia tietyssä tilanteessa, ja eri lukijoilla voi olla erilaisia käsityksiä näistä toimintatavoista. Sijoittamalla päähenkilönsä Aliiden ja Zaran tilanteisiin, jotka osaltaan motivoivat tiettyjä tekoja – kuten se, että molemmat naiset, seksuaalisen väkivallan ja hyväksikäytön uhreiksi jouduttuaan, lopulta tappavat – Oksanen saa lukijat arvioimaan näitä tekoja tapauskohtaisesti, jolloin asioiden hyvyys ja pahuus suhteellistuu. Sama problematiikka, jossa vääryksiä kokeneet naiset Olenka ja Daria itsekin turvautuvat ”vääriin” keinoihin, toistuu *Koirapuistossa*.

Booth (1983, 113, 115) esittää ”fiktioin retoriikassaan”, että tekijä voi saada lukijan tuntemaan sympatiaa myös yleiseltä moraaliselta kannalta katsoen ”paha” henkilöä kuten murhaajaa kohtaan. Näinhän ainakin potentiaalisesti tapahtuu *Puhdistuksen* lukemistapahtumassa. Aliide pyrkii puhdistamaan itsensä menneisyyden vääristä teoista auttamalla tuhoamiensa ihmisten (Engelin, Hansin ja Lindan) jälkikasvua (Zaraa) pääsemään vapaaksi ja aloittamaan uuden elämän. Aliide tekee tämän hyvän työn suorittamalla vielä kerran rikollisen teon, jonka pahuus on suhteellista – ampumalla Zaraa uhkaavat Pašan ja Lavrentin. Tällöin se, mikä jostakin abstraktista näkökulmasta edustaa paha, muuttuu konkreettisenä tekona joksikin muuksi – jollei hyväksi niin ainakin ymmärrettäväksi teoksi. Sama eettinen dilemma koskee Sethen ”valintaa” Toni Morrisonin romaanissa *Minun kansani, minun rakkaani*: oman lapsen tappaminen on samalla osoitus äidinrakkaudesta. Kummassakaan ro-

maanissa sen enempää kertoja kuin (implisiittinen) tekijä ei kuitenkaan osoita selkeästi, minkälainen asenne lukijan tulisi näihin tekoihin ottaa (ks. Phelan 2007, 52). Eettisen ongelman monitulkintaisuudesta tulee osa romaanien moninäkökulmaista estetiikkaa. Kuten Phelan (mt., 53) korostaa Morrisonin romaanin analyysissaan, on mahdollista, että tekijä pyrkii siirtämään lukijansa *metaeettiselle* tasolle, jotta tämä voi huomata selkeän ja ehdottoman eettisen arvioinnin mahdottomuuden.

Retorisen kertomusteorian edustama humanistinen etiikka poikkeaa olennaisesti niin kutsutusta jälkistrukturalistisesta kirjallisuuden etiikasta (ks. Marcus 2012, 120). Yleisesti ottaen jälkistrukturalistismin kielikeskeisessä ja tekstuaalisessa käsityksessä ei uskota kirjallisuuteen representaationa ja kommunikaationa. Roland Barthesin (1993, 177–178) runollisen muotoilun mukaisesti teksti ”dekonstruoi kommunikaation, representaation tai ilmaisun kielen [– –] ja rekonstruoi toisen kielen, niin valtavan, että siinä ei ole pohjaa eikä pintaa, sillä tekstin tila ei ole kuvan, kehyksen tai taulun, vaan stereografian, kombinatorisen leikin tila”. Kuisma Korhonen (2011, 9) puolestaan toteaa, että kirjallisuus on aina eettistä, mutta ei niinkään moraalisten arvojen välittämisen tai tekijältä lukijalle suuntautuvan kommunikaation mielessä.²¹ Kysymys on pikemminkin tekstin ja lukijan ”kohtaamisesta”, ja ”kohtaamisen hetket eivät ole kommunikaatiota, ainakaan siinä mielessä, että niissä välitettäisiin jokin selväpiirteinen viesti tai maailmankuva” (mt., 10). Emmanuel Levinasin (1996, 90–91) mukaan kirjallisuutta ei voi ”johtaa takaisin mihinkään sisäiseen ääneen tai normatiiviseen ja abstraktiin ’arvojen’ ilmaukseen”, vaan ”kaikessa kirjallisuudessa puhuvat – tai sopertavat, yrittävät antaa itselleen muodon tai taistelevat vääristynyttä kuvaansa vastaan – ihmisen kasvot”. Ihmisen kasvojen esiintuloa ja niiden kohtaamista voi tietenkin pitää yhtenä Sofi Oksasen etiikan ydinkysymyksenä. Jälkistrukturalistiselle ja dekonstruktiiviselle etiikalle vastakkaisesti tässä tutkimuksessa on kuitenkin tarkasteltu kirjallista tekstiä myös tekijän retorisenä ja taiteellisenä sommitelmana, ei vain abstraktina kohtaamisen ja kasvokkain olemisen paikkana.

Erityisesti juuri Levinasin ajattelun pohjalta hahmotettua dekonstruktiiivista etiikkaa on toisinaan pidetty vastakkaisena retoriselle kertomusteorialle, jossa on puolestaan nähty tietty normatiivisuuden vaatimus.

Esimerkiksi Adam Zachary Newton (1995, 65) kyseenalaistaa teoksessaan *Narrative Ethics* Wayne C. Boothin ”liberaalihumanistisen” kertomuskäsityksen sekä näkemyksen kirjallisuudesta kommunikaationa. Tämän käsityksen mukaan retorinen kertomusteoria korostaa ”yhteisiä” humaaneja ja liberaaleja arvoja, kun taas dekonstruktiivinen etiikka pyrkii huomioimaan radikaalin toiseuden tai vierauden, jota ei voi palauttaa ykseyteen ja samuuteen. On kuitenkin olennaista huomata, että siinä missä retorinen kertomusteoria pyrkii löytämään taitavasti rakennettujen kertomusten rikkaan yksilöllisyyden ja monimerkityksisyyden, on Levinasin innoittamilla kirjallisuuden filosofeilla taipumus kuvata jatkain abstraktia ja yleistä (”kasvot”).

Jälkistrukturalistisessa etiikassa käsitys sekä retoriikasta että kirjallisuuden representaatioluonteesta on jossakin määrin negatiivinen, mikä johtuu siitä, että lukemisessa ei koskaan voi tapahtua suoraa kasvokkain kohtaamista lukijan ja tekstin edustaman radikaalin toiseuden välillä (ks. Gibson 1999, 59). Dekonstruktioille ajatus tekijän, tekstin ja lukijan välisestä inhimillisestä vuorovaikutustilanteesta on vieras (ja virheellinen) käsitys.²² Kuten Booth (1988, 266–267) toteaa – yllättäen Martin Heideggeriin viitaten – kertomukset ovat liian rikkaita ja kompleksisia ”toisia”, jotta niitä voisi tavoittaa millään yleisellä teorialla. Hänen mukaansa eettinen lukeminen ei merkitse ”tuomitsemista” siinä mielessä, että lukija ottaisi ulkopuolisen ja ylemmän asenteen teokseen ja sen tekijään. Eettisessä lukemisessa on ennemminkin kysymys vastavuoroisuudesta, jossa lukija on myös eettinen teosta ja sen tekijää kohtaan, kiinnittäen tarkkaa huomiota kaikkeen siihen, mitä hänelle kertomuksen muodossa esitetään. Booth (mt., 9) pitääkin ongelmallisena sellaista jälkistrukturalistista suuntausta, jossa abstrakti ”lukemisen etiikka” jää sokeaksi yksilöllisten kertomusten erilaisille keinoille ja pyrkimyksille. Tällöin tekstien erilaisuus muuttuukin samuudeksi, ja filosofisia ja fiktiivisiä tekstejä luetaan samalla tavoin (ks. esim. Miller 1989).

Phelan (2007, 10–11) puolestaan huomauttaa, että vaikka retorinen kertomusteoria arvostaisi Aristoteleen tai Levinasin eettistä filosofiaa, kyseisessä teoriassa ei iskosteta mitään ennalta olemassa olevaa eettistä järjestelmää yksittäisen kertomuksen lukemiseen. Sen sijaan siinä pyritään rekonstruoimaan ne eettiset periaatteet, joiden varaan tuo kysei-

nen kertomus rakentuu. Järjestelmällisen filosofian sijaan fiktiivisen romaanin eettinen systeemi saattaa toki olla monella tapaa vaihteleva, epälooginen ja ristiriitainen – ja siitä huolimatta (tai siitä johtuen) lukijan tunteisiin ja ajatuksiin vetoava. Niin ikään, vaikka tutkija tuo omia arvojaan tekstiin, hän pysyy avoimena sille mahdollisuudelle, että luku-kokemuksessa nuo arvot tulevat haastetuiksi tai jopa kumotuiksi. Ennen kaikkea Phelan (2005, 22–23) näkee tärkeäksi kytkeä eettiset arviot yksittäisen kertovan tekstin tekniikkoihin ja niihin tapoihin, joilla se korostaa tiettyjä käsityksiä ja arvoja. Tällöin kysymys on lukemistapah-tumassa syntyvästä dynaamisesta suhteesta henkilöhaahmoihin osana tarinamaailmaa, kertojaan ja sen/hänen tapansa kertoa tarinaa kuulijal-leen sekä implisiittiseen tekijään eli laajasti ottaen tekstikokonaisuuden sommitelmaan.

Näkisinkin retorisen kertomusteorian ”neuvottelevan” ja samalla tekstien yksilöllisyyteen paneutuvan luonteen hedelmällisemmäksi ta-vaksi ratkoa kertomuksen etiikkaa koskevia monimutkaisia kysymyksiä kuin dekonstruktion teoreettiset käsitykset.²³ Esimerkiksi tunnettu moraalifilosofi Martha Nussbaum (1990, 307–308) vastustaa voimal-lisesti dekonstruktioon ja jälkistrukturalismiin sisältyvää ideaa nihilis-mistä, koska hänen mielestään hiljaisuus, tyhjyys ja sanomattomuus eivät ole ihmiselämää ja ihmisyyhteisöä rakentavia tekijöitä. Tässä mie-lessä Nussbaum ottaa kritiikkinsä kohteeksi Samuel Beckettin, jonka tekstien tyhjiyttä ja nihilismia hän vertailee negatiivisessa mielessä Charles Dickensin romaanien täyteyteen ja moraalisuuteen. Siinä mis-sä Beckettin tunnemaailmaa kuvastaa tuomitsevan ja rankaisevan isän laista periytyvä ahdistus, syyllisyys ja inho, Dickensin romaanien tunne-rakenteita ylläpitää kauniin, rakastavan, suojelevan ja silti haavoittuvai-sen äidin kokemus (ks. mt., 364). Nussbaum liikkuu tässä kuitenkin liian yleistävällä tasolla, jossa romaanin ”tunnerakenteeksi” määritellään joko viha tai rakkaus ja jossa kyseisten kirjailijoiden ja heidän teosten-sa kompleksisuus – kuten Beckettin leikillisuus tai Dickensin synkkyys – siivotaan pois näkyvistä häiritsevinä ilmiöinä.

Meidän täytyykin rikastaa ja monimutkaistaa retorisen kertomus-teorian tai sitä osin muistuttavan nussbaumilaisen moraalifilosofian liberaalihumanistisia ihanteita katsomalla, millä keinoilla 2000-luvun

romaanikirjallisuus (esimerkkinä Sofi Oksasen tuotanto) käsittelee traumaattisen lähihistorian ja muuttuvan globaalin maailman kriittisiä kysymyksiä. Retorisen teorian ja dekonstrukttiivisen etiikan oheen – tai niiden välille – on mahdollista ajatella kolmas linja, historiallisiin ja maailmallisiin partikulaareihin keskittyvä kirjallisuuden hermeneuttinen ymmärtäminen, joka ei omaksu sen enempää liberaalihumanismin kuin antihumanismin ihanteita (ks. Korthals Altes 2005, 145).²⁴

Kysymys on siitäkin, että länsimaiseen, valkoiseen, maskuliiniseen, keskiluokkaiseen ja heteroseksuaaliseen ihmissubjektiin keskittyvä etiikka on riittämätöntä. Suuri osa kiinnostavasta nykykirjallisuudesta (ja uudemmasta kirjallisuudentutkimuksesta) tarttuu eletyn historian ja koetun maailman raadolliseen todellisuuteen. Sofi Oksasen romaanit – kuten esimerkiksi niihin rinnastamani Toni Morrisonin romaanit – edustavat ”feminististä kerronnan estetiikkaa” Susan Lanserin määrittelemällä tavalla. Nämä romaanit pakottavat lukijansa työskentelemään vaikean materiaalin kanssa ja samalla kiinnittämään huomiota historiallisten tapahtumien erityisyyteen, jota ei voi palauttaa valkoisen länsimaisen miehen universalisoivaksi katseeksi. Samalla kun nämä romaanit suodattavat tarinansa ja teemansa lukuisten vaihtelevien näkökulmien ja kerrostuneiden äänien kautta, ne tekevät satuttavalla tavalla selviksi, mitkä ovat kauhun, sorron ja väkivallan syyt kuvaamiensa kulttuurien ja kansakuntien elämässä. (Ks. Lanser 1992, 138.) Tavoitteena ei ole toisuuden äänekäs representaatio ja tekeminen kehystetyksi kuvaksi mutta ei myöskään sanomattomuus ja hiljaisuus. Sinänsä tärkeiden yleisten humanien arvojen tai abstraktien eettisten vaatimusten lisäksi kyseeseen tulevat konkreettiset, vaikeat ja kipeät tapaukset, kuten väkivalta toisia ihmisiä kohtaan.

Kuten Liesbeth Korthals Altes (2014, 14) esittää, dekonstrukttiivinen etiikka voidaan hedelmällisesti yhdistää feministiseen tai jälkikolonialiseen näkökulmaan, jolloin se kyseenalaistaa perustavanlaatuiset olettamukset yhteisesti jaetuista arvoista, autonomisesta minuudesta, kommunikaation selkeydestä, tekijästä merkityksen lähteenä sekä moraalisuuden käsityksestä. Selkeän perustan kyseenalaistaminen ei hänen mukaansa silti tee tarpeettomaksi ajatusta, jonka mukaan tekstissä ilmenee jokin eetos ja että lukijat pohtivat tulkinnoissaan teoksen arvo-

ja ja asenteita. Tekijän tai teoksen eetos ei kuitenkaan ilmene jonakin yhtenäisenä äänenä, vaan palasina, katkoksina ja nyansseina, jotka löytyvät sekä itse tekstin retoriikasta että tekijän ei-kirjallisesta toiminnasta. Kertomukset voivat olla – ja usein ovatkin – moniarvoisempia ja ristiriitaisempia kuin jossakin yleisessä kertomuksen teorian mallissa tai toisaalta normatiivisessa moraalifilosofiassa esitetään. Sofi Oksasen romaanit ovat, oman lukukokemukseni mukaan, yhtäältä sofistikoituneita kuvauksia keskenään erilaisten henkilöhahmojen eettisistä kohtaamisista mutta toisaalta myös häiritseviä representaatioita seksuaalisen väkivallan ilmenemismuodoista. Samalla kun tähän kaksijakoisuuteen liittyy mahdollinen kysymys Oksasen romaanien eettisistä ja esteettisistä ongelmallisuuksista, on korostettava sitä, että Oksasen romaanit eivät ole samalla tavalla hienostuneen salonkikelpoisia perinteiselle retoriselle kertomusteorialle kuin tuon teorian ihailemat Jane Austenin, Henry Jamesin tai Virginia Woolfin romaanit. Kuten olen tässä tutkimuksessa pyrkinyt osoittamaan, Oksasen romaaneja voi avata retorisen kertomusteorian avulla, samalla kun nuo romaanit esittävät haasteellisia tarkennuksia kyseiselle teorialle.

IX Lopuksi

Olen tässä tutkimuksessa käsitellyt Sofi Oksasen kuutta tähän mennessä ilmestynyttä romaania kertomuksen retoriikan ja etiikan näkökulmasta. Tutkimuksen kolmannessa luvussa tarkastelin *Stalinin lehmien* omin-takeista kerrontatilannetta, joka ei ole pelkästään tekninen kokeilu klas-sisen narratologian mielessä, vaan kertomuksen tematiikasta nouseva sommitelma ja valinta. Tällöin voidaan huomata, että kertojan jakautu-minen ”minäksi” ja ”häneksi” on synteettisenä keinona kytköksissä mimeettiseen henkilökuvaukseen ja temaattiseen ideaan. Kysymys on sekä minäkertojan identiteettikriisistä että laajemmasta kansallisesta ja historiallisesta traumasta, joka synnyttää jakautunutta kokemusta ja juurettomuuden tunnetta. Romaani käsittelee hyvin paljon kielen, kan-sallisuuden ja kodin yhteenkuuluvuutta sekä sitä, millä tavalla edeltä-vien sukupolvien kokemukset heijastuvat nykyajassa. *Stalinin lehmissä* kertoja-päähenkilön kokemuksen ytimessä oleva syömishäiriö ja sen kompleksinen diagnosointi saa ”sairautena” temaattista jatkoa Oksasen seuraavassa romaanissa *Baby Jane*, jossa puolestaan kuvataan masen-nusta ja paniikkihäiriötä ja jota käsittelin tutkimuksen neljännessä lu-vussa. Tämä tiivis ja pienimuotoinen romaani nostaa esiin retorisen kertomusteorian erään keskeisen problematiikan, epäluotettavan kerto-jan suhteen romaanin implisiittiseen tekijään. Tärkeäksi kysymykseksi romaanissa nousee toisen ihmisen esittämisen etiikka, varsinkin kun kertomuksen kohteena vaikuttaa minäkertojaa enemmän olevan toi-nen henkilöahamo. Toisaalta *Baby Jane* on esimerkki sen kaltaisesta

queer-kerronnasta tai traumafiktiosta, joka vastustaa retorisen kertomusteorian korostamaa mimeettisyyttä ja juonellisuutta.

Vaikka en ajattele Oksasen tuotantoa suoraan romaanipareina, voi olla kiinnostavaa huomata, että *Stalinin lehmien* ja *Baby Janen* ”minäkokemusten” tasolta Oksasen seuraavat romaanit laajenevat koskemaan kokonaisen kansakunnan kokemuksia – teema, joka tosin on vireillä jo *Stalinin lehmissä*. Nämä viidennessä ja kuudennessa luvussa käsitellyt romaanit, *Puhdistus* ja *Kun kyyhkysset katosivat*, avaavat molemmat historiankirjoituksellisen fiktion keinoin Neuvosto-Viron kokemuksellista historiaa, mutta muodoltaan ne ovat keskenään erilaisia teoksia. *Puhdistus* edustaa Oksasen tuotannossa selkeimmin juonellista lukuromania, vaikka sen aikarakenne onkin traumafiktioille tyypillisesti mutkikas ja monikerroksinen. Romaanin kuvaston kerrostuneisuuteen liittyy voimakas intertekstuaalinen verkosto, joka osaltaan antaa muotoa ja merkitystä kertomukselle. *Puhdistusta* voi pitää malliesimerkkinä retorisen kertomusteorian korostamasta juonellisuudesta ja draamallisuudesta, mikä osittain johtuu teoksen näytelmäversion tarjoamasta rakenteesta. *Kun kyyhkysset katosivat* on monella tapaa ”vaikeampi” romaani, jonka kokonaiskuvion ja symboliikan hahmottaminen vaatii lukijalta aktiivista työskentelyä. Tällä tavoin tekijä siirtää vastuuta sommitelman hahmottamisesta pitkälti lukijalle. Joka tapauksessa tässä romaanissa Oksanen rakentaa kriittisen vision siitä, kuinka historiallinen menneisyys kirjoitetaan uudelleen voittajien käsissä ja kuinka romaanin tehtäväksi tulee antaa ääni unohdetuille ja vaiennetuille. Romaanissa on monitasoinen rakenne, jossa teoksen retoriikan ja etiikan sisällä on toinen, kuvitteellinen teos, jonka fiktiivisen kirjailijan retoriikka ja etiikka ovat tavoiteltiin ilmeisen erisuuntaisia kuin todellisen tekijän pyrkimys.

Eräänlaisen parin muodostavat myös Oksasen seuraavat romaanit, *Norma* ja *Koirapuisto*, joita tarkastelin tutkimuksen seitsemännessä ja kahdeksannessa luvussa. Ne liittyvät osin samaan tematiikkaan – hyväksikäytön maailmaan, oli kyse sitten hiuksiin liittyvästä globaalista liiketoiminnasta tai ukrainalaisen lapsettomuusklonikatoiminnan hämäryyksistä – mutta tyyliltään ne ovat erilaisia kertomuksia. *Normassa* kysymys on paljolti päähenkilön maagisesta kyvystä lukea toisen henkilön tunteita ja ajatuksia, mikä siirtää Oksasen lähtökohtaisesti realistista

kerrontaa fantastisen suuntaan, samalla kun romaani hyödyntää erilaisia satujen konventioita. Romanin kriittisessä läpivalaisussa sadut ja kuvitelmat kuitenkin törmäävät globaalin ihmiskaupan raadolliseen todellisuuteen. Romaanillaan Oksanen haluaa nähtävästi ”sanoa” jotakin siitä maailmasta, jossa me elämme, jolloin romanin temaattinen funktio korostuu mimeettisen kuvauksen ja synteettisen konstruktion ohella. Tämänkaltainen temaattisuus saattaa näkyä nykyromaanissa jopa uudenlaisena didaktisuutena, jossa toiminnan kuvaukseen tulee mukaan tietokirjamaista opettavuutta ja moraalista luennointia maailmassamme olevista sosiaalisista ja poliittisista ongelmista. Tämä näkyy myös *Koirapuistossa*, joka on tyyliltään *Normaa* realistisempi. Samalla kun *Koirapuisto* rakentuu klassiselle kerronnalliselle kuviolle, jossa kertoja pyrkii vakuuttamaan yleisönsä – jopa konkreettisen kuulijansa – tarinan tapahtumista, kommunikoi romaani ylemmällä tasollaan lukijalle ideoitaan ja käsityksiään yhteiskunnallisista epäkohdista. On mahdollista, että Oksasen romaaniutuotanto on edennyt kohti mimeettisyyden ja didaktisuuden yhdistämistä: tällöin nykyromaani rakentuu tutkitulle tiedolle, jota se pyrkii yhdistämään toiminnan kuvaukseen. Epäilemättä Oksasen romaaneista juuri osittain Ukrainaan sijoittuva *Koirapuisto* on saanut ajankohtaista ja traagista kaikupohjaa keväällä 2022, tämän tutkimuksen viimeistelyvaiheessa.

Olen tutkimuksessani hahmotellut Oksasen romaaniutuotannon analyysin yhteydessä erityistä kertomuksen retoriikkaa, joka on oppinut ja omaksunut paljon amerikkalaislähtöisestä retorisisesta kertomusteoriasta mutta joka ei ole täysin siihen palautettavissa. Niin ikään olen esittänyt, että tietyn kirjailijan, kuten Sofi Oksasen, romaaniateen rikkaus ei ole selitettävissä valmiiden teoreettisten mallien avulla. Palaan kuitenkin lopuksi siihen, mitä tarjottavaa juuri retorisisella kertomusteorialla on fiktiivisten kertomusten lukemiseen. Retorisen kertomusteorian – ja erityisesti sen keskeisen edustajan James Phelanin – hengessä olen tarkastellut Oksasen romaaneja erilaisten kolmitasoisten mallien avulla. Ensinnäkin meidän on kyseisen teorian mukaan otettava huomioon, että romanien kaltaisissa fiktiivisissä kertomuksissa tapahtuu vuorovaikutusta tekijän sommitelman, tekstin piirteiden ja lukijan tulkinnan välillä. Narratologisessa tutkimuksessa tuo kommunikaatio on usein py-

ritty rajaamaan kertovan tekstin sisään, erilaisten kertojien ja yleisöjen väliseksi virtuaaliseksi tilaksi, jossa kuvitteelliset hahmot ovat alisteisissa suhteissa toisiinsa nähden. Retorisessa kertomusteoriassa sen sijaan esitetään, että tekijä tekee tekstin tietyllä tavalla vaikuttaakseen lukijaan tietyillä tavoilla, jolloin tekijän arvot ja lukijan arvot asettuvat dialogiseen – ja toisinaan kriittiseen – keskustelusuhteeseen keskenään.

Retorisen mallin mukaan fiktiivistä kertomusta lukiessamme kiinnitämme lisäksi huomiota sen kolmeen eri puoleen: mimeettiseen (todenkaltaiseen), temaattiseen (tulkinnalliseen) ja synteettiseen (tehtyyn) ulottuvuuteen. Tätä kertomuksen tekemisen, toiminnan ja lukemisen monitasoista ja vuorovaikutuksellista mallia voi kuvata sitenkin, että tekijä on tehnyt teoksen, joka erilaisten keinojensa ja rakenteidensa kautta saa lukijan pohtimaan yhtäaikaaisesti henkilöiden toimintaa ja kertomuksen sisältämiä arvoja sekä sitä, millainen taideteos on kyseessä. Aristoteelisessa mielessä hyvä taideteos on tarkasti sommiteltu kokonaisuus, joka muotonsa kautta vetoaa lukijansa tai katsojansa ajatuksiin ja tunteisiin ja pohjimmiltaan tarjoaa puhdistavan kokemuksen. Tässä mielessä *Puhdistus* romaanin nimenä toimii monella tasolla, myös taiteellisenä kokemuksena, joka kykenee kirkastamaan lukijan mielen. Retoriselle kertomusteorialle ominaisen kolmitasoisen mallin mukaisesti fiktiivisen kertomuksen lukemisessa on kyse emootiosta, jossa lukija eläytyy tarinan maailmaan, etiikasta, jossa lukija arvioi tekijän arvomaailmaa, ja estetiikasta, jossa lukija kiinnittää huomion teoksen taiteelliseen onnistumiseen. Tässä mielessä arvottaminen on kiinteä osa kertomuksen retoriikkaa.

Kertomuksen retorisen lukemisen pyrkimyksenä ei ole teoksen (sen ”implisiittisen tekijän”) aukoton ylistys eikä suorasukainen tyrmääminen, vaan teoksen muodon ja sisällön tarkoin huomioonottava, keskusteleva ja avoin lähestymistapa. Retorinen lukutapa kuitenkin aktiivisesti etsii sen kaltaisia teoksia ja tekijöitä, joiden arvot ja ihanteet se voi jakaa, vaikka tämä vaatisikin teoksen lukemista useampaan kertaan sen tavoitteiden ja sommitelman ymmärtämiseksi. Kyseinen lukutapa suostuu keskustelemaan myös sellaisten teosten kanssa, joiden arvot ja ihanteet tuntuvat sille etäisiltä tai jopa vastenmielisiltä, mutta koska tällaiset tekijöiden, tekstien ja lukijoiden kohtaamiset tuottavat usein

enemmän epäilystä kuin mielihyvää, lukijan suhde teokseen ei koskaan kasva ”ystävyydeksi”. Lukemistapahtumaa voisi kuvata retorisen mallin mukaisesti niin, että lukija palaa kirjajstäviensä pariin yhä uudelleen, löytäen niistä jokaisella kohtaamisella uusia piirteitä, kun taas hän ei tunne vetoa palata teoksiin, jotka eivät ensimmäisellä kerralla kyenneet esittämään houkuttelevaa kutsua – silläkin uhalla, että uudet lukukerrat voisivat tuoda kyseisen teoksen esiin uudemmassa ja paremmassa valossa.

Retorisen mallin yhtenä ydinajatuksena on, että kun kiinnitämme huomiota lukukokemuksemme monikerroksisuuteen – äylliseen, tunteelliseen, eettiseen ja esteettiseen tasoon – ja kun huomaamme sen kumpuavan tekijän keinoista ja tekstin piirteistä, pystymme arvostamaan fiktiivisen kertomuksen vaikutusta. Ihanteellisessa tapauksessa fiktiivinen kertomus voikin uudistaa, laajentaa, haastaa ja toisinaan muuttaa tapojamme tietää, ajatella, uskoa ja arvioida asioita. Kysymys on myös siitä, että retorisessa kertomusteoriassa ei aseteta jotakin valmista ajattelumallia kertomuksen päälle, vaan kysytään, mitä annettavaa juuri tällä tekstillä on meille lukijoina. Tietyllä tapaa mallin ytimessä on itse asiassa hyvin amerikkalaisyhenkinen, pragmatistinen hyödyn tai vastavuoroisuuden idea: tekijät tarjoavat lukijoilleen tietynlaisia tekstejä ja odottavat saavansa lukijoiden huomion. Lukijat antavat tämän huomion ja odottavat saavansa puolestaan rikkaan ja kompleksisen lukukokemuksen, joka saattaa muuttaa heidän eettisiä ja esteettisiä käsityksiään. Lukijat, jotka eivät anna tekstille tätä huomiota vaan lukevat sitä omista ideologisista, poliittisista ja eettisistä intresseistään käsin, menettävät jotakin lukukokemuksen haastavuudesta ja rikkaudesta – sen seikan, että tekijät voivat teoksillaan laajentaa noita lukijan aiempia käsityksiä. Näin ollen kertomuksen sofistikoituneisuus ja sen lukemiseen liittyvät eettiset kysymykset kytkeytyvät yhteen.

On kuitenkin tarpeellista huomauttaa näin lopuksi, että retorisen kertomusteorian käyttämänä ”retoriikka” on laava, moniselitteinen ja metaforinen käsite, joka tarkoittaa pitkälti samaa kuin vuorovaikutus tai kommunikaatio. Retorinen tapa lukea fiktiivisiä kertomuksia muuttuu pinnalliseksi ja yksisuuntaiseksi, mikäli se painottaa juonen etenemistä ja henkilöhahmojen kehittymistä häiritsevien yksityiskohtien ja poliittis-

ten teemojen kustannuksella. Tässä mielessä olen esimerkiksi esittänyt, että *Baby Janen* ”antinarratiivinen” queer-kerronta tai *Puhdistuksen* syvyysuunnassa laajeneva intertekstuaalisuus rikkovat retorisen kertomusteorian korostamaa juonellista mimeettisyyttä. Samoin *Norman* maagisesti sävyttynyt ”naisten tarina” tai toisaalta *Koirapuiston* maailmanpolitiikkaan kytkeytyvä didaktinen kerronta tuovat retoriseen malliin kerrostumia, joita kyseisessä teoriassa ei ole toistaiseksi riittävästi tutkittu. Niin ikään *Stalinin lehmien* yksilötasolta lähtevä kokemuksellinen historia tai *Kun kyyhkys katosivat* -romaanin fiktiota ja dokumentaaria yhdistelevä kollaasimaisuus ylittävät henkilökeskeisen juonellisuuden tason. Tekijän, tekstin ja lukijan välisen, pitkälti inhimillistetyn viestintätilanteen lisäksi on palattava retoriikan juurille myös sen toisessa mielessä, mikä tarkoittaa kielen materiaalisuuden ja käytettyjen kielikuvien analyysia. Figuurien ja trooppien lukeminen paljastaakin tekstien säröt ja monimerkityksisyydet, joihin retorisen kertomusteorian mimeettinen ja juonikeskeinen malli ei keskity riittävästi. Retorisen kertomusteorian olennaisin tavoite on kuitenkin tekijyyden puolustus, kun taas kielen ja kielikuvien retorisisessa analyysissa tekijän merkitys jää sivuun. Tämän tutkimuksen johtajatuksena on nähdä Sofi Oksasen romaanit ennen kaikkea tekijän tavoitteellisina sommitelmina, joiden taiteellisen muodon kautta hän haluaa myös ”sanoa” jotakin eletystä ja koetusta maailmasta.

Tässä tutkimuksessa on esitetty, että retorisen kertomusteorian mukaan lukijat arvioivat kertomuksia kolmella keskeisellä tavalla: tulkitsevat arviot koskevat toiminnan ja kertomuksen muiden aineiden luonnetta, eettiset arviot koskevat henkilöiden ja toimintojen moraalista arvoa ja esteettiset arviot koskevat kertomuksen kokonaisuuden ja sen osien taiteellista laatua. Vaikka nämä tasot – tulkinnallinen, eettinen ja esteettinen – ovat kertovaa fiktiota luettaessa osittain päällekkäisiä, voidaan ne myös erottaa toisistaan. Kertomuksen toiminnan tulkinta ei välttämättä sisällä eettistä tai esteettistä arviota, ja joissakin kertomuksissa jokin näistä kolmesta tasosta voi nousta muita tärkeämmäksi. Yksi retorisen kertomusteorian – ja nimenomaan Phelanin – tärkeimmistä väittämisistä koskee kuitenkin seuraavaa: yksittäiset kertomukset rakentavat joko näkyvästi tai (useimmiten) piilevästi omat eettiset mittapuunsa ohjatak-

seen lukijoitaan kohti tiettyjä eettisiä arviointeja. Retorisen kertomusteorian mukaan kertomuksen arviointi nousee tällöin pikemminkin tekstistä itsestään ("alhaalta ylös") kuin joistakin kertomuksen ulkopuolisista eettisistä standardeista ("ylhäältä alas"). Juuri tällä tavalla, liittyen tekstin rakenteellisiin ratkaisuihin ja tekijän taiteelliseen visioon, eettiset arviot kytkeytyvät läheisesti esteettisiin arvioihin.

Vaikka tutkija tai lukija aina tuokin omia arvojaan lukemaansa kertomukseen, hän pysyy avoimena sille mahdollisuudelle, että itse luku-kokemus haastaa ja muuntelee noita arvoja. Tekstin kohtaaminen on tällöin – retoriselle kertomusteorialle ominaisen metaforisuuden mukaan – kuin toisen ihmisen kohtaamista ja avautumista tuon toisen edustamille arvoille ja näkemyksille. Tämä metaforisesti esitetty inhimillinen kommunikaatio ei tietenkään ole täysin fiktiivinen abstraktio: kysymys on pohjimmiltaan aina myös inhimillisestä toiminnasta, todellisen lukijan ja todellisen kirjailijan (epäsuorasta) kohtaamisesta, jossa eettisen ja esteettisen keskustelun "välineenä" on romaani tai jokin muu teksti. Retorinen kertomusteoria kehottaakin lukijoita mahdollisimman monipuoliseen ja avarakatseiseen kertomusten lukemiseen, jolloin kiinnitetään huomiota niiden mimeettiseen, temaattiseen ja synteettiseen puoleen. Fiktiiviset kertomukset ovat monikerroksisia eettis-esteettis-emotionaalisia rakennelmia, eivät yleisiä ilmiöitä käsitteleviä abstrakteja lausumia tai sosiaaliraportteja, jotka puhuisivat todellisuudesta suoran referentiaalisesti.

Tässä tutkimuksessa kertomuksen retoriikka on nähty kiinteässä yhteydessä kertomuksen etiikkaan, sillä Sofi Oksasen romaanit tuovat kerronnallisten ja retoristen keinojensa kautta näkyviin niin yksilöllisiin elämänvalintoihin kuin historiallisiin tapahtumiin liittyviä eettisiä kysymyksiä. Retorisen kertomusteorian kannalta olennaisempaa on kuitenkin pohtia sitä, millä tavalla lukemisen etiikka ottaa huomioon kertomuksen yksilöllisyyden sen sijaan, että tuo kertomus nähtäisiin ainoastaan jonkin teoreettisen mallin tai eettisen järjestelmän illustraatioksi. Tutkimukseni yhtenä lopputulemana onkin se, että yksilöllisten fiktiivisten kertomusten häiritsevää vaikeutta ei voi selittää minkään yleisen teorian avulla, vaan nuo kertomukset ovat affektiivisen rakenteensa kautta aina erityisiä tuntemuksia ja kokemuksia herättäviä tapauksia.

Silti – tai juuri siksi – niiden haastavuus säilyy avoimena jatkuvalla retoriselle keskustelulle ja neuvottelulle. On myös ilmeistä, että monet fiktiiviset kertomukset rakentavat eettisesti, esteettisesti ja emotionaalisesti haastavia tilanteita, joissa niin tarinan henkilöiden kuin todellisen lukijankin on katseltava mutkikkaita asioita eri näkökannoilta ja pohdittava omaa suhtautumistaan esitettyihin tapahtumiin. Tärkeää on korostaa sitä, että kun kaunokirjallinen kertomus saa meidät tuntemaan ja kokemaan asioita yhdessä kertojien ja henkilöiden kanssa, se saa meidät mahdollisesti muuttamaan näkökulmaamme fiktion ulkopuolisessa maailmassa oleviin asioihin. Sofi Oksasta mukaillen kirjallisuuden tehtävänä onkin avata ikkunoita maailmaan.

Viitteet

I JOHDANTO

- 1 Varhaisessa suomalaisessa uskriittisesti sävyytyneessä kirjallisuuden estetiikassa, kuten Alex Matsonin teoksessa *Romaanitaide* (1947), romaaneja ajatellaan enemmän kuvataiteen, musiikin ja arkkitehtuurin kuin kielellisten kertomusten näkökulmasta. Matsonille (1969, 174–178) romaani on etäältä tarkasteltava kuvallinen objekti, jonka sisäisen muodon näkeminen asettuu lukijan tärkeimmäksi tehtäväksi – ei omien subjektiivisten tuntemusten tuominen mukaan lukukokemukseen tai romaanin aiheen ja sisällön pohtiminen.
- 2 William K. Wimsattin ja Monroe C. Beardsleyn vaikutusvaltaisessa – ja suomalaisen uskriittisiin valtakaudella suomennetussa – esseessä ”Intentioniharha” (”The Intentional Fallacy”, 1946) todetaan, että ”kirjailijan ennakkosuunnitelma tai intentio ei ole toivotava eikä edes yleensä saatavilla oleva kriteeri, jonka mukaan voisi arvostella sanataide-teoksen onnistumista” (Wimsatt ja Beardsley 1971, 53).
- 3 Chaïm Perelman (1996, 10–11) päinvastoin väittää ”uudessa retoriikassaan” (*nouvelle rhétorique*), että retoriikan keskittyminen pelkästään kielikuvien ja retoristen ”koristeluiden” tutkimiseen on merkinnyt aristoteelisen retoriikan, kuten argumentaatioteorian ja yleisölle suunnatun puheen, näivettymistä. Perelmanin (mt., 25) mukaan Aristoteleen *Retoriikka* ”nojaa ajatukseen yleisöstä ja tutkii niitä intohimoja ja tunteita, jotka puhuja voi esityksellään (juuri yleisön luonteesta riippuen) herättää”.
- 4 Yksi systemaattisimpia retorisen kertomusteorian sovelluksia suomalaiseen kirjallisuuteen on Elise Nykäsen analyysi Pentti Holapan novellista ”Boman” (1959). Artikkelissaan Nykänen (2018, 117) puhuu ”retorisesta vuorovaikutuksesta”, jolla hän viittaa ”kaunokirjallisen tekstin kerrokselliseen kommunikaatorakenteeseen, jonka eri kerrontatasoja tekijä hyödyntää pyrkiessään vaikuttamaan lukijan tulkintaan teoksestaan”. Ks. myös Ilona Lindhin (2020) retorinen analyysi matkakertomusten kirjallisista keinoista. Lindh (mt., 186) kirjoittaa James Phelaniin viitaten, että ”kertomus on retorista toimintaa, jolla on jokin tarkoitus tai tehtävä”.
- 5 Vrt. Michael Kearnsin (1999) muotoilema ”retorinen narratologia”, joka rakentuu enemmän puheaktiteorialle kuin Boothin–Phelanin koulukunnan korostamalle kertomusten etiikalle ja estetiikalle.
- 6 Suomalaisessa teoriakeskustelussa Klaus Brax (2004) on puhunut ”retoris-eettisestä narratologiasta”, mutta sikäli kuin tämänkin suuntauksen lähtökohdaksi nähdään Wayne C. Boothin edustama fiktion retoriikka ja etiikka (joka siis ajallisesti edeltää narratologiaa), on ”narratologian” käyttöä tässä yhteydessä tarkennettava.
- 7 Lienee kiinnostavaa huomata, että sellaiset kertomuksen teorian keskeiset hahmot kuin Wayne C. Booth ja Gérard Genette ovat myöhemmässä tuotannossaan suhtautuneet kriittisesti ja jopa ironisesti narratologian tapaan lanseerata yhä uusia teknisiä termejä kuvaamaan ilmiöitä, jotka ovat usein intuitiivisesti ymmärrettävissä (ks. esim. Booth 1988, 12; Genette 1988, 78; vrt. Hägg 2009, 74).

- 8 Boothin (1994, 131) mukaan ideologisessa kirjallisuudentutkimuksessa suosittu ”vastustava lukeminen”, joka esittää itsensä eettisenä toimintana purkaessaan tekstien poliittisia oletuksia, näyttäytyy pahimmillaan epäeettisenä lukemisena, jos se tuottaa tekstin päälle ulkopuolisen oppirakennelman ja tekeytyy samalla sokeaksi tekstin hienovaraiselle ja monikerroksiselle sommitelmalle.

II KIRJAVA KIRJAILIJA

- 1 Suomessa Sofi Oksasen romaanit – ennen kaikkea *Puhdistus* – ovat herättäneet muun muassa tekijän persoonaan ja historiallisten kuvausten paikkansapitävyyteen liittyvää keskustelua: ”Pieni vilkaisu internetin keskustelupalstoihin paljastaa, miten suuren vihan Oksanen on onnistunut kirjallaan herättämään, etenkin ihmisissä jotka eivät ole koskaan kirjaa lukeneetkaan. Kirjaa on haukuttu miesvihasta, historian vääristelystä, Venäjän vastaisuudesta, rasismista, jopa natsismista.” (Korhonen 2011, 36.)
- 2 Muutamien olennaisten Sofi Oksasen romaaneihin liittyvien artikkeleiden ja kirjan luku-
jen (esim. Grönstrand 2010, 2019; Jytälä 2022; Karkulehto 2009; Korhonen 2011; Kurikka 2011, 2021; Lappalainen 2011; Rossi 2022; Salin 2013) ohella olen itse kirjoittanut eri yhteyksissä kirjailijan tuotannosta (Lehtimäki 2010, 2012, 2019a ja 2019b).
- 3 Booth (1983, 71) mainitsee omaa teoriaansa edeltäneen Kathleen Tillotsonin tutkimuksen *The Tale and the Teller* (1959), jossa puhutaan tekijän ”toisesta minästä”. Tillotsonin termiä voikin pitää varhaisena muotoiluna implisiittisen tekijän käsitteelle. Kiinnostavaa kyllä, Tillotsonin esimerkkitapaus on George Eliot, pseudonyymi, jota Mary Ann Evans käytti julkaistessaan romaanejaan ja muitakin tekstejään.
- 4 Tässä ei ole tarkoitus suoranaisesti verrata Sofi Oksasta Jane Austeniin ja Henry Jamesiin, noihin retorisen kertomusteorian ihanteellisiin tekijähahmoihin. Erityisesti Boothin teoriassa ihanteena on liberaalihumanistinen implisiittinen tekijä, jonka ”hyvyyden” etiikka ja klassinen yhtenäisyyden estetiikka tutkijan on ilmeisen helppo jakaa. Sen sijaan eri tavoin poliittisesti radikaalit sekä etiikaltaan ja estetiikaltaan kompleksiset – tai jopa ristiriitaiset – post-postmodernistiset tekijät voivat olla retorisen kertomusteorian ihanteiden kannalta haasteellisempia ja ongelmallisempia tapauksia. Tässä tutkimuksessa Sofi Oksasen tuotanto toimiikin kriittisenä koetinkivenä retorisen kertomusteorian perinteiselle mallille.
- 5 Oksanen on itse todennut haastattelussa, että kirjoittaminen keskellä meluisaa kaupunkia – Helsingin Kalliossa – ei ole aina ihanteellista, sillä kirjailija kaipaa hiljaisuutta (Hujanen 2019).
- 6 Käsitteen historiasta ja siihen liittyvistä kiistoista ks. Kindt ja Müller (2006) ja *Style*-lehden numero 45:1 (2011) sekä itse termin kehittäjä Booth (2005). Selkeän yleiskatsauksen implisiittistä tekijää koskevista teoreettisista kiistoista tarjoaa Phelan 2005, 38–49.
- 7 ”Sisäistekijän” lanseerasi suomalaisessa tutkimuksessa alun perin 1980-luvun alussa Arne Kinnunen, jonka terminologisessa valinnassa kaikuu uskriittinen käsitys implisiittisestä tekijästä puhtaasti tekstinsisäisenä ominaisuutena. Ks. Kinnunen 1989, 9–10; 226–227. Sisäistekijä saatetaan edelleen nähdä ”tekstinsisäisenä” komponenttina myös uudemmassa suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa (ks. esim. Ahola 2018, 59).

- 8 Ajatus ”tekijästä” on siinä määrin oleellinen retoriselle kertomusteorialle, että on tärkeämpää säilyttää tekijän käsite kertovassa kommunikaatiossa kuin kiistellä loputtomiin sitä koskevasta terminologiasta. Kuten James Phelan (2017, xii) huomauttaa, käsitteet ovat tärkeämpiä kuin termit. Esimerkiksi implisiittistä lukijaa on kutsuttu eri yhteyksissä sisäislukijaksi, mallilukijaksi, superlukijaksi tai informoiduksi lukijaksi (tai tekijän yleisöksi Phelanin omassa mallissa). Toisinaan käsitteen käytännöllinen merkitys saattaa helposti kadota terminologiseen hetteikköön.
- 9 Arne Kinnunen (2011, 332) kirjoittaa: ”Tämän kirjoituksen aikaan on menossa WSOY:n kahakka, jossa Sofi Oksasen (hän on se kirjailija, joka oli jonkin aikaa maineen huipulla 2009) johdatuksella moititaan toimitusjohtajaa siitä, ettei tämä ollut Helsingin kirjamesseilla, vaan matkoilla.” Tällaisessa lausunnossa Oksanen luokitellaan tähdenlennoksi, eikä olekaan oletettavaa, että hän yltäisi Kinnusen modernistiseen (mies)kaanoniin Paavo Haavikon tai Antti Hyryn tavoin.
- 10 Oksanen itse puhuu mieluummin ”kirjailijaprofilin” kuin ”henkilöbrändin” rakentamisesta (Palokangas 2019).
- 11 Vrt. esim. Jenni Haukion runo ”Suojele, älä tuhoa” (2015), jonka voi nähdä ottavan kantaa ajankohtaiseen keskusteluun turkistarhauksesta (ks. Lehtimäki ja Luhtala 2020). Erkki Sevänen (2021, 313) on puolestaan analysoinut Juha Seppälän romaanien fiktiivisten äänien suhdetta kirjailijan julkisuudessa ilmaisemiin käsitteisiin ”välineellisen järjen ja markkinoiden hallitsemasta nyky-yhteiskunnasta”.
- 12 Kansainvälistä huomiota on saanut esimerkiksi Kaija Saariahon säveltämä ooppera *Innocence* (2021), johon Oksanen on kirjoittanut libreton. Oksasen teksti kertoo hänen aiemmasta tuotannostaan tuttuja teemoja, kuten menneisyyden traumojen avautumista eri aikatasoissa liikkuvan esityksen kautta.
- 13 Oksasen kirjoittamat laulutekstit ovat vain osa kokonaistaideteosta, Oksasen sanoittamaa ja Maija Kaunismaan säveltämää ja laulamaa levyä ja musiikkiesitystä *Liian lyhyt hame*. Oksanen ja Kaunismaa kiersivät Suomea syksyllä 2011 yhdistäen postmoderniin tyyliin erilaisia aineksia: musiikkia ja teatteria, ilottelevaa huumoria ja kovaa faktaa, viihdettä ja ajankohtaiskeskustelua sekä taidetta ja kirjan markkinointia. Tällaisessa itsensä tiedostavassa *happeningissa* ”tekijyyden”, ”teoksen” ja ”teeman” kaltaiset perinteiset kysymykset muuntuvat ja liukuvat värikkääksi hybridiksi, ja silti riehakkaan muutokokeilun – kuten kyseisen teoksen karkkivärisen kannen – sisällä on raadollisia sosiaalisia ja inhimillisiä kysymyksiä.
- 14 Alun perin Radioteatterille kirjoitettu kuunnelma esitettiin ensimmäisen kerran Ylen Radio 1:ssä 17.7.2005. Painettuna se ilmestyi uutta suomalaista kirjallisuutta esittelevässä *Granta*-julkaisussa vuonna 2014.
- 15 Oksanen (2013, 13) toteaa, että näytelmien ja kuunnelmien (vrt. *Siniposkiset tytöt*) julkaiseminen itsenäisinä kirjoina on ollut Suomessa tappiollista toimintaa. *Puhdistuksen* näytelmäversio ilmestyi erillisenä teoksena WSOY:n lyhytaikaiseksi jääneessä näytelmäkirjasarjassa, mutta *Kun kyyhkyset katosivat* -näytelmän Oksanen julkaisi osana omien valittujen teostensa ensimmäistä nidettä.
- 16 *Puhdistuksen* kantaesitys oli Kansallisteatterissa heinäkuussa 2007. Sittemmin teosta on esitetty erilaisina versioina paitsi useissa suomalaisissa teattereissa myös Tallinnassa ja

- New Yorkissa. *Kun kyyhkys katosivat*, joka on saanut näytelmänä osakseen vähemmän huomiota, puolestaan kantaesitettiin Kansallisteatterissa marraskuussa 2013.
- 17 "Näytelmän lukeminen" (*reading drama*) on tällöin kontekstuaalinen ja intermediaalinen lukutapa. Tiina Iksosen (2018) väitöskirja on kiinnostava ja perusteellinen analyysi *Puhdistuksen* näytelmä- ja elokuvavastuksesta ennen kaikkea puuvuoksen näkökulmasta.
- 18 Vrt. myös: "Kirjallisuuden tehtävä on avata ikkunoita maailmoihin, joista ei tiedetä" (Hujanen 2019).
- 19 Hanna Meretojan ja Aino Mälikallin (2013, 41) mukaan *Puhdistuksen* herättämä "keskustelu Viron lähimenneisyyden tulkinnoista kertoo kirjallisuuden merkityksestä myös historiankirjoituksen muotona". *Puhdistusta* voisi ajatella historiankirjoituksen muotona lähinnä siinä mielessä, että kaunokirjallisuus on yksi tapa (uudelleen)kirjoittaa historiaa.
- 20 Mainittakoon, että *Puhdistus* on käännetty kreikaksi nimellä *Katharsi*.
- 21 Fiktiossa katkelmallisen elämän ja aristoteelisen tragedian suhde voidaan tietenkin ottaa teemaksi itsensä tiedostavalla tasolla. Näin tapahtuu Hannu Raittilan romaanissa *Atlantis* (2003), jossa tapahtumista "tulisi Aristoteleen runousopin mukaisesti seurata vääjäämätön onnettomuuksien sarja, joka päättyisi traagiseen loppuratkaisuun" (Raittila 2003, 134). Riikka Pulkkinen romaaniin *Raja* (2006) puolestaan sisältyy akateeminen keskustelu Sofokleen *Antigoneesta* ja sen tragediamallin yhteydestä todelliseen elämään. Romaanissa puhutaan "tragedian puhdistavasta vaikutuksesta" ja kysytään henkilö-hahmon suulla: "Kuka käskää erottaa tragedian ja elämän? Tai ylipäänsä: kuka käskää erottaa taiteen ja elämän?" (Pulkkinen 2006, 241, 242.)
- 22 On kuitenkin huomattava, että eri yhteyksissä Phelan tarkentaa tarkoitavansa mimesiksellä nimenomaan historiallisia esittämisen konventioita, joiden kohteena on ajallisesti ja paikallisesti muuttuva käsitys "todellisuudesta". Tällöin mimesis ei ole suorasukaisesti tulkittavissa todellisuuden uskolliseksi jäljittelyksi. Koska mimeettisen esityksen konventiot ovat lisäksi Phelanin mukaan suhteellisen joustavia, ei kirjallisuutta pidä hänen mukaansa tulkita niinkään "todenvastaavuuden" kuin kyseisen kirjallisen teoksen omien vaatimusten mukaan. Phelanin käsitys mimesiksen kontekstisidonnaisesta käytännöstä vastaa Aristoteleen poetiikan ydinkysymystä koskien sitä, millainen on "hyvä tragedia" tai miten draama "toimii näyttämöllä". Ks. Phelan 1996, 110; 2007, 83.
- 23 Vrt. *Koirapuiston* kertoja-päähenkilö Olenkan reflektio: "Olin vuorosananani unohtanut näyttelijä, täysin kelvoton koko näytelmään" (*K*, 261).
- 24 Keinotekoisia hierarkkisia rakenteita väsymättömästi etsivät narratologit ovat jaksaneet pohtia sitäkin, ovatko näytelmätekstien parenteesit tekijän vai kertojan lisäyksiä (ks. Chatman 1990, 118; Jahn 2001, 675). Itse en näe tarpeelliseksi erottaa *Puhdistuksen* näytelmäversion aloittavaa näyttämöohjetta – sen realistista roomaanikerrontaa muistuttavasta kuvailusta huolimatta – tekstin kirjoittajan tarkoittamasta ohjeesta.
- 25 Jan Alber ei kuitenkaan riittävästi tarkastele sitä, kuinka teatterin keinot – tilan, esineistön, visuaalisten efektiön, näyttelijöiden käyttö – rakentaa tehokeinoja, jotka eivät puolestaan ole mahdollisia roomaanikerronnassa. Oireellisesti Alberille (2010, 44–45, 52–53) näytelmäkin on kertomus.
- 26 Tähän esittämisen etiikkaan liittyen Antti J. Jokisen ohjaama *Puhdistuksen* elokuvaversio (2012) on hyvin ongelmallinen kaikessa tirkistelymentaliteetissaan ja mainosvideomaisessa pinnassaan: se räjäyttää väkivallan katsojan silmille juuri niissä kohdissa, joissa

Oksanen romaani jättää tapahtuman kuvaamatta – joskin väkivallan esittäminen *Puhdistuksen* näytelmäversiossa on ilmeisempää.

- 27 Esimerkiksi Aino Kallas muokkasi omista novelleistaan näytelmäversioita. Mari Hatavara (2010) on tutkinut Leena Landerin romaanin *Käsky* (2003) sovituksia sekä näytelmäksi että elokuvaksi. Hanna Suutela (2013, 116) kertoo sekä *Käskyyn* että *Puhdistukseen* viitaten, että ”saman tarinan sovittaminen näyttämöltä kansion väliin – tai toisin päin – ei enää ole poikkeuksellista”.
- 28 *Kun kyyhkysät katosivat* -teoksen romaani- ja näytelmäversion henkilöhahmo Evelin Kask tuntuu viittaavan samannimiseen virolais-suomalaiseen valokuvadokumentaristiin, joka on tuotannossaan kuvannut kuoleman ja väkivallan kipeitä aiheita.

III MINÄ JA MAAILMA

- 1 Vrt.: ”Minua Oksanen puhuttelee silti enemmän silloin, kun hän selvittää identiteettiään kahden maan välissä” (Ahola 2003); ”Kiinnostavimmillaan Oksanen on kuvatessaan isovanhempiensa sukupolvien kohtaloita neuvostovaltion kurimuksessa” (Tuomela 2003).
- 2 Sirkku Latomaan (2010, 56) mukaan ”Oksanen kuvaa osuvasti muuttajien tyypillisiä assimiloitumispyrkimyksiä sekä juurien väkivaltaisen katkaisemisen mukanaan tuomaa ristiriitaa, jonka keskellä toinen sukupolvi yrittää rakentaa identiteettiään”.
- 3 Heidi Grönstrandin (2019) tutkimuskohteita *Stalinin lehmien* lisäksi ovat Ranya ElRamlyn *Auringon asema* (2002) ja Umayya Abu-Hannan *Sinut* (2007). Olli Löytyn provokatiivisesti otsikoidun kirjan *Jäähyväiset kotimaiselle kirjallisuudelle* (2021) ytimessä on tärkeä tavoite ”kotimaisen” kirjallisuuden kategorioiden ja ”kansallisen” kaanonin pysyvyyden avaamiseen avarammille näkökulmille.
- 4 Søren Frank (2017, 89) lukee Zaran hahmoa kiinnostavasti sekä liikkeessä että rajalla olevana transnationaalisenä hahmona, joka liikkuu Vladivostokista Berliiniin kautta Länsi-Viroon.
- 5 Kyseessä on venäläisen naisen populaari yleisnimitys. Vrt. *Stalinin lehmät*: ”Irene ja minä emme puhuneet siitä, miten oikein tiesimme kaiken miesten petturuudesta ja isien lemmestä natsoiden kanssa” (SL, 124). Romaanissa puhutaan myös ”tätjanoista” (SL, 69) ja ”svetlanoista” (SL, 194).
- 6 Freudilaisen, isäkeskeisen mallin sijaan Marianne Hirsch on teoksessaan *The Mother/ Daughter Plot* (1989) korostanut äidin ja tyttären suhdetta psykoanalyttis-feministisestä näkökulmasta. Hirsch analysoi fiktiivisen kertomakirjallisuuden kautta tarinoita, joita naiset kertovat itselleen omista perhesuhteistaan, sosiaalisesta taustastaan, haluistaan ja toiveistaan, ja tarkastelee sitä, millä tavoin tämä toisin ymmärretty ”perheromanssi” tuottaa uusia kerronnallisia rakenteita (ks. mt., 9–10). Hirschin tutkimuskohteista Marguerite Durasin *Rakastaja* ja Toni Morrisonin *Minun kansani, minun rakkaani* ovat tulkittaviksi eräiksi Sofi Oksasen tuotannon pohjateksteiksi.
- 7 Omaelämäkerralliselta kannalta kiinnostava vertailukohde romaanin tapahtumille on dokumenttielokuva *Viru – tarinoita hotellista* (2013), jossa Sofi Oksanen esiintyy haastateltavana. *Stalinin lehmien* Anna on saman ikäinen kuin Oksanen itse: ”Olin 11-vuotias [–] vuonna 1988” (SL, 141).

- 8 Tämä vaikenemisen ja väkivallan yhteen kietoutunut ilmapiiri, tietty sysisuomalainen umpimielisyys, joka saattaa johtaa rikoksiin, on tunnetusti se teema, jonka Sofi Oksanen itse nosti sittemmin esiin keskustelua herättäneessä Tanskan television haastattelussa vuonna 2009. *Liian lyhyt hame* -lauluteoksen kappale ”Sysimustan mustelman” kytkeytyy voimallisena kuvana tähän tematiikkaan.
- 9 Kiinnostava pohjateksti *Stalinin lehmille* on Margaret Atwoodin esikoisromaani *The Edible Woman* (1969), joka käsittelee sekin kehollista identiteettiä ja syömishäiriötä. Atwoodin romaanin kerronta vaihtelee niin ikään päähenkilö Marianin minämuotoisen kerronnan ja häntä ulkoapäin tarkkailevan hän-muotoisen kerronnan välillä.
- 10 Kokoelmassa *The Autofictional* (toim. Effe ja Lawlor 2022) puhutaan retorisisa mielessä ”autofiktionaalisuudesta” autofiktio- ja strukturalistisen genremäärittelyn sijaan.
- 11 Sen sijaan terminologisesti harhaanjohtava on seuraava kuvaus: ”*Stalinin lehmissä* minä-kertoja-Anna on vain tarinan nykyhetkessä, muilla kolmella aikatasolla on ekstradiegeettinen kertoja” (Mikkola 2012, 118). Kuten mainittua, myös Anna on ekstadiegeettinen kertoja, nimittäin ekstradiegeettis-homodiegeettinen. Sanottakoon, että Genetten teknisen käsitteistön käyttö ei ole mitenkään välttämätöntä. Erityisesti retorista fiktiokäsitystä edustava Richard Walsh (2010, 39) on pyrkinyt Genetten strukturalistisen taksonomian purkamiseen.
- 12 Narratologisesti määritellen kyseessä voi olla *paralepsis*, jossa kertoja kertoo enemmän kuin mitä hän loogisesti ajatellen voi tietää (ks. Genette 1980, 205, 210). Tätäkin keinoa voi luonnollistaa siten, että Anna rekonstruoi omissa kerronnassaan perheensä ja sukunsa tarinoita (ks. Phelan 2005, 83). Toisinaan on kuitenkin tarvetta luopua ajattelimesta kertojaa persoonana ja tulkita, että tekijä käyttää kertojan ääntä rakenteellisiin tarkoituksiinsa ja ottaa tällöin taiteellisia vapauksia.
- 13 Pekka Tammi (1992, 230) viittaa feministisen narratologian johtotähteen Susan Lanseriin: ”Lanserin valitus, että tekijän sukupuoli on tähän [1981] asti [– –] jätetty ’täysin vaille huomiota’ [– –] kertomuksen teoriassa, voisi viitata myös hänen kannaltaan kielteiseen tulokseen: ehkä kyseessä on aidosti irrelevantti kategoria” (kursiivi alkuperäinen). Silti jopa yksi klassisen narratologian johtavista nimistä, Dorrit Cohn, lopettaa kirjansa *Fiktio mieli* toivomukseen kertomuksen poetiikan ja ideologisen tulkinnan kohtaamisista alun perin vuodelta 1995 olevassa kirjoituksessaan ”Romaanin optiikka ja valta” (”Optics and Power of the Novel”). Ks. Cohn 2006, 206.
- 14 Myöhemmin Robyn Warhol (2012, 9) on halunnut erottaa feministisen kertomusteorian ”narratologiasta”, koska jälkimmäinen tuo helposti mieleen kaikesta historiasta irrote- tujen tekstikeskeytyksen.
- 15 Tällöin ”minä” ja ”maailma” eivät ole toisistaan irrallisia, kuten kartesiolaisessa perspektiivissä. Maurice Merleau-Pontyn (2000, 178) ruumiinfenomenologian mukaan ”maailma ei ole se, mitä ajattelen, vaan se, minkä elän”.
- 16 Rosi Braidottin (1993, 171) mukaan ”uudessa ’ruumiillisen materialismin’ muodossa ruumis ymmärretään jakopinnaksi, kynnykseksi, materiaalistien ja symbolisten voimien leikkauspisteeksi”, ja ”ruumis on pinta, johon moninaiset vallan ja tiedon koodit piirtyvät”. Tässä mielessä oma identiteetti ja suhde ruumiiseen rakentuvat suhteessa kulttuurin vallitseviin käsityksiin, joita erilaiset kulttuuriset tekstit osaltaan tuottavat. Ks. myös Bordo 1993, 169–170; Koho 2017, 174.

- 17 Tunnetun vertailukohtaan tarjoaa Julia Kristevan essee ”Stabat mater” (1977), joka käsittelee naiseuteen ja äitiyteen liittyviä puhetapoja ja jonka vasemmanpuoleisella palstalla annetaan ääni äidin ruumiille (Kristeva 1993, 137–162; ks. Lappalainen 1996, 100). Gayatri Chakravorty Spivakin (1996, 206) mukaan esseessä näkyy ”ohuesti verhottu omaelämäkerrallinen ’todistusaineisto’ vasemmanpuoleisella palstalla ja oikean palstan perusteelliset historiallis-psykoanalyttiset päätelmät”. On toki tarkennettava, että Spivak myös kritisoi Kristevan katolisesti sävytynyttä ”äitiyden ylistystä”, jossa ruumiista tehdään metafora.
- 18 Susan Bordo (1993, 148–154) esittää, että laihduttaminen merkitsee anorektikolle oman elämän hallintaa oman ruumiin väkivaltaisen hallinnan kautta. Ks. myös Halonen ja Karkulehto 2017, 211.
- 19 Tämän pohjatekstin tulkitsee esiin Sari Salin (2013, 387), joka lisäksi rinnastaa kiinnostavalla tavalla Annan ”ruokauskonnon” keskiaikaisten naispsyhimysten kristilliseen ruumiinkuritukseen, kuten syömättömyyteen. Annan mielessä hänen lantion ympäröitymisen mittaamiseen käyttämänsä vaaleanpunainen mittanauha vertautuu rukousnauhaan (SL, 15). Huomattakoon, että ”Laulujen laulu” esiintyy myös Oksasen myöhemmän romaanin *Kun kyyhkysät katosivat* subteksinä.
- 20 Mainittakoon, että Dorrit Cohn itse ei täysin allekirjoita tätä melko vallitsevaa käsitystä Proustin suurteoksen ”kauniista” yhtenäisyydestä, sillä kyseessä on tällaista ehyttä kokonaisuutta huomattavasti kiinnostavammasta teoksesta, joka on täynnä ristiriitoja, halkeamia ja arvoituksellisuutta sekä ylipäänsä uudenlaisen poetiikan muodostamista. Ks. myös Genette (1980), joka rakentaa klassisen ”kertomuksen diskurssinsa” juuri Proustin teoksen varaan.
- 21 Lukijan mieleen saattavat tässä tulla nimenomaan ukrainalaissyntyisten venäjänkielisten kirjailijoiden kertomukset. Oksanen (2022b) tarkentaa, että ”[u]krainankieliseen perheeseen syntyneen Nikolai Gogolin oli aikanaan kamppailtava saadakseen venäläisten kollegoidensa arvostus”. Gogolin lisäksi Mihail Bulgakovin arkea ja fantasiaa yhdistävä tyyli tarjoaa Oksasen romaaneille mahdollisia tarinamalleja.

IV SÄRKYNYT MIELI

- 1 *Baby Jane* -romaanin negatiivisessa arvostelussaan Jussi Aurén näkee romaanin ”latteuden” merkiksi ”epäkirjallisuudesta”. Hän kirjoittaa romaanin henkilöistä psykologisen realismin odotusten mukaisesti ja näkee hahmojen synteettisyyden esteettiseksi ongelmaksi: ”Asetelma on siis naivistisen pelkistetty ja äärimmäisen ohueksi viritetty, eikä tilannetta mitenkään paranna se, että suurimman osan aikaa romaanin henkilötkin tuntuvat olevan kuin marionetteja, jotka sätkivät sattumanvaraisesti sinne, minne Oksanen heitä kiskoo” (Aurén 2005). Tässä arvioissa ei huomioida sitä, että hahmot ovat Oksasen rakentamia ja siksi myös synteettisiä konstruktioita, jotka palvelevat hänen tarkoituksiaan.
- 2 Matthew Clarkin tiivistyksen mukaan synteettinen koskee kertomusta *konstruktiona*; mimeettinen koskee kertomusta *representaationa*; ja temaattinen koskee kertomusta *signifikaationa*. Samalla Clark muuntaa Phelanin MTS-mallin (mimeettinen–temaatti-

- nen–synteettinen), joka korostaa kertomusten mimeettisyyttä, SMT-malliksi (synteettinen–mimeettinen–temaattinen), joka puolestaan korostaa kaikkien kirjallisten teosten perimmäistä synteettisyyttä. Ks. Clark ja Phelan 2020, 11, 125.
- 3 Gayatri Chakravorty Spivak (1996, 172) tosin huomauttaa kriittiseen sävyyn, että ”*Bildungsroman*, jonka päähenkilönä on nainen [– –] on liberaalifeministisen kirjallisuudentutkimuksen ihanne”. Klassista (goetheläistä) kehitysromaanina onkin mahdollista pitää maskuliinisenä tarinamallina.
 - 4 *Stalinin lehmät* ei nimeä Annan rakastajan Hukan sukupuolta, vaan pikemminkin koettelee lukijan mahdollista taipumusta heteronormatiiviseen luentaan, jossa Hukka oletettaisiin mieheksi. Hukkaan liitetään kulttuurisesti maskuliinisia ominaisuuksia, kuten juominen, saunominen ja veneet (SL, 297), mutta samalla teksti on valmis haastamaan lukijan kysymällä, miksi nämä kiinnostuksen kohteet olisivat vain miesten aluetta. *Baby Janen* kautta luettuna Annan ja Hukan suhteen oletettu heteroseksuaalisuus alkaa purkautua, mutta jää lopulta määrittelemättömään tilaan.
 - 5 *Baby Janen* kanssa samoihin aikoihin kirjoitetussa tragikoomisessa novellissaan ”Neiti Penetree” (2005) Oksanen rakentaa ironisen kuvan nettideittailun maailmasta. Kertoja ja kokija on *Baby Janen* kertojan tavoin jossakin määrin ahdistunut nuori nainen, jonka verkkomuuden taakse on pakkautunut kuitenkin suuri määrä nuoren ihmisen ahdistusta ja epävarmuutta.
 - 6 Roland Barthesin (1986, 17–19) tapa rajata henkilöahhmo ”seemisen” koodin avulla erisnimen ylläpitämäksi koosteeksi erilaisia kulttuurisia ja temaattisia ominaisuuksia (mustasukkaisuus, taiteellisuus) tuottaa henkilöahhmoista inhimillisyydestä riisuttuja merkkejä. Niin ikään Jonathan Culler (1975, 235–236) esittää ”strukuralistisessa poetiikassaan”, että henkilöahhmot eivät ole sankareita tai roistoja vaan kokoelma predikaatteja. Tällöin strukturalistisesta henkilöahhmoanalyysistä puuttuu emotionaalinen suhtautuminen henkilöahhmoon ihmisenkaltaisena oliona ja toimijana. Edelleen Paul de Man (1979, 18) rajaa dekonstruktioonisessa retoriikan analyysissään kertojan ”pelkästään kieliopillisen pronominin asemaan”.
 - 7 Kaisa Kurikka (2011) on analysoinut *Baby Jane* -romaanin adaptaatioteorian ja intermediaalisuuden näkökulmista sekä suhteessa Farrellin romaaniin ja Aldrichin elokuvaan. Uutta kerrosta tähän lähestymistapaan tuo luonnollisesti Katja Gauriloffin ohjaama elokuvaversio (2019), joka romaanin kielellisyyden sijaan korostaa elokuvan audiovisuaalisia ilmaisukeinoja ja jossa Pikin ääni muuttuu enemmänkin Pikin kuvaksi. Kurikan (2021) päivitetty tutkimus huomioikin romaanin filmisovituksen.
 - 8 Kurikka (2011, 31) huomioi kiinnostavasti, että mustaan väriin assosioituva nimi Piki on ”käänteisesti vastakkainen valkoiseen väriin viittaavalle Blanchelle”.
 - 9 Marilyn R. Farwell (1996) ja Suzanne Juhasz (1998) ovat tutkineet lesbokertomusten romanttisia juonimalleja suhteessa heteronormatiivisiin malleihin. Laajemmin queer-kertomusmalleista keskustelelee Laura Green (2012, 137–195), joka tutkii muun muassa Virginia Woolfin ja Jeanette Wintersonin romaaneja. Ks. myös Susan Lanserin (2010, 2015) tutkimukset, joissa on siirrytty feministisestä narratologiasta kohti queer-narratologiaa.
 - 10 Yhtä lailla metaforisia muotoiluja tarjoaa Roland Barthes esseissään ”Tekijän kuolema” (”La mort de l’auteur”, 1968) ja ”Teoksesta tekstiin” (”De l’oeuvre au texte”, 1971),

joissa molemmissa 'tekstin' etymologia lisäksi palautetaan 'kudokseen': "[Teksti] ilmentää moniulotteista avaruutta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen: teksti on kulttuurin tuhansista kehdoista syntynyt lainausten kudoss"; "Teksti on kokonaan kudottu sitaateista, viitteistä, kaviuista: edeltävien tai samanaikaisten kulttuurien kielistä (mikä kieli ei olisi kulttuurista), jotka kulkevat sen läpi valtavassa stereofoniassa." (Barthes 1993, 115, 164.)

- 11 Tällaisen metanarratologisen kritiikin pohjalta on viimeaikaisessa suomalaisessa tutkimuksessa ryhdytty puhumaan "kertomuksen vaaroista" ja tunteisiin pohjautuvien yksilötarinoiden haitallisuudesta erilaisia vakavia yhteiskunnallisia kysymyksiä käsiteltäessä (ks. Mäkelä ja muut 2020). Ks. myös Meretoja 2020.
- 12 Matti Hyvärisen (2010, 149) edustaman sosiaaliteettillisen kertomusteorian mukaan tämänkaltainen kerronta voi olla merkki kertojan kokemasta "murtumasta" tai "häiriöstä". Pekka Tammen (2009, 152) formalistisessa käsityksessä kyse on pikemminkin "kerronnallisesta strategiasta".
- 13 Judith Fetterleyn tunnettu feministinen teoria "vastustavasta lukemisesta", joka purkaa amerikkalaisen mieskirjallisuuden naislukijoille tarjoamia vahingollisia lukijapositioneja, ottaa yhdeksi analyysikohteekseen juuri Hemingwayn romaanin (ks. Fetterley 1978, 47–71). Ks. kuitenkin myös Phelan (1989, 168–170), jonka mukaan Fetterleyn ideologinen luenta ei anna riittävästi tilaa Hemingwayn tekstin yksilölliselle muodolle.
- 14 Kuvio toistuu, vaikkakin eri merkityksessä, *Liian lyhyt hame* -teoksen sisältyvässä laulutekstissä "Ajatteletko": "Ja minä ajattelen ja odotan lunta / Ajatteletko häntä vielä, / häntä josta valehtelit / Ajatteletko aamuisin, / kun jaat kanssani kahvin" (LLH, 23–24).

V MENNEISYYDEN JÄLJET

- 1 Kiinnostavaa kyllä, *Puhdistus* – erityisesti sen englanninkielinen versio *Purge* (2010), jonka on kääntänyt Lola Rogers – on luokiteltu maailmalla laajalti rikosromaaniksi. Romaanin kansainväliseen vastaanottoon on selkeästi vaikuttanut pohjoismaista, erityisesti ruotsalaista, populaarikirjallisuutta hallitseva yhteiskunnallisen dekkari- ja rikosromaanin traditio tai *nordic noir* -lajityyppi. *Puhdistuksen* kansainvälisestä vastaanotosta ks. Lappalainen 2013; romaanin virolaisesta vastaanotosta ks. Laanes 2021.
- 2 *Helsingin Sanomien* äänestyksessä vuonna 2013 *Puhdistus* valittiin 2000-luvun toistaiseksi parhaaksi suomalaiseksi romaaniksi.
- 3 Teoksen alkuperäisen painoksen kansikuvassa nähdäänkin iäkäs nainen, jonka korvassa on kultainen korvakoru.
- 4 Vrt. Markku Eskelinen (2016, 73–74), jonka mukaan on tärkeää kiinnittää aiempaa enemmän huomiota draaman ja romaanin välisiin suhteisiin Aleksis Kiven *Seitsemässä veljeksessä* (1870).
- 5 Puhuessaan edellä mainituista peritteksteistä, Mikko Keskinen (1993) kirjoittaa oivalta-vasti juuri "fiktion talon eteisistä ja kynnyksistä".
- 6 Kuviossa, jossa Aliide odottaa, että saisi miehen (Hansin) luokseen – tämä on yhtä aikaa fyysisesti lähellä ja henkisesti kaukana – esiintyy versio Marguerite Durasin teoksesta *Tuska* (*La douleur*, 1985). Teoksen päiväkirjamaisessa ja omaelämäkerrallisessa

- niminovellissa minäkertoja odottaa kotonaan tietoja Gestapon pidättämästä miehestään tietämättä, onko tämä elossa vai kuollut: ”Menen keittiöön, panen perunat tulelle. [– –] Pelko oli äkkiä tunkeutunut luokseni kello kymmenen tienoilla. [– –] Minun tarvitsi vain kohottaa katseeni ja huoneisto oli äkkiä muuttunut, niin myös lampun valo, joka nyt oli keltainen.” (Duras 1987, 20, 41.)
- 7 Feministisen tilan analysiissaan Marleen S. Barr (1992, 15) ehdottaa, naiskirjallisuuden klassikoihin viitaten, että voimakkaat fiktiiviset naishahmot kykenevät jättämään huomiotta ”keltaisen seinäpaperin” ja ylittämään ”hullu nainen ullakolla” -kokemuksen, tällä tavoin osallistuen aktiiviseen toimintaan maailmassa.
 - 8 Vrt. *Kotiopettajattaren romaanin* tunnettu jälkikoloniaalinen ”uudelleenkirjoitus”, Jean Rhysin romaani *Siintää Sargassomeri* (*Wide Sargasso Sea*, 1966), joka antaa äänen ja kokemuksen Bertha Masonille. Ks. esim. Green 2012, 14–15.
 - 9 Tämänkaltaista, *Puhdistuksessa* ja *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanissa jalostuvaa tekniikkaa Oksanen käyttää myös novellissaan ”Viimeiset kengät” (2007), jossa siinäkin yksin jäänyt nainen kulkee asunnossaan ja pitää huolta tavaroistaan.
 - 10 Mervi Kantokorpi (2008) viittaa *Puhdistuksen* kerrontakeinojen ja henkilökuvien samankisyyteen Helvi Hämäläisen romaanin *Säädyllinen murhenäytelmä* (1941) kanssa. Hämäläisen romaanin kielikuviltaan rikas ja aistivoimainen talon ja puutarhan kuvaus onkin Oksasen romaanin piilevää pohjatekstiä.
 - 11 Kansanlaulujen ohella virolainen romaanikirjallisuus tarjoaa *Puhdistukselle* vereviä pohjatekstejä. Esimerkiksi Tõnu Õnnepalun romaanissa *Joonatanin kirja* (*Hind*, 1995) esiintyy päähenkilön täti Ada, joka edustaa maaseudun arkea ja maataloudesta riippuvaista elämää ja joka kantaa mukanaan ikäviä muistoja neuvostomenneisyydestä kolhooseineen ja sääntelyineen. Maaseudun luonto, ruoho, omenapuut, eläimet ja hillojen purkitaminen muodostavat Adan maailman hyvin samassa hengessä kuin ne muodostavat Aliiden maailman *Puhdistuksessa*. Merkityksellistä lienee, että nuoruudessaan Aliide lukee Friedebert Tuglasin realistis-romanttista kertomusta ”Tuomen helpeet” (”Toome helbed”, 1913), joka kertoo lapsista aikuisten maailman kynnyksellä (ks. P, 124). Ingel puolestaan vetoaa mieluummin Juhan Liivin isänmaallisen luontorunouden säkeisiin kuin sodanajan ”virallisiin” tiedotuksiin (ks. P, 128).
 - 12 Aliide itse ajattelee: ”Tässä maassa ja tässä ajassa kaikki oli mahdollista, mutta Mikhelin metsästä ei puita kaadettu enää luvatta” (P, 19). Romaanin nykyaikaiskuvauksen historiallisena taustana on Virossa lokakuussa 1991 hyväksytty maareformi, jonka mukaan ”laittomasti takavarikoitu maa palautetaan tai muulla tavoin hyvitetään entisille omistajille tai näiden jälkeläisille” (Zetterberg 2007, 736).
 - 13 Eneken Laanes (2021, 48) huomauttaa, että karpäsen motiivi esiintyy samankaltaisessa raiskauskohtauksessa myös Slavenka Drakulićin romaanissa S. (1999), joka sijoittuu Bosnian sotaan.
 - 14 Merkityksellistä on huomata, että teoksessa *Insect Poetics* (2006) karpänen tulkitaan hyönteismaailman ”poliittiseksi agitaattoriksi”. Ks. Rosenstein 2006, 112.
 - 15 Tällöin Phelan (1996, 188–189) tulkitsee, että Morrisonin romaanin lopetus ”Rakkain” (”Beloved”) on suunnattu myös *lukijalle* – jolloin muusta tekstistä omaksi kappaleekseen eristetty painokas sana hyppää ”metaleptisesti” fiktion sisältä ylemmälle tasolle eli kertoja–yleisö-kommunikaatiosta tekijä–lukija-kommunikaatioon. Näen tässä tulkin-

nassa ongelman sikäli, että valkoinen mieslukija haluaa vaikean ja häiritsevän romaanin tuottavan lopulta hyvää mieltä hänellekin. Itse luen Morrisonin viimeisen sanan, joka on sama kuin itse romaanin nimi, rakkaudenosoituksena niille 60 miljoonalle afrikkalaiselle, joihin romaanin motto viittaa.

- 16 On tietenkin mahdollista nähdä, että erityisesti *Puhdistuksen* näytelmäversio hyödyntää Minna Canthin *Työmiehen vaimon* (1885) voimakkaita draamallisia asetelmia. Canthin näytelmän lopussa Homsantuu puristaa revolveria kädessään uhaten kostaa tarinan vastenmieliselle miespäähenkilölle Ristolle. Homsantuun teko, jota hän ei onnistu toteuttamaan poliisien saapuessa paikalle, on samalla symbolinen: ”Teidän lakinne ja oikeutenne, ha ha ha. [– –] Niitähän minun pitikin ampua.” (Canth 1885, 106.) On kuin Aliide veisi Homsantuun työn loppuun.

VI HISTORIA JA KUVITELMA

- 1 Kuten Toni Morrisonin tunnuslause kuuluu, ”rakenne on argumentti”, ja tekijä onkin valinnut jokaiselle teokselleen muodon, jonka keinoin välittää kulloisiakin teemojaan (ks. Schappell ja Lacour 1993, 101). Tämä on fiktiivisen kertomuksen retoriikan kannalta olennainen kysymys, sillä ajatus korostaa sekä ”rakenteen” (kerronnan, muodon, estetiikan) että ”argumentin” (ajatuksen, teeman, etiikan) kiinteää yhteenkuuluvuutta.
- 2 Edgar Partsin historiallinen esikuva on virolainen Edgar Meos, tiedustelupalvelussa työskennellyt henkilö, jolla oli pakkomielle lentämiseen, vaikka hän ei ollut koskaan itse lentänyt.
- 3 Esseessään nyky-Venäjistä Oksanen (2022b) kirjoittaa samansuuntaisesti, että ”Venäjän identiteettitarinoiden taustalla vaikuttavat monien historiallisten aikakausien kerrostumat”. Hän lisää, että näiden historiallisesti kerrostuneiden identiteettien ”dekonstruointiin” tarvitaan laajempaa kansallisen ja valtiollisen arvomaailman ja valtarakenteiden analyysia. Tällöin kysymys ei rajaudu yksilöiden psykopatologiaan, oli kysymys sitten Vladimir Putinista tai *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanin fiktiivisestä Edgar Partsista.
- 4 Kaisa Neimala (2012) huomioi saman piirteen Oksasen tyyliässä *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanin arvostelussaan: ”[Oksanen] on halukas käyttämään harvinaisia tai ihan omatekoisia sanoja, etenkin verbejä. Rosalie nauraa rilpattaa, Edgar luimuu mökissä, Juudit pikisti katseensa astiakaappiin, iloisia lauluja leilotellaan, Juudit lipertää ihastuneena, huutomerkit täpöttävät paperilta silmään.” Tämänkaltainen persoonallinen kielenkäyttö on Oksasen poetiikassa usein positiivinen luovuuden ja inhimillisyyden merkki – varsinkin verrattuna elämälle vieraaseen byrokratian kieleen.
- 5 Jaan Krossin romaanin *Keisarin hullu* (*Keisri hull*, 1978) kerronta rakentuu kokonaisuudessaan päiväkirjamerkinnoista, ja viimeinen merkintä liittyy kirjoittajan toivomukseen, että hänen päiväkirjansa säilyisi: ”Se antaa minulle mahdollisuuden toivoa silloinkin, kun toivoa ei olisi” (Kross 1982, 385).
- 6 Jacques Derrida (1995) kirjoittaa tämänkaltaisesta ”arkistointivimmasta” väkivaltaisena tekona, tapana luokitella ja tyypillistää todellisen elämän sekavuus, erityisyys ja monimuotoisuus (ks. myös Saarenheimo 2012, 138).
- 7 Fiktiivisten kertomusten eettis-emotionaalisen lukukokemuksen kannalta *sympatian* ja

empatian käsitteet ovat epäilemättä olennaisia. Nämä käsitteet on tietenkin hyvä pitää erillään toisistaan, sillä siinä missä empatia tarkoittaa toisen henkilön asemaan asettumista, sympatia vaatii tämän lisäksi toisen henkilön tilanteen arviointia. Tässä mielessä passiivisempi empatia voi toisinaan edeltää aktiivisempaa sympatiaa. Ks. Keen 2007, 4–5; Sklar 2013, 23–46.

- 8 Eräässä esseessään Sofi Oksanen (2014, 81) kirjoittaa siitä, kuinka neuvostoretoriikassa ”Neuvostoliitto toi valon ja vapautuksen kulakkien ja fasismin pimeydessä eläneeseen Baltiaan”.
- 9 Oksanen viittaa tässä politiikan tutkija Iivi Anna Masson artikkeliin, joka sisältyy kokoelmaan *Kaiken takana oli pelko* (ks. Masso 2009).
- 10 Tällöin Oksanen itse tulkitsee, että hänen romaaninsa eivät edusta niinkään postmodernistista historiografista metafiktiota (ks. Hutcheon 1988, 50–53), vaan postmodernismin jälkeistä poliittista fiktiota. Niin kutsuttu post-postmodernistinen romaani tekeekin paluuta postmodernismin jälkeiseen realismiin sekä historian ja politiikan kysymyksiin (ks. Huber 2014, 1–18, 33–48; Malmio 2019, 183–185).
- 11 Nuoret ”vastavallankumoukselliset” opiskelijat, joita Edgar tarkkailee, muistelevat myös Yrjönyön kapinaa (Jüriöö ülestõus), romaanissa ”Jyrinyön kansannousua” (KK, 297, 344), joka oli virolaisten vuonna 1343 puhjennut kapina saksalaisia valloittajia vastaan. Ks. Zetterberg 2007, 79–81; Oksanen 2009c, 331.
- 12 Gérard Genette (1997a) tutkii käsittelee alaotsikkonsa perusteella ”toisen asteen kirjallisuutta”, jossa uusi teksti on johdettu aiemmasta tai rakennettu sen päälle. Teoksen pääotsikko puolestaan tarkoittaa ’palimpsestia’, joka on alkuperäisen merkityksensä mukaan tarkoittanut pergamenttia, josta alkuperäinen teksti on raaputettu pois ja sen tilalle on kirjoitettu uutta tekstiä, kuitenkin niin, että alkuperäinen kirjoitus on edelleen hämärästi nähtävissä.
- 13 Klooga oli Virossa natsimiehityksen aikainen keskitysleiri, joka ”tyhjennettiin” puna-armeijan lähestyessä syyskuussa 1944. Noin 2 000 enimmäkseen juutalaista vankia murhattiin tällöin ampumalla ja polttamalla.
- 14 Vrt. myös Matti Pulkisen *Romaaninhenkilön kuolema* (1985): ”KGB:n kuulustelija kirjailijalle: ’Miksi te aina valitatte? Meidän ansiostahan te kirjoitate niin taitavasti.’” (Pulkkinen 1985, 34.)
- 15 Samankaltainen kuvio esiintyy serbialaissyntyisen Melinda Nadj Abonjin saksankielisessä romaanissa *Kyyhkysten lähtö* (*Tauben fliegen auf*, 2010), jonka aihepiiri liittyy niin ikään sotaan ja sen aiheuttamiin traumoihin.
- 16 *Kun kyyhkys katosivat* -romaanissa kyyhkysset ovat pikemminkin abstrakteja, symbolisia ja allegorisia elementtejä, jotka palvelevat romaanin kokonaissommitelman tavoitteita. Linturunouden symboliikasta suhteessa lintujen materiaaliseen, konkreettiseen ja referentiaaliseen luentaan ks. Lummaa 2010, 11–15, 40–62.
- 17 Läheisempi pohjateksti, joka sekin hyödyntää raamatullista Juuditin kertomusta, on Viron kansalliskirjailijan A. H. Tammsaaren näytelmä *Juudit* (1921), joka kertoo patrioottien fraasien alle piilotetuista todellisista motiiveista ja tehtyjen valintojen moraalisisista ongelmista. Tammsaaren teosta on analysoinut muun muassa syntipukkiteeman kannalta Felix Oinas (1986).
- 18 Kuvasto ja retoriikka ovat tässä kohdin samantyyliisiä kuin Rachel Carsonin kuuluisassa

tietokirjassa *Äänetön kevät* (*Silent Spring*, 1962), joka käsittelee ympäristömyrkyjen vaikutusta luontoon ja josta tuli modernin ympäristöliikkeen herätysteos. Faktuaalisen tietokirjan aloittaa tunteisiin vetoava faabeli ja dystopia: ”Linnut – minne ne olivat joutuneet? [–] Kevään ääniä ei enää kuulunut.” (Carson 1963, 8.)

- 19 Tämänkaltainen rakkauden kieli, jossa Juuditin ja Rolandin äänen ovat vuoropuhelussa, kumpuaa Vanhan Testamentin ”Laulujen laulusta” eli ”Korkeasta veisusta”, jossa mies lausuu: ”Miten kaunis oletkaan, kalleimpani! Miten kaunis on katseesi, kyyhkysilmä!” (Laul. l. 4:1.) Toisin kuin *Stalinin lehmässä*, jossa kertoja-Annan puheessa kaikuu sama raamatullinen pohjateksti, *Kun kyyhkyset katosivat* -romaanissa sen käyttöön ei liity niinkään ironiaa kuin yhtäaikaista iloa ja surua.
- 20 Kohtauksessa on tyylillistä muistumaa Sofi Oksasen varhaisesta novellista ”Nainen joka laskeutui maahan” (1999), jossa miehen katseen kehystämänä kuvataan naisen liikettä valon piirissä.
- 21 Tässä kuvioinnissa romaani muistuttaa Mihail Bulgakovin maagis-realistista teosta *Saatana saapuu Moskovaan* (*Master i Margarita*, 1928–1940). Molemmissa tarinoissa on kyse lyyrisestä rakkaudesta totalitarismin ikeessä, erään käsikirjoituksen (tai päiväkirjan) kohtalosta sekä pelkuruudesta, jolla on laajamittaisia historiallisia vaikutuksia. Ironisesti Edgar kuvittelee itse olevansa ”Mestari” (KK, 212), vaikka onkin Bulgakovin kirjailija-sankarin (Mestarin) irvokas käänteisversio – Bulgakovin henkilöhaamohan on itse neuvostovalan sensuroimien ja jopa eliminoimien, toisin ajattelevien kirjailijoiden symbolinen edustaja. Bulgakovin romaanin eräänlaiseksi motoksi tullut, Paholaisen itsensä lausuma toteamus ”käsikirjoitukset eivät pala” (Bulgakov 1996, 370) antaa toivoa, jota Rolandilla vielä on, mutta minkä Edgar pyrkii tuhoamaan.

VII MEDIA JA MELODRAAMA

- 1 Lisa Zunshinen teorian kritiikissään Brian Boyd (2006, 593–594) huomauttaa osuvasti, että Zunshinen harjoittama ”mielen teoria” (*Theory of Mind* tai ToM) rakentaa keinotekoisia intentionaalisuuden kerroksia sen kaltaiseen romaanikerrontaan – esimerkkinä Virginia Woolf – jolle on ominaista pikemminkin kuvata tajunnan nestemäistä liikkuvuutta. Kuten Boyd (mt., 597) toteaa, tämänkaltaisen teorian universalisoiva asenne ei riittävästi kunnioita ”yksilöllisten tekstien patrikulaarisuutta”. Ks. myös Mäkelä 2011, 51–53.
- 2 Phelan (2017, 35–36) viittaa Aristoteleen *Runousopissaan* (1460b23–26) antamaan esimerkkiin, Homeroksen *Iliaan* kuuluisaan kohtaukseen, jossa Akilleus ryntää yksinään haastamaan Troijan sotajoukot. Kohtaus on sotahistoriallisesti epätodennäköinen ja olisi lisäksi mahdoton toteuttaa näyttämöllä, mutta nimenomaan eepin runouden esityskeinona se on tehokas ratkaisu. Tällöin *diegesis* kerronnallisena esityksenä mahdollistaa kohtauksia, joihin *mimesis* toiminnan draamallisena jäljittelynä ei yhtä hyvin taivu. Tragediaa koskevat säännöt ovat jossakin määrin epiikkaa tiukempia: Aristoteles itse pitää huonoina lopetuksina niin kutsuttuja jumalallisia väliintuloja (*deus ex machina*), joissa loppuratkaisu tulee yllättäen eikä sovi draaman loogiseen kehityskaareen (1454a38–1454b1).
- 3 Kirjoittaessaan sekä naiskirjoituksesta (*écriture féminine*) että naisten historiasta essees-

- sään ”Medusan nauru” (”Le Rire de la Méduse”, 1975) Hélène Cixous (2013, 54) visioi, että naisvoima katkaisee ”sen kuuluisan punaisen langan (sillä miehet pitävät lankoja käsissään)”. Myös *Normassa* naisten kokemushistoria asettuu patriarkaalisen juonen logiikoita vastaan, joskaan romaanin maailmassa ei ole tilaa positiivisille utopioille.
- 4 Tässä ilmenee kognitiivinen pyrkimys luonnollistaa oudot ja vaikeat ilmiöt, jotka eivät kuitenkaan täysin taivu tämänkaltaiseen merkityksenantoon. Jonathan Cullerin (1975, 137) strukturalistiseen poetiikkaan kuuluva alkuperäinen termi ”luonnollistaminen” (*naturalization*) on antanut virikkeitä Monika Fludernikin (2010) kognitiivisen narratologian käsitteelle ”kerronnallistaminen” (*narrativization*). Kuitenkin siinä missä Culler puhuu uusien ja outojen kerrontatapausten palauttamisesta tulkinnan konventioihin, interteksteihin ja lajityyppeihin, korostaa Fludernik tämänkaltaisten tapausten palauttamista yleisiin kognitiivisiin skeemoihin. Mainittakoon myös ”epäluonnollinen” narratologia, joka tarttuu kokeileviin, outoihin ja ei-mimeettisiin kerrontatapauksiin (ks. Alber 2010). Oksasen romaaneista selkeimmin juuri *Norma* on luettavissa epäluonnollisen narratologian näkökulmasta.
 - 5 Sekä myyttiset eläinlahmot että kulttuurissa kierrätetyt satuhahmot voivat tulla naisen kokemusmaailman peilauspinnaksi, kuten nähdään Aino Kallaksen (*Sudenmorsian*, 1928), Märta Tikkasen (*Rödluvan/Punahilkka*, 1986) tai Laura Lindstedtin (*Oneiron*, 2015) tuotannossa (ks. Samola 2019).
 - 6 Kuten Kaisa Kurikka (2015) toteaa *Norman* arvostelussaan, romaanin ”taianomaiset elementit eivät kuitenkaan poista Oksaselle ominaista sukupuoli poliittista asemoitumista ja kannanottoa”.
 - 7 Normalle uskomus todellisen elämän sadunomaisuudesta olisikin kohtalokasta. Cixous'n (2013, 61) mukaan ”[o]hi ovat ne ajat, jolloin hirviömäiset isoäitimme supattivat korviimme satuja peukaloisista”. Toisaalla Cixous (mt., 75) kirjoittaa patriarkaalisten ”olipa kerran” -satujen kestävästä kulttuurisesta painolastista: ”Prinsessat uinuvat ruusuvuoteillaan odottaen heidät herättäviä prinssijä. Vuoteillaan, lasiarkuissaan, lapsuuden metsissään – hengettömät.”
 - 8 Kyseessä on John Everett Millaisin vuonna 1852 valmistunut romanttinen ja keskiajan kuvataiteesta vaikutteita saanut maalaus veteen hukkuneesta pitkähiuksisesta Ofeliasta, jonka mallina on toiminut Elizabeth Siddal. Millais, kuten *Normassa* mainittu Dante Gabriel Rossetti, kuuluivat prerafaeliittiseen taidesuuntaukseen, joka korosti tunnevoimaista ja värikylläistä ilmaisua akateemisen kaavamaisuuden sijaan.
 - 9 Ks. Mika Hallilan (2019) ja Kristina Malmion (2019) analyysit suomalaisen tai suomenruotsalaisen nykyromaanin ”post-postmodernismista” sekä Samuli Björnisen (2021) toimittama kokoelma *Kertomus postmodernismin jälkeen*.
 - 10 Kiinnostavasti juuri samaisessa artikkelissa Hanna Meretoja (2018b, 17) analysoi Sofi Oksasen ”avointa kirjettä” Melania Trumpille. Kuvitteellisessa kirjeessään Oksanen yhtä aikaa – Meretojan luennan mukaan – sekä tekee näkyväksi kulttuuristen kertomusmallien kuvausvoiman että uusintaa tiettyä vahingollista ”kulttuurista mielikuvitusta”.
 - 11 Romaanin ensipainoksen takakannen sisäkuvassa nähdään Sofi Oksanen itse vanhan aikaisen näköisessä ja burleskikhenkisessä valokuvassa. Valokuvaa voi halutessaan tulkita ironisesti ja paradisisesti, mutta samalla kirjailija kytkee itsensä sen kautta romaaninsa henkilöahmoihin Normaan ja Evaan, joiden hiukset ovat julkisuuden valokielassa.

- 12 Lause tulee nimenomaan Margaret Atwoodin haastattelusta 1980-luvulta.
- 13 'Artikulaatiolla' tarkoitetaan tässä yhteydessä erilaisten, myös lähtökohtaisesti yhteen sopimattomien asioiden kytkemistä tai niveltämistä yhteen kertomuksen laajemmassa kuviossa (ks. esim. Lehtonen 1996, 210–217). Tällöin *Normassa* ei ole kysymys vain hiuskaupasta vaan myös laajemmasta (ja globaalista) markkinakapitalismista ja hyväksikäytöstä.

VIII FIKTIO JA POLITIIKKA

- 1 Suuri osa romaaniin sisältyvästä tarinasta sijoittuu Ukrainaan ja kartoittaa Venäjän ja Ukrainan välistä kriittistä tilannetta visionäärisellä tavalla. Romaanin lukeminen – ja siitä kirjoittaminen tämän tutkimuksen viimeistelyvaiheessa maaliskuussa 2022 – on saanut uutta (ja ei-toivottua) kaikupohjaa. Käsittelem *Koirapuistoa* kaikesta huolimatta tässä luvussa fiktiivisenä taideteoksena, jonka merkitys ei toki rajaudu pelkästään sen muotoon.
- 2 Lukijaa voivat toki kiinnostaa tarinamaailman koordinaatit ja niiden suhteet tekstin ulkopuoliseen maailmaan: ”Olimme istuneet jo toista tuntia koirapuiston lasten koulun edessä sijaitsevassa kahvilassa” (*K*, 368). Myös *Stalinin lehmissä*, jonka ”reaaliaikaiset” tapahtumat sijoittuvat Helsingin Kallioon, mainitaan koirapuisto (*SL*, 152). Tällöin lukija saattaa hahmottaa paikaksi Tokoinrannan koirapuiston, samalla kun Oksanen antaa fyysiselle paikalle romaanissaan temaattisia merkityksiä.
- 3 Psykoanalyttisesti lukien Olenkan perheen edustama maailma mustanlikaisine hiilikavoksineen ja rapistuvine kerrostalolähiöineen on sen kaltaista ”likaista” *abjektiivisuutta*, jonka Olenka pyrkii torjumaan mielestään ja muistoistaan pystyäkseen säilyttämään oman maailmansa ja ”minän” alueensa selväpiirteisenä ja puhtaana. Samalla Olenka tuntee kaipuuta Ukrainaan ja äitinsä luo, vaikka äidin edustama elämäntapa on jotakin sellaista, mistä hän on jatkuvasti halunnut irtautua. Julia Kristevan (1982, 1–5) abjektiteorian lähtökohtana on semioottis-psykoanalyttinen tulkinta kielestä, johon astuminen merkitsee äidin kehosta irtautumista ja ruumiillisuuteen liittyvän inhon tuntemista. Abjektiteorian näkökulmasta on tietenkin mahdollista lukea Oksasen muutakin tuotantoa, erityisesti *Stalinin lehmiiä*, jonka rakennusaineiksi ovat kieli, ruumis ja äitisuhde.
- 4 Dekonstruktiossa on kyse länsimaista ajattelua läpäisevän *fonosentrism*in kritiikistä. Fonosentrismissä puhe nähdään ensisijaisena verrattuna kirjoituksen toissijaiseen luonteeseen. Gayatri Chakravorty Spivak (1996, 91) viittaa tässä mielessä käsitykseen, jonka mukaan ”puhe on suora ja välitön ääni-tietoisuuden representaatio, ja kirjoitus puheen epäsuoraa puhtaaksikirjoittamista”.
- 5 Maria Jotunin dialogikerrontaa käsittelevässä artikkelissaan Anna Kuutsa (2017, 21) huomauttaa, että suoran puheen esitystä on saatettu pitää ”ideologisena tai emansipoivana kerronnan keinona”, sillä se ”antaa äänen” alistetuille ja tuo heidät esiin itsenäisinä yksilöinä vailla ”kertojan holhoavaa otetta”. Tällaisen ideologisen ja yhteiskunnallisen tulkinnan ohella Kuutsa kuitenkin lukee Jotunin tekstejä erityisinä fiktiivisinä ja taiteellisinä sommitelmina narratologisesta näkökulmasta.
- 6 Burjaattivähemmistöön kuuluva ja ”Japanilaiseksi” (*K*, 287) kutsuttu Roman avaa

- hahmonsia kautta yhden Neuvostoliiton historiaan liittyvän traumaattisen juonteen kertomuksessa: "[– –] sinä mainitsit, että suuri osa suvustasi oli teloitettu burjaattien kansannousun jälkeen ja loput oli lähetetty leireille" (K, 345).
- 7 Retorisessa kertomusteoriassa on puhuttu myös "kertojan ihanneyleisöstä" (*ideal narrative audience*), joka tarkoittaa sellaista kuulijaa, jolle kertoja *toivoisi* kertovansa (Rabinowitz 1977, 134–136; 1998, 96). Roman saattaa olla Olenkalle tällainen "idealisoitu" kuulija, sillä Olenka toivoo (joskin hatarin perustein), että Roman uskoisi hänen tarinansa.
 - 8 Retorisen kertomusteorian viehätys kolmitasoisiiin malleihin (mimeettinen–temaattinen–synteettinen; todellinen yleisö–tekijän yleisö–kertojan yleisö) luo kuvan lohkoista, joihin lukija vuorollaan asettuu, vaikka tämä ei ole mallin idea. Ajatuksena on pikemminkin, että nämä kaikki tasot ovat jatkuvasti läsnä kertomuksen lukemisessa. Tällöin tekijän ja tekstin retoriset keinot synnyttävät monikerroksisen ja affektiivisen lukukokemuksen, joka koostuu tarinaan eläytymisestä, tematiikan tulkinnasta ja rakenteen analyysistä.
 - 9 Luontevat suomenkieliset termit Phelanin toisinaan tekniselle käsitteistölle löytyvät Laura Karttusen (2009) tekemästä Phelanin haastattelusta.
 - 10 Retorisen kertomusteorian korostamalla lukukokemuksen merkityksellä on yhtymäkohdia fenomenologiseen näkemykseen lukemisesta. Rita Felski (2008) kirjoittaa lukukokemuksen affektiivisista piirteistä, jotka ovat tunnistaminen (*recognition*), lumoutuminen (*enchantment*), tieto (*knowledge*) ja tyrmistyminen (*shock*). Samalla Felski palauttaa merkitystä "tavalliselle" lukemiselle akateemisen tai koulumaisen – ja usein tulkintaan pyrkivän – lukemisen oheen. Ks. myös Helle ja Hollsten 2016, 21–22. Felskin korostama kokemuksellinen lukeminen poikkeaa kuitenkin olennaisesti retorisen kertomusteorian käsityksestä, jonka mukaan tekstit on sommiteltu tietyillä tavoilla, jotta ne vaikuttaisivat lukijoihinsa tietyillä tavoilla. Ks. myös Phelan 2008, 217, 226.
 - 11 Samalla voidaan tulkita, että Viktor tarkoittaa "voittajaa", mikä kertomuksessa viittaisi hänen perheensä menestykseen uuden Ukrainan vapailla markkinoilla. Roman nimenä viittaisi romaaniseen taustaan, mutta myös "vahvaan" tai "voimakkaaseen", jollaisena romaanin henkilöahmoa voi pitää. Sen sijaan Romanin kytkeminen romaanin itseensä olisi jo liian pitkälle menevää tulkintaa metafiktiosta.
 - 12 Vrt. *Puhdistus*, jossa Pašan havittelema tatuointistudio olisi hänen omien sanojensa mukaan "niin kuin symboli kaikelle, Jumalalle, äiti Venäjälle, pyhimyksille, kaikelle!" (P, 75). Tätä tosin seuraa Lavrentin naurahdus ja kysymys: "Symboli... mistä sinä sellaisen sanan olet oppinut?" (P, 75).
 - 13 Jossakin määrin vastaavanlainen kuva esiintyy *Stalinin lehmissä*, jossa virolaisen puutalon alkuperäiset lattialankut on "peitetty sileäksi tarkoitettulla, mutta aaltokupruilevalla neuvostovalmisteisella kokolattiamuovimatolla, *reliinillä*, jonka olisi saanut nostettua käsin irti, jos olisi tarttunut maton kulmaan, ja joka hyvin kuvasi oikeastaan koko Neuvostoliittoa" (SL, 197). Onko tässä kysymys siitä, että Neuvostoliitto on peittänyt luonnollisuuden omalla keinotekoisuudellaan?
 - 14 Romaanin alkuperäispainoksen kansikuvassa on Olenkaa muistuttava vaalea nuori nainen, jonka kasvojen toista puoliskoa peittää musta hiili. Kuva rakentaa osaltaan kertomuksen tematiikkaa, jossa menneisyyden traumat ovat alati läsnä.
 - 15 Myös suomalaisessa lehtikritiikissä romaanikerronnan didaktisuus saatetaan nähdä

- heikkoutena, mikä kertoo osaltaan mimeettisyyden vaatimuksista. Herman Raivio (2019) kirjoittaa *Koirapuiston* arviossaan, että romaani tuntuu perustuvan kirjailijan lukemalle laajalle taustamateriaalille ja että ”lukijalle selostetaan museo-oppaan tavoin asioita sen sijaan, että houkuteltaisiin mukaan proosan keinoin”.
- 16 Esimerkiksi Silvia Hosseinin (2017) mukaan Jari Tervon kurdinaisen kokemuksista kertova romaani *Layla* (2011) herättää joissakin kohtauksissaan kysymyksen, kuka niissä puhuu: ”Ääni ei ole Laylan ääni. Se on itselleen vierasta kulttuuria tarkastelevan didaktisen kirjailijan ääni.” Tällöin didaktisuudesta tulee sekä esteettinen että eettinen ongelma, varsinkin jos sen käyttö tulkitaan kulttuuriseksi omimiseksi. Ks. myös Löytty 2021, 67. On silti tarkennettava, että Hosseinin esimerkki *Laylan* aloituksesta – ”Layla totteli miestänsä, kuten kunnan kurdivaimon tulee” (Tervo 2011, 5) – ei ole paras mahdollinen. Sen sijaan, että tässä välttämättä kuuluisi kirjailijan autoritatiivinen ääni, kysymys on pikemminkin yksilöllisen ja kulttuurisen äänen sulautumisesta ja samalla tiettyihin yleisiin käsityksiin kohdistuvasta ironiasta, minkä Tervo rakentaa vapaan epäsuoran esityksen keinoin. Näkisinkin, että fiktion ideologinen luenta tapahtuu toisinaan tekstuaalisen tarkkuuden kustannuksella.
- 17 Erityisestä historiallisesta ”teesiromaanista”, jonka retoriikka on didaktista ja ideologista, ks. Suleiman 1983. Ks. myös Isomaa 2009, 113–121.
- 18 Toisaalta, kuten James Joycen dublinilaisnovellien sympatiaa analysoinut Tanja Vesala-Varttala (1999, 33–34) esittää, sympatian tai myötätunnon negatiivisena piirteenä on sen ”hierarkkinen” rakenne, jossa sympatian kohde voi tuntea olevansa alistainen hyväntahtoiselle sympatisoijalle ja sikäli objektivoitu ”toinen”, oli kyse sitten fiktiivisten henkilöihahmojen tai todellisten ihmisten välisistä suhteista. Kysymykseksi tulee tällöin, hakevatko Oksasen romaanihenkilöt lukijan sympatiaa?
- 19 Paul Ricoeurin (1992, 170) mukaan tarinoiden kertominen tarjoaa kuvitteellisen tilan ajatuskokeille, joissa moraalikäsitteet toimivat hypoteettisessa tilassa (ks. myös Hallila 2019a, 171). Bo Pettersson (2011, 62) puolestaan viittaa senkaltaiseen kertomuksen etiikkaan, jonka mukaan ”kirjallisuuden lukeminen voi jossain mielessä harjoittaa lukijan moraalista näkemystä”.
- 20 Antiikin Kreikassa ”hyve” (*araté*) saattoi viitata hyvinkin laaja-alaisiin inhimillisiin kykyihin, kuten homeeristen sankareiden urheilullisiin ja sotilaallisiin urotekoihin. Ks. Booth 1988, 10–11. Aristoteleen *Retoriikassa* ”hyveen osiksi” määritellään ”oikeudenmukaisuus, miehuullisuus, kohtuullisuus, runsaskätisyys, suurisieluisuus, anteliaisuus, rauhallisuus, järkevyyt ja viisautt” (1366b1–3). Historialliseen kontekstiinsa täytyy sijoittaa Aristoteleen nykynäkökulmasta ongelmalliset väitteet, kuten ”luonnostaan parempien hyveet ja teot ovat jalompia, kuten miehen naiseen verrattuna” sekä ”viholliselle kostaminen sopimisen sijasta on myös jaloa” (1367a17–20).
- 21 Leona Toker (2010, 3) muistuttaa, että kertomuksen etiikasta puhuminen ei edellytä kaunokirjalliselta teokselta jotakin selkeää moraalista viestiä tai ”sanomaa”. Pikemminkin Toker näkee kirjallisuuden lukemisen aina eettisenä tapahtumana.
- 22 Kiinnostavaa kyllä, James Phelan (2005, 21) mainitsee, että 1990-luvun ”eettinen käänne” kirjallisuudentutkimuksessa on osaltaan reaktiota Yalen koulukunnan kielikeskeistä ja formalistista dekonstruktioita vastaan, mihin yhtenä alkusysäyksenä oli Paul de Manin sota-ajan natsististen kirjoitusten paljastuminen. Phelan (1996, 8–10) kuitenkin

tarkastelee dekonstruktiota kapea-alaisesti lähinnä 1970–1980-luvun amerikkalaisessa kontekstissa eikä huomioi Jacques Derridan myöhemmän ajattelun eettis-poliittisia painotuksia.

- 23 Jacques Rancière (2011, 3–4) esittää aristoteelisesta näkökulmasta, että kirjallisuuden poliittisuus näkyy sen retorisessa, avoimessa, kokemuksellisessa, moniäänisessä ja demokraattisessa muodossa, mikä näkyy tekijöiden ja lukijoiden välisessä neuvottelussa yhteisistä arvoista.
- 24 Vaikka narratiivinen hermeneutiikka ja kertomuksen retoriikka eivät ole keskenään samanlaisia kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia – edellinen korostaa enemmän tekstin tulkintaa ja jälkimmäinen korostaa enemmän tekstin sommitelmaa –, ovat Liesbeth Korthals Altesin (2014) tutkimus kertomuksen eetoksen ja arvojen tulkinnasta sekä Hanna Meretojan (2018a) tutkimus tarinankerronnan etiikasta ja dialogisuudesta kiinnostavia keskustelukumppaneita retorille kertomusteorialle.

Lähteet

SOFI OKSASEN KAUNOKIRJALLISET TEOKSET

- Oksanen, Sofi-Elina 1999: Nainen joka laskeutui maahan. Teoksessa *Novellit 1998*. Toimittanut Petri Tamminen. Gummerus, Jyväskylä.
- Oksanen, Sofi 2003: *Stalinin lehmät*. WSOY, Helsinki. (= SL)
- Oksanen, Sofi 2005: Neiti Penetree. Teoksessa *Verkon silmässä. Tarinoita Internetin maailmasta*. Toimittanut Johanna Sinisalo. Tammi, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2005: *Baby Jane*. WSOY, Helsinki. (= BJ)
- Oksanen, Sofi 2007: Viimeiset kengät. Teoksessa *2000-luvun Decamerone*. Toimittaneet Päivi Kaataja ja Piritta Maavuori. WSOY, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2007: *Puhdistus. Tragedia*. WSOY, Helsinki. (= PT)
- Oksanen, Sofi 2008: *Puhdistus*. WSOY, Helsinki. (= P)
- Oksanen, Sofi 2011: *Liian lyhyt hame. Kertomuksia keittiöstä*. Bonnier Kirjat, Helsinki. (= LLH)
- Oksanen, Sofi 2012: *Kun kyyhkysket katosivat*. Like, Helsinki. (= KK)
- Oksanen, Sofi 2013: Kun kyyhkysket katosivat -näytelmä. *Valitut teokset 1, 443–578*. Silberfeldt, Helsinki. (= KKN)
- Oksanen, Sofi 2014: Siniposkiset tytöt. Kuunnelma. – *Granta. Uuden kirjallisuuden areena* 3/2014, 97–140. (= ST)
- Oksanen, Sofi 2015: *Norma*. Like, Helsinki. (= N)
- Oksanen, Sofi 2019: *Koirapuisto*. Like, Helsinki. (= K)

SOFI OKSASEN ESSEET JA MUUT KIRJOITUKSET

- Oksanen, Sofi 2007a: Esipuhe. Teoksessa Sofi Oksanen: *Puhdistus. Tragedia*, 5–9. WSOY, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2007b: Mielessä paistava aurinko. – *Parnasso* 1/2007, 30–35.
- Oksanen, Sofi 2009a: Johdannoksi. Teoksessa *Kaiken takana oli pelko. Kuinka Viro menetti historiansa ja miten se saadaan takaisin*, 5–16. Toimittaneet Sofi Oksanen ja Imbi Paju. WSOY, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2009b: Dekolonisaation ajasta. Teoksessa *Kaiken takana oli pelko. Kuinka Viro menetti historiansa ja miten se saadaan takaisin*, 533–547. Toimittaneet Sofi Oksanen ja Imbi Paju. WSOY, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2009c: ”Täältä ei mennä, vaan täältä viedään”. Laulavaa opiskelijaelämää 1960-luvulla. Teoksessa *Kaiken takana oli pelko. Kuinka Viro menetti historiansa ja miten se saadaan takaisin*, 325–333. Toimittaneet Sofi Oksanen ja Imbi Paju. WSOY, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2009d: Ruokailuryhmä ja savulasi. Teoksessa *Me muut. Kirjoituksia yhteiskuntaluokista*. Toimittaneet Silja Hiidenheimo, Fredrik Lång, Tapani Ritämäki ja Anna Rotkirch. Teos ja Söderströms, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2011: Se olisi ollut niin estettävissä. Teoksessa Sofi Oksanen: *Liian lyhyt hame. Kertomuksia keittiöstä*, 65–78. Bonnier Kirjat, Helsinki.

- Oksanen, Sofi 2012: Älä koskaan unohda. Teoksessa Aleksandr Solženitsyn: *Gulag. Vankileirien saaristo*, 5–7. Silberfeldt, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2013: Kymmenen vuotta kirjailijana. Teoksessa Sofi Oksanen: *Valitut teokset 1, 7–14*. Silberfeldt, Helsinki.
- Oksanen, Sofi 2014: Outoa puhetta. Vieraannuttaminen ja kauas katoava todellisuus neuvostoretorikassa. – *Granta. Uuden kirjallisuuden areena* 2/2014, 75–92.
- Oksanen, Sofi 2017: ”Sinun hiljaisuutesi on valanut sementtiin itätytön stereotypian, ja se myy lisää poikamiesmatkoja”, kirjoittaa Sofi Oksanen avoimessa kirjeessään Melania Trumpille. *Helsingin Sanomat* 12.10.2017.
- Oksanen, Sofi 2022a: Sofi Oksasen näkökulma: ”Kuvittele suomettunut Eurooppa”. *Iltasanomat* 13.2.2022.
- Oksanen, Sofi 2022b: Vladimir Putin ei ole hullu, ja asialla spekulointi vie huomion olennaiselta. – *Helsingin Sanomat* 19.3.2022.

MUU KAUNOKIRJALLISUUS

- Brontë, Charlotte 2000: *Kotiopettajattaren romaani*. Suomentanut Kaarina Ruohtula. Karisto, Hämeenlinna. Englanninkielinen alkuteos 1847.
- Bulgakov, Mihail 1996: *Saatana saapuu Moskovaan*. Suomentanut Ulla-Liisa Heino. WSOY, Helsinki. Venäjänkielinen alkuteos 1928–1940.
- Canth, Minna 1885: *Työmiehen vaimo*. Werner Söderström, Porvoo.
- Duras, Marguerite 1985: *Rakastaja*. Suomentanut Jukka Mannerkorpi. Otava, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1984.
- Duras, Marguerite 1987: *Tuska*. Suomentanut Jukka Mannerkorpi. Otava, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1985.
- Duras, Marguerite 1997: *Ei muuta*. Suomentanut Kristiina Haataja. Like, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1995.
- Duras, Marguerite 2005: *Kirjoitan*. Suomentanut Annika Idström. Like, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1993.
- Faulkner, William 1967: *Absalom, Absalom!* Suomentanut Kai Kaila. Tammi, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1936.
- Gilman, Charlotte Perkins 1994: Keltainen seinäpaperi. Suomentanut Osmo Saarinen. Teoksessa *Haudantakaisia*, 135–154. Toimittanut Markku Sadelehto. Jalava, Helsinki. Englanninkielinen alkuteksti 1892.
- Hemingway, Ernest 1981: *Jäähdyäiset aseille*. Suomentanut Veikko Polameri. Tammi, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1929.
- Joyce, James 1991: *Dublinilaisia*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Tammi, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1914.
- Kross, Jaan 1982: *Keisarin hullu*. Suomentanut Juhani Salokannel. WSOY, Helsinki. Vironkielinen alkuteos 1978.
- Kundera, Milan 1983: *Naurun ja unohduksen kirja*. Suomentanut Kirsti Saraste. WSOY, Helsinki. Tšekinkielinen alkuteos 1979.
- Kundera, Milan 1985: *Olemisen sietämätön keveys*. Suomentanut Kirsti Saraste. WSOY, Helsinki. Tšekinkielinen alkuteos 1983.

- McEwan, Ian 2002: *Sovitus*. Suomentanut Juhani Lindholm. Otava, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 2001.
- Morrison, Toni 1988: *Minun kansani, minun rakkaani*. Suomentanut Kaarina Ripatti. Tammi, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1987.
- Morrison, Toni 2014: *Koti*. Suomentanut Seppo Lojonen. Tammi, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 2012.
- Orwell, George 1981: *Vuonna 1984*. Suomentanut Oiva Talvitie. WSOY, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1949.
- Pulkkinen, Matti 1985: *Romaanihenkilön kuolema*. Gummerus, Jyväskylä.
- Pulkkinen, Riikka 2006: *Raja*. Gummerus, Jyväskylä.
- Raattila, Hannu 2003: *Atlantis*. WSOY, Helsinki.
- Roy, Arundhati 1997: *Joutavuuksien jumala*. Suomentanut Hanna Tarkka. Otava, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1997.
- Saisio, Pirkko 1998: *Pienin yhteinen jaettava*. WSOY, Helsinki.
- Sofokles 1937: *Kuningas Oidipus*. Suomentanut O. Manninen. WSOY, Helsinki.
- Solženitsyn, Aleksandr 2012: *Gulag. Vankileirien saaristo*. Suomentanut Esa Adrian. Silberfeldt, Helsinki. Venäjänkielinen alkuteos 1973.
- Tervo, Jari 2011: *Layla*. WSOY, Helsinki.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Acel, Richard 1998: Hearing Voices in Narrative Texts. – *New Literary History* 29(3), 467–500.
- Ahola, Elli-Mari 2018: Kertoja ja sisäistekijä maailmanrakentajina Jari Tammen *Kalevala*-muunnelmaromaanissa *Kalevan solki*. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2/2018, 58–75. <https://doi.org/10.30665/av.73020>.
- Alber, Jan 2010: Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä. Suomentanut Laura Karttunen. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*, 44–61. Toimittaneet Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Gaudeamus, Helsinki. Englanninkielinen alkuteksti 2009.
- Allen, Graham 2011: *Intertextuality*. Routledge, London.
- Aristoteles 2012: *Retoriikka. Runousoppi*. Suomentanut Paavo Hohti. Gaudeamus, Helsinki.
- Arminen, Elina 2019: Isänmaan asialla. *Sydänraja, Isänmaan tähden* ja toista maailmansotaa koskeva kulttuurinen muisti. Teoksessa *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, 35–65. Toimittaneet Elina Arminen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Arminen, Elina ja Markku Lehtimäki 2019: Johdanto. Suomalaisen romaanin muodonmuutoksia. Teoksessa *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, 7–31. Toimittaneet Elina Arminen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Arminen, Elina, Anna Logrén ja Erkki Sevänen 2020: Johdanto. Kirjallisen elämän muodonmuutos. Teoksessa *Kirjallinen elämä markkinaperustaisessa mediayhteiskunnassa*, 13–45. Toimittaneet Elina Arminen, Anna Logrén ja Erkki Sevänen. Vastapaino, Tampere.

- Armstrong, Nancy 1987: *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. Oxford University Press, New York.
- Bachelard, Gaston 2003: *Tilan poetiikka*. Suomentanut Tarja Roinila. Nemo, Helsinki. Ranskielinen alkuteos 1957.
- Bacon, Henry 2010: *Väkivallan lumo. Elokuvaikäivallan kauheus ja viihdyttävyyys*. Otava, Helsinki.
- Bagh, Peter von 2002: *Peili jolla oli muisti. Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkityksien hahmottajana (1895–1970)*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suomentaneet Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Progress, Moskova.
- Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Orient Express, Helsinki. Venäjänkielinen alkuteos 1963.
- Bal, Mieke 1997: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, Toronto.
- Barr, Marleen S. 1992: *Feminist Fabulation. Space/Postmodern Fiction*. University of Iowa Press, Iowa City.
- Barthes, Roland 1985: *Valoisa huone*. Suomentaneet Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Kansankulttuuri / Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki. Ranskielinen alkuteos 1980.
- Barthes, Roland 1986: *S/Z*. Kääntänyt Richard Miller. Hill and Wang, New York. Ranskielinen alkuteos 1970.
- Barthes, Roland 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toimittanut Lea Rojola. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Vastapaino, Tampere.
- Bennett, Ashly 2010: Shameful Signification. Narrative and Feeling in *Jane Eyre*. – *Narrative* 18(3), 300–323.
- Bergenmar, Jenny 2020: Vulnerability and Disability in Contemporary Nordic Literature. Linn Ullmann's *Grace* and Sofi Oksanen's *Baby Jane*. Teoksessa *Vulnerability in Scandinavian Art and Culture*, 151–171. Toimittaneet Adriana Margareta Dancus, Mats Hyvönen ja Maria Karlsson. Palgrave Macmillan, London.
- Berlatsky, Eric L. 2011: *The Real, the True, and the Told. Postmodern Historical Narrative and the Ethics of Representation*. Ohio State University Press, Columbus.
- Björninen, Samuli (toim.) 2021: *Kertomus postmodernismin jälkeen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Booth, Wayne C. 1974: *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press, Chicago.
- Booth, Wayne C. 1983: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago.
- Booth, Wayne C. 1988: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. University of California Press, Berkeley.
- Booth, Wayne C. 1994: The Ethics of Forms. Taking Flight with *The Wings of the Dove*. Teoksessa *Understanding Narrative*, 99–135. Toimittaneet James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Ohio State University Press, Columbus.
- Booth, Wayne C. 2005: Resurrection of the Implied Author. Why Bother? Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*, 75–88. Toimittaneet James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Blackwell, Malden.
- Bordo, Susan 1993: *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. University

- of California Press, Berkeley.
- Boyd, Brian 2006: Fiction and Theory of Mind. – *Philosophy and Literature* 30(2), 590–600.
- Braidotti, Rosi 1993: *Riitasointuja*. Toimittanut Päivi Kosonen. Suomentaneet Päivi Kosonen ja muut. Vastapaino, Tampere. Englanninkielinen alkuteos 1991.
- Brax, Klaus 2004: Lukusalien tomu tahrii? Retoris-eettinen narratologia antiikin runousoppien jäljillä. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2/2004, 54–60. <https://doi.org/10.30665/av.74611>.
- Brax, Klaus 2017: *Unhoon jääneiden huuto. Kolme tutkielmaa postmodernista historiallisesta romaanista*. Avain, Helsinki.
- Bridgeman, Teresa 2007: Time and Space. Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*, 52–65. Toimittanut David Herman. Cambridge University Press, Cambridge.
- Brooks, Peter 1976: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, New Haven.
- Brooks, Peter 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Knopf, New York.
- Butler, Judith 2006: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Gaudeamus, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1990.
- Carson, Rachel 1963: *Äänetön kevät*. Suomentanut Pertti Jotuni. Tammi, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1962.
- Caruth, Cathy 1996: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Cawelti, John G. 1976: *Adventure, Mystery, Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press, Chicago.
- Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca.
- Chatman, Seymour 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca.
- Cixous, Hélène 2013: *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suomentaneet Heta Rundgren ja Aura Sevón. Tutkijaliitto, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 2010.
- Clark, Matthew ja James Phelan 2020: *Debating Rhetorical Narratology. On the Synthetic, Mimetic, and Thematic Aspects of Narrative*. Ohio State University Press, Columbus.
- Clarke, David 2015: The Representation of Victimhood in Sofi Oksanen's Novel *Purge*. – *Journal of European Studies* 45(3), 220–235.
- Cohn, Dorrit 2006: *Fiktio mieli*. Suomentaneet Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1999.
- Cortazzi, Martin 2005: Didactic Narrative. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 106–107. Toimittaneet David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Routledge, London.
- Coste, Didier 1989: *Narrative as Communication*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Crane, Ronald S. 1953: *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. University of Chicago Press, Chicago.
- Culler, Jonathan 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Cornell University Press, Ithaca.

- Dannenberg, Hilary P. 2008: *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- De Man, Paul 1979: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. Yale University Press, New Haven.
- Derrida, Jacques 1995: Archive Fever. A Freudian Impression. – *Diacritics* 2(25), 9–63.
- Doležel, Lubomír 2010: *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Eco, Umberto 1994: *Six Walks in the Fictional Woods*. Harvard University Press, Cambridge.
- Edelman, Lee 2004: *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, Durham.
- Effe, Alexandra ja Hannie Lawlor (toim.) 2022: *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*. Palgrave Macmillan, London.
- Elias, Amy J. 2001: *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Eskelinen, Markku 2016: *Raukoilla rajoilla. Suomalaisen proosakirjallisuuden historiaa*. Siltala, Helsinki.
- Farwell, Marilyn R. 1996: *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York University Press, New York.
- Felski, Rita 2003: *Literature After Feminism*. University of Chicago Press, Chicago.
- Felski, Rita 2008: *Uses of Literature*. Blackwell, Malden.
- Fetterley, Judith 1978: *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press, Bloomington.
- Fludernik, Monika 2009: *Introduction to Narratology*. Routledge, London.
- Fludernik, Monika 2010: Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Suomentanut Sanna Katariina Bruun. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*, 17–43. Toimittaneet Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Gaudeamus, Helsinki. Englanninkielinen alkuteksti 2003.
- Forster, Greg 2007: Freud, Faulkner, Caruth. Trauma and the Politics of Literary Form. – *Narrative* 15(3), 259–285.
- Foucault, Michel 1980: *Tarkkailla ja rangaista*. Suomentanut Eevi Nivanka. Otava, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1975.
- Foucault, Michel 2006: Mikä tekijä on? Suomentanut Markku Lehtinen. – *Nuori Voima* 1/2006, 7–16. Ranskankielinen alkuteksti 1969.
- Frank, Søren 2017: The Novel and the Borders of Europe. Ben Jelloun's *Leaving Tangier* and Oksanen's *Purge*. – *symplokē* 25(1–2), 79–95.
- Frus, Phyllis 1994: *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and the Timeless*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Genette, Gérard 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Cornell University Press, Ithaca. Ranskankielinen alkuteos 1972.
- Genette, Gérard 1988: *Narrative Discourse Revisited*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Cornell University Press, Ithaca. Ranskankielinen alkuteos 1983.
- Genette, Gérard 1993: *Fiction & Diction*. Kääntänyt Catherine Porter. Cornell University Press, Ithaca. Ranskankielinen alkuteos 1991.
- Genette, Gérard 1997a: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Kääntäneet Channa

- Newman ja Claude Doubinsky. University of Nebraska Press, Lincoln. Ranskankielinen alkuteos 1982.
- Genette, Gérard 1997b: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Cambridge University Press, Cambridge. Ranskankielinen alkuteos 1987.
- Gibson, Andrew 1999: *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*. Routledge, London.
- Gilbert, Sandra M. ja Susan Gubar 1979: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven.
- Girgus, Sam B. 2010: *Levinas and the Cinema of Redemption. Time, Ethics, and the Feminine*. Columbia University Press, New York.
- Green, Laura 2012: *Literary Identification from Charlotte Brontë to Tsitsi Dangarembga*. Ohio State University Press, Columbus.
- Grönstrand, Heidi 2010: Kaksi maata, kaksi kulttuuria. Sofi Oksanen suomalaisen kirjallisuuden kartalla. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 1/2010, 42–50. <https://doi.org/10.30665/av.74787>.
- Grönstrand, Heidi 2019: ”Joo joo äiti. Puhut loistavaa suomea.” Maahanmuutto, kieli ja valta 2000-luvun suomalaisissa romaaneissa. Teoksessa *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, 127–152. Toimittaneet Elina Arminen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Hakkaraainen, Marja-Leena 2013: Muisti ja kerronta Herta Müllerin romaanissa *Hengityskeinu*. Teoksessa *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*, 378–401. Toimittaneet Hanna Meretoja ja Aino Mäkilä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Hall, Stuart 1999: *Identiteetti*. Toimittaneet ja suomentaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Vastapaino, Tampere.
- Hallila, Mika 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopisto, Joensuu.
- Hallila, Mika 2019a: Lannistumattoman ihmisyyden aika. Asko Sahlbergin *Yö nielee päivät* ja metamodernismin etiikka. Teoksessa *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, 153–176. Toimittaneet Elina Arminen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Hallila, Mika 2019b: *Savumerkkejä. Tupakointi suomalaisessa kirjallisuudessa 1800-luvulta 2000-luvulle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Halonen, Minna ja Sanna Karkulehto 2017: Vedenpaisumus tornikamareissa. Sukupuolittavaa väkivaltaa purkavat naisruumiin kokemukset ja eettinen lukeminen. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja poetiikkaa*, 188–217. Toimittaneet Sanna Karkulehto ja Leena-Maija Rossi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Hartman, Geoffrey H. 1995: On Traumatic Knowledge and Literary Studies. – *New Literary History* 26, 537–563.
- Hatavara, Mari 2010: *Historia kuvina, jälkinä ja esityksinä Leena Landerin Käskyssä*. Tampere University Press, Tampere.
- Hawthorn, Jeremy 2014: *The Reader as Peeping Tom. Nonreciprocal Gazing in Narrative Fiction and Film*. Ohio State University Press, Columbus.
- Helle, Anna ja Anna Hollsten 2016: Tunnetko kirjallisuutta? Johdatus suomalaisen kirjallisuuden tutkimukseen tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta. Teoksessa *Tunteita ja*

- tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*, 7–33. Toimittaneet Anna Helle ja Anna Hollsten. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Herman, David 2009: *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell, Malden.
- Hiltunen, Ari 1999: *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia*. Gaudeamus, Helsinki.
- Hirsch, Marianne 1989: *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press, Bloomington.
- Hirsch, Marianne 1997: *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press, Cambridge.
- Hirsch, Marianne 2012: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press, New York.
- Hite, Molly 2010: Tonal Clues and Uncertain Values. *Affect and Ethics in Mrs. Dalloway*. – *Narrative* 18(3), 249–275.
- Hogan, Patrick Colm 2011: *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Huber, Irmtraud 2014: *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, London.
- Hydén, Lars-Christer 2005: Medicine and Narrative. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 293–297. Toimittaneet David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Routledge, London.
- Hyppén, Tarja-Liisa 2015: *Minä olen imagoni. Jari Tervon tuotanto, brändi ja kirjallisuus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Hyvärinen, Matti 2010: Eletty kertomus ja luonnollinen narratologia. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*, 131–157. Toimittaneet Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Gaudeamus, Helsinki.
- Hägg, Samuli 2009: Kerronta ja historia. Venäläisestä formalismista diakroniseen narratologiaan. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*, 50–77. Toimittaneet Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Ikonen, Teemu 2001: Tarina ja juoni. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, 184–206. Toimittaneet Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Ikonen, Tiina 2018: *Suomalainen virolainen tarina. Sofi Oksasen Puhdistuksen henkilöhaahmojen rakentaminen, ilmentäminen ja tulkinta puvustuksen avulla suomalaisissa näyttämö- ja elokuvasuorituksissa*. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Isomaa, Saija 2009: *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa* Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Jahn, Manfred 1996: Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. – *Style* 30(2), 241–267.
- Jahn, Manfred 1997: Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology. – *Poetics Today* 18(4), 441–468.

- Jahn, Manfred 2001: Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of a Narratology of Drama. – *New Literary History* 32, 659–679.
- Jahn, Manfred 2005: Focalization. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 173–177. Toimittaneet David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Routledge, London.
- James, Henry 1984: *The Art of the Novel*. Northeastern University Press, Boston.
- Jameson, Fredric 1981: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, Ithaca.
- Johnson, Gary 2012: *The Vitality of Allegory. Figural Narrative in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio State University Press, Columbus.
- Juhasz, Suzanne 1998: Lesbian Romance Fiction and the Plotting of Desire. Narrative Theory, Lesbian Identity, and Reading Practice. – *Tulsa Studies in Women's Literature* 17(1), 65–82.
- Jytilä, Riitta 2015: Kuvittelun keinoin. Sodasta kertominen ja kuvittelun mahdollisuus Katja Ketun romaanissa *Kättilö*. Teoksessa *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*, 133–154. Toimittaneet Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis. k & h, Turku.
- Jytilä, Riitta 2022: Ylirajaiset traumakulttuurit ja Sofi Oksasen *Puhdistus*. – *Idäntutkimus* 29(2), 37–52. <https://doi.org/10.33345/idantutkimus.113904>.
- Kafalenos, Emma 2006: *Narrative Causalities*. Ohio State University Press, Columbus.
- Kantola, Janna 2010: *Kotimaisia nykykertoja* 8. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki.
- Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Karkulehto, Sanna 2009: Kaikkea voi myydä. Kaupallinen seksi, väkivalta ja heteroseksuaalisuus Sofi Oksasen *Baby Janessa* ja Essi Henrikssonin *Ilmestyksessä*. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 3–4/2009, 30–44. <https://doi.org/10.30665/av.74776>.
- Karkulehto, Sanna 2011: *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karttunen, Laura 2007: Tervettä väkivaltaa? Syntipukkivaino Royn romaanissa *Joutavuuksien jumala*. Teoksessa *Taide ja taudit. Tutkimusretkiä sairauden ja kulttuurin kosketuspinnoilla*, 260–275. Toimittaneet Laura Karttunen, Juhani Niemi ja Amos Pasternack. Tampere University Press, Tampere.
- Karttunen, Laura 2008: A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated. Lahiri, Roy, Rushdie. – *Partial Answers* 6(2), 419–441.
- Karttunen, Laura 2009: Kertomus ihmisten välisenä dialogina. Haastattelussa retoris-eettisen kertomusteorian kehittäjä James Phelan. – *Kulttuurintutkimus* 26(1), 15–24.
- Karttunen, Laura 2010: Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*, 220–252. Toimittaneet Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Gaudeamus, Helsinki.
- Katajamäki, Sakari 2000: Runouden kieltoilmaukset ja kuvallisuuden paradoksi. Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*, 133–158. Toimittaneet Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki University Press, Helsinki.
- Katajamäki, Sakari 2013: Näytelmästä romaaniksi. Lauri Viidan *Entäs sitten, Leevin* muuttuvat lajit. Teoksessa *Kiviaholinna. Suomalainen romaani*, 157–174. Toimittaneet Vesa Haapala ja Juhani Sipilä. Avain, Helsinki.

- Kearns, Michael S. 1999: *Rhetorical Narratology*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Keen, Suzanne 2007: *Empathy and the Novel*. Oxford University Press, New York.
- Kekki, Lasse 2006: Kirjat kaapista. Lesbo- ja homokirjallisuuden lajia etsimässä. Teoksessa *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*, 85–94. Toimittanut Kaisa Hypén. BTJ Kirjasto-palvelu Oy, Helsinki.
- Keskinen, Mikko 1993: Fiktio talon eteiset ja kynnykset. Peritekstit kirjallisuuden kommentaarina ja tulkintana. – *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 47/1993*, 146–162.
- Keskinen, Mikko, Juri Joensuu, Laura Piippo ja Anna Helle (toim.) 2018: *Avoim Aperitiff. Kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista Aperitiff – avoin kaupunki*. Tampere University Press, Tampere.
- Kindt, Tom ja Hans-Harald Müller 2006: *The Implied Author. Concept and Controversy*. Walter de Gruyter, Berlin.
- Kinnunen, Aarne 1989: *Kertomuksen opissa. Avoimen maailman hahmotuksesta*. WSOY, Helsinki.
- Kinnunen, Aarne 2011: *Päätoiminen elämä*. Otava, Helsinki.
- Kirstinä, Leena 1988: *Halkeamia. Tutkielmia lukijasta tekstin rakenteissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Kivistö, Sari 2007: Kreikan teatteri ja draamakirjallisuus. Teoksessa Sari Kivistö, H. K. Riikonen, Erja Salmenkivi ja Raija Sarasti-Wilenius: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*, 264–296. Teos, Helsinki.
- Knuutila, Sirkka 2006: Kriisistä sanataiteeksi. Traumakertomusten estetiikkaa. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN 4/2006*, 22–42. <https://doi.org/10.30665/av.74672>.
- Knuutila, Sirkka 2010: Historiallisesta traumasta vapauttavaksi fiktioksi. Marguerite Durasin ja Sofi Oksasen tyylit. – *Synteesi 1/2010*, 43–53.
- Koho, Satu 2017: Hyväksikäytetty tyttö vai ahnas narttu? Sukupuoli, väkivalta ja kehon maantiede Riikka Pulkkinen *Raja*-romaanissa. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja poetiikkaa*, 162–187. Toimittaneet Sanna Karkulehto ja Leena-Maija Rossi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Koivisto, Päivi 2011: *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Korhonen, Kuisma 2011: *Lukijoiden yhteisö. Ystävyydestä, kansanmurhasta, itkevistä kivistä*. Avain, Helsinki.
- Korthals Altes, Liesbeth 2005: Ethical Turn. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 142–146. Toimittaneet David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Routledge, London.
- Korthals Altes, Liesbeth 2014: *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Kosonen, Päivi 2000: *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Kristeva, Julia 1982: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Kääntänyt Leon S. Roudiez. Columbia University Press, New York. Ranskankielinen alkuteos 1980.
- Kristeva, Julia 1992: *Muukalaisia itsellemme*. Suomentanut Päivi Malinen. Gaudeamus, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1988.

- Kristeva, Julia 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suomentaneet Pia Sivenius ja muut. Gaudeamus, Helsinki.
- Kristeva, Julia 1998: *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suomentanut Mika Siimes. Nemo, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1987.
- Kundera, Milan 1987: *Romaanin taide*. Suomentaneet Jan Blomstedt ja Riikka Stewen. WSOY, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1986.
- Kurikka, Kaisa 2006: Sofi Oksanen. Teoksessa *Kotimaisia nykykertoja* 5, 69–73. Toimittanut Ismo Loivamaa. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki.
- Kurikka, Kaisa 2011: Elokuvat romaanien välissä. Mitä tapahtuu Baby Janelle? – *Lähikuva* 3/2011, 26–40.
- Kurikka, Kaisa 2021: In-Between *Baby Janes*. From Book to Film to Book to Film. – *Journal of Scandinavian Cinema* 11(1), 75–87.
- Kuutsa, Anna 2017: ”Konstitpa on vaimollakin.” Dialogikerronta yhteiskunnallisen teeman esiintuojana Maria Jotunin novellissa ”Kansantapa”. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 4/2017, 20–35. <https://doi.org/10.30665/av.69304>.
- Kähkönen, Lotta ja Riitta Jyttilä 2021: Toisinajattelijoiden julkisuuskuvat. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 18/2021, 3–6. <https://doi.org/10.30665/av.109752>.
- Laanes, Eneken 2013: Born Translated Memories. Transcultural Memorial Forms, Domestication and Foreignisation. – *Memory Studies* 14(1), 41–57.
- LaCapra, Dominick 2004: *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Cornell University Press, Ithaca.
- Lahtinen, Toni 2013: *Maan höyryvässä sylissä. Luonto, ihminen ja yhteiskunta Timo K. Mukan tuotannossa*. WSOY, Helsinki.
- Lahtinen, Toni 2017: Tarina suuresta vedenpaisumuksesta. Risto Isomäen *Sarasvatin hiekkaa* ilmastofiktiona. Teoksessa *Pakkovaltiosta ekodystopiaan. Kotimainen nykdytopia*, 73–87. Toimittaneet Saija Isomaa ja Toni Lahtinen. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Lahtinen, Toni ja Markku Lehtimäki 2008: Johdatus ekokriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, 7–28. Toimittaneet Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Lamarque, Peter 2014: *The Opacity of Narrative*. Rowman & Littlefield International, London.
- Lanser, Susan S. 1992: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press, Ithaca.
- Lanser, Susan S. 2010: Sapphic Dialogics. Historical Narratology and the Sexuality of Form. Teoksessa *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, 186–205. Toimittaneet Jan Alber ja Monika Fludernik. Ohio State University Press, Columbus.
- Lanser, Susan S. 2015: Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology. Teoksessa *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*, 23–42. Toimittaneet Robyn Warhol ja Susan S. Lanser. Ohio State University Press, Columbus.
- Lappalainen, Päivi 1996: Rakkauksella. Julia Kristeva ja maternaalinen subjekti. Teoksessa *Naissubjekti ja postmoderni*, 89–110. Toimittanut Päivi Kosonen. Gaudeamus, Helsinki.
- Lappalainen, Päivi 2011: Häpeä, ruumis ja väkivalta Sofi Oksasen *Puhdistuksessa*. Teoksessa *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*, 259–281. Toimittaneet Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková. Utukirjat, Turku.

- Lappalainen, Päivi 2013: Finnish Literature Abroad – the Case of *Purge* by Sofi Oksanen. – *Veröffentlichungen Der Societas Uralo-Altaica* 85/2013.
- Latomaa, Sirkku 2010: ”Hänellä ei ole kieltä missä hän voisi elää”. Kirjallisuus kielipolitiikan ilmentäjänä. Teoksessa *Vähemmistöt ja monikulttuurisuus kirjallisuudessa*, 40–68. Toimittanut Eila Rantonen. Tampere University Press, Tampere.
- Lehtimäki, Markku 2008: Fiktiolla on merkitystä. Richard Walshin haastattelu. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 4/2008, 79–83. <https://doi.org/10.30665/av.74752>.
- Lehtimäki, Markku 2009: Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälklassisen narratologian arviointia. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*, 28–49. Toimittaneet Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Lehtimäki, Markku 2010: Sofistikoitunut kertomus ja lukemisen etiikka. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2/2010, 40–49. <https://doi.org/10.30665/av.74793>.
- Lehtimäki, Markku 2012: Shadows of the Past. Sofi Oksanen’s *Purge* and Its Intertextual Space. Teoksessa *Nodes of Contemporary Finnish Literature*, 175–189. Toimittanut Leena Kirstinä. Finnish Literature Society, Helsinki.
- Lehtimäki, Markku 2013: An Ethics of Reading Sophisticated Narratives. The Example of J. M. Coetzee’s *Elizabeth Costello*. Teoksessa *Narrative Ethics*, 89–102. Toimittaneet Jakob Lothe ja Jeremy Hawthorn. Rodopi, Amsterdam.
- Lehtimäki, Markku 2017: Kuvitellun toisen kohtaaminen. Fiktiivinen kertomus eettis-esteettisen keskustelun välineenä. Teoksessa *Mielikuvituksen maailmat. Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta*, 268–289. Toimittaneet Merja Polvinen, Maria Salenius ja Howard Sklar. Eetos, Turku.
- Lehtimäki, Markku 2019a: Tragedian muuttuva muoto. Sofi Oksanen *Puhdistus* romaanina ja näytelmänä. Teoksessa *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, 243–275. Toimittaneet Elina Arminen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Lehtimäki, Markku 2019b: Invented Images. Photography, History, and Fiction in Sofi Oksanen’s Novels. – *Image [α] Narrative* 20(1), 27–37.
- Lehtimäki, Markku ja Lotta Luhtala 2020: Runouden muuttuvat ympäristöt. Jenni Haukion ”Suojele, älä tuhoa”, kriittinen eläintutkimus ja turkistarhausdiskurssin politiikka. Teoksessa *Kirjallinen elämä markkinaperustaisessa mediayhteiskunnassa*, 241–270. Toimittaneet Elina Arminen, Anna Logrén ja Erkki Sevänen. Vastapaino, Tampere.
- Lehtonen, Mikko 1996: *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Vastapaino, Tampere.
- Lehtonen, Mikko 2001: *Post scriptum. Kirja medioitumisen aikakaudella*. Vastapaino, Tampere.
- Lehtonen, Sanna 2017: The Fame and Blame of an Intellectual Goth. Sofi Oksanen (1977). Teoksessa *Idolizing Authorship. Literary Celebrity and the Construction of Identity, 1800 to the Present*, 257–273. Toimittaneet Gaston Franssen ja Rick Honings. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Levinas, Emmanuel 1996: *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomentanut Antti Pönni. Gaudeamus, Helsinki. Ranskankielinen alkuteos 1982.

- Lindh, Ilona 2020: Kirjallinen matkakertomus kokemusten ja tietojen välittäjänä. Teoksessa *Kertomuksen keinoin. Tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa*, 159–186. Toimittaneet Mikko T. Virtanen, Pirjo Hiidenmaa ja Jyrki Nummi. Gaudeamus, Helsinki.
- Lummaa, Karoliina 2010: *Poliittinen siivessä. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylä.
- Lyytikäinen, Pirjo 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, 145–179. Toimittanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Lyytikäinen, Pirjo 2004: Impivaarasta alastalon saliin. Paikan poetiikkaa. Teoksessa *Rappauksia. Esseitä kirjallisuudentutkimuksesta*, 153–172. Toimittaneet Outi Oja, Kaisa Ahvenjärvi, Elina Jokinen ja Marjaana Männikkö. Atena, Jyväskylä.
- Löytty, Olli 1997: *Valkoinen pimeys. Afrikka kolonialistisessa kirjallisuudessa*. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Löytty, Olli 2021: *Jäähvyäiset kotimaiselle kirjallisuudelle*. Teos, Helsinki.
- Makkonen, Anna 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion* Aapo Heiskasen viikatetanssissa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Malmio, Kristina 2019: Vanhat ja uudet leikit. Postmodernismi ja sen ”yli” kirjoittaminen 2000-luvun suomenruotsalaisissa romaaneissa. Teoksessa *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, 177–210. Toimittaneet Elina Arminen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Marcus, Amit 2012: Narrative Ethics and Possible Worlds Theory. Toward a Rapprochement. – *Storyworlds* 4, 99–122.
- Masso, Iivi Anna 2009: Hauras ja haavoittuva totuus. Teoksessa *Kaiken takana oli pelko. Kuinka Viro menetti historiansa ja miten se saadaan takaisin*, 212–219. Toimittaneet Sofi Oksanen ja Imbi Paju. WSOY, Helsinki.
- Matson, Alex 1969: *Romaanitaide*. Tammi, Helsinki.
- McHale, Brian 1996: *Postmodernist Fiction*. Routledge, London.
- McHale, Brian 2001: Weak Narrativity. The Case of Avant-Garde Narrative Poetry. – *Narrative* 9(2), 161–167.
- Melkas, Kukku 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Meretoja, Hanna 2009: Inhimillisen todellisuuden narratiivisuus ontologisena ja epistemologisena kysymyksenä. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*, 207–237. Toimittaneet Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Meretoja, Hanna 2014: *The Narrative Turn in Fiction and History. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Palgrave Macmillan, New York.
- Meretoja, Hanna 2018a: *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. Oxford University Press, New York.
- Meretoja, Hanna 2018b: Kertomusten eettinen potentiaali ja vaarat. Kuusi mittapuuta. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 1/2018, 6–25. <https://doi.org/10.30665/av.70005>.

- Meretoja, Hanna ja Aino Mälikalli 2013: Romaanin historian ja teorian monimutkainen vuorovaikutussuhde antiikista nykypäivään. Teoksessa *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*, 15–48. Toimittaneet Hanna Meretoja ja Aino Mälikalli. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Merleau-Ponty, Maurice 2000: Esipuhe ”Havainnon fenomenologiaan”. Suomentanut Antti Kauppinen. – *Tiede & edistys* 3/2000, 170–182. Ranskan-kielinen alkuteksti 1945. <https://doi.org/10.51809/te.104620>.
- Mikkola, Hanna 2012: ”Tänään työ on kauneus on ruumis on laihuus”. *Feministinen luenta syömishäiriöiden ja naissukupuolen kytköksistä suomalaisissa syömishäiriöromaaneissa*. Itä-Suomen yliopisto, Joensuu.
- Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Gaudeamus, Helsinki.
- Miller, J. Hillis 1989: *The Ethics of Reading. Kant, De Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. Columbia University Press, New York.
- Moi, Toril 1990: *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suomentanut Raija Koli. Vastapaino, Tampere. Englanninkielinen alkuteos 1985.
- Moran, Joe 2000: *Star Authors. Literary Celebrity in America*. Pluto Press, London.
- Morris, Pam 1997: *Kirjallisuus ja feminisimi. Johdatus feministiseen kirjallisuusteoriaan*. Suomentanut Päivi Lappalainen. Gummerus, Jyväskylä. Englanninkielinen alkuteos 1993.
- Mulvey, Laura 1989: *Visual and Other Pleasures*. Macmillan, London.
- Mäkelä, Maria 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere University Press, Tampere.
- Mäkelä, Maria, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola ja Tytti Rantanen (toim.) 2020: *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Vastapaino, Tampere.
- Mälikalli, Aino 2007: *From Eternity to Time. Conceptions of Time in Daniel Defoe's Novels*. Peter Lang, Oxford.
- Nash, Katherine Saunders 2014: *Feminist Narrative Ethics. Tacit Persuasion in Modernist Form*. Ohio State University Press, Columbus.
- Nelles, William 1997: *Frameworks. Narrative Levels & Embedded Narrative*. Peter Lang, New York.
- Newton, Adam Zachary 1995: *Narrative Ethics*. Harvard University Press, Cambridge.
- Nielsen, Henrik Skov, James Phelan ja Richard Walsh 2015: Ten Theses about Fictionality. – *Narrative* 23(1), 61–73.
- Niemi, Juhani 2000: *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Nussbaum, Martha C. 1986: *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Nussbaum, Martha C. 1990: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford University Press, New York.
- Nussbaum, Martha C. 1995: The Window. Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*. – *New Literary History* 26, 731–753.
- Nussbaum, Martha C. 2011: *Taloukasvua tärkeämpää. Miksi demokratia tarvitsee huma-*

- nistista sivistystä*. Suomentanut Timo Soukola. Gaudeamus, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 2010.
- Nykänen, Elise 2011: Sanaton kaiho ja ohikulkevat laivat. Negatiivinen kuvaus Juhani Ahon *Papin rouvassa*. Teoksessa *Pariisista lialmeen. Kansainvälinen ja kansallinen Juhani Aho*, 61–91. Toimittaneet Jyrki Nummi, Riikka Rossi ja Saija Isomaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Nykänen, Elise 2018: Lentävää koiraa kesyttämässä. Lukumalleja Pentti Holapan ”Boman”-novelliin ja sen retorisen vuorovaikutuksen tulkintaan. Teoksessa *Vuorovaikutus tekstissä*, 116–142. Toimittaneet Toini Havu, Susanna Shore ja Mikko Virtanen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Nykänen, Elise ja Aino Koivisto 2013: Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*, 9–56. Toimittaneet Aino Koivisto ja Elise Nykänen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Nystrand, Marko 2012: *Arvoja näkyvissä. Kaunokirjallisuuden etiikka Ludwig Wittgensteinin filosofian valossa*. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Oinas, Felix J. 1986: The Problems of the Scapegoat and Tammsaare’s “Juudit”. – *Journal of Baltic Studies* 17(1), 12–20.
- Ojajärvi, Jussi 2006: *Supermarketin valossa. Kapitalismi, subjekti ja minuu Mari Mörön romanissa Kiltin yön lahjat ja Juha Seppälän novellissa ”Supermarket”*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Olsson, Anders 2013: Tietoisuudesta toiseen. Suomentanut Martti Anhava. Teoksessa Sofi Oksanen: *Valitut teokset 1*, 15–21. Silberfeldt, Helsinki. Ruotsinkielinen alkuteksti 2013.
- Palmer, Alan 2004: *Fictional Minds*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Palmer, Alan 2010: *Social Minds in the Novel*. Ohio State University Press, Columbus.
- Perelman, Chaïm 1996: *Retoriikan valtakunta*. Suomentanut Leevi Lehto. Vastapaino, Tampere. Ranskankielinen alkuteos 1977.
- Perry, Menakhem 1979: Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meanings (with an Analysis of Faulkner’s “A Rose for Emily”). – *Poetics Today* 1(1–2), 35–64, 311–361.
- Pettersson, Bo 2011: Kuvitelte! Mielikuvituksesta kirjallisuuden tutkimuksessa ja opetuksessa. – *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 4/2011, 61–77. <https://doi.org/10.30665/av.74854>.
- Phelan, James 1989: *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. University of Chicago Press, Chicago.
- Phelan, James 1994: Present Tense Narration, Mimesis, the Narrative Form, and the Positioning of the Reader in *Waiting for the Barbarians*. Teoksessa *Understanding Narrative*, 222–245. Toimittaneet James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Ohio State University Press, Columbus.
- Phelan, James 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State University Press, Columbus.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press, Ithaca.
- Phelan, James 2007: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Ohio State University Press, Columbus.

- Phelan, James 2008: Teaching Narrative as Rhetoric. The Example of *Time's Arrow*. – *Pedagogy* 10(1), 217–228.
- Phelan, James 2013: *Reading the American Novel 1920–2010*. Wiley-Blackwell, Malden.
- Phelan, James 2017: *Somebody Telling Somebody Else. A Rhetorical Poetics of Narrative*. Ohio State University Press, Columbus.
- Phelan, James ja Peter J. Rabinowitz 1994: Introduction. Understanding Narrative. Teoksessa *Understanding Narrative*, 1–15. Toimittaneet James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Ohio State University Press, Columbus.
- Phelan, James ja Peter J. Rabinowitz 2012: Narrative as Rhetoric. Teoksessa David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson ja Robyn Warhol: *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates*, 3–8. Ohio State University Press, Columbus.
- Platon 1981: *Valtio*. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila. Otava, Helsinki.
- Prince, Gerald 1982: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Mouton, The Hague.
- Rabinowitz, Peter J. 1977: Truth in Fiction. A Re-examination of Audiences. – *Critical Inquiry* 4(3), 121–141.
- Rabinowitz, Peter J. 1998: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ohio State University Press, Columbus.
- Rancière, Jacques 2011: *The Politics of Literature*. Kääntänyt Julie Rose. Polity Press, Cambridge. Ranskankielinen alkuteos 2006.
- Rantonen, Eila 2006: Kirjallisia tuliaisia. Maahanmuuttajakirjallisuus kulttuurien välissä. Teoksessa *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*, 121–135. Toimittanut Kaisa Hypén. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki.
- Richardson, Brian 2010: Story, Plot, and Narrative Progression. Teoksessa *Teaching Narrative Theory*, 109–122. Toimittaneet David Herman, Brian McHale ja James Phelan. The Modern Language Association of America, New York.
- Ricoeur, Paul 1992: *Oneself as Another*. Kääntänyt Kathleen Blamey. University of Chicago Press, Chicago. Ranskankielinen alkuteos 1990.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991: *Kertomuksen poietiikka*. Suomentanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1983.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1995: Kerronta, representaatio, minä. Suomentanut Auli Viikari. Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*, 13–34. Toimittanut Pirjo Lyytikäinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. Englanninkielinen alkuteksti 1993.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 2002: The Story of “I”. Illness and Narrative Identity. – *Narrative* 10(1), 9–27.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 2005: In Two Voices, or Whose Life/Death/Story Is It, Anyway? Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*, 399–412. Toimittaneet James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Blackwell, Oxford.
- Roof, Judith 1996: *Come As You Are. Sexuality and Narrative*. Columbia University Press, New York.
- Rosenstein, Roy 2006: The End of Insect Imagery. From Dostoevsky to Kobo Abé via Kafka. Teoksessa *Insect Poetics*, 112–129. Toimittanut Eric C. Brown. University of Minnesota Press, Minneapolis.

- Rossi, Riikka 2009: *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Gaudeamus, Helsinki.
- Rossi, Riikka 2020: *Alukantaisuus ja tunteet. Primitivismi 1900-luvun alun suomalaisessa kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Rossi, Riikka 2022: *The Poetics of Disgust in Realist Fiction. Émile Zola and Sofi Oksanen*. Teoksessa *Landscapes of Realism. Rethinking Literary Realism in Comparative Perspectives, 169–184*. Toimittaneet Svend Erik Larsen, Steen Bille Jørgensen ja Margaret R. Higonnet. John Benjamins, Amsterdam.
- Rossi, Riikka ja Katja Seutu 2007: *Nostalgian lukijalle*. Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista, 7–12*. Toimittaneet Riikka Rossi ja Katja Seutu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Saarenheimo, Marja 2012: *Muistamisen vimma. Kirjoituksia muistamisesta ja unohtamisesta*. Vastapaino, Tampere.
- Saariluoma, Liisa 1989: *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Karisto, Hämeenlinna.
- Saariluoma, Liisa 1992: *Postindividualistinen romaani*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Saariluoma, Liisa 1998: *Saatteeksi. Teoksessa Interteksti ja konteksti, 7–12*. Toimittaneet Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Saariluoma, Liisa 2005: *Milan Kundera. Viimeinen modernisti*. Faros, Turku.
- Said, Edward 2001: *Ajattelevan ihmisen vastuu*. Suomentanut Matti Savolainen. Lokikirjat, Helsinki. Englanninkielinen alkuteos 1994.
- Salin, Sari 2013: *Prinsessaruttoa Sysi-Suomessa. Ruoka, rakkaus ja äidinkieli Sofi Oksanen romaanissa Stalinin lehmät*. Teoksessa *Kiviaholinna. Suomalainen romaani, 373–391*. Toimittaneet Vesa Haapala ja Juhani Sipilä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Samola, Hanna 2019: *Hukan jäljillä. Susi- ja ihmissusikuvausten intertekstit suomalaisissa 2010-luvun romaaneissa*. Teoksessa *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa, 276–300*. Toimittaneet Elina Arminen ja Markku Lehtimäki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Sayeau, Michael 2013: *Against the Event. The Everyday and the Evolution of Modernist Narrative*. Oxford University Press, New York.
- Schappell, Elissa ja Claudia Brodsky Lacour 1993: *Toni Morrison. The Art of Fiction*. – *The Paris Review* 128, 83–125.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 2003: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, Durham.
- Sepänmaa, Yrjö 1986: *Kirjailijakuva*. Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Sevón, Aura 2017: *Hiljaisuuden voima Marguerite Durasin kirjoituksessa*. – *Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 4/2017, 50–65. <https://doi.org/10.30665/av.69306>.
- Sevänen, Erkki 2011: *Kirjallisuus maailman merkityksellistäjänä*. Teoksessa *Paluu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa, 247–297*. Toimittaneet Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Sevänen, Erkki 2021: *Järjen harhapolut. Kapitalistinen rationalisaatio ja sen kritiikki Juha Seppälän romaaneissa* Yhtiökumppanit, Paholaisen haarukka ja Mr. Smith. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. <https://doi.org/10.21435/skst.1468>.

- Shen, Dan 2005: *Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other*. – *JNT: Journal of Narrative Theory* 35(2), 141–171.
- Sklar, Howard 2013: *The Art of Sympathy in Fiction. Forms of Ethical and Emotional Persuasion*. John Benjamins, Amsterdam.
- Šklovski, Viktor 2001: Taitteesta – keinona. Teoksessa *Venäläinen formalismi. Antologia*, 29–49. Toimittaneet Pekka Pesonen ja Timo Suni. Suomentanut Timo Suni. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. Venäjänkielinen alkuteksti 1917.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1996: *Maailmasta kolmanteen*. Suomentanut Jyrki Vainonen. Vastapaino, Tampere. Englanninkielinen alkuteos 1987.
- Steinby, Liisa ja Katri Tanskanen 2013: Draaman analyysin peruskäsitteet. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, 288–344. Toimittaneet Aino Mälikalli ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Sternberg, Meir 1978: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Sternberg, Meir 1985: *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*. Indiana University Press, Bloomington.
- Sternberg, Meir 2010: Narrativity. From Objectivist to Functional Paradigm. – *Poetics Today* 31(3), 507–659.
- Suleiman, Susan Rubin 1983: *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. Columbia University Press, New York.
- Suutela, Hanna 2013: Näytelmäkirjallisuus seuraa aikaansa. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*, 110–118. Toimittaneet Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Tammi, Pekka 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, 59–103. Toimittanut Auli Viikari. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Tammi, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus, Helsinki.
- Tammi, Pekka 2009: Kertomusta vastaan (”Ikävä tarina”). Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*, 140–166. Toimittaneet Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Toiviainen, Sakari 1992: *Suurinta elämässä. Elokuva melodraaman kulta-aika*. VAPK, Helsinki.
- Toker, Leona 1993: *Eloquent Reticence. Withholding Information in Fictional Narrative*. The University Press of Kentucky, Lexington.
- Toker, Leona 2000: *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*. Indiana University Press, Bloomington.
- Toker, Leona 2010: *Towards the Ethics of Form in Fiction. Narratives of Cultural Remission*. Ohio State University Press, Columbus.
- Tomaševski, Boris 2001: Juonen rakenne. Teoksessa *Venäläinen formalismi. Antologia*, 166–200. Toimittaneet Pekka Pesonen ja Timo Suni. Suomentanut Timo Suni. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki. Venäjänkielinen alkuteksti 1925.
- Tuohimaa, Marika 2002: Hämärän kirjoitus Djuna Barnesin romaanissa *Nightwood*. Teoksessa *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*, 190–219. Toimittanut Päivi Mehtonen. Tampere University Press, Tampere.

- Uspenski, Boris 1991: *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*. Suomentanut Marja-Leena Vainionpää-Palmgren. Orient Express, Helsinki. Venäjänkielinen alkuteos 1970.
- Vartiainen, Pekka 2013: *Postmoderni kirjallisuus. Länsimaisen kirjallisuuden historia 1945–2000*. Avain, Helsinki.
- Vesala-Varttala, Tanja 1999: *Sympathy and Joyce's Dubliners. Ethical Probing of Reading, Narrative, and Textuality*. Tampere University Press, Tampere.
- Visser, Irene 2014: Entanglements of Trauma. Relationality in Toni Morrison's *Home*. – *Post-colonial Text* 9(2), 1–21.
- Vuorikuru, Silja 2007: Minä ikävöin maahan, jota ei ole. Utopia Aino Kallaksen novellissa ”Lasnamäen valkea laiva”. Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*, 168–200. Toimittaneet Riikka Rossi ja Katja Seutu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Walsh, Richard 2007: *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Ohio State University Press, Columbus.
- Walsh, Richard 2010: Person, Voice, Level. A Rhetorical Reconsideration. Teoksessa *Post-classical Narratology. Approaches and Analyses*, 35–57. Toimittaneet Jan Alber ja Monika Fludernik. Ohio State University Press, Columbus.
- Warhol, Robyn 2003: *Having a Good Cry. Effeminate Feelings and Pop-Culture Forms*. Ohio State University Press, Columbus.
- Warhol, Robyn 2012: A Feminist Approach to Narrative. Teoksessa David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson ja Robyn Warhol: *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debates*, 9–13. Ohio State University Press, Columbus.
- Warhol, Robyn ja Susan S. Lanser 2015: Introduction. Teoksessa *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*, 1–20. Toimittaneet Robyn Warhol ja Susan S. Lanser. Ohio State University Press, Columbus.
- Waugh, Patricia 1989: *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. Routledge, London.
- White, Hayden 1999: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Whitehead, Anne 2004: *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Whitehead, Anne 2009: *Memory*. Routledge, London.
- Williams, Raymond 1969: *Modern Tragedy*. Chatto and Windus, London.
- Wimsatt, William K. ja Monroe C. Beardsley 1971: Intentionharha. Suomentanut Irma Ranta-vaara. Teoksessa *Nykyestetiikan ongelmia*, 53–67. Toimittanut Irma Rantavaara. Otava, Helsinki. Englanninkielinen alkuteksti 1946.
- Wyatt, Jean 2017: *Love and Narrative Form in Toni Morrison's Later Novels*. University of Georgia Press, Athens.
- Zetterberg, Seppo 2007: *Viron historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Zunshine, Lisa 2006: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Ohio State University Press, Columbus.

LEHTIARTIKKELIT

- Ahola, Suvi 2003: Nälkä, joka ei syömällä lähde. – *Helsingin Sanomat* 21.9.2003.
- Ahola, Suvi 2015: Sofi Oksanen yllättää rikoskirjailijana, mutta *Normasta* puuttuu kunnon imu. – *Helsingin Sanomat* 24.9.2015.
- Almgren, Päivi 2003: Ei ainoastaan leivästä. – *Salon Seudun Sanomat* 19.9.2003.
- Aurén, Jussi 2005: Lepakat Helsingin yössä. – *Satakunnan Kansa* 6.10.2005.
- Forsström, Seija 2019: Sofi Oksasen *Koirapuisto* ei yllä perustrillerinä *Puhdistuksen* veroiseksi. – *Kouvolan Sanomat* 12.10.2019.
- Hiltunen, Pekka 2011: Menestystarina Sofi Oksanen. – *Image* 5/2011, 36–49.
- Hosseini, Silvia 2017: Laylassa puhuu didaktinen kirjailija, Oneiron nojaa stereotyyppioihin. – *Nuori Voima* 2.3.2017.
- Hujanen, Minna 2019: Kirjailija Sofi Oksanen: ”Velvollisuus pakottaa ottamaan kantaa”. – *Eeva* 12/2019.
- Järvinen, Esa 2006: Toiseudesta näkee paremmin. – *Lapin kansa* 27.4.2006.
- Järvisalo, Anita 2003: À la carte esikoisteoksessa. Turvaruokaa syömishäiriöisille. – *Länsiväylä* 20.8.2003.
- Kantokorpi, Mervi 2008: Voittaja saa kaiken. – *Helsingin Sanomat* 5.4.2008.
- Koskela, Lasse 2008: Modernissa tragediassa ei ole katharsista? – *Parnasso* 3/2008, 66–67.
- Kurikka, Kaisa 2015: Norman taikatukka. – *Turun Sanomat* 23.9.2015.
- Meretoja, Hanna 2020: Professori: Pandemia ei ole sota eikä potilas ole sotilas – lopettaa ongelmallinen tarinallistaminen. – *Suomen Kuvalehti* 1.5.2020.
- Neimala, Kaisa 2012: Kytä ja kyyhkysiä. – *Parnasso* 5/2012, 58–59.
- Palokangas, Piritta 2019: Sofi Oksanen markkinoi kirjojaan harvinaisella volyyymilla: ”Kirjailijan on itsekin tehtävä aika paljon kaikenlaista”. – *Kauppalehti* 25.10.2019.
- Raivio, Herman 2019: Vakavaa, vaan ei vetoavaa. *Koirapuisto* luottaa liikaa aiheensa tärkeyteen. – *Suomen Kuvalehti* 25.10.2019.
- Ropponen, Ville 2004: *Stalinin lehmät* syö valtarakenteita. – *Hiiidenkivi* 2/2004, 39–40.
- Suihkonen, Minna 2006: Kirjailija Sofi Oksanen. Taiteella traumojen kimppuun. – *Monitori* 3/2006, 24–25.
- Tuomela, Leena 2003: Kiinnostava esikoiskirjailija. – *Ilkka* 19.10.2003.

Abstract

Markku Lehtimäki

 <https://orcid.org/0000-0002-3849-7783>

The Art of Sofi Oksanen's Novels. Narrative, Ethics, Rhetoric

Sofi Oksanen is the most visible and widely discussed Finnish author of the 21st century, yet her novels have gained less attention than her public performances. This study shifts the focus from the author's persona to her literary art, proposing to read Oksanen's fiction from the methodological viewpoint of the rhetorical theory of narrative. Accordingly, Oksanen's six novels published to date – *Stalinin lehmät*, *Baby Jane*, *Puhdistus*, *Kun kyyhkyselät katosivat*, *Norma*, and *Koirapuisto* – are considered as examples of authorial rhetoric and ethics, as narrative and textual constructions, and as affective readerly experiences. Instead of only following the rhetorical theory's emphasis on character, plot, and progression, however, the study develops a new kind of narrative rhetoric, which also pays attention to language and politics. In the study, Sofi Oksanen emerges as a feminist narrative artist, who employs fiction as a serious rhetorical resource in order to say something worthwhile about the past history as well as the contemporary world.

Asiahakemisto

A

abjekti 403
affektiivinen 12, 117, 124, 143, 159, 167, 245, 288, 332, 358, 387, 404
aika 8, 10, 14, 35, 53–55, 59, 63, 66, 89, 95, 99, 108, 110, 133, 137, 149–150, 154–155, 158, 166–167, 192, 195–196, 200, 202, 210–211, 222–223, 331–332
allegoria 13, 76, 91, 116, 260, 332, 336, 358, 367–368, 370, 400
anakronia 221–222
analepsis 222–223
apostrofi 44, 353
artikulaatio 40, 326, 403
aukkokohta 146, 182–183, 210, 244–245
autodiegeettinen 78, 80
autofiktio 76–78, 394

B

binariteetti 18, 124, 135, 357–358
biografia 23, 28, 33, 35

D

dekonstruktio 11, 19–21, 34, 376–379, 396, 403, 405–406
dialogi 34, 54–55, 59, 122, 134, 166, 212, 218, 328, 337, 340–343, 352, 403
dialogisuus 19, 26, 44, 81, 134, 142, 280, 337, 342, 350–351, 374, 384, 406
didaktisuus 9, 12, 18, 21, 37, 43–44, 329, 361, 364, 367–371, 383, 386, 404–405
diegesis 16, 401
diskurssi 82, 115, 131, 141, 324, 360
dokumentaari 213–214, 223, 248, 250, 386, 393
draama 16–17, 28, 45–49, 54–56, 59, 166–167, 172, 189, 291, 318, 319, 370, 382, 392, 397, 399, 401

E

ekfrasis 98
ekokritiikki 12, 26, 326
ekstradiegeettinen 78–79, 83, 394
ellipsi 149
elämäkerta 15, 23, 37, 66, 335
empatia 87, 244, 270, 278, 280, 285–286, 365, 371, 400
epiikka 16–17, 49, 401
epäluonnollisuus 14, 55, 179, 281, 295, 402
epäluotettava kertoja 8, 12, 41, 92, 115, 123–126, 137, 151, 154, 157, 159, 204, 235, 340, 346, 354, 381
estetiikka 8–9, 24, 29, 31–33, 81, 96, 153, 219, 221, 229, 248, 368, 376, 379, 384, 389–390, 399
etiikka 8–9, 17, 19, 24, 30, 32–34, 58, 62, 65, 120, 124, 127, 213, 234, 236, 243, 248, 255, 276, 280, 285, 289–290, 298, 319, 328, 354, 365, 372–374, 376–379, 381–382, 384, 387, 389–390, 392, 399, 405–406
eufemismi 165, 184, 213

F

fantasia 111–112, 135, 183, 314, 318, 360, 383, 395
feminismi 12, 26, 34, 36, 80–82, 85, 127, 135, 149, 181, 183, 200, 290, 314, 326, 379, 393–394, 396–398
fenomenologia 223, 332, 394, 404
figuuri 11, 19–21, 353, 386
fiktio 12, 17–18, 22, 27, 30, 33–35, 41, 44, 47, 58–59, 94, 100, 102–103, 114, 123, 130, 170–171, 175, 211, 221, 229, 249, 278–279, 281, 298, 337, 343, 349–350, 356, 360, 368–369, 386, 388, 392, 405
fokalisaatio 130, 152, 172, 174, 178, 212, 270, 292, 294, 300, 307, 346, 353
formalismi 11, 18–19, 33–34, 81, 117, 125, 166–167, 201, 397, 405

G

genre 24, 161, 394
Gulag 61, 92, 185, 247, 249–250, 254

H

henkilöhahmo 12, 21, 26, 48, 58–59, 87, 91,
116–117, 121, 125–127, 167–168, 174–175,
197, 212, 228, 234, 236–237, 244, 259, 271,
275, 280, 298–299, 318, 337, 349, 356–359,
372–374, 385, 396, 405
hermeneutiikka 162, 223, 282, 379, 406
heterodiegeettinen 78–80, 83, 110, 135, 212,
235, 305
heteronormatiivisuus 132, 135, 396
historiankirjoitus 14, 29–30, 46, 102–103,
229, 235, 248, 250–251, 392
historiografinen metafiktio 400
homodiegeettinen 78–79, 110, 135, 394

I

implisiittinen tekijä 12, 15, 23, 28–36, 41, 87,
113, 117, 123–124, 152, 165, 169, 212, 227,
230, 234–235, 243–244, 262, 271, 275, 305,
328, 340, 343, 350–352, 359, 365, 372, 376,
378, 381, 384, 390
intermediaalisuus 62, 392, 396
intertekstuaalisuus 11–12, 24, 106, 128,
133–135, 161, 174, 181–182, 199–200, 211,
233, 350, 382, 386, 402
intradiegeettinen 78–79, 305
ironia 32, 44, 63, 76, 82, 87–88, 90, 109,
115, 124–126, 188, 216, 253, 299, 309,
356–357, 371, 401, 405
itserefleksiivisyys 40, 44, 96, 136, 204, 234,
346

J

juoni 10–12, 14, 21, 26, 48–50, 53, 81, 85,
100, 102, 115–116, 133–134, 160–161, 166–
169, 186–187, 206, 215, 217, 220, 222, 243,
282–283, 288–291, 301, 318, 331, 344, 349,
356–357, 370, 373, 382, 385–386, 396, 402
jätkikolonialismi 12, 26, 107, 127, 200, 232,
326, 379, 398

jälkikuisti 79, 97–98, 151
jätkistrukturalismi 19–20, 26, 34–35, 86,
134, 200, 232, 288, 357, 376–378

K

katharsis 46–47, 49–50, 166, 217, 319
kertoja 11–12, 23, 34–35, 41, 43, 71, 78–80,
82–83, 87, 96, 102, 110, 118–119, 122–126,
135–136, 141–142, 152, 168–169, 172, 175,
212, 228–230, 234–235, 251, 259, 270–271,
275, 298–299, 305, 328, 340, 343, 347,
349–354, 370–371, 374–376, 381, 392, 394,
396, 404
kertojafunktio 352
kertojan yleisö 350, 404
kertomus 9, 12, 14, 20, 22–24, 34–35,
43–44, 49, 53, 60–61, 94, 97–98, 100–104,
115–117, 125–127, 133–135, 141–143, 146,
161–162, 168–172, 182, 186–187, 189, 206–
207, 223, 248, 250, 269–270, 279–280,
288–291, 298–299, 313–314, 331–332, 347–
350, 356–358, 367–370, 374, 377, 386–387,
389, 392, 397, 402
kieli 11, 19–21, 34, 53, 60, 62, 69–73,
83–84, 86, 96, 110, 125–127, 132–134, 143,
148–149, 194, 200, 229–231, 238, 256–257,
270–271, 275, 330, 343, 376, 386, 389, 396,
399, 403, 405
kirjailijakuva 15, 29, 30, 37, 229
kognitiivinen 56, 102, 125, 141, 143, 148, 167,
172, 233, 271, 279–280, 352, 358, 374, 402
kollaasi 9, 223–224, 226, 228, 386
kronologia 59, 158, 221–223
kulttuurintutkimus 131, 357
kuunnelma 40, 55, 253, 341, 391
kuvaus 48, 52–54, 101–102, 165, 169, 173–
176, 189, 234, 303, 392, 398

L

laulu 40, 42–43, 54–55, 156, 191, 262, 363,
391, 394, 397–398
lukija 11, 15, 17–18, 20, 22–25, 31–32, 35–36,
45–46, 53, 56, 60, 80–82, 115–118, 122–125,
134–135, 152–153, 161–162, 167–173, 182–

183, 189–190, 203–204, 214–215, 217–219,
221–225, 233, 241, 244–245, 259–261, 271,
279–283, 288–290, 305, 343–345, 349–352,
356–357, 359, 365–366, 372–377, 385–387,
391, 397–398, 404
lyriikka 42, 48, 189, 206

M

maaginen realismi 311, 314, 401
media 29–30, 36–40, 58–59, 62, 67, 84–85,
278, 287–288, 303–304, 308–310, 322–324,
361–365
melankolia 143–144, 156, 174, 196, 232, 301
melodraama 10, 58, 161, 278, 287, 289,
296–297, 306, 311, 314–315, 317–320, 369
metafiktio 117, 348, 400, 404
metafora 39, 75, 87, 109, 162, 165, 171, 173,
188, 204, 251, 291, 361, 395
metonymia 99, 174, 197, 205
mimeettinen 14–18, 21, 25–26, 44, 50, 53,
67, 91, 104–105, 116–117, 155, 164–165, 171,
192, 197, 245, 252, 259, 310, 322, 332, 336,
350, 352, 357–358, 361, 364, 368–371, 373,
381–384, 386–387, 392, 395–396, 402,
404–405
mimesis 16, 50, 392, 401
modernismi 37, 95–96, 106, 161, 221, 223–
224, 303, 371, 391
motiivi 11, 18, 24, 35, 54, 95, 98, 130, 134,
155, 161, 163, 166, 169, 171, 175–176, 199,
205, 207, 215, 218, 222, 236, 239, 251,
260–262, 272, 290, 350, 357, 398

N

narratologia 11, 14–15, 22–26, 30, 33–35, 80–
82, 102, 124–127, 135, 161, 164, 167, 170,
174, 222–223, 269–271, 275, 279, 288–290,
332, 340, 346, 349, 352, 370, 381, 383, 389,
392, 394, 396–397, 402–403
naturalismi 52, 173–174, 176, 196
nostalgia 100, 105–106, 120, 127, 144, 176,
178, 330, 332
näytelmä 15, 28, 40, 45–46, 50–57, 59–64,

161, 166, 168, 189, 212, 221–222, 260–261,
319, 341, 382, 391–393, 399–400

O

objektiivinen korrelaatti 244
omaelämäkerrallinen fiktio 8, 68, 77, 96,
105, 113, 126, 228
omaelämäkerta 30, 37, 67, 77–78, 82–83,
95–96, 115, 126, 141–142, 393, 397
ooppera 311, 314, 317–318, 391

P

paikka 10, 14, 53, 76, 99, 105, 161, 170–171,
211–212, 332, 367
palimpsesti 181, 254–255, 400
paradoksi 164, 357
parateksti 161–164, 168, 213, 218, 224, 226,
258, 295–296
parenteesi 45, 52, 63, 168, 392
parodia 87, 115, 130, 132, 164, 309, 369, 402
partikulaarisuus 46, 91, 280, 354, 379
performatiivisuus 36, 131–132, 136
personifikaatio 174, 202, 215, 331
poetiikka 8, 15–17, 28, 45–46, 48, 50, 81, 117,
126, 371, 392, 394–396, 402
postmodernismi 9, 77, 84, 86–87, 90, 117,
183, 200, 223, 237, 248, 251, 254, 309, 391,
400
progressio 124, 133, 167, 289–290, 344
prolepsis 222

Q

queer 36, 128, 133, 135, 382, 386, 396

R

realismi 52–55, 116–117, 170, 173–174, 290,
296, 309, 315, 318, 367, 369, 382–383, 392,
395, 400
referentialisuus 8, 360, 387, 400
refleksiivinen lukeminen 305
representaatio 62, 84, 210, 298, 324, 329,
365, 376–377, 395
retoriikka 8, 11–12, 16–23, 30, 39, 41, 44, 48,

61, 64, 161, 209, 213, 221, 224, 229, 238,
242, 331, 353, 364–365, 368–371, 377, 380,
385–386, 389, 396, 400, 405
retorinen kertomusteoria 9–26, 28–29,
31–34, 48–50, 80–81, 113, 125, 130–131,
133–134, 164, 167, 172, 182, 192, 223,
269–270, 288, 290–291, 310, 319, 332,
336, 334, 346, 349, 352, 354, 356, 358, 368,
370, 373–374, 376–378, 380–387, 389–391,
404, 406
romaanii 9, 14, 20–22, 28–30, 33, 37, 40–41,
44, 49–51, 53–54, 59–60, 65, 67, 82, 113,
133–134, 160–161, 164, 166, 168, 173–175,
183, 187, 200, 213, 222–224, 228–229,
250–252, 259–260, 279–282, 296, 298,
304, 309–310, 318–320, 328, 337, 344–345,
353, 368–370, 378–379, 389, 396–397,
400–402, 405
S
sairaskertomus 116, 141–143, 146, 159
satu 10, 14, 41, 193, 278, 289, 296–301, 308,
314–315, 383, 402
sisäistekijä 23, 390
stereotypia 44, 73, 75–76, 111, 356
struktuurismi 14–15, 18–19, 22, 24, 33–34,
80, 82, 86, 125–127, 134–135, 200, 213, 223,
270, 394, 396, 402
subjekti 77, 84, 130, 133, 183, 210, 319, 337,
379
subteksti 81, 134, 395
symboli 13, 20, 35, 53, 91, 104–, 107–108,
114, 161, 166, 171, 173, 175, 188–190, 201,
205, 208, 215, 225, 227, 223, 251, 260,
262, 276, 306, 316, 318, 356–359, 367, 373,
399–401, 404
symboliikka 8, 60, 332, 337, 370, 382, 400
sympatia 124, 199, 245, 329, 342, 344, 372,
375, 399–400, 405
synteettinen 25, 44, 47, 50, 54–55, 67, 91,
104–105, 116–117, 164, 166, 171, 192, 245,
259, 310, 322, 332, 350, 352, 357–358, 381,
383–384, 387, 395–396, 404

T
tarina 9–10, 44, 53–54, 60–61, 78, 98–99,
109–110, 117, 122–123, 141–143, 149–151,
166–169, 189–190, 192–193, 203–204,
222–223, 270–271, 282–283, 297–301,
307–308, 312–315, 334–335, 347–348,
365–366, 368–370, 393–394, 397
teatteri 36, 40, 45–47, 51, 56, 60, 62–65,
168, 222, 391–392
teema 17–18, 20, 25, 81, 117–118, 350, 357–
361, 370, 386, 391
tekijä 11–13, 15–35, 37–41, 77, 117, 161–162,
200, 241, 259, 349–352, 370–371, 375–380,
382–387, 390–391
tekijän yleisö 117, 328, 349–352, 391, 404
tekstuaalisuus 12, 19, 21–22, 25–26, 29,
33–35, 67, 127, 131–132, 134–135, 167, 173,
200, 206, 233, 236–237, 254, 288, 348, 352,
357–358, 376, 405
temaattinen 13–14, 20–21, 25, 28–29, 44, 53,
67, 80–81, 91–92, 104–105, 116–117, 130,
134, 161, 164–165, 171, 192, 245, 260, 298,
332, 350, 352, 357–361, 370–371, 373, 381,
383–384, 387, 395–396, 404
tiedonvälitysfunktio 352
tila 10, 45, 53, 55, 60, 63, 73, 76, 105, 108–
109, 113, 119, 132–133, 137, 166, 170–174,
195, 199, 331–332, 336–339, 367, 392, 398
todellinen yleisö 349–351, 404
tragedia 16, 46–50, 58, 161, 317, 319–320,
392, 401
trauma 10, 14, 49, 55–56, 65–67, 75, 88–89,
97, 110–113, 123, 146–147, 149–153, 158–
159, 185–186, 200, 206–208, 212, 232–236,
246, 249–250, 268, 288, 291
traumafiktio 14, 21, 146, 160–161, 232, 344,
353, 382
trooppi 11, 19–20, 195, 386
tulkinta 10, 18, 23, 29, 35, 80–82, 92, 117,
134–135, 162, 164–165, 283, 288, 356–359,
370, 404, 406

U

universaalisuus 46, 49, 91, 182, 379, 401
upotus 71, 188, 279
uusaristoteelisuus 15–16, 50, 289, 370
uuskritiikki 11, 17–20, 29, 31, 33, 35, 117,
357–358, 368, 370, 389–390

V

valokuva 60–65, 97–98, 107, 177, 185, 224–
225, 288, 304–306, 322, 393, 402
vapaa epäsuora esitys 71, 82, 123, 181, 184,
270, 405
vieraannuttaminen 51–52, 61, 201, 213, 229

Y

yleisö 11–12, 16–17, 19–21, 23–25, 30, 35–36,
44, 47, 51, 58, 82, 113, 116–117, 169, 175,
319–320, 328, 345, 349–354, 374, 383–384,
389, 391, 398, 404
ympäristö 53, 75, 171, 174, 189–192, 195,
306, 310, 316, 334, 354–355, 363, 366, 369,
401

Ä

ääni 10, 28, 46, 71, 75–76, 82–83, 122–123,
136, 190, 203, 270, 280, 337, 342, 374

Henkilöhakemisto

A

Abu-Hanna, Umayya 393
Aczel, Richard 122
Aho, Juhani 174
Alber, Jan 55–56, 392
Aldrich, Robert 128, 396
Allen, Graham 200
Aristoteles 15–17, 30, 46–50, 58, 166–167,
319, 377, 389, 392, 401, 405
Arminen, Elina 58
Atwood, Margaret 323, 394, 403
Aurén, Jussi 395
Austen, Jane 33, 82, 380, 390

B

Bachelard, Gaston 105, 171
Bahtin, Mihail 20, 134, 337
Bal, Mieke 171
Balzac, Honoré de 173
Barnes, Djuna 133
Barr, Marleen S. 398
Barth, John 86
Barthes, Roland 36, 53, 173, 185, 221, 241,
357, 376, 396–397
Beardsley, Monroe C. 389
Beckett, Samuel 52, 378
Bergenmar, Jenny 158
Berlatsky, Eric L. 252
Björninen, Samuli 402
Booth, Wayne C. 17–18, 21–23, 29–33, 47,
58–59, 124, 127, 161, 259, 289, 368, 370,
374–375, 377, 389–390
Bordo, Susan 395
Boyd, Brian 401
Bradley, Marion Zimmer 135
Braidotti, Rosi 394
Brax, Klaus 200, 389
Brontë, Charlotte 183, 187, 199
Brontë, Emily 319
Brooks, Peter 206, 288–289, 317–319

Bulgakov, Mihail 395, 401
Buñuel, Luís 136
Butler, Judith 130–132, 136

C

Canth, Minna 399
Carson, Rachel 400–401
Caruth, Cathy 146, 232–233
Chatman, Seymour 22, 33, 60, 221, 223,
259, 269–271, 275, 352
Cicero 30
Cixous, Hélène 142, 356, 402
Clark, Matthew 24–25, 47, 50, 117, 370, 395
Cohn, Dorrit 95, 97, 123, 126, 170, 394, 395
Cortazzi, Martin 369
Coste, Didier 368
Crane, Ronald S. 50
Culler, Jonathan 396, 402

D

De Man, Paul 19–20, 396, 405
Derrida, Jacques 399, 406
Dickens, Charles 93, 280, 353, 369, 378
Dostojevski, F. M. 58, 72, 156, 176
Drakulić, Slavenka 398
Duras, Marguerite 106–108, 113, 176, 211,
224, 227, 393, 397–398

E

Eco, Umberto 170
Edelman, Lee 133
Elias, Amy J. 195
Eliot, George (oik. Mary Ann Evans) 82,
390
Ellison, Ralph 366
ElRamly, Ranya 393
Eskelinen, Markku 161, 224, 397

F

Farrell, Henry 128, 396

- Farwell, Marilyn R. 135, 396
Faulkner, William 182, 199–200, 206, 233
Felski, Rita 81, 404
Fetterley, Judith 397
Flaubert, Gustave 173–174
Fludernik, Monika 102, 125, 402
Forster, Greg 206, 232–233
Foucault, Michel 130, 241, 272–273
Frank, Søren 393
- G
- Gauriloff, Katja 396
Genette, Gérard 34, 77–78, 110, 127, 162, 172, 222–223, 389, 394, 395, 400
Gilbert, Sandra 181
Gilman, Charlotte Perkins 181, 199, 264
Gogol, Nikolai 395
Green, Laura 396
Grönstrand, Heidi 28, 69, 100, 113, 393
Gubar, Susan 181
Gustafsson, Laura 309
- H
- Haavikko, Paavo 391
Hall, Stuart 84
Hallila, Mika 311–312, 402
Hartman, Geoffrey H. 146
Hatavara, Mari 393
Haukio, Jenni 391
Hawthorn, Jeremy 58
Heidegger, Martin 377
Hemingway, Ernest 148–149, 397
Henriksson, Essi 130
Herman, David 102, 141, 189
Hiltunen, Ari 49
Hirsch, Marianne 97–98, 393
Hite, Molly 298
Hogan, Patrick Colm 332
Holappa, Pentti 389
Homeros 16, 401
Hosseini, Silvia 405
Hyry, Antti 391
Hyvärinen, Matti 397
- Hägg, Samuli 19
Hämäläinen, Helvi 398
- I
- Ibsen, Henrik 52
Ikonen, Tiina 392
- J
- Jahn, Manfred 45, 175, 271
James, Henry 33, 36, 174–175, 259, 280, 380, 390
Jokinen, Antti J. 392
Jotuni, Maria 131, 403
Joyce, James 96, 269–271, 275, 305, 405
Juhasz, Suzanne 396
Jytälä, Riitta 51, 58
- K
- Kafalenos, Emma 298
Kallas, Aino 109, 393, 402
Kantokorpi, Mervi 398
Karkama, Pertti 296
Karkulehto, Sanna 28, 130–131, 298
Karttunen, Laura 284, 341, 404
Kask, Evelin 393
Katajamäki, Sakari 50
Kaunismaa, Maija 43, 391
Kearns, Michael S. 389
Kekki, Lasse 132
Keskinen, Mikko 397
Kinnunen, Aarne 390, 391
Kivi, Aleksis 397
Knuuttila, Sirkka 106
Koivisto, Aino 341
Koivisto, Päivi 77
Kontula, Anna 131
Korhonen, Kuisma 36–37, 57, 249, 358, 376
Korthals Altes, Liesbeth 30, 35, 40, 125, 279, 379, 406
Koskela, Lasse 54
Kosonen, Päivi 95, 113
Kristeva, Julia 134, 143, 365, 395, 403
Kross, Jaan 399

- Kundera, Milan 40, 192, 251–252
Kurikka, Kaisa 36, 87–88, 140, 149, 396, 402
Kuutsa, Anna 403
- L
- Laanes, Eneken 398
LaCapra, Dominick 250
Lahtinen, Toni 369
Lamarque, Peter 141, 173
Lander, Leena 393
Lanser, Susan S. 36, 80–83, 135, 234, 379, 394, 396
Lappalainen, Päivi 71, 151, 162, 313, 375
Latomaa, Sirkku 393
Lehtonen, Joel 176
Lehtonen, Mikko 38
Lehtonen, Sanna 37
Levinas, Emmanuel 62, 376–377
Liiv, Juhan 398
Lindh, Ilona 389
Lindstedt, Laura 402
Linna, Väinö 161
Löytty, Olli 196, 393
- M
- Malmio, Kristina 402
Masso, Iivi Anna 400
Matson, Alex 389
McEwan, Ian 217
McHale, Brian 143, 199
Melkas, Kukku 109
Meos, Edgar 399
Meretoja, Hanna 44, 141, 313, 347, 392, 402, 406
Merleau-Ponty, Maurice 394
Mikkola, Hanna 67, 86
Moran, Joe 38
Morrison, Toni 39, 152–153, 164, 199–202, 204–205, 210–212, 215–216, 233–235, 237, 291, 345, 358, 375–376, 379, 393, 398–399
Mäkelä, Maria 281
Mäkikalli, Aino 392
- N
- Nadj Abonji, Melinda 400
Nash, Katherine Saunders 34, 81, 290
Neimala, Kaisa 399
Newton, Adam Zachary 377
Niemi, Juhani 159
Nussbaum, Martha 47, 268–269, 280, 284, 365–366, 378
Nykänen, Elise 174, 341, 389
- O
- Oinas, Felix 400
Ojajärvi, Jussi 145
Oksanen, Sofi *passim*
Olsson, Anders 21, 107, 165, 231
Önnepalu, Tõnu 398
Orwell, George 231, 255–256, 263, 272
- P
- Paju, Imbi 102
Palmer, Alan 279
Pelevin, Viktor 176
Perelman, Chaïm 389
Pettersson, Bo 405
Phelan, James 17–18, 20–25, 32–33, 35, 50, 115–118, 123–124, 126–127, 164, 167–170, 215–218, 270, 275, 288–291, 298, 340, 343, 349–350, 352, 356–357, 359, 370–371, 376–378, 383, 386, 389, 391, 392, 395, 397, 398, 401, 404, 405
Picasso, Pablo 225
Plath, Sylvia 106
Platon 16
Proust, Marcel 96–97, 105, 280, 395
Pulkkinen, Matti 400
Pulkkinen, Riikka 392
Putin, Vladimir 399
- R
- Rabinowitz, Peter J. 18, 162, 349
Rancière, Jacques 406
Raittila, Hannu 392
Raivio, Herman 405

- Rantonen, Eila 69
Rasi-Koskinen, Marisha 309
Resnais, Alain 224
Rhys, Jean 398
Ricoeur, Paul 405
Rimmon-Kenan, Shlomith 126–127, 142–143, 172, 174, 182
Roof, Judith 186
Rossi, Riikka 176
Roy, Arundhati 199–200, 202–205, 211, 216
- S
- Saarenheimo, Marja 99
Saariaho, Kaija 391
Saariluoma, Liisa 22, 134, 192, 237, 251
Said, Edward 73
Saisio, Pirkko 77
Salin, Sari 76, 96, 395
Salminen, Arto 145
Sedgwick, Eve Kosofsky 36
Seppälä, Juha 391
Sepänmaa, Yrjö 29
Sevón, Aura 107
Sevänen, Erkki 391
Shakespeare, William 55, 232, 308
Shalamov, Varlam 249, 251
Šklovski, Viktor 201
Sofokles 47, 392
Solženitsyn, Aleksandr 89–90, 248–249, 255
Spivak, Gayatri Chakravorty 20, 91, 210, 260, 395, 396, 403
Sternberg, Meir 182
Suutela, Hanna 393
- T
- Tammi, Pekka 22–23, 71, 80, 134, 143, 274–275, 394, 397
- Tammsaare, A. H. 400
Taranovski, Kiril 134
Tervo, Jari 38, 405
Tikkanen, Märta 402
Tillotson, Kathleen 390
Toker, Leona 250–251, 405
Tolstoi, Leo 318
Tomaševski, Boris 166
Tšehov, Anton 249, 329
Tuglas, Friedebert 398
Tuohimaa, Marika 133
- U
- Uspenski, Boris 71–72
- V
- Vartiainen, Pekka 77
Vartio, Marja-Liisa 274
Vesala-Varttala, Tanja 405
Visser, Irene 233
Vuorikuru, Silja 109
- W
- Walsh, Richard 24, 34–35, 125, 394
Warhol, Robyn 81–82, 135, 319–320, 394
Waugh, Patricia 183
Wharton, Edith 218
White, Hayden 100
Whitehead, Anne 99, 146
Williams, Raymond 49
Wimsatt, William K. 389
Winterson, Jeanette 396
Woolf, Virginia 81, 106, 284, 298, 303, 380, 396, 401
Wyatt, Jean 153, 235, 291
- Z
- Zunshine, Lisa 148, 279, 401