

POSTKOLONIAALINEN MATKA
Jamaica Kincaidin teoksessa *Lucy*

Pauliina Lehto
Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Joulukuu 2017

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

LEHTO, PAULIINA: Postkoloniaalinen matka Jamaica Kincaidin teoksessa *Lucy*

Pro gradu -tutkielma, 84 sivua

Joulukuu 2017

Tutkielma käsittelee antigualais-amerikkalaisen Jamaica Kincaidin teosta *Lucy* (1990) postkoloniaalisen matkakertomuksen näkökulmasta. *Lucy* on kertomus 19-vuotiaan nuoren naisen lähdöstä karibialaiselta kotisaareltaan au pairiksi amerikkalaiseen perheeseen ja se perustuu vahvasti Kincaidin omiin kokemuksiin. Työn teoreettinen viitekehys on postkoloniaalisessa teoriassa, jonka puitteissa matkakertomuksen lajityyppi on usein nähty imperialististen laajentumispyrkimysten kanssa liittoutuneena demonina. Tutkielma tarkastelee, miten postkoloniaalinen teos voi horjuttaa kolonialistista eron diskurssia ja toimia vastadiskurssina imperialistiselle matkakirjoitukselle matkakertomuksen keinoin. Keskeisenä tarkastelun kohteena työssä on, miten imperialistisen matkakirjoituksen vallan trooppeja, katsetta ja nimeämistä, käytetään romaanin paikan- ja henkilökuvauksessa. Lisäksi työ pohtii kertojan roolia sekä käsittelee *Lucy*a suhteessa karibialaisten naiskirjailijoiden *Bildungsroman*-perinteeseen.

Tutkielma esittää Evelyn O’Callaghanin (2005) teoriaan tukeutuen, että *Lucy*, karibialainen koloniaalisen ajan matkustaja näkee metropolin kaksoisnäön kautta, jossa koloniaalinen sivistys ja menneet kokemukset toimivat prismana. Allegoriat, kaksoismerkitykset ja rinnastukset toimivat teoksessa merkittävinä vastadiskursiivisina keinoina – esimerkiksi nimeämisen kautta teoksen hahmot yhdistyvät yhteiskunnallisiin kehyksiin, joita teos hahmojen kautta kommentoi ja uudelleen kirjoittaa. Tutkielma tarkastelee myös Lucyn kerrontaa narratologisesta näkökulmasta erityisesti Gérard Genetteen ja Dorrit Cohniin tukeutuen. Analyysin keskiössä on kokevan ja kertovan minän erottelu. Kerronnan analyysi vahvistaa tulkintaa siitä, että tunteiden sanoittaminen on teoksen keskeisin pulmakohta. Kertomisen kautta *Lucy* pystyy käsittelemään pahanolon tunteen, jonka taustalla on kokemus joutumisesta oman äidin pettämäksi.

Tyttären tahto irtaantua ja itsenäistyä äidistä toimii teoksessa metaforana siirtomaan ja emämaan suhteesta. Tätä itsenäistymistä problematisoi kuitenkin kieli, sillä omaksutussa valloittajan kielessä ei ole nimeä kolonisoidun kokemukselle eikä näin ollen Lucyn pahanolon tunteelle. Muistelemisen ja uudelleen elämisen kautta kertoja pystyy kuitenkin kertomaan oman näkökulmansa, ”kirjoittamaan takaisin” kolonialistiselle ja eriarvoistavalle järjestelmälle sen omalla kielellä. Matkaan lähtö on tässä prosessissa keskiössä, sillä lähteminen tekee koloniaalisesta paikasta osan menneisyyttä, jota voi käsitellä ajallisen ja fyysisen etäisyyden päästä. Matkustaminen uuteen paikkaan voi myös tarjota yleisön, jolle kertoa oma tarina.

Avainsanat:

Jamaica Kincaid, postkolonialismi, matka, matkakertomus, kehityskertomus, karibialainen kirjallisuus, vastadiskurssi

Sisältö

1 Johdanto	1
1.1 Kirjailijasta ja kohdeteoksesta	2
1.2 Valta ja vastustus – postkoloniaalinen teoria viitekehystenä	5
1.3 Matkan(i) määrittely: matkan käsitteestä ja tutkielman rakenteesta	11
2 Matkalla ja poissa – paikan- ja henkilökuvauksen diskurssit	17
2.1 Katsomisen valta	19
2.2 Valokuvaus ja verbaalinen maalaus historian kirjoittamisena	24
2.3 Nimeäminen hallintana	28
2.4 Kristilliset ja imperialistiset kehykset Mariahin hahmossa	33
3 Matkustajan silmin ja sanoin	40
3.1 Kertojan läsnäolon merkitys	41
3.2 Voittaja ja kukistettu – kerrotun monologin keino	45
3.3 Sanoitetut tunteet – kertovan minän rooli	50
4 Vertauskuvallista matkaa taittamassa	55
4.1 Karibialaisten naiskirjailijoiden Bildungsroman	55
4.2 ”Growing up is growing away” – Lucyn hahmon kehityksestä	59
4.3 Ei-kollektiivinen Bildung	66
4.4 Karibia ja Amerikka – tilan metaforat	69
5 Lopuksi	74
Lähteet	77

1 Johdanto

Matka kertomusten aiheena on yhtä vanha kuin kertomus itse. Erilaiset matkat Odysseuksen seikkailuista *Don Quijoteen* ja *Taru sormusten herrasta* -trilogiaan ovat toimineet kirjallisuuden mestarijuonina vuosisatoja (Mikkonen 2007, 286). Tämä tutkielma keskittyy matkakertomuksen piirteisiin postkoloniaalisesta näkökulmasta käsin. Kohdeteoksenani toimii antigualais-amerikkalaisen Jamaica Kincaidin romaani *Lucy* (1990), jonka kertomus 19-vuotiaan Lucyn lähdöstä karibialaiselta kotisaareltaan au pairiksi amerikkalaiseen perheeseen perustuu vahvasti Kincaidin omiin kokemuksiin.

Näen Jamaica Kincaidin kirjallisen tuotannon, erityisesti Kincaidin ensimmäiset romaanit *Annie Johnin* (1985) ja *Lucyn* (1990) sekä esseen *A Small Place* (1988), eräänlaisena maalauksena, joka on omistettu koloniaaliselle, eriarvoistavalle järjestelmälle. Tuohon maalaukseen on vangittu kauniita keltaisia narsisseja – postkoloniaalisessa kirjallisuudessa imperiumin ja väkivallan symboleita – jotka lojuvat kuolleina vihreällä nurmella viikatteen seistessä pystyssä niiden vierellä. Ja maalauksen vierellä lukee: ”Katsokaa, mitä minusta on tullut, katsokaa, miten otin kielen ja kirjat, jotka minulle annoitte, ja käänsin ne teitä vastaan.”

Toisaalta maalaus-metafora on hieman naiivi, sillä koloniaalisen ajan ja orjainstituution eriarvostava perintö jyllää yhä eri puolilla maailmaa. Esimerkiksi vuonna 2013 Yhdysvalloissa mustasta väestöstä yli 27,2 % eli köyhyysrajan alapuolella, kun valkoisesta (ei latinalaisamerikkalaisesta) väestöstä sama prosentti oli 9,2 % (DeNavas-Walt & Proctor 2014, 13). Myös Kincaidin tekstien toistuva paluu kirjailijan omaan koloniaaliseen historiaan osoittaa, että kolonialismin vaikutuksia täytyy yhä käsitellä. Vaikka poliittisesti kolonialistinen järjestelmä on ajettu alas ja esimerkiksi Ison-Britannian rooli nykyisessä maailmanpolitiikassa on muuttunut vähäiseksi esimerkiksi Yhdysvaltoihin, niin brittiläiset tekstit toimivat edelleen kaanonin kautta maun ja arvostuksen koetinkivinä erityisesti entisissä siirtomaissa (Ashcroft et al. 2002, 6–7). Lisäksi englannin ”universaalinen” kielen kautta läntinen anglo-amerikkalainen kulttuuri on saanut korostetun painoarvon.

Teoreettinen viitekehäkseni on postkoloniaalisessa teoriassa, joka on ”yhteiskuntaa kriittisesti tarkasteleva teoria, joka kuvaa ennen kaikkea niitä vaikutuksia, joita eurooppalaisella kolonialismilla on ollut ja yhä on” (Kuortti 2007, 12). Postkoloniaalisessa tutkimuksessa matkakertomuksen lajityyppi on usein nähty imperialististen laajentumispyrkimysten kanssa liittoutuneena demonina. Erityisesti varhaisen matkakirjallisuuden on nähty levittävän

kolonialismiin liittyvää eron diskurssia (esimerkiksi mustien esittäminen palvelualttiina ja yksinkertaisina), jolla koloniaalinen projekti oikeutettiin. (Edwards & Graulund 2011, 1–2.; ks. myös O’Callaghan 2005, Pratt 2003 ja Holcomb 2003) Kuitenkin viime vuosikymmenien aikana myös vaihtoehtoisia matkan representaatioita on alettu tutkia ja käsitystä matkakertomuksen Eurooppa-keskeisyydestä on alettu haastaa. Matkakertomus, jonka puitteissa on usein tyypitelty ihmisryhmiä, voi myös horjuttaa käsityksiä yhtenäisistä kansakunnista, luokista, seksuaalisuuksista tai sukupuolista. (Edwards & Graulund 2011, 2.)

Tutkimuskysymykseni onkin, toimiiko *Lucyn* kuvaama matka vastadiskurssina imperialistisille tai dominoiville matkakertomuksen diskursseille. Tarkastelen kysymystä niin lajityypin tasolla suhteessa matkakertomuksen lajityyppiin sekä karibialaisten naiskirjailijoiden *Bildungsroman* -perinteeseen kuin tekstinkin tasolla, missä pohdin erityisesti kertojan roolia.

1.1 Kirjailijasta ja kohdeteoksesta

Lucy can no more be discounted as autobiographical transcription than Moby Dick can be reduced to a fish story.

-Jamaica Kincaid (Marien 1990.)

Lucy on nuoren karibialaisen siirtolaisen itsenäistymistä kuvaava teos, joka on muokattu romaaniksi viidestä alun perin itsenäisesti *New Yorker* lehdessä ilmestyneestä luvusta. Teoksessa au pairina toimivan Lucyn isäntäperheen muodostavat vauras, valkoinen ja liberaali perhe, johon kuuluvat äiti Mariah, isä Lewis sekä neljä tyttölästä. Lucyn kokemukset Amerikassa vertautuvat jatkuvasti hänen menneeseen elämäänsä trooppisella saarella, joka on romaanin kuvaamina vuosina 1969–1970 yhä osa brittiläistä imperiumia.¹

Lucyn menneisyys ja erityisesti kivulias äitisuhde ovat teoksen kantavia teemoja. Pala palalta Lucy paljastaa enemmän menneisyydestään ja samalla kuva siitä, miksi Lucylla teoksen alussa on pahanolon tunne ”jolla ei ole nimeä” (*L*, 4)², alkaa seljetä. Lucy menetti erityisasemansa äidin silmäteränä, kun hän sai nuorempia veljiä ja äidin korkeat odotukset kohdistuivatkin veljiin. Enää äiti ei nähnyt Lucyssa mahdollista tulevaa lääkäriä vaan pelkän sairaanhoitajan.

¹ Tässä teen saman oletuksen kuin muut Kincaidia tutkineet ja paikannan Lucyn kotisaareksi Antiguaan. Antigua ja Barbuda itsenäistyivät hallinnollisesti vuonna 1982. *Lucy* ei suoraan nimeä tätä saarta, mutta kertojan kuvaus saaren historiasta täsmää Antiguaan.

² *Lucy* romaanin suomennokset leipätekstissä ovat omiani.

Lucy Josephine Potter, jonka nimen lukija oppii tuntemaan viimeisessä luvussa, on tarinan minäkertoja ja jakaa Jamaica Kincaidin kanssa saman syntymäpäivän 25.5.1949, sukunimen Potter³ ja ison osan elämäntarinaa. Kun Bonetti (1992) huomautti kirjailijahaastattelussaan Lucyn ja Kincaidin täsmäävästä nimestä ja syntymäpäivästä, Kincaid vastasi:

She had to have a birth-date so why not mine? She was going to have a name that would refer to the slave part of her history, so why not my own? I write about myself for the most part, and about things that have happened to me. *Everything I say is true, and everything I say is not true.* (Bonetti 1992, 124; oma kurs.)

Kincaidin viisi romaania ja novellikokoelman kattavan fiktiotuotannon kohdalla käytetään niin käsitettä hyvin omaelämäkerrallinen kuin löyhästi omaelämäkerrallinen, mikä osoittaa hänen tuotantonsa ambivalenttia suhdetta kirjailijan elämään.⁴ Kincaidin kertomusten pohja on tämän omissa elämäkokemuksissa, muttei niin tiukasti, että sitä voisi käyttää oikeudessa todistusaineistona (Bonetti 1992).

Se, että Kincaidin kertomukset itävät hänen omasta elämästään, ei liene harvinaista kirjailijakollegoihin verrattuna. Huomiota herättää enemmän se eräänlainen vakava leikki, jonka Kincaid lukijansa eteen asettaa käyttäessään piilottelematta tarkkoja yksityiskohtia omasta elämästään ja myös sekoittamalla niitä teosten välillä. Esimerkiksi *Annie John* (1985) ja *Lucy* romaaneissa päähenkilöiden elämät sivuavat toisiaan vahvasti mutta ovat toisaalta ristiriidassa: hahmojen vanhempien elämäntarinat toistuvat melkein sanasta sanaan romaaneissa, mutta Annie on ainoa lapsi, jolle äiti kääntää selkensä tämän tullessa murrosikään, kun taas Lucyn äidin suhtautuminen Lucyyn muuttuu nuorempien veljien synnyttyä. Paljon siteerattu Kincaidin lause (kursivoituna yllä) siitä, että kaikki hänen sanomansa on samanaikaisesti totta ja epätotta, kuvaakin hyvin paitsi kirjailijan oman elämän ja fiktion suhdetta, myös Kincaidin teosten relativistista filosofiaa: ei ole yhtä lopullista totuutta eikä valhetta, vaan asiat ovat yhteydessä toisiinsa muuttuvien suhteiden verkostossa. Tämä on ratkaisu, johon Kincaidin teosten päällekkäisyyksien ja ristiriitojen luoma leikki johdattaa. Tai kuten Lucy kertoo: ”I came from a place where there was no such thing as a ’real’ thing, because often what seemed to be one thing turned out to be altogether different” (*L*, 54). Tämä sama

³ Jamaica Kincaidin syntymänimi on Elaine Cynthia Potter Richardson, jonka hän vaihtoi Jamaica Kincaidiksi ryhtyessään julkaisevaksi kirjoittajaksi (Snodgrass 2008, 13).

⁴ Lisäksi Kincaidin ei-fiktiivinen tuotanto on laaja, se käsittää muun muassa 85 *New Yorker* -lehteen kirjoitettua esseetä, puutarhanhoitoa käsitteleviä kirjoja sekä hänen muistelmateoksensa *My Brother* (1997).

toden ja epätoden, kuvitteellisen ja todellisen rajan rikkominen on myös postkoloniaaliselle kirjallisuudelle tyypillinen kerronnallinen konventio (Emery 1997, 261).

Kincaidin proosa on ollut sekä luettua että palkittua heti hänen ensimmäisestä novellikokoelmastaan *At the Bottom of the River* (1983) lähtien. Kincaidin teokset ovat niin Länsi-Intian yliopiston kuin myös monien amerikkalaisten yliopistojen lukulistoilla ja häntä pidetään yhtenä keskeisimmistä karibialaissyntyisistä, postkoloniaalisista naiskirjailijoista. Ei siis ihme, että hänen laajaa tuotantoaan on tarkasteltu tutkimuksissa paljon (yli 100 artikkelia ja muuta nimekettä käsittävä listaus ks. Snodgrass 2008). Gary E. Holcombin (2003, 295) mukaan Kincaidia käsiteltiin aluksi metropolien feminististä näkökulmasta suhteessa *madwoman-in-the-attic* kirjallisuuteen, minkä jälkeen kriittinen keskustelu Kincaidin fiktiosta on lähes yhdenmukaisesti huomionnut mustan diasporan merkityksen hänen tuotannossaan. Kincaidin teoksia onkin tutkittu erityisesti identiteetin rakentamisen ja kehityskertomuksen (Braziel 2003; Bollaki 2011; Lima 2002), mustan diasporan (Davies 1994; Braziel 2009) ja äiti–tytär-suhteen näkökulmista (Alexander 2001; Burrows 2004), jotka ovat Kincaidin koko tuotantoa lävistäviä aiheita ja teemoja ja sekoittuvat toisiinsa niin Kincaidin teoksissa kuin niitä koskevissa tutkimuksissa.

Kincaid määritellään usein transnationaaliseksi tai ”vaeltavaksi kirjailijaksi” (*migrant writer*). Vaeltavan kirjailijan käsite viittaa siirtolaiskirjailijoihin, jotka ovat tyypillisesti kotoisin siirtomaista mutta tehneet tuotantonsa eurooppalaisissa tai amerikkalaisissa metropoleissa (Hakkarainen 1998, 152–153). Marja-Leena Hakkaraisen mukaan vaeltavien kirjailijoiden tuotanto kumpuaa jälkikoloniaalisesta juurettomuudesta, ja lähteminen on mahdollistanut keinon tulla ”tarinan kohteesta sen kertojaksi”. Hakkarainen nimittää vaeltavaa kirjailijaa välittäväksi sidokseksi, joka ei ole kulttuuri-identiteettinsä puolesta paikkaan sidottu konservatiivinen regionalisti tai postmoderni, historiaton globaali hahmo, vaan ”yhdysviiva entisen ja nykyisen ajan ja paikan välissä”. (Emt. 166–167.) Tällä Hakkarainen tarkoittaa, että postkoloniaaliselle hahmolle kulttuurisen identiteetin muodostuminen edellyttää kolonialististen muistojen läpikäymistä sekä imperialistista kirjallisuutta vastaan kirjoittamista (emt. 168).

Kincaidin kulttuurien väliin asettuva rooli on yleisesti hyväksytty, mutta sen vuoksi on mielestäni outoa, että Kincaidin teosten tilallisuuteen ja matkustamisen motiiviin liittyvää tutkimusta ei ole juurikaan tehty diasporisuuteen keskittyvien tutkimuksien (esim. Braziel 2009) lisäksi. Poikkeuksen tähän sääntöön tekee Gary E. Holcombin artikkeli ”Travels of a

Transnational Slut. Sexual Migration in Kincaid's *Lucy*" vuodelta 2003, joka tarkastelee matkustamisen trooppeja *Lucyssa* ja tulkitsee Lucyn hahmon eräänlaisena seksuaalisena tutkimusmatkailijana. Omassa työssäni seksuaalisuuteen liittyvät näkökulmat jäävät vähemmälle huomiolle, mutta tutkielmani voi nähdä jatkona Holcombin artikkelille, jossa hän toteaa, ettei "yksikään kriitikko ole tähän mennessä tutkinut, kuinka postkoloniaalinen kirjailija voi käyttää hyväkseen matkustamisen trooppeja tarkoituksenaan dekonstruoida imperialistinen ideologia, joka on kirjattu osaksi matkakirjallisuuden genreä" (Holcomb 2003, 297; oma suom.). *Lucy*, joka on Kincaidin tuotannossa siinä mielessä poikkeava teos, että se sijoittuu Amerikkaan eikä Karibialle, tarjoaakin tälle erinomaisen kohteen. Samalla postkoloniaalisen matkakertomuksen kehys toimii kiinnostavana ja tuoreena näkökulmana paljon tutkittuun teokseen.

1.2 Valta ja vastustus – postkoloniaalinen teoria viitekehysenä

Kolonialismilla tarkoitetaan siirtomaavaltaa ja kulttuurista alistamista, jota sivilisaatiot ovat harjoittaneet toisiaan kohtaan läpi historian eri puolilla maailmaa. Postkoloniaalisessa teoriassa kolonialismista puhuttaessa yleensä viitataan eurooppalaiseen, 1400-luvun löytöretkistä alkaneeseen siirtomaavallan aikaan. (Ashcroft et al. 1998, 45–46.) Tutkielmassani tarkasteluni keskittyy suhteellisen pienelle alueelle, englanninkieliseen osaan Länsi-Intian saaristoa, jota hallitsi vuosisatojen ajan aina 1900-luvun loppupuolelle saakka yksi historian suurimmista imperiumeista. Brittien imperiumi oli levittäytynyt maapallon ympäri jokaiselle mantereelle eikä kuuluisan sanonnan mukaan imperiumin yllä aurinko koskaan laskeutunut.

Imperialismin ja kolonialismin käsitteet erotellaan yleisesti niin, että imperialismilla tarkoitetaan valtion ideologista pyrkimystä hallita sen ulkopuolisia alueita. Imperialismi ilmentyy niin symbolisesti kuin sotilaallisestikin asenteiden ja käytäntöjen kautta, joita kaukaisten alueiden hallinnassa käytetään. Kolonialismi tai kolonisaatio puolestaan tarkoittaa siirtomaan asuttamista, riistoa ja yritystä hallita vallatun alueen alkuperäistä väestöä sekä fyysisin että henkisin – esimerkiksi kielen ja koulutuksen – keinoin. Kolonialismin voi siis nähdä imperialistisen ideologian käytännön toteutuksena. (Boehmer 1995, 2.)

Kolonialismin aikana Karibian saaret muutettiin tuotantoyksiköiksi, joissa alkuun alkuperäisväestö ja sen käytyä riittämättömäksi saaristolle Afrikasta rahdatut orjat toimivat työvoimana valkoisten komennuksessa. Tämä synnytti kolonialismille leimallisen hierarkkisen

järjestyksen alistettujen orjien ja orjuuttajien välille (Ashcroft et al. 1998, 46). Järjestys rakentui perustuen ihmisten muuttumattomiin ominaisuuksiin, ennen kaikkea rotuun, mitä kautta valkoisen valta mustan yli pyrittiin luonnollistamaan ja tekemään järjestyksestä pysyvän. Kolonisoijan ja kolonisoidun välillä nähtiin binaarisia eroja, joista hallitsevaan liitettiin myönteisiä ominaisuuksia ja alistettuun kielteisiä – esimerkiksi inhimillinen/eläimellinen, sivistynyt/sivistymätön. (Hall 1999, 169.) Tätä eroa luovaa tapaa puhua ja rakentaa merkityksiä kutsutaan kolonialistiseksi diskurssiksi (Ashcroft et al. 1998, 42).

Käytän tutkielmassani diskurssin käsitettä Michel Foucault'n hengessä. Foucault (2005, 69) korostaa, että puhetavat ”muotoilevat järjestelmällisesti kohteet, joista ne puhuvat”. Diskurssit ovat sidoksissa aikakauden arvo- ja normisäännöstöihin ja samalla osallistuvat näiden säännöstöjen tuottamiseen. Ne eivät ”ole olemassa ennen itseään” ja koska ne rakentuvat ajassa, niitä voidaan toistaa, ne voidaan unohtaa ja ne voivat muuttaa muotoaan (Foucault 2005, 63, 69).⁵ Foucault'lle diskurssien analysoimisessa kyse ei ole yksittäisten käsitteiden sisällön vaan sen tutkimisesta, *miten* ja *miksi* puhunnat vaihtelevat eri aikakausina ja eri paikoissa (Foucault 2005, 67; Rantanen 1997, 12). ”Termillä *diskurssit* voidaan siis foucault'laisittain tarkoittaa kunkin aikakauden ja kussakin tilanteessa kielenkäytössä ilmenevää kiteytyynyttä ymmärrystä todellisuudesta” (Pietikäinen & Mäntynen 2009, 25). Vastadiskurssin käsitteellä tarkoitan dominoivaa tai dominoivaa diskurssia vastustavaa diskurssia ja käsitystä todellisuudesta. Näin diskurssien tutkimus ei ole ainoastaan kielitieteellinen vaan myös yhteiskuntatieteellinen kysymys.

Homi K. Bhabhan (2001, 66) mukaan kolonialistinen diskurssi oli riippuvainen muuttumattomuuden (*fixity*) ajatuksesta pyrkiessään ylläpitämään toiseuttavaa ideologiaa. Muuttumattomuus kulttuurisen/historiallisen/rodullisen eron perustana kolonialistisessa diskurssissa on lähtökohtaisesti paradoksaalinen: muuttumattomuuden ”konnotaatioita ovat kankeus ja muuttumaton järjestys, samoin kuin levottomuus, rappeutuminen ja demoninen toisteisuus” (emt. 66; oma suom.). Tällä Bhabha tarkoittaa sitä, että kolonialistinen diskurssi samoin kuin stereotyyppi sen pääasiallisena diskursiivisena strategiana perustuu ambivalentisti toisaalta siihen, mikä on aina ”ollut paikoillaan”, jo tiedetty, ja taas toisaalta huolestuneeseen ja pakonomaiseen yritykseen toistaa tätä diskurssia, jotta eriarvoinen tilanne ei muuttuisi (emt. 66). Stereotyyppiä, yleistystä ja yksinkertaistusta rotujen välisistä eroista, ei voikaan

⁵ Foucault asettaa diskurssit strukturalistisessa lingvistiikassa erotetun yksittäisen puhunnan (*parole*) ja kielijärjestelmän (*langue*) väliin (ks. Rantanen 1997, 11–12).

empiirisesti todistaa oikeaksi, sen oletettuun totuudellisuuteen voi vain diskursiivisesti vedota. Koska stereotyyppioita ja muuttumattomia eroja ei voi osoittaa toteen, muuttumattomuuden ajatus ei merkitse kolonialistisessa diskurssissa varmuutta ja pysyvyyttä, vaan ennemmin toistuvaa vakuuttelua, fiksaatiota ja pelkoa. Tämä pelko ja pakonomainen toisto nimenomaan pitävät stereotyyppiat hengissä.

Postkoloniaalinen, eli jälkikoloniaalinen, viittaa puolestaan aikaan, johon on siirrytty entisten siirtomaiden irrottauduttua emämaastaan. Elleke Boehmerin (1995, 3) sanoin postkoloniaalisuus tarkoittaa tilannetta, jossa kolonisoidut kansat etsivät omaa paikkaansa historiallisina subjekteina siirtomaavallan jälkeen. Ilmaisuu on kuvaava, sillä pitkä kulttuurinen alistaminen on jättänyt jälkeensä niin materiaalisen kuin immateriaalisen hämmennyksen, jota poliittinen itsenäistyminen ei voi ratkaista. Samaan aikaan suoran siirtomaavallan on korvannut ”ensimmäisen maailman” epäsuora, kapitalismin ja dominoivan kulttuuriaseman kautta maailmanlaajuisesti ilmenevä uusimperialistinen valta (Hall 2003, 239).

Postkoloniaalisessa teoriassa keskeinen kysymys on kulttuurien suhde toisiinsa. Kolonialistinen ajattelu korosti eurooppalaisten erinomaisuutta muihin kulttuureihin nähden ja oikeutti näin toisten kulttuurien alistamisen. Eurooppa metropoleineen edusti imperiumin keskusta ja siirtomaat olivat sen periferiaa, eksoottinen ”Toinen”, jota vasten Eurooppa peilasi omaa erinomaisuuttaan. ”Toisen” (*the Other*) tai koloniaalisen toisen käsitteellä viitataan eurooppalaisten tapaan esittää vieraat tai kolonisoidut kansat normaalista poikkeavina ja alempiarvoisina itseen nähden; eurooppalainen identiteetti ja erinomaisuus rakentuivat suhteessa tähän ”Toiseen”, joka esitettiin vähemmän humanina ja vähemmän sivistyneenä päättömänä massana (Boehmer 1995, 21). Varhaisessa postkoloniaalisessa teoriassa hylättiin rasismi, mutta silti pyrittiin korostamaan siirtomaiden *kulttuurista eroa* ja erillistä identiteettiä suhteessa valloittajaan nationalistisessä hengessä. Myöhemmin tätä näkökulmaa on kuitenkin problematisoitu ja suurin osa postkoloniaalisesta teoriasta onkin pitänyt kulttuurin *hybridisyyttä* ennemmin vahvuutena kuin heikkoutena. Idea kulttuurin hybridisyydestä perustuu ajatukseen, ettei kulttuurinen vaikutus valloittajan ja valloitetun välillä ole ollut yksisuuntaista, vaan kulttuurit ovat vaikuttaneet toisiinsa muodostaen hybridin. Hybridinen kulttuurikäsite poikkeaa kolonialistisesta ja nationalistisesta torjumalla ajatuksen puhtaiden kulttuurien olemassaolosta. Erityisen keskeisen roolin hybridisyyden tarkastelu on saanut sellaisten kulttuurien kohdalla, joissa koloniaalista aikaa edeltävää kulttuuria ei ole mahdollista osoittaa,

kuten radikaalisti paikaltaan siirretyistä kulttuureista rakentuneen Länsi-Intian. (Ashcroft et al. 1995, 183–184.) Länsi-Intiaan syntyynyttä kulttuuria kutsutaankin yleisesti kreolikulttuuriksi.

Kolonialistisesta diskurssista poiketen postkoloniaalinen teoria onkin korostanut erojen ja merkitysten *muuttuvaa* luonnetta ja hybridisyyttä. Stuart Hall (2003, 244) nojautuu tässä Derridan käsitteeseen *différance*, joka on ”samankaltaisuuksien ja erojen kudος, joka ei suostu jakaantumaan kiinteiksi vastakohtapareiksi”. Tämä kudος on aina muutoksessa, eikä merkityksiä voi kiinnittää mihinkään – näin ollen totaalaisia eroja ei ole (emt. 244).

Postkoloniaalinen kirjallisuus vastadiskurssina

Postkoloniaalisella kirjallisuudella tarkoitan tutkielmassani kolonialismin ajan jälkeistä kirjallisuutta, joka tarkastelee kolonialismia ja sen vaikutuksia omien tekstuaalisten strategioidensa kautta. Postkoloniaalinen kirjallisuudentutkimus on korostanut länsimaisen kanonisen kirjallisuuden roolia siirtomaiden kulttuurisessa alistamisessa ja tuonut esiin, että koloniaaliset todellisuuden representaatiot toimivat siirtomaissa vallan välineinä. Ashcroftin ja kumppaneiden mukaan kirjallisuus oli yhtä keskeinen osa brittiläisen imperiumin kulttuurihanketta kuin monarkkia oli sitä sen poliittiselle muodolle (Ashcroft et al. 1989, 3).

Elleke Boehmer (1995) erottelee toisistaan lisäksi koloniaalisen (*colonial*) ja kolonialistisen (*colonialist*) kirjallisuuden. Koloniaalinen kirjallisuus on termeistä yleisempi ja tarkoittaa koloniaalisena aikana kirjoitettua kirjallisuutta, joka on jollakin tavalla tekemisissä koloniaalisen näkökulman tai kokemuksen kanssa. Koloniaalisen kirjallisuuden ei Boehmerin mukaan kuitenkaan tarvitse viitata suoraan koloniaalisiin kysymyksiin, sillä varsinkin suurkaupunkien kirjallisuus, esimerkiksi Dickensin romaanituotanto, oli mukana vahvistamassa käsitystä Britanniasta dominoivana maailmanmahtina ja sai imperialismin näyttämään osalta asioiden järjestystä. (Boehmer 1995, 2–3.) Kolonialistinen kirjallisuus puolestaan sisältää selvän imperialistisen näkökulman. Boehmer määrittelee sen kolonisoijien eurooppalaiselle yleisölle kirjoittamaksi kirjallisuudeksi, joka käsitteli valloitettuja maita ja joka uskoi imperiumin oikeellisuuteen. (Emt. 2–3.) Kuten Boehmer tuo esiin, postkoloniaalisen kirjallisuuden määritelmässä on usein ongelmallista se, että ne ikään kuin olettavat postkoloniaalisen kirjoituksen kategorian olevan täysin vastakkainen koloniaalisen kirjallisuuden kanssa: esimerkiksi postkoloniaaliseen kirjallisuuteen on yhdistetty moniäänisyys ja koloniaaliseen yksiaäninen auktoriteetti, vaikka kumpikaan ei sovi näin rajoittavaan muottiin. Kaikki koloniaalinen tai edes kolonialistinen kirjallisuus ei ole

läpikotaisin vähättelevää alkuperäiskansoja kohtaan, kuten voisi olettaa asettamalla sen vastakkain postkoloniaalisen kirjoituksen kanssa. Boehmer toteaa, että on myös hyvä muistaa niiden aloitteiden, mitä nykyään kutsutaan postkoloniaalisiksi, alkaneen ilmentyä jo ennen itsenäistymisen aikaa, mikä näin tekee niistä myös osan koloniaalista kirjallisuutta. (Emt. 4–5.)

Ashcroft, Griffiths ja Tiffin kysyvät teoksessaan *The Empire Writes Back* (1989, uud. laitos 2002), miksi poliittisen itsenäisyyden saavuttaneiden entisten siirtomaiden täytyy jatkaa imperialismin kokemuksen käsittelyä ja miksi kolonialismi on edelleen aiheena relevantti. Miksi ei voisi vain jatkaa matkaa ja unohtaa? Kirjoittajat näkevät yhtenä keskeisenä syynä tälle sen, että entisellä valloittajalla on edelleen merkittävä kulttuurinen asema siirtomaissa, minkä yksi olennainen osa on valloittajan kieli. Tämä kieli toimi koloniaalisena aikana merkittävänä vallan välineenä, jonka kautta ”totuus”, ”järjestys” ja ”todellisuus” tulivat vakiinnutetuiksi. (Ashcroft et al. 2002, 7.) Dekolonisaatio, siirtomaavallan purkaminen, edellyttääkin poliittisten tekojen lisäksi symbolista kunnostustyötä ja dominoivien merkitysten uudelleen muotoilua, missä postkoloniaalisella kirjallisuudella on osansa esimerkiksi ilmaisemalla aiemmin vaiennetun kolonisoidun kokemuksen ja tekemällä tyhjäksi kolonialismia tukevat diskurssit esimerkiksi rotuluokitteluista (Boehmer 1995, 3).

Postkoloniaalisten kulttuurien vahva hybridinen suhde länsimaiseen kulttuuriin on johtanut tarpeeseen uudelleen lukea ja kirjoittaa eurooppalaisia historiallisia ja kaunokirjallisia tekstejä postkoloniaalisen kirjallisuuden puitteissa, mihin viitataan ”takaisin kirjoittamisena” (*writing back*). Helen Tiffin (1995, 95) nimittää tätä elintärkeäksi, kumoukselliseksi tehtäväksi, joka on ominaisluonteista postkoloniaaliselle kirjoitukselle ja muodostaa perustan postkoloniaaliselle diskurssille. Takaisin kirjoittaminen tarkoittaa länsimaalaisten tekstien uudelleen kirjoitusta näkökulmasta, joka muotoilee ja järjestää uudelleen länsimaista todellisuutta postkoloniaalisin ehdoin (Ashcroft et al. 2002, 32). Esimerkiksi Dominicalla syntyneen Jean Rhysin *Wide Sargasso Sea* (1966) kirjoittaa uudelleen Charlotte Brontën *Jane Eyren* (1847) antaen äänen valkoiselle kreolinalaiselle, *Jane Eyren* ”hullulle Berthalle”.

Takaisin kirjoittaminen ja sorretun kokemuksen esiintuominen ovat kuitenkin prosesseina myös problemaattisia, sillä ne usein edellyttävät valloittajan kielen ja kirjallisten muotojen, kuten romaanimuodon, hyödyntämistä. Tähän liittyy ambivalentti käsite *mimicry*, jonka suomennan biologian käsitteen mukaisesti mimikryksi.⁶ Koloniaalisessa kontekstissa mimikry tulee esiin,

⁶ Biologiassa *mimicry* on joidenkin lajien suojautumiskeino, jossa kahden lajin yhdennäköisyys suojelee toista lajeista. Samankaltaisuus voi koskea muun muassa väritystä tai käyttäytymistä. Esimerkiksi joidenkin

kun kolonisoidun yhteisön jäsenet imitoivat kolonisoijan kulttuuria, jota heitä siirtomaissa opetettiin ihannoimaan ja noudattamaan. Bhabhan (2001, 122) mukaan tämä kolonisoijalta saatu ”sivistys” ei kuitenkaan tuottanut pelkkää kopioivaa toistoa, vaan mimikryn kautta syntyy aina jotain uutta, mikä uhkaa kolonialistista diskurssia. Elleke Boehmerin (1995, 171–172) mukaan kolonisoijan ei-eurooppalaisuutta väheksyvät traditiot esimerkiksi historiassa, filosofiassa ja kirjallisuudessa täytyi siirtomaissa ensiksi korvata toistamisella, jopa ”orjallisella” kopioinnilla. Alkaessaan ilmaista itseään Euroopasta adoptoiduilla kirjallisilla muodoilla siirtomaiden kirjailijat astuivat pois kolonialistisen representaation roolista hiljennettyinä objekteina (Emt. 171–172).

Bhabhan (2001, 122) mukaan mimikry onkin monimutkainen ja häilyvä, mutta onnistuessaan kumouksellinen diskursiivinen strategia, jonka teho ja uhka kolonialistiselle diskurssille perustuvat hienovaraiseen mutta jatkuvaan lipsumiseen, liioitteluun ja erontekoon alkuperäisestä. Nämä synnyttävät usein ironiaa tai parodiaa alkuperäistä kohtaan. Imitoinnin kumouksellisuus piilee Boehmerin (1995, 175) mukaan pääosin tekstin pinnan alla: kaksoismerkityksissä ja epätodennäköisissä rinnastuksissa. Mimikryn onnistumista on verrattu usein *camouflage*-käsitteeseen (suomeksi suojaväri, naamioituminen, maastopuku), sillä siinä naamioitu ei harmonisoidu taustansa *kanssa* tai osaksi sitä vaan kirjavaa taustaa *vasten* (Bhabha 2001, 121) – esimerkiksi pöllö ei muutu osaksi puuta, vaikka sen kirjava höyhenpeite naamioi sen puun kaarnan väriseksi. Boehmerin (1995, 174) mukaan esimerkiksi Britanniassa vaikuttaneet kirjailijat Claude McKay ja V. S. Naipaul haastoivat dominoivan kulttuurin sen omalla maaperällä ja sen omilla ehdoilla, hiotulla englannin kielellään, jolloin nämä siirtomaissa syntyneet kirjailijat alkoivat horjuttaa kolonialistista maailmanjärjestystä toiseuden positiostaan käsin. Vaikka mimikryn voi nähdä kumouksellisena keinona, täytyy muistaa, että imitointiin ja valloittajan käytäntöjen adoptointiin liittyy myös menetystä ja kipua siitä, että valloittajan kieli ja ilmaisukeinot ovat usein ainoat tarjolla olevat. Esimerkiksi karibialaisten siirtokuntien tapauksessa kolonisoiduilta afrikkalaisilta orjilta riistettiin heidän oma kielensä, minkä vuoksi englanti (paikallisten varianttiansa kanssa) on ainoa kieli suuressa osassa entistä brittiläistä Länsi-Intian saaristoa.

Postkoloniaalisella diskurssilla tarkoitetaan ennen kaikkea erilaisia kumouksellisia, dominoivan diskurssin vastadiskursseja. Postkoloniaalinen vastadiskurssi ei pyri dominoivan

hyönteislajien väritys muistuttaa syötäväksi kelpaamattomia mehiläisiä ja kimalaisia, minkä turvin ne välttyvät petojen saalistukselta. (Tirri et al. 2001, 454.)

diskurssin paikalle, vaan se pyrkii kehittämään omia tekstuaalisia strategioitaan, jotka lopulta paljastavat ja murtavat dominoivan diskurssin. (Tiffin 1995, 96.) Ashcroftin ja kumppaneiden mukaan postkoloniaalisuus tekstissä piilee nimenomaan sen diskursiivisissa ominaispiirteissä ja representaation muodoissa, joita ovat esimerkiksi allegoria ja ironia sekä metafora ja kanonisten tekstien uudelleen luenta postkoloniaalisessa valossa (Ashcroft et al. 1989, 193).

1.3 Matkan(i) määrittely: matkan käsitteestä ja tutkielman rakenteesta

Yrjö Sepänmaa määrittelee matkan käsitteen lähdön, perillä olon ja samanaikaisesti toisaalta jostakin poissaolon sekä paluun (tai perille pääsemisen) muodostamaksi fyysiseksi tai henkiseksi kokonaisuudeksi; matkalla ”on alku ja loppu ja siksi rakenne” (Sepänmaa 1998, 13). Matkassa keskeisenä onkin kirjallisuudentutkimuksessa pidetty sen temporaalista ja spatiaalista rakennetta, joka yhdistää paikkoja toisiinsa ajalliseksi helminauhaksi. Matkan eri vaiheet: lähtö, matkustaminen, tapaamiset tien varrella ja paluu – herättävät odotuksia tapahtumista ja muodostavat rakenteen, joka ”suorastaan kutsuu tulla kerrotuksi” (Mikkonen 2007, 286). Kertomusten ymmärtäminen onkin kietoutunut yhteen matkustamisen kokemuksen kanssa – kertomuksetutkimuksessa matkatarina on toiminut tavallisesti joko mallikertomuksena tai mallina kertomukselle. Matkajuonen rakenteen lisäksi matkakokemuksesta tekee erityisen kerronnallista se, että siinä tapahtumien sarja ”inhimillistyy” kun tapahtumilla on tietty kokija tai kokijaryhmä, joka antaa tapahtumille merkityksen. (Mikkonen 2007, 286–287.)

Lucyn matkan muodostavat takaumien kautta kuvattu lähteminen sekä perillä olo ja poissaolo, joten karkeasti katsoen sen voi katsoa täyttävän Sepänmaa (1998, 13) antamat matkan kriteerit. Se ei ole prototyyppinen tien vartta seuraava ja risteyksien kohdalla oikeaa suuntaa aprikoiva matkakertomus – ei ainakaan maantieteellisesti katsottuna, vaan se liikkuu maantieteellisesti melko suppealla ja myös hieman epämääräisellä alueella alkaen Lucyn saapumisesta Amerikkaan ja päättyen Lucyn asuessa Amerikassa oman kattonsa alla.

Kincaid-tutkimuksessa Lucyn siirtymään viitataan melko yleisesti käsitteellä ”diaspora” (ks. esim. Braziel 2009) ”matkan” sijaan. Omassa työssäni käytän ”matkaa” neutraalina käsitteenä, joka viittaa liikkeeseen paikassa – näin käsittelyssäni ”matkan” käsite kattaa alleen kaikenlaisen

”paikaltaan siirtymisen” (*displacement*).⁷ Tämä on monella tavoin kielitekninen valinta, sillä ”paikaltaan siirtymä” on suomeksi hankala käsite. Toisaalta ”matka” merkitsee suomen kielessä myös välimatkaa kahden paikan välillä, joten sanalla on neutraali merkitys paikkojen välisenä tilana. Samalla ”matka” toimii kattokäsitteenä erityyppisille matkoille tai siirtymille kuten diaspora, turismi tai maanpako. Liike paikassa on toki aina myös liikettä ajassa, mutta annan tutkielmassani paikkaan liittyville kysymyksille päähuomion. Ajallis-paikallinen ulottuvuus on vahvimmin läsnä neljännessä luvussa, jossa käsittelen matkakertomuksen ja kehityskertomuksen suhdetta.⁸

Vaikka käytän matkaa yleiskäsitteenä liikkeelle paikkojen välillä, on matkanteon eri muotojen välisten erojen ymmärtäminen tärkeää. Diaspora, eli pakkomuutto, tai diasporinen paikka on R. Radhakrishnanin määritelmän mukaan yhdysviivan tila (*space of the hyphen*), jossa toisiinsa yrittävät yhdistyä yksilön alkuperään liittyvä identiteetti ja hänen nykyisen kotipaikkansa identiteetti. Olennaista diasporisessa subjektiivisuudessa onkin väistämättä sen *kaksinaisuus* – aiemmalla paikalla on aktiivinen ja kriittinen suhde yksilön nykyisen kotipaikan kulttuuriin. Diasporan pitkittyessä ”kodin” käsitteestä tulee tietyllä tapaa välissä olon tila – ihmisen käydessä töissä, maksaessa veroja ja osallistuessa uuden kotipaikkansa yhteiskuntaan olisi outoa olla nimittämättä tätä paikkaa kodiksi, mutta taas toisaalta syyt uuteen kotipaikkaan saapumisessa ovat alkuperäisen kotipaikan tilanteessa. (Radhakrishnan, 1996, ix–x.)

Karibiaa koskevassa tutkimuksessa on nähtävissä parinkymmenen viime vuoden aikana tapahtunut diskursiivinen muutos Karibialta pois suuntautuvan muuttoliikkeen kohdalla: yhä useammin diasporan tai maanpaon (*exile*) sijaan on alettu puhua siirtolaisuudesta (*migrancy*). Myös jotkut kirjailijat, kuten intialaissyntyinen Salman Rushdie, ovat määritelleet transkulttuurisuuden kokemuksensa siirtolaisuuden kautta hyläten maanpaon käsitteen, joka on yhdistetty sellaisiin aiemman sukupolven kirjailijoihin kuten V. S. Naipauliin ja George Lammingiin. (Mardorossian 2005, 114, 117–118.) Kuten Mardorossian tuo esiin, ei ole

⁷ Kaplan (1996, 3) käsittelee teoksessaan *travel* ja *displacement* käsitteiden retorista ja historiallista suhdetta. *Travel* on voimakkaasti modernistinen käsite, joka viittaa kapitalismin aikaan saamaan liiketoiminnalliseen ja vapaa-ajalla tapahtuvaan liikkumiseen. *Displacement* viittaa ennemminkin ihmismassojen maastamuuttoon, jonka modernismi on saanut aikaan. (Emt. 3.)

⁸ Matkakertomuksen ja kehityskertomuksen ajallis-paikallista yhteyttä kuvaa myös Mihail Bahtinin ”tien kronotooppi”. Kirjallisuudessa kronotoopilla tarkoitetaan ajan ja paikan tiivistymistä ja yhdistymistä merkitykselliseksi kokonaisuudeksi (Bahtin 1981, 84). Tien kronotoopille keskeistä on eteneminen, tapaamiset tien varrella sekä usein sattumanvaraisuus: tiellä kansalaisuudeltaan, iältään ja sosiaaliselta luokaltaan erilaisten ihmisten polut kohtaavat (tai eivät kohtaa) ja vaikuttavat toisiinsa samassa ajallisessa ja paikallisessa pisteessä. Tie myös mahdollistaa uusien suuntien ottamisen. Tämä tien kronotooppi kattaa alleen myös metaforisesti ihmisen elämänpolun. (Bahtin 1981, 243–244; ks. myös Mikkonen 2007, 286.)

merkityksetöntä, minkä paikaltaan siirtymisen metaforan kautta kirjailijoita ja heidän tuotantoaan katsellaan: maapaossa ollessa paluu on mahdotonta tai siihen liittyy esimerkiksi teloituksen uhka, kun taas siirtolaisuus ymmärretään enemmän vapaaehtoisena, paremman elämän tai toimeentulon etsimisena. Mardorossianin (2005, 117) sanoin siirtolaisen identiteetti ei ole pysyvä tila, vaan joksikin tulemisen prosessi, johon sisältyy ambivalenssi sekä nykyistä että mennyttä olemassaoloa kohtaan, eikä siihen liity maanpakoon perinteisesti liitettyä binaarista oppositiota ”siellä” ja ”täällä” välillä.⁹ Vaikka siirtolaisuus-käsitteen käyttö onkin yleistynyt, ovat maanpaon ja diasporan käsitteet yhä yleisesti käytössä myös viimeisten vuosikymmenien aikana julkaisseiden karibialaisten naiskirjailijoiden kohdalla, kuten esimerkiksi Jennifer Donahuen (2014) sekä Jana Evans Brazielin tutkimukset (2003, 2009) osoittavat. Diskursiivinen muutos ei olekaan nähdäkseni niinkään tapahtunut pois maanpaon tai diasporan käsitteestä ja kohti siirtolaisuutta, vaan käsitteitä on määritelty uudelleen ja ne ovat tietyllä tavalla sekoittuneet, niin että myös siirtolainen voi olla maanpaossa (”in exile”). Donahue (2014, 8–9) esimerkiksi ei määrittele maanpakoa ulkoisen pakon kautta, vaan näkee yhteyden karkotetuksi tulleiden ja lähtemisen pakkoa tuntevien välillä.

Perinteinen käsitys matkasta kotoa lähtönä ja kotiin palaamisena ei olekaan mielestäni tänä päivänä riittävä, sillä se on vahvasti sidoksissa ajatukseen siitä, että kulttuuri, koti tai kulttuuri-identiteetti pysyy paikoillaan. Kulttuurintutkimuksessa matkustamisen alle on viime vuosikymmeninä alettu lukea myös vaeltavan elämänmuodon tutkimusta, kulttuurien halki kulkemista ja kulttuurien muokkaamista, jota tapahtuu väistämättä, kun toisen kulttuurin edustaja – esimerkiksi turisti, elokuva tai lähetystyöntekijä – saapuu toiseen kulttuuriin (Hakkarainen & Koistinen 1998, 6). Postkoloniaalinen matka usein onkin tällainen vaelteleva matka – sillä on selkeä alku, mutta loppu on epämääräisempi. Tämä näkyy myös matkakertomuksen juonessa. Toisin kuin klassisessa länsimaisessa poetiikassa tarinan loppu ei välttämättä selkeästi määritäkään tarinan merkitystä tai ratkaise matkalaista eteenpäin kuljettanutta konfliktia.

Perinteistä selvärakenteista matkaa vieraaseen kulttuuriin voi pitää myös etuoikeutena, johon isolla osalla ihmisistä ei ole edes taloudellisia mahdollisuuksia. Tällainen on Sepänmaan kuvaamaa ”itsetarkoituksellinen eli ’vapaa’ matka”, josta matkalainen tyypillisesti pyrkii

⁹ Stuart Hall kritisoi diasporisen identiteetin traditionaalisia, nationalistisia määritelmiä ja määrittelee myös diasporisen identiteetin niin, että se on sekä olemista (”being”) että joksikin tulemista (”becoming”). Joksikin ei voi tulla olematta ensin jotain, lähtemättä ensin jostakin kulttuurisesta alkuperästä liikkeelle. (Hall 1990, 225.) Tämä muistuttaa Radhakrishnanin (1996) määritelmää diasporisesta paikasta yhdysviivan ja välissä olemisen tilana sekä Hakkaraisen käyttämää vaeltavan kirjailijan käsitettä (ks. yllä s. 4).

rakentamaan taideteoksen kaltaisen kokonaisuuden ”aurionottoineen, museokäynteineen ja retkineen” (Sepänmaa 1998, 13). Itsetarkoitukselliselle matkalle tyypillistä on myös sen estetisoiminen esimerkiksi postikorttien kautta. Lucyn matka ei ole sellainen, vaikka teoksen ensimmäisessä luvussa Lucy esittääkin vapaata matkalaista ja kirjoittaa kotiin kuinka ihanaa kaikki on, aivan ”kuin eläisi elämäänsä postikortissa, sellaisessa jossa on satiininauha ja topattuja sydämiä ja ruusuja” ja kaikki, joille hän kirjoittaa vastaavat, kuinka ihanaa on kuulla hänen kuulumisiaan ja kuinka he ”eivät voi odottaa sitä päivää, jolloin hän palaa” (*L*, 10–11). Satiininauhat ja pienet topatut kangassydämet korostavat ironisesti tätä molemminpuolista esitystä, sillä koloniaalisen ajan lopulla siirtomaista Atlantin yli lähteneet harvoin palasivat pysyvästi kotiin muuta kuin arkussa, kuten Velma Pollardin novellissa ”My Mother” (1989).

Matkustamisella on metaforana tiivis yhteys elämänkulun kanssa. Matkan ja liikkeen konseptit ovat monissa kielissä tiukasti yhteydessä yksilön elämänkulkuun, ajankulkuun sekä ajatteluun ja henkisiin prosesseihin liittyviin käsitteisiin (Mikkonen 2007, 288). Metaforisen ulottuvuuden lisäksi matkustaminen usein myös aiheuttaa ihmisessä niin emotionaalisia kuin fyysisiäkin muutoksia, ja matkakertomus on usein samalla päähenkilön kehitys- tai muodonmuutoskertomus.¹⁰ Hulme ja Youngs (2002, 2) toteavat länsimaisen matkakirjoituksen perspektiivistä käsin, että suhtautuminen matkustamiseen on aina ollut ristiriitaista: toisaalta matkustus on nähty valistavana, mutta joskus matkalaiset palaavat takaisin eri ihmisinä tai eivät palaa ollenkaan, minkä vuoksi matkustamiseen ja kotiinpaluuseen sisältyy aina sekä iloa että vaaraa. Matkustamisella onkin tärkeä rooli identiteetin rakentumisessa (Arapoglou et al. 2014, 3).

Pyrin tutkielmassani selvittämään, toimiiko Lucyn matka vastadiskurssina imperialistisille tai dominoiville matkakertomuksen diskursseille. Matkakertomuksen käsitteellä viittaan kertomuksiin, jotka kuvaavat maailmaa tietystä ajan ja paikan halki kulkevan hahmon tai ryhmän perspektiivistä (Mikkonen 2007, 287). En tee tutkielmassani eroa omaelämäkerrallisten tai täysin fiktiivisten matkakertomusten välillä, vaan näen niiden diskurssiiviset keinot pääosin vertailukelpoisina.

Oman tutkimukseni lähtökohta on ennen muuta teksti- ja teoslähtöinen, mutta Kincaidin teosten osittain omaelämäkerrallinen, motiiveiltaan ja teemoiltaan resonoiva luonne on usein kutsunut

¹⁰ Tämä on keskeinen näkökulma esimerkiksi Jennifer Donahuen (2014) väitöskirjassa, joka tutkii muodonmuutoksen prosessia joidenkin Karibialta lähteneiden naiskirjailijoiden tuotannossa pakenemisen troopin kautta.

tutkijoita lukemaan hänen fiktiotaan, haastattelujaan ja ei-fiktiivisiä esseitään yhdessä. Esimerkiksi Maria Helena Lima (2002, 857) tulkitsee Kincaidin lukuisten kehityskertomusten muodostavan yhdessä lukijan silmien eteen yhden, kirjailijan oman, *Bildungin*. J. A. Brown-Rose (2009, 64) hakee myös tulkinnallista tukea Kincaidin haastatteluista ja nimittää tämän tuotantoa Kincaidin elämän käynnissä olevaksi fiktionaaliseksi autobiografiseksi saagaksi. Itse en ole kiinnostunut tekijän intentiosta, mutta Kincaidin tuotannon intertekstuaalisista suhteista kyllä. Luonnollisesti postkoloniaalinen näkökulma tuo mukaan myös yhteiskunnallisen kontekstin. Foucault'n diskurssiteorian mukaisesti näen tekstin osallistuvan yhteiskunnan rakentamiseen ja muokkaamiseen.

Tutkielmani etenee niin, että luvussa 2 käsittelen paikan- ja henkilökuvauksen diskursseja *Lucyssa*. Katsominen ja nimeäminen ovat kaksi imperialistisen matkakertomuksen käyttämistä diskurssiivisista strategioista, joilla eurooppalaisten nähdään ottaneen haltuun vieraan kulttuurin. Intertekstuaalisuuden näkökulma on käsittelyssäni keskeinen ja pohdin, miten paikan- ja henkilökuvaus *Lucyssa* asettuu näitä imperialistisen matkakertomuksen strategioita vasten. Sovellan myös Evelyn O'Callaghanin (2005) teoriaa kolonisoidun matkalaisen kaksoisnäöstä (*double vision*), jonka mukaan koloniaalisen subjektin tapa vastaanottaa metropoli on väistämättä intertekstuaalinen. *Lucyssa* viittaukset toisiin teksteihin voivat vaikuttaa ensi alkuun pelkästään luovan tarinamaailmaa, mutta pyrin osoittamaan, että niillä on teoksessa myös syvempi vastadiskurssiivinen rooli. Ymmärrän intertekstuaalisuuden Liisa Saariluoman ja Marja-Leena Hakkaraisen toimittaneen *Interteksti ja konteksti* (1998) teoksen hengessä diskurssiivisina keinoina, joiden kautta on mahdollista puhua ”tekstien ’ulkopuolisesta’ kontekstista” kuten politiikasta, ideologioista sekä historian ja taiteen kysymyksistä (Saariluoma 1998, 11).

Luvussa 3 teen hypyn narratologisiin vesiin ja tarkastelen kertojuuteen liittyviä kysymyksiä erityisesti Gérard Genetteen ja Dorrit Cohniin tukeutuen. Luvussa analysoin *Lucyn* subjektiivista minäkertojaa ja *Lucyn* tekemää kielellistä matkaa. Tärkeä teema tässä luvussa on universaalisuuden, subjektiivisuuden ja relatiivisuuden välillä, joista ensimmäinen on postkoloniaalisessa teoriassa yhdistetty englantilaisen kanonisen kirjallisuuden kolmannen persoonan kaikkietävään kertojaan (Griffith 1998, 220) kuten myös valistuksen ajan imperialistisen matkakertomuksen tapaan kätkeä kokeva subjekti ja esittää nähdyt asiat objektiivina havaintoina. Postkoloniaaliselle kirjallisuudelle onkin todettu olevan tyyppillistä

kirjoittaa tätä ääntä vastaan – ei niinkään kumoamalla koloniaalista ääntä, vaan osoittamalla ”totuuden” olevan luonteeltaan subjektiivista tai relatiivista.

Matkani loppupuolella luvussa 4 siirryn karibialaisten naiskirjailijoiden *Bildungsroman* -perinteen kontekstiin, jonka kautta käsittelen matkakertomuksen ja kehityskertomuksen suhdetta ja pohdin Lucyn hahmon kehitystä. Tässä tärkeänä teemana on itsenäistyminen äidistä ja problemaattinen äiti–tytär-suhde, joka karibialaisessa *Bildungsroman* -perinteessä toimii yleisesti ”metaforisena esityksenä siirtomaan ja kolonisoidun suhteesta” (Ilmonen 2009, 13–14). Lisäksi tarkastelen, millaisia metaforia karibialaisen ja amerikkalaisen tilan kuvauksiin sisältyy.

2 Matkalla ja poissa – paikan- ja henkilökuvauksen diskurssit

Matkustamista ja ihmisten liikkuvuutta on pitkään pidetty moderniteettia, teknologista edistyneisyyttä ja valtaa viestivinä trooppeina (Edwards & Graulund 2011, 2–3). Asetelma, jossa siirtomaa-ajan periferian alistettu toinen matkustaa keskukseen, metropoliin, on koloniaalisen vallan näkökulmasta nurinkurinen teko. Tässä luvussa tarkastelen, miten *Lucy* käyttää kahta imperialistisen matkakertomuksen vallan trooppia ja diskursiivista strategiaa – nimeämistä ja katsomista.

Vaikka käsittelen katseen ja nimeämisen näkökulmia erillään, ne limittyvät luennassani toisiinsa kaksoisnäön käsitteen kautta. Postkoloniaaliset tutkijat ovat korostaneet, että katseen kuvaaminen niin sanotun ”imperialistisen silmän” kautta toimi yhtenä vallan muotona imperialistisissa esityksissä. Tätä katseen kuvauksen tapaa hallitsivat valistuksen aikana empiirisen tieteen luokittelevat normit ja myöhemmin viktoriaanisena aikana verbaalinen maalailu, joiden kautta katse muodosti yksisuuntaisen subjekti–objekti-suhteen eurooppalaisen katsojan ja katsottavansa välille ja näin passivoi ja objektivoi katseensa kohteen. (Emery 1997, 261; Pratt 2003.) Emery (1997, 261–262) näkee tämän saman imperialistisen katsomisen tavan myös turisteille suunnatuissa matkaoppaissa sekä kaupallisissa elokuvissa.

Mary Louise Prattin (2003, 202–203; 1994, 201) mukaan katse oli eurooppalaisten tutkimusmatkailijoiden merkittävin väline kynän ja paperin lisäksi, sillä tutkimusmatkailun saavutukset rakentuivat kaksivaiheisesti itse matkustamisesta sekä matkakirjoituksesta. Himoitun kohteen näkeminen merkitsi sen löytämistä, mutta vasta löydöstä kertominen kirjallisten dokumenttien kautta teki sen osaksi eurooppalaisten todellisuutta: ”If you don’t survive to tell the tale, you might as well have never gone, unless of course someone else survives to bring back your diary” (Pratt 1994, 201). Katseen kuvaus matkakirjoituksessa olikin keskeinen osa eurooppalaista laajentumisprojektia.

Näkemykseni mukaan katse on postkoloniaalisessa matkakertomuksessa Prattin ja Emeryn kuvaamaa imperialistista katsetta monitahoisempi ja kytköksissä intertekstuaalisuuteen. Tämä tulkintani perustuu Evelyn O’Callaghanin (2005) teoriaan siitä, että länsi-intialaisten, metropoleihin lähteneiden siirtolaisten kertomuksissa suhde uuden paikan maisemaan on kerrostunut. Nämä kerrokset muodostuvat sekä siirtolaisten aiemmasta karibialaisesta kokemusmaailmasta että ennakkotiedosta metropolin kulttuurista, arkkitehtuurista ja ilmastosta, jota välittivät imperiumin eri instituutiot kirkoista, kouluihin ja museoihin,

massatuotanto kalenterien kuvituksista elintarvikkeiden etiketteihin sekä mainokset, elokuvat ja muu media. Siirtolaisten lähtiessä Eurooppaan tai Amerikkaan tämä ennestään ”tiedetty”, jo visualisoitu kuva imperiumin keskuksista on tietynlainen prisma, jonka läpi siirtolainen vastaanottaa metropolin todellisuuden. (O’Callaghan 2005, 491–492.)

Toki kenen tahansa vieraaseen kulttuuriin lähtevän matkustajan, joka yhtään on tutustunut ennalta kohteeseensa, katsetta voi nimittää kerrostuneeksi: eurooppalainen vertaa karibialaista luontoa paitsi oman maansa luontoon myös kuviin ja kuvauksiin, joihin on tutustunut ennalta. Mutta moniko on esimerkiksi Thaimaahan lähtiessään lukenut yhtäkään thaimaalaisen kirjoittamaa matkaopasta, saati sitten että olisi lukenut pelkkää kaakkoisaasialaista kirjallisuutta läpi elämänsä? Kokemus siirtomaa-aikana lähteneellä kolonisoidulla on erilainen kuin ”kenen tahansa matkailijan”, sillä siirtomaissa valloittajan kulttuuria ja arvoja opetettiin ihannoimaan kouluissa. Metropolin kieltä puhuttiin ja sen kulttuuriin lukeutuvaa kirjallisuutta luettiin. Suhde tämän kulttuurin kanssa oli hybridinen eikä Karibialla selvästi erotettavissa ”alkuperäisestä” kulttuurista (Ashcroft et al. 1995, 183–184).

Hence, we can perhaps read the diaspora space through the notion of a kind of palimpsest, or an intertextual, multiple visioning which in effect layers/yokes together the different landscapes and cultures whose contact has informed their joint formations. (O’Callaghan 2005, 492.)

O’Callaghan käyttää esimerkkinä kerrostuneesta maisemasta V. S. Naipaulin kuvaamaa lehmää tämän teoksessa *The Enigma of Arrival* (1987): Naipaulin siirtolaispäähenkilö näkee englantilaisella niityllä lehmiä, jotka näyttävät samalta kuin ne lehmät, jotka olivat tulleet hänelle tutuiksi Trinidadissa maitotiivistetölkkin kyljessä. Hän on tuonut mukanaan Englantiin ”ideaalin” käsityksen siitä, miltä *oikean* lehmän pitäisi näyttää, ja samalla myös toisen kuvan laihoista, näivettyneistä lehmistä, jollaisia hänen kasvuympäristönsä lehmät olivat ja jotka eivät sopineet maitotiivistetölkkin kuvan esittämään, maahantuotuun lehmän ”ideaaliin”. Havainto johtaa hänen havaintokykynsä relatiivisuuden tiedostamiseen: päähenkilö ei pysty todella näkemään Englantia, koska ”Englannin idea” eräänlaisena fantasiana on iskostettu hänen koloniaaliseen mielikuvitukseensa. (O’Callaghan 2005, 492.)

O’Callaghan viittaa tähän prosessiin myös käsitteellä kahtena näkeminen (*double vision*), josta käytän suomennosta kaksoisnäkö. Lääketieteellisesti kahtena näkeminen viittaa silmän häiriötilaan (diplopia), jossa henkilö havaitsee saman objektin kahtena vierekkäisenä kuvana, mikä saattaa häiritä esimerkiksi potilaan tasapainoa, liikkumista ja kykyä lukea. Karsastuksesta (lat. *strabismus*) eli yhdestä diplopian aiheuttajasta kärsivillä lapsilla lapsen kehittymättömät

aivot hylkäävät automaattisesti toisen näistä kuvista, eikä lapsi valita kaksoiskuvasta. Vasta aikuisiällä diplopiasta tulee vaikeaa olla huomaamatta. (Kernich 2006, 229–230.) O’Callaghanin käsitevalinta on osuva, sillä lääketieteellisen diplopian tavoin koloniaalisen ajan siirtolaiset eivät pysty aivan yhdistämään eri kulttuureista peräisin olevia näkemisen ja kokemisen tapojaan edessään olevaan, mikä pakottaa heidät pois tasapainosta käsittelemään uudelleen kokemaansa ja lukemaansa ja etsimään siitä henkilökohtaista totuutta.

2.1 Katsomisen valta

Peggy came to look out of the window, too. Was she seeing the same things as we looked out on the same view? Probably not. (*L*, 154.)

Turismista kirjoittaneiden John Urryn ja Jonas Larsenin (2011, 75) mielestä näkökyky on matkalaisen kokemuksessa keskeinen. Katseen (*gaze*) käsite painottaa, että katsominen on opittu taito ja ettei puhdasta ja viatonta katsetta ole olemassakaan. Katse ei ole sama asia kuin näkeminen tai näkökyky (*vision*), joka on ihmissilmän aisti, vaan katse viittaa sosiaalisesti konstruoituun näkemisen tapaan. (Urry & Larsen 2011, 75.) Kyse on siis siitä, mitä me näemme, kun katsomme jotain – esimerkiksi plastiikkakirurgi tai kuulusteleva poliisi näkevät oletettavasti hyvin erilaisia asioita katsoessaan asiakkaitaan. Katse on määrätynyt sosiaalisesti ja kulttuurisesti, joten olemassa on paljon erilaisia tapoja nähdä maailma; katsetta suodattavat katsojan odotukset, halut, taidot ja sitä kehystävät myös ikä, koulutus, kulttuuritausta ja sukupuoli (emt. 75). Tulkintani mukaan *Lucyssa* ero katsomisen tavassa toimii motiivina, jolla tuodaan esiin henkilöhahmojen välisiä sosiaalisia ja kulttuurisia eroja. Tämän vuoksi irlantilaistaustainen Peggy, jolla Lucyn mielestä ei ole muuta yhteistä hänen kanssaan kuin sama levottomuus ja sama ”skin-doesn’t-fit-ness”, tuskin näkee samoja asioita kuin Lucy katsoessaan ulos ikkunasta (*L*, 154).

Lucyn kuvaus saapumisestaan uuteen maahan sisältää vierauden tunteen, eikä hän pysty ”näkemään mitään selvästi” (*L*, 3). Matkalaisen näkemää maisemaa suodattaa (tai sumentaa) hänen menneisyytensä ja kokemuksensa, ja näin matkustajan menneisyys tulee samalla läsnä olevaksi poissaolonsa kautta:

I had come the night before, a gray-black and cold night before – as it was expected to be in the middle of January, though I didn’t know that at the time – and I could not see anything clearly on the way in from the airport, even though there were lights everywhere. (*L*, 3.)

Lucyn tapaan nähdä metropoli vaikuttaa hänen kokemustensa lisäksi myös hänen ennakkotietonsa, kirjat joita hän on lukenut ja kuvat joita hän on nähnyt – kuten O’Callaghanin teoria kaksoisnäöstä esittää. Kaupungin kuuluisat paikat eivät olekaan sellaisia, kun *Lucyn* idealistinen ennakkokäsitys antaa odottaa:

In a daydream I used to have, all these places were points of happiness to me; all these places were lifeboats to my small drowning soul, for I would imagine myself entering and leaving them, and just that – entering and leaving over and over again – would see me through a bad feeling I did not have a name for [...] Now that I saw these places, they looked ordinary, dirty, worn down by so many people entering and leaving them in real life, and it occurred to me that I could not be the only person in the world for whom they were a fixture of fantasy. It was not my first bout with the disappointment of reality and it would not be my last. (*L*, 3–4.)¹¹

Se, että metropolin maamerkit toimivat monille muillekin haaveilun tai fantasian ”vakiokalustona”, osoittaa metropolien ”spektaakkeleiksi” (*L*, 3) tarkoitettujen nähtävyyksien olevan ihmisten, Boehmerin (1995, 178) ja O’Callaghanin (2005, 492) mukaan erityisesti siirtomaiden ihmisten, idealisoinnin keskipisteessä. Tässä voi nähdä yhteyden Elleke Boehmerin luentaan Naipaulin tuotannosta, erityisesti *A House for Mr Biswal* teoksesta:

Colonials who migrate to the capital do not escape alienation, though their condition is manifested in a different way. Their education gives migrants an insider’s knowledge of metropolitan culture. Everything has a strange familiarity ‘like something ... always known’. However, they must learn to overcome the ‘fracture’ which divides their lived experience from their fantasy of metropolitan life. (Boehmer 1995, 178.)

Suurkaupungit, imperiumin keskukset ovat koloniaalisen ”sivistyksen” ihannoimia paikkoja, eräänlaisia fantasiamaailmoja, niin kuin O’Callaghanin teoria kaksoisnäöstä esittää. Nähtävyydet, kuten Empire State Building ja Vapaudenpatsas New Yorkissa tai Big Ben Lontoossa, ovat muodostuneet myös koko kaupungin ja jopa koko maan ja kansakunnan symboleiksi. *Lucyn* pettymys kaupungin kuuluisiin nähtävyyksiin merkitsee samalla hänen pettymystään Yhdysvaltoihin: maa ei vastaakaan hänen unelmiaan tai kuvaa, jonka amerikkalainen unelma, yleisesti popularisoitu amerikkalaisuuden idea tarjoaa:

[...] *American dream*, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability

¹¹ Tästä lainauksesta voi lukea myös kiinnostavia matkustamisen ja liikkuvuuden vapauttavaan tai pelastavaan voimaan liittyviä metaforia. Eivät kuuluisat paikat sinänsä, vaan mahdollisuus vapaasti mennä ja poistua niistä ovat toimineet *Lucyn* haaveissa parantavana voimana, ”pelastusveneinä”.

or achievement. It is [...] a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position. (Adams 1933, 317.)

Tulkitsen Lucyn pettymyksen takana olevaksi intertekstiksi nimenomaan pettymyksen amerikkalaista unelmaa kohtaan. Tulkintaani vahvistaa se, että ”In a daydream I used to have” on tavutettu niin, että typografisesti alemmalle tekstiriville jää ”dream I used to have”, josta on luettavissa pettynyt viittaus Martin Luther Kingin kuuluisaan ”I have a dream” -puheeseen vuodelta 1963.¹² Kingin puheen aiheena oli nimenomaan kuilu mustien aseman ja amerikkalaisen unelman välillä. Tämä viittaus samalla ennakoi koko teoksen tematiikkaa – Lucy joutuu kerran toisensa jälkeen havaitsemaan, etteivät mahdollisuudet Amerikassakaan ole samat rodusta tai sukupuolesta riippumatta. Lucyn ensimmäinen pettymys uusimperialistista mahtimaata Amerikkaa kohtaan on samalla ensimmäinen särö pois Lucyn koloniaalisesta kasvatuksesta, merkki siitä, ettei koloniaalisen kasvatuksen tarjoama fantasia pitänytään Lucyn kohdalla paikkaansa.

Kaksoisnäkö tulee *Lucyn* paikankuvauksessa esille myös suoraan. Kun Lucy on saapunut Mariahin lapsuuden kotiin Suurten järvien rannalle, josta hän on aiemmin lukenut maantiedon kirjoista, hänestä tuntuu oudolta nähdä järvi läheltä eikä kirjojen kuvaus vastaavan todellisuutta: ”now to see it up close was odd, for it looked so ordinary, gray, dirty, unfriendly, not a body of water to make a song about” (*L*, 35). Samalla tuo vesimassa kuitenkin muistuttaa häntä myös karibialaisesta kodista: ”even though it was not the big blue sea I was used to” (*L*, 35). Kertoja lisäksi suoraan kommentoi lukemiensa kirjojen vaikutusta häneen, ikään kuin ilmoittaen lukijalle, ettei hänen tapansa nähdä ole vain aivopesun tulosta: ”her [Mariah’s] blue eyes (which I would have found beautiful even if I hadn’t read millions of books in which blue eyes were always accompanied by the word ’beautiful’)” (*L*, 39).

Sekä Yhdysvaltoihin sijoittuva *Lucy* että Kincaidin Antiguaa käsittelevä pureva essee *A Small Place* (1988) alkavat kuvauksilla automatkasta pois lentokentältä: ensimmäisessä matkustajana ja katselijana on nuori karibialainen nainen, toisessa taas Antiguaan matkustanut amerikkalainen tai eurooppalainen turisti. Kincaidin essee perustuu kirjailijan matkaan synnyinmaahansa vuonna 1985. Matka järkytti kirjailijaa: itsenäistyneen valtion infrastuktuuri kouluista kirjastoon ja sairaaloihin kärsi korruptoituneesta itsehallinnosta ja köyhyydestä, koko

¹² Alun perin *New Yorker* lehdessä 1989 jatkokertomuksena ilmestynyttä kertomusta ei ole tavutettu, mutta romaanin eri painokset ensimmäisestä kovakantisesta painoksesta pokkariversioihin ovat identtisiä typografialtaan – kirjasintyyppejä, sivujen vaihtoja, tavutusta sekä otsikointityylejä myöten.

maa oli amerikkalaistunut ja näytti muuttuneen epäaidoksi turistimekaksi (Snodgrass 2008, 18). Lucyn eroa Kincaidin kritisoimaan turistiin korostaakin näiden kahden erilainen tapa nähdä. Sekä turisti että Lucy ovat ladanneet matkalleen paljon odotuksia: turisti on haaveillut auringosta ja virkistävästä lomasta raataessaan töissä ja säästäessään rahaa matkaa varten (*SP*, 4) ja Lucy on kuvitellut matkan vapauttavan hänet pahan olon tunteista. Turistille Antiguan huonokuntoiset tiet ovat ”ihanaa vaihtelua” Pohjois-Amerikan tai Euroopan ”suurenmoisista valtateista” (*SP*, 5). Lyhytaikaista vaihtelua ja virkistystä hakevalle turistille matka voi täyttää sille asetetut tarpeet, mutta pelkkä fyysinen paikanvaihdos ei voi korjata koko Lucyn koloniaalisen menneisyyden ja äitisuhteen aiheuttamia haavoja.

Toisin kuin elokuvassa, jossa keskeisten tapahtumien ympärille piirtyy aina kulissi, on kirjallisessa fiktiossa helppoa synnyttää ”ei missään nimenomaisessa paikassa” olevia tiloja, jotka keskittyvät enemmän ideoihin ja jättävät visuaaliseen ja tilalliseen ulottuvuuden epämääräisiksi (Chatman 1978, 106). *Lucy* pyrkii hyödyntämään tätä kirjallisen fiktion ominaisuutta keskittämällä tilallinen kuvailu visuaalisen kulissin sijaan historiallisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin konteksteihin, joita tila tai siinä olevat esineet kertojalle viestivät. Missä toinen näkee kauniin pöydän, Lucy näkee merkin orjuudesta ja imperialismista, valkoisen ”eurooppalaisen” tarpeesta omistaa jotain toiselta puolelta maailmaa tulevaa vain koska pitää siitä niin paljon:

She [Mariah] was standing at the kitchen table, a table she had found in an old farmhouse in Finland when she accompanied Lewis on a business trip to Scandinavia and liked so much she bought it and had it shipped back home (when she told me this, it amazed me to think that someone could find an old piece of furniture at one end of the world and like it so much they would go to so much trouble to make sure it was always in their possession) [...] (*L*, 58–59.)

Valistuksen aikana eurooppalaisten matkakirjailijoiden pyrkimys tieteelliseen objektiivisuuteen haihdutti maiseman ja ihmisten kuvauksen takana olevan katsojan, ja kuvausta väritti tekninen ja tieteellinen ilmaisu: Prattin mukaan 1700-luvun lopulla esimerkiksi John Barrow kuvasi matkailijoiden ryhmää ikään kuin ”kollektiivisena liikkuvana silmänä”, joka vain rekisteröi näkymiä edessään (Pratt 2003, 59). Imperialistista matkakirjallisuutta tarkastelleet ovat monesti todenneet, että siirtomaita ja mystistä ”Toista” kuvatessaan nämä eurooppalaiset kuvasivat lopulta ennen kaikkea itseään, omia arvostuksiaan ja uskoa oman tieteellisyytensä objektiivisuuteen (Pratt 2003). Schroderin (2011, 117) mukaan postkoloniaaliseen matkakertomukseen – imperialisteista poiketen – sisältyy ymmärrys siitä, että paikan kirjoittaminen on samanaikaisesti oman itsen tuottamista, koska kuvailijan kokemus

aina värittää nähdyn maiseman, eikä postkoloniaalinen matkakirjoittaja pyri esiintymään viattomana tai objektiivisena katsojana. Näin ei tee myöskään Lucy. Teoksen alussa kertoja kuvailee talvista kaupunkia, joka on kylmä ja harmaa paikka ja joka suljettuine ikkunoineen vaikuttaa torjuvalta:

The trees with their bare, still limbs looked dead, and as if someone had just placed them there and planned to come back and get them later; all the windows of the houses were shut tight, the way windows are shut up when a house will be empty for a long time; when people walked on the streets they did it quickly, as if they were doing something behind someone's back, as if they didn't want to draw attention to themselves, as if being out in the cold too long would cause them to dissolve. (*L*, 10.)

Kuvaus on hyvin visuaalinen, eikä kertoja viittaa suoraan katselijan asemaan. Kuitenkin toistuvat ilmaisut "as if" ovat merkinä maiseman tulkinnasta ja kuvauksen subjektiivisuudesta. Siitä, että kuvauksessa on lopulta kyse kertojan värittämästä ja välittämästä Lucyn mielen maiseman kuvauksesta.

Pian sen jälkeen, kun Lucy on saapunut Amerikkaan, alkaa hänen isäntäperheensä kutsua häntä nimellä "Visitor", ikään kuin hän olisi vain läpikulkumatalla ja jo kohta sanoisi hyvästit (*L*, 12). Syynä tälle on, ettei Lucy näytä kuuluvan ympärillään oleviin asioihin sekä tapa, jolla hän tuijottaa perhettä heidän syödessään (*L*, 12–13). Verbin "visit" etymologinen merkitys on nimenomaan mennä katsomaan, mennä tarkastelemaan ("to go to see", "come to inspect") (Cowart 2006, 144).

Matkustajan, turistin tai "Visitorin" kokemukseen keskeisesti kuuluvaan näköaistiin yhdistyy teoksessa vahvasti tuntemisen rooli ("to feel", "to know"). Erityisesti itsetuntemus muodostuu Lucyn matkassa keskeiseksi, kun Lucy huomaa oman tapansa nähdä olevan erilainen kuin muilla hahmoilla. Matka Amerikkaan ja narsissien näkeminen (ks. alla luku 2.4) konkreettisesti laukaisevat päähenkilössä yhteyden omiin koloniaalisiin traumaaihin, mikä mahdollistaa omien tunteiden käsittelyn ja ymmärtämisen, kuten kaksoisnäön teoria esittää. Lucy postkoloniaalisena matkalaisena hyödyntääkin näin katsomisen valtaa rakentaessaan omaa identiteettiään suostumatta adoptoimaan Mariahin tai kenenkään muunkaan tapaa nähdä maailma.

2.2 Valokuvaus ja verbaalinen maalaus historian kirjoittamisena

Lucy päättää hankkia kameran vierailtuaan museoissa ja nähtyään niissä kuvia, joiden hahmot muistuttavat häntä hänen omista sukulaisistaan. Valokuvaaminen on yksi selkeä ja voimakas katsomisen muoto, mutta sellaisena monimutkainen. John Urry ja Jonas Larsen (2011, 155) tuovat esiin valokuvaamisen ajallisuuden ja paikallisuuden. Itse asiassa kyse on eräänlaisesta historiankirjoituksesta, sillä valokuvalla on aina suhde aikaan ja paikkaan, mutta kuva viittaa samalla yli niiden ihmisten ja paikkojen, jotka kuvassa esiintyvät:

Photographs are more than just representations, and while photographic images are caught up with the moment, photographic objects have temporal and spatial duration. They are performative objects generating affective sensations. Photographs are 'blocks of space-time' that have effects beyond the people or place or events to which they refer. (Urry & Larsen 2011, 155.)

Valokuva oli myös yksi imperialistisen dominoinnin muoto, jota käytettiin hyväksi, kun ihmisiä luokiteltiin heidän ulkoisten ominaisuuksien perusteella (Burrows 2004, 109). Imperialistisen historiankirjoituksen, valokuvan ja katseen yhteys tulee esiin *Lucyssa*, kun kertoja ensimmäistä kertaa teoksessa esittelee Lucyn amerikkalaisen isäntäperheen kuvaillen heitä ympäri taloa aseteltujen valokuvien kautta:

In photographs of themselves, which they placed all over the house, their six yellow-haired heads of various sizes were bunched as if they were a bouquet of flowers tied together by an unseen string. In the pictures, they smiled out at the world, giving the impression that they found everything in it unbearably wonderful. And it was not a farce, their smiles. From wherever they had gone, and *they seemed to have been all over the world*, they brought back some tiny memento, and *they could each recite its history from its very beginning*. Even when a little rain fell, they would admire *the way it streaked through the blank air*. (L, 12–13; oma kurs.)

Kuten johdannossa toin esiin, ovat narsissit paitsi Kincaidin omassa tuotannossa myös muiden postkoloniaalisten kirjailijoiden teksteissä muodostuneet kulttuuri-imperialismin ja kolonialismin symboleiksi (ks. esim. Braziel 2003, Burrows 2004). Kertoja yhdistää perheen ensi esittelyssä tähän imperialismin perinteeseen nähdessään valokuvien kuusi keltatukkaa kukkakimpuna, joka on matkustanut joka puolelle maailmaa. Katkelmassa onkin läsnä vahva kaksoismerkitys: pintatasolla se kertoo Lucyn amerikkalaisesta isäntäperheestä ja alemmalla tasolla valkoisista imperialisteista ja heidän tekemisistään maailman joka laidalla. Minne nämä

imperialistit ovatkin maailmassa menneet, ovat he ottaneet sieltä jotain, ottaneet paikan ja sen historian haltuunsa ja kirjoittaneet sen uudelleen kuviensa ja omien tekstiensä kautta.¹³

Lainaamassani katkelmassa sateen ihailua kuvaava lause on voimakkaan estetisoiva: sade syöksähtää läpi tyhjän tai täyttämättömän ilman, ikään kuin tyhjän paperin tai maalauskanakaan halki. Lauseessa voi nähdä yhteyden verbaaliseen maalaukseen, joka oli viktoriaanisena aikana imperialistisissa matkakertomuksissa yleisesti käytetty tapa kuvata nähtyä maisemaa. Tyyli tuli suosituksi englantilaisten Afrikassa liikkuneiden tutkimusmatkailijoiden kirjoituksissa ja on edelleen yleinen matkakuvauksissa. Imperialistisen matkakirjoituksen vaikutusvaltaisain tutkija Mary Louise Pratt käyttää diskurssista *monarch-of-all-I-survey* nimitystä, jonka tässä suomennan ”olen-kaiken-näkemäni-hallitsija” -diskurssiksi. Prattin mukaan viktoriaanisena aikana 1800-luvulla suuret löytöretkeilyn hetket alettiin yleisesti esittää ikään kuin verbaalisena maalauksena, kuten Richard Burtonin kuvaama Tanganyika järven ”löytäminen”¹⁴ osoittaa:

Nothing, in sooth, could be more picturesque than this first view of the Tanganyika Lake, as it lay in the lap of the mountains, basking in the gorgeous tropical sunshine. [...] The background in front is a high and broken wall of steel-coloured mountain, here flecked and capped with pearly mist, there standing sharply pencilled against the azure air; its yawning chasms, marked by a deeper plum-colour, fall towards dwarf hills of mound-like proportions, which apparently dip their feet in the wave. (Pratt 2003, 201–202.)

Pratt nostaa ”olen-kaiken-näkemäni-hallitsija” -kuvauksen kolmeksi olennaiseksi piirteeksi estetisoimisen, merkityksen tiivistymisen – joka voi tulla esiin esimerkiksi runsaalla adjektiivien käytöllä, metaforilla tai alluusiolla eurooppalaisuuteen (esim. teräksen ja lumun värit Burtonin katkelmassa) – sekä hallitsevan aseman näkijän ja katsomisen kohteen välillä. Näiden piirteiden suhteen jo itse maalauksen metafora on vihjaava: jos maisema on maalaus, niin kuvaaja on sekä näkymää arvosteleva ja arvostava katsoja että verbaalinen maalari, joka seisoo tiettyssä pisteessä ja tuottaa sen lukijoilleen. Näkymän estetisoimisessa tärkeää on myös

¹³ Orjainstituution ollessa vallalla eurooppalaiset imperialistit suhtautuivat yleisesti esimerkiksi afrikkalaisiin kansoihin kulttuurittomina ja historiattomina ei-ihmisinä, mitä kautta orjuutus oikeutettiin ja luonnollistettiin (Pratt 2003, 53).

¹⁴ Pratt tuo esiin, että nämä löydöt käytännössä tapahtuivat seuraavan kaavan mukaan: alueelle saapuessaan tutkimusmatkailijat kysyivät paikallisilta ihmisiltä, tiesivätkö he, oliko alueella lähellä jotain suurta järveä tms. ja sitten palkkasivat oppaan viemään heidät kohteeseen, jonne saapuessaan matkailijat siis ”löysivät” katseellaan sen, minkä paikalliset ihmiset jo tunsivat. Pratt kertoo, että Burtonin tilanteessa urotekojen luonne erityisesti kyseenalaistuu. Sankari itse oli niin sairas, ettei hän pystynyt kävelemään isoakaan osaa matkasta – sen sijaan afrikkalaiset avustajat kantoivat häntä – ja hänen tutkimusmatkailijatoverinsa oli puolestaan sokeutunut kuumeen takia, eikä näin ollen pystynyt löytämään yhtikäs mitään. Esimerkki osoittaa hyvin sen, että ”löytäminen” tulee tehdyksi vasta jälkikäteen tekstin kautta, silloin kun matkailija palaa kotimaahansa ja esittää kartalle nimetyn uuden kohteen, pitää aiheesta luentoja ja julkaisee matkakertomuksensa. (Pratt 2003, 202–203.)

esteettisen mielihyvän merkitys, jota *Lucynkin* kuvaama perhe tuntee ihaillessaan sadetta. (Pratt 2003, 204–205.) Prattin mukaan ”olen-kaiken-näkemäni-hallitsija” diskurssia voikin yleisesti tavata myös nykyaikaisemmista matkakuvauksista, joissa kuvaamisen piste vain on vaihtunut ”hotellien parvekkeiksi” (emt. 216). Edellä lainaamassani *Lucyn* katkelmassa tämä imperialistisen matkakuvauksen diskurssi tiivistyy ja samalla ironisoituu vahvasti, kun sen kohteena ei mainitakaan merkittävää vuorta tai vesistöä vaan ”pieni sade”.

Tätä traditiota vasten on mielenkiintoista, että amerikkalaisissa maisemissa juuri mikään ei aiheuta Lucyssa esteettistä mielihyvän tunnetta. Kaksoisnäön teorian mukaisesti kertoja kyllä vertaa maisemaa karibialaiseen maisemaan ja idealisoituihin kuviin Amerikasta, mutta huomaa niin metropolin kuin Suurten järvienkin olevan likaisempia, harmaampia ja haisevampia kuin hän on osannut odottaa. Päinvastoin kuin O’Callaghanin esimerkissä V. S. Naipaulin kuvaamasta lehmästä, Lucy huomaakin Amerikassa vietetyn ajan jälkeen arvostavansa kotipaikkansa maisemaa enemmän kuin ennen ja kiroaa, että piti kaunista sinistä merta aiemmin itsestäänselvyytenä. Yhdysvaltoihin kohdistuvien haavekuvien murtuminen muuttavat Lucyn käsityksiä niin ideaalista maisemasta kuin hänestä itsestäänkin. Tavattuään Paulin Lucy vertaa itseään huoneen ikkunalaudalla olevaan mehikasviin (”cassy”) ja jukkapalmuun (”dagger”), jotka hänen kotisaarellaan ovat niin yleisiä, että niitä kitketään pois rikkaruohoina, mutta jotka tässä maassa nauttivat erityistä huomiota ja hoitoa (*L*, 99). Elettyään ulkonäöltään englantilaisten ihanteiden mukaisten valkoisten ja sinisilmäisten ihmisten kanssa Lucy oppii pitämään itseään ensi kertaa kauniina (*L*, 133). Matkan aikaansaama aiempien illuusioiden särkyminen mahdollistaa Lucylle perspektiivin muutoksen ja oman erityisyytensä huomaamisen.

Ottamalla valokuvia Lucy pyrkii tuomaan oman näkökulmansa todellisuuden representointiin ja osallistumaan historian uudelleen kirjoittamiseen. Kuvillaan Lucy tuo naissukupuolen kokemuksia esiin: hän ottaa kuvia perheen työistä, Mariahista laittamassa ruokaa, lipastostaan, jonka päällä on hänen likaisia pikkuhousujaan, huulipuna ja käyttämätön kuukautisside, mutta ei Lewisista (*L*, 120–121). Ainoa kohta, jossa Lucy suoraan kuvataan valokuvaamassa, on kun Lucy tulee lasten kanssa kotiin, ja he näkevät Mariahin ja Lewisin olohuoneessa. Mariahin silmät punoittavat itkemisestä, vaikka hän yrittää hymyillä rohkeasti – he aikovat kertoa avioerostaan lapsille. Nähdessään parin Lucy ottaa Mariahista kuvan: ”For a reason that will never be known to me, I said, ’Say ’cheese’ and took a picture. Lewis said, ’Jesus Christ,’ and he left our company in anger.” (*L*, 118.) Vaikka kertoja toteaa, ettei tule ymmärtämään ikinä

syytä tähän sopimattomaan tekoon, tämä hetki rinnastuu ja muodostuu vastaukseksi aiemmalle kohtaaukselle teokselle. Tässä aiemmassa kohtauksessa perhe syö illallista yhdessä, kunnes Mariahin sanat saavat Lewisin raivostumaan, Lewis pamauttaa nyrkkinsä illallispöytään ja niin ikään sanoo ”Jesus Christ” (*L*, 74–75). Pamaus saa kaiken helisemään pöydällä, ja yksi lasi vierii ja särkyä lattialle. Kaikki perheen naiset sekä Lucy katsovat Lewisiä, eikä kukaan saa sanottua mitään:

We all looked at Lewis; in the long silence that followed, that was all we seemed able to do – just look at Lewis. [...] I thought, In the history of civilization, they mention everything; even the water glass shattered on the floor – something is said about that – but there is not one word on the misery to be found at a dining-room table. (*L*, 75.)

Valokuvallaan Mariahin itkuisista kasvoista Lucyn voi nähdä täyttävän näkemäänsä aukkoa sivilisaation historiassa, joka ei kuvaa tätä arkista ja murheellista puolta todellisuudesta, ei sen onnettomia, hiljaisia naisia. Lucyn mielestä jopa särkyvästä lasista mainittaisiin jotakin enemmän kuin tästä murheellisesta hiljaisuudesta. Ottamalla valokuvan Lucy siirtyy samalla jähmettyneestä hiljaisesta katsojasta toimivaksi katsojaksi, jolla on kameransa kautta ääni ja kuvansa kautta mahdollisuus näyttää ja kirjoittaa oma näkökulmansa historiaan.

Valokuvan, hallinnan ja sukupuolen yhteys tulee esille myös Paulin ja Lucyn suhteessa:

Paul came to see the apartment for the first time and to take us out to dinner. He brought us a large bouquet of small yellow roses, and he gave me a photograph he had taken of me standing over a boiling pot of food. In the picture I was naked from the waist up; a piece of cloth, wrapped around me, covered me from the waist down. That was the moment he got the idea he possessed me in a certain way, and that was the moment I grew tired of him. (*L*, 155.)

Tässäkin valokuvan ja hallinnan suhdetta ilmentävässä kohtauksessa näyttäytyy keltainen kukkakimppu, vaikka kukat tällä kertaa ovatkin ruusuja eivätkä narsisseja. Ottaessaan valokuvan ja representoidessaan Lucyn hyvin primitiivisellä ja sukupuolittuneella tavalla Paul on saanut käsityksen, että hallitsisi tai omistaisi Lucyn jollakin tavalla. Monet tutkijat (esim. Emery 1997, 267–268) ovat huomauttaneet tämän representoinnin tavan muistuttavan Paulin kaiman, Tahitilla¹⁵ seikkailleen taiteilija Paul Gauguinin maalauksia. Rinnastus Paul Gauguinin

¹⁵ Ranskalaiset kolonisoivat Tahitin vuonna 1880, 11 vuotta ennen Gauguinin saapumista, mitä ennen eurooppalaiset lähetyssaarnaajat olivat jo vaikuttaneet saarella pitkään (Holcomb 2003, 300). Tahitin saari on yksi Ranskan Polynesian saarista ja nykyisin Ranskan merentakainen paikallishallintoalue.

maalauksiin¹⁶ on siksikin merkittävä, että aiemmin museoissa vieraillessaan Lucy identifioitui ranskalaiseen miestaiteilijaan, jota ei nimetä mutta jonka kuvaus sopii juuri Paul Gauguiniin (ks. esim. Emery 1997; Burrows 2004; Holcomb 2003):

I identified with the yearnings of this man; I understood finding the place you are born in an unbearable prison and wanting something completely different from what you are familiar with, knowing it represents a haven. I wondered about the details of his despair, for I felt it would comfort me to know. Of course his life could be found in the pages of a book; I had just begun to notice that the lives of men always are. He was shown to be a man rebelling against an established order he had found corrupt; and even though he was doomed to defeat – he died an early death – he had the perfume of the hero about him. I was not a man; I was a young woman from the fringes of the world, and when I left my home I had wrapped around my shoulders the mantle of a servant. (*L*, 95.)

Lucy on aiemmin samaistunut taiteilijamiehen tilanteeseen, mutta luettuaan tämän elämästä, hän ymmärtää, että hänen asemansa Gauguinin kanssa on täysin vastakkainen. Maailman laidalle matkustaneesta, eksoottista ”Toista” representoineesta miehestä on kirjoitettu sankari, kun taas maailman laidalta pois matkustanut nuori nainen on lähtenyt palvelijan viitta yllään. Paulin ottaessa hänestä valokuvan Lucy rinnastuu Gauguinin maalaamiin tahitilaisnaisiin, mutta kertoessaan itse oman tarinansa hän voi sanoutua irti objektin roolista ja miehen hallintayrityksestä ja tulla itsekkin tarinan sankariksi. Kuten Holcomb (2003, 299) tuo esiin, Lucy säilyttääkin käsityksen identiteetin rakentamisesta eräänlaisena löytämisenä (*discovery*) sekä maalaamisena:

I understood that I was inventing myself, and I was doing this more in the way of a painter than in the way of a scientist. I could not count on precision or calculation; I could only count on intuition. I did not have anything exactly in mind, but when the picture was complete I would know. (*L*, 134.)

Tärkeää on, että tämä maalaus on maalattava itse.

2.3 Nimeäminen hallintana

Filosofi John Locken mukaan nimi – johonkin viittaava sana – merkitsee ainoastaan puhujan päässä olevaa ideaa; ihmisillä on yleisluokittelevia nimityksiä asioille, vaikka tosiasiaissa kaikki asiat ovat tiettyjä ja yksittäisiä (Ragussis 1986, 5). Thomas Hobbesin mukaan meidän tulisi

¹⁶ Myös monissa *Lucy* romaanin eri painosten kansista, ensi painos mukaan lukien, on kuvattu jokin Paul Gauguinin maalauksista, esimerkiksi *Poèmes Barbares* (1896) tai *Femme à l'éventail* (1902).

tämän vuoksi osoittaa epäluottamusta nimien universaalia luonnetta kohtaan: "there being nothing in the world universal but names; for the things named are every one of them individual and singular" (Hobbes 2001, 11). Hobbesin (2001, 13) mukaan ainoastaan tieteellisessä kielessä on mahdollista käyttää nimiä täydellisesti, niin että nimi tuo mieleen ainoastaan yhden asian, sillä vain tiede pystyy luokittelemaan asiat täydelliseen järjestykseen. Englantilainen tiedettä ja järkeä korostava valistusaika kehittikin taksonomian tieteen pyrkiessään luokittelemaan ja järjestämään asiat tieteellisen systeemin alle (Ragussis 1986, 5).

"To name is to possess", Jamaica Kincaid otsikoi esseensä teoksessaan *My Garden (Book)* (1999). Löytöretkeilijöiden saapuessa uuteen maailmaan heidän ensimmäinen tekonsa oli nimetä paikka, antaa sille eurooppalaistettu merkitys, identiteetti. Nimeäminen oli tärkeä osa imperialistista projektia myös 1900-lukua edeltävän eurooppalaisen matkakirjallisuuden retkissä eksoottisen "Toisen" luo. Nimeäminen ei kattanut pelkkiä paikan nimiä, vaan Karibialla vierailleiden kirjoitukset kategorisoivat niin karibialaisen maiseman, kasvillisuuden kuin elämäntavankin piirteet tieteellisen järjestyksen alle ja esittivät ne näin eurooppalaisille lukijoilleen (eurooppalaisen) tieteen kontrollin alaisina (O'Callaghan 2005). Teoksena *Lucy* on avoimesti kriittinen imperialistista matkaa kohtaan. Suorimmin tämä tulee esiin Kincaidin tuotannossa usein esiintyvän, imperialistisen matkan metonymian Kristoffer Kolumbuksen kautta, joka oli Kincaidin oman kotisaaren Antiguan "löytäjä" ja nimeäjä. *Lucy* kuvaa Kolumbuksen kohtaamista Lucyn kotisaaren kanssa ironisesti, löytöretkeilijän älyä pilkaten:

Columbus never set foot there but only named it in passing, after a church in Spain. He could not have known that he would have so many things to name and I imagined how hard he had to rack his brain after he ran out of names honoring his benefactors, the saints he cherished, events important to him. A task like that would have killed a thoughtful person, but he went on to live a very long life. (*L*, 135.)

Lucyn rakastaja Paul romantisoii suuria löytöretkeilijöitä ja heidän "vapauden kaipuutaan":

Paul spoke of great explorers who had crossed the great seas, not only to find riches, he said, but to feel free, and this search for freedom was part of the whole human situation. Until that moment I had no idea that he had such a hobby – freedom. (*L*, 129.)

Lucy kuitenkin näkee Paulin ihannoimien löytöretkeilijöiden teot toisenlaisesta perspektiivistä. Kohtauksessa pari on ajamassa vanhan kartanon raunioille, jotka Paul haluaa ehdottomasti näyttää Lucylle. Tuon kartanon aikanaan omistanut mies hankki mittavan omaisuutensa karibialaisessa sokeriteollisuudessa. Heidän ajaessaan Lucy osoittaa autojen ylijamiksi

jääneitä eläinten raatoja tien varrella ja toteaa: ”On their way to freedom, some people find riches, some people find death.” (L, 129) Matkustamisen kautta ilmennyt eurooppalaisten ”vapauden kaipuu” aiheutti samalla lukemattomien ihmisten vapauden menetyksen ja usein myös kuoleman.

Lucyssa huomiota kiinnittää paikkojen nimettömyys – se onko amerikkalainen metropoli New York tai karibialainen saari Antigua, kuten lukija voi olettaa, jää lopulta kertomatta. Kirjallisuudessa paikkojen nimeämättömyys voidaan usein tulkita merkinä yleistettävyydestä: nimetön kaupunki voisi olla mikä tahansa amerikkalainen metropoli ja karibialainen saari voisi olla mikä tahansa Länsi-Intian saari. Nimettömyyden *Lucyssa* voi tulkita myös toisella tapaa, minkä *Lucyn* kritiikki nykypäivän uusimperialistisena nähtyä matkustamisen muotoa, turismia kohtaan paljastaa. Jos Kolumbuksen kohdalla ongelmana oli Antiguan ottaminen hallintaan nimeämällä saari, vaikkei hän edes astunut sille jalallaan, niin turistin kohdalla ongelma on jokseenkin päinvastainen: turisti astuu saarelle jalallaan eikä silti osaa lausua kyseisen saaren nimeä, tunnista sen omaa identiteettiä:

They [friends of Lewis and Mariah] had somehow all been to the islands – by that, they meant the place I was from – and had fun there. I decided not to like them just on that basis: I wished once again that I came from a place where no one wanted to go, [...] where a visitor was turned into a pebble on setting foot there; somehow it made me ashamed to come from a place where the only thing to be said about it was “I had fun there.” (L, 64–66.)

Lucyn kuvaama turisti ei tee eroa sen välille, onko hän käynyt Martiniquella, Antiguassa vai kenties Haitilla. Karibian saarien väliset erot ovat valtaisia – jos on käynyt Martiniquella, se ei ole sama kuin jos on käynyt Antiguassa. Ero on jotain sen kaltaista kuin väittäisi käyneensä Englannissa, vaikka todellisuudessa on ollut Espanjassa. Turistin lausahdus ”I had fun there” on myös ristiriidassa kaikkien niiden Lucyn kotisaaren ongelmien kanssa, joita tuon esille luvussa 4.4. *Lucy* romaanin kritiikki turismia kohtaan resonoi vahvasti Kincaidin *A Small Place* esseen kanssa. Molemmat kuvaavat turistin hahmona, joka kääntää katseensa sivuun vierailemansa paikan todellisuudelta ja historialliselta tilanteelta oman mielihyvänsä takia. Ristiriitojen sijaan Kincaidin kritisoima turisti näkee vain kauniin puolen paikasta ja summaa sen lauseeseen: ”what a beautiful place/island” (SP, 3; L, 134). Suorimmin tämä kritiikki tulee esille Kincaidin esseessä, kuten seuraavassa lainauksessa:

[...] in this place (Antigua) where the sun always shines and where the climate is deliciously hot and dry for the four to ten days you are going to be staying there; and since you are on your holiday, since you are a tourist, the thought of what it

might be like for someone who had to live day in, day out in a place that suffers constantly from drought [...] must never cross your mind. (SP, 4.)

Paikkojen nimettömyyden tavoin henkilöhahmojen nimet ovat teoksessa merkittäviä. Tulkintani mukaan henkilöhahmojen nimet osoittavat tekstin tasolla kaksoisnäköä Lucyssa: nimet viittaavat teoksen ulkopuolisiin teksteihin ja yhteiskunnallisiin kehyksiin, joiden kautta Lucy hahmot näkee ja samalla ne toimivat lukijalle lukuvihjeinä ja avaimina intertekstuaalisten suhteiden tarkastelemiseen. Teoksen hahmot edustavat ihmistyyppettä ja ideoita, eivätkä ole usein kovinkaan pyöreitä E. M. Fosteria (1964) lainatakseni. Pyöreät hahmot ovat lähellä todellisia ihmisiä moniulotteisuudessaan; he voivat muuttua ja yllättää, eikä heitä voi ”summata yhteen lauseeseen” (*sum up*; Forster 1964, 77) kuten litteät henkilöt. Lucy tekee kuitenkin tällaista summaavaa luentaa kanssaihmisistään ja toteaa ”arvioineensa” (”size up”; L, 58, 156) heidät ikään kuin he eivät olisi Lucyn silmissä todellisia vaan fiktiivisiä henkilöitä. Teoksen intertekstuaaliset suhteet sekä hahmojen nimet sen osana ovat aiheena laaja, jopa kokonaisen tutkielman laajuinen, joten en lähde tässä tutkielmassa tekemään niistä kattavaa analyysia. Sen sijaan keskityn Lucyn oman nimen lisäksi tarkastelemaan kahta keskeisintä nais- ja miessivuhenkilöä, Mariahia ja Paulia. Mariahin hahmoon liittyviä kehyksiä pohdin seuraavassa alaluvussa ja Lucyn rakastajan Paulin yhteyttä taiteilija Paul Gauguiniin käsittelen lisää luvussa 4.2. Jatkotutkimuksissa voisi pohtia lisää esimerkiksi Lewisin hahmoa, jonka nimessä on selvä viittaus Lewisiin ja Clarkiin, Yhdysvaltain kansallissankareina pidettyihin tutkimusmatkailijoihin, jotka kulkivat koko Pohjois-Amerikan mantereeseen läpi aina länsirannikolle asti 1800-luvun alussa.

Lucy käyttää nimeämisen valtauttavaa voimaa itseensä. Teoksen lopulla Lucy kertoo nimensä lukijalle ensimmäisen kerran: Lucy Josephine Potter. Josephine ja Potter ovat nimiä, joista Lucy ei juuri välitä. Josephine tulee hänen sokerituotannolla Kuubassa vaurastuneen enonsa Mr. Josephin nimestä, joka Lucylle annettiin perinnön toivossa. Perintöä ei kuitenkaan tullut, sillä enon kuoltua selvisi, että hän oli menettänyt omaisuutensa vuosia aikaisemmin. Potter taas on ”luultavasti tullut englantilaiselta, joka omisti Lucyn esivanhemmat heidän ollessaan orjia” (L, 149). Kuten monet teosta tutkineet ovat todenneet, nämä nimet osoittavat patriarkaatin ja kolonialismin historiaa Lucyssa (ks. esim. Hakkarainen 1998, 162). Lucy on kuitenkin hänen äitinsä valitsema nimi. Äiti kertoo Lucylle tämän yritettyä kysellä jo useamman kerran nimensä alkuperästä:

“I named you after Satan himself. Lucy, short for Lucifer. What a botheration from the moment you were conceived.” [...] In the minute or so it took for all this

to transpire, I went from feeling burdened and old and tired to feeling light, new, clean. I was transformed from failure to triumph. It was the moment I knew who I was. (*L*, 152.)

Lyhyen häkellyksen jälkeen Lucy kokee voimaannuttavan tunteen, ja kääntää äidin kielteiset sanat voitokseen.

Ennen kuin Lucy saa tietää olevansa nimetty Luciferin mukaan hän on miettinyt vaihtavansa nimensä joksikin lempikirjailijansa nimeksi: Janeksi, Charlotteksi tai Enidiksi.¹⁷ Lopulta hän päätyy Enidiin ja menee ilmoittamaan äidilleen päätöksestään muuttaa nimensä:

I said, “I do not like my name, Lucy. I want to change it to Enid. I like that name better.” The moment I said this, she turned toward me, and she was no longer my mother – she was a ball of fury, large, like a god. [...] Not long after that I learned, through my usual habit of eavesdropping on conversations between my mother and her friends, that a woman with whom my father had had a child and who had tried to kill my mother and me through obeah was named Enid. (*L*, 150.)

Lucyn halu vaihtaa nimeään osoittaa hänen samaistumistaan englantilaiseen kirjallisuusperinteeseen. Kohtauksen voi tulkita vertauskuvana siitä vaarasta ja ongelmasta, joka kolonisoidulle kätkeytyy identifioitumisessa täysin valloittajan kulttuuriin, joka on ensin niin fyysisin kuin henkisinkin keinoin yrittänyt vaihtaa kolonisoidun ja hävittää tämän oman kulttuurin. Identifioituminen valloittajan kulttuuriin ja äidin antaman nimen ja identiteetin kieltäminen olisi osoitus valloittajan projektin onnistumisesta.

Lucy nimellä voi myös nähdä monenlaisia relevantteja intertekstuaalisia yhteyksiä, kuten Wordsworthin ”Lucy” runot tai Charlotte Brontën *Villette* romaanin. *Villette* romaanissa orvoksi jäänyt päähenkilö Lucy Snowe matkustaa Englannista ranskalaiseen kaupunkiin, saa työn englannin opettajana ja lastenhoitajana ja rakastuu Paul-nimiseen mieheen. He eivät kuitenkaan mene naimisiin, sillä Paul lähetetään Länsi-Intian saaristoon valvomaan plantaasin toimintaa. *Lucy* yhdistää Brontën *Villette* romaaniin myös nunnan motiivi, joka *Lucyssa* kuvaa roolia, josta päähenkilön täytyy hankkiutua eroon, kuten Lucy Snowekin tuhoaa häntä piinanneen nunnan kaavun.¹⁸

¹⁷ Postkoloniaaliset tutkijat ovat tunnistaneet Lucyn viittaamien kirjailijoiden teoksista kolonialistista diskurssia tai Britannian imperialistista ideologiaa tukevia diskursseja (Jane Austenista ks. Said 1994, 95–116; Charlotte Brontëstä ks. Griffith 1998). Myös lastenkirjailijana tunnetun Enid Blytonin kirjoja on kritisoitu rasisistiseksi, seksistiseksi ja ulkomaalaisvihamieliseksi (ks. esim. Lima 2002, 861).

¹⁸ Lucy Snowe näkee romaanissa kolme kertaa nunnan, jota luulee aaveeksi (tosi asiassa kyse on erään hahmon valeasusta). Romaanin lopulla Lucy löytää vuoteeltaan saman nunnan kaavun, repii sen kappaleiksi ja polkee sen maahan: ”I tore her up – the incubus! I held her on high – the goblin! I shook her loose – the mystery! And down she fell – down all round me – down in shreds and fragments – and I trode upon her”. (Brontë 1982, 568–569.)

Mielestäni Lucy nimessä onkin keskeistä se, että nimessä voi nähdä yhdistyvän niin sanotun mustan ja valkoisen kulttuurin. Mainittujen englantilaiseen kirjallisuuteen kuuluvien intertekstien lisäksi Lucy nimellä tunnetaan esimerkiksi yksi vanhimmista Afrikasta löydetystä ihmiskukuun kuuluvista fossiileista, jolle tutkimusryhmä antoi lempinimen The Beatlesin ”Lucy in the Sky with Diamonds” kappaleen mukaan (Johanson & Wong 2009, 7–8). Lisäksi Lucifer, Saatana ja paholainen, joiden mukaan Lucy on saanut nimensä ja joihin hän lopulta tuntee samaistuvansa, ovat paitsi osa kristillistä symboliikkaa myös yksi suosikkiahmoista mustien orjien kansantarinoissa ja lauluissa (Burrows 2004, 110). Samoin *jabjese*, naispuolinen paholainen ja muotoa muuttava henki, on keskeinen osa karibialaista kansanuskoa, obeahia¹⁹ (Braziel 2009, 54, 82). Orjuuden aikana obeah, samoin kuin tarinat paholaisesta, olivat keskeisiä poliittisia ja henkisiä varantoja, joiden voimaan turvauduttiin orjakapinoissa ja joita käytettiin pakokeinoina sorrosta selviytymiseen (Braziel 2009, 54). Nimeämisen akti onkin Lucylle valtauttava teko, jonka kautta hänen on mahdollista luoda itsensä uudelleen, omaksua tehtävänsä antagonistina historiankirjoituksessa, vastustajana ja kyseenalaistajana.

2.4 Kristilliset ja imperialistiset kehykset Mariahin hahmossa

Mariah on teoksen sivuhenkilöistä moniulotteisin, ja romaanin aikana kertojan kuvaus Mariahista vaihtelee suuresti. Romaanin alkupuolella tuodaan esiin hänen asemansa onnellisena, etuoikeutettuna valkoisena, jolle kaikki on tapahtunut aina hänen toiveidensa mukaisesti. Kolmanteen lukuun tultaessa Lucy kuitenkin näkee hänessä myös hauraan, yksinäisen naisen, jonka avioliitto on hajoamassa oleva teatteriesitys. Lucy näkee Mariahissa paljon omaa äitiään – niin hyvässä kuin pahassa: ”The times I loved Mariah it was because she reminded me of my mother. The times that I did not love Mariah it was because she reminded me of my mother.” (*L*, 58.) Teos tuo Mariahin hahmon kautta esiin erilaisia imperialistiseen ideologiaan linkittyviä kehyksiä, joita seuraavaksi analysoin.

Mariah, with her pale-yellow skin and yellow hair, stood still in this almost celestial light, and she looked blessed, no blemish or any mark of any kind on her cheek or anywhere else. (*L*, 27.)

¹⁹ Obeah on kreolisoitunutta Länsi-Intian saariston kansanuskoa, jolla on juuria niin afrikkalaisissa luonnonuskonnoissa kuin amerintiaanien parannustaidoissa. Kyse on ennemmin rituaalisesta ”taikuudesta” ja uskosta yliluonnollisiin voimiin kuin uskonnosta. (Fernández Olmos 2011, 155; Braziel 2009, 54.)

Teoksen alkupuolella Lucy rinnastaa Mariahin Neitsyt Mariaan nähden tämän siunattuna, puhtaana ja tähän osuvan valon ”lähes taivaallisena”. Nimenä Mariah on yksi Maria (engl. Mary) nimen monista muodoista, joiden suuri suosio länsimaissa lienee erityisesti juuri Neitsyt Marian ansiota. Kuten lainattu katkelma osoittaa, Neitsyt Marian hyvyiden ja äidillisyyden lisäksi hahmoa värittää kuitenkin myös narsissien keltainen, imperialismiin väri. Mariahin hahmo on äidin korvike Lucylle, valkoinen nainen ja äitihahmo, joka toivoo Lucyn näkevän maailman samalla tavalla kuin hän itse.

Tulkintani mukaan teoksen toiseen lukuun on kirjoitettu allegoria, joka paljastaa imperialismiin ja kristinuskon välisen historiallisen yhteyden. Kohtauksessa Mariah on pyydystänyt kalaa ja saapuu Lucyn luokse sanoen:

“I will make you fishers of men,” and danced around me. After she stopped, she said, “Aren’t they beautiful? [...] My fish. This is supper. Let’s go feed the minions.” (L, 37.)

Sana ”minions”, joka kertojan mukaan saattoi olla myös ”millions”, jää vaivaavaan Lucyä; hän yhdistää sen siirtomaaherruutta, valtaa ja hallintaa tarkoittavaan ”dominion” sanaan, sillä paikka, josta hän on kotoisin, ”oli toisen paikan hallitsema maa-alue” (”a dominion of someplace else”, L, 37). Tämän jälkeen Lucy kertoo Mariahille siitä, kun hänelle viisivuotiaana luettiin ensimmäisen kerran tarina Jeesuksesta, joka ruokki suuren määrän ihmisiä seitsemällä leivällä ja kahdella kalalla. Kertomuksen kuultuaan Lucy kysyi äidiltään, miten Jeesus oikein valmisti kalan – keitetynä vai paistettuna. Äiti ja kaikki, joille äiti kertoi Lucyn kysymyksestä, olivat kummastuneita. Lucy itse ei ymmärtänyt, mitä outoa kysymyksessä oli, sillä:

In a place where I grew up, many peopled earned their living by being fishermen. Often, after a fisherman came in from sea and had distributed most of his fish to people with whom he had such an arrangement, he might save some of them, clean and season them, and build a fire, and he and his wife would fry them at the seashore and put them up for sale. It was quite a nice thing to sit on the sand under a tree, seeking refuge from the hot sun, and eat a perfectly fried fish as you took in the view of the beautiful blue sea, former home of the thing you were eating. (L, 38.)

Orjainstituution historiaa tunteva voi huomata kohtauksesta ja Lucyn kertomasta tarinasta allegorian, joka yhdistää kristillisen symboliikan orjainstituutioon. ”I will make you fishers of men”²⁰ on Raamatun lause, jonka Jeesus sanoi Pietarille ja tämän veljelle pyytäessään näitä opetuslapsikseen. Kristillisessä kuvastossa kalat toimivat kristillisten sielujen symbolina, kun

²⁰ Suomeksi ”Minä teen teistä ihmisten kalastajia” (Matt. 4:19).

taas Kristus ja apostolit rinnastetaan kalastajiin, jotka tuovat heille pelastuksen (Drewer 1981, 533). Meri, jossa sielut uivat ennen pelastetuksi tuloaan, taas on synnin meri kuvaten synnin tilaa, jossa ihmiset elävät (emt. 534). Kaksoismerkitys lähtee kalastamisen sanantarkasta merkityksestä, joka viittaa pyydystämiseen sekä ravinnon tai elannon ansaitsemiseen saadun saaliin kautta. Tällöin ”ihmisten kalastajan” voi nähdä vertautuvan orjakauppiaseen, joka kalastajan tavoin saapui saaliinensa mereltä. Orjat myytiin huutokaupoissa, jotka tilasivat ja maksoivat orjalaivojen kapteeneille usein etukäteen (Hellie 2017). Lucyn kuvaama kaloille tehtävä prosessi heijastaakin samoja käytäntöjä, jotka orjille tehtiin, kun heidät oli rahdattu perille. Orjat pestiin, jotta he näyttäisivät hyväkuntoisemmilta ja heistä saisi paremman hinnan. ”Seasoning” on käsite, jota käytettiin saapumista seuraavasta noin vuoden mittaisesta sopeutumisajanjaksosta, jonka aikana suuri orjista kuoli esimerkiksi erilaisiin trooppisiin tauteihin (Hellie 2017). Niiden orjien, jotka olivat selvinneet tästä ajasta, hinta olikin huomattavasti vastasaapuneita korkeampi. Nuotion sytyttämisen ja kärventämisen tulkitsen tässä yhteydessä polttomerkintänä, jota monissa paikoissa tehtiin orjille merkkinä heidän asemastaan.

Kun siirtomaissa orjuutettiin valtava määrä mustia ihmisiä, oli orjuuttamisen ja plantaaseilla vallinneiden epäinhimillisten työolosuhteiden oikeuttamisessa tärkeässä roolissa se, että orjien ihmisyyttä kiellettiin (Turner 1982, 6). Orjainstituutiossa mustat nähtiin eläimellisinä ja elävän ”synnin meressä”: plantaasin omistajien mielestä orjat olivat alempiarvoisia ja heidän kykynsä rajoittuneita, mikä teki heistä sopimattomia olemaan kristittyjä, vapaita tai ylipäätään ansaitsemaan ihmisoikeuksia (Craton 1982, 242). Brittiläisessä Länsi-Intiassa anglikaaninen kirkko oli monopoliasemassa 1700-luvun lopulle saakka ja sillä oli tärkeä rooli orjuuden oikeuttamisessa, kun se kieltäytyi kääntymästä orjia kristilliseen uskoon (Craton 1982, 246). Anglikaanisen kirkon opin mukaan orjalla ei ollut sielua, jonka voisi pelastaa. Allegoria, joka yhdistää kristinuskon kuvaston ja orjakaupan, tuokin esiin näiden kahden instituution yhteen kietoutuneen historian. Kun musta kalastettiin ”synnin merestä”, hänen sieluaan ei pelastettu vaan sen olemassaolo kiellettiin ja sillä ruokittiin ainoastaan orjanomistajan hyvinvointia.

Lucyn kuvaus Mariahista yhdistää hahmoon myös imperialistisen nostalgisoinnin, joka on antropologi Renato Rosaldon (1989) lanseeraama käsite. Rosaldo tarkoittaa sillä nostalgisoivaa suhtautumista menneeseen kolonialistiseen aikaan, ja siinä koloniaalinen järjestys näyttää puhtaana, viattomana ja elegantin järjestyneenä eikä kolonialismin tulevaa rappiota tuoda esiin (Rosaldo 1989, 107). Renato Rosaldo (emt. 107) syyttää tällaisesta esitystavasta esimerkiksi

moninkertaisesti palkittua ja klassikkoelokuvan aseman saanutta *Out of Africa* -elokuvaa vuodelta 1985, sillä Rosaldon mukaan siinä 1900-luvun alun Kenian valkoinen koloniaalinen yhteiskunta näyttäytyy korrektina ja rauhallisen järjestäytyneenä eikä elokuva sisällä minkäänlaista moraalisen tuohtumuksen sävyä kolonialismia kohtaan.

Imperialistiseen nostalgiaan liittyy se paradoksi, että suremisen ja kaipauksen kohteena on jotakin, minkä tuhoamiseen itse on osallistuttu; joku harkitusti muuttaa elämänmuodon ja sitten suree sitä, etteivät asiat ole pysyneet sellaisina, kuin mitä ne olivat ennen kuin tämä puuttui asioiden kulkuun. Rosaldo mainitsee esimerkkinä lähetystyöntekijän, joka kaipaa kohdepaikkansa ”traditionaalista kulttuuria” sellaisena kuin se oli hänen sinne saapuessaan. Rosaldo näkee imperialistisen nostalgian ilmenevän myös ihmisten luontosuhteessa: ensin ihminen tuhoaa ympäristönsä ja alkaa sitten palvoa luontoa. Jokaisessa muodossaan imperialistinen nostalgia teeskentelee ”viatonta kaipausta” (*innocent yearning*) sekä ihmisten mielikuvituksen valloittamiseksi että peittääkseen rikoskumppanuuden teoissa, johon usein liittyy räikeä valta-asema. (Rosaldo 1989, 107–108.) Rosaldon käsitteen määrittelyssä häiritsee se, että hän korostaa siinä valkoisen roolia ja ”valkoisen miehen taakkaa” (emt. 108) siirtomaiden kehittämisessä, kun taas itse näen, että kolonisoitujen vastustuksella ja kumouksellisilla toimilla on merkittävämpi asema siirtomaiden kehityksessä ja kolonisaation purkamisessa. Tätä lukuun ottamatta Rosaldon määritelmä imperialistisesta nostalgiaista ”viattomana kaipauksena” on mielestäni kuvausvoimainen.

Romaanissa imperialistinen nostalgia tulee esiin erityisesti Mariahin hahmon idealisoivassa suhteessaan luontoon. Perheen ollessa kesän vietossa tämän lapsuuden kodissa Suurten järvien rannalla Mariah muiden ystäviensä kanssa osallistuu projektiin ja päättää kuvittaa kirjan alueen katoavasta kasvillisuudesta sen pelastamiseksi:

Many houses had been built on what they said used to be farmland. Mariah showed me a place that had been an open meadow, a place where as a girl she went looking for robin’s eggs and picking wildflowers. She moaned against this vanishing idyll so loudly that Louisa, who was just at the age where if you are a girl you turn against your mother, said, “Well, what used to be here before this house we are living in was built?” [...] Like her [Mariah] all of the members of this organization were well off but they made no connection between their comforts and the decline of the world that lay before them. (*L*, 72–73.)

Lucy, joka Mariahista poiketen näkee yhteyden katoavan luonnon ja Mariahin perheen elintason välillä on hiljaisesti iloinen, että he saavat ”pienen kulauksen omaa pahaa lääketään” (*L*, 72).

Kincaid tuo esseessään ”To Name is to Possess” esiin, että luonnon kokeminen on erilaista niille, joilla on vaurautta, vapaa-aikaa ja aikaa reflektoida, kuin niille yksilöille, joille luonto on työtä ja uurastusta (Kincaid 2001, 114–116; ks. myös Braziel 2003, 112). Kincaidin (2001, 114–116) mukaan ensin mainituille siemenet ja pala maata ovat puhdas ilon lähde, mutta jälkimmäisille ne merkitsevät työtä, mutta eivät työtä itsemäärityksen aktina vaan kidutuksena ja helvettinä; Kincaid näkeekin valloittajan eräänlaisena puutarhurina ja valloitetun peltotyöntekijänä. *Lucyssa* toistuvana teemana on Mariahin intoilu luontoon liittyvistä asioista ja luonnon kauneudesta, mikä lähes poikkeuksetta herättää Lucyn hahmossa joko muistoja omasta koloniaalisesta historiasta tai yleisestä koloniaalisesta järjestyksestä. Tässä tavassa nähdä luonto kärjistyy Lucyn ja Mariahin hahmojen välinen sosiaalinen ja kulttuurinen ero. Esimerkiksi junamatkalla Suurille järville Mariah, joka tuskin on kyntänyt peltoa muuta kuin ehkä huvikseen, intoilee vastakynnettyjen peltöjen kauneudesta niin paljon, että nousee aikaisin omasta junavaunustaan voidakseen näyttää ne Lucylle ikkunasta. Nähdessään maileittain käännettyä maata Lucy toteaa julma sävy äänessään: ”Well, thank God I didn’t have to do that” (*L*, 33). Esteettisen mielihyvän sijaan Lucy näkee pellossa valtavan työn määrän ja se herättää hänessä mielikuvan orjuudesta, jota Lucy onneksi ei esi-isiensä lailla joutunut kokemaan.

Lucyn ja Mariahin eroavat näkemisen tavat kulmineituvat hahmojen suhtautumisessa narsisseihin. Mariahin intoilua Wordsworthin ”I wandered lonely as a cloud” runosta tuttuihin narsisseihin voi pitää suoranaishana Wordsworth-parodiana (Burrows 2004, 88):

She said the word “spring” as if spring were a close friend, a friend who had dared to go away for a long time and soon would reappear for their passionate reunion. She said, “Have you ever seen daffodils pushing their way up out of the ground? And when they’re in bloom and all massed together, a breeze comes along and makes them do a curtsy to the lawn stretching out in front of them. [...] When I see that, I feel so glad to be alive.” (*L*, 17.)

Kohtaus sijoittuu teoksen alkuun, jolloin Mariahin intoilu vielä ihmetyttää Lucya. Se palauttaa Lucyn mieleen kivuliaan muiston englantilaisesta narsissirunosta, joka hänen oli pakko opetella ja lausua ulkoa koulun edessä nuorena koululaisena, vaikkei ollut milloinkaan edes nähnyt kyseistä kukkaa. Lausueessaan runoa narsisseista ja ottaessaan vastaan kiitokset nöyränä ja kunnioittavana, vaikka todellisuudessa halusikin vain pyyhkiä mielestään runon säe säkeeltä, Lucy oli ”kaksinaamaisuutensa huipulla”: ”ulkoa näytin yhdeltä, sisältä olin toinen; ulkoa valheellinen, sisältä todenmukainen” (*L*, 18). Kertoessaan tästä muistosta Mariahille Lucy itsekin yllättyy siitä vihan määrästä, jolla tarina hänestä purkautuu. Kuten Burrows (2004, 88) tuo esiin, on Mariah pahoillaan Lucyn puolesta, mutta tarina ei vaikuta tämän omaan ajatteluun

mitenkään. Ja kun Mariah lopulta vie Lucyn katsomaan narsisseja, hän uskoo vakaasti, että runosta huolimatta Lucy pystyy näkemään kukat samalla tavalla kuin hän. Näin ei käy, vaan jo ennen kuin Lucy tietää, mitä keltaiset kukat ovat, tuntee hän halua tappaa ne (*L*, 29). Mariahin narsissi-intoilun herättämän ikävän muiston kautta Lucy alkaa kuitenkin hiljalleen käsitellä menneisyytensä haavoja ja sanoittaa sitä pahaa oloa, joka liittyy joutumiseen äidin pettämäksi sekä koloniaalisen kasvatuksen aiheuttamaan identiteetti-ongelmaan.

Mariahia ja Lucyn omaa äitiä yhdistää usko oman näkemisen tapansa oikeellisuuteen, molemmat uskovat ja toivovat Lucyn voivan nähdä maailman samoin kuin he sen itse näkevät:

Mariah wanted all of us, the children and me, to see things the way she did. [...] I had come to feel that my mother's love for me was designed solely to make me into an echo of her; and I didn't know why, but I felt I would rather be dead than become just an echo of someone. [...] Thoughts like these had brought me to be sitting on the edge of a Great Lake with a woman who wanted to show me her world and hoped that I would like it too. Sometimes there is no escape, but often the effort of trying will do quite nicely for a while. (*L*, 36–37.)

Lucy ei pysty kuitenkaan samaistumaan oman äitinsä saati Mariahin maailmankuvaan, joka imperialistisen nostalgisoinnin lisäksi näyttää olevan sokea vallitsevalle eriarvoisuudelle. Heidän matkustaessaan junalla Mariah ei tunnu huomaavan, että kaikki junan ravintolan tarjoilijat ovat mustia ja asiakkaat valkoisia:

Mariah did not seem to notice what she had in common with the other diners, or what I had in common with the waiters. She acted her usual way, which was that the world was round and we all agreed on that, when I knew that the world was flat and if I went to the edge I would fall off. (*L*, 32.)

Ensilukemalta Lucyn toteamus ”tiesin, että maailma on litteä ja jos menisin reunalle, putoaisin” voi vaikuttaa absurdilta, mutta koloniaalisen keskus-periferia erottelun valossa metafora on helppo ymmärtää. Koloniaalisen vallan näkökulmasta maailma on tavallaan litteä eikä pyöreä pallo, jonka eri osissa ihmisillä olisi, geometrian termejä käyttäen, symmetriset mahdollisuudet ja yhtä pitkä matka pallon keskipisteeseen. Mariahin sokeus ihmisten välisille rodullisille eroille voi itse asiassa ylläpitää eriarvoisuutta, ainakin jos uskoo yhdysvaltalaisista feminististä kirjailija bell hooksia. Hooksin mukaan monilla valkoisilla on vahva usko liberalistiseen, universalistiseen ajatteluun kuuluvaan ”samuuden myyttiin”, jonka mukaan usko siihen, että ”me olemme kaikki ihmisiä” saisi rasismien katoamaan, kun tosi asiassa rodullisen eriarvoisuuden huomaaminen voisi johtaa epäoikeudenmukaisten rakenteiden purkamiseen (hooks 1992, 167).

Kaikkein suurimmin Mariahin hahmo yhdistyy kolonialistiseen diskurssiin, kun Lucy ilmoittaa Mariahille aikovansa lähteä. Tällöin naisesta paljastuu hetkeksi dominoiva ”isäntä”, joka komentaa Lucya kuin palvelijaa vedoten omaan korkeampaan asemaansa:

Mariah spoke to me harshly all the time now, and she began to make up rules which she insisted that I follow; and I did, for after all, what else could she do? It was a last resort for her insisting that I be the servant and she the master. She used to insist that we be friends, but that had apparently not worked out very well; now I was leaving. The master business did not become her at all, and it made me sad to see her that way. (*L*, 143.)

Lucyn ilmoittaessa lähdöstään Mariah on saanut tietää Lewisin olleen hänelle uskoton. Kertoja näkee isännän rooliin vetoamisen Mariahin viimeisenä keinona, kun aviomiehen lisäksi hänen palkollisensakin on lähtemässä huolimatta siitä, että Mariah on kohdellut nuorta naista ystävänä. Kun Lucy lopulta lähtee, hyvästelee Mariah hänet kylmästi: ”It was a cold goodbye on her part. Her voice and her face were stony. She did not hug me. I did not take this personally; someday we would be friends again.” (*L*, 144.) Tämä kuvaus Lucyn lähdöstä rinnastaa Mariahin Englannin kuningattareen, jota Lucy aiemmin kuvaa myös sanoilla ”stony-face, sour-mouth woman” (*L*, 136). Irtaantuessaan Mariahista ja muuttaessaan omilleen Lucy samanaikaisesti myös katkaisee välit omaan äitiinsä lähettämällä tälle väärän osoitteen (*L*, 140). Lucyn muuton voikin nähdä dekolonisaation metaforana, emämaasta irtaantumisenä. Dekolonisaation prosessin vaikeutta kuvastaa se, ettei irtaantuminen yhdestä, alkuperäisestä äidistä riitä, vaan kolonisoidun täytyy tulla taloudellisesti itsenäiseksi myös uudesta amerikkalaisesta (uusimperialistisesta) äitihahmostaan.

3 Matkustajan silmin ja sanoin

Lucy on retrospektiivinen narratiivi, jonka kertoja on henkilökertojana toimiva Lucy itse. Kertoja esiintyy oman tarinansa muistiin merkitsijänä eli sekä matkan kokija että myöhempi kertoja samaistuvat minä-muodon taakse. Tässä luvussa tarkasteluni keskittyy ennen kaikkea minä-kerronnan analyysiin narratologisesta näkökulmasta ja kertojaratkaisun merkitysten pohtimiseen. Kertomusteoreettinen määritelmä, jonka mukaan kertomus jakaantuu tarinatasoon, sarjaan tapahtumia, sekä tarinan välittävään suulliseen tai kirjalliseen diskurssiin, toimii taustaoletuksenani (Genette 1986, 25). Kai Mikkosen (2007) määritelmä matkakertomuksesta ajan ja paikan halki kulkevan subjektin perspektiivistä kerrottuna kertomuksena toimii myös yhtenä tarkasteluni lähtökohtana. Pidän kertojuutta matkakertomuksen välittämän sanoman kannalta olennaisena piirteenä, sillä matkan kokija ja kertoja lopulta määrittävät matkan merkityksen. Narratologinen lähestymistapa on samalla myös eräänlainen koe, sillä en ole toistaiseksi törmännyt yhteenkään *Lucya* koskevaan tutkimukseen, jossa olisi edes eroteltu kokevaa ja kertovaa *Lucya* toisistaan. Haluankin tutkia, mitä uutta kertojan roolin pohtiminen voi antaa *Lucya* koskevaan tutkimukseen.

Lähestyn työssäni kertojuutta Gérard Genetten hengessä. Genetten (1986, 212) mukaan tarinan voi tulkita vain suhteessa henkilöön, joka sen kertoo, ja tilanteeseen, jossa se kerrotaan.²¹ Olennaista Genetellä on erottelu sen välillä ”kuka näkee” ja ”kuka puhuu” eli minkä hahmon tai hahmojen kautta tarina fokalisoituu ja kuka kertoja on. Genetten ohella Dorrit Cohnin (1983) tarkastelu minä-kerronnan tekniikoista ja mahdollisuuksista henkilöiden mielten kuvaamisessa on analyysissäni tärkeässä osassa. Pohdin kerronnan suhteen kolmea asiaa:

1. Millaisesta positiosta *Lucyn* kertoja näyttäytyy ja millaisia teoksen maailmankuvaan liittyviä arvovalintoja kertojaratkaisuun voi sisältyä?
2. Kuinka kertova minä suhtautuu kokevaan minään?
3. Mikä on kerronnan tarkoitus ja mitä kerronnan tarkastelu antaa tulkinnalle matkakertomuksen näkökulmasta?

²¹ Narratologit ovat kyseenalaistaneet, onko kaikilla narratiiveilla välttämättä kertojaa erityisesti sellaisen kirjallisuuden kohdalla, jossa selkeää ”minää” tai tulkitsevaa tai tyylittelevää kertojatarinaa ei voi osoittaa, vaan kertojan voi vain implisiittisesti hahmotella. (Fludernik 2001, 622; ks. myös Skov Nielsen 2004, 134–135; Chatman 1990, 115) Skov Nielsen (2004) on pohtinut myös persoonattoman äänen mahdollisuutta minä-muotoisissa narratiiveissa, kun kertoja näyttää ylittävän esimerkiksi inhimillisen muistamisen rajat tai kognitiiviset kyvyt. Tämän työn ja *Lucyn* kaltaisen teoksen puitteissa ei ole kuitenkaan järkevää alkaa väitellä ns. ”no-narrator” teorioiden kanssa.

3.1 Kertojan läsnäolon merkitys

Karibialainen postkoloniaalinen kirjallisuus on kertojaratkaisuiltaan hyvin monipuolista, esimerkiksi minä-kerronta, fokalisaatioltaan vaihtuva minä-kerronta sekä yhteisön kautta fokalisoitu kerronta ovat yleisiä ratkaisuja.²² Postkoloniaalisessa kirjallisuudentutkimuksessa kolmannen persoonan kaikkitietävä kertoja on nähty kanonisen englantilaisen kirjallisuudentradition tärkeänä osana ja näin ollen koloniaalisen isännän äänen representaationa (Griffith 1998, 220). Kolmannen persoonan kaikkitietävä kertoja esittää itsensä universalistisena äänenä, ja tarjoaa lukijalle vain yhden totuuden ja yhden puolen tarinasta. Postkoloniaaliselle kirjallisuudelle onkin todettu olevan tyypillistä pyrkimys kirjoittaa tätä ääntä vastaan – ei niinkään kumoamalla koloniaalista ääntä, vaan osoittamalla ”totuuden” olevan luonteeltaan subjektiivista tai relatiivista.²³

Narratologisissa esityksissä kertojan läsnäolon taso esitetään usein janaana, jonka toisessa päässä on näkymätön (mimeettinen) kertoja ja toisessa (diegeettinen) – Lucyn kaltainen – ensimmäisen persoonan kertoja, joka puhuu omalla äänellään ja tekee omat tulkintansa (Chatman 1978, 166–167). Näihin eri tapoihin esittää tapahtumia, viitataan myös laajasti ”näyttämisenä” (mimeettinen muoto) ja ”kertomisena” (diegeettinen muoto) (Klaus & Köppe 2014). Diegeettisessä kerronnassa kertoja on vahvasti omana persoonana läsnä tulkitsemassa ja välittämässä kuvattuja tapahtumia. Mimeettisessä kerronnassa puolestaan kerronta pyrkii imitoimaan todellisuutta, ikään kuin ”näyttämään” mitä tapahtui (Genette 1986, 162–163). Slomith Rimmon-Kenanin (1991, 135) listauksen mukaan ”mimeettisiä esittämismuotoja olisivat siis dialogi, monologi, suora esitystapa yleensäkin, kun taas puheen epäsuora esittäminen olisi diegeettistä”. Seymour Chatmanin (1978, 168) mukaan näkymättömän tai epävälitetyn (unmediated) kertojuuden ääripäässä on hemingwayläinen behavioristi, joka pyrkii esittämään kertomuksensa ”koskemattomana ihmisluonteen kirjaamisena”.

²² Esimerkkeinä moniäänisestä, vaihtuvasta minä-kerronnasta Jean Rhysin *Wide Sargasso Sea* (1966), kyläyhteisön kautta fokalisoivasta heterodiegeettisestä kerronnasta Claude McKayn novelli ”Crazy Mary” (1932) ja kylän kollektiivisen äänen välittävistä homodiegeettisistä henkilökertoista Earl Lovelacen *The Wine of the Astonishment* (1982).

²³ Subjektiivisuus eli omakohtaisuus on objektiivisuuden vastakohta. Objektiivisuus merkitsee määritelmänsä mukaan kaikista subjekteista ja subjektien näkemyksistä riippumatonta, puolueetonta ja yleisesti pätevää. Relativismilla puolestaan tarkoitetaan näkemystä, jonka mukaisesti absoluuttisia ja universaaleja totuuksia ei ole, vaan asioilla on aina monta puolta ja seikka voi näyttää toiselta katsojasta tai kontekstista riippuen. Esimerkiksi käsitykset hyvästä ja pahasta voivat vaihdella kulttuurista riippuen, ja nämä käsitykset ovat tosia kyseisessä kulttuurissa. Relatiivisuus tarkoittaaakin katsojasta riippuvaista ja suhteellista. Relatiivisuus ja subjektiivisuus voidaan nähdä objektiivisuuden vastakohtina. (Salonen 2000.)

Chatmanin (1978, 173) mukaan suoran dialogin käyttö on yksi mimeettisimmistä esittämisen muodoista, sillä siinä kertoja ei arvota tapahtumia, vaan kertojan rooli rajoittuu pelkäksi kuuntelevaksi pikakirjoittajaksi. Retorisen narratologian edustajat, kuten James Phelan (2011, 59–64), eivät ole Chatmanin kanssa yhtä mieltä siitä, että kertojan raportoima henkilö-henkilö dialogi olisi ei-välitettyä (tai jopa ei-kerrottua), vaan Phelan näkee dialogin yhtenä kirjailijan tapana verhota omat eettiset sanomansa henkilöhahmojen repliikkien taakse ja välittää ne lukijalle näennäisen näkymättömästä positiosta hahmojen äänten saadessa vallan näyttämöllä. Myös retorisen kertomusteorian toinen tärkeä hahmo Wayne C. Booth korostaa, ettei kertomus voi draaman²⁴ tavoin koskaan ”näyttää”, se voi vain tarjota illuusion mimeettisyydestä (Booth 1983; ks. myös Genette 1986, 164). Toisin sanoen, antaessaan lukijan tuntea olevansa seuraamassa kertomusta ilman välittävää ja tulkitsevaa kertojaa, kirjailija luo meille harhan objektiivisuudesta.²⁵

Lucyn kerronnassa huomiota herättää suoran, lainausmerkeissä esitetyn dialogin niukkuus. Tyypillistä *Lucyn* kerronnan ja ”lainatun” puheen suhteelle teoksessa on, että lyhyttä repliikkiä edeltää tilanteen paikallistava kuvaus ja sitä seuraa kertojan pohdinta sanotusta. Näin Lucy tulkitsee ja arvottaa repliikin ja kuvatun tilanteen lukijan puolesta. Näin käy esimerkiksi silloin, kun Lucy on tavannut Mariahin parhaan ystävättären Dinahin ensimmäistä kertaa ja Mariah ilmaisee toivovansa, että Lucy pitäisi Dinahista:

She [Mariah] said, “What I like the most about Dinah is how she embraces life.” And this almost rushed out of me: “Yes, you mean your life. She embraces your life.” But I caught myself, for if Mariah had asked me what I meant I would not have been able to explain. I did not like the kind of women Dinah reminded me of. [...] but it only showed what a superior person Mariah was that she saw in Dinah not a woman who envied her but a friend full of goodness and love. (*L*, 56–57.)

Kohtauksessa on myös dramaattista ironiaa, sillä kertova minä tietää Lewisin pettävän Mariahia Dinahin kanssa, mikä tuo ironiseen valoon Mariahin ”ylivertaisuuden”. Mariah ei näe Dinahissa sitä kateellista naista, joka hän todellisuudessa on, mikä tarkoittaa Mariahin olevan naiivi enemmän kuin ylivertainen persoona.

²⁴ Draaman kerronnallisuudesta ks. Chatman 1990, 109–114. Chatman (emt. 109–114) korostaa Aristoteleen hengessä, että sekä epiikka että draama ”imitoivat” toimintaa, ei ainoastaan sanoja vaan laajempia rakenteita, erityisesti juonen rakennetta.

²⁵ Booth (1983), Chatman (1990) ja Phelan (2011) näkevät sisäistekijän/implisiittisen tekijän olevan taho, joka tekee kertojaratkaisuun liittyvät valinnat; ”implisiittinen tekijä presentoi” tarinan kertojan kautta (Chatman 1990, 113). En kuitenkaan tämän työn puitteissa lähde pohtimaan kiistellyn sisäistekijän käsitettä, vaan käytän tekijän tai kirjailijan käsitettä sen sijaan. Sisäistekijän mahdollisesta tarpeettomuudesta ks. Salin 2007.

Lucyn tapauksessa kuitenkin ”lainatun puheen” ympärille on syytä laittaa lainausmerkit. Chatmanin metafora kertojasta dialogia kuuntelevana pikakirjoittajana, vaikka hän ei metaforallaan viittaakaan diegeettiseen kerrontaan, on Lucyn kohdalla osuva, sillä pikakirjoittamisessa väärinkuulemisen mahdollisuus on aina olemassa, kuten seuraava lainaus osoittaa:

After she [Mariah] stopped, she said, [...] “My fish. This is supper. Let’s go to feed the minions.” It’s possible that what she really said was “millions,” not “minions.” Certainly she said it in jest. (*L*, 37.)

Kaikki kertomuksessa sanottu, niin suora kuin epäsuora, oikein tai väärin kuultu on Lucyn välittämää, ja teksti itsetietoisella tavalla tuo sen esiin.

Näyttävään esitystapaan liitetään usein objektiivisuuden käsite ja kertovaan puolueellisuus (Klaus & Köppe 2014). Ensimmäisen persoonan diegeettisen kerronnan voi nähdä jo määritelmällisesti objektiivisuudelle vastakkaisena, vaikka sekin toki voi esittää maailman ikään kuin tarkastelijansa näkemyksistä riippumattomana, kuten jotkut valistuksen ajan matkakirjailijat Mary Louise Prattin (2003, 59) tutkimusten mukaan tekivät. Tällöin jää lukijan tehtäväksi ymmärtää – tai olla ymmärtämättä, että esitetyt tapahtumat on tulkittu, ”nähty” tietyn henkilön silmin ja että kerrontaa värittävät kertojan (ja kirjailijan) tavoitteet.

Formalistisesti tai strukturalistisesti painottunut varhainen kirjallisuudentutkimus korosti tekstiä itseään ainoana tulkinnan lähteenä, jonka voisi irrottaa kirjailijasta ja kulttuurisesta kontekstistaan. 1900-luvun alkupuolella vaikutusvaltainen kriitikko Percy Lubbock (1960, 50; alk. ilm. 1921) ylisti puolestaan parhaiden romaanikirjailijoiden olevan sellaisia, joilla on kyky saada meidät ikään kuin katselemaan näytelmää ja unohtamaan, että tekstin takana on kirjailija (tai kertoja).²⁶

Samoihin aikoihin Lubbockin kanssa toinen vaikutusvaltainen länsimaalainen, uuskriitikoihin lukeutuva kirjallisuuskriitikko ja kirjailija T. S. Eliot peräänkuulutti *Hamlet* näytelmän ongelmia käsittelevässä esseessään, että henkilöhahmojen tunteet pitäisi taiteessa ilmaista ulkoisten faktojen ja tapahtumaketjujen, niin sanotun ”objektiivisen korrelaatin” kautta:²⁷

²⁶ Lubbock (1960, 50) toteaa myös, että jokaisella tarinalla on ideaali piste selittävän ja näyttävän kerronnan välisellä janalla, ja tämän ideaalin pisteen määrittelee yksin tarinan aihe. Lubbockin mukaan paras kirjailija hyödyntääkin molempia metodeita.

²⁷ Booth (1983, 97) tekee myös relevantin huomautuksen objektiiviseen korrelaattiin liittyen: ”This ’objective correlative’ has become so much part of our critical language that we often forget to ask whether there is any such thing as a natural poetic object which will serve, in itself, as a formula for particular emotions.”

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (Eliot 1989, 100; Eliotin kurs.)

The artistic “inevitability” lies in this complete adequacy of the external to the emotion; and this is precisely what is deficient in *Hamlet*. Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear. (Eliot 1989, 101; Eliotin kurs.)

Eliotin mielestä Hamletin tunteille ei tarjota tekstissä riittäviä perusteita ja hahmon tunteet ovat liiallisia kuin herkällä teini-ikäisellä (joka tämä ei kuitenkaan ole). Myöskään Hamletin hulluus ei käy Eliotille perusteeksi, sillä hän ei ole vakuuttunut hulluuden kuvauksesta. T. S. Eliotin toive emootioiden ilmaisemisesta taiteessa objektiivisen korrelaatin kautta ja esitys siitä, että ”ulkoinen vastaisi sisäistä”, tuntuu pitävän taustaoletuksenaan, että emootiot ilmentyisivät täysin universaalilla tavalla, jolloin pätevä kirjallisuuskriitikko tai -tutkija voisi vain havaita ne tekstistä aukottomalla tavalla.²⁸ Postkoloniaalisesta näkökulmasta tämä kuulostaa absurdilta. Kuinka ulkoinen voisi vastata sisäistä, jos henkilöhahmo 10-vuotiaan Lucyn tavoin tuntee olevansa ulkoisesti toinen ihminen kuin mitä on sisäisesti? *Lucyn* kaltainen postkoloniaalinen kirjoitus onnistuukin kyseenalaistamaan kanonisoidun valkoisen miehen luomat esteettiset arvostelmat. Mielestäni *Lucy* teoksena todistaa, että erityisesti valtakulttuurista poikkeavalle ja marginaalissa olevalle on tärkeää nimenomaan yrittää *kertoa* mitä tuntee eikä antaa valtakulttuurin edustajan (T. S. Eliotin tai muun valkoisen länsimaalaisen) tehdä näitä tulkintoja puolestaan ulkoisilla perusteilla, sillä silloin riski väärinymmärtämiselle on suuri, mitä Mariahin hahmo *Lucyssa* tarinan tasolla toistuvasti osoittaa.²⁹ Tällainen väärinymmärrys sattuu esimerkiksi silloin, kun Mariah vie Lucyn katsomaan rakastamiaan narsisseja ja Lucy tuntee halua tappaa ne jo ennen kuin tietää mistä kukista on kyse:

How could I explain to her the feeling I had about daffodils – that it wasn’t exactly daffodils, but that they would do as well as anything else? Where should I start? [...] Anywhere would be good enough, but my heart and my thoughts were racing so that every time I tried to talk I stammered and by accident bit my own tongue.

²⁸ Goodreads.com:in *Lucya* koskevista negatiivisista kirja-arvosteluista monet ovat kirjoittaneet, etteivät pidä kirjasta Lucyn vihaisuuden, katkeruuden tai anteeksiantamattomuuden vuoksi, toteavat ettei Lucyn hahmo käy järkeen (“doesn’t make sense”) tai kokevat kuten ”Theresa” (2.6.2017) jäävänsä kaipaamaan enemmän taustatietoa Lucyn katkeruuden perusteeksi. Lucyn hahmon luenta edellyttääkin mielestäni lukijalta jonkinlaista historiallista ymmärrystä kolonialismista, jotta hahmon kriisiä voi ymmärtää niiden lyhyiden välähdysten kautta, joita teksti meille tarjoaa.

²⁹ Tärkeää on nimenomaan ”yrittää kertoa” ja etsiä ilmaisullisia välineitä oman kokemuksensa ilmaisemiseksi, sillä jos kolonisoitu tuntee vain valloittajan kielen ja kirjalliset konventiot, oman kokemuksen kertomisessa onnistuminen edellyttää näiden konventioiden adaptioimista tai niiden kumoamista (ks. Ashcroft et. al. 2002, 37–38; Boehmer 1995, 178).

Mariah, mistaking what was happening to me for joy at seeing daffodils for the first time, reached out to hug me, but I moved away, and in doing that I seemed to get my voice back. (*L*, 29–30.)

Mariah tulkitsee väärin Lucyn kieleen puremisen, sen että Lucy konkreettisesti ei saa kerrottua tunteitaan. Katkelmassa myös liikkeen ja etäisyyden ottamisen voima tulee pienoiskoossa esiin, kun Lucy saa äänensä takaisin siirtyessään kauemmas Mariahista.

3.2 Voittaja ja kukistettu – kerrotun monologin keino

Ensimmäisen persoonan kerronnassa on kyse muistamisesta, ”muistamisen linssi” on Dorrit Cohnin (1983, 143–144) sanoin ainoa pääsykeino aiemman minän ajatuksiin. Cohn (1983) erottelee kaksi päätyyppiä kuvaamaan kokevan ja kertovan minän välistä suhdetta, riitasointuinen minä-kerronta (*dissonant self-narration*) ja sopusointuinen minä-kerronta (*consonant self-narration*). Riitasointuinen kerronta tuo esiin eron kokevan ja kertovan minän välillä ja kertoja arvioi menneitä tapahtumia myöhemmän tiedon valossa. Tämä etäisyys on suurimmillaan silloin, kun kertova minä kuvailee kirjoitusprosessiaan (Salin 2007, 11). Sopusointuisessa kerronnassa kertoja puolestaan samaistuu ja eläytyy aiemman minän kokemusmaailmaan, eikä tuo esiin myöhempiä kokemuksiaan tai tietojaan. Kuten Cohn tuo esiin, riita- ja sopusointuista kerrontaa sekoitetaan yleisesti teoksissa, riippuen kertojan suhtautumisesta menneisiin tapahtumiin.

Lucyssa kerronnan hetki ja sen etäisyys teoksen kuvaamiin tapahtumiin jätetään avoimeksi, eikä kertoja muutenkaan kuvaa kirjoitus- tai kertomisprosessiaan. Teoksen kerronta on pääosin eläytyvää – esimerkiksi ajan- ja paikan määreet ”nyt” ja ”täällä” viittaavat yleensä kokevan minän todellisuuteen. Kertoja kuitenkin tuo jatkuvasti esiin asioita, joita hän ei vielä tapahtumahetkellä tiennyt, joten kerronta on päätyypiltään riitasointuista. Esimerkiksi heti teoksen toisessa virkkeessä kertoja tuo esiin myöhemmän tietonsa erottaen sen ajatusviivalla varhaisemmasta kokemuksestaan:

I had come the night before, a gray-black and cold night before – as it was expected to be in the middle of January, though I didn’t know that at the time – and I could not see anything clearly on the way in from the airport, even though there were lights everywhere. (*L*, 3.)

Toisinaan kertoja käyttää myös preesensiä tai sellaisia fraaseja kuten ”after all” tai ”of course” osoittamaan eroa kokevaan minäänsä, kuten seuraavassa lainauksessa:

The sun was shining but the air was cold. *It was the middle of January, after all.* But I did not know that the sun could shine and the air remain cold; no one had ever told me. *What a feeling that was! How can I explain?* Something I had always known [...] – something I took completely for granted, “the sun is shining, the air is warm,” was not so. (*L*, 5; oma kurs.)

Teoksen kerrontaa voisi luonnehtia aaltoliikkeeksi kokevan minän sisäisyyteen ja siitä pois. Esimerkiksi seuraavassa lainauksessa tämä liike tapahtuu lähes peräkkäisissä virkkeissä, kuten ajanmääreet osoittavat:

But *now* I, too, felt that I wanted to be back where I came from. I understood it, I knew where I stood there. If I had had to draw a picture of my future *then*, it would have been a large gray patch surrounded by black, blacker, blackest. (*L*, 6; oma kurs.)

Huomionarvoista on, ettei kertoja pysy koskaan pitkään eläytyneenä kokevan minänsä sisäisyyteen, vaan tuo eron nopeasti esiin vähintään sellaisilla kerronnan aktia ja lainaamista osoittavilla verbaalisilla eleillä kuin ”I wondered...” tai ”I thought...” (*L*, 15, 17). Teoksessa on kuitenkin muutama kerrotun monologin (*self-narrated monologue*) keinoin kerrottu kohta, joista yksi on yli sivun mittainen. Kerrotussa monologissa kokevan minän ajatukset tai sanat on esitetty epäsuorasti ilman lainausmerkkejä tai johtoilmauksia (Cohn 1983, 169). Tässä esittämisen tavassa kertoja tulee hyvin lähelle kerronnan kohdettaan, ja kertojan ja hahmon äänet yhdistyvät kuten kolmannen persoonan vapaassa epäsuorassa esityksessä (Skov Nielsen 2004, 136–137). Koska kerrottu monologi on *Lucyssa* harvinainen kerronnan tapa, nousee pitkä kerrotun monologin jakso tekstistä esiin. Monologi kuvaa Lucyn ajatuksia Mariahin kerrottua Lucyille, että hänessä on intiaanin verta:

[...] she turned and said, “I was looking forward to telling you that I have Indian blood, that the reason I am so good at catching fish and hunting birds and roasting corn and doing all sorts of things is that I have Indian blood. But now I don’t know why, I feel I shouldn’t tell you that. I feel you will take it the wrong way.”

This really surprised me. What way should I take this? Wrong way? Right way? What could she mean? To look at her, there was nothing remotely like an Indian about her. Why claim a thing like that? [...]

Mariah says, “I have Indian blood in me,” and underneath everything I could swear she says it as if she were announcing her possession of a trophy. How do you get to be the sort of victor who can claim to be the vanquished also? (*L*, 40–41.)

Hyvin etäiset ja itsetietoisetkin kertojat toisinaan päätyvät kerrottuun monologiin, joka on ”pistävän dramaattinen keino ilmaista menneitä epävarmuuksia ja rauhattomuuksia” (Cohn

1983, 167).³⁰ Cohn (emt. 167–168) toteaa, että ”jotkut painavimmista kysymyksistä, jotka kertoja-protagonisti kysyy itseltään, on valettu tähän muotoon” ja että ”joskus kerrottu monologi voi saada paljon suuremman merkityksen tekstissä, kun erittäin itse-keskeinen kertoja samaistuu eksistentiaaliseen kriisiin, joka on jäänyt ratkaisematta”. Tällaisen kertojan ollessa ”kykenemätön valaisemaan retrospektiivistä valoa menneelle kokemukselle, hän voi ainoastaan elää uudelleen epäselvät hämmennyksensä; ehkä toivoen niin vapautuvansa niistä” (emt. 168). Väitän, että kuvatussa kohtauksessa, josta lainasin yllä vain muutaman rivin, kerrottu monologi ei ole pelkkä dramatisoiva keino, sillä siinä esitetyt kysymykset jäävät avoimiksi ja vaille vastauksia. Kohtaus tuntuukin ilmaisevan jonkinlaista kriisiä, jota kertoja ei ole kyennyt ratkaisemaan: miten ihmisestä tulee sellainen kuin hän on ja miten ihmisestä voi tulla sekä voittaja että kukistettu samaan aikaan. Mikä on oikea tapa ja mikä väärä tapa? Monologin kohosteisuutta tekstissä painottaa vieläpä lainauksen lopussa käytetty presens-muoto ”Mariah says” ja ”she says”, kun tyypillisesti kerrotuissa monologeissa kertojan retrospektiivinen aikamuoto säilyy.

Victoria Burrows (2004) ja Maria Helena Lima (2002) ovat myös tutkimuksissaan nostaneet tämän samaisen kohdan esiin merkittävänä, vaikka eivät olekaan analysoineet kohtauksen kerrontaa. Burrows tulkitsee kohtausta ja tekstissä jo aiemmin toistunutta kysymystä ”How do you/how does a person get to be that way?” afrikkalaisesta perinteestä tulevan *call-and-response* -muodon³¹ kautta. Hän tulkitsee Lucyn aina hieman eri sanoin toistuvan kysymyksen *call-and-response* -muotoon liittyvänä kutsuna, joka kuitenkin Lucyn valkoisessa kulttuuriympäristössä jää ilman yhteisöllistä vastausta ja huipentumaa. Burrowsin mukaan kysyessään lopulta ääneen Mariahilta mielessään pyörineen kysymyksen Lucy siirtyy passiivisuudesta toimijuuteen.

Lima, joka lähestyy Kincaidin tuotantoa melko vahvalla autobiografisella otteella, puolestaan löytää kohtauksesta selkeän viittauksen Moira Fergusonin (1994) tekemään Kincaidin haastatteluun. Haastattelun valossa Lima (2002, 861) tulkitsee kirjailijan samaistavan itsensä Mariahin asemaan, asemaan, jossa hän on sekä voittaja että kukistettu. Haastattelussa Kincaid

³⁰ Cohnin tekstin suomennokset ovat omiani.

³¹ Burrows (2004, 83) määrittelee *call-and-response* -muodon yhteisölliseksi, edestakaiseksi vastauskuvioksi, joka on olemassa monissa afroamerikkalaisissa suullisen tradition muodoissa saarnoista kansantarinoiden välihuomautuksiin ja bluesiin, jazziin, spirituaaleihin jne. Suullisessa tarinankerronnassa kuuntelijat saattavat sanoa väliin kommenttejaan afrikkalaisesta musiikkiperinteestä muokatulla *call-and-response* -kuviolla. Kirjallisessa tekstissä sekä dialogi että juonirakenne voivat demonstroida tätä kuviota: yhdestä kohtauksesta saattaa tulla edellisen kohtauksen kommentaari tai selitys, kun taas myöhempi kohtaus selittää aiempaa kohtausta tai vastaa tälle kohtaukselle. (Emt. 92.)

toteaa asuvansa ”mukavassa talossa maassa, joka tekee melko kamalia asioita” ja tunnistavansa itsessään ihmisen, joka ”osallistuu melko kamaliin asioihin” – samat toteamukset voisi tehdä myös Mariahista, Lima (emt. 861) huomauttaa. Tässä haastattelussa Kincaid pohtii myös elämän monitulkintaisuutta: ”You are the victim. You are the victor, at any moment. And so it is not clear. It is not straightforward who is who, and it does have many truths and sometimes they contradict.” (Ferguson 1994, 184.) Lima pohtiikin, että mitä kauemman aikaa Kincaid tuntee itsensä amerikkalaiseksi, sitä vaikeammaksi hänelle tulee ilmaista dekolonisoidun subjektin ääni ja kieltäytyä adoptoimasta niin kukistetun kuin voittajankaan kieltä. Samaan aikaan hänen päähenkilölleen (ja Kincaidille itselleen) tulee vaikeammaksi olla tunnustamatta *molempia* puolia itsessään ja näin hankkiutua eroon binaarisesta jaosta kokonaan. (Lima 2002, 861.)

Vaikka sekä Mariahin, Kincaidin sekä myös Lucyn voi nähdä asettuvan hybridiin tilaan, jossa voittajan ja kukistetun piirteet sekoittuvat – Lucyn tapauksessa voittajan piirteitä ovat esimerkiksi kieli – ei mielestäni ole perusteltua väittää, että Lucy rinnastuisi Mariahiin. Mariah on valkoinen ja etuoikeutettu, joka samaistaa itsensä vähemmistöön biologisin perustein ja ottaa vähemmistökulttuuristakin itselleen ne (stereotyyppiset) puolet, joissa intiaanien voi nähdä olevan länsimaisia kulttuureita parempi ikään kuin ”omistaisi palkinnon”: intiaaniverensä ansiosta hän on mielestään hyvä kalastamaan, metsästäämään ja paahtamaan maissia.

Mariahin ja Lucyn tilanteet ovat koloniaalisen vallan näkökulmasta käänteiset. Lucy on musta nainen, joka saanut englantilaisen koulutuksen Ison-Britannian siirtomaassa. Hänelle on tarjottu koulussa isobritannialaista identiteettiä, mutta hän ei voinut eikä halunnut samaistua siihen, sillä ei pitänyt brittiläisten jälkeläisistä, koska he eivät laittaneet hyvin ruokaa, pukeutuivat rumiin vaatteisiin, eivät tykänneet todella tanssia eivätkä pitäneet kunnan musiikista (*L*, 135–136). Voittajan kielenkin voi nähdä perittynä rangaistuksena ja riistona, sillä Länsi-Intiassa orjat tahallisesti erotettiin saman kieliryhmän jäsenistä ja kapinan uhan vähentämiseksi pakotettiin käyttämään plantaasin omistajien kieltä (Ashcroft et al. 1989, 27). Omaksutun voittajan kielen kautta Lucy voi kuitenkin yrittää kertoa aiemmin hiljennetyn subjektin kokemuksen, kukistetun kokemuksen – Mariah puolestaan ei pysty antamaan intiaanikulttuurin kokemukselle ääntä vaan ainoastaan vahvistamaan valtakulttuurin siihen liittämiä stereotypioita.

Burrows (2004, 99) tuntuu pitävän Lucyn kulttuurista kaksinaisuutta haitallisena ja ”valkoisuuden vaipasta” vapautumista välttämättömänä. Burrowsin yhtenä taustakäsitteenä on alun perin W. E. B. Du Boisin (1903) käyttöönottona käsite kaksoistietoisuus (*double-*

consciousness), joka kuvaa afroamerikkalaisen (ja myöhemmin myös muiden kolonisoitujen) psykologista konfliktia nähdä itsensä jatkuvasti ikään kuin ulkopuolelta, rassistisen valkoisen, hallitsevassa kulttuuriasemassa olevan yhteisön silmin. Kaksoistietoisuudessa Du Boisin (1903, 3) mukaan on kyse yksilön jatkuvasta kaksinaisuuden tunteesta: ”amerikkalainen, musta; kaksi sielua, kaksi ajatusta, kaksi yhteen sopimatonta pyrkimystä”. Du Boisin käsitteeseen kuuluu halu voida olla molempia puolia itsessään yhtä aikaa, sovittaa ne yhteen – se ei niinkään merkitse luopumista valkoisen maailman ideologiasta ja kääntymistä kohti afrikkalaisia tai karibialaisia juuriaan, kuten Burrowsin (2004, 109) tulkinnan mukaan Lucy tekee viimeisessä luvussa lähtiessään Mariahin luota.

Victoria Burrows (2004) tekee tutkimuksessaan hyvin hedelmällisiä avauksia esimerkiksi *call-and-response* -muodon hyödyntämisestä *Lucyssa*, mutta valitettavasti hän ei onnistu vakuuttamaan lukijaansa tekstianalyysillaan. Syynä on Burrowsin tulkinnoissaan rakentama liioiteltu vastakkainasettelu ”pahan” valkoisen ja ”hyvän” mustan kulttuurin välillä, mikä vaikuttaa hänen koko luentaansa. Burrows sanoo esimerkiksi Lucyn hahmon suhteen länsimaiseen kirjallisuuteen olevan ”ambivalentti”, mutta nostaa lopulta esiin pelkkiä negatiivisia kuvia länsimaisen kulttuurin tai valkoisen ympäristön vaikutuksista Lucyyn (ehkä Mariahin hahmoa lukuun ottamatta). Esimerkiksi lumi on Burrowsille teoksessa (2004, 99) valkoisuuden viettelevää voimaa kuvaava metafora, joka kauneudellaan kätkee vaaralliset puolensa: halvaantumisen riskin, sokeutumisen sen kirkkaudesta, jopa kuoleman mahdollisuuden. Burrowsin mukaan koloniaaliselle subjektille valkoinen kulttuuri on lumen tavoin ”turruttavaa” ja samaan aikaan se tarjoaa esteettisesti ”suunnatonta mielihyvää”; Burrows näkee esimerkiksi valkokankaalla vyötäröään myöten lumessa laulavan Bing Crosbyn immersoivan Lucyn vanhemmat valkoiseen ideologiaan tarjoamalla jokajouluisen mielihyvän hetken ja psyykkisen pakopaikan oman todellisuuden niukkuudesta (Burrows 2004, 99–100). Mielestäni Burrows sortuu tässä ylitulkintaan, sillä romaani kuvaa elokuvassa käynnin ennemmin vuotuisena rituaalina, joka muistuttaa Lucyn vanhempia heidän ensitapaamisestaan. Romaani ei myöskään juurikaan ylistä lumen tarjoamaan esteettistä mielihyvää, vaan Lucy kommentoi sen kauneutta vain varovaisesti: ”even I could see that there was something to it – it had a certain kind of beauty” (*L*, 22). Tässäkin mielessä Burrowsin tulkitsema symboliikka on siis hieman liioiteltua.

Lucyn kulttuurinen kaksinaisuus ei ole ratkaistavissa kääntämällä selkää toiselle näistä kulttuureista ja kurottamalla toista kohti, sillä, kuten olen tuonut esiin, jo karibialainen kulttuuri

itsessään on lähtökohtaisesti hybridinen, sekoitus voittajaa ja kukistettua. Tähän dilemmaan liittyvässä kipuilussa on mielestäni käsittelemäni kerrotun monologin ydin. Miten rakentaa eheä identiteetti palasista, jotka tuntuvat lähtökohtaisesti vastakkaisilta ja yhteen kuulumattomilta? Lisäksi, kuten Lima ja Burrowskin tuovat esiin, on kerrotun monologin kohtauksessa vahva yhteys kieleen ja ääneen, länsimaisen kolonisoijan, ”voittajan”, kieleen ja värilliseen tai kolonisoituun perinteeseen. Burrowsille kohtaus merkitsee oman äänen saavuttamista, passiivisuudesta heräämistä, eräänlaista länsimaisen kirjallisuus- ja kieliperinteen vastustamisen alkua afrikkalaisen perinteen kautta. Itse puolestani näen Liman tavoin kohtauksessa ilmaistuna kieleen liittyvän kysymyksen siitä, miten olla ja kirjoittaa maailmassa, kun edustaa sekä häviäjiä että voittajia.

3.3 Sanoitetut tunteet – kertovan minän rooli

Lähdin tämän luvun alussa liikkeelle tuomalla esiin oletukseni siitä, että kertojaratkaisulla ja kertojan positiolla on vaikutusta teoksen merkitykselle ja sille, millaisen todellisuuskuvan se meille tarjoaa. Kuten olen tuonut esiin, kertoja-Lucy pitää ohjat tiukasti näpeissään ja antaa henkilöhahmojen äänien päästä näyttämölle suorastaan mustasukkaisen harvoin tuoden suorienkin lainausten kohdalla esiin, että kyse on *hänen kerronnastaan*, siitä mitä *hän* on kuullut ja miten *hän* asiat muistaa. Kerrontaa voisi siis luonnehtia äärimmäisen subjektiiviseksi ja subjektiivisuudessaan myös äärimmäisen rehelliseksi, millä tarkoitan sitä, ettei kertoja pyri peittelemään puolueellisuuttaan, päinvastoin. Kertoja tuo myös esiin, että hänen näkökulmansa maailmaan saattaa olla melko poikkeava, kun hän vertaa Mariahin tapaa toimia – olla huomaamatta kaikkien junan tarjoilijoiden olevan mustia ja asiakkaiden valkoisia – universaalina pidettyyn tieteelliseen totuuteen ja omaansa siitä poikkeavaan näkemykseen: ”She [Mariah] acted her usual way, which was that the world was round and we all agreed on that, when I knew that the world was flat and if I went to the edge I would fall off” (L, 32).

Lainaamani katkelmat osoittavat, että vaikka *Lucyn* kertoja ei varsinaisesti kuvaa kirjoittamisprosessiaan tai nykyistä elämäntilannettaan, ei kertoja myöskään pysytele tekstin tai kokevan minän takana piilossa. Kerronnan analyysin valossa voi väittää, että kertova minä on romaanissa jopa tärkeämmässä roolissa kuin kokeva minä. Esimerkiksi kertojan tehdessä takaumia menneisyyteensä karibialaisella saarella ei lukijalle aina selviä, onko kyseessä ainoastaan kerrontahetkellä tehty takauma vai onko myös kokeva minä muistellut

menneisyyttään kyseisellä hetkellä. Tämän vuoksi onkin oleellista kysyä, minkä takia kertoja haluaa kertoa juuri näistä hänelle sattuneista asioista, mikä merkitys niille on hänelle nyt vuosia tai kenties jopa vuosikymmeniä myöhemmin.

Mitä kertoja-Lucysta tuli ja mitä muodostui tulevaisuudesta, joka näytti harmaalta laikulta mustuuden keskellä, jos hänen olisi 19-vuotiaana pitänyt piirtää se (*L*, 6)? Tiedämme, että kertova Lucy on hiukan mennyttä itseään kokeneempi ja tiedostavampi: hänellä on enemmän kokemusta Amerikan kylmistä tammikuista, hän on joutunut pettymään todellisuuteen useamman kerran, hänen tuntemuksensa miessukupuolen suhteen on kasvanut, eikä koostu ehkä enää pelkistä kielteisistä puolista (*L*, 3, 4, 159) – nämä kaikki asiat paljastuvat hyvin epäsuorasti ilmaistuina ja ovat pelkkiä kurioositeetteja. Kuitenkin yhden, kertojan nykyistä tilannetta ja tunteita kuvaavan suoran viittauksen voi lukea teoksen loppupuolella pitkästä virkkeestä, joka summaa Lucyn ensimmäistä vuotta Amerikassa:

I used to be nineteen; [...] I used to sit in the kitchen, with inevitable sun streaming through the window, with Mariah, drinking coffee she learned to make in France, and trying to explain to myself, by speaking to Mariah, *how I got to feel the way I even now feel* (*L*, 137; oma kurs.)

”Kuinka aloin tuntea niin kuin yhä tunnen.” Tässä kertoja tekee melko selvän paljastuksen itsestään kertomalla meille, että hänen kuvaamansa 19–20-vuotiaan naisen tunteet eivät ole muuttuneet kerrontahetkeen mennessä. Kertoja tulee siis paljastaneeksi nykyiset tunteensa kertoessaan meille, mitä kokeva Lucy yritti selittää itselleen puhumalla Mariahille. Tässä omien tunteiden ymmärtämisessä ja selittämisessä voi samalla nähdä syyn koko kertomisen prosessille. Vaikka kyse on itsensä selittämisestä, on merkittävää, että kertomuksella on vastaanottaja, kokevalla Lucylla Mariah, kertovalla Lucylla lukija. Tätä kautta teksti myös rinnastaa lukijan empaattiseen mutta ambivalenttiin Mariahin hahmoon, joka vaikuttaa sokealta omille imperialistisille piirteilleen ja joka uskoo ja toivoo Lucyn voivan taustastaan huolimatta nähdä maailman samalla, ”oikealla” tavalla kuin hän (ks. yllä luku 2.4). Tämä rinnastus kohdeyleisöön tekee Mariahin hahmosta entistä keskeisemmän.

Myös Burrows (2004, 93) tunnistaa tuntemisen sekä ”päähenkilön” tunteista ja erityisesti teoksen alussa mainitusta nimettömästä ”pahanolon tunteesta” puhumisen teoksen eksistentiaalisiksi pulmakohdaksi. Mutta koska Burrows ei tee eroa kokevan ja kertovan Lucyn välille, häneltä jää huomaamatta, että vasta muisteleva kertoja osaa ilmaista nuo tunteet. Päähenkilön reaktio kipeisiin tunteisiin, kuten tietoon isän kuolemasta, on tunne oman äänen ja puhekyvyn menettämisestä tai hän puree kieleensä eikä saa ilmaista tunteitaan (*L*, 122–123,

29–30). Vaikka kokeva Lucy tuntee menettävänsä äänensä, kertoja pystyy nyt sanoittamaan nämä tunteet; Lucyn kyky ilmaista on kehittynyt, vaikka hänen tunteensa eivät ehkä olekaan muuttuneet kerrontahetkeen mennessä. Lucyn tekemä matka ja kehitys onkin näin olennaisesti myös kielellistä.

Kokeva Lucy usein vastaa Mariahin kertomuksiin hiljaisuudella, päättämällä jättää sanomatta asioita, mutta kertoja antaa äänen näille aiemmin vain Lucyn mielessä kaikuneille vastauksille ja vastalauseille. Toistuva kaava on ”I didn’t say, but I thought” (*L*, 115, 119). Lucyn rakkaus Mariahia kohtaan on pääsyy, joka pidättää häntä sanomasta asioita, joiden uskoo loukkaavan naista. Mariah on tietyllä tapaa kokevan Lucyn heikko kohta, joka saa tämän kielen terävimmän kärjen katkeamaan kuten seuraavassa katkelmassa, jossa kertova Lucy jälleen sanallistaa sen, mikä on aiemmin jäänyt sanomatta:

[...] the first thing she [Dinah] said to me when Mariah introduced us was “So you are from the islands?” I don’t know why, but the way she said it made a fury rise up in me. I was about to respond to her in this way: “Which islands exactly do you mean? The Hawaiian Islands? The islands that make up Indonesia, or what?” And I was going to say it in a voice that I hoped would make her feel like a piece of nothing, which was the way she had made me feel in the first place. But Mariah, who by then knew me so well, started to clear her throat loudly, as if a frog the size of a moon was caught in it. (*L*, 56.)

Jos kolonisoitu nainen on aiemmin ollut hiljennetty, hän ei ole sitä enää, vaan pystyy jopa loukkaamisen uhalla sanoittamaan tunteensa ja kertomaan lukijalle, miten hänen kokemuksensa eroaa siitä, mitä länsimaissa pidetään yleisesti oikeana, kuten maapallon muotoa koskevan metaforan kohdalla.

Jos kerronnan tarkoituksena näkee tunteiden sanoittamisen, ehkä kipeiden tunteiden uudelleen eläminen ja niiden käsitteleminen sanojen kautta voi mahdollistaa kertojalle myös niistä eteenpäin pääsemisen (vrt. Cohn 1983). Tässä kohtaa on syytä käsitellä teoksen kieltä ja kielenkäyttöä, joiden kautta kertoja tunteensa sanallistaa. Postkoloniaalisessa kirjallisuudentutkimuksessa kysymystä kielestä lähestytään tyypillisesti pohtimalla kieltä suhteessa kolonisoijan ja kolonisoidun kieleen eli niin sanottuun standardiversioon kielestä ja sen siirtomaissa syntyneisiin paikallisiin variantteihin (Ashcroft et al. 2008, 7). *Lucy* on kirjoitettu hyvin helppolukuisella, standardilla englannin kielellä, jossa kreolivaikutusta ei sana- tai lausetasolla voi havaita. Tämä tuntuu luonnolliselta, jos teksti on kohdennettu Mariahin kaltaiselle valkoiselle euro-amerikkalaiselle. Toisaalta teoksen yksinkertaista englannin kieltä leimaa kuitenkin lausetasolla hyvin persoonallinen ja jopa lyyrinen ote.

Teoksen kielessä on esimerkiksi paljon toistoa sekä pitkiäkin virkkeitä, joiden lauseet on puolipistein erotettu toisistaan luomaan luettelomaisia rinnastuksia. On perusteltua väittää, että kertoja on ottanut kolonisoijan kielen haltuun ja muokannut siitä oman kielensä.³²

Kielellä on aina myös suhde paikkaan. Englannin kieli Karibiassa oli eräänlainen tuontitavara, jolla ei ollut esihistoriallista yhteyttä paikan kanssa: esimerkiksi vuodenaikojen nimet Karibiassa eivät vastanneet niitä olosuhteita, joita näillä sanoilla oli alun perin kuvattu (Ashcroft et al. 2008, 24; ks. myös Boehmer 1995, 178). Maapallon pohjoisilla leveysasteilla Lucy tunteekin kielen sopivan, ainakin omasta näkökulmastaan, myös ympäristöön paremmin:

I had also grown to love the idea of seasons: winter, spring, summer, and autumn. What wonderful names – and, as far as I could see, appropriate. (*L*, 51.)

As a child in school, I had learned how the earth tilts away from the sun and how that causes the different seasons [...] I was born and grew up in a place that did not seem to be influenced by the tilt of the earth at all; it had only one season – sunny, drought-ridden. (*L*, 85–86.)

Vuodenajat ovat olleet Lucylle pelkkiä koulussa opittuja käsitteitä, joilla ei ole ollut yhteyttä hänen kotipaikkaansa. Kotipaikassaan Lucy on kokenut vain yhden vuodenajan, jolle ei ole ollut englannin kielessä sopivaa nimitystä. Amerikassa Lucy on katkeruuden sijaan kuitenkin oppinut rakastamaan eri vuodenaikoja sekä niiden nimiä kielessä, josta hän on löytänyt itselleen ja kokemukselleen ilmaisuvälineen, kuten kertoja meille osoittaa. Jätettyään taakseen alkuperäisen kotipaikkansa kertova Lucy on kehittänyt valloittajan kielestä itselleen oman terävän aseensa (vrt. Snodgrass 2008, 129), jolla hän asettaa rikoksentehtäjän syytteeseen ja haastaa samalla yleisönsä kyseenalaistamaan omat ajattelutapansa tuomalla esiin subjektiivisen kokemuksensa. Lukijan rinnastaminen länsimaiseen valkoiseen ja liberaaliin Mariahiin on tekniikkana tehokas. Kokeva Lucy rakastaa Mariahia ja antaa tämän katkaista terävimmän kärjen kielestään, mutta kertoja suhtautuu hahmoon paljon kriittisemmin ja osoittaa lukijalle Mariahin imperialistiset, stereotypisoivat taipumukset. Kertojan ironisen suhtautumisen vuoksi lukijankaan on vaikea täysin pitää Mariahista ja näin teos haastaa lukijan pohtimaan myös omia piirteitään.

Lucy teoksena herättää myös kysymyksiä siitä, mikä on totta, mikä valhetta ja mikä oikein, mikä väärin. Se osallistuu postkoloniaalisen kirjallisuuden traditioon murtamalla niiden välistä

³² Esseessään *A Small Place* Kincaid toteaa: ”The language of the criminal can contain only the goodness of the criminal’s deed” (*SP*, 32). *Lucyn* kertoja on ottanut voittajan kielen omakseen, antanut sille oman muodon, jolloin sitä voi käyttää myös tätä rikollista vastaan.

rajaa ja vastakkainasettelua: Lucyn unet ovat jatketta todellisuudelle, Antigualla naiset vaikuttavat omaan ja toisten elämään obeahin voimalla. Luokittelu ja erottelu eivät ole enää todellisuuden havainnoinnin perustana (Ashcroft et al. 2002, 34). Postkoloniaalisesta näkökulmasta olisikin tärkeää, että myös historiassa systemaattisesti marginalisoidun kokemukset ja näkemykset pääsisivät esille ja että yritettäisiin ymmärtää syitä sille, miksi toisten silmin maailma näyttää erilaiselta kuin toisten eli miksi toiselle maailma voi näyttää metaforisesti litteältä pannukakulta. Samoin olisi tärkeää, ettei ihmisen omaa elämäntarinaa pyritäisi arvottamaan pelkästään siltä pohjalta, mikä on totta ja mikä epätotta. Joskus enkeliä ja raakalaista saattaa erottaa toisistaan vain näkökulma, kuten Lucy tuo esiin Mariahin ihannoimien narsissien kohdalla:

I felt sorry that I had cast her beloved daffodils in a scene she had never considered, a scene of conquered and conquests; a scene of brutes masquerading as angels and angels portrayed as brutes. (*L*, 30.)

I came from a place where there was no such thing as a 'real' thing, because often what seemed to be one thing turned out to be altogether different. (*L*, 54.)

Postkoloniaalisesta näkökulmasta isolle osalle maailman ihmisistä on ollut pitkään elintärkeää asettua poikkiteloin hegemonian välittämien ”totuuksien” kanssa, sillä esimerkiksi rotujen välisiä eroja ja niiden välistä hierarkiaa perusteltiin ja todisteltiin aikanaan tieteellisten ja uskonnollisten ”faktojen” kautta. Subjektiivisillakin näkemyksillä on merkitystä, sillä kaikkea on mahdotonta esittää objektiivisesti ja kaikista vahingollisinta on esiintyä objektiivisena totuutena.

4 Vertauskuvallista matkaa taittamassa

So this must be living, this must be the beginning of the time people later refer to as “years ago, when I was young.” (L, 24)

”Elämä on matka” on useissa kielissä ja kulttuureissa yksi yleisimmistä metaforista, joiden kautta käsitteellistämme elämänkulkua (Lakoff & Turner 1989, 1). Lakoff (1993, 219–222) osoittaa, kuinka tapahtumakulkua – jollaisia niin elämä kuin myös kertomus ovat – käsitteellistetään yleisesti liikkeeseen ja matkantekoon liittyvien konseptien kautta: esimerkiksi tapahtumavaiheet ymmärretään tiettyinä tilaan sidottuina paikkoina ja muutokset liikkeenä. Kognitiivisessa mielessä matkan metaforassa keskeistä on sen rakenne ja eteneminen. ”Elämä on matka” käsittemetфора koostuu esimerkiksi sellaisista elämää ja matkaa yhdistävistä kognitiivisista hahmotelmista kuten:

- syntymä on saapuminen
- elämä on olla täällä läsnä
- kuolema on lähtö
- elämää elävä on matkustaja
- tarkoitukset ovat määränpäitä
- tavat tavoitteiden saavuttamiseksi ovat reittejä
- vaikeudet elämässä ovat esteitä matkustaa
- kehitys on kuljettu etäisyys
- asiat joilla kehitystä mitataan ovat virstanpylväitä
- valinnat ovat risteyskohtia. (Lakoff & Turner 1989, 1, 3–4.)

Kognitiivisen lingvistiikan valossa näyttääkin luonnolliselta, että nuoren henkilöhahmon kehitystä kuvaavissa kertomuksissa matka on keskeinen teema ja kehityskertomukset ovat usein matkakertomuksia. Tässä luvussa käsittelem Lucyn hahmon kehitystä suhteessa karibialaisten naiskirjailijoiden *Bildungsromaniin* sekä pohdin tilaan ja Lucyn tekemään matkaan liittyviä metaforia.

4.1 Karibialaisten naiskirjailijoiden *Bildungsroman*

Eurooppalaisessa perinteessä 1700-luvulla kehittynyt kehitysromaani, *Bildungsroman*, kuvaa nuoren päähenkilön kasvua yhteisössä ja yhteiskunnassa. Lajityypin kehittyminen ja suosio on yhdistetty modernin, epävarmuuden aikakauden alkuun Ranskan vallankumouksen jälkeen ja yksilökeskeisyyteen. Moretti (1987, 5) näkee *Bildungsromanissa* moderniuden symbolisen muodon, joka sai olennaisesti erilaisia manifestaatioita eri maissa. Moretti ajoittaa

Bildungsromanin kultakauden päättymisen 1800-luvun lopulle, niin sanotun massojen aikakauden alkuun:

[...] the “central” symbolic form of this new world could no longer be the *Bildungsroman* which, in all its diverse manifestations, had always held fast to the notion that *the biography of a young individual was the most meaningful viewpoint for the understanding and the evaluation of history*. (Moretti 1987, 227; Morettin kurs.)

Lajityyppinä *Bildungsroman* on rakentunut vastakohtaisuuksien ja ristiriitojen ympärille: genren arvoina ovat toisaalta pysyvä ja turvallinen onnellisuuden tila ja yhtenäinen identiteetti ja toisaalta taas vapaus, muutos ja muodonmuutokset (Moretti 1987, 10). Ristiriita on myös yksilön ja yhteiskunnan tai yhteisön välillä (Bolaki 2011, 11). Klassisissa³³ *Bildungsromaneissa* saavutetaan lopulta eheä identiteetti sekä pysyvä onnellisuuden tila, mikä tapahtuu sosialisoitumalla yhteiskuntaan avioliiton kautta, kun taas myöhemmissä ranskalaisissa tai venäläisissä *Bildungsromaneissa* loput ovat yleensä onnettomia (Moretti 1987, 22, 118–119). *Bildungsromanin* lajityypille onkin sen monikasvoisuuden vuoksi annettu monia otsikoita, kuten ”novel of formation”, ”novel of initiation” tai ”novel of education” (emt. 15).

Klassisesta, onnelliseen loppuun päättyvästä *Bildungsromanista* on muodostunut konseptuaalinen horisontti, jota vasten kehityskertomuksia peilataan, ja näin puhutaan esimerkiksi ”epäonnistuneesta initiaatiosta” (Moretti 1987, 15). Huomionarvoista on se, että klassisessa *Bildungsromanissa* onnellinen loppu löydetään sulautumalla osaksi olemassa olevaa yhteiskunnallista järjestystä, ei muuttamalla sitä – tai kuten Moretti asian ilmaisee: ”Klassinen *Bildungsroman* kertoo, kuinka Ranskan vallankumous olisi voitu välttää” (emt. 64; oma suom.).

Postkoloniaalisessa kirjallisuudessa on viimeisten vuosikymmenien aikana kirjoitettu lukuisia kehitysromaneja. Siirtolaiskirjailijat ovat palanneet nuorten päähenkilöidensä kanssa alkuperäisen kotipaikkansa maisemiin ja hyödyntäneet kehitysromaanin muotoa kulttuurien välisen identiteetin rakentamisessa. Suuri osa karibialaissyntyisistä, 1980-luvulla uransa aloittaneista naiskirjailijoista on kirjoittanut nuoren naisen tai tytön kasvua kuvaavan kehityskertomuksen. (Ilmonen 2009, 5.)

³³ Moretti esittelee klassisista *Bildungsromaneista* ensimmäisenä *Bildungsromanina* pidetyn Johann Wolfgang von Goethen teoksen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) sekä Jane Austenin teoksen *Pride and Prejudice* (1813).

Postkoloniaalisessa tutkimuksessa on tullut tavalliseksi lähestyä karibialaista kehityskertomusta *Bildungsromanin* muodon kautta (ks. esim. LeSeur 1995; Bolaki 2011; Lima 2002). Eurooppalaisen ”individualistisen, modernin minuuden manifestaatioksi” (Ilmonen 2009, 8–9) syntyneen *Bildungsromanin* lajityypin yhdistäminen etnisten- tai naiskirjailijoiden kehityskertomuksiin ei ole ollut kuitenkaan täysin ongelmatonta, ja usein tutkijat ovat tunteneet tarvetta määritellä *Bildungsromanille* uusia alalajeja, kuten ”musta *Bildungsroman*”, ”feministinen *Bildungsroman*” tai ”postkoloniaalinen *Bildungsroman*”, joiden tarkoituksena on kuvata, miten tiettyjen ihmisryhmien kehityskertomukset poikkeavat klassisesta eurooppalaisesta *Bildungsromanista*. Kuitenkin tutkijat ovat nähneet, että lopulta kyse on samasta lajityypistä, sillä eri kehityskertomuksia yhdistää usein esimerkiksi päähenkilöiden ikä, eristymisen kokemus, seksuaaliset kokemukset, kaupunkiin tai valistuneemmaksi koettuun paikkaan muutto, muutos, konfliktit vanhempien kanssa ja lapsuuden paikan jättäminen taakse (LeSeur 1995, 19).

Vaikka ”mustalla *Bildungsromanilla*” on samoja piirteitä kuin eurooppalaisella ja valkoisella *Bildungsromanilla*, ei niitä voi LeSeurin (1995, 21) mukaan kuitenkaan lukea samaan ryhmään, koska yleisten kotia, perhettä ja yhteisöä koskettavien olosuhteiden takia värilliset lapset eivät ole kukoistaneet samalla tavalla kuin valkoiset, ja tämän erilaisen historiallisen ja sosiaalisen kontekstin seurauksena myös teosten sisältö ja presentaatio ovat erilaisia. Kysymystä lajien eroista voi lähestyä myös mimikryn tai ”takaisin kirjoittamisen” vastadiskursiivisten keinojen kautta. Ilmaisuvälineiden etsintä oman kokemuksensa kuvaamiseksi on usein johtanut siirtomaiden kirjailijat eurooppalaisten kirjallisten muotojen luo. Kuitenkin eurooppalasiin kieliin ja kirjallisiin muotoihin sisältyy ”vieras mytologia” (Boehmer 1995, 178), jonka keinoin ei voi täysin onnistua kuvaamaan kolonisoidun kokemusta. Tämän vuoksi rinnakkain asetettuna karibialaiset teokset saattavat näyttää pessimistisiltä tai ironisilta vastauksilta eurooppalaisisille klassisille kehityskertomuksille, sillä niissä yritykset saavuttaa klassisen *Bildungsromanin* onnellinen ja suljettu loppu on ennalta tuohon tuomittu.

Postkoloniaaliset tutkijat ovat korostaneet, että eheän identiteetin ihanne ja oman paikan löytäminen ympäröivästä yhteiskunnasta vaikuttavat tavoittamattomilta asioilta erityisesti moninkertaisesti toiseutetuille karibialaisille tytöille (Lima 2002, 859; Ilmonen 2009, 8). Monesti tyttöhahmojen kasvu on kivuliasta ja he joutuvat huomaamaan kasvavansa toiseuden positioon, jossa he ovat alistetussa asemassa sukupuolensa, ihonvärinsä ja kulttuuritaustansa vuoksi (Ilmonen 2009, 15). Monet kirjailijat kaipaavatkin teoksissaan varhaislapsuuden

maailmaan, jossa he usein tuntevat olevansa vapaita yhteiskunnan tekemistä toiseuttavista määrittelyistä.³⁴ Ympäröivän yhteiskunnan täytyisikin muuttua radikaalisti tasa-arvoisemmaksi, jotta karibialaisten tyttöhahmojen olisi mahdollista tulla eheiksi ja onnellisiksi osiksi sitä.

Matkan teolla, niin henkisellä kuin fyysiselläkin tasolla, on aina ollut roolinsa *Bildungsromanissa*. Morettin (1987, 4) mukaan modernina aikana kaupungistumisen ja siihen liittyvän työmaailman muutoksen vuoksi nuoruus muuttui suunnaltaan ennalta määrätystä elämänjaksosta epävarmuuden ajaksi, mikä näkyy *Bildungsromanissa* oman sosiaalisen tilan etsimisenä matkustuksen, seikkailun, vaeltelun ja eksymisen kautta. Liikkuvuuden lisäksi myös päähenkilön sisäinen maailma alkoi korostua, kun maailman tarjoamat mahdollisuudet herättivät toisaalta toiveita suuresta tulevaisuudesta ja toisaalta tyytymättömyyttä ja levottomuutta (emt. 4).

Lucyn kuvaama teema nuoren päähenkilön lähdöstä maaseudulta kaupunkiin tai kotoa ”valistuneempaan” paikkaan on yleinen ja yhdistävä teema niin valkoisissa eurooppalaisissa kuin mustissa kehityskertomuksissa (LeSeur 1995, 22). Karibialaisessa kirjallisuudessa mahdollisuus lähteä kotoa koloniaaliseen metropoliin tai muuhun ”uuteen ja parempaan paikkaan” nähdään tyypillisesti onnekkautena ja siunauksena päähenkilölle. Kuitenkin karibialainen siirtolainen usein huomaa, ettei kaupunki tarjoakaan hyvää elämää ja siitä muodostuu vihamielinen paikka, murskaantuneiden toiveiden paikka. On myös yleistä, että värilliset päähenkilöt kokevat jonkinlaista henkistä, fyysistä tai taloudellista pahoinpitelyä valkoisessa perheessä työskennellessään. (LeSeur 1995, 23–24.) *Lucyssa* kaupunki ei muodostu LeSeurin kuvailemaksi vihamieliseksi paikaksi, mutta kertomuksen aikana Lucyn vierauden ja ulkopuolisuuden tunne kaupunkia kohtaan ei myöskään katoa.

Siirtyessään Euroopasta Karibian valtakursseja kritisoivalle postkoloniaaliselle kentälle on individualistinen *Bildungsroman* Kaisa Ilmosen (2009, 17) mukaan saanut neljä uutta piirrettä: kollektiivinen subjektikäsitys ja etnografisempi ote; paikan, paikattomuuden ja kulttuurisen sijainnin keskeinen merkitys päähenkilölle; folkloristinen ja esivanhempien edustaman tradition merkitys sekä alistetun subjektin kehityskriisi, jossa päähenkilö huomaa tavoiteltujen ideaalien olevan hänen ulottumattomissaan. Nämä Ilmosen havainnot toimivat oman tarkasteluni lähtökohtina. Vaikka Ilmonen on erotellut havaintonsa neljäksi eri piirteeksi,

³⁴ Ks. esim. Jamaica Kincaid *Annie John* (1985) ja Oonya Kempadoo *Buxton Spice* (1998).

haluan korostaa, että nämä eri piirteet kytkeytyvät temaattisesti yhteen, samalla tavalla kuin kolonisoidun subjektin matkakin on samaan aikaan fyysinen, henkinen, kerronnallinen ja vertauskuvallinen. Kuten Ilmonen itsekin tuo esiin, esimerkiksi problemaattinen äiti–tytär-suhde toimii karibialaisnaisten *Bildungsroman* -perinteessä yleisesti ”metaforisena esityksenä siirtomaan ja kolonisoidun suhteesta” (emt. 14).

4.2 ”Growing up is growing away” – Lucyn hahmon kehityksestä

Kincaidin päähenkilöille postkoloniaalisina subjekteina kasvaminen (*growing up*) tarkoittaa pois kasvamista (*growing away*) koloniaalisista ihanteista (Lima 2002). Näitä koloniaalisia, englantilaisia ihanteita Lucylle tarjoavat hänen äitinsä sekä Queen Victoria Girl’s School Antigualla, jotka yrittävät kasvattaa Lucysta viktoriaanista, englantilaisen sivistyksen omaavaa naista. Sellaista, joka niiaa ja tekee ”miellyttäviä pieniä ääniä, jotka osoittavat sekä vaatimattomuutta että kiitollisuutta” (L, 18). Viktoriaanisen naisen seksuaalisuus oli tabu ja Lucyn sanoin: ”my whole upbringing had been devoted to preventing me from becoming a slut” (L, 127). Englantilaisen vaatetuksen historiasta kirjoittanut C. W. Cunnington toteaa, että jos viktoriaanisen pukeutumisen näkee viktoriaanisen moraalin monumenttina, niin peittävät, epämukavat ja epäkäytännölliset alusvaatteet, erityisesti miesten muodista naisille siirtyneet alushousut olivat sen kulmakivi – jotain mitä kaikki käyttivät, mutta josta kukaan ei puhunut. Itse asiassa aluspukeutuminen oli kokonaisuudessaan sosiaalinen tabu, kuten eräs lady asian ilmaisi: ”[undergarments] are not things, my dear, that we speak of; indeed we try not even to think of them.” (Cunnington 1990, 20–21.) Tässä valossa sen, että kertoja mainitsee alusvaatteet jo teoksen toisella sivulla, voikin nähdä enteilevän Lucyn hahmon pois kasvamista tästä siveästä ja vaatimattomasta viktoriaanisen naisen roolista:

The undergarments that I wore were all new, bought for my journey, and as I sat in the car, twisting this way and that to get a good view of the sights before me, I was reminded of how uncomfortable the new can make you feel. (L, 4.)

Samalla kohtauksesta käy ilmi, ettei kasvu ja ”uusi” yleensä tapahdu mukavasti ja kivuttomasti.

Teoksen alussa perheen sisäkkö ei pidä Lucysta sen vuoksi, koska tämä puhuu ja liikkuu kuin nunna (L, 11). Pikkuhiljaa Lucyn kasvatuksen tuloksena syntynyt ”tekopyhä” (L, 11) nunnan rooli karisee Lucyn yltä. Tämä nunnamainen, englantilaisen lady:n rooli on performanssi, jota Lucyn kotisaarella esitetään toisten ihmisten edessä, vaikka todellisuudessa pinnan alla ollaan

jotain muuta. Kertoja käyttää sisäisen ja ulkoisen ristiriidasta käsitettä kaksinaamaisuus (*L*, 18), ja sitä voi kutsua myös Du Boisin käsitteen mukaan kaksoistietoisuudeksi. Tämän performanssin voi kuitenkin ymmärtää myös mimikryn käsitteen kautta. Harrastettuaan seksiä Hugh-nimisen miehen kanssa, Lucy yhtäkkiä kauhistuu tajutessaan unohtaneensa ehkäisyn ja muistelee, miten äiti opetti häntä pääsemään eroon epätoivotusta raskaudesta:

Without telling me exactly how I might miss my menstrual cycle, my mother had shown me which herbs to pick and boil, and what time of day to drink the potion they produced, to bring on a reluctant period. She had *presented* the whole idea to me as a way to strengthen the womb, but *underneath* we both knew that a weak womb was not the cause of a missed period. She knew that I knew, but we *presented to each other a face of innocence and politeness* and even went so far as to *curtsy* to each other at the end. (*L*, 69–70; oma kurs.)

Lucyn äiti on itse tullut raskaaksi ennen avioliittoa, kun Lucyn isä vielä asui toisen naisen kanssa. Voi siis sanoa, että Lucyn äiti on kaukana viktoriaanisen naisen ihanteesta, mutta esittäessään ja osallistaessaan Lucyn tähän viattomuuden performanssiin sen sijaan, että puhuisi asioista suoraan, hän toistaa kolonialistista ja patriarkaalista diskurssia ideaalisesta naiseudesta. Mimikryn käsitteen mukaisesti tämä molemminpuolinen esitys menee kuitenkin hiukan liian pitkälle äidin ja tyttären niitassa toisilleen, mikä tekee esityksestä kolonisoijan parodiaa.

Lucyn pois kasvamista kuvataan romaanissa paitsi seksuaalisten seikkailujen myös eritoten Lucyn oman äänen kehittymisen kautta – pois kasvamisena tuosta pienestä ”nunnamaisesta” äänestä, joka saa perheen sisäkön halveksumaan ja säälimään Lucya. Lucyn menneisyyttä dominoi hänen äitinsä, jonka tarkoitus Lucyn mielestä oli tehdä hänestä oma kaikunsa:

I had come to feel that my mother’s love for me was designed solely to make me into an echo of her; but I felt I would rather be dead than become just an echo of someone. That was not a figure of speech. (*L*, 36.)

Lainauksen loppu ”olisin mieluummin kuollut kuin tulisin vain jonkun toisen kaiuksi” resonoi vahvasti Ovidiuksen Narkissos ja Ekho (engl. Narcissus & Echo) -myytin kanssa. Myytissä Ekho-niminen nymfi rakastuu nuoreen ja komeaan Narkissokseen. Juno on aiemmin kironnut puheliaan Ekhon niin, ettei tämä pysty aloittamaan puhetta vaan ainoastaan toistamaan toisten viimeset sanat, joten Ekho tarkkailee Narkissosta piilosta ja odottaa miehen sanovan jotain sellaista, että voisi lähestyä tätä. Kun sopiva hetki viimein koittaa, Narkissos kuitenkin torjuu Ekhon sanoen: ”Henkeni heittäisin minä ennen kuin sinut tahdon!” Tähän Ekho vastaa: ”Sinut tahdon!” jättäen kuolemaan viittavan lauseen alun pois ja pakenee häpeissään metsään yksinäisiin luoliin Narkissosta edelleen rakastaen. Siellä nymfin ruumiin voima katoaa, hänen

luunsa muuttuvat kiviksi ja hän jää elämään ainoastaan äänensä kautta, jonka jokainen voi kuulla kaikuna. Sama myytti kuvaa myös narsistisen Narkissoksen rakastuvan omaan lammesta heijastuvaan peilikuvaansa niin syvästi, että ei voi enää lähteä tuolta paikalta. Lopulta riutuva Narkissos kuolee ja tämän ruumiin paikalle kasvaa kukkanen, mikäpä muukaan kuin narsissi. (Ovidius Naso 1997, 118–123.)

Victoria Burrows (2004, 78–80), joka näkee Narkissos ja Ekho -myytin *Lucyssa* vahvana subtekstinä, tulkitsee John Hollanderiin tukeutuen myytin kuvaavan ennen kaikkea oman identiteetin muodostamista kielen kautta. Narkissoksen Burrows tulkitsee rinnastuvan omaan kuvaansa ja viehätysvoimaansa rakastuneeseen miespuoliseen kolonisoijaan, jonka fiksaatio omaan itseensä aikaan saa lähes täyden välinpitämättömyyden toisia kohtaan. Kaiun Burrows ymmärtää tätä alempana naispuolisena subjektina, jonka länsimainen myytti on patologisoitunut, hiljentänyt ja passivoitunut. (Emt. 81.) Toisaalta Narkissoksen hahmon voi nähdä samaistuvan myös Lucyn äitiin, joka kasvattaa Lucysta koloniaalisen järjestyksen ja patriarkaatin mukaista naista ja jonka kaiuksi Lucy ei halua tulla.

Teoksen alkupuolella Lucy toivoo, että pelkkä ajallinen ja paikallinen etäisyys riittäisivät vapauttamaan hänet hänen äidistään ja menneistä kahleista, joista Lucyn äidin lähettämä kirje Lucy muistuttaa:

[...] the object of my life now was to put as much distance between myself and the events mentioned in her letter as I could manage. For I felt that if I could put enough miles between me and the place from which the letter came, and if I could put enough events between me and the events mentioned in the letter, would I not be free to take everything just as it came and not see hundreds of years in every gesture, every word spoken, every face? (*L*, 31.)

Pelkkä etäisyys ei kuitenkaan voi ratkaista Lucyn menneisyyden jättämiä haavoja, sillä Lucyn tausta ja historia ovat osa häntä: asiat jotka hän on kokenut, kirjat jotka hän on lukenut ja erityisesti hänen äitinsä. Niin kuin Lucyn äiti on hänelle toistanut, heidän yhteytensä on syvempi, sillä Lucy on syntynyt hänestä: ”You can run away, but you cannot escape the fact that I am your mother, my blood runs in you, I carried you for nine months inside me” (*L*, 90). Tämän vuoksi Lucyn vankilan ”kalterit ovat vahvemmat kuin minkään kuviteltavissa olevan raudan” (*L*, 90). Lucy vaientaakin äitinsä äänen jättämällä lukematta tämän lähettämät kirjeet.

Vaikka pelkkä fyysinen matka pois koloniaalisesta kodista ei pyyhikään pois Lucyn menneisyyttä, on matkanteolla ja uudella paikalla tärkeä rooli Lucyn oman, vihaisenkin äänen löytämisessä. Tuo Lucyn oma ääni purskahtaa ulos ensimmäisen kerran ja yllättää vihan

määrällään niin Mariahin kuin Lucyn itsensäkin, kun Mariahin kuvaus narsisseista palauttaa Lucyn mieleen muistot Wordsworthin runon lukemisesta koulun edessä ja tilaisuudessa tuntemastaan ristiriidasta sisäisen ja ulkoisen minänsä välillä (*L*, 18). Elettyään läpi ensimmäisen talven Amerikassa Lucy toteaa: ”I could not look back at the winter. It was my past, so to speak, my first real past – a past that was my own and over which I had the final word.” (*L*, 23.) Myöhemmin teoksessa kertoja pohtii, mitä menneisyys hänelle tarkoittaa:

One day I was a child and then I was not. Everyone told me this: You are no longer a child. I had started to menstruate [...] One day I was living silently in a personal hell, without anyone to tell what I felt, without even knowing that the feelings I had were possible to have; and then one day I was not living like that at all. I had begun to see the past like this: there is a line; you can draw it yourself, or sometimes it get drawn for you; either way, there it is, your past, a collection of people you used to be and things you used to do. Your past is the person you no longer are, the situation you are no longer in. (*L*, 136–137.)

Yksin uudessa maassa kukaan toinen ei enää vedä tuota viivaa ja määrittele Lucya ja Lucyn menneisyyttä hänen puolestaan, kuten silloin kun ”kaikki” sanoivat hänelle, ettei hän enää ollut lapsi. Sen lisäksi, ettei hänen kotipaikkansa ”henkilökohtaisessa helvetissä” Lucylla ollut ääntä tai sanoja sanallistamaan kokemiaan tunteita, ei hänellä myöskään ollut ketään, jolle kertoa tunteistaan. Vaikka Mariah usein ymmärtääkin Lucyn väärin, hahmo tarjoaa Lucyn kehittyvälle äänelle tärkeän, kiinnostuneen kuuntelijan.

Oman äänen saavuttaminen ei ole Lucylle kuitenkaan helppoa tai suoraviivaista, vaan useita kertoja teoksen aikana tuntiessaan menetystä ja joutuessaan vasten tahtoaan tekemään psyykkisen paluun menneeseen elämänsä ikäviin tapahtumiin Lucy kokee menettävänsä äänensä tai olevansa ”muuttumaisillaan kiveksi” (*L*, 131). Kun Maude Quick tuo Lucylle tiedon tämän isän kuolemasta, Lucy ei pysty puhumaan ja tuntee olevansa kuolemaisillaan. Mariah laittaa kädet Lucyn ympärille ja Lucy vertaa Mariahin käsiä peltisiin hihnoihin, jotka ”pitävät koossa laatikollista tavaroita, jos niitä lähetetään kauas merten taakse”. (*L*, 122–123.) Lucy onnistuu kuitenkin saamaan äänensä ja itsensä takaisin, kun Maude, hänen vanha kiusaajansa ja äitinsä kummityttö, toteaa nauraen, että Lucy todella muistuttaa äitiään. Vastatessaan Maudelle Lucy tekee toistuvien kieltolauseiden kautta selväksi, ettei hän ole lainkaan niin kuin äitinsä:

I said, “I am not like my mother. She and I are not alike. She should not have married my father. She should not have thrown away her intelligence. She should not have paid so little attention to mine. She should have ignored someone like you. I am not like her at all.” (*L*, 123.)

Lucy ei ole äitinsä kaiku, vaan hänellä on oma äänensä, joka pitää hänet hengissä.

Oman äänen kehittymisen lisäksi seksi on Lucylle merkittävä keino pois kasvamisesta koloniaalisesta kasvatuksesta. Teoksen aikana Lucylla on useita seksuaalisia kohtaamisia, joista merkittävin on suhde Paul-nimisen, Paul Gauguiniin rinnastuvan taiteilijan kanssa. Taiteilija-matkailija-matkakirjailija Gauguin on tunnettu erityisesti teoksistaan, jotka hän maalasi Tahitilla, missä Gauguin koki vapautuneensa eurooppalaisista ahtaista seksuaalisista normeista ja löytäneensä todellisen itsensä primitiivisen ”Toisen” kautta (Holcomb 2003, 309). Lucyn ja Paulin suhteessa Lucy itse rinnastuu Gauguinin eksotisoimiin tahitilaisnaisiin, mitä vahvistaa Paulin ottama valokuva Lucysta (ks. yllä luku 2.2).

Lucyn ja Paulin suhde vertautuu myös Narkissos ja Ekho -myyttiin. Teksti esittelee Paulin hahmon tavalla, joka rinnastaa tämän Narkissokseen: kuten Burrows (2004, 102) analyysissään tuo esille, ovat ihmiset Paulin maalauksissa ”kuin heijastuksia lammessa, jonka pinta on särjetty” ja Lucy tuntee halua nähdä, miltä Paul oikeasti näyttää, ”ei hänen heijastustaan lammessa” (*L*, 97). Lucyn tavatessa Paulin ensimmäistä kertaa Lucy taantuu hetkellisesti oman äitinsä toiveita kaiuttavaksi puhtoiseksi naiseksi: ”I said, ’How are you’ in a small, proper voice, the voice of the girl my mother had hoped I would be: clean, virginal, beyond reproach” (*L*, 97). Kuitenkin sisäisesti Lucy tuntee päinvastoin välitöntä halua olla sängyssä alasti miehen kanssa. Toisin kuin myytin Ekholla, Lucyn suhde mieheen kehittyy hyvin intiimiksi ja fyysiseksi. Jo hetki ensikohtaamisen jälkeen Lucyn esittämä viattomuuden performanssi särkyä, kun Lucy kuulee korvissaan oman naurunsa, jonka tuskin uskoo voivan olla hänestä itsestään lähtöisin. Se on kurluttavaa naurua, joka on täynnä mielihyvää ja vilpillisyyttä, sellaisen naisen naurua, jota vielä vähän aikaa sitten Lucy olisi halveksinut. (*L*, 100.)

Toisin kuin myytin Ekho, Lucy ei myöskään rakastu mieheen ja Paulin ottaessa Lucysta valokuvan puolialastomana ruokapadan äärellä, hän tuntee kyllästytävänsä tähän: ”That was the moment he got the idea he possessed me in a certain way, and that was the moment I grew tired of him” (*L*, 155). Lucyn ja Paulin suhteen voikin nähdä uudelleen kirjoittavan Narkissos ja Ekho myytin lisäksi Gauguinin ja tämän tahitilaisen rakastajattaren suhdetta, joka on tähän asti kerrottu vain Gauguinin näkökulmasta (vrt. Holcomb 2003). Lucyn hahmon kautta niin Ekho kuin Gauguinin rakastajatar näyttäytyvät aktiivisina, seksuaalisina toimijoina eivätkä hiljennettyinä ja passiivisina hahmoina.

Lucyn itsenäistymistä vaikeuttaa hänen voimakas viha–rakkaus-suhteensa omaan äitiinsä. Tätä kuvaa hyvin sävyero kahden viimeisen luvun välillä. Edellisessä luvussa saatuaan tiedon, että hänen isänsä on kuollut ja jättänyt äidin vararikon partaalle, Lucy lähettää äidilleen säästämänsä rahat sekä kirjeen, jossa hän ilmoittaa, ettei aio koskaan tulla kotiin, sekä tekee tarkan selonteon siitä, kuinka hänen kasvatuksensa on epäonnistunut ja kuinka ”life as a slut was quite enjoyable, thank you very much” (*L*,128). Tähän äiti vastaa, että tulee aina rakastamaan Lucya, aina olemaan hänen äitinsä eikä Lucyn koti ole ikinä missään muualla kuin hänen luonaan, mikä saa Lucyn polttamaan kaikki äidin lähettämät kirjeet (*L*, 128). Lukijalle ei kuitenkaan paljasteta ennen kuin seuraavassa ja viimeisessä luvussa, että Lucy ei poltakaan kirjeitä avaamattomina, vaan lukee ne saaden näin kuulla äidin tarkan kuvauksen tämän elämänlaadun heikkenemisestä Lucyn lähdön jälkeen. Tämä saa nuoren naisen kirjoittamaan äidilleen vielä yhden kirjeen, jossa hän katkaisee välit äitiinsä lähettämällä tälle väärän osoitteen. Viimeiseksi jäävä kirje ei ole kuitenkaan sisällöltään enää vihainen ja katkera, vaan ennemmin myötätuntoinen ja sovitteleva:

I then made a last reply to her, though she did not know she might never hear from me again. I told her I would come home soon, and how sorry I was for everything that had happened to her. (*L*, 139–140.)

Sävyero lukujen välissä osoittaa Lucyn ambivalenttia suhtautumista äitiinsä: luvuista edellisessä hän polttaa äidin kirjallisen äänen pois elämästään solmittuna ”sieväksi pikku nipuksi” (*L*, 128) ja seuraavassa ja viimeisessä luvussa Lucy jättää hyvästit pystymättä kuitenkaan kertomaan äidille, että hänen lähettämänsä kirje on ehkä viimeinen kerta, kun tämä kuulee Lucysta (*L*, 139–140).

Pian välien katkaisemisen jälkeen, Lucy muuttaa omaan asuntoon yhdessä ystävänsä Peggyn kanssa. Lucy onnistuu lopulta saavuttamaan asiat, joista hän ennen lähtöään aina haaveili, mutta huomaa ettei omillaan asuminen, palkkatyössä käynti eikä ennen kaikkea hänen perheestään irtaantuminen tuokaan odotettua onnellisuuden tunnetta:

I got to my job [...] I sat at my desk. I was now living a life I had always wanted to live. I was living apart from my family in a place where no one knew even my name, and I was free more or less to come and go as pleased me. The feeling of bliss, the feeling of happiness, the feeling of longing fulfilled that I had thought would come with this situation was nowhere to be found inside me. (*L*, 158.)

I was alone in the world. It was not a small accomplishment. I thought I would die doing it. I was not happy, but that seemed too much to ask for. (*L*, 161.)

Onnellisuuden tunteen puutteesta huolimatta, Lucy on muuttunut vuoden aikana paljon ja päässyt irti häneen kohdistuneista odotuksista kasvaa koloniaalisten konventioiden mukaiseksi naiseksi, jolta kukaan ei odota suuria tekoja:

I had been a girl of whom certain things were expected, none of them too bad: a career as a nurse, for example; a sense of duty to my parents; obedience to the law and worship of convention. But in one year of being away from home, that girl had gone out of existence. (*L*, 133.)

Henkilöä, joksi hän on vuoden aikana muuttunut, Lucy ei vielä tunne kovin hyvin, hänellä on vain ymmärrys siitä, että hän on keksimässä itseään ”kuten maalari” (*L*, 133–134).

Teoksessa Lucyn oman äänen kehittyminen on merkittävää sen vuoksi, että Lucyn on muiden karibialaisten kehitysromaanin sankarien tavoin mahdollista ratkaista eheän minän kaipuu tulemalla kirjoittajaksi (Lima 2002, 863). LeSeur (1995, 27, 184) näkeekin Kincaidin romaanien sopivan ennemmin *Bildungsromanin* alalajiin *Künstlerromaniin*, joka kuvaa päähenkilön kehittymistä taiteilijaksi, kuin ”mustaan *Bildungsromaniin*”. LeSeur ei teoksessaan kerro, mikä lopulta hänestä on suurin ero hänen käsittelemänsä mustan *Bildungsromanin* ja Kincaidin *Künstlerromanin* välillä, mutta Lucyn kehittyminen kirjoittajaksi ja oman äänen kehittyminen näyttää edellyttävän, että hän sulkee pois toiset äänet, erityisesti äitinsä äänen. Romaanin lopussa Lucy tarttuu kynään, mutta lopullinen taiteilijaksi kehittyminen ei romaanin sivuille mahdu. Toisaalta lukijan pitelemän teoksen voi tulkita olevan juuri Lucyn kirjoittama ja osoitus tämän kirjoittajaksi tulemisen onnistumisesta.

Kaikesta tekemästään edistyksestä huolimatta Lucyn tarina päättyy kyyneliin eikä kehityskertomus saa onnellista loppua. Teoksen viimeisillä sivuilla Lucy tarttuu kynään ja verenpunaiseen muistikirjaan, jonka Mariah on antanut Lucylle puhuen naisista, historiasta ja päiväkirjoista. Kirjan valkoisille sivuille hän kirjoittaa sinisellä musteella oman nimensä Lucy Josephine Potter. Katsoessaan nimeään erilaiset tunteet kohisevat hänen lävitseen ja ainoa asia, jonka hän pystyy kirjoittamaan, on: ”I wish I could love someone so much that I would die from it.” (*L*, 163–164.) Lucyn kirjoittama lause huutaa äidin, ”hänen elämänsä ehkä ainoan todellisen rakkaussuhteen” (*L*, 132), kaipuuta ja ylipäättään kaipuuta rakastaa – molempia Lucy on pyrkinyt välttämään koko vuoden ja näin lause tuntuu tekevän tyhjäksi Lucyn kovat ponnistelut itsenäistymisensä eteen. Lauseen katsominen aiheuttaa Lucyssa niin voimakkaan häpeän tunteen, että kyynelten aalto sumentaa kaikki sanat paperilla yhdeksi suureksi siniseksi tahraksi.

Tämä romaanin viimeinen visuaalisesti kuvattu kohtausta mahdollistaa monenlaisia tulkintoja. Burrowsin (2004, 112) tulkinnan mukaan teoksen loppu osoittaa, että Lucy ei tule koskaan vapautumaan äitinsä kaiusta vaan hänen menetyksensä tulee aina olemaan keskeisenä osana häntä. Toisaalta ”I wish I could love” ilmaisu merkitsee, että Lucy toivoisi pystyvänsä rakastamaan, muttei pysty. Hän ei rakastu Hughiin eikä Pauliin – ja väittää aiemmin, että rakkauden tunne ei ole edes sitä mitä hän kaipaisi (*L*, 100). Lauseesta on myös luettavissa selkeä viittaus toiseen Narkissos ja Ekho -myytin hahmoon. Ei Ekhoon, vaan Narkissokseen, joka on myytin hahmoista se, joka kuolee rakkauteensa. Kuten Lucy kohtauksessa, myös Narkissos kyynelehtii lampeen, joka sumentaa hänen heijastuksensa – Lucyn tapauksessa hänen heijastuksensa on hänen oma nimensä ja kirjoittamansa sanat. Lucy ei pysty rakastamaan toista ihmistä, mutta toisin kuin Narkissos, hän ei pysty myöskään rakastamaan itseään. Tästä romaanin loppukohtauksesta voi lisäksi lukea viittauksen klassiseen, avioliittoon päättyvään *Bildungsromaniin*, jossa rakastuminen, avioliitto ja suljettu loppu merkitsee yksilön matkan ja etsinnän päättymistä sekä eräänlaista oman itseyden kuolemaa, joka tapahtuu sulautumalla vallitsevaan yhteiskuntaan. Tällainen loppu ei ole kuitenkaan mahdollinen Lucylle, vaan hänen täytyä jatkaa vastadiskursiivista vaellustaan.

4.3 Ei-kollektiivinen *Bildung*

Kaisa Ilmosen mukaan karibialaisessa kehityskertomuksessa usein keskeistä on sen kollektiivinen, etnografisenkin sävy ja kollektiivinen subjektikäsitelmä, jota voi pitää alkuperäiselle individualistiselle *Bildungsromanin* lajityypille vastakkaisena. Etnografisella sävyllä Ilmonen tarkoittaa, että karibialaisessa kirjallisuudessa päähenkilön täytyy tarkastella koloniaalista kulttuurikontekstiaan löytääkseen oman kehityksensä suunnan. Ilmosen (2009, 10) mukaan monien karibialaisten naiskirjailijoiden teokset käsittelevät ”näennäisesti” tyttösankarin naiseksi kasvua, mutta muodostavat ”itse asiassa” tarinakudelman kansan kollektiivisesta kehityskulusta, jolloin yksilöllinen kehitystarina toimii kollektiivisen tietoisuuden kehittymisen metonymiana:

Karibialaisesta kehitysromaanista rakentuu eräänlaista fiktiivistä auto/etnografiaa, joka kuvaa karibialaisen identiteetin löytämistä uudenlaisen menneisyyden rakentumisen yhteydessä. Tällaisessa autoetnografiassa yksilöllinen kehityskertomus ei dominoi yhteisöllistä vapautumista eikä kirjoittavasta minästä muodostu modernin diskurssin mukaista subjektia. (Ilmonen 2009, 12.)

Ilmonen tekee tässä mielestäni liian suuren yleistyksen puhumalla karibialaisesta kehitysromaanista näin yhtenäisen kollektiivisena genrenä. Ilmosen näkökulmaan sisältyy myös se vaara, että länsimainen lukija näkee karibialaisen kirjoittamassa tarinassa yksilön representoivan kaikkia karibialaisia. En kuitenkaan kiellä, etteikö kollektiivinen sävy olisi tärkeä monissa karibialaisissa teksteissä, kuten Claude McKayn novellissa ”Crazy Mary” (1932) tai Earl Lovelacen teoksessa *The Wine of Astonishment* (1982). Mielestäni tutkijan täytyy kuitenkin osoittaa etnografinen tai kollektiivinen sävy yksittäisen tekstin tasolla, ei pitää sitä oletuksena tarttuessaan tekstiin. Pelkkä päähenkilön oman koloniaalisen taustan käsitteleminen ei mielestäni riitä kollektiivisuuden osoitukseksi, vaan esimerkiksi Lovelacen teoksessa ensimmäisen persoonan kertojan Evan kerronta välittää koko kylän äänen ja kylän ”jaetun tiedon”: Eva käyttää kerronnassaan usein me-pronominia ja kertoo toistuvasti lukijalle eteenpäin tapahtumista, joista hän on kuullut toisilta kyläläisiltä, sekoittaen kerronnassaan omaa tulkintaansa ja hänelle kerrottua tietoa. Vaikkei Lovelacen kertoja ole ikinä nähnyt calinda-ottelua, pystyy hän kuvailemaan ottelun vaiheita ja sen tunnelmaa hyvin yksityiskohtaisella tavalla, sillä hän on kylän kollektiivisen tietoisuuden edustaja.

Lucysta on luettavissa – kertojan poliittisten sanojen ja silmien läpi väritynyt – kollektiivinen tarina Antiguasta, sen ihmisistä ja sen historiasta. Kuitenkaan teoksen äärimmäisen subjektiivista kerrontaa ei sävyiltään voi missään nimessä kutsua kollektiiviseksi, vaan vastaanotamme tarinan kertojan katkeran ja vihaisenkin tajunnan läpi. Lucylle eronteko muihin on tärkeää. Kuten Maria Helena Lima (2002, 862) ilmaisee, on Lucyn ainoa varmuus ”ei-kuuluminen”. Lucy ärsyyntyy Mariahille toistuvasti siitä, että Mariah yrittää selittää Lucyn tilannetta tämän naiseuden tai yhteiskunnallisten, kulttuuristen tai historiallisten olosuhteiden läpi (*L*, 131): ”I had to suppress the annoyance I felt at her once again telling me about everybody when I told her something about myself” (*L*, 139). Elettyään läpi ensimmäisen talven Yhdysvalloissa Lucy toteaaakin, että hänellä on ensimmäistä kertaa oma menneisyys, johon hänellä on viimeinen sana (*L*, 23). Lucy on löytänyt kielen ja äänen tarinansa ilmaisemiseksi, ja matka pois Antigualta on tärkeässä osassa tässä prosessissa. Näiden syiden vuoksi Lucya ei tule mielestäni lukea antigualaisten kollektiivisena edustajana, vaikka toki hänen kehityskertomuksensa voi tarjota parhaassa tapauksessa samaistumisen kohteen monille. Myös Gary E. Holcomb (2003) on tuonut esiin, ettei Kincaidin teosten *Lucysta* alkaen voi nähdä juhlistavan mustia naisia kollektiivisena voimana, vaan kirjailija luo hahmoja, jotka ovat sekä dominoivaa yhteisöä että alkuperäistä kotipaikkaa vastaan.

Teoksen loppupuolella Lucy kertoo tapaamisesta kotisaarellaan vierailleen amerikkalaisnaisen kanssa. Nainen kuvailee Lucylle paikan, jossa Lucy ei ole itse kotisaarensa pienuudesta huolimatta käynyt. Tämä saa Lucyn tuntemaan niin voimakasta häpeää, että hän ei melkein pysty vastaamaan naiselle, sillä: ”At the time I was so ashamed I could hardly make a reply, for I had come to believe that people in my position in the world should *know everything* about the place they are from” (*L*, 134–135; oma kurs.). Tämän jälkeen kertoja tekee selonteon siitä, mitä hän tuosta paikasta *tietää* kuvaten, kuinka Kolumbus löysi ja nimesi saaren vuonna 1493 – kertoja toteaa myös tajunneensa, että hänen olemassa olonsa lähtökohta saarella, hänen esihistoriansa, on seurausta törkeästä rikkomuksesta (”foul deed”; *L*, 135). Lucyn historiatietoisuus koostuu siis toisaalta koloniaalisen koulutuksen opettamasta ”tiedosta”, joka opetti Kolumbuksen niin sanotuista urotöistä, ja toisaalta siitä muualta hankitusta, ristiriitaisesta ymmärryksestä, että Kolumbus ja koko häntä seurannut kolonisaatio olivat törkeitä rikoksia. Kohtauksessa kertoja ei tarkemmin määrittele, mitä hän tarkoittaa ”ihmisillä, jotka ovat hänen asemassaan maailmassa”, mutta näen tässä viittauksessa yhteyden niihin Ilmosen kuvaamiin karibialaissyntyisiin kertojiin, joiden voi perustellusti väittää pyrkivän ensisijaisesti kertomaan kansan ja kollektiivin tarinaa – niihin kertojiin, jotka välittävät kerrontansa kautta kollektiivisen äänen ja muistin, ja tätä kautta ”tuntevat kaiken” kotipaikastaan. Näen *Lucyn* olevan tietoinen tästä kollektiivisesta lukukehyksestä³⁵ ja vastustavan sitä omalta kohdaltaan. Menneisyyteen viittaava ”at the time” myös osoittaa, ettei kertoja tunne enää häpeää siitä, että ei tiedä kaikkea synnyinpaikastaan, minkä vuoksi hän pystyy kertomaan vain oman tarinansa.

Vaikka mielestäni *Lucy* ei voi perustellusti pitää ”fiktiivisenä autoetnografiana”, voi *Lucyn* kuvaaman äiti–tytär-suhteen ja päähenkilön itsenäistymisen lukea metaforana siirtomaan ja emämaan tai kolonisoidun ja kolonisoijan suhteesta. *Lucyn* tavoin Karibian entiset siirtomaat voi nähdä hybrideinä, joita emämaa ”piti sisällään yhdeksän kuukautta” (*L*, 90). Kauan kaivattu poliittinen itsenäistyminen tapahtui siirtomaissa vaiheittain, mutta sen lopullinen toteutuminen ei ratkaissutkaan kaikkia ongelmia. Entiset siirtomaat kantavat edelleen vanhan emämaansa perintöä, joka näkyy esimerkiksi yhteisenä kielenä. Dekolonisaation myötä emämaan suoran vallan on korvannut myös monesti ensimmäisen maailman epäsuora taloudelliseen ja kulttuuriseen asemaan perustuva valta – aivan kuten Mariahin hahmo teoksessa pyrkii työnantajan roolin ohella toimimaan liberaalina mutta kontrolloivana äitihahmona Lucylle tämän lähdettyä oman äitinsä luota. Jos Mariahin näkee rinnastuvan uusimperialistiseen tai

³⁵ Tätä tulkintaa vahvistaa se, että lukijaan rinnastuva Mariah tarjoaa jatkuvasti Lucylle erilaisia rotuun, sukupuoleen ja historiaan pohjautuvia selityksiä tämän tunteille, mutta Lucy poikkeuksetta torjuu ne.

kulttuuri-imperialistiseen valtaan, voi romaanin lopun ja Lucyn – siirtomaan – itsenäistymisen molemmista äitihahmoistaan lukea toiveikkaana esityksenä siitä, että entiset siirtomaat pystyisivät vielä rakentamaan tulevaisuuttaan ja identiteettiään ilman mahtimaiden pyrkimyksiä vaikuttaa niiden politiikkaan tai hyväksikäyttää niitä.

4.4 Karibia ja Amerikka – tilan metaforat

Antigua on paikka, jonne Lucy väkisin matkustaa uudelleen ja uudelleen takaumiensa kautta. Lucyn kuvaukset karibialaisesta synnyinpaikastaan sekä omasta äidistään, näiden muistojen keskeisimmästä hahmosta, ovat hyvin ambivalentteja. Lucyn äiti on sekä viisas että jumalallinen hahmo, mutta myös hahmo, joka käänsi Lucylle selkänsä. Lucy kuvaa menneisyyttään saarella täysin ennalta arvattavaksi: ”my past – so predictable that even my unhappiness then made me happy now just to think of it” (*L*, 5–6) ja sitä determinoi äiti, jonka tarkoitus Lucyn mielestä oli vain tehdä hänestä oma kaikunsa (*L*, 36). Moniin Lucyn muistoista liittyy väkivaltaa ja kauhua: luokkatoveri, jota hakattiin kotona, jotta paholainen lähtisi hänestä; äidin ystävä Sylvie, jonka poskessa oli puraisun jälki seurauksena tappelusta toisen naisen kanssa ja naiset, joiden kanssa Lucyn isällä oli suhteita ja jotka yrittivät tappaa Lucyn ja hänen äitinsä (*L*, 21, 25, 80). Kuitenkin näitä monesti onnettomia muistoja kehystämässä ovat upeat auringonlaskut ja lämmin, kutsuva meri.

Lucyn kuvaus Antiguasta tuo esiin sen hybridisyyden, kreolisoitumisen. Antigualaiset ovat paitsi hurskaita ja Jumalaa pelkääviä kristittyjä myös samanaikaisesti obeahin parantavaan ja pahaa aiheuttavaan voimaan turvautuvia. Antiguan ihmisiä ei kuvata alistuvina, vaan he ”aina soittivat suutaan” (*L*, 32). Tästä huolimatta saarella vallitsee käsitys, että sivistyneisyys merkitsee brittiläisyyttä, brittiläistä kirjallisuutta ja kulttuuria, kuten opettaja tuo esiin, kun Lucy kieltäytyy laulamasta ”Rule, Britannia! Britannia, rule the waves; Britons never, never shall be slaves”:

My action did not create a scandal; instead, my choir mistress only wondered if all their efforts to civilize me over the years would come to nothing in the end. (*L*, 135.)

Säätila Antigualla on Lucyn kuvauksissa aina kuuma ja kuiva. Kuvauksissa aurinko on personifioitu, se paistaa pelottavana ja rankaisevana, suorastaan helvetillisenä kuten seuraavissa esimerkeissä:

It [American sun] was not the sort of bright sun-yellow making everything curl at the edges, almost in fright, that I was used to [...] (L, 5.)

The heat of summer was different from the heat I was used to. That heat made everything in its path long for the shade; the sun was always overhead, as if you might reach up and touch it. It was a heat that bore down on you, first as a warning, then as a punishment, for sins too numerous to count. (L, 51–52.)

I was born and grew up in a place that did not seem to be influenced by the tilt of the earth at all; it had only one season – sunny, drought-ridden. (L, 86.)

Kuvaus Antiguasta paikkana, jossa sää on aina sama, Lucyn elämä on määrätty ennalta ja hänen äitinsä on tekemässä Lucysta oman kopionsa, luo mielikuvan muuttumattomasta paikasta, jossa aika on tietyllä tavalla pysähtynyt. Tässä on nähtävissä yhteys koloniaaliseen järjestykseen ja muuttumattomuuteen perustuvaan diskurssiin, jossa kaiken on tarkoitus toistua samana. Lucyn äiti on osa tätä koloniaalista järjestelmää, sillä hän toistaa koloniaalista muuttumattomuuden diskurssia yrittäessään kasvattaa Lucysta omaa kopiotaan. ”Pahuuden” äidissä, kuten poikien suosiminen voi nähdä seurauksena siitä, että hän on brittiläisen kolonialismin subjekti (vrt. Braziel 2009, 98). Myös kuivuutta, pelkoa ja rangaistuksia muassaan tuoma aurinko ja sen keltainen väri symboloivat imperialismin aikaa ja kolonialismin vaikutuksia. Aurinko onkin oivallinen symboli varsinkin brittiläiselle imperialismille, eihän heidän imperiuminsa yllä ”aurinko koskaan laskenut”. Lisäksi aurinkokunnassa aurinko on keskus, jonka ympärillä taivaankappaleet pyöriivät.

Teoksessa Antigua ei kuitenkaan merkitse pelkkää koloniaalista paikkaa, vaan tilan kuvauksessa on myös olennaisesti kyse toisesta ajan kuvauksesta, Lucyn menneisyydestä.³⁶ Tämän vuoksi paluu on mahdoton, sillä etäisyys Amerikan ja Antiguan välillä ei ole vain kilometrejä: ”I looked at the map. An ocean stood between me and the place I came from, but would it have made a difference if it had been a teacup of water? I could not go back” (L, 9–10). Antiguan kuvaus on yhtä aikaa Lucyn äidin kuvausta, sillä kuten Lucy toteaa: ”My past was my mother” (L, 90). Tämä selittää Antiguaan liittyvän kuvaston on ristiriitaisuutta: se merkitsee Lucylle sekä lapsuuden paratiisia että teinivuosien helvettä. Paikan monimerkityksellisyyden vuoksi ei Antiguaa teoksessa tulekaan lukea mimeettisesti sosiaalisena ja historiallisena paikan kuvauksena.

Miten amerikkalainen tila suhteutuu tähän? Amerikkalaisen tilan kuvausta *Lucyssa* kuvaa hyvin vuodenkierto, ilmiö, jota Lucy on ”kasvanut rakastamaan” ja joka on antanut hänelle

³⁶ Postkoloniaalisessa kirjoituksessa aika usein laajentuu tai muuttuu paikaksi (Ashcroft et al. 2002, 33–35).

ensimmäistä kertaa menneisyyden, joka on hänen omansa ja johon hänellä on viimeinen sana (L, 51, 23). Aiemmin koululaisena hän on jo havainnut eron niiden maapallon alueiden välillä, johon vuoden kierto vaikuttaa ja joihin se ei vaikuta:

I had noticed that all the prosperous (and so, certainly happy) people in the world inhabited the parts of the earth where the year, all three and sixty-five days of it, was divided into four distinct seasons. (L, 86.)

Vuodenkierto on kuitenkin paitsi jatkuvaa muutosta myös samuutta ja toisteisuutta. Saapuessaan Amerikkaan, Lucy ei saavu tilaan, jossa eriarvoisuutta tai kolonialismin perintöä ei olisi. Sen sijaan hän huomaa Mariahissa kaikesta tämän ystävällisyydestä huolimatta imperialistisia piirteitä ja junassa matkustaessaan ihmisten välisen rodullisen epätasa-arvon: ”the other people sitting down to eat dinner all looked liked Mariah’s relatives; the people waiting on them all looked like mine” (L, 32). Saapuessaan Amerikkaan Lucy onkin saapunut kolonialismin jälkitilaan, jossa orjuus on ehkä ohi mutta sen vaikutukset yhä nähtävissä. Valkoiset ovat kulttuurissa hallitsevassa asemassa: Lucy on valkoisen perheen musta palvelija, vaikka saa työstään palkkaa.

Teoksessa Antigua ja amerikkalainen metropoli (New York) ovat spatiotemporaalisesti dikotomisiasia (Braziel 2009, 82). Kuten Jana Evans Braziel kiteyttää: ”Antigua is mother is motherland is past; New York is surrogacy is diaspora is future” (emt. 82). Antigua on kuuma, trooppinen, värikäs ja aurinkoinen – infernaalinen synnyinpaikka ja paradoksaalisesti myös kuoleman paikka³⁷ – ja New York puolestaan harmaa, pimeä, kalpea ja kylmä, mutta silti uudelleen syntymisen paikka, itsensä uudelleen luomisen paikka (emt. 82). Amerikkaan saapuminen aloittaa täysin uuden ajanjakson – kuten se aloittaa koko teoksen – Lucyn elämässä, sillä se tekee Antiguasta Lucyn menneisyyttä.

Lucyn matka metropoliin on yhtä aikaa sekä pakomatka että karkotus äidin luota. Teksti ei suoraan ilmaise, että Lucy olisi ollut pakotettu lähtemään vaan päinvastoin lähtö äidin luota esitetään hartaasti toivottuna ja suunniteltuna asiana. Lucy tuntee kuitenkin lähtemisen pakkoa, sillä Lucy kokee äidin pettäneen ja karkottaneen hänet luotaan veljien synnyttyä.

I, at the time, even thought of us as identical; and whenever I saw her eyes fill up with tears at the thought of how proud she would be at some deed her sons had accomplished, I felt a sword go through my heart, for there was no accompanying scenario in which she saw me, her only identical offspring, in a remotely similar

³⁷ Lucyä omaksi kaiukseksi ja peilikuvakseen kasvattava äiti merkitsee Lucylle olennaisesti myös kuolemaa, oman itseyden kuolemaa.

situation. To myself I then began to call her Mrs. Judas, and I began to plan a separation from her that even then I suspected would never be complete. (*L*, 130–131.)

Veljien synnyttyä äidin suhtautuminen Lucyyn muuttuu, kun äidin korkeat odotukset kohdistuvatkin veljiin. Äiti ei enää välitä Lucyn älykkyydestä, eikä kuvittele tälle suurta tulevaisuutta lääkärinä, tuomarina tai jonakuna, joka johtaa asioita (*L*, 92, 123), mikä saa Lucyn suunnittelemaan lähtöä.

Vaikka Lucy on lähtenyt omasta tahdostaan, Lucy ilmaisee myös ajoittain tunteita, jotka osoittavat hänen kokevan tulleen karkotetuksi ja lähetetyksi pois – kuten taivaasta karkotettu enkeli Lucifer, jonka mukaan hänet on nimetty.³⁸ Saavuttuaan Mariahin ja Lewisin luo Lucy makaa sängyllä huoneessaan, jonka muoto muistuttaa laatikkoa, jossa rahtitavaraa kuljetetaan.

The room in which I lay was a small room just off the kitchen – the maid’s room. [...] The ceiling was very high and the walls went all the way up to the ceiling, enclosing the room like a box – a box in which cargo traveling a long way should be shipped. But I was not cargo. I was only an unhappy young woman living in maid’s room, and I was not even the maid. (*L*, 7.)

Vaikka kertoja toteaa, ettei hän ole rahtia eikä edes palvelija, rinnastaa tämä tekstin luoma kuva Lucyn matkan orjien kuljettamiseen, kaikista matkustamisen muodoista vähiten omaan tahtoon perustuvaan. Lucyn karkotus poikkeaa kuitenkin olennaisesti ihmisen paratiisista karkotuksesta: kun Lucy, postkoloniaalinen subjekti karkotetaan, hän alkaa ymmärtää, ettei ”paratiisissa” opittu tieto olekaan universaali totuus eikä oikean ja väärän välillä ole yhtä selväpiirteistä rajaa kuin Aadamille ja Eevalle (vrt. Burrows 2004, 77).

Teoksessa Lucyn (kehitys)matkalla voi tunnistaa kolme keskeistä paikkaa ja vaihetta, joita tilan tasolla ilmentävät Antigua sekä Amerikassa ensin Lewisin ja Mariahin koti ja sitten Lucyn ja Peggyn oma asunto. Antigua on menneisyys, Lucyn äiti ja siirtomaa-aika. Mariahin perheen luona olo merkitsee uutta alkua ja pois kasvamista omasta äidistä Mariahin, valkoisen äitihahmon avulla. Lucyn oma asunto puolestaan merkitsee avointa tulevaisuutta, itsensä uudelleen keksimistä ja nimeämistä sekä äitihahmoista, emämaasta, itsenäistymistä. Siirtymä uuteen paikkaan tapahtuu aina vuoden tammikuussa, uuden vuoden alussa. Ajallis-paikalliset vaihdokset näin korostavat uutta vaihetta Lucyn kasvussa.

³⁸ Lisää teoksen suhteesta ja viittauksista raamatulliseen kuvastoon, mm. ensimmäiseen Mooseksen kirjaan sekä John Miltonin *Paradise Lost* (1667) runoelmaan ks. Jana Evans Braziel (2009).

Karibialaisten naiskirjailijoiden teksteissä pakeneminen tai lähteminen epämieluisasta tilanteesta mahdollistavat muutoksen ja kasvun (Donahue 2014, 1), mutta kasvu edellyttää myös menneisyyden käsittelyä. Luodakseen itsensä ja kirjoittaakseen oman tarinansa on Lucyn muiden koloniaalisen ajan siirtolaisten tavoin käsiteltävä menneisyytensä, ”matkattava pimeyteen” (Hakkarainen 1998, 168). Eurooppalaiselle tai amerikkalaiselle lukijalle, joka Kincaidin tekstin ensimmäinen yleisö on ollut, tämä tarjoaa eräänlaisen vastaanäkökulman omaa kulttuuria kohtaan, kun marginaalista tullut ääni kirjoittaakin metropolista peilaten sitä omaan taustaansa – päinvastoin kuin perinteisissä matkakertomuksissa. Hakkaraisen (1998, 167) sanoin: ”Samuuden ja eron määrittelyn suorittaa aiemmin alistettu ja hiljennetty subjekti.” Toistuvat takaumat menneisyyteen tekevät Lucyn matkasta samalla edestakaista liikettä.

5 Lopuksi

Tutkielmassani olen tarkastellut Jamaica Kincaidin teosta *Lucy* postkoloniaalisen matkakertomuksen kehyksestä käsin ja tunnistanut erilaisia tekstuaalisia keinoja, joiden kautta teos toimii vastadiskurssina imperialistiselle ja perinteiselle käsitykselle matkakirjallisuudesta ja matkustamisesta. *Lucya* on tutkijoiden tutkimusintresseistä riippuen luettu muun muassa siirtolaisromaanina, *Bildungsromanina* ja *Künstlerromanina*, mutta sen suhdetta matkakertomukseen tai -kirjoitukseen ei ole aiemmin juurikaan tuotu esiin Gary E. Holcombin (2003) artikkelin lisäksi. Keskeisinä tarkastelun kohteina tutkielmassani olivat paikan- ja henkilökuvaus katseen sekä nimeämisen kautta sekä kertojan rooli. Lisäksi pohdin *Lucya* suhteessa karibialaisten naiskirjailijoiden *Bildungsromaniin* sekä Lucyn hahmon kehitysmatkaa ja matkan metaforia.

Lucy teoksena kritisoi imperialistista valtaa ja matkustamista sen yhtenä muotona. Esimerkiksi ironisoimalla Kristoffer Kolumbusta, suurten löytöretkien keskeistä metonymiaa, *Lucy* kirjoittaa perinteistä historiankirjoitusta vastaan ja nimittää Kolumbuksen ”urotöitä” ja niistä alkanutta kolonialismin aikaa törkeäksi rikokseksi. Romaanin kriittinen ääni kohdistuu myös turismiin. Teos resonoi vahvasti Kincaidin esseen *A Small Place* kanssa tuodessaan esiin, kuinka Lucyn kohtaamat Karibian matkailijat ummistavat silmänsä matkakohteensa historialliselta ja sosiaaliselta todellisuudelta ja näkevät lomakohteensa vain ”kauniina paikkana” oman mielihyvänsä tähden. Myös allegoriat ja kaksoismerkitykset toimivat teoksessa merkittävinä vastadiskursiivisinä keinoina.

Matkakokemuksissa ja -kuvauksissa perinteisesti näköaisti, katse ja valokuvaaminen katseen muotona ovat merkittävässä asemassa. Olen työssäni esittänyt Evelyn O’Callaghanin (2005) teoriaan tukeutuen, että *Lucy*, karibialainen koloniaalisen ajan matkustaja näkee metropolin kaksoisnäön kautta, jossa Lucyn koloniaalinen sivistys ja hänen menneet kokemuksensa toimivat prismana, joiden läpi hän vastaanottaa metropolin. Tämä tuo mukaan intertekstuaalisuuden aspektin. Tulkintani mukaan henkilöhahmojen nimet toimivat teoksessa lukuvihjeinä ja osoittavat millaisten intertekstuaalisten kehysten läpi *Lucy* hahmot näkee. Mariahin hahmossa teos yhdistää kristillisen symboliikan kolonialismiin ja orjainstituutioon ja näin paljastaa näiden kahden instituution yhteen kietoutuneen historian. Lucyn rakastaja Paul rinnastuu puolestaan taiteilija Paul Gauguiniin, minkä kautta *Lucyn* voi tulkita kirjoittavan uudestaan Gauguinin romanttiset seikkailut naisen näkökulmasta ja sanoutuvan irti tämän

sukupuolittuneesta ja primitiivisestä representoinnista. Teoksen hahmojen nimet ja niiden intertekstuaaliset suhteet ovat laaja aihe, josta olen työssäni tuonut esiin vain näkökulmia ja jossa olisi työnsarkaa myös lisätutkimukselle. Jatkotutkimuksissa voisi keskittyä esimerkiksi pohtimaan *Lucyn* suhdetta Charlotte Brontën *Villette* romaaniin.

Analysoin työssäni myös *Lucyn* kerrontaa narratologisesta näkökulmasta erityisesti Gérard Genetteen ja Dorrit Cohniin tukeutuen. Narratologinen näkökulma oli eräänlainen koe, jonka halusin toteuttaa, sillä vastaani ei ole tullut yhtään *Lucya* koskevaa tutkimusta, joka olisi pohtinut kertojan roolia tai kertovan ja kokevan minän välistä suhdetta. Kerronnan analyysi vahvisti tulkintaa siitä, että tunteiden sanoittaminen ja niistä kertominen ovat teoksen keskeisin pulmakohta, ja osoitti, että vasta kertova Lucy pystyy sanoittamaan menneen minänsä kaikista vaikeimmat tunteet ajallisen ja ehkä fyysisenkin etäisyyden entisestään kasvettua.

Tulkintani mukaan olennaista *Lucyn* ilmaisukyvyn kehittymiselle on koloniaalisen menneisyyden käsittely, palaaminen kipeisiin kokemuksiin. *Lucyn* hahmon kehitystarina ja kasvumatka on pois oppimista koloniaalisesta kasvatuksesta, jota hänen äitinsä yritti häneen iskostaa rinta rinnan Antiguan koululaitoksen kanssa. Oman äänen ja kielen löytäminen kuitenkin problematisoi pois kasvamista. Kokeva Lucy kamppailee erityisesti kipeiden tunteidensa ilmaisemisen kanssa tuntien toistuvasti menettävänsä äänensä tai olevansa muuttumaisillaan kaiuksi, sillä kielessä ei ole nimeä hänen pahanolon tunteelleen. Muistelemisen, uudelleen elämisen ja kertomisen kautta kertoja pystyy kuitenkin sanallistamaan ja ymmärtämään omat tunteensa ja samalla kertomaan oman näkökulmansa, ”kirjoittamaan takaisin” kolonialistiselle ja eriarvoistavalle järjestelmälle sen omalla kielellä. Tämä tekee *Lucyn* matkasta olennaisesti myös kielellisen.

Entä miten romaanin tapa käsitellä matkaa istuu matkan käsitteelliseen metaforaan kognitiivisessä mielessä? ”Elämä on matka” on keskeinen metafora romaanissa, mutta teos käsittelee elämää perinteisestä länsimaisesta käsityksestä jokseenkin poikkeavalla tavalla. Romaani alkaa saapumisesta uuteen paikkaan, mikä merkitsee hahmolle eräänlaista uudelleen syntymää. Saapumisesta alkaa *Lucyn* uusi elämä, matka, jonka tavoitteena on ainoastaan päästä yli ja irtaantua menneisyydestä, sitä dominoivasta äidistä ja emämaasta:

[...] the object of my life was to put as much distance between myself and the events mentioned in her letter as I could manage. For I felt that if I could put enough events between me and the events mentioned in the letter, would I not be free to take everything just as it came and not see hundreds of years in every gesture every word spoken, every face? (*L*, 31.)

Keinona tavoitteensa toteuttamiseksi Lucy yrittää elää mahdollisimman monta tapahtumaa, ”laittaa mahdollisimman paljon etäisyyttä” itsensä ja menneisyytensä väliin toivoen niin vapautuvansa sen painolastista. Kognitiivisesti tämä tavoite on linjassa matkan käsitteellisen metaforaan kuuluvan hahmotuksen ”kehitys on kuljettu etäisyys” kanssa, mutta pelkkä eteenpäin kulkeminen ei ratkaise Lucyn kehityksen kriisiä, vaan sen ehtona on matkustaminen menneeseen. Romaanin tapa käsitellä matkaa on edestakaista liikettä, mikä tulee tekstin rakenteessa esiin useina takaumina. Tulevaisuuden rakentaminen edellyttää kamppailua menneisyyden kanssa.

Jo lähtökohtaisesti *Lucyn* kaltaisen tekstin lukeminen matkakertomuksena horjuttaa ajatusta matkasta selväpiirteisenä ja selkeänä paikoista sidottuna ajallisena nauhana, joka päättyy paluuseen tai perille pääsemiseen. Postkoloniaalinen matkustaja tai matkakirjoittaja niin ikään on hybridinen olento, jossa sekoittuu voittajaa ja kukistettua. *Lucy* postkoloniaalisena matkakuvauksena anastaa niin valloittajan kielen kuin imperialistisen matkan vallan troopit, katsomisen, nimeämisen ja kirjoittamisen, käyttäen niiden voimaa tietoisesti oman identiteettinsä rakentamiseen, kolonialistisen diskurssin purkamiseen sekä tuodakseen esiin aiemmin hiljennetyn näkökulman historiankirjoitukseen.

Lähteet

KOHDETEOS

L = Kincaid, Jamaica 2002: *Lucy*. New York: FSG. Alk. ilm. 1990.

MUU VIITATTU KAUNOKIRJALLISUUS

Brontë, Charlotte 1820: *Villette*. Toim. Mark Lilly & Tony Tanner. Harmondsworth: Penguin Books. Alk. ilm. 1853.

Lovelace, Earl 1986: *The Wine of Astonishment*. Harlow: Heinemann. Alk. ilm. 1982.

Ovidius Naso, Publius: *Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I–XV*. Suom. Alpo Rönty. Helsinki: WSOY. Alk. ilm. 8 jaa.

SP = Kincaid, Jamaica 2000: *A Small Place*. New York: FSG Alk. ilm. 1988.

PAINETUT LÄHTEET

Adams, James Truslow 1933: *The Epic of America*. Garden City: Garden City Books. Alk. ilm. 1931.

Alexander, Simone A. James 2001: *Mother Imagery in the Novels of Afro-Caribbean Women*. Columbia: University of Missouri Press.

Arapoglou, Eleftheria, Mónika Fodor & Jopi Nyman 2014: *Mobile Narratives: Travel, Migration, and Transculturation*. New York: Routledge.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin 1989: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (toim.) 1995: *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin 1998: *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin 2002: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Uud. laitos. London: Routledge. Alk. ilm. 1989.

Bahtin, Mihail M. 1981: *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Toim. Michael Holquist. Käänt. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bhabha, Homi K. 2001: *The Location of Culture*. London: Routledge. Alk. ilm. 1994.

Boehmer, Elleke 1995: *Colonial & Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Bolaki, Stella 2011: *Unsettling the Bildungsroman. Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*. New York: Rodopi.

Bonetti, Kay 1992: "Interview with Jamaica Kincaid". *The Missouri Review* 15:2, 124–142.

Booth, Wayne C. 1983: *The Rhetoric of Fiction*. Uud. laitos. Chicago: The University of Chicago Press. Alk. ilm. 1961.

Braziel, Jana Evans 2003: "Daffodils, Rhizomes, Migrations. Narrative Coming of Age in the Diasporic Writings of Edwidge Danticat and Jamaica Kincaid." *Meridians* 3:2, 110–131.

Braziel, Jana Evans 2009: *Caribbean Genesis. Jamaica Kincaid and the Writing of New Worlds*. Albany: State University of New York Press.

Brown-Rose, J. A. 2009: *Critical Nostalgia and Caribbean Migration*. New York: Peter Lang.

Burrows, Victoria 2004: *Whiteness and Trauma. The Mother-Daughter Knot in the Fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid and Toni Morrison*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Chatman, Seymour 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

Chatman, Seymour 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

- Cohn, Dorrit 1983: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press. Alk. ilm. 1978.
- Cowart, David 2006: *Trailing Clouds. Immigrant Fiction in Contemporary America*. Ithaca: Cornell University Press.
- Craton, Michael 1982: *Testing the Chains. Resistance to Slavery in the British West Indies*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cunnington, Cecil Willett 1990: *English Women's Clothing in the Nineteenth Century. A Comprehensive Guide with 1,117 Illustrations*. New York: Dover Publications. Alk. ilm. 1937.
- Davies, Carole Boyce 1994: *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject*. London: Routledge.
- DeNavas-Walt, Carmen & Bernadette D. Proctor 2014: *Income and Poverty in the United States: 2013*. Current Population Reports, P60-249. Washington, DC: U.S. Census Bureau.
- Donahue, Jennifer 2014: *Taking Flight. Caribbean Women Writing from Abroad*. Tallahassee: Florida State University.
- Drewer, Lois 1981: "Fisherman and Fish Pond. From the Sea of Sin to the Living Waters." *The Art Bulletin* 63:4, 533–547.
- Du Bois, W. E. Burghardt 1903: *The Souls of Black Folk*. Chicago: A. C. McClurg & Co.
- Edwards, Justin D. & Rune Graulund (toim.) 2011: *Postcolonial Travel Writing. Critical Explorations*. London: Palgrave Macmillan.
- Eliot, T. S. 1989: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Routledge. Alk. ilm. 1920.
- Emery, Mary Lou 1997: "Refiguring the Postcolonial Imagination. Tropes of Visuality in Writing by Rhys, Kincaid, and Cliff." *Tulsa Studies in Women's Literature* 16:2, 259–280.
- Ferguson, Moira 1994: "A Lot of Memory: An Interview With Jamaica Kincaid." *The Kenyon Review* 16:1, 163–188.

Fernández Olmos, Margarite 2011: *Creole Religions of the Caribbean*. New York: New York University Press.

Fludernik, Monika 2001: "New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing." *New Literary History* 32: 619–38.

Foster, E. M. 1964: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books. Alk. ilm. 1927.

Foucault, Michel 2005: *Tiedon Arkeologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino. Alk. ilm. 1969.

Genette, Gérard 1986: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell. Alk. ilm. 1980.

Griffith, Glyne 1998: "Madness and Counterdiscourse. A Dialogic Encounter Between *Wide Sargasso Sea* and *Jane Eyre*." Teoksessa: *The Woman, the Writer & Caribbean Society*. Toim. Helen Pyne-Timothy. Los Angeles: Center for Afro-American Studies Publications, 220–227.

Hakkarainen, Marja-Leena 1998: "Muutto marginaaleista metropoleihin. Jälkikoloniaalinen matka ja kulttuurisen identiteetin ongelma Jean Rhysin, Jamaica Kincaidin ja Michelle Cliffin tuotannossa." Teoksessa: *Matkakirja. Artikkeleita kirjallisista matkoista mieleen ja maailmaan*. Toim. Marja-Leena Hakkarainen & Tero Koistinen. Joensuu: Joensuun yliopisto, 152–171.

Hakkarainen, Marja-Leena & Tero Koistinen 1998: "Saatteeksi matkalle mieleen ja maailmaan." Teoksessa: *Matkakirja Artikkeleita kirjallisista matkoista mieleen ja maailmaan*. Toim. Marja-Leena Hakkarainen & Tero Koistinen. Joensuu: Joensuun yliopisto, 5–12.

Hall, Stuart 1990: "Cultural Identity and Diaspora." Teoksessa: *Identity. Community, Culture, Difference*. Toim. J. Rutherford. London: Lawrence, 222–237.

Hall, Stuart 1999: "Toisen spektaakkeli." Suom. Juha Herkman. Teoksessa: *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino, 139–222. Alk. ilm. 1997.

Hall, Stuart 2003: "Monikulttuurisuus." Suom. Mikko Lehtonen. Teoksessa: *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 233–281. Alk. ilm. 2000.

- Hobbes, Thomas 2001: *Leviathan 1651*. Sound Bend: Infomotions, Inc., Virginia Tech. Alk. ilm. 1651.
- Holcomb, Gary E. 2003: "Travels of a Transnational Slut. Sexual Migration in Kincaid's *Lucy*." *Critique* 44:3, 295–312.
- hooks, bell 1992: *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hulme, Peter & Tim Youngs (toim.) 2002: *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ilmonen, Kaisa 2009: "Miten romaanilaji sääntelee vapautta? Karibialainen kirjallisuus ja paikoiltaan siirtynyt kehitysromaanii." *Avain* 1/2009, 5–21.
- Johanson, Donald C. & Kate Wong 2009: *Lucy's Legacy. The Quest for Human Origins*. New York: Harmony Books.
- Kaplan, Caren 1996: *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press.
- Kernich, Catherine A. 2006: "Diplopia." *The Neurologist* 12:4, 229–230.
- Kincaid, Jamaica 2001: *My Garden (Book)*. New York: FSG. Alk. ilm. 1999.
- Kuortti, Joel 2007: "Jälkikoloniaalisia käännöksiä." Teoksessa: *Kolonialismin jäljet: keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 11–26.
- Lakoff, George 1993: "The Contemporary Theory of Metaphor". Teoksessa: *Metaphor and Thought*. Toim. Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, 202–251.
- Lakoff, George & Mark Turner 1989: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- LeSeur, Geta J. 1995: *Ten Is the Age of Darkness. The Black Bildungsroman*. Columbia: University of Missouri Press.
- Lima, Maria Helena 2002: "Imaginary Homelands in Jamaica Kincaid's Narratives of Development." *Callaloo* 25:3, 857–867.

- Lubbock, Percy 1960: *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape. Alk. ilm. 1921.
- Mardorossian, Carine M. 2005: *Reclaiming Difference. Caribbean Women Rewrite Postcolonialism*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Mikkonen, Kai 2007: "The 'Narrative is Travel' Metaphor. Between Spatial Sequence and Open Consequence." *Narrative* 15:3, 286–305.
- Moretti, Franco 1987: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- O'Callaghan, Evelyn 2005: "Views and Visions. Layered Landscapes in West Indian Migrant Narratives." *Third World Quarterly* 26:3, 487–495.
- Phelan, James 2011: "Rhetoric, Ethics, and Narrative Communication. Or, from Story and Discourse to Authors, Resources, and Audiences." *Soundings* 94:1–2, 55–75.
- Pietikäinen Sari & Anne Mäntynen 2009: *Kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Pratt, Mary Louise 1994: "Travel Narrative and Imperialist Vision." Teoksessa *Understanding Narrative*. Toim. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Columbus: Ohio State University Press, 199–221.
- Pratt, Mary Louise 2003: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge. Alk. ilm. 1992.
- Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Kirjapaja.
- Radhakrishnan, R. 1996: *Diasporic Mediations. Between Home and Location*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ragussis, Michael 1986: *Acts of Naming. The Family plot in fiction*. New York: Oxford University Press.
- Rantanen, Päivi 1997: *Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta Topeliukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Rimmon-Kenan, Slomith 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS. Alk. ilm. 1983.
- Rosaldo, Renato 1989: "Imperialist Nostalgia." *Representations* 26, 107–122.
- Saariluoma, Liisa 1998: "Saatteeksi." Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma & Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: SKS, 7–12.
- Said, Edward W. 1994: *Culture and Imperialism*. London: Random House. Alk. ilm. 1993.
- Salin, Sari 2007: "Kun sissiltä meni hermot. Paavo Rintalan *Sissiluutnantin* epäluotettava kertoja." *Avain* 2/2007, 5–23.
- Salonen, Toivo 2000: *Filosofian sanat ja konseptit*. Toim. Juhani Sarsila. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Schroder, Anne 2011: "Where the Other Half Lives. Touring the Sites of Caribbean Spirit Possession in Jamaica Kincaid's *A Small Place*." Teoksessa: *Postcolonial Travel Writing. Critical Explorations*. Toim. Justin D. Edwards & Rune Graulund. London: Palgrave Macmillan, 116–137.
- Sepänmaa, Yrjö 1998: "Matkan estetiikka. Matka koettuna ja kokemus teoksena." Teoksessa *Matkakirja Artikkeleita kirjallisista matkoista mieleen ja maailmaan*. Toim. Hakkarainen, Leena & Tero Koistinen. Joensuu: Joensuun yliopisto, 13–23.
- Skov Nielsen, Henrik 2004: "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction." *Narrative* 12:2, 133–150.
- Snodgrass, Mary Ellen 2008: *Jamaica Kincaid: A Literary Companion*. Jefferson: McFarland.
- Tiffin, Helen 1995: "Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse." Teoksessa: *The Post-Colonial Studies Reader*. Toim. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin. London: Routledge, 95–98.
- Tirri, Rauno, Juhani Lehtonen, Risto Lemmetyinen, Seppo Pihakaski & Petter Portin 2001: *Biologian sanakirja*. Uud. laitos. Helsinki: Otava.

Turner, Mary 1982: *Slaves and Missionaries. The Disintegration of Jamaican Slave Society, 1787–1834*. Urbana: University of Illinois Press.

Urry, John & Jonas Larsen 2011: *The Tourist Gaze 3.0*. Los Angeles: SAGE Publications.

DIGITAALISET LÄHTEET

Hellie, Richard 2017: "Slavery." *Encyclopædia Britannica*. Tieto haettu 7.6.2017. URL: <https://www.britannica.com/topic/slavery-sociology>

Klaus, Tobias & Tilmann Köppe 2014: "Telling vs. Showing." *The Living Handbook of Narratology*. Tieto haettu 9.6.2017. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>

"*Lucy* by Jamaica Kincaid." *Goodreads.com*. Tieto haettu 3.12.2017. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/69719.Lucy>

Marien, Mary Warner 1990: "Life Becomes Art." *The Christian Science Monitor*. Tieto haettu 17.5.2015. URL: <http://www.csmonitor.com/1990/1126/dblucy.html>