

TAMPEREEN YLIOPISTO

Leena Leinonen

SATIIRI POSTKOLONIAALISESSA AFRIKKALAISESSA KIRJALLISUUDESSA

Sembène Ousmanen *Xala* ja Alain Mabanckoun *Verre Cassé*

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2008

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
LEINONEN, Leena:

SATIIRI POSTKOLONIAALISESSA AFRIKKALAISESSA
KIRJALLISUUDESSA

Sembène Ousmanen *Xala* ja Alain Mabanckoun *Verre Cassé*

Pro gradu -tutkielma, 105 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Tammikuu 2008

Satiiri on postkoloniaalisessa fiktiossa yleistä, mutta sitä on tutkittu vain vähän, siitä huolimatta, että satiirilla ja postkoloniaalisella kirjallisuudella on monia yhteisiä piirteitä. Tutkielmassa tarkastellaan satiirin ilmentymiä kahdessa postkoloniaalisessa afrikkalaisessa romaanissa, senegalilaisen Sembène Ousmanen teoksessa *Xala* (1973) ja kongolaisen Alain Mabanckoun romaanissa *Verre Cassé* (2005).

Sekä satiiri että postkolonialismi ovat käsitteitä, joista tutkijoilla on lukuisia erilaisia näkemyksiä. Tutkielman alussa selvennetään käsitteiden luonnetta sekä pohditaan niiden ongelmakohtia. Lisäksi pohditaan tulkinnan kysymystä satiirin ja postkoloniaalisen kirjallisuuden kohdalla.

Tutkijat ovat paljolti erimielisiä siitä, mitä satiiri on tai mitä se tekee, mutta yleisesti hyväksytty ajatus satiirista on se, että se on vahvasti referentiaalista eli sillä on tekstin ulkopuolisessa todellisuudessa jokin kohde, jota vastaan se hyökkää. Postkoloniaalinen satiiri on kuitenkin monisuuntautunutta, eivätkä sen kohteet ole aina yksiselitteisiä, minkä vuoksi niitä ei ole aina helppo tunnistaa. Tutkielmassa tartutaan tähän haasteeseen pohtimalla, mitkä ovat *Xalan* ja *Verre Cassén* satiirin kohteita.

Tutkielmaan on valittu kohdeteosten analyysiä varten neljä piirrettä, jotka ovat monien tutkijoiden mielestä satiirissa erityislaatuista: naurettavaksi tekeminen, satiirin juoni ja lopetus, henkilöhahmojen rakentuminen sekä groteski kuvasto. Satiirissa kritisoidaan jotakin reaali maailman asiaa naurua herättävin keinoin, tekemällä satiirin kohde naurettavaksi. Satiirin juonta taas on sanottu staattiseksi ja sen lopetusta avoimeksi. Lisäksi satiirin henkilöhahmojen sanotaan olevan kärjistettyjä karikatyyrejä. Tutkielmassa tarkastellaan, missä määrin nämä väitteet pitävät paikkansa Sembènén ja Mabanckoun romaanien kohdalla.

Tutkielman kohdeteksteissä, erityisesti *Verre Cassé*ssa, on huomattavan paljon groteskeja piirteitä. Bahtinilaisen ajattelun mukaan groteskissa rumuuteen ja alhaisuuteen liittyy ilomielinen vallitsevien arvojen pääläelleen kääntäminen sekä ambivalenttius, sillä groteski yhtä aikaa sekä tuottaa kuolemaa että synnyttää uutta. Tutkielman viimeisessä luvussa analysoidaan kohdeteoksia Bahtinin groteskin realismin teorian valossa.

Avainsanoja: satiiri, postkoloniaalinen kirjallisuus, postkolonialismi, afrikkalainen kirjallisuus, groteski, Sembène Ousmane, Alain Mabanckou

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. TUTKIELMAN LÄHTÖKOHDAT	1
1.2. KOHDEKSTIT JA NIIDEN KIRJOITTAJAT	3
1.3. TYÖN ETENEMINEN	6
2. SATIIRI	8
2.1. SATIIRIN LUONNE	8
2.2. MORAALINORMEISTA	12
2.3. SATIIRIN RAKENTAMA MAAILMA	14
2.4. SUHDE IRONIAAN	16
3. SATIIRI POSTKOLONIAALISESSA KIRJALLISUUDESSA	21
3.1. POSTKOLONIALISMI JA SEN TEHTÄVÄ	21
3.2. POSTKOLONIAALINEN KIRJALLISUUS JA SATIIRI	23
3.3. KÄSITTEEN ONGELMAT	25
3.4. POSTKOLONIAALISEN KIRJALLISUUDEN JA SATIIRIN TULKINNASTA	27
4. SATIIRIN KOHDE	31
4.1. SATIIRIN KOHDE XALASSA	33
4.2. SATIIRIN KOHDE VERRE CASSÉSSA	37
5. SATIIRIN KESKEISIÄ PIIRTEITÄ	50
5.1. NAURETTAVAKSI TEKEMINEN	50
5.2. JUONI JA LOPETUS	58
5.3. HENKILÖHAHMO	66
5.3.1. Karikatyyrin rakentaminen ja Xalan henkilöhaahmot	66
5.3.2. Verre Cassé ja hulluuden teema	70
6. GROTESKI	77
6.1. GROTESKI XALASSA: RUJOT RUUMIIT JA NURINPERIN KÄÄNNETTY MAAILMA	78
6.2. GROTESKI VERRE CASSÉSSA	82
6.2.1. Vedenheittokilpailun analyysi	82
6.2.2. Virtaamisen teema	87
6.2.3. Skatologinen kuvasto	90
7. LOPUKSI	99
LÄHTEET	102

1. Johdanto

1.1. Tutkielman lähtökohdat

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani satiirin ilmentymiä kahdessa postkoloniaalisessa afrikkalaisessa romaanissa, senegalilaisen Sembène Ousmanen¹ teoksessa *Xala* (1973) ja kongolaisen² Alain Mabanckoun romaanissa *Verre Cassé* (2005). Koska satiiri suuntautuu vahvasti tekstin ulkopuoliseen todellisuuteen, valitsin tarkoituksella kohdetekstini eri aikakausilta ja eri sukupolvien edustajilta. *Xala* on julkaistu vain 13 vuotta useimpien Ranskan afrikkalaisten siirtomaiden itsenäistymisen jälkeen. Mabanckoun teos taas on hyvinkin uusi.

Halusin tutkia afrikkalaisia teoksia siitä syystä, että ei-länsimaista satiirikirjallisuutta ei ole tutkittu kovin paljon. John Clement Ballin mukaan satiiri on postkoloniaalisessa fiktiossa yleistä, mutta sitä on tutkittu vain vähän, siitä huolimatta, että satiirilla ja postkoloniaalisella kirjallisuudella on monia yhteisiä piirteitä (Ball 2003, ix, 1). Paljon tutkimusta sen sijaan on tehty antiikin satiireista sekä anglosaksisesta satiirikirjallisuudesta, erityisesti Jonathan Swiftin ja Georges Orwellin teoksista. Olen myös sitä mieltä, että afrikkalaisesta kirjallisuudesta puhutaan Suomessa liian vähän. Siksi haluan omalta osaltani tuoda esiin Suomessa vähän tunnettuja afrikkalaisia teoksia.

¹ Kirjailijan sukunimi on Sembène, mutta hänen koko nimensä kirjoitetaan tutkimuksissa vaihtelevasti joko järjestyksessä ”Sembène Ousmane” tai ”Ousmane Sembène”. Itse noudatan tutkielmassani perinteisempää muotoa ”Sembène Ousmane”, jota käytetään myös hänen romaaniensa kansissa. (ks. Barbro ym. 1995, 92-93 sekä loppuviite 1 artikkelissa Gugler, Josef & Diop, Oumar Cherif 1998: ”Ousmane Sembène’s *Xala*: The Novel, the Film, and Their Audiences.” *Research in African Literatures*, 29:2, 147-158.)

² Kyseessä on Kongon tasavalta eli Kongo-Brazzaville (erotuksena Kongon demokraattisesta tasavallasta eli Kongo-Kinshasasta, entisestä Zairesta).

Satiirisia teoksia on toki kirjoitettu kaikkialla mustassa Afrikassa, mutta päätin kohdeteoksiani valitessani pysytellä saman kielialueen sisällä. Molemmat romaanit on kirjoitettu kyseisten maiden, Senegalin ja Kongon, virallisella kielellä eli ranskaksi. Kumpaakaan teosta ei ole suomennettu, joten olen itse suomentanut esimerkeiksi poimimani katkelmat alaviitteissä.

Afrikkalaisen kirjallisuuden kohdalla nousee tosin usein esiin juuri kielen ongelma. Eurooppalaisten kielten käyttöä postkoloniaalisessa Afrikassa ja sen kirjallisuudessa kritisoidaan usein, koska se nähdään kolonialistisen vallankäytön välineenä ja siirtomaavaltojen ajattelutapojen välittäjänä. Chidi Amuta kuitenkin huomauttaa, että eurooppalaisten kielten käytön Afrikassa voi nähdä myös positiivisessa valossa. Koska eri etnisillä ryhmillä on yleensä kaikilla oma kielensä, toimii yhteinen virallinen kieli etnisten raja-aitojen murtajana ja kansallisen yhtenäisyyden luojana. (Amuta 1989, 112-113.) Omalla kohdallani kielikysymys on kohdeteosteni valinnassa lähinnä käytännöllinen eikä poliittinen: koska katson parhaimmaksi tutkia teoksia niiden alkukielellä, ei millään afrikkalaisella kielellä kirjoitettu teos tule kyseeseen.

Kahden teoksen pohjalta ei tietenkään voi tehdä yleistyksiä kaikesta afrikkalaisesta satiirista, eikä se ole tutkielmani tarkoituskaan. Tavoitteeni on tutkia satiirin ilmentymiä näissä kahdessa romaanissa sekä pohtia, missä määrin erilaiset länsimaiset satiirin teoriat soveltuvat näihin afrikkalaisiin teoksiin.

1.2. Kohdetekstit ja niiden kirjoittajat

Chidi Amutan mukaan afrikkalainen kirjailija on useimmiten pieneen eliittiin kuuluva yläluokkainen henkilö (Amuta 1989, 108). Sembène Ousmane (1923-2007) oli kuitenkin yksi harvoista afrikkalaisista työläiskirjailijoista. Monista muista länsiafrikkalaisista kirjailijoista poiketen hän ei suorittanut Ranskassa yliopisto-opintoja. Sen sijaan hän sai laajaa elämäkokemusta työskentelemällä muun muassa kalastajana, muurarina, satamatyöläisenä, mekaanikkona, rautatietyöläisenä ja toisen maailmansodan aikana sotilaana Ranskan armeijan riveissä. (Amuta 1989, 137; Barbro ym. 1995, 93.) Sembènén pääteoksena pidetään romaania *Les Bouts de Bois de Dieu* (1960; suom. *Jumalan puupalikat*, 1973).

Sembène Ousmane tunnettiin myös tärkeänä afrikkalaisena elokuvantekijänä. Hän ohjasi myös *Xalasta* elokuvan vuonna 1974. Joidenkin lähteiden mukaan Sembène olisi muokannut *Xalan* romaaniksi vasta elokuvakäsikirjoituksena pohjalta (esim. Mulvey 1994, 518-519). Itse tutkin *Xalaa* kuitenkin ainoastaan kirjallisena teoksena - en katso sen mahdollisten elokuvamaisten piirteiden käsittelyä olennaiseksi oman tutkielmani kannalta. *Xala* ei kuulu Sembènén tunnetuimpiin romaaneihin, mutta siitä on kuitenkin kirjoitettu erinäisiä kirjallisuustieteellisiä artikkeleja ja se mainitaan joskus afrikkalaista kirjallisuutta koskevissa teoksissa. Lisäksi on julkaistu joitakin artikkeleita, jotka käsittelevät *Xalaa* elokuvana.

Romaanin *Xala* päähenkilö El Hadji Abdou Kader Bèye on viisikymppinen rikas mies, joka kuuluu senegalilaiseen porvaristoon ja valtaeliittiin. Hänellä on kaksi vaimoa, joiden kanssa hänellä on yhteensä 11 lasta. Hän päätyy kuitenkin ottamaan vielä kolmannenkin puolison, mikä ei miellytä lainkaan aiempia vaimoja. Häyönään El Hadji ikäväksi yllätyksekseen huomaa, että hänellä on *xala*, kirous, joka aiheuttaa seksuaalista impotenssia. Tästä alkaa

miehen alamäki niin taloudellisesti kuin sosiaalisestikin. El Hadji käyttää kaiken aikansa ja rahansa parantuukseen *xalasta* ja saadakseen selville, kuka hänet on kironnut. Hänen liiketoimensa jäävät retuperälle, hänen taloutensa painuu vähitellen miinuksen puolelle, hän menettää asemansa ja statuksensa maan liikemiesten joukossa, ja lopulta kaksi vaimoistakin jättää hänet. Teoksen lopussa selviää, että El Hadjin kirouksen takana on kerjäläinen, joka istuu aina tämän puodin läheisyydessä laulamassa. El Hadji itse on nimittäin parikymmentä vuotta aiemmin aiheuttanut sen, että miehestä on tullut kerjäläinen. El Hadji oli tuolloin tehnyt epärehellisiä maakauppoja ja siten ajanut kyseisen miehen vaikeuksiin ja jopa järjestänyt tämän vankilaan. El Hadji ei itse tosin muista tätä miestä enää.

Tutkielmani toisen kohdeteoksen eli *Verre Cassén* kirjoittaja Alain Mabanckou (s. 1966) on julkaissut vuodesta 1993 lähtien useita runokokoelmia ja romaaneja. Nykyään hän opettaa ranskankielisten maiden kirjallisuutta Kalifornian yliopistossa Los Angelesissa. (VC:n alku- ja loppulehdet.) Mabanckoun viides romaani, vuonna 2005 ilmestynyt *Verre Cassé*, on niin uusi teos, ettei siitä tietääkseni ole vielä tehty tutkimusta. Siksi onkin mielenkiintoista tarttua haasteeseen ja tehdä teoksesta omia tulkintojani ilman aiempien tutkijoiden vaikutusta.

Verre Cassé -romaani koostuu kokonaisuudessaan ”vihosta”, jonka päähenkilö Verre Cassé (suomeksi ”rikkinäinen lasi”) kirjoittaa *Le Crédit a voyage* -baarista ja sen asiakkaista baarin omistajan Escargot entétén toivomuksesta. Omistajan mukaan vihko tulisi vain hänen omaan käyttöönsä, eikä kukaan muu saisi koskaan lukea sitä. Baarin kanta-asiakkaat, joihin Verre Cassé itsekin lukeutuu, ovat kaikki tavallisesta elämästä syrjäytyneitä ihmisiä, jotka kuluttavat kaiken aikansa baarissa juopotellen. Mies kirjoittaa vihkoonsa toki baarin omistajasta ja baarin perustamisesta, mutta enimmäkseen hän kertoo kuitenkin baarin asiakkaiden elämäntarinoita ja lopulta omiansakin. Useimpien henkilöiden elämässä on tapahtunut jokin

onneton käänne, minkä vuoksi he viettävät nyt kaikki päivänsä baarissa alkoholijuomien parissa. Tosin monen ongelmat ovat saaneet alkunsa juuri liiallisesta juomisesta. Verre Cassé itse ilmoittaa vihkonsa lopussa menevänsä hukuttautumaan läheiseen jokeen.

Mabanckoun romaani on siis kertojan eli Verre Cassén pitkä monologi. Romaanin kerronta ei noudata mitään lauseenmuodostuksen perussääntöjä, sillä siinä ei ole isoja alkukirjaimia ”virkkeiden” alussa eikä pisteitä lopussa. Kerronta on kuin pilkuilla rytmitettyä ajatuksenvirtaa tai nauhoitettua puhetta. Kerronta ei myöskään aina ole kovin loogista vaan kertoja hyppii joskus aiheesta toiseen ja saattaa puhua jostakin yksityiskohdasta enemmän kuin siitä aiheesta, josta hän on alun perin ryhtynyt kertomaan. Tätä seikkaa tosin voidaan pitää luonnollisena, sillä tapahtumaympäristön huomioon ottaen ei ole vaikea päätellä, että Verre Cassé on ollut vihkoaan kirjoittaessaan koko ajan juovuksissa.

Valitsin siis kohdeteksteikseni kaksi lähtökohdiltaan ja juoneltaan hyvin erilaista satiirista teosta. Romaanit on myös kirjoitettu eri aikakausina - toinen 1970-luvulla ja toinen 2000-luvulla. Teosten yhteisenä nimittäjänä on kuitenkin niiden kirjoittajien lähtömaiden eli Senegalin ja Kongon samankaltainen koloniaalinen tausta Ranskan entisinä siirtomaina, mikä toimii teoksissa myös yhtenä satiirin rakennusaineena.

1.3. Työn eteneminen

Aloitin tutkielmani selventämällä, mistä satiirin ja postkolonialismin käsitteissä on kyse. Työni toisessa luvussa pohdin satiirin luonnetta alan aiemman tutkimuskirjallisuuden valossa. Määrittelen myös satiiria suhteessa ironiaan, jota pidetään satiirille hyvin läheisenä käsitteenä. Kolmannessa luvussa erittelen postkolonialismin käsitettä ja sen tehtävää, käsitteen ongelmakohtia sekä postkoloniaalisen kirjallisuuden ja satiirin suhdetta. Pohdin myös tulkinnan ongelmaa postkoloniaalisessa kirjallisuudessa ja satiirissa.

Satiiria pidetään vahvasti referentiaalisena eli teoksen ulkopuoliseen todellisuuteen viittaavana. Satiirilla on reaali maailmassa jokin kohde, jota vastaan se hyökkää. Nämä kohteet eivät kuitenkaan postkoloniaalisissa satiireissa ole yksiselitteisiä, minkä vuoksi niitä ei ole aina aivan helppo tunnistaa. Lisähaasteita lukijalle tuovat teosten vieras kulttuuri tai aikakausi. Neljännessä luvussa pureudun tähän kysymykseen pohtimalla, mitkä ovat *Xalan* ja *Verre Cassén* satiirin kohteita.

Satiirista ja sille ominaisista piirteistä on lukuisia erilaisia näkemyksiä. Työni viidenteen lukuun olen valinnut tarkasteltavakseni kolme asiaa, jotka ovat monien tutkijoiden mielestä satiirissa erityislaatuisia ja jotka soveltuvat *Xalan* ja *Verre Cassén* satiiristen piirteiden erittelyyn. Tarkastelen lähemmin naurettavaksi tekemistä, satiirin juonta ja lopetusta sekä henkilöahmoja.

Työn edetessä kävi ilmeiseksi, että kohdeteksteissäni, erityisesti *Verre Casséssa*, on huomattavan paljon groteskeja piirteitä. Satiirintutkijat Sophie Duval ja Marc Martinez³

³ Lähdeviitteissä D&M.

kirjoittavat, että groteskin luonteesta on syntynyt tutkimustraditiossa kaksi koulukuntaa. Bahtinilaisen ajattelun mukaan groteskissa rumuuteen ja alhaisuuteen liittyy ilomielinen vallitsevien arvojen pääläelleen kääntäminen. Wolfgang Kayserin mukaan sitä vastoin groteski on ennen kaikkea synkkää ja hirviömäistä. (D&M 2000, 210-211.) Mihail Bahtinin lähestymistapa osoittautui hedelmällisemmäksi omien kohdetekstieni kohdalla. Viimeisessä luvussa analysoin kohdeteosteni groteskeja piirteitä Bahtinin groteskin realismin teorian valossa.

2. Satiiri

2.1. Satiirin luonne

Erialaisten kirjallisuustieteellisten käsitteiden määrittely on aina haasteellista kilpailevien näkemysten puntarointia, mutta satiiri tuntuu olevan aivan erityisen hankalasti määriteltävissä. Eri tutkijoilla on hyvin erilaisia käsityksiä satiirin olemuksesta ja sen ominaispiirteistä. Tämän päivän satiiritutkimus perustuu vielä pitkälti 1950- ja 1960-luvuilla luotuun konsensukseen (Griffin 1994, 1-2). Myöhemmin satiirista on toki tehty uudenlaisiakin tutkimuksia, mutta varsinaista uutta konsensusta ei ole syntynyt.

Dustin Griffinin mukaan tämän päivän satiiritutkimus nojaa edelleen pääasiassa vuosien 1957-1967 satiirin teoriaan, jolloin kehittyneen konsensuksen satiirin olemuksesta muodostivat Northrop Fryen, Ronald Paulsonin, Alvin Kernanin, Robert C. Elliottin, Edward Rosenheimin ja Sheldon Sacksin julkaisemat tutkimukset. Sen mukaan satiiri on hyvin retorinen ja moraalinen taiteenlaji, jonka tarkoitus on hyökätä todellisen maailman paheita tai mielettömyyksiä vastaan tekemällä ne naurunalaisiksi ja vakuuttaa myös yleisönsä siitä, että hyökkäyksen kohteet ovat tuomittavia ja naurettavia. Lisäksi satiiri viittaa tämän konsensuksen mukaan selkeästi joihinkin moraalisiin normeihin. Griffinin mielestä tämä vanha konsensus on auttamattomasti vanhentunut ja riittämätön, mutta uuttakaan konsensusta ei ole luotu, sillä useimmat satiiritutkijat tuon kauden jälkeen eivät ole kyseenalaistaneet näitä vanhoja periaatteita. (Griffin 1994, 1-2.)

John Clement Ballin mukaan tutkijat ovat paljolti erimielisiä siitä, mitä satiiri on tai mitä se tekee, mutta yleisesti hyväksytty ajatus satiirista on se, että sillä on tekstin ulkopuolisessa

todellisuudessa jokin kohde, jota vastaan se hyökkää (Ball 2003, 1). Juuri muusta tutkijat eivät olekaan samanmielisiä. Eri tutkijoilla on erilaisia näkemyksiä ensinnäkin siitä, onko satiiri erillinen genre vai pelkästään tyyli tai sävy. Varsinkin aiemmin satiiria pidettiin usein genrenä. Esimerkiksi Peter Petron (1982, 7-8) mielestä satiiri on genre ja matematiikan kaltainen sateenvarjokäsite, johon sisältyy erilaisia alalajeja. Dustin Griffin taas ei tunnu olevan kannastaan aivan varma, mutta toteaa: ”satire often seems a ’mode’ or a ’procedure’ rather than a simple ’genre’” (Griffin 1994, 4). Sari Kivistö (2007, 9) puolestaan kirjoittaa, että ”[t]eksti ymmärretään satiiriksi yleensä tietyn sävyn tai tarkoituksen, ei niinkään ulkoisten muotokriteerien perusteella.”

Nykyisin monet tutkijat puhuvatkin satiirista sävynä tai moodina (*mode*). Esimerkiksi Sophie Duvalin ja Marc Martinez’n mielestä satiiri on moodi, joka voi toimia missä tahansa genressä. Juuri tämän ominaisuuden takia satiirille onkin ollut vaikea määritellä muodollisia kriteereitä. (D&M 2000, 180-181.) Myös Ball näkee postkoloniaalisen kirjallisuuden kontekstissa satiirin moodina, joka operoi jonkun genren, esimerkiksi romaanin rajojen sisällä. Satiirilla ei ole mitään omaa muotoa vaan se on parasiittinen moodi, joka mukautuu asuttamaansa genreen ja muokkaa sitä. Ballin mielestä satiiriin ei tästä syystä edes voi soveltaa mitään universaalia, kaiken kattavaa teoriaa, vaan satiiri pitää teorisoida erikseen jokaisen teoksen kohdalla. (Ball 2003, 5-6.)

Itse pidän satiiria Duvalin ja Martinez’n sekä Ballin ajatuksia seurailleen tällaisena sävynä tai moodina. Näen tämän näkökannan antavan enemmän vapautta: voin tutkia kohdeteoksieni satiirisiksi tulkitsemieni kohtauksia ja piirteitä olematta välttämättä pakotettu määrittelemään kohdeteoksiani kokonaisuudessaan satiireiksi.

Duval ja Martinez kuvailevat satiiria kahdella metaforalla, joista toinen liittyy lääketieteeseen ja toinen optiikkaan. Heidän mukaansa Englannissa syntyi 1500-luvulla kirjallinen genre nimeltä anatomia, joka soveltui erityisen hyvin satiirin käyttöön. Anatomiasa satiirikko toimii kuin kirurgi, joka tutkii kohteensa rakennetta pala palalta. Satiirikko leikkaa yhteiskunnan pieniin palasiin, esimerkiksi yksilöihin, jotka edustavat yhteiskunnan eri ryhmiä tai ilmiöitä. Tästä pirstoamisesta syntyy kuitenkin paljon yksityiskohtia, jotka kasautuvat listoiksi ja luetteloiksi, jolloin lopputulos näyttääkin suuremmalta kuin alkuperäinen tilanne. Duvalin ja Martinez'n mukaan anatomisessa katsantokannassa yhdistyy siis satiirisen representaation kaksi peruseriaa, pirstoaminen ja suurentelu. (D&M 2000, 190-191.)

Toinen metafora liittyy optiikkaan. Pirstottuaan kohteensa pieniksi paloiksi satiirikko valitsee niistä jonkun ja tarkastelee sitä ikään kuin mikroskoopin läpi, eristää sen ja suurentele sitä. Suurentelu johtaa siihen, että kohteen viat tulevat esiin epämuodostuneina ja hirviömäisinä. Tässä prosessissa päädytään usein fantasian ja yliluonnollisen puolelle. (D&M 2000, 191.) Tutkielmassani otan pirstoamisen ja suurentelun menetelmät esiin analysoidessani henkilöhaamon rakentumista satiirissa sekä kohdeteosteni groteskeja piirteitä.

Kummassakin tapauksessa, kirurgin veitsellä ja mikroskoopilla, satiiri penkoo todellisuutta voidakseen paljastaa siinä piilevät alhaiset piirteet. Satiirissa on aina kaksi (jo Northrop Fryen erittelemää) elementtiä: kriittisyys, joka kohdistuu aina johonkin todellisuuden kohteeseen sekä fantastiset piirteet, jotka vääristelevät todellisuuden representaatiota. Näiden kahden elementin suhde kuitenkin vaihtelee satiirista toiseen suurestikin. (D&M 2000, 192.)

John Clement Ball puolestaan pyrkii määrittelemään satiiria listaamalla sen ominaisuuksia. Hän seurailee satiirin määrittelyssä George Testiä⁴, jonka mukaan satiirin pääelementit ovat hyökkäys tai aggressio, leikki (*play*), arvostelu (*judgment*) sekä nauru tai huumori. Aggressio on symbolista; satiirissa hyökätään sen reaali maailman kohteen fiktionaalisiin konstruktioita kohtaan. ”Leikki” on yleisnimitys esimerkiksi kaikelle allegorialle, fantastisille elementeille, sanaleikeille ja karikatyyreille, jotka tekevät aggressiosta helpommin hyväksyttävää. ”Arvostelu” yhdistää muut elementit moraalisella tai muulla arviointiperustalla. (Test 1991, sit. Ball 2003, 32.)

Nämä kolme ensimmäistä pääelementtiä sekä viitteellisyyden vaatimus muodostavat Ballin mielestä riittävän arsenaalin, jonka avulla satiiriset romaanit voidaan tunnistaa. Viitteellisyydellä tarkoitetaan sitä, että satiiri suuntautuu tekstin ulkopuoliseen todellisuuteen. Ballin mielestä Testin neljäs pääelementti eli huumori taas ei ole pätevä arvioinnin peruste. Huumoria on hänen mukaansa mahdoton tunnistaa mistään tekstistä, sillä huumori ei ole universaalia, vaan se riippuu monista taustatekijöistä (esimerkiksi Testin itsensä mainitsema etninen tausta, koulutus, kasvatus, maantieteellinen alue). Lisäksi postkoloniaalisen kirjallisuuden yleisö on Ballin mukaan niin kulttuurisesti monimuotoista, että jotkut lukijat saattavat pitää loukkaavana sellaista, mikä on toisten mielestä hauskaa. Huumori on siis Ballin mielestä liian subjektiivinen asia voidakseen toimia satiiria määrittelevänä tekijänä. Ball ryhmittelee Testin mukaan naurua aiheuttavat keinot, kuten pilkan (*ridicule*), parodian ja antiklimaksin mieluummin ”leikki” –otsikon alle. (Ball 2003, 4, 32-33.) Itse en kuitenkaan ole Ballin kanssa samaa mieltä siitä, ettei huumoria olisi mahdollista tunnistaa kirjallisista teksteistä. Lukija voi tunnistaa tekstistä huumorin, vaikkei se häntä itseään naurattaisikaan.

⁴ Test, Georges A. 1991: *Satire: Spirit and Art*. University of South Florida Press, Tampa.

Muilta osin Ballin näkemykset ovat hyödyllisiä. Hän päätyy sellaiseen lopputulokseen, että satiiria määrittelevät pääelementit ovat aggressiivinen vastustus, viitteellisyys, leikki ja arvostelu. Riippuu kuitenkin lukijasta, millaiset valmiudet hänellä on ymmärtää tai hyväksyä satiirin kohteiden arvostelua. (Ball 2003, 33-34.)

2.2. Moraalinormeista

Tämän luvun alussa mainittujen satiiritutkimuksen vanhan konsensuksen edustajien mukaan yksi satiirin keskeisistä piirteistä on se, että sillä on selkeät moraalinormit. Satiirikko on varma omasta moraalisesta asemastaan ja olettaa samaa myös lukijoiltaan. (Griffin 1994, 35-36.) Esimerkiksi Northrop Fryen (1973, 223) mielestä satiirissa lukijalle tulee olla selvää, mikä on kirjoittajan kanta. Hän kirjoittaa satiirista: "its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured."

Samoilla linjoilla on Peter Petro, jonka mielestä satiiri ei saa olla tulkinnanvaraista vaan lukijalle pitäisi olla selvää, mitä satiirissa kritisoidaan. Satiirin kohde on aina reaali maailmassa; satiirin maailmassa hyökätään kohteen fiktionaalista konstruktiota vastaan (ks. luku "Satiirin kohde"). Petron mukaan satiirin kohteella on satiirissa ideaalinen vastineensa, jolla on normatiivinen arvo. Satiirin kohde on siis poikkeama tästä normista. Normia harvoin esitetään satiirissa eksplisiittisesti, eikä se Petron mukaan ole sama asia kuin satiirissa esitetyt positiiviset esimerkit. (Petro 1982, 17-20.)

Samaten Arthur Pollardin mielestä satiirikko on ideaalien vartija. Hänen mukaansa parhaat satiirit ovat sävyltään varmoja ja niissä on selkeimmät arvonormit. Satiiri on erityisen

tietoinen erosta sen välillä, miten asiat ovat ja miten niiden tulisi olla. (Pollard 1970, 3.) Griffinin mielestä satiirissa ei kuitenkaan tarvitse olla tällaisia selkeitä moraalinormeja. Hänen mukaansa satiirin moraaliset aatteet ovat usein niin alkeellisia, ettei niillä ole temaattista merkitystä. Ne pitäisikin nähdä pikemminkin satiirin alkuasetelmana kuin päämääränä. Satiiria ei Griffinin mielestä tulisi nähdä vain hyvän ja pahan suoraviivaisena osoittamisena vaan moraalisen aiheen leikkisänä ja monipuolisena tutkailuna. Griffinin mukaan usein satiirikko ei suinkaan tuo esille mitään ennalta määrättyä mielipidettä, vaan satiiri toimii tutkimuksena (*inquiry*), joka kysyy kysymyksiä. Satiiri ei kuitenkaan välttämättä vastaa esittämiinsä kysymyksiin, eikä siinä aina ole selkeää lopputulosta tai -päätelmää. (Griffin 1994, 37-41.)

Griffinin näkemys tuntuu järkeenkäyvältä omien kohdeteoksieni kohdalla. Luvussa ”Satiirin kohde” luen kohdeteoksieni satiirin kohteiksi laveasti ilmaisten erilaiset kolonialismiin ja uuskolonialismiin tavalla tai toisella liittyvät tahot. Satiirin kohteeksi päätyvät esimerkiksi entinen siirtomaavalta, uuskolonialistiset afrikkalaiset eliitit sekä myös entisten siirtomaiden tavallinen kansa. Perinteistä satiirikäsitystä seuraillen niiden ideaalinen vastine eli satiirin moraalinen normi olisi yksinkertaisesti taho, jolla ei olisi mitään tekemistä kolonialismin tai uuskolonialismin kanssa tai joka ei ainakaan yrittäisi hyötyä niistä, tai kenties maailma ilman kolonialismia. Teoksissa ei kuitenkaan pyritä tuomaan esiin tällaisia itsestään selviä ”normeja”. Niissä enemminkin punnitaan erilaisia toimintamalleja entisten siirtomaiden uuskolonialistisessa nykyisyydessä.

2.3. Satiirin rakentama maailma

Duvalin ja Martinez'n mukaan satiirissa kaikkea vedetään vähitellen kohti materiaalistumista. Retorisella tasolla tämä tarkoittaa metaforien tekemistä kirjaimellisiksi. Arvoa alentava suuntaus kohti materiaalista ja absurdia johtaa yleiseen hämminkiin ja sekasortoon, joka on myös satiirisen moodin keskeinen piirre. (D&M 2000, 199.) Esimerkiksi Sembène Ousmanen romaanissa *Xala* El Hadjin impotenssia voi ajatella juuri metaforan muuttumisena kirjaimelliseksi. Ruumiillisen impotenssin voi nähdä symboloivan El Hadjin ja hänen liikemiesryhmänsä todellista voimattomuutta uskolonialistisen vallan alla: vaikka he kuvittelevat olevansa vallan kahvassa, he ovat todellisuudessa vain uskolonialismin välikappaleita (ks. luku ”Satiirin kohde *Xalassa*”).

Satiirissa on yleistä eräänlainen maailman nurinpäin kääntäminen. Duval ja Martinez käyttävät tästä termiä *mundus inversus*. Kirkkoisien kosmologiassa Jumala järjesti maailman alkukaaoksesta tietynlaiseen hierarkkiseen järjestykseen, jossa ylimpinä ovat jumalat ja enkelit, sitten tulevat järjestyksessä ihmiset, eläimet ja kasvit ja aivan lopuksi elottomat esineet. Tällainen maailma toimii harmonian lakien mukaan ihmiskunnan onnen säilymiseksi. Luciferin lankeemus ja perisynti kuitenkin toivat takaisin pahan ja epäjärjestyksen, jotka ottivat maailman valtaansa kääntämällä sen nurinpäin. Duval ja Martinez viittaavat Ian Donaldsoniin⁵, jonka mukaan taiteissa voidaan erottaa kolme erilaista maailman pääläelleen kääntämisen tapaa. Ensimmäinen on kosminen kääntäminen, jossa maailman eri osat alkavat käyttäytyä kummallisesti (esimerkiksi metsät tanssivat). Toinen tapa on vaihtaa eri lajien käyttäytymistä keskenään, jolloin esimerkiksi ihmiset käyttäytyvät kuin eläimet ja eläimet sitä vastoin osoittavat suurta viisautta ja hyvyttä. Kolmannessa tavassa vaihdetaan ihmisten eri

⁵ Donaldson, Ian 1970: *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*. Oxford University Press, Oxford.

sosiaalisten ryhmien välisiä rooleja. Tarkoitus on tavallaan peilin tavoin paljastaa epäoikeudenmukaisuudet ja siten palauttaa maailman alkuperäinen järjestys. (Donaldson 1970, sit. D&M 2000, 201-202.) Nurinpäin kääntämisellä voidaan myös osoittaa tiettyjen sosiaalisten hierarkioiden keinotekoisuus (D&M 2000, 204). Luvussa ”Groteski *Xalassa*” osoitan, kuinka Sembènen romaanissa hyödynnetään sosiaalisten roolien nurinpäin kääntämistä.

Kun satiirikko on saanut päätökseen kaikkien kohteidensa alentamisen, on hänellä käsissään homogeenistä alhaista materiaalia. Tällaisen maailman kaikki elementit ovat yhtä huonoja ja kaikki on yhtä sekamelskaa tai hullunmyllyä. Satiirikko pyrkii osoittamaan, että ihmiset ovat itse väärällä käyttäytymisellään ja ylimitoitetuilla päämäärillään saattaneet maailman Jumalan luomasta järjestyksestä takaisin kaaokseen. Baabelin myytin mukaan kielten eriäminen oli Jumalan rangaistus ihmisille näiden ylimielisyydestä. Osoittaakseen ihmisten alennustilan satiirikko rankaisee kohteitaan samalla tavalla suistamalla heidät kaaokseen ja antamalla heille erilaisia ”kieliä”, minkä vuoksi he eivät voi ymmärtää toisiaan. Käytännössä tämä voi tarkoittaa esimerkiksi tekopyhien ja valheellisten puheiden vertaamista vilpittömään puheeseen. Henkilölle voidaan antaa myös erityisen teknistä jargonia sisältävä puheenparsa, joka eristää hänet muista ihmisistä. (D&M 2000, 204-205.)

Äärimmäistä sekasortoa ja alennustilaa voidaan Duvalin ja Martinez’n mukaan kuvata Northrop Fryen termillä ”demoninen kuvasto”. Kyseessä on maailma, jota hallitsee väkivalta, kuolema, kaaos ja synkkyys. Duvalin ja Martinez’n mukaan väkivalta kuuluu satiiriin joka tapauksessa. Joko satiirikko langettaa henkilölle erilaisia rangaistuksia, tai sitten paha henkilö käyttää väkivaltaa viatonta uhriaan kohtaan. Jälkimmäinen tapaus on Duvalin ja Martinez’n mielestä yleisempää. Satiirin periaate on antaa tekstissä kohteelleen kaikki mahdolliset paheet

ja sitten tuhota hänet sanan voimalla. Itse satiirissa kuitenkin turmeltunut yhteisö tai yhteiskunta hyökkää viattoman uhrin kimppuun. Demoninen kuvasto, joka yhdistelee outoa, naurettavaa, makaaberia ja alhaista, on sidoksissa groteskin estetiikkaan, jonka ilmentymiä analysoin tutkielmani viimeisessä luvussa. (D&M 2000, 207-210.)

2.4. Suhde ironiaan

Koska satiiria ja ironiaa pidetään edelleen keskenään hyvin samankaltaisina asioina ja ne myös usein sekoitetaan toisiinsa, on tarpeellista luoda silmäys satiirin ja ironian eroihin ja niiden keskinäiseen suhteeseen. Ironiantutkija Pierre Schoentjes (2001, 217) kirjoittaakin, että 1700-luvulle asti ironian ja satiirin nähtiin liittyvän tiiviisti toisiinsa, ja ironiaa pidettiin melkein yksinomaan satiirin keinona.

Usein ironiaa pidetään satiiritutkimuksessa edelleen lähinnä satiirin työkaluna. Esimerkiksi Linda Hutcheon näkee ironian retorisenä keinona, jota sekä satiiri että parodia voivat käyttää apuvälineenään. Satiiri ja parodia taas eroavat toisistaan Hutcheonin mukaan erityisesti siinä, että satiiri tähtää johonkin tekstin ulkopuoliseen todellisuuteen (se on Hutcheonin termin *extramural* eli ulospäin suuntautuvaa), kun taas parodian kohde suuntautuu sisäänpäin (se on *intramural*): se käsittelee aina jotakin toista diskursiivista tekstiä. (Hutcheon 1986, 43, 52, 62.) Hutcheonin mukaan ironian avulla voidaan arvostella, ja juuri tätä ironian ominaisuutta satiiri käyttää hyväkseen. Ironia toimii ivallisuuden avulla, mistä Hutcheon käyttää nimitystä pilkkaava eetos (*mocking ethos*). Eetoksella hän tarkoittaa tekstin tarkoitettua, sisäänkoodattua vaikutusta, joka lukijan on tarkoitus tulkita tekstistä. Satiirin ylenkatseellinen

tai halveksiva eetos (*a scornful or disdaining ethos*) taas on negatiivisempi kuin ironian. (Hutcheon 1986, 54-56.) Satiiria pidetäänkin yleensä aggressiivisempänä kuin ironiaa.

Dustin Griffin (1994, 65) puolestaan toteaa, että perinteisen teorian mukaan satiirikko käyttää ironiaa aseenaan. Griffin kirjoittaa, että tässä perinteisessä teoriassa satiirinen ironia on Wayne Boothin⁶ termin vakaata, mikä tarkoittaa sitä, että sille voidaan löytää yksittäinen kirjailijan tarkoittama merkitys. Boothin mukaan satiirikko ei ironisessa ilmaisussa tarkoita sitä, mitä hän sanoo, vaan jotain muuta. (Booth 1974, sit. Griffin 1994, 65.) Verre Cassén kuvauksessa Kongon presidentistä voidaan nähdä tällaista vakaata ironiaa:

notre président Adrien Lokouta Eleki Mingi était un général des armées, il attendait d'ailleurs avec impatience une guerre civile entre nordistes et sudistes pour écrire ses mémoires de guerre qu'il intitulerait **en toute modestie** *Mémoires d'Adrien*⁷ (VC 20; lihavointi on omani).

Kertojan ironinen ilmaus ”vaatimattomasti” voidaan tässä tulkita yksinkertaisesti sen päinvastaisessa merkityksessä. Muistelmien nimessä ei ole mitään vaatimatonta, vaikka siinä olisikin vain presidentin etunimi. Sen sijaan tällainen otsikko juuri osoittaisi presidentin pitävän itseään niin mahtavana valtionpäämiehenä, että kaikki tunnistaisivat hänet pelkän etunimen perusteella. Presidentin aikeissa ei liioin ole mitään vaatimatonta - päinvastoin, hän on valmis uhraamaan maansa rauhan oman maineentavoittelunsa vuoksi.

Griffinin mielestä Boothin käsitys satiirisesta ironiasta on kuitenkin liian yksinkertaistava. Hänen mukaansa ironia on Boothin käsitteitä käyttäen useammin epävakaata kuin vakaata, jolloin kirjailijan tarkoittamaa merkitystä ei ole mahdollista varmuudella rekonstruoida.

⁶ Booth, Wayne 1974: *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press, Chicago.

⁷ *presidenttimme Adrien Lokouta Eleki Mingi oli armeijan ylipäällikkö, hän odotti muuten kärsimättömänä sisällissotaa maan etelä- ja pohjoisosissa asuvien kansalaisten välille voidakseen kirjoittaa sotamuistelmansa, joille hän antaisi vaatimattomasti otsikon Adrienin muistelmat*

Ironiaa ei Griffinin mielestä pitäisi ymmärtää vain binaarisena on/off -nappulana, vaan jatkumona, jonka ääripäät ovat ”melkein tarkoitan sitä mitä sanon” ja ”tarkoitan päinvastaista kuin mitä sanon”. Yleensä lukija pystyy päättämään, onko satiirikko ironinen vai ei, mutta ironian astetta on vaikeampi määrittää: *missä määrin* ironisen ilmaisun pintamerkitys on kumottu? Griffinin mukaan satiirikon käyttämässä epävakaassa ironiassa lukijalle käy usein selville, mistä aiheesta satiirikko ironisella ilmaisulla valittaa, mutta ei se, mitä mieltä hän siitä tarkalleen ottaen on. Ironiaan voi hänen mielestään kuulua myös ambivalenssia ja vastakkaisten näkökulmien yhtäaikaista esille tuomista. (Griffin 1994, 65-67.)

Verre Cassé -romaanissa huijarinoita Mouyekén johtopäätös mustien henkilöihahmojen aliedustuksesta Raamatussa on esimerkki tällaisesta epävakaasta ironiasta. Mouyeké hämmästelee sitä, että Raamatussa on mustia henkilöitä ainoastaan sivurooleissa ja silloinkin vain pahojen hahmojen ominaisuudessa. Hän tekee tästä seuraavan päätelmän:

donc je comprends et pardonne les pauvres Blancs, ils n'ont pas eu tort de coller aux Nègres des rôles de cireurs de pompe dans la vie quotidienne d'ici-bas, puisque là-haut tout laisse à penser que le Nègre n'existait même pas⁸ (VC 121).

Mouyeké itse tuskin on tarkoittanut pohdintojaan ironisiksi, mutta teoksen postkoloniaalisessa kontekstissa ne saavat ironisen sävyn. Lausetta ei varmasti ole tarkoitus ymmärtää kirjaimellisesti, mutta sille on vaikea rakentaa täysin päinvastaistakaan merkitystä. Mouyeké perustaa päätelmänsä oletukselle, että Raamattu olisi todellakin ylhäältä annettua Jumalan sanaa. Johtopäätöksen absurdin logiikan luoma ironia kuitenkin osoittaa, että Raamattukin on todellisuudessa valkoisten ihmisten kirjoittama, jolloin mustia halventavan diskurssin voi

⁸ joten minä ymmärrän poloisia valkoihaisia ja annan heille anteeksi, eivät he olleet väärässä antaessaan neekereille hanttimiesten rooleja täällä maanpäällisessä elämässä, kun kerran tuolla ylhäällä annetaan ymmärtää, ettei neekereitä ollut olemassakaan

havaita alkaneen jo hyvin kauan sitten. Lauseen ironia on siis ymmärrettävissä laajemmin kuin pelkkänä pintamerkitksen päinvastaiseksi kääntämisenä.

Northrop Fryen mielestä taas satiiri on ironiaa, tarkemmin määriteltynä sotaisaa ironiaa (*militant irony*). Tähän liittyy se, että hänen mukaansa satiirin moraalinormit ovat suhteellisen selkeitä. Fryen mielestä pelkkä herjaus on satiiria, jossa on vain vähän ironiaa. Jos taas lukija ei ole varma kirjailijan mielipiteestä tai siitä, miten hänen itsensä tulisi suhtautua, on kyseessä ironia, jossa on vain vähän satiiria. (Frye 1973, 223.) Fryelle siis ironia on jonkinlaista moniselitteisyyttä ja epäselkeyttä. Samalla satiiri on hänelle eräs ironian laji.

Pierre Schoentjes sen sijaan tuntuu näkevän jonkinlaista keskinäistä kilpailua satiirin ja ironian välillä. Hänen mukaansa ironia ei enää nykypäivänä ole pelkän palvelijan roolissa, vaikka se 1700-luvulle asti nähtiin melkein ainoastaan satiirin välineenä. Päinvastoin, ironian merkitys on Schoentjesin mielestä nykyään paljon suurempi kuin satiirin.

Schoentjesin mielestä ironia asettaa kysymyksiä ja kyseenalaistaa totuutena pidetyt asiat, mutta satiiri tuputtaa jotakin tiettyä tiukista moraalinormeista johdettua näkemystä. Väitteessään satiirin selkeistä moraalinormeista Schoentjes tukeutuu Northrop Fryeen. Schoentjesin mielestä satiirilla ei ole nyky maailmassa enää paljon jalansijaa siitä syystä, että nykypäivänä vallitsevan relativismin aikana on vaikea löytää tarpeeksi korkeaa ja vakaata moraalista alustaa, jolta satiiri voisi tehdä hyökkäyksensä. Ironia taas on hänen mukaansa leikkisämpää ja vähemmän moralisoivaa kuin satiiri. Silloin, kun ironia on kriittistä, se on silti tietynlaisessa yhteydessä (*communion*) kohteensa kanssa. Schoentjesin mielestä ironia on parempi opettaja kuin satiiri, koska se pyytää kohdettaan osallistumaan. Satiirikko ei hänen

mielestään ole opettaja eikä opas, vaan pyövelin tavoin toimiva säälimätön tuomari. (Schoentjes 2001, 217, 219-220.)

Jos kuitenkin kyseenalaistamme Griffinin tapaan satiirin moraalinormien selkeyden, ei tällaista erottelua ironian ja satiirin välillä voida tehdä. Griffinin mielestä satiiri ei suinkaan tuputa mitään valmista moraalista näkemystä vaan tutkailee moraalista aihetta ja asettaa kysymyksiä (ks. luku ”Moraalinormeista”). Tässä asiassa Griffinin määritelmä satiirista on samanlainen kuin Schoentjesin näkemys ironiasta.

Schoentjesin asenne ironian ja satiirin vertailussa vaikuttaa oudolta. Hän tuntuu näkevän satiirin ja ironian välillä jonkinlaisen kilpailuasetelman ja haluavan osoittaa, että ironia olisi parempi kuin satiiri, koska ironia on voitokkaasti noussut entisestä satiirin palvelijan asemastaan isäntäänsä tärkeämmäksi. Itse en kuitenkaan näe, miksi nämä kaksi asiaa pitäisi tällä tavalla arvottaa ja laittaa paremmuusjärjestykseen. Kyseessä on kaksi eri asiaa, joilla on molemmilla oma tarkoituksensa, minkä vuoksi niitä pitäisi arvioida niiden omista lähtökohdistaan käsin. Omissa kohdeteoksissani ironia tosin toimii lähinnä satiirin työkaluna, mutta se ei silti vähennä ironian hyödyllisyyttä ja arvoa.

3. Satiiri postkoloniaalisessa kirjallisuudessa

3.1. Postkolonialismi ja sen tehtävä

Koska satiiri kohdeteoksissani suuntautuu paljolti juuri itsenäisten Afrikan maiden postkoloniaaliseen todellisuuteen, on tarpeen selventää, mistä postkolonialismissa on kyse. Satiirin tapaan myös postkolonialismi on käsite, jonka sisällöstä ja määritelmästä on lukuisia eri tulkintoja. Yksittäistä kaiken kattavaa tai helposti ymmärrettävää postkolonialismin teoriaa on vaikea löytää – ja jos sellainen löytyykin, sitä syytetään pian erilaisten postkoloniaalisten kulttuurien homogeenisoimisesta ja niiden erityisyyksien tukahduttamisesta. Esimerkiksi Vijay Mishra ja Bob Hedge omistavat artikkelinsa “What is Post(-)colonialism?” Bill Ashcroftin, Gareth Griffithsin ja Helen Tiffinin teoksen *The Empire Writes Back* (1989) kritisoimiseen, sillä heidän mielestään teoksen pyrkimys yksittäiseen suureen postkolonialismin teoriaan johtaa vain postkolonialismin monimuotoisuuden homogeenisoimiseen ja yksinkertaistamiseen, jolloin tuloksena on epäproblemaattinen teoria Toisesta (Mishra & Hedge 1994, 278).

Lisäksi jotkut tutkijat haluavat kirjoittaa käsitteen “post[-]kolonialismi” väliviivalla, toiset ilman. Leela Gandhin mukaan väliviivalla halutaan painottaa kolonisaation päättymistä ”jälki”-merkityksessä. Väliviivatonta käsitettä suosivat tutkijat taas eivät halua erottaa kolonialismia ja sen jälkeistä aikaa ajallisesti toisistaan vaan tuoda esiin kolonialismin seurauksia. Gandhi itse ehdottaa, että kyseistä teoriaa kutsuttaisiin *postkolonialismiksi* (*postcolonialism*) ja sitä tilaa, johon se viittaa, *postkoloniaalisuudeksi* (*postcoloniality*). (Gandhi 1998, 3-4.)

Myös Mishran ja Hedgen mielestä väliviivallinen käsite viittaa nimenomaan kolonialismin jälkeiseen aikaan. Väliviivatonta postkolonialismia sen sijaan voidaan käyttää ”as an always present tendency in any literature of subjugation marked by a systematic process of cultural domination through the imposition of imperial structures of power”. Siten se ei ole vain kolonialismin jälkeistä, vaan se sisältyy implisiittisesti jo kolonialismin diskursseihin. (Mishra & Hedge 1994, 284.) Näistä syistä käytän itse termistä väliviivatonta versiota, mutta puhuessani tutkijoista, jotka haluavat puhua siitä väliviivan kera, käytän heidän suosimaansa kirjoitusasua.

Pohtiessaan postkolonialismin tehtävää Leela Gandhi kiinnittää huomion entisten siirtomaiden itsenäistymiseen liittyviin ongelmiin. Gandhi lainaa tunisialaista Albert Memmiä⁹, jonka mukaan siirtomaiden itsenäistymiseen liittyi valtavasti odotuksia, sillä itsenäistymisen oletettiin tuovan mukanaan heti uuden maailman, jossa kaikki olisi erilaista ja paremmin kuin kolonisaation aikana. Yhtäkkinen suuri muutos heti kolonialismin jälkeen ei kuitenkaan ole heti mahdollinen, sillä koloniaalisella menneisyydellä on psykologisesti tiukka ote entisestä siirtomaasta myös postkoloniaalisessa nykyisyydessä. (Memmi 1968, sit. Gandhi 1998, 6.) Radikaali ero Euroopasta on vain postkoloniaalinen myytti, jota post-etuliite ylläpitää (Gandhi 1998, 7).

Gandhin mukaan tällaiseen utopistiseen tulevaisuudenkuvaan liittyy lähes poikkeuksetta halu unohtaa koloniaalinen menneisyys. Hän nimittää tätä postkoloniaaliseksi muistinmenetykseksi (”postcolonial amnesia”). Uudet itsenäiset valtiot haluavat tukahduttaa kolonialismin aiheuttamat kipeät muistot, jotta ne voisivat aloittaa alusta ja rakentaa itseään puhtaalta pohjalta. Menneisyyden tapahtumia ei kuitenkaan voi pyyhkiä pois yksinkertaisesti

⁹ Memmi, Albert 1968: *Dominated Man: Notes Toward a Portrait*. Orion Press, London.

kieltämällä ne, sillä muistojen tukahduttamisella ei ole emansipatorista vaikutusta. Koloniaalisen menneisyyden tahallinen unohtaminen on vaarallista: jos sitä ei käsitellä, uusi itsenäinen maa saattaa toistaa menneisyyden virheitä sen sijaan, että se pääsisi niistä yli ja voisi kulkea eteenpäin. (Gandhi 1998, 4, 7.)

Gandhi kirjoittaa, että postkolonialismia voidaan pitää teoreettisena vastarintana tällaiselle kolonialismin jälkeisen ajan mystifioivalle muistinmenetykselle. Sen tehtävä on muistaa koloniaalinen menneisyys ja tutkia sitä. (Gandhi 1998, 4, 8.) Tätä kautta Gandhi määrittelee postkoloniaalisuuden ja postkolonialismin seuraavasti:

If postcoloniality can be described as a condition troubled by the consequences of a self-willed historical amnesia, then the theoretical value of postcolonialism inheres, in part, in its ability to elaborate the forgotten memories of this condition (Gandhi 1998, 7-8).

Gandhin mukaan postkolonialismi on korjaava ja terapeuttilinen teoria, joka pyrkii vastaamaan kolonialismin jälkeisen tilan ongelmiin. Hän vertaa postkolonialismia *anamnesikseen*, psykoanalyttiseen menetelmään, jossa nykypäivän ongelmia pyritään ymmärtämään menneisyyden tapahtumien avulla. Tätä kautta postkolonialismin tehtäväksi muodostuu Gandhin mukaan postkoloniaalisten maiden historiallinen ja psykologinen parantaminen. (Gandhi 1998, 8.)

3.2. Postkoloniaalinen kirjallisuus ja satiiri

Gandhin ajatuksia mukailien myös postkoloniaalisen kirjallisuuden yhtenä tehtävänä voidaan pitää kolonialistisen menneisyyden käsittelemistä. Satiiri tuntuu soveltuvan tähän tehtävään

erityisen hyvin, sillä se suuntautuu nimenomaan tekstin ulkopuoliseen todellisuuteen. John Clement Ballin mukaan postkoloniaalisen kirjallisuuden kaksi pääasiallista ominaispiirrettä ovat vastustus (*oppositionalty*) ja viitteellisyys (*referentiality*), jotka ovat myös satiirin ominaispiirteitä. Vastustuksella tarkoitetaan vastarintaa ja vastapuhetta. Viitteellisyydellä puolestaan tarkoitetaan juuri reaali maailmaan viittaamista. Ballin mukaan postkolonialismi voidaan nähdä pakottavien eurooppalaisten poliittisten rakenteiden, epistemologioiden ja ideologioiden vastaisena ja niistä vapauttavana diskurssina. (Ball 2003, 2-4.) Siten postkoloniaalinen kirjallisuus voidaan ajatella yleisesti kolonialismin vastaisena diskurssina.

Tutkielmani johdannossa sivusin kielen ongelmaa postkoloniaalisessa kirjallisuudessa, sillä erään näkökannan mukaan afrikkalaisten kirjailijoiden ei pitäisi kirjoittaa entisten siirtomaavaltujen kielillä. Ballin mielestä postkoloniaalinen kirjailija kuitenkin käyttää kolonisoijan kieltä vastustaakseen imperialistista ja uuskolonialistista valtaa sekä konstruoidakseen itsestään subjektin tällä nimenomaisella kielellä, jolla hän ennen oli vain objektiivoinen ja äänetön ”toinen”. Postkoloniaalinen kirjailija kyseenalaistaa siirtomaavallan binaariset oppositiot, kuten keskus/periferia, isäntä/orja tai sivistynyt/villi luodakseen uusia diskursseja, subjektipositioita ja vapauden ja vallan paikkoja. (Ball 2003, 2.)

Satiirin käsite postkoloniaalista kirjallisuutta tutkittaessa ei kuitenkaan ole ongelmaton. Satiiri on ennen kaikkea länsimaiseen ajatteluun perustuva käsite, mikä voi aiheuttaa ongelmia, kun sitä sovelletaan postkoloniaalisten teosten tutkimukseen (Ball 2003, 4-5). Esimerkiksi Henry Louis Gatesin¹⁰ mielestä kaikki teorit sisältävät jonkinlaisen ideologian, ja siksi länsimaisten teorioiden käyttäminen kritiikittömästi postkoloniaalisen kirjallisuuden tutkimiseen olisi yhdenlaista uuskolonialismia (Gates 1985, sit. Ball 2003, 4). Tämä on kuitenkin jokseenkin

¹⁰ Gates, Henry Louis, Jr. 1985: "Editor's Introduction: Writing 'Race' and the Difference It Makes." Teoksessa Gates, Henry Louis, Jr. (ed.): "Race," *Writing, and Difference*. University of Chicago Press, Chicago.

lannistava ajatus: jos myös länsimaisen satiiri-käsitteen käyttäminen afrikkalaisen kirjallisuuden tutkimukseen nähdään kolonialismina tai kulttuuri-imperialismina, se asettaa tutkimukselle suuria rajoituksia. Ballin mukaan satiiriin ei kuitenkaan ole kovin paljon kohdistettu tällaisia syytöksiä - mahdollisesti siksi, ettei satiirilla ole samanlaista yhtenäisyyttä ja valtaa kuin joillakin kiistanalaisemmilla länsimaisilla käsitteillä kuten uuskritiikillä tai postmodernismilla (Ball 2003, 5). Satiirin kohdalla tärkeintä lienee, että tutkija on tietoinen tällaisista näkökannoista.

3.3. Käsitteen ongelmat

Anne McClintock kritisoi artikkelissaan ”The Angel of Progress: Pitfalls of the Term ’Post-colonialism’” ”post-kolonialismia” käsitteenä. Hänen mukaansa käsite on ongelmallinen siksi, että se on ristiriidassa itse post-koloniaalisen tutkimuksen kanssa. Ensinnäkin post-koloniaalinen *tutkimus* haastaa koloniaalisen ajattelun pohjalla olevan lineaarisen aikakäsityksen, jossa kuljetaan kehittymättömyydestä edistykseen. Samalla se kuitenkin *käsitteenä* vahvistaa juuri tällaista aikakäsitystä, sillä se olettaa historian muodostuvan toisiaan seuraavista vaiheista, jotka ovat esikoloniaalinen, koloniaalinen ja jälkikoloniaalinen. McClintockin mukaan ”post-koloniaali” -termi on metaforisesti vanhan ja uuden välisellä rajalla. Se julistaa yhden aikakauden loppua, mutta tekee sen juuri kyseessä olevalle aikakaudelle ominaisen lineaarisen edistyksen kehysissä. (McClintock 1994, 292.)

Toinen ristiriita post-koloniaalisen teorian ja sitä edustavan käsitteen välillä on McClintockin mukaan se, että post-koloniaalinen teoria pyrkii purkamaan länsimaisia binaarisia vastakkainasetteluja esimerkiksi itsen ja toisen tai metropolin ja siirtomaan välillä, mutta post-

kolonialismi käsitteenä kietoo maailman yhden ainoan binaarioppositio, koloniaalisen ja post-koloniaalisen ympärille. Lisäksi ”post-koloniaali” -termi keskittyy aikaan eikä valtasuhteisiin (kolonisoija/kolonisoitu), jolloin huomio siirtyy pois kolonialismin hyötyjistä ja kärsijöistä. Käsitteen pohjaoletuksena on myös se, että tärkeät historialliset tapahtumat ovat jo tapahtuneet eivätkä vasta tapahtumassa. ”Post-koloniaali”-käsite keskittää siis huomion kolonialismiin, jolloin post-kolonialismista tulee vain tämän tärkeän aikakauden jälkeistä aikaa. (McClintock 1994, 292-293.)

McClintock siis kritisoi post-koloniaali -käsitettä erityisesti sen ”jälki”-merkityksen vuoksi. Toisaalta hän kritisoi myös *The Empire Writes Back* -teoksen kirjoittajia (Ashcroft, Griffiths, Tiffin) sellaisesta näkemyksestä, jonka mukaan post-kolonialismi ei olisi vain jotakin kolonialismin jälkeistä, vaan se alkaisi jo kolonialistisen aikakauden alusta: se olisi siis kaikkea, mihin kolonialismi on vaikuttanut. McClintockin mukaan tällainen ajattelutapa on ongelmallinen siksi, että se laittaa samalle viivalle eri aikakausilla ja hyvin erilaisissa olosuhteissa kirjoittaneet kirjailijat, sillä kolonialismin voidaan katsoa alkaneen jo vuonna 1492 tai jopa aiemminkin. Hänen mielestään post-kolonialismista pitäisi puhua enemmän monikossa kuin yksikössä, joka yhtenäistää ja tasapäistää kaikki post-koloniaaliset kulttuurit ja kätkee niiden väliset erot. (McClintock 1994, 293-294.)

McClintockin mukaan post-koloniaali -käsitteen heikkouksiin lukeutuu myös se, että se nostaa keskiöön juuri eurooppalaisen kolonialismin, vaikka se ei välttämättä olekaan tärkeyslistalla ensimmäisenä maailman kaikissa entisissä siirtomaissa. Niihin on vaikuttanut myös muita historiallisia tekijöitä kuin kolonialismi, mutta ”post-koloniaali” -termi häivyttää ne näkyvistä. Lisäksi kaikki ”post-koloniaaliset” maat eivät ole jälkikoloniaalisia samalla tavalla. McClintock vertailee esimerkkinä Argentiinaa, joka entisenä Espanjan siirtomaana

itsenäistyi jo yli puolitoista vuosisataa sitten sekä Hong Kongia, joka artikkelin julkaisuhetkellä oli edelleen Ison-Britannian hallinnassa. Käsite ”post-koloniaali” siis tasapäistää kaikki post-koloniaaliset maat, vaikka niillä ei ole keskenään samanlaista historiallista taustaa. (McClintock 1994, 294.)

Omien kohdetekstieni kirjoittajien kotimaat, Senegal ja Kongon tasavalta, ovat keskenään melko samalla tavalla postkoloniaalisia maita, käytettiinpä käsitettä ”post(-)koloniaalinen” sitten vain ”jälki”-merkityksessä tai tarkoittamaan koko sitä aikakautta, jolloin kolonialismi on vaikuttanut niihin. Molemmat maat ovat Ranskan entisiä siirtomaita ja ne itsenäistyivät vuonna 1960. Senegal tosin oli Ranskan vaikutuksen alaisena pidempään, jo 1600-luvulta asti, kun taas Kongosta tuli Ranskan siirtomaa 1800-luvun loppupuolella.

McClintockin mielestä post-koloniaali -käsite juhlii kuitenkin monessa tapauksessa kolonialismin päättymistä harhaanjohtavasti liian aikaisin, sillä monet maat, joihin se viittaa, ovat edelleen enemmän tai vähemmän koloniaalisia. Hänen mukaansa käsite ”post-koloniaali” piilottaa ja tekee vaikeammaksi teorisoida kolonialistisen ja imperialistisen vallan yhä jatkuvia muotoja. Erityisesti Yhdysvallat harjoittaa nykyisin imperialismia ilman siirtomaita (*imperialism-without-colonies*), joka voi olla vaikutuksiltaan yhtä valtavaa kuin varsinainen kolonisaatio. (McClintock 1994, 294-296.)

3.4. Postkoloniaalisen kirjallisuuden ja satiirin tulkinnasta

Sekä postkoloniaalisten tekstien että satiirin ja ironian kohdalla pohditaan usein sitä, millä tavoilla erilaisista taustoista ja kulttuureista tulevat lukijat tulkitsevat ne. Tulkinnan ehtojen

pohtiminen on erityisen tärkeää postkoloniaalisen satiirin kohdalla, sillä postkoloniaalisen afrikkalaisen kirjallisuuden yleisö koostuu laajalti myös länsimaisista lukijoista.

Ballin mukaan postkoloniaalisessa kirjallisuudentutkimuksessa painotetaan kulttuuristen erojen huomioimisen tärkeyttä tekstejä tulkittaessa. Satiirinen groteski esimerkiksi usein käyttää mieli/ruumis -dualismia, jossa ihmiset redusoidaan fyysisiksi ilmiöiksi (näen esimerkiksi El Hadjin impotenssin *Xalassa* tällaisena ilmiönä). Tämä voidaan kuitenkin ymmärtää eri kulttuureissa eri tavalla, riippuen siitä, millä tavoin ruumis niissä yleensä käsitetään. Ennen kuin voidaan päättää, onko jokin teos satiirinen vai ei, sitä tulisi ideaalisesti tarkastella sen lähtökulttuurin perinteiden valossa. (Ball 2003, 27-28.) Christopher Miller¹¹ kutsuu ”kirjalliseksi antropologiaksi” tämänkaltaista lähestymistapaa, jonka mukaan tekstejä pitää tutkia niiden omista kulttuurisista lähtökohdista käsin ja tulkinnassa täytyy nojautua etnografisiin ”faktoihin” (Miller 1985, sit. Ball 2003, 28-29.) Tässä piilee kuitenkin Ballin mukaan väärässä olemisen riski, sillä kenenkään ei ole mahdollista päästä täysin toisen kulttuurin sisälle samalla tapaa kuin omansa. Synkretismin ja hybridismin puolustajien mielestä ei pitäisi sortua kumpaankaan äärilaitaan, ei länsimaisten mallien liialliseen tuputtamiseen eikä myöskään pakolliseen paikallisten traditioiden avulla tarkistamiseen. Usein ehdoton vaatimus teoksen lähtökulttuurin kautta tarkistamisesta on liioiteltua, sillä teoksen kirjoittaja voi esimerkiksi olla saanut koulutuksensa länsimaissa, jolloin hänen voi olettaa tuntevan länsimaiset satiirin mallit. (Ball 2003, 28-29.) Esimerkiksi omien kohdeteoksieni kirjoittajien, Sembènen Ousmanen ja Alain Mabackoun voi heidän taustansa perusteella olettaa saaneen vaikutteita myös länsimaisesta satiirikirjallisuudesta. Tästä huolimatta heidän teostensa tulkinta vaatii tietynlaista lähtökulttuurin ja sen historian

¹¹ Miller, Christopher 1985: ”Theories of Africans: The Question of Literary Anthropology.” Teoksessa Gates, Henry Louis, Jr. (ed.): ”Race,” *Writing, and Difference*. University of Chicago Press, Chicago.

tuntemusta. Sembène tosin selittää *Xalassa* alaviitteissä joitakin kulttuurisidonnaisia asioita, kuten erilaisia polygamiaan liittyviä seikkoja.

Samaten ironiasta ja satiirista puhuttaessa kysytään usein, millainen ihminen voi niitä ymmärtää. Puhun tässä yhteydessä ironian ja satiirin ymmärtämisestä synonyymisesti, vaikka tutkijat, joihin viitataan, ovatkin saattaneet puhua ainoastaan joko ironian tai satiirin tulkinnasta. Jotkut puhuvat erityisestä lukijan kompetenssista, jota ironian tai satiirin ymmärtäminen edellyttäisi. Esimerkiksi Duvalin ja Martinez'n mukaan satiirin ymmärtäminen vaatii lukijalta tietynlaista tulkinnallista kompetenssia. Heidän mielestään lukijan täytyy hallita kulttuurinen koodi, jotta hän voi aavistaa, että tarinan fiktiivisen naamion takana on jokin todellisuuden kohde. Heidän mukaansa satiirin lukijan täytyy pystyä kaksoistulkintaan voidakseen nähdä fiktiivisen representaation takaa satiirin todellisen tarkoituksen ja kohteen. (D&M 2000, 192.)

Duvalin ja Martinez'n näkemykseen satiirin tulkitsemisesta kuuluu siis vaatimus tietynlaisesta älyllisestä kompetenssista. Pierre Schoentjes kirjoittaaakin, että ironiaan liitetään tavallisesti älykkyys. Ironisen ilmaisun tulkitsemista kirjaimellisesti voidaan pitää nolona ja jopa tyhmyyden merkinä. Schoentjes itse ei ole tällä kannalla, vaan hänen omasta mielestään ironian väärinymmärtämiseen vaikuttavat muun muassa ironian tuottaneen ja sen vastaanottavan maailman etäisyys toisistaan joko ajassa, paikassa tai sitten henkisesti sekä sosiaaliset ja koulutukselliset erot, koska ne vaikuttavat ihmisen arvoihin. (Schoentjes 2001, 137, 156.)

Myös Linda Hutcheonin mukaan ironian väärinymmärtäminen voi aiheuttaa häpeää ja ulkopuolisuutta. Hutcheon itse ei kuitenkaan halua puhua lukijan kompetenssista, vaan hänen

mukaansa ironian ymmärtäminen riippuu diskursiivisista yhteisöistä. Diskursiivinen yhteisö voi perustua esimerkiksi johonkin kokemukseen (vanhemmuus), taustaan (kansallisuus), ideologiaan tai oletuksiin. Ironia ei Hutcheonin mukaan luo diskursiivisia yhteisöjä, vaan ne ovat jo olemassa ja mahdollistavat ironian tapahtumisen. Kaikki ihmiset kuuluvat samanaikaisesti useaan diskursiiviseen yhteisöön, joilla jokaisella on omat kommunikaatioon liittyvät konventionsa. Kyse on oikeastaan diskursiivisen yhteisön jäsenten yhteisestä kontekstista, jonka puitteissa voidaan ymmärtää erilaisia asioita ja ilmauksia. (Hutcheon 1995, 15, 18.) Tässä mielessä Schoentjesin luettelemat ironian ymmärtämiseen vaikuttavat asiat ovat kutakuinkin sama asia kuin Hutcheonin diskursiiviset yhteisöt.

Hutcheonin mukaan diskursiivisissa yhteisöissä kyse ei ole hierarkiasta vaan ainoastaan erilaisista kokemuksellisista ja diskursiivisista konteksteista. Hutcheonin mallissa ironian ”väärin” ymmärtämisen perusteella ei siis voi tehdä päätelmiä tulkitsijan henkisestä kapasiteetista. Toisaalta Hutcheonin mielestä sellaiset ihmiset, jotka tuntevat ironian toimintaperiaatteen, muodostavat myös yhden diskursiivisen yhteisön. (Hutcheon 1995, 18.)

Hutcheonin mallin mukaan siis postkoloniaalisia afrikkalaisia satiireja tulkittaessa lukijan on hyvä kuulua ainakin kolmeen diskursiiviseen yhteisöön. Yhtäältä lukijan pitää kuulua sellaiseen diskursiiviseen yhteisöön, joka ainakin jossain määrin tuntee afrikkalaisia kulttuureja ja toiseksi sellaiseen, joka tuntee kolonialismin historiaa Afrikassa. Kolmanteen diskursiiviseen yhteisöön kuuluvat henkilöt puolestaan ovat tietoisia satiirin toimintaperiaatteesta. Omien kohdeteosteni kohdalla lukijan on hyvä kuulua myös sellaisiin diskursiivisiin yhteisöihin, joiden jäsenet tuntevat erityisesti Ranskan ja sen entisten siirtomaiden kulttuurisia piirteitä ja historiaa.

4. Satiirin kohde

Satiirin on jo todettu suuntautuvan tekstin ulkopuoliseen maailmaan: satiirin kohde on aina jokin todellisen maailman epäkohta. Linda Hutcheon puhuu tästä satiirin ”ekstramuraalina” fokuksena ja John Clement Ball satiirin viitteellisyytenä (*referentiality*). Satiirin lähtökohta on kirjailijan tyytymättömyys johonkin hänen oman maailmansa asiaan (esim. Bloom 1979, 54). Satiirin sisällä hyökkäyksen kohteena oleva henkilö ei ole satiirin kohde, vaan satirisoitavan ilmiön fiktionaalinen konstruktio. Satiirin kohde siis on todellinen, mutta sen kohteen fiktiivisen konstruktion avulla luodaan illuusio fiktiivisyydestä. (ks. Petro 1982, 17.) Monien tutkijoiden mielestä hyvän satiirin kohteet ovat jollakin tavalla universaaleja, sillä jos satiirin kohde on joku tietty henkilö tai jokin erityisesti johonkin ajanjaksoon sidottu asia, satiiri vanhenee nopeasti ja muuttuu käsittämättömäksi. Usein satiirin yleisissä teorioissa satiirin kohteiksi määritelläänkin laveasti paheet ja mielettömyydet tai pahuus (esim. Bullitt 1953; Hutcheon 1986). Myös Sari Kivistön (2007, 16) mielestä satiirin kohteeksi voisi määritellä yksinkertaisesti pahuuden, ja satiirisesta naurusta puhuessaan hän puolestaan toteaa:

nauru suuntautuu satiirissa yleensä ylöspäin, sosiaalisessa hierarkiassa korkealla oleviin tahoihin kuten poliittisiin vaikuttajiin, auktoriteettihahmoihin tai oppineisiin [--] joiden yläpuolelle satiirikko asettuu tuntemalla moraalista ja älyllistä ylemmyyttä. Satiirien painovoima vetää kohteen ylhäältä alas [--]. (Kivistö 2007, 17.)

Kuten myöhemmin tässä luvussa osoitan, tämä pitää suurelta osin paikkansa kohdeteoksieni *Xalan* ja *Verre Cassén* kohdalla - niissä selkeimmät satiirin kohteet ovat juuri hierarkian yläpäässä sijaitsevia tahoja.

John Clement Ball pohtii teoksessaan *Satire & the Postcolonial Novel* satiirin kohteita sellaisissa postkoloniaalisissa teoksissa, joiden fokuksessa on itsenäistymisen jälkeinen

uuskolonialismi. Hänen mukaansa ne satirisoivat nykypäivän valtaapitäviä eliittejä, jotka ovat korruptoituneella politiikalla ja yhteistyöllä länsimaisten kapitalistien kanssa pettäneet lupauksensa itsenäisyydestä niin, että rikkaudet jakautuvat epätasaisesti ja tavallinen kansa joutuu edelleen elämään kurjuudessa. Mikään ei siis ole parantunut itsenäistymisen jälkeen, vaikka valta onkin periaatteessa vaihtunut: paikalliset poliitikot ovat vain omaksuneet entisen siirtomaavallan hallintotavan ja siten jatkavat sen perinteitä. (Ball 2003, 11-12.)

Satiirin varsinaista kohdetta ei kuitenkaan Ballin mukaan ole helppo tunnistaa. Yhtäältä voitaisiin ajatella, että kaiken postkoloniaalisen satiirin perimmäinen kohde on vanha siirtomaavalta. Toisaalta taas tällainen tulkinta saattaa johtaa siihen, että tämän hetken valtaapitävät vain päästetään pälkähästä, kun heidän toimilleen etsitäänkin syntipukki menneisyydestä. Ballin mielestä näiden vaihtoehtojen välillä ei kuitenkaan tarvitse tehdä valintaa, sillä postkoloniaalisella satiirilla on luonnostaan monta kohdetta. Hän käyttää tästä termiä ”satiric multidirectionality” eli satiirinen monisuuntaisuus. Satiireja pitäisi hänen mukaansa lukea imperialistisen vallan kontekstissa ja huomata, että niiden kohteina voi olla mitä tahansa siihen liittyviä instituutioita, esimerkiksi sellaiset uuskolonialismin valtakeskittymät kuin USA, YK, Maailmanpankki tai ylikansallinen kapitalismi, vaikkei näihin suoraan viitattaisikaan. Tällaisissa tulkinnoissa pitää kuitenkin käyttää varovaisuutta, sillä ylitulkinnankin vaara on olemassa. (Ball 2003, 12-13.)

Tutkijan tehtävä ei Ballin mielestä ole niinkään päättää, satirisoidaanko teoksessa entistä siirtomaavaltaa vaiko kirjailijan omaa yhteiskuntaa, vaan pikemminkin tarkastella satiirisia painotuksia: *missä määrin* teoksen voidaan sanoa satirisoivan niitä (Ball 2003, 13). Tässä luvussa pohdin kohdeteosteni satiirin kohteita ja analysoin erityisesti sitä, missä määrin niissä on satiirin kohteena itsenäistynyt afrikkalainen valtio ja sen johtavat eliitit. Käytän apunani

erityisesti antillilaisen psykiatrin ja yhteiskuntafilosofin Frantz Fanonin teoksissaan *Les damnés de la terre* (1961; suom. *Sorron yöstä*, 2003) ja *Peau noir, masques blancs* (1952) esittämiä mietteitä tällaisten valtioiden kansallisista porvaristoista, sillä kohdeteoksissani esiintyvät afrikkalaisten porvaristojen edustajat muistuttavat silmiinpistävästi Fanonin kuvausta tällaisista eliiteistä.

4.1. Satiirin kohde *Xalassa*

Frantz Fanon analysoi teoksessaan *Les damnés de la terre* uusien itsenäisten Afrikan maiden johtavia eliittejä. Fanonin mielestä juuri nämä eliitit, joista hän puhuu ”kansallisina porvaristoina” ovat Afrikan maiden kehityksen este, koska ne nousevat valtaan maan itsenäistyttyä, mutta eivät kuitenkaan ole päteviä johtamaan maata. Ne vain matkivat entistä siirtomaahallintoa ja jatkavat kansan alistamista ja riistämistä. Niillä ei edes ole halua maansa kehittämiseen, vaan ne käyttävät asemaansa hyväkseen rikastuakseen itse. Ne ovat vain lyhytnäköisiä kauppamiehiä, jotka samalla toimivat uuskolonialistisen vallan ja ylikansallisen kapitalismin välikäsinä. (Fanon 1991, 190-226.)

Sembène Ousmanen *Xalassa* tällainen kansallinen porvaristo on selkeästi satiirin kohteena. Romaanin päähenkilö El Hadji Abdou Kader Bèye on suorastaan tällaisen porvariston edustajan prototyyppi. El Hadji kuuluu ”Hommes d'affaires” -liikemiesryhmään, jonka tavoitteena on ottaa omiin käsiinsä maan talous, joka on vielä paljolti ranskalaisten hallinnassa. Ryhmä pitää itseään tärkeinä liikemiehinä, vaikka tosiasiassa he ovat vain pikkukauppiaita.

Fanonin mukaan juuri itsenäistyneiden entisten siirtomaiden eliiteille on tyypillistä se, että ne haluavat ehdottomasti ottaa hallintaansa kaikki johtoasemat, jotka ennen olivat siirtomaaisäntien hallussa. Niiden mielestä itsenäisyyden ydin on näiden johtopaikkojen hallinnassa. Fanonin mielestä tämä on kuitenkin virhe: johtopaikkojen lunastamisesta ei ole mitään hyötyä, jos uusilla johtajilla ei ole taitoa eikä halua käyttää asemaansa itsenäistyneen maansa kehittämiseen. Maan riistäminen jatkuu samalla tavalla kuin ennenkin, vain sillä erotuksella, että valta on siirtynyt eurooppalaisilta afrikkalaisille. Koska tällä porvaristolla ei ole tarpeeksi materiaalista eikä henkistä pääomaa, se keskittyy lähinnä ottamaan hallintaansa liikekeskittymiä, joita ennen johti siirtomaavalta. Porvaristo vaatii, että kaikki ulkomaiset suuryhtiöt, jotka haluavat toimia maassa, kulkevat sen kautta. Siten siitä tulee kuitenkin vain välittäjä, uuskolonialistisen koneiston osanen. (Fanon 1991, 193.) Valta-asemien hallinta on siis tosiasiaa vain vallan illuusiota.

Sembènèn *Xalassa* ”Hommes d'affaires” –liikemiesryhmä toimii nimenomaan Fanonin kuvailemalla tavalla. Romaanin alussa ryhmä juhlistaa Senegalin kauppaja- ja teollisuuskamarin vallanvaihtoa: ensimmäistä kertaa sen johtajaksi on päässyt senegalilainen henkilö. Kamari oli heille ”koloniaalisen ajan viimeiseksi linnake” (”dernier bastion de l'ère coloniale”) (*Xala* 7). Ulkopuolisen kertojan mukaan tämä uusi asema on heille avoin tie varmaan rikastumiseen (”la voie ouverte à un enrichissement sûr”) (*Xala* 8). Ryhmä on halunnut nationalisoida maan talouden, mutta kertoja ei liitä tähän tavoitteeseen minkäänlaista pyrkimystä maan kehittämiseen vaan ainoastaan itsekkään ahneuden.

Kertoja huomauttaa El Hadjin kauppatarvikekassasta kertoessaan sulkeissa:

(En fait il est bon de savoir que tous ces gens qui s'étaient arrogés le droit à l'appellation pompeuse d'"hommes d'affaires" n'étaient que des intermédiaires, des commis d'une espèce nouvelle.)¹² (*Xala* 105.)

Liikemiehet ovat siis Fanonin kuvailemalla tavalla vain välittäjiä, välikäsiä, kun varsinainen valta on muissa käsissä. El Hadji itse ymmärtää lopulta itsensä ja kaltaistensa roolin:

Nous sommes des culs-terreux! Les banques appartiennent à qui? Les assurances? [--] nous ne contrôlons rien. Ici, nous ne sommes que des crabes dans un panier. Nous voulons la place de l'ex-occupant. Nous y sommes. Cette Chambre en est la preuve. Quoi de changé, en général comme en particulier? Rien. Le colon est devenu plus fort, plus puissant, caché en nous, en nous ici présents. Il nous promet les restes du festin si nous sommes sages.¹³ (*Xala* 155-156.)

Tässä repliikissä selitetään eksplisiittisesti satiirin kohteena olevan kansallisen porvariston ydin. Senegalilainen eliitti on fanonilaisittain vain pikkutekijä, joka on omassa ahneudessaan ja vallanhimossaan sokea sille, että se toimii itse asiassa siirtomaavallan jatkajana ja uuskolonialistisen vallan välikappaleena.

Fanonin mukaan kansallinen porvaristo haluaa samastua entisen siirtomaavallan porvaristoon. Ongelma on kuitenkin siinä, että se identifioituu länsimaiseen porvaristoon sellaisena kuin se on nykypäivänä ja unohtaa, että se on itse vasta nuori, joten sen pitäisi tehdä töitä menestyksensä eteen. Fanonin sanoin se yrittää ”aloittaa lopusta”: se haluaa korjata sellaisen kasvuprosessin hedelmät, jota se ei ole käynyt läpi. Fanonin mielestä se matkii länsimaisten porvaristojen negatiivista ja rappeutunutta, huikentelevaa puolta. Kansallinen porvaristo vain kerää rahaa, mutta se ei osaa investoida sitä uudelleen. Sen edustajat käyttävät rahansa

¹² (*On itse asiassa hyvä tietää, että kaikki nämä ihmiset, jotka olivat ottaneet oikeuden kutsua itseään ”liikemiehiksi”, olivat vain välikäsiä, uuden sortin myymäläapulaisia*)

¹³ *Me olemme jyväjemmareita! Kuka omistaa pankit? Vakuutukset? [--] me emme kontrolloi mitään. Me olemme vain rapuja merrassa. Me haluamme entisen miehittäjän paikalle. Me olemme sillä paikalla. Tämä Kamari on siitä todiste. Mikä on muuttunut, yleisellä taikka erityisellä tasolla? Ei mikään. Siirtomaavallasta on tullut vahvempi, mahtavampi, se kätkeytyy meihin, juuri meihin täällä. Se lupaa meille pitojen tähteet, jos käyttäydymme kiltisti.*

näyttäviin statussymboleihin, kuten autoihin ja huviloihin, ”toutes choses bien décrites par les économistes comme caractéristiques de la bourgeoisie sous-développée.”¹⁴ (Fanon 1991, 194-196.)

El Hadji on juuri tällainen länsimaista porvaristoa matkiva hahmo. Hänellä on monta huvilaa sekä hienoja huonekaluja ja vaatteita. Hänen statussymbolinsa ovat eurooppalaisia: hän ajaa mustaa Mercedestä ja suostuu juomaan ainoastaan kallista ranskalaista Evian-vettä. Evian mainitaan romaanissa säännöllisesti, ja El Hadjin ehdottomuus sen suhteen joutuu naurettavaan valoon, kun teoksen lopussa hänen elämäntyyliensä asetetaan vastakkain hänen talossaan mellastavien kerjäläisten kanssa. Kerjäläiset eivät edes tunne Evian-vettä:

- Qu'est-ce qu'il y a dans ces bouteilles? demanda le voisin.
 - Tu le sais, toi?
 - Je suis musulman. Je ne bois pas.
 - Ces gens sont des mécréants! Des alcooliques, déclara le lépreux avec sérieux.¹⁵
- (*Xala* 182.)

Evian-veden kautta satiiri osuu juuri El Hadjin edustaman eliitin taipumukseen matkia eurooppalaisia porvaristoja.

El Hadji myös pukeutuu aina länsimaisesti. Huomionarvoista on se, ettei hän aina tunne oloaan mukavaksi näissä vaatteissa. Käydessään erään selvänäkijän luona maaseudulla El Hadji tuntee olonsa epämukavaksi, kun hänen pitäisi istuutua maahan vuohentaljalle: ”El

¹⁴ *kaikkean siihen minkä taloustieteilijät ovat aivan oikein todenneet alikehittyneen porvariston tunnusmerkeiksi.* (Fanon 2003, 137, suom. Hilikka Mäki)

¹⁵ - *Mitä näissä pulloissa on? kysyi vierustoveri.*

- *Tiedätkö sinä?*

- *Olen muslimi. Minä en juo.*

- *Nämä ihmiset ovat vääräuskoisia! Alkoholisteja, julisti spitaalinen vakavana.*

Hadji, vêtu à l'européenne, était gêné: il prit place tant bien que mal"¹⁶ (*Xala* 92). Symboliikka on ilmiselvää: eurooppalaisiin vaatteisiin pukeutuminen kuvastaa El Hadjin halua samastua länsimaiseen porvaristoon, pyrkimystä hypätä sen nahkoihin. Epämukava olo näissä vaatteissa afrikkalaisessa ympäristössä kertoo, että El Hadji on vieraantunut omasta kulttuuriympäristöstään. Hänen samastumisensa eurooppalaiseen porvaristoon vaatteiden ja muiden statussymboleiden kautta on silti vain pinnallista. Pyrkimyksessään jäljitellä länsimaisia eliittejä käyttäen samalla hyväkseen omiin tarkoituksiinsa sopivia afrikkalaisia perinteitä El Hadji on joutunut eräänlaiseen välitilaan, jossa hän ei tosiasiansa kuulu enää minnekään.

Xalassa satiirin pääasiallinen kohde on länsimaita matkiva ahne porvaristo. Ball kuitenkin muistuttaa, että tämän porvariston samankaltaisuudet kolonialistisen auktoriteetin kanssa suuntaavat satiirin samalla myös imperialistiseen ja uusimperialistiseen länteen (Ball 2003, 38). Esimerkiksi Joshua D. Esty (1999, 33) määrittelee tällaiset eliitit kolonialismin jäänteeksi. Sitä kautta satiirin kohteena ovat väistämättä samalla myös kolonialistiset ja uuskolonialistiset rakenteet.

4.2. Satiirin kohde *Verre Cassé*ssa

Alain Mabanckoun *Verre Cassé* -romaanissa taas ei ole mitään yksittäistä selkeää, helposti poimittavaa satiirin kohdetta. Maan johtajat saavat siinäkin osansa satiirin piikistä. Maan presidentissä on paljon niitä piirteitä, joista Fanon syyttää itsenäistyneiden entisten siirtomaiden johtajia. Fanonin mukaan johtaja nauttii kansan luottamusta, mutta

¹⁶ *Eurooppalaisittain pukeutunut El Hadji oli kiusaantunut: hän pääsi kuitenkin jotenkin istumaan.*

todellisuudessa hän on vain porvariston etujen puolustaja. Johtaja passivoi kansan ja rauhoittaa sitä pitämällä silloin tällöin poliittisia puheita, joissa hän muistelee itsenäistymiseen johtaneita aikoja ja vapaustaistelua. (Fanon 1991, 207-211.)

Verre Cassén presidentti pitää kansalle tällaisen poliittisen puheen halutessaan lanseerata ytimekkään iskulauseen, jolla hän voisi päästä historiankirjoihin. Puhe on kuitenkin raivokas vastalause kolonialismille. Presidentti syyttää Euroopan maita oman maansa riistämisestä, solvaa niitä ja kehottaa kansaa yhdistymään. Presidentti on kuitenkin itse kohtuuttoman rikas. Hänen pohattamaisen elämäntyylinsä valossa hänen poliittinen puheensakin näyttää vilpilliseltä: kuinka hän itse voisi olla niin äveriäs, jos hänellä ei itsellään olisi mitään tekemistä uskolonialistisen vallan ja maan riiston kanssa? Hänen puheensa vaikuttaakin vain pyrkimykseltä peitellä hänen ja muun porvariston omaa osuutta kansan kurjiin oloihin. Presidentin näkemys eräästä mielestään uskolonialistisesta asiaintilasta on naurettava:

il a commencé par critiquer les pays européens qui nous avaient bien bernés avec le soleil des indépendances¹⁷ alors que nous restons toujours dépendants d'eux puisqu'il y a encore des avenues du Général-de-Gaulle, du Général-Leclerc, du Président-Coti [sic], du Président Pompidou, mais il n'y a toujours pas en Europe des avenues Mobutu-Sese Seko, Idi-Amin-Dada, Jean-Bedel-Bokassa et bien d'autres illustres hommes qu'il avait connus et appréciés pour leur loyauté, leur humanisme et leur respect des droits de l'homme¹⁸ (VC 30-31).

Presidentti yrittää tässä kääntää kansan huomion niinkin epäolennaiseen seikkaan kuin katujen nimiin, vaikka todelliset ongelmat ovat muualla. Euroopan katujen nimeäminen Afrikan maiden johtajien mukaan olisi vain näennäistä tasa-arvoa ja turhamaista statuksen

¹⁷ Viittaus norsunluurannikkolaisen Ahmadou Kourouman romaaniin *Le soleil des indépendances*.

¹⁸ hän aloitti kritisoimalla Euroopan maita, jotka huiputtivat meitä itsenäisyyden suurilla lupauksilla vaikka me olemme edelleen riippuvaisia niistä, koskapa täällä on vielä kenraali de Gaullen, kenraali Leclercin, presidentti Cotin, presidentti Pompidoun nimiä kantavia katuja, mutta Euroopassa ei ole vielääkään Mobutu-Sese Sekon, Idi-Amin-Dadan, Jean-Bedel-Bokassan katuja tai monien muidenkaan maineikkaiden miesten, joita hän oli tuntenut ja arvostanut heidän rehellisyytensä, humanisminsa ja ihmisoikeuksien vaalimisen tähden

tavoittelua, millä ei ratkaista maan kehitykseen liittyviä ongelmakohtia. Lisäksi presidentin omasta arvomaailmasta ja johtamistavasta voidaan tehdä päätelmiä sen perusteella, että hänen mielestään mainitut afrikkalaiset valtionpäämiehet olivat kaikin puolin esimerkillisiä johtajia, vaikka nämä todellisuudessa olivat julmia ja verenvuodatusta kaihtamattomia diktaattoreita. Presidentin omintakeisessa näkemyksessä käännetään rehellisyyteen, humanismiin ja ihmisoikeuksiin perinteisesti kuuluvat arvot nurinniskoin, minkä voi nähdä osoituksena Duvalin ja Martinez'n kuvailemasta satiirisen maailman nurinpäin kääntämisestä (ks. luku ”Satiirin rakentama maailma”).

Tunisialainen Albert Memmi syyttää teoksessaan *Portrait du décolonisé* (2004) entisten siirtomaiden johtajia samoista asioista kuin Fanon yli neljäkymmentä vuotta aiemmin, mikä osoittaa, että mikään ei ole muuttunut vuosikymmenten aikana. Memmin mukaan näiden itsenäistyneiden valtioiden johtoon nousee huijareita, joilla ei ole aikomustakaan kehittää maataan, koska he haluavat vain itse rikastua valta-asemansa avulla. Maan ongelmista johtaja syyttää aina entistä siirtomaavaltaa tai uskolonialismia - aivan kuten *Verre Cassén* presidenttikin poliittisessa puheessaan. Memmiltä ei kuitenkaan heru sääliä entisille siirtomaille. Hänen mielestään kolonisaatiota ei voi syyttää kaikesta, vaikka se aiheuttikin paljon vahinkoa, vaan itsenäistyneiden maiden pitäisi ottaa itse vastuuta omasta tilastaan. Memmi toteaa, että uusiin maihin ei ole vaikuttanut pelkästään kolonisaatio, vaan myös sitä edeltänyt aika. Hän muistuttaa myös, että esimerkiksi nälänhätitä ja korruptiota oli jo ennen kolonisaatiota. (Memmi 2004, 32-36, 43-49.) Memmi kirjoittaa:

Si la colonisation a stoppé le développement des colonisés, elle n'a tout de même pas généré leur déclin antérieur¹⁹ (Memmi 2004, 45).

¹⁹ Vaikka kolonisaatio olisikin pysäyttänyt kolonisoitujen kehityksen, ei se sentään ole aiheuttanut niiden aiempaa alennustilaa.

Hän jatkaa:

Les jeunes nations sont indépendantes depuis cinquante ans; elles ont eu tout le temps nécessaire pour se réformer, et faire disparaître, si elles l'avaient vraiment souhaité, les séquelles négatives de leur état antérieur de sujétion²⁰ (Memmi 2004, 47).

Memmin mielipiteet ovat jyrkkiä. Hän ymmärtää kolonisaation lähinnä vain fyysisenä eikä henkisenä prosessina eikä suostu näkemään kolonisaation passivoivaa vaikutusta hyväksyttävänä syynä entisten siirtomaiden huonoon tilaan. Lisäksi hän näkee ”kehityksen” kolonialistisen diskurssin mukaisesti: hänelle kehitys on ennen kaikkea sitä, että maat kehittyvät länsimaisen mallin mukaisesti. Ainakin Mabanckoun *Verre Cassé* -romaanin satiiriin soveltuu kuitenkin Memmin ajatus siitä, että itsenäistyneiden valtioiden pitäisi pyrkiä itse sinnikkäästi rakentamaan itseään uudelleen eikä sysätä koko vastuuta muille - ja ettei kolonisaatio ole enää pätevä peruste niiden kaikkiin epäonnistumisiin silloin, kun sen päättymisestä on kulunut jo puoli vuosisataa. *Verre Cassé*n presidentin tapauksessa kyse on tahallisesta kansan huijaamisesta, sillä presidentti yrittää kätkeä oman vilpillisen toimintansa uhrin naamion taakse syyttäessään puheessaan kolonialistisia ja uuskolonialistisia rakenteita oman maansa ongelmista.

Presidentin poliittista puhetta edeltävä kuolemattoman lauseen etsiminen on absurdi prosessi. Presidentti haluaa itselleen oman lauseen vain kateuttaan, koska eräs ministeri on juuri lanseerannut ”j'accuse” -sloganin (”minä syytän”), josta tulee koko kansan keskuudessa hyvin suosittu. Lauseen keksimisen lankeaa presidentin alaisille, joita tämä kohtelee kuin orjia. Kertoja kutsuu alaisia presidentin neekereiksi (”les nègres du cabinet présidentiel”) ja kertoo, että presidentti laittoi heidät pakkotyöhön halutessaan heidän keksivän kuolemattoman

²⁰ Nuoret kansakunnat ovat olleet itsenäisiä viisikymmentä vuotta; niillä on ollut aivan tarpeeksi aikaa, jotta ne olisivat voineet uudistua ja, jos ne todella olisivat halunneet, pyyhkiä pois vallanalaisuutta edeltäneen tilansa negatiiviset seuraukset.

lausahduksen. Presidentti sulkee alaisensa yöksi työtiloihinsa ilman ruokaa ja juomaa uhaten heitä diktaattorimaisesti maanpaolla tai kuolemalla, jos tulosta ei synny aamunkoittoon mennessä. (VC 21-23.) Presidentti on omaksunut siirtomaaisännän hallintotavan, joka perustui pakottamiseen ja voimankäyttöön.

Fanon (1991, 217) kirjoittaa, että entisten siirtomaiden eliiteillä ei ole omia ideoita eikä kekseliäisyyttä; ne vain yrittävät matkia länsimaita. Presidentti ei itse pysty keksimään itselleen nasevaa lausetta, mutta hänen alaisensakin ovat tehtävän kanssa vaikeuksissa. He päättävät kokeilla Yhdysvaltojen hienoissa opinahjoissa oppimaansa *brainstormingia*: jokainen kirjoittaa mieleensä tulevia historiallisia lausahduksia paperilapuille, jotka sitten laitetaan paperikoriin ja luetaan ääneen. Kun tulee päätöksen aika, alaisten päällikkö kuitenkin toimii aivan kuin tarkoitus olisi valita jokin näistä lauseista sellaisenaan sen sijaan, että niitä käytettäisiin ideoinnin pohjamateriaalina:

Caton l’Ancien a dit ”Delenda Carthago”, et le chef des nègres a dit ”non, c’est pas bon, les gens du sud du pays vont croire que c’est une phrase en patois du Nord et les gens du nord du pays vont croire que c’est une phrase en patois du Sud, faut éviter ces quiproquos, allez, on passe” [--] Blaise Pascal a dit ”Le nez de Cléopâtre, s’il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé”, et le chef des nègres a dit ”non, c’est pas bon, il s’agit aujourd’hui d’une question de politique et non de chirurgie esthétique, allez, on passe”²¹ (VC 29).

Alaiset siis yrittävät käyttää suoraan toisten jo sanomia kuolemattomia lauseita eivätkä pyri keksimään uutta, vaikka näillä kuuluisilla lauseilla ei ole välttämättä mitään tekemistä heidän oman maansa ja yhteiskuntansa kanssa. Huomionarvoista on myös se, että suurin osa

²¹ *Cato vanhempi sanoi ”Delenda Carthago” [latinaa; suomeksi ”Karthago on tuhottava”], ja neekerien päällikkö sanoi ”ei, se ei ole hyvä, maan eteläosassa asuvat ihmiset voivat luulla, että se on pohjoisen murretta ja pohjoisessa asuvat ihmiset luulevat, että se on etelän murretta, on parempi välttää sellaisia väärinkäsityksiä, no niin, seuraava” [--] Blaise Pascal sanoi ”Jos Kleopatran nenä olisi ollut lyhyempi, koko maailmanhistoria olisi ollut toisenlainen”, ja neekerien päällikkö sanoi ”ei, se ei ole hyvä, nykypäivänä kysymys on politiikasta eikä kauneusleikkauksista, no niin, seuraava”*

aivoriiheen kirjoitetuista iskulauseista on länsimaisten henkilöiden lausumia. Kaiken lisäksi päällikön perustelut niiden jokaisen hylkäämiseksi ovat absurdeja; hän vaikuttaa vain haluavan itse näyttää pätevältä. Presidentin kateelliseksi saanut maatalousministerin suurta suosiota saavuttanut ”j’accuse” -iskulause on sekin vain lainaa: se on peräisin ranskalaisessa *L’Aurore*-lehdessä vuonna 1898 julkaistusta Emile Zolan avoimesta kirjeestä Ranskan silloiselle presidentille Félix Faurelle. Kirjeessään Zola puolusti mielestään syyttömänä tuomittua juutalaista ranskalaisupseeria Alfred Dreyfusia kuuluisassa Dreyfusin jutussa.²² Kertoja toteaaakin: ”dans notre pays on a le pétrole en pagaille mais pas les idées”²³ (VC 23). Tämä on hyvin fanonilainen lausahdus: maassa on kyllä luonnonrikkauksia, mutta niistä huolimatta maata ei osata kehittää.

Maatalousministeri lanseeraa ”j’accuse” -iskulauseensa kaiken lisäksi tilanteessa, joka rinnastetaan romaanissa juuri Dreyfus-juttuun. Kyseessä on *Le crédit a voyage* -kapakan olemassaolon alkuaikoina puhjennut taisto siitä, saako Escargot entêté pitää baarinsa vai pitäisikö koko paikka sulkea. Kiista kasvaa kohtuuttomiin mittasuhteisiin ja siitä käytetään nimitystä ”l’Affaire Le Crédit a voyage” (*”Le Crédit a voyage* -juttu”), mikä viittaa suoraan Dreyfus-juttuun (ranskaksi ”Affaire Dreyfus”). Kertoja kuvailee tilannetta seuraavasti: ”du coup le pays a été divisé en deux pour cette petite querelle de lézards”²⁴ (VC 17). Tilanne on siis sama kuin 1800-luvun lopun ranskalaisessa Dreyfus-jutussa: karpäsestä tulee härkänen. *Le crédit a voyage* -juttu ei tietenkään tosiasiaassa ole verrannollinen Dreyfus-juttuun, sillä kapakan kohdalla tuskin olisi aihetta valtakunnalliseen kiistaan. On kuitenkin vaikea sanoa, satirisoidaanko tässä jompaa kumpaa tapausta tai niitä kulttuureja, joissa ne ovat syntyneet.

²² Tosin ”j’accuse” ei ollut Zolankaan oma lause, vaan alunperin sitä käytti jo muutama vuosi aiemmin samaisessa Dreyfus-jutussa taistellut Bernard Lazare (ks. Oriol, Philippe 1998: ”Autour de ‘J’accuse’: Quelques documents inédits.” *Cahiers Naturalistes*, 44 (72), 167-78.)

²³ *meidän maassamme on mielin määrin öljyä, mutta ei ideoita*

²⁴ *niinpä maa jakautui kahtia tämän pikkuriidan takia*

Selkeä satiirin piikki sen sijaan osuu Kongon johtajiin maatalousministerin kautta, sillä tämä käyttää tilaisuutta hyväkseen: hänelle ”j’accuse” -puheen päätarkoitus ei ole niinkään puolustaa Escargot entétén kapakkaa kuin saada itselleen mainetta nasevan iskulauseen avulla.

Mabanckoun romaanissa valtaapitävät ovat kuitenkin vain sivuroolissa. Pääosassa on maan kurjimmista oloissa elävä kansanosa. Kuten osoitan groteskia käsittelevässä luvussa, skatologinen eli ulosteisiin liittyvä kuvasto on yleensä kytköksissä tähän rahvaaseen. Joshua D. Estyn mukaan skatologiset kohtaukset postkoloniaalisessa fiktiossa saattavat olla merkki huono-osaisen maan omasta vaikutuksesta omiin kurjiin oloihinsa. Tämä voidaan tulkita niin, että satiiri kohdistuisi maan omaa kansaansa riistävään hallintoon entisen siirtomaavallan sijasta. (ks. luku ”Skatologinen kuvasto”) Fanonia seurailemalla voidaan kuitenkin ajatella, että satiirin kohteena olisi jossain määrin myös kansa ja rahvas itse. Fanonin mukaan kansa on avainasemassa maan rakentamisessa ja siksi maan hallinto tekee virheen pyrkiessään hiljentämään ja jähmettämään sen. Hänen mielestään maata johtava porvaristo on ennen kaikkea syyppää kansan passiivisuuteen, sillä se näkee kansan uhkana omalle vapaalle toiminnalleen. Fanonin mukaan kansaa pitää valistaa ja kouluttaa ja saada se näkemään, että maan tulevaisuus riippuu siitä itsestään. Fanon kirjoittaa:

Politiser les masses, ce n’est pas, ce ne peut pas être faire un discours politique. C’est s’acharner avec rage à faire comprendre aux masses que tout dépend d’elles, que si nous stagnons c’est de leur faute et que si nous avançons, c’est aussi de leur faute, qu’il n’y a pas de démiurge, qu’il n’y a pas d’homme illustre et responsable de tout, mais que le démiurge c’est le people [--].²⁵ (Fanon 1991, 240.)

²⁵ *Joukkojen politisoiminen ei ole eikä saa olla poliittisten puheiden pitämistä. Se on kiihkeää ja antaumuksellista toimintaa sen hyväksi, että ihmiset ymmärtäisivät kaiken riippuvan heistä: jos me juutomme paikoillemme, se on heidän syytään, ja jos me etenemme, sekin on heidän syytään: ei ole olemassa jumalolentoa, ei ole olemassa suurmiestä joka vastaisi kaikesta, vaan jumalolento on kansa itse [--].* (Fanon 2003, 172, suom. Hilikka Mäki.)

Johtajien tehtävä on siis panna kansa liikkeelle maan yhteisen hyvän puolesta. Kansan täytyy puolestaan ymmärtää, ettei se voi vain odottaa, että joku muu kehittää maata, vaan heidän täytyy itse osallistua maan rakentamiseen. Fanon peräänkuuluttaa tässä kaikkien vastuuta. Hän julistaa myös: “Il n’y a pas de mains pures, il n’y a pas d’innocents, pas de spectateurs. [-] Tout spectateur est un lâche ou un traître.”²⁶ (Fanon 1991, 242.) Tätä kautta voidaan ajatella, että skatologisessa satiirissakin syyllistettäisiin koko kansaa maan kehittymättömyydestä, ei ainoastaan valtaapitäviä eliittejä. *Le Crédit a voyagé* -kapakan asiakkaat, joihin skatologiset kohtaukset liittyvät, ovat Mabanckoun romaanissa passiivisia ja joutilaita, ja voidaan sanoa, että ainakin useimpien surkea elämäntilanne on heidän omaa syytään. He tuntuvat näkevän maan kehityksen ylhäältä annettuna; asiointilana, johon he eivät itse voi vaikuttaa.

Kuten mainitsen luvussa ”Skatologinen kuvasto”, Estyn mukaan skatologisen satiirin tarkoitus onkin monimutkaistaa ja hämmentää syyllisyyttä ja binaarisia poliittisia suhteita (Esty 1999, 34-35). Koska Mabanckou on julkaissut romaaninsa 45 vuotta Kongon itsenäistymisen jälkeen, ei Estyn tarjoaman binaarisen paha imperialisti / hyvä ”alkuasukas” -vastakkainasettelun pohtiminen ole välttämättä enää ajankohtaista. Nykyaikaisempaa onkin ajatella, että *Verre Cassé* -romaanissa sekoitettaisiin vastakkainasettelua tehottoman ja korruptoituneen eliitin ja viattoman kansan välillä.

Verre Cassé -romaanissa satiirin kohteena on myös entisten siirtomaiden joidenkin tavallisten kansalaisten suhtautuminen entiseen siirtomaavaltaan. Kertojan *Imprimeuriksi* (suom. kirjanpainaja) nimeämä mies pitää itseään tavallista kongolaista parempana ihmisenä, koska hän on työskennellyt Ranskassa ja ollut naimisissa ranskalaisen naisen kanssa. Imprimeur

²⁶ Kenelläkään ei ole puhtaita käsiä, kukaan ei ole viaton, kukaan ei katsele syrjästä. [--] Jokainen syrjästäkatselija on pelkuri tai petturi. (Fanon 2003, 174, suom. Hilikka Mäki.)

julistaa olevansa baarin asiakkaista kaikkein tärkein, koska hän on asunut Ranskassa. Kertoja ihmettelee Imprimeurin asennetta: ”la France était pour lui l’unité de mesure, le sommet de la reconnaissance, y mettre les pieds c’était s’élever au rang de ceux qui ont toujours raison”²⁷ (VC 64).

Imprimeurin hahmo muistuttaa kovasti Fanonin vuoden 1952 kuvausta antillilaisista henkilöistä, jotka ovat asuneet Ranskassa. Fanonin mukaan emämaan tunteva antillilainen on puolijumala sekä omissa että muiden antillilaisten silmissä. Ranskassa kauan asunut musta henkilö palaa kotimaahansa radikaalisti muuttuneena. Hän pitää itseään maanmiehiään ylempiarvoisena ja saakin näiltä erityistä arvonantoa. Hän arvioi tietävänsä kaiken muita paremmin ja voivansa oikeutetusti kritisoida muiden tekemisiä. (Fanon 1952, 15, 18-19.) Imprimeur käyttäytyy juuri tällä tavalla ja vaatii maanmiestensä arvonantoa. Baarin muut asiakkaat eivät kuitenkaan tunnu pitävän Ranskassa asumista erityisenä meriittinä, eikä itsestään paljon melua pitävä Imprimeur saa osakseen kaipaamaansa huomiota.

Kummallista Imprimeurin tapauksessa on se, että hänen mielestään Ranskassa asuminen tekee hänestä muita ylempiarvoisemman siitä huolimatta, että hänen Ranskan-vuotensa päättyivät täydellisen katastrofaalisesti. Hän päätyi oleskelunsa päätteeksi mielisairaalaan, joutui eroamaan vaimostaan ja lopuksi hänet karkotettiin maasta. Omasta mielestään hänen arvoisensa miehen kuuluisi silti edelleen asua Ranskassa: ”ma vraie place c’est l’Europe, c’est la France”²⁸ (VC 66).

Analysoidessaan antillilaisten miesten suhdetta valkoisiin naisiin Fanon kirjoittaa, että rakkaussuhteessa valkoisen naisen kanssa musta mies ikään kuin muuttuu itsekin valkoiseksi:

²⁷ Ranska oli hänelle mittayksikkö, suurin mahdollinen tunnustus, siellä käyminen oli sama kuin nouseminen niiden joukkoon, jotka ovat aina oikeassa

²⁸ minun oikea paikkani on Euroopassa, Ranskassa

Je ne veux pas être reconnu comme *Noir*, mais comme *Blanc*. Or [--] qui peut le faire, sinon la Blanche? En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. [--] J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche.²⁹ (Fanon 1952, 51.)

Fanonin mukaan naimalla valkoisen naisen musta mies nai koko valkoisen länsimaisen kulttuurin ja saa sitä kautta kaipaamaansa tunnustusta ja arvonantoa, jotka valkoiset kolonisoijat ovat häneltä vieneet (Fanon 1952, 51). Leela Gandhi määrittelee kolonialismin historialliseksi prosessiksi, jossa ”länsi” pyrki systemaattisesti mitätöimään ”ei-lännen” kulttuurisen erilaisuuden ja arvon (Gandhi 1998, 16).

Otettuaan vaimokseen valkoisen naisen Imprimeur nousee juuri tällä tavalla mielessään valkoisten kastiin. Hän puhuu muista mustista rasistisin sanankääntein: Pariisissa sijaitsevan afrikkalaisen yökerhon asiakaskuntaa hän luonnehtii ”kiimaisten ja huonotapaisten neekerien metsäksi” (”cette forêt de Nègres en rut et sans manières”) (VC 68) ja toisaalla vertaa mustia villeihin eläimiin: ”se disent-ils, si une Blanche normale et saine d'esprit s'est bien tapée un gorille du Congo, elle pourrait aussi bien se taper tout le parc zoologique, voire toute la réserve”³⁰ (VC 75). Imprimeur käyttää koloniaaliseen diskurssiin kuuluvaa sanastoa, joka seksuaalistaa afrikkalaiset ja leimaa heidät villeiksi. Tässä sitaatissa hän myös rinnastaa mustat sellaisiin olentoihin, joiden pitää elää joko vankeudessa tai sitten muuten valvonnan tai suojelun alaisina. Lisäksi jo sanan ”neekeri” käyttö kuuluu halventavaan koloniaaliseen diskurssiin. Imprimeur ja hänen vaimonsa Céline halusivat myös ostaa talon sellaiselta alueelta, missä he voisivat asua kaukana ”neekereistä” (VC 74). Imprimeur kuitenkin painottaa toistuvasti, ettei hän ole rasisti: ”Céline [--] savait ce que je pensais des autres

²⁹ *En tahdo, että minua pidetään mustana vaan valkoisena. Mutta [--] kuka sen voi tehdä, ellei valkoinen nainen? Rakastamalla minua hän todistaa minulle, että olen valkoisen rakkauden arvoinen. [--] Otan puolisoikseni valkoisen kulttuurin, valkoisen kauneuden, valkoisen valkoisuuden.*

³⁰ *he ajattelevat, että jos normaali ja tervehenkinen valkoinen nainen nussii kongolaisen gorillan kanssa, hän voisi yhtä hyvin nussia koko eläintarhan kanssa, vaikka koko eläintensuojelualueen*

Nègres tout en n'étant pas raciste"³¹ (VC 78) Vakuuttelut siitä, ettei hän ole rasisti omaa ”rotuaan” kohtaan tuntuvat oudoilta. Asian toisteleminen vaikuttaa puolustelulta: valkoisiin ranskalaisiin samastuva Imprimeur näyttää päinvastoin hyvin tiedostavan olevansa rasisti.

Tästä huolimatta Imprimeur väittää olevansa ylpeä siitä, että hän on musta: ”je n'avais pas besoin de porter un **masque blanc** pour cacher ma **peau noire**, j'étais moi-même fier d'être un Noir, je le suis toujours et je le serai jusqu'à ma mort, je suis fier de ma culture nègre”³² (VC 76). Hänen kertomuksensa perusteella tämä vakuuttelu ei kuitenkaan ole uskottavaa, sillä Imprimeur nimenomaan käyttäytyy Fanonin analysoiman valkoisia ihannoivan mustan tapaan. Viittaus Fanonin kyseiseen teokseen *Peau noire, masques blancs* kerronnan sisällä vahvistaa tällaista tulkintaa.

Imprimeurin suhtautuminen ranskalaisiin on siis ristiriitaista. Toisaalta hän pitää valkoisia ranskalaisia mustia parempina ihmisinä, joiden kaltaiseksi hän pyrkii. Silti hän väittää olevansa ylpeä omasta mustuudestaan ja puhuu joskus ranskalaisista vihamielisesti. Leela Gandhin mukaan kolonisoijan ja kolonisoidun välinen suhde onkin ambivalentti ja symbioottinen. Siirtomaiden kansalaiset tuntevat yhtä aikaa sekä vihaa että ihailua ja kaipausta siirtomaavaltaa kohtaan. Gandhi nimittää tällaista tilannetta ”postkoloniaaliseksi skitsofreniaksi”.³³ Kolonisoidun kaipaukseen kolonisoijaa kohtaan liittyy myös erkaantuminen hänen omasta, kolonisoidusta maailmastaan. Gandhin mukaan kolonisoijan ja kolonisoidun välillä vallitsevat vihamielisyydet toisintuvatkin niiden sisällä. (Gandhi 1998, 11-12.) Kolonisoitu saattaa siis sisäistää ylenkatseen, jolla kolonisoija häneen suhtautuu.

³¹ *Céline tiesi mitä ajattelin muista neekereistä, vaikken ollutkaan rasisti*

³² *minun ei tarvinnut pitää valkoista naamiota kätkeäkseni mustan ihoni, itse olin ylpeä siitä, että olin musta, olen siitä yhä ylpeä ja tulen olemaan kuolemaani saakka, olen ylpeä neekerikulttuuristani* (Ranskankielisen sitaatin lihavoinnit ovat omiani.)

³³ Gandhin ilmaus on tietysti siinä mielessä kömpelö, että siinä käytetään sanaa ”skitsofrenia” vanhanaikaisesti ja vääristyneesti viittaamaan jonkinlaiseen jakomielitautiin, mitä skitsofrenia sairautena ei todellisuudessa ole.

Gandhi viittaa intialaiseen kolonialismin psykologiaa tutkivaan Ashis Nandyyn³⁴, joka erottaa toisistaan kaksi kronologisesti erillistä kolonialisaaion tyyppiä. Nandy mukaan ensimmäisessä kolonialismissa valloitettiin väkivalloin fyysisiä maa-alueita. Toisen tyyppin kolonisaatiossa taas pyrittiin tuomaan länsimaista ”sivilisaatiota” kolonisoituun maahan, minkä johdosta siitä tuli myös mielten kolonisaatiota. Lännestä tulee sen myötä psykologinen kategoria, joka ujuttautuu kaikkialle. (Nandy 1983, sit. Gandhi 1998, 15-16.)

Verre Cassé -romaanin Imprimeur edustaa sellaista entisen siirtomaan kansalaista, jonka mielen kolonisoiminen on koko lailla onnistunut, sillä hän on pitkälti omaksunut entisen siirtomaaisännän arvot. Imprimeurin asenteet ovat usein ristiriitaisia. Joissakin yhteyksissä hän osoittaa kantavansa kaunaa ranskalaisia kohtaan, mutta samalla hän kuitenkin pitää valkoisia ylempiarvoisina kuin mustia. Hän pitää itseään erityisen menestyneenä miehenä, sillä hän on mustasta ihonväristään huolimatta päässyt työpaikallaan kirjapainossa sellaiseen asemaan, jossa hänellä on valtuuksia valita uusia työntekijöitä. Valkoisen työntekijän rekrytoiminen edustaa hänelle uudenlaista valta-asemaa, jossa valkoisen henkilön kohtalosta päättää musta henkilö eikä päinvastoin, kuten koloniaalisessa menneisyydessä:

c'est pas n'importe quels Nègres qui pouvaient embaucher comme ça les Blancs qui les ont quand même colonisés, christianisés, foutus dans les cales des navires, flagellés, piétinés, des Blancs qui ont brûlé leurs dieux, des Blancs qui ont anéanti leurs rebelles, rasé leurs empires³⁵ (VC 67).

Myös Imprimeurin suhtautuminen vaimoonsa on ristiriitainen. Yhtäältä hän on ylpeä siitä, että hän on onnistunut valloittamaan valkoisen naisen. Toisaalta hän tästä entisestä

³⁴ Nandy, Ashis 1983: *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Oxford University Press, Delhi.

³⁵ eivät ketkä tahansa neekerit voineet sillä lailla palkata valkoisia, jotka olivat kuitenkin kolonisoineet heidät, käännöttäneet kristinuskoon, sulloneet laivojen ruumiin, ruoskineet, polkeneet, valkoisia jotka olivat polttaneet heidän jumalansa, valkoisia jotka olivat tuhonneet heidän kapinallisensa, murskanneet heidän valtakuntansa

vaimostaan kertoessaan mainitsee ensimmäiseksi tämän pyöreän takapuolen, joka muistuttaa häntä mustien naisten ruumiinrakenteesta: ”je m’étais marié avec Céline, une Vendéenne bien foutue du derrière comme une vraie Nègresse du pays” (VC 67-68).³⁶ Imprimeur ikään kuin projisoi oman kulttuurinsa rodullistettuja ruumiinpiirteitä valkoiseen vaimoonsa. Valloituksen vaatavuus on kuitenkin kyseenalainen, sillä lukija saa sellaisen käsityksen, että Céline on melko helppo saalis. Tavattuaan Imprimeurin yökerhossa Céline lähtee heti samana iltana tämän luo yöksi: ”et puis tu vas pas me croire, Verre Cassé, la fille est venue chez moi, sans discussions, sans les polemiques du genre ”tu sais, on vient à peine de se rencontrer, moi j’ai besoin du temps [--]” ”³⁷ (VC 69). Imprimeurin erinomaisuuden sädekehää himmentää myös hänen mainintansa siitä, että hän oli kyseisenä iltana umpihumalassa.

Verre Cassé -romaanissa satiiri kohdistuu siis ahneen ja vallanhaluisen paikallisen eliitin lisäksi paljolti tavallisiin kansalaisiin. Näidenkin käyttäytyminen voidaan kuitenkin selittää koloniaalisella menneisyydellä, jolloin satiirin kohteena on aina implisiittisesti myös entinen siirtomaavalta ja kolonisaatio.

³⁶ *menin naimisiin Vendéen alueelta kotoisin olevan Célinen kanssa, jolla oli hyvä takapuoli, aivan kuin kotikulmien aidolla neekerinlaisella*

³⁷ *etkä ikinä usko, Verre Cassé, tyttö tuli minun luokseni, ilman maanitteluja, ilman niitä selityksiä, että ”tiedäthän, me juuri vasta tapasimme, minä tarvitsen aikaa [--]”*

5. Satiirin keskeisiä piirteitä

5.1. Naurettavaksi tekeminen

Satiiriin kuuluu olennaisesti kohteen naurettavaksi tekeminen. Sari Kivistö kirjoittaa:

Satiirista teosta läpäisee kriittinen, pilkallinen tai aggressiivinen asenne. Voidaan myös puhua purevasta ivasta. Mikä tahansa kritiikki tai pilkka ei vielä ole satiiria, vaan lajiin kuuluu myös hauskuus. Satiiri on kritiikin esittämistä naurua herättäen ja koomisen keinoin, tekemällä valitusta kohteesta naurettava. (Kivistö 2007, 9.)

Kivistön mukaan huumorin ja satiirin ero on siinä, että huumori on yleensä hyväntuulista ja myötätuntoista, mutta satiiri on harvoin hyväntahtoista (Kivistö 2007, 9).

Kivistön mielestä satiirinen hyökkäys on usein ”ilottelua ilman sen suurempia tavoitteita muuttaa maailmaa - hyökkäys on satiirikon leikkiä” (Kivistö 2007, 15). Tässä Kivistö kumoaa perinteisen käsityksen siitä, että satiirikko pyrki nimenomaan tuhoamaan kohteensa ja muuttamaan maailmaa. Kivistön mukaan satiirisen aggression lukeminen puhtaasti verbaalisena ja pilailevana voi myös vapauttaa lukijan velvollisuudesta ”pohtia satiirin kriittistä sanomaa”: ”hän voi nauttia satiirikon lähettämistä osumista, hävyttömyydestä ja nokkeluuksilla kutittelusta” (Kivistö 2007, 15). Itse näen kuitenkin, että jos satiiri vapautetaan sen kriittisestä sanomasta ja sitä aletaan ajatella vain harmittomana ilotteluna, se lakkaa olemasta satiiria. Vielä samalla sivulla Kivistö toteaaakin, että yhtenä satiirin ja komiikan välisenä erona pidetään niiden erilaisia päämääriä. Hänen mukaansa satiirin ”päätargetoituksena ei ole viihdyttäminen tai hauskuuttaminen. Satiirisuuteen kuuluu huumorin alla piilevä vakavuus.” Lisäksi Kivistön mukaan satiiri nauraa nimenomaan sellaisille kohteille, joissa on jotain pahaa. (Kivistö 2007, 15-16.)

Duval ja Martinez liittävät naurettavaksi tekemisen voiman erityisesti alituisen naurettavaksi joutumisen pelkoon. Tarkastellessaan satiirin yhteiskunnallista tehtävää he viittaavat satiirintutkija Robert C. Elliottiin³⁸, joka tukeutuu antropologien tekemään erotteluun kahden erilaisen kulttuurin, syyllisyyden ja häpeän kulttuurien välillä. Syyllisyyden tunne ja häpeän pelko ovat molemmat keinoja, joilla yhteiskunnan jäsenet saadaan noudattamaan yhteisiä käyttäytymisnormeja. Syyllisyyden kulttuureissa rangaistus on sisäinen, sillä virheen tehnyt yksilö saa rangaistuksen oman omantuntonsa kautta. Katolinen uskonto on esimerkki syyllisyyden kulttuurista, sillä syntien tunnustaminen helpottaa pahantekijän sisäistä piinaa. Häpeän kulttuureissa sitä vastoin rangaistus tulee ulkopuolelta, sillä yksilölle on ensisijaisen tärkeää se, mitä muut hänestä ajattelevat. Yksilö pelkää julkista kritiikkiä, halveksuntaa ja naurunalaiseksi joutumista, jotka voivat olla seurauksena hänen tekemänsä virheen paljastumisesta. Elliottin mukaan naurunalaiseksi joutumisen pelko on universaali ilmiö. (Elliott 1960, sit. D&M 2000, 45-46.)

Dominique Bertrand (sit. D&M 2000, 50-51) on verrannut *ridiculen*³⁹ jatkuvaa läsnäoloa erityisesti 1600-luvulla Michel Foucault'n tutkimaan panoptiseen tarkkailuun vankiloissa. Foucault analysoi teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista* brittiläisen filosofi Jeremy Benthamin (1748-1832) suunnitelmaa vankilasta, jossa toisistaan eristettyjä vankeja tarkkailtaisiin jatkuvasti keskellä kehänmuotoista vankila-aluetta sijaitsevasta vartiotornista käsin. Foucault'n teorian mukaan tällaisessa vankilassa pelkästään nähdyn tulemisen mahdollisuus ja sitä kautta rangaistuksi tulemisen pelko saa vangit sisäistämään tietyt käyttäytymissäännöt siitä huolimatta, tarkkaillaanko heitä oikeasti vai ei. (Foucault 2005, 273-277.) Samalla

³⁸ Elliott, Robert C. 1960: *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton University Press, Princeton.

³⁹ Käytän tästä lähtien D&M:n teokseen viitatessani heidän termiään *ridicule* tarkoittamaan naurettavaa, naurettavaksi joutumista tai pilkkaa, koska sille on vaikea löytää sanan koko merkityksen kattavaa suomenkielistä vastinetta.

tavalla sisäistetty naurettavaksi joutumisen ja *ridiculen* symbolisesti kuolettavan voiman pelko säätelee ihmisen käyttäytymistä. *Ridiculen* varsinainen tehtävä onkin Duvalin ja Martinez'n mukaan tarkkailla ja rangaista. (D&M 2000, 50-51.)

1600-luvun lopulla *ridiculea* ei kuitenkaan enää nähty satiirisen representaation tuloksena vaan sen ajateltiin sijaitsevan representaation kohteessa itsessään. Näin satiirisen teoksen tehtäväksi jäi vain *ridiculen* paljastaminen todellisuutta uskollisesti heijastamalla. Kun *ridicule* nähtiin ihmisluonnolle ominaisena piirteenä, voitiin satiiria alkaa oikeuttaa sillä, että se vain peilasi todellisuutta. (D&M 2000, 51)

Naurettavaksi tekemistä analysoidessa täytyy pitää mielessä se, että siihen olennaisesti liittyvät huumori ja nauru ovat vahvasti kulttuurisidonnaisia. Seuraavaksi analysoin sellaisia kohdetekstieni katkelmia, joissa katson, että joku tai jokin tehdään naurettavaksi ja joita itse pidän naurua herättävinä. Toisaalta lukija voi havaita tekstistä naurettavaksi tekemisen, vaikkei se häntä itseään varsinaisesti naurattaisikaan.

Xalassa on loppujen lopuksi melko vähän sellaisia kohtauksia, joissa joku varsinaisesti tehtäisiin naurettavaksi. El Hadji on toki kokonaisuudessaan naurettava hahmo miehenä, joka epätoivoisesti ryntäilee ympäriinsä saadakseen takaisin seksuaalisen kyvykkyytensä. Hänen koko maailmansa kaatuu impotenssin takia, kun sosiaaliset ja taloudelliset vastoinkäymiset alkavat kasautua. Yksi naurua herättävistä kohtauksista tapahtuu kaukaisessa kylässä, missä asuva arvostettu parantaja Serigne Mada poistaa El Hadjia piinanneen kirouksen. (Parantaja tosin myöhemmin langettaa *xalan* uudelleen El Hadjin ylle, koska tämä on maksanut toimenpiteen katteettomalla shekillä.) El Hadjin tuntemukset parannusrituaalin aikana kuvataan yksityiskohtaisesti, aivan kuin kyseessä olisi koko ihmiskuntaa ravisuttava ihme.

Maatessaan alasti kankaan alla parannettavana Serigne Madan ja autonajajansa Modun edessä hän on innoissaan ja ihmeissään kuin pieni lapsi:

Par à-coups, son sexe se redressait de degré en degré, devenait raide. La tête levée, la nuque tendue, il observait, là, où le pagne le couvrait.
- Modu!... Modu! regarde, s'écriait-t-il, médusé.
- Alhamdoul-lilah, répétait Modu au comble du contentement, comme si c'était sa propre délivrance.⁴⁰ (*Xala* 127.)

El Hadji tehdään tässä naurettavaksi laittamalla hänet epätavalliseen tilanteeseen, jossa hän käyttäytyy epäarvokkaasti. Hän on suuren liikemiehen arvolleen sopimattomassa tilassa, sillä hän makaa vaatimattomassa majassa maassa toisten edessä alasti, vaikkakin kankaan peittämänä. Hän on kaikin puolin avuttomassa tilassa. Lisäksi hänelle kaiketi olisi tavallisissa olosuhteissa sopimatonta pyytää autonkuljettajaansa katsomaan, kuinka hänen sukuelimensä jäykistyy. El Hadji käyttäytyy kohtauksessa pikkulapsen tavoin vapautuneen vilpittömästi. Hänelle kyseessä on erittäin tärkeä asia, johon hän itse suhtautuu kaikella vakavuudella. Sari Kivistö kiteyttääkin satiirisen naurun ytimen seuraavasti: ”Satiireissa ei naureta kohteen kanssa vaan kohteelle, jota ei välttämättä naurata” (Kivistö 2007, 17.)

Xalassa nauretaan El Hadjin kautta myös maan porvaristiselle eliitille. Romaanissa tehdään naurettavaksi toisinaan myös El Hadjin toinen vaimo, viekas, turhamainen ja kaikkea ranskalaista ihaileva Oumi N'Doye. Oumi saatetaan naurettavaan valoon esimerkiksi kohtauksessa, jossa hän on valmistanut El Hadjille ylellisen illallisen toivoessaan saavansa mieheltään enemmän huomiota kuin muut vaimot. Kertoja selostaa ensin yksityiskohtaisesti monimuotoista ateriaa ja juhlavaa kampausta, joilla Oumi pyrkii miellyttämään miestään.

⁴⁰ Hänen peniksensä jäykistyi ja nousi pystyyn nykäyksittäin. Pää kohollaan ja niska jännittyneenä hän tarkkaili kankaan peittämää kohtaa.

“Modu! Modu! Katso!” hän huudahti ällistyneenä.

“Alhamdoul-lilah!” toisteli Modu onnellisena, aivan kuin hän itse olisi juuri päässyt piinasta.

Oumi tehdään varsinaisesti naurettavaksi kuitenkin vasta silloin, kun hän alkaa puhua keimaillen El Hadjille:

- Je ne t'espérais plus! dit-elle en riant. Pourtant moi aussi je suis ta femme! Non?... C'est bien vrai, un peu plus âgée que ta N'Goné... Remarque, ensemble nous paraissions être deux sœurs, conclut-elle, joyeuse, **ses cils battant comme un couple de papillons prenant leur envol.**⁴¹ (*Xala* 97, lihavointi on omani.)

Kertoja tekee Oumin naurettavaksi liioittelemalla hyperbolan avulla hänen teeskenneltyjä elkeitään: ripsien räpsymistä paisutteleva hyperbola korostaa hänen käytöksensä epäaitoutta ja tarkoitushakuisuutta.

El Hadjin vaimona myös Oumi lukeutuu varakkaaseen eliittiin, joka on *Xalassa* tärkeä satiirin kohde. Sembènen romaanissa maan huono-osaisia ei kuitenkaan koskaan tehdä naurettaviksi. Kerjäläisiin liitetty hilpeys heidän mellastaessaan El Hadjin talossa *Xalan* loppukohtauksessa ei tee heitä itseään naurettaviksi - sen sijaan se saattaa El Hadjin länsimaisen elämäntyylin naurettavaan valoon (ks. luku ”Satiirin kohde *Xalassa*”).

Mabanckoun *Verre Cassé* -romaanin on kokonaisuudessaan paljon humoristisempi kuin Sembènen *Xala*. Välillä onkin vaikeaa erottaa, onko kyseessä naurettavaksi tekeminen vai kerronnan keinoihin kuuluva hyväntahtoinen huumori. Nähdäkseni *Le crédit a voyage* -baarin asiakkaita ei kuitenkaan yleensä tehdä naurettaviksi, vaan *ridiculen* kohteena on maan valtaeliitti tai entinen siirtomaaisäntä ja sitä edustavat tahot, kuten tavalliset ranskalaiset ihmiset. Ainoa baarin asiakas, joka tehdään toisinaan naurettavaksi, on Imprimeur, kun kyseessä on hänen yltiömäinen tarpeensa samastua Ranskaan.

⁴¹ - *Luulin, ettet tulisikaan! sanoi hän nauraen. Silti minäkin olen vaimosi! Eikö vain...? Vähän N'Gonéa* [El Hadjin kolmas vaimo] *vanhempi, onhan totta... Katsohan, yhdessä näytämme ihan siskoksilta, päätti hän iloisesti, ja hänen ripsensä räpsyivät kuin kaksi lentoon lähtevää perhosta.*

Luvussa ”Satiirin kohde *Verre Casséssa*” analysoin jo kohtausta, jossa maan presidentti tehdään naurettavaksi, kun hän tulee kateelliseksi maatalousministerin keksimästä ”j’accuse”-sloganista, joka jää kaikkien huulille. Presidentti haluaa välttämättä myös oman nasevan iskulauseen, jolla hänkin voisi päästä historiankirjoihin. Hän ei kuitenkaan yritä keksiä sitä itse, vaan säilyttää vaikean tehtävän neuvonantajilleen. Ilmeisesti juuri neuvonantajat tekevät kaiken työn, ja presidentin julkiset puheetkin tulevat aina suoraan neuvonantajien kynästä: ”**on lui faisait dire** des formules ampoulées”⁴² (VC 20). Toki lienee yleinen käytäntö, että valtionpäämiesten puheet ovat usein neuvonantajien kirjoittamia, mutta tässä sitaatissa korostetaan sitä, että presidentti *laitetaan* sanomaan asioita, aivan kuin hänellä ei itsellään olisi mitään arviointikykyä. Lisäksi presidentti jopa toivoo maahan sisällissotaa, jotta hän voisi sitten kirjoittaa omat sotamuistelmansa (VC 20). Presidentistä annetaan naurettava kuva tehtävänsä epäpätevänä vallan- ja maineenhimoisena hahmona, jota ei kiinnosta maansa tilanne tai kohtalo.

Verre Cassé -romaanissa tehdään naurettaviksi myös ranskalaiset ihmiset kohtauksessa, jossa Imprimeur käy vastakihlatun ranskalaisen Céline-morsiamensa kanssa ensivisiitillä tämän vanhempien luona. Aluksi appivanhemmat lausuvat Imprimeurille kohteliaisuuksia tämän luonteesta ja vaatetuksesta. Sen jälkeen he siirtyvät ylistämään Afrikkaa:

ils ont dit aussi qu’ils aimaient l’Afrique profonde, l’Afrique authentique, l’Afrique mystérieuse, la brousse, la terre rouge, les animaux sauvages qui gambadent dans de vastes espaces⁴³ (VC 72).

⁴² hänet *laitettiin* lausumaan mahtipontisia fraaseja (Lihavoinnit ovat omiani.)

⁴³ he sanoivat myös pitävänsä syvästä Afrikasta, aidosta Afrikasta, mystisestä Afrikasta, viidakosta, punaisesta maaperästä, avarilla maa-alueilla loikkivista villieläimistä

Célinen vanhemmilla on Afrikasta hyvin romantisoiva ja myyttinen käsitys. Heille Afrikka on ennen kaikkea eksoottinen kaukomaan, missä luontodokumenttien villieläimet käyskentelevät koskemattomassa luonnossa.

Heti perään appivanhemmat pyytävät Imprimeurilta anteeksi ”historian virheitä”, erityisesti orjakauppaa ja kolonisaatiota. On erikoista, että he ottavat nämä asiat heti esiin ja katsovat asiakseen pyytää niitä henkilökohtaisesti anteeksi - he siis näkevät Imprimeurin ennen kaikkea mustan Afrikan edustajana ja itsensä vastaavasti entisen siirtomaaisännän edustajina.

Seuraavaksi Célinen vanhemmat haluavat tietää, kummasta Kongosta Imprimeur on kotoisin:

le père a demandé si c'était le Congo belge, la mère a demandé si c'était le Congo français, et j'ai dit que n'y avait plus de Congo belge de nos jours, et j'ai dit que n'y avait plus de Congo français de nos jours, j'ai expliqué que j'étais natif de la République du Congo, c'est à dire le plus petit des deux Congo, et le père s'est écrié ”bien sûr qu'il est du tout petit Congo, notre belle et prestigieuse ancienne colonie, le général de Gaulle a même décrété Brazzaville capitale de la France libre pendant l'Occupation, ah le Congo, oui, une terre de rêve, de liberté, d'ailleurs c'est dans ce pays qu'on parle le mieux notre langue, mieux même qu'en France, je vous dit”⁴⁴ (VC 72-73).

Juuri tässä katkelmassa Célinen vanhemmat tehdään naurettaviksi. Célinen isän spontaani ilahtunut huudahdus paljastaa ranskalaisten tekopyhyden: näennäisestä suvaitsevaisuudestaan ja ystävällisestä kohteliaisuudestaan huolimatta Célinen vanhemmat ajattelevat vieläkin kuin imperialistit. Heidän silmissään Kongo on yhä Ranskan omaisuutta. He hahmottavat Afrikan valtiot edelleen eurooppalaisen kolonisaation kautta: erottaakseen

⁴⁴ isä kysyi olinko Belgian Kongosta, äiti kysyi olinko Ranskan Kongosta, ja minä sanoin ettei nykypäivänä ollut enää Belgian Kongoa, ja sanoin ettei nykypäivänä ollut enää Ranskan Kongoa, selitin olevani kotoisin Kongon tasavallasta eli kahdesta Kongosta pienemmästä, ja isä huudahti ”totta kai hän tulee pikkuisesta Kongosta, meidän kauniista ja maineikkaasta entisestä siirtomaastamme, kenraali de Gaulle jopa sääti Brazzavillen Vapaan Ranskan pääkaupungiksi kun Ranska oli miehitettyä, oi Kongo, niin, unelmien ja vapauden maa, siinä maassa muuten puhutaan parhaiten meidän kieltämme, jopa paremmin kuin Ranskassa, näin se on”

kaksi samannimistä valtiota toisistaan he käyttävät identifioinnin perustana yli neljä vuosikymmentä sitten päättyneitä kolonialistisia valtasuhteita. Lisäksi appi puhuu Kongosta vain suhteessa Ranskaan. Hän puhuu Kongosta ”vapauden maana”, koska sen pääkaupunki nimettiin toisen maailmansodan aikana vastarintaliike Vapaan Ranskan pääkaupungiksi. Vapaudesta puhuminen on tietysti ristiriitaista ottaen huomioon, että juuri ranskalaiset riistivät Kongon alueen vapauden kolonisoidessaan sen. Lisäksi appi kehuu Kongoa siitä, että siellä puhutaan niin hyvin ”meidän kieltämme” - jota maassa ei tietenkään puhuttu ennen ranskalaista kolonisaatiota.

Célinen isän huudahduksen jälkeen hetkeä aiemmin esitetyt anteeksipyynnöt ”historian virheiden” vuoksi tuntuvat erityisen tekopyhiltä. Pohjimmiltaan appivanhemmat eivät ole ollenkaan pahoillaan kolonisaatiosta vaan ehkä pikemminkin sen päättymisestä. Apen ihastuneen puheenvuoron valossa aiemmin siteeraamani katkelma, jossa Célinen vanhemmat ylistävät Afrikkaa, näyttäytyy sekin vain puhtaana koloniaalisen diskurssin tuotteena: appivanhemmat puhuvat Afrikasta sellaisena kuin se ehkä nähtiin ennen kolonisaatiota ja sen aikana - myyttisenä, eksoottisena ja viattomana maa-alueena, joka vain odottaa valloittajaansa.

Mabanckoun romaanissa *ridiculea* käytetään säästelemättä. Naurettavaksi tehdään maan valtaeliitti ja entisen siirtomaan kansalaiset - unohtamatta jo itsenäistyneen maan joidenkin kansalaisten ylenmääräistä ihailua entistä kolonisoijaa kohtaan.

5.2. Juoni ja lopetus

Useiden satiirintutkijoiden mielestä kertomuksen juoni ja lopetus ovat satiirissa erilaisia kuin muissa tyyllilajeissa. Tässä luvussa pohdin, pitääkö tämä paikkansa omien kohdeteosteni kohdalla. Analysoin kohdeteoksieni juonta ja lopetusta Alvin Kernanin (1959) ja Dustin Griffinin (1984) teorioiden avulla.

Satiirin juonta on usein kuvailtu staattiseksi. Alvin Kernan (1959, 30-31) jopa julisti, että jos juonella tarkoitetaan sitä, mitä tapahtuu tai muutokseen johtavaa tapahtumien sarjaa, ei satiirissa ole juonta lainkaan. Hänen mukaansa satiiri päättyy lähestulkoon samaan pisteeseen kuin mistä se on alkanutkin. Kernanin mukaan satiirissa ei tapahdu mitään kehitystä tai muutosta: henkilöt pysyvät samanlaisina, satiirikko puhuu edelleen samasta asiasta, eikä huonoon tilanteeseen ole saatu mitään parannusta. Jos satiirissa sattuisikin olemaan jonkinlainen muutokseen johtava juoni, ei kyseessä ole oikea muutos vaan ainoastaan alkuperäisen ikävän tilanteen vahvistuminen. Kernan kirjoittaa:

The normal "plot" of satire would then appear to be a stasis in which the two opposing forces, the satirist on the one hand and the fools on the other, are locked in their respective attitudes without any possibility of either dialectical movement or the simple triumph of good over evil (Kernan 1959, 31).

Kernanin mukaan satiiri on jatkuvassa liikkeessä, mutta tämä liike ei suuntaudu eteenpäin eikä se johda muutokseen. Liike koostuu vain satiirikon jatkuvista hyökkäyksistä pahaa vastaan. Kernanin mielestä satiirikko ei ymmärrä olevansa kykenemätön puhdistamaan yhteiskuntaa pahasta. Satiirikko vain jatkaa hyökkäyksiään entiseen malliin niiden tuloksettomuudesta huolimatta eikä suostu punnitsemaan uudelleen metodejaan ja vihansa kohteita. (Kernan 1959, 33.)

Dustin Griffin on Kernanin kanssa samoilla linjoilla siitä, ettei satiirissa ole käänteentekevää lopputulosta. Griffinin mukaan satiiri jää sekä päämääriltään että varsinaiselta lopetukseltaan avoimeksi. Griffin kuitenkin näkee tämän positiivisena asiana. Hänestä satiirin tehtävä on enemmän tutkia ja kysyä kuin julistaa jotakin tiettyä selkeää lopputulosta. Griffinin mukaan satiirikot haluavat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta pitää teoksensa avoimina, moniselitteisinä ja ratkaisemattomina, vaikka he eksplisiittisesti sanoisivatkin lopettaneensa. (Griffin 1994, 95, 111.)

Muutkin narratiivit voivat olla avoimia, mutta satiiri on Griffinin mielestä erikoistapaus, sillä se tuntuu vastustavan ratkaisevia lopetuksia. Griffinin mukaan satiiria on vaikea lopettaa, koska satiirikon kiukulle ei ole ”luonnollista” loppua. Satiirikko esittelee lukijalle toisilleen vastakkaisia mielipiteitä ja argumentteja, mutta hänellä voisi olla aina vain lisää sanottavaa ja uusia esimerkkejä tarjottavana. Griffin kirjoittaa: “It appears that the satirist’s instinct is not to close off an argument but to think of another example, or a qualification, or a digression. The point is to keep moving [--].” (Griffin 1994, 96, 112-113.) Siten satiiri voisi jatkua periaatteessa loputtomiin.

Griffinin mielestä tämä havainto kumoaa Kernanin väitteen satiirin juonen staattisuudesta: ”the plot of satire is rather movement than stasis: an ever shifting scene beheld by a supple satirist who keeps changing perspective and rhetorical purpose” (Griffin 1994, 113). Itse en kuitenkaan näe Griffinin ja Kernanin näkemyksiä radikaalisti erilaisina. Vaikka Kernan sanookin satiirin juonta staattiseksi, toteaa hän sen myös olevan jatkuvassa liikkeessä: ”This constant movement without change forms the basis of satire” (Kernan 1959, 33). Kernanille staattisuus tarkoittaa sitä, ettei juonessa tapahdu liikkeestä huolimatta muutosta. Griffinkään

ei väitä, että satiirissa tapahtuisi mitään muutosta, vaan painottaa samaan tapaan satiirin avoimuutta; satiirissa ei ole mitään varsinaista loppuratkaisua, eikä minkään osapuolen voi sanoa voittavan. Näiden kahden tutkijan välinen ero on lähinnä siinä, että Kernanin mielestä satiirin eri vastapuolet ovat tiukasti lukittuina omiin asemiinsa, kun taas Griffinin mallia voisi sanoa dialogisemmaksi. Kernankin tosin pehmentää omaa argumenttiaan kirjoittamalla, että juonen staattisuus koskee vain ”puhtaita” satiireja; muunlaisissa satiireissa staattisuus rikkoutuu jossakin vaiheessa ja muutostakin saattaa tapahtua (Kernan 1959, 33-34).

Millaisia ilmentymiä mainituista juonen piirteistä nimenomaan afrikkalaisesta satiirista löytyy? Kamerunilaisen Mongo Betin romaania *Trop de soleil tue l'amour* (1999) voi pitää jonkinlaisena malliesimerkkinä satiirista, jolla on staattinen juoni ja keinotekoinen lopetus. Romaanin juonta voi sanoa siinä mielessä staattiseksi, ettei siinä tapahdu mitään käänteentekevää, vaikka juoni onkin tapahtumarikas. Maansa poliittisista ongelmista kirjoittavaa toimittajaa Zamia aletaan mystisesti vainota, minkä vuoksi hän joutuu lukuisiin salaperäisiin selkkauksiin. Mysteerit eivät kuitenkaan varsinaisesti ratkea, vaan niitä tulee vielä lisää aivan teoksen lopussa. Lisäksi teos päättyy kuin seinään, kesken Zamin ja hänet kaapanneen ja hänen aviottomaksi pojakseen esittäytyneen miehen keskustelun. Tämän jälkeen seuraa kuitenkin vielä epilogi, jossa kertoja viittaa mahdolliseen jatko-osaan ja toteaa: ”Rien n’irrite tant certains lecteurs qu’un destin romanesque apparemment inachevé.”⁴⁵ Hän lisää tähän, että vaikka romaani saisi selkeän päätöksen, jotkut lukijat silti taivastelisivat, etteivät he tällaista loppua odottaneet. (Beti 1999, 251.) Toisin sanoen kertoja ilmaisee jättävänsä tarinan kiusallaan kesken, koska mikään selkeä lopetus ei kuitenkaan olisi miellyttänyt kaikkia lukijoita.

⁴⁵ Mikään ei ärsytä joitakin lukijoita yhtä paljon kuin keskeneräiseksi jäävä tarina.

Xalassa puolestaan on selkeä juoni, joka johtaa vääjäämättä El Hadjin nöyryyttämiseen ja hänen elämänsä puitteiden hajoamiseen. *Xala* päättyy kaaosmaiseen kohtaukseen, jossa kerjäläiset valtaavat El Hadjin vaimon Adja Awa Astoun talon ja mellastavat siellä mielin määrin. Kaaokseen syntyy kuitenkin aivan teoksen viimeisillä hetkillä myös eräänlaista järjestystä, sillä El Hadjin *xalaa* ryhdytään häätämään rituaalinomaisella nöyryyttävällä parannuskeinolla, jossa kaikki läsnäolevat sylkevät kolmesti hänen päälleen. (*Xala* 180-190.) Rituaalin voi tulkita palautuvan satiirin juuriin, jotka ovat maagisessa ja rituaalissa.

Satiirin juuret ovat magiassa, joka perustuu uskoon sanan voimaan. Duval ja Martinez viittaavat Robert C. Elliottiin⁴⁶, jonka mukaan satiirilla oli primitiivisissä yhteiskunnissa korjaava rooli. Jos yhteiskunnassa ei ole lakeja, satiiri ottaa juridisen roolin: satiirin pilkan aiheuttama häpeä korjaa sosiaaliset ongelmat. Verbaalisen hyökkäyksen teho perustuu uskoon sanan tehokkuuteen itsessään. Satiirisen kirouksen tarkoitus on alistaa uhria ja jopa tuhota tai tappaa hänet. Primitiivisessä ajattelutavassa pilkka tai naurettavaksi joutuminen (*ridicule*) on ase, jota pelätään samaan tapaan kuin noitien loitsuja. Satiirin voima perustui siis ylikuonnolliseen voimaan sekä sanojen materialisoitumiseen. (Elliott 1960, sit. D&M 2000, 10-12.)

Elliott tukeutuu freudilaiseen ajatteluun, jonka mukaan primitiivinen ihminen saattaa pitää omia halujaan tosiasioina, koska hänelle sanojen käsittely merkitsee samaa kuin niiden asioiden käsittely, joihin sanat viittaavat. Asiasta ja sen representaatiosta tulee siis sama asia: representaatio vaikuttaa suoraan itse asiaan. Alkuperäisestä halusta muotoutuu siten maaginen riitti. Tässä prosessissa satiirinen lausuma jäljittelee haluja saadakseen ne toteutumaan maagisella tavalla. Elliottin mukaan tämä näkyy kaikissa satiireissa, vaikka usko

⁴⁶ Elliott, Robert C. 1960: *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton University Press, Princeton.

taikarituuaalien tehoon onkin kadonnut. Satiiri taiteenakin on yhä säilyttänyt pintansa alla alkuperäisen käytännöllisen tarkoituksensa ja maagisesta alkuperästään johtuvan symbolisen voimansa. (Elliott 1960, sit. D&M 2000, 11.) Elliottin mukaan taide on magian sivistyneempi ja ylevämpi korvaaja. Satiiri ei voinut kehittyä taiteena ennen kuin usko sen taikavoimaan hävisi, sillä kun satiiri vielä yhdistettiin ensisijaisesti noituuteen, sitä säätelivät magian epäkirjalliset ja epärationaaliset lait. Satiirin konkreettisestikin tappava voima säilyi kuitenkin kauan, sillä esimerkiksi monet antiikin Kreikan runoilijoiden satiirien kohteista tekivät häväistyinä itsemurhan. (Elliott 1960, sit. D&M 2000, 22-23, 28.)

Xala vaikuttaa loppukohtaukseen asti melko suoraviivaiselta satiirilta, jonka kohteista ei ole epäilystä. Viimeinen kohtaaminen kuitenkin hämmentää ja herättää kysymyksiä. Syyllisyyttä tunnutaan jaettavan myös muille kuin El Hadjille. Hänen ensimmäinen vaimonsa Adja Awa Astou ja tämän tytär Rama saavat myös tavallaan osansa rangaistuksesta, vaikka heistä on aiemmin annettu kovin myönteinen kuva. Adja Awa Astoua on kuvailtu uskolliseksi ja nöyräksi vaimoksi, ja Rama on nuori nainen, joka arvostaa afrikkalaisia juuriaan ja vastustaa polygamiaa ja naisten epätasa-arvoa. Kerjäläiset kuitenkin mylläävät juuri heidän kodissaan ja ahdistelevat ja pilkkaavat heitä. Ennen mielipiteistään niin varma Rama tuntee olonsa hämmentyneeksi:

Elle-même, Rama, sentait sa colère prête à éclater. Contre qui? Son père? Les miséreux? Elle qui n'avait en tête que les mots "révolution", "ordre social nouveau", sentit dans sa poitrine, tout au fond de son être, quelque chose comme une pierre qui lui tombait lourdement sur le coeur, l'écrasait.⁴⁷
(*Xala* 186.)

⁴⁷ Rama itse kiehui raivosta. Ketä kohtaan? Isäänsä? Näitä heittiöitä? Hän, jolla oli mielessään vain sellaisia sanoja kuten "vallankumous" ja "uusi yhteiskunnallinen järjestys" tunsu rinnassaan, aivan syvällä sisimmässään jotakin, aivan kuin kiven, joka putosi hänen sydämelleen ja musersi hänet.

Lopulta Adja Awa Astou ja Ramakin vain edustavat El Hadjin tavoin uuskolonialistista eliittiä, joka vähät välittää köyhistä. Raman jalot aatteet näyttävät tässä tyhjiltä ja tekopyhiltä, sillä hän on kuitenkin rikkaiden vanhempien tytär, jonka elämää köyhyys ei millään lailla kosketa. Gerald Moore tulkitsee katkelman seuraavasti: “It seems that author has come to see that particular type of 'liberated' woman as very much a bourgeois phenomenon” (Moore 1980, 82).

Kysymyksiä herättää myös teoksen viimeinen lause, joka on sitä edeltävästä talon sisäisiä tapahtumia kuvaavasta kappaleesta irrallinen: ”Le tumulte grandissait. [tauko] Dehors, les forces de l'ordre manipulaient leurs armes en position de tir...”⁴⁸ (*Xala* 190.) Poliisit ovat hetkeä aiemmin käyneet talon ovella tiedustelemassa, pitäisikö tilanteeseen puuttua, mutta El Hadji on joutunut valehtelemaan heille, että kaikki on kunnossa, jotta kerjäläiset parantaisivat hänet hänen *xalastaan*. Poliisien jääminen talon ulkopuolelle ampumavalmiuteen herättää kysymyksiä kerjäläisten kohtalosta: Käykö heille lopulta huonosti? Jos käy, niin miksi? Eivätkö he juuri ole pahan uhreja? Vai voiko heidänkin viattomuutensa kyseenalaistaa?

Xalan juoni ei ole Kernanin tarkoittamassa mielessä staattinen siten, etteikö siinä tapahtuisi mitään muutosta. Ei voida sanoa, että *Xala* päättyisi samaan tilanteeseen (tai vielä huonompaan), josta satiiri alkoi. Ensinnäkin koko teoksen ajan jännitystä ylläpitänyt arvoitus - kuka langetti El Hadjille *xalan* - selviää romaanin lopussa. Lisäksi paha saa palkkansa satiirin kohteen fiktiivisen konstruktion eli El Hadjin saadessa rangaistuksensa. Loppumetreille asti teoksella tuntuu olevan selvät moraalinormit ja selkeä satiirin kohde. Loppukohtauksessa moraalinormit muuttuvat kuitenkin epäselvemmiksi. Satiiri päättyy avoimesti, vaikka El Hadji saakin siinä vielä viimeisen nöyryytyksensä. Teoksen loppuun

⁴⁸ Mylläkkä paisui. [tauko] Ulkona poliisit virittelivät aseitaan laukaisuvalmiuteen...

soveltuu Griffinin ajatus satiirista tutkimuksena, hämmentämisenä ja kysymysten herättämisenä. *Xala* päättyy El Hadjin talon sisällä vallitsevan kaaoksen ja talon ulkopuolella aseineen vartioivien järjestystä symboloivien poliisien väliseen jännitteeseen, joka ei pääse missään vaiheessa laukeamaan.

Verre Cassé -romaanissa taas ei juonen tasolla tapahdu juuri mitään merkittävää. Kertoja istuu kapakassa ja juopottelee baarin muiden asiakkaiden kanssa. Kertomuksen sisällön muodostavat baarin asiakkaiden ja lopulta myös Verre Cassén elämäntarinat kertojan omilla kommenteilla höystettyinä. Tähän teokseen pätee sekä Kernanin teesi satiirin juonen staattisuudesta että Griffinin teoria satiirin moniselitteisyydestä, hämmentävyydestä ja avoimeksi jäämisestä. Teoksen lopussa ei voi sanoa, että mikään olisi muuttunut, mutta myöskään mihinkään satiirin herättämiin kysymyksiin ei ole selkeästi vastattu.

Verre Cassén lopetuksessa toteutuu Griffinin ajatus siitä, ettei satiirilla ole luonnollista loppua, vaan se täytyy päättää enemmän tai vähemmän keinotekoisesti. Griffin antaa esimerkkejä satiireista, jotka saavat päätöksensä ikään kuin olosuhteiden pakosta. Satiiri saattaa päättyä esimerkiksi yön saapumiseen tai siihen, että satiirikko menee nukkumaan tai kuolee, tai hän voi olla vain väsynyt. Satiirikko voi myös yksinkertaisesti jossakin vaiheessa ilmoittaa, että satiiri loppuu nyt. Toisaalta satiiri voi myös päättyä viittaukseen tulevista jatko-osista, joita ei kuitenkaan välttämättä koskaan tule. Griffinin mielestä satiiri voi myös saada näennäisen luonnollisen lopun, mutta jos juuri lopussa lukijalle annetaan vihjeitä kertomuksen uudenlaiseen tulkintaan, voidaan katsoa, ettei satiirilla ole lainkaan varsinaista päätöstä. Griffin antaa tästä esimerkiksi Swiftin *Gulliverin retket*, jonka lopussa vihjataan, että Gulliver olisikin ollut valehtelija. (Griffin 1994, 98-111.)

Myös *Verre Cassé* -romaani päättyy tavallaan olosuhteiden pakosta. Kertojahan voisi periaatteessa kertoa vielä baarin muidenkin asiakkaiden elämäntarinoita, mutta hän ilmoittaa aikovansa tehdä itsemurhan hukuttautumalla läheiseen Tchinouka-jokeen. Hän luovuttaa juuri sitä ennen käsikirjoituksensa eräälle baarin asiakkaalle. Lukijat eivät kuitenkaan tiedä, toteuttaako hän todella itsemurha-aikeensa. Teoksen on päätyttävä myös siksi, että baarinpitäjän Verre Cassélle antama vihko, josta teoksen kerrotaan koostuvan, alkaa olla täynnä.

Mabanckoun seuraavassa romaanissa *Mémoires de porc-épic* (2006) tosin vahvistetaan, että Verre Cassé todellakin hukuttautui jokeen. Muuten aivan eri teemojen ympärille keskittyvän romaanin lopussa on *Le crédit a voyage* -baarin omistajan Escargot entétén kirje, jonka hän lähetti kustantajalle teoksen käsikirjoituksen mukana. Escargot entétén mukaan myös *Mémoires de porc-épic* on Verre Cassén kirjoittama. Hän kertoo, että käsikirjoitus löydettiin metsiköstä Tchinouka-joen läheltä Verre Cassén kuoleman jälkeen. (Mabanckou 2006, 225-229.) Romaani on omistettu muiden muassa Escargot entétélle ja *Le crédit a voyage* -baarin asiakkaille ja se on myös kirjoitettu samaan tyyliin kuin *Verre Cassé*: se on yhtä pitkää pilkuilla rytmitettyä virkettä. *Mémoires de porc-épic* ei nähdäkseni ole satiirinen teos, mutta sen löytyminen metsiköstä antaa jälkikäteen tilaa epäilykselle, että Verre Cassé olisi jättänyt jälkeensä myös muita käsikirjoituksia, joissa satiiri saattaisi jatkua.

5.3. Henkilöhahmo

5.3.1. Karikatyyrin rakentaminen ja *Xalan* henkilöhahmot

Sari Kivistö kirjoittaa, että satiireissa henkilökuvaus on kärjistävää: niissä henkilöiden heikkouksia ja paheita kärjistetään ja liioitellaan pilkallisesti. Kivistön mukaan henkilöt ovat satiirissa ”litteitä muutamista keskeisistä luonteenpiirteistä, heikkouksista tai paheista koostuvia karikatyyrejä.” (Kivistö 2007, 10-11).

Duval ja Martinez viittaavat Ronald Paulsoniin⁴⁹, jonka mukaan satiirin henkilöhahmot eivät määriy sisäisen maailmansa vaan tekojensa (erityisesti rikollisten sellaisten) mukaan. Satiirin henkilöhahmoa ei siten arvostella sen mukaan, millainen hän on, vaan sen, mitä hän on tehnyt. Hänen psykologisia ulottuvuuksiaan, jotka voisivat oikeuttaa hänen tekonsa, ei oteta huomioon. Henkilöä tarkastellaan vain ulkoapäin ja pinnalta ja sen pohjalta tehdään päätelmiä hänen henkisistä piirteistään. Henkilö supistetaan vain muutamaksi piirteeksi, jolloin hänestä tulee pelkkä ”tyyppi”. (Paulson 1967, sit. D&M 2000, 194.)

Satiirin henkilöhahmon rakentaminen perustuu hahmon systemaattiseen alentamiseen. Duval ja Martinez tukeutuvat Rick Edeniin⁵⁰, jonka mukaan hahmosta luodaan yksinkertainen synekdokeen, hyperbolan ja metonymian avulla. Näissä kaikissa yhdistyy pelkistäminen (*réduction*) ja suurentelu, jotka ovat karikatyyrin pääperiaatteet. Karrikoinnilla hahmoa vääristellään rajoittamalla se vain muutamaaan paisuteltuun piirteeseen. (Eden 1987, sit. D&M 2000, 195.)

⁴⁹ Paulson, Ronald 1967: *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*. Yale UP, New Haven.

⁵⁰ Eden, Rick 1987: “Master Tropes in Satire”. *Style*, n° 21, 589-606.

Karikatyyppejä rakennettaessa synekdokeessa valitaan jokin tietty piirre, jota Edenin mukaan voidaan sitten käsitellä kahdella eri tavalla. Keskipakoisessa (*centrifuge*) synekdokeessa kokonaisuuden eri osat rinnastetaan toisiinsa, jolloin syntyy vaikutelma hajanaisesta ja epäkoherentista henkilöstä. Keskihakuisessa (*centripète*) synekdokeessa taas yksi merkityksettömimmistä osista edustaa kokonaisuutta. Tämä osa on usein hahmoa parhaiten kuvaava pahe tai muu vika. Hahmo voidaan joissain satiireissa jopa nimetä tämän piirteen mukaan (esimerkiksi Ben Jonsonin näytelmän *Bartholomew Fair* henkilöahmo nimeltä Littlewit). Keskihakuisessa synekdokeessa hahmo on yksiulotteinen ja usein taipuvainen toistoon tai johonkin pakkomielteeseen, joka voi ilmetä esimerkiksi puheen tasolla, pakkoliikkeinä tai päänäpintyminä. (Eden 1987, sit. D&M 2000, 195-196.)

Hyperbolan avulla paisutellaan synekdokeen avulla eristettyä piirrettä. Metonymian Eden jakaa myös kahteen erilaiseen tapaukseen, sisäiseen ja ulkoiseen metonymiaan. Sisäinen metonymia tekee syistä seurauksia antamalla henkilön teoille alentavia tai pinnallisia perusteluja. Ulkoinen metonymia puolestaan tekee seurauksista syytä supistamalla henkilön sen ulkoisiin piirteisiin ja estämällä täysin pääsyn sen sisäiseen maailmaan. Henkilöt vaikuttavat mekaanisilta, aivan kuin he toimisivat naruista vetämällä eivätkä oman tahtonsa liikuttamina. (Eden 1987, sit. D&M 2000, 196.)

Duvalin ja Martinez'n mukaan satiirissa käytettyjen metaforien tarkoituksena on aina alentaa henkilön arvoa. Metaforia rakennetaan usein esimerkiksi eläinkuntaan liittyvän kuvaston avulla. Tiettyihin eläinten piirteisiin liitetään tiettyjä moraalisia vastineita. Satiirissa tämä voidaan toteuttaa esimerkiksi siten, että henkilölle annetaan jonkin eläimen fysiologisia piirteitä. Erilaisia motiiveja (esim. ihmisiin, eläinkuntaan ja kasvikuntaan liittyviä) toisiinsa

sotkemalla voidaan saada aikaan groteskia tyyliä, joka on yksi satiirin usein käyttämistä keinoista. (D&M 2000, 196-197)

Henkilöhahmo rakennetaan kolmella keinolla, jotka ovat variaatio, sekoittaminen (*amalgame*) ja toisto. Ne kaikki nojaavat suurenteluun pirstaloimisen kautta, joka on Duvalin ja Martinez'n mukaan satiirisen moodin keskeinen periaate. Variaatiolla viitataan sellaiseen tilanteeseen, jossa henkilön yhtä pahetta valaistaan monella eri tavalla. Sekoittamisessa henkilö saa pääpaheen lisäksi muita, pienempiä vikoja, joiden tehtävä on vahvistaa henkilön tuomiota. Henkistä laatua olevaa pahetta voidaan tukea esimerkiksi jollakin fyysisellä vialla tai omituisuudella. Tämä näyttäisi pätevän *Xalan* päähenkilöön El Hadjiin, joka kärsii yllättävästä impotenssista. Tällaisena pienenä vikana voi toimia myös erikoinen puhetapa, murre tai aksentti. Kolmas keino, toisto, taas toimii siten, että yhtä ja samaa pahetta edustaakin monta eri henkilöä, jolloin syntyy vaikutelma täysin turmeltuneesta yhteiskunnasta. (D&M 2000, 197-198.)

Sembènen *Xalassa* henkilöhahmot ovat selkeästi karikatyyreja. Kaikki keskeiset henkilöt on rakennettu keskihakuisen synekdokeen avulla, jossa henkilö on rakennettu parin paheen tai muun luonteenpiirteen ympärille.

El Hadjin henkilöhahmo rakentuu hänen vallanhalunsa ja ahneutensa ympärille. Häntä tarkastellaan vain pinnalta ja hänen tekojensa mukaan: häntä määrittävät porvaristoon kuuluminen, omaisuuden tavoittelu ja epärehelliset liiketoimet. Rick Edenin ajatuksia seurailleen El Hadjin henkilöhahmon rakentamisessa on siis käytetty myös ulkoista metonymiaa. Lukijalle ei anneta mahdollisuutta tutustua El Hadjin sisäiseen maailmaan, sillä hänen ajatuksistaan ei kerrota muuta kuin se, että *xalasta* tulee hänen elämäänsä ja ajatuksiaan

hallitseva asia. Hän ei ajattele mitään muuta kuin sitä, kuinka pääsisi *xalasta* eroon ja saisi selville, kuka hänet on kironnut.

Toisaalta teoksessa vihjataan pariin otteeseen siihen, että El Hadji on kuitenkin jossain määrin myös surullinen hahmo, jota kohtaan lukija voi tuntea jopa myötätuntoa. Teoistaan huolimatta hänetkin voi nähdä uhrina. El Hadji ei ole läpeensä paha hahmo, vaan hän on kolonisoidun kulttuurin tuote. Vaikka kertoja sanoo El Hadjin osaavan taitavasti käyttää hyväkseen sekä afrikkalaista että eurooppalaista kulttuuria (*Xala* 12), voi hänet nähdä jossain määrin myös afrikkalaisten perinteiden ja länsimaisten tapojen sekoittumisen ja uskolonialismin uhrina. *Xalassa* tuodaan esille polygamian nurja puoli myös miehen kannalta: polygamia ei ole pelkästään miehen etuoikeus, vaan etenkin kaupungeissa se merkitsee myös paljon velvollisuuksia (*Xala* 115-116). Jokainen vaimo asuu lapsineen omassa El Hadjin ylläpitämässä talossaan. Moniavioisuus ei tuokaan El Hadjille vain onnea ja kunniaa, sillä kolmen vaimon ylläpitäminen vaatii varakkuutta, ja omaisuutta hankkiakseen on oltava häikäilemätön. El Hadji oleskelee vaimojensa luona vain öisin, silloin, kun on kunkin vaimon vuoro polygamisessa järjestelmässä. Vaikean paikan tullen tai halutessaan olla rauhassa hän ei kuitenkaan voi mennä mihinkään kolmesta kodistaan siestan ajaksi vaan joutuu menemään hotelliin (*Xala* 106). El Hadji on siis suuresta perheestään huolimatta loppujen lopuksi aivan yksin.

Myös muut *Xalan* henkilöahmot ovat keskihakuisia. El Hadjin toista vaimoa Oumi N'Doyea määrittää hänen ihailunsa kaikkea ranskalaista ja yleistä kohtaan sekä vaativaisuus. Oumilla on ranskalaisia huonekaluja, hän kuuntelee ainoastaan ranskankielistä kansainvälistä radiokanavaa sekä lukee päivittäin ulkomaisia naistenlehtiä ja haaveilee tähden elämästä (*Xala* 32, 65, 69). El Hadjin tytärtä Ramaa taas määrittää nuoren yliopisto-opiskelijan

idealistsuus ja halu parantaa maailmaa, ensimmäistä vaimoa Adja Awa Astoua nöyryys, autonkuljettajaa uskollisuus ja kolmannen vaimon tätiä Yay Binetaa ahneus.

5.3.2. Verre Cassé ja hulluuden teema

Mabanckoun *Verre Cassé* -romaanin henkilöitä sen sijaan ei kaikkia ole tehty saman kaavan mukaan. Romaanista löytyy toki joitakin keskihakuisen synekdokeen avulla rakennettuja henkilöitä. Imprimeur on näistä kenties selkein hahmo: hänen henkilönsä keskiössä on tarve samastua entiseen siirtomaavaltaan.

Valtaosa *Verre Cassén* henkilöistä ei kuitenkaan ole karikatyyrejä siinä mielessä, että heidät supistettaisiin vain muutamaksi piirteeksi. Esimerkiksi kertojan eli Verre Cassén henkilöahmo on melko monipuolinen. Tämä saattaa johtua siitä, etteivät *Le crédit a voyagé* -baarin asiakkaat, Imprimeuria lukuun ottamatta, edusta postkoloniaalisen satiirin pääasiallisia kohteita eli entistä siirtomaavaltaa ja paikallista uskollista eliittiä. Sen sijaan Mabanckoun romaanissa on merkillepantavaa se, että lähes kaikki romaanin henkilöt saattavat olla hulluja. Tätä voi pitää osoituksena Duvalin ja Martinez'n mainitsemasta toistosta henkilöahmon rakentamisessa. Toistossa samaa pahetta tai piirrettä edustaa monta eri henkilöä.

Jokainen Verre Cassélle elämäntarinaansa kertova henkilö kertoo tarinansa tietysti omasta näkökulmastaan. Tarinaansa kertovat henkilöt vakuuttavat aina, että he ovat oikeassa ja ovat kärsineet vääryyttä, sillä heitä vastaan on esimerkiksi juoniteltu tai heidät on viety syyttä suotta mielisairaalaan. Muilla ihmisillä voi kuitenkin olla asioista erilainen versio. Jossakin

vaiheessa tarinaa tulee aina hetki, jolloin esiin tuodaan myös kertojan lähipiirin suhtautuminen tarinan kertojaan ja tapahtumiin. Tässä kohtaa lukijalle herää aina epäily, että henkilö saattaakin olla jollain tavalla hullu.

Verre Cassé ei ennen kaksiosaisen teoksen ensimmäisen osan loppua kerro itsestään juuri mitään. Hän on ulkopuolinen tarkkailija, joka keskittyy muiden ihmisten elämäntarinoiden kertomiseen. Koska kirjoitustehtävä on annettu juuri hänelle, saa lukijan sellaisen käsityksen, että hän on varmasti selväjärkinen ihminen, joka on paremmassa jamassa elämässään kuin ne, joiden onnettomia tarinoita hän kertoo. Lisäksi kertoja tekee ihmisistä ja tapahtumista teräviä huomioita. Vasta usean henkilön tarinan jälkeen saadaan tietää, että Verre Cassé on elämänhalunsa kadottanut 64-vuotias entinen opettaja, joka juopottelee jatkuvasti, muistelee masentuneena jo kauan sitten virtaan hukkunutta äitiään ja käyttäytyy usein oudosti.

Ensimmäinen viite kertojan hulluudesta saadaan erään prostituoidun repliikistä, sillä tämä ei suostu ottamaan kertojaa asiakkaakseen: ”tu es un bateau ivre, tu pues, tu parles seul dans la rue”⁵¹ (VC 126-127). Kadulla itsekseen puhuminen viittaa siihen, ettei kaikki olisi kunnossa kertojan päässä. Kertoja itsekin mainitsee välillä puhuvansa yksin sekä saavansa hervottomia naurukohtauksia tilanteissa, jotka tuskin lukijaa naurattavat. Zéro Faute -niminen noita, jonka luokse kertoja viedään parannettavaksi alkoholismistaan, on sitä mieltä, että kertojan oikea paikka olisi mielisairaala. Escargot entêté puolestaan toteaa, että hän olisi palkannut Verre Cassén tarjoilijaksi baariinsa, jos tämä vain olisi selväjärkisempi. (VC 169, 191 .) Muut ihmiset ovat siis selvästi sitä mieltä, että Verre Cassé on jollakin tavalla hullu.

⁵¹ *olet ympärihumalassa, haiset, puhut itsekseesi kadulla*

Kertoja on kuitenkin hyvin sivistynyt, sillä hänellä on laajat tiedot kirjallisuudesta, historiasta ja tieteistä. Kertojaan tuntuu soveltuvan ajatus keskipakoisesta henkilöahmosta, jossa kokonaisuuden eri osat rinnastetaan toisiinsa. Verre Cassén henkilössä rinnastetaan toisiinsa yhtäältä tarkkasilmäisyys ja oppineisuus ja toisaalta hulluus ja holtittomuus. Lopputuloksena on epäkoherentti henkilöahmo, jonka hulluus vaikuttaa epäuskottavalta, vaikka se tuodaankin selkeästi esiin.

Lopulta Verre Cassé kertoo menettäneensä opettajan työnsä juopottelun ja sopimattomien tapojen takia. Hän myöhästeli, näytti lapsille takapuoltaan, piirsi taululle jättiläismäisiä sukupuolielimiä, pissasi luokan nurkkaan, nipisteli kollegojensa takapuolia ja juotti lapsille palmuviiniä. Hän kuitenkin kertoo tästä ikään kuin ulkopuolisen silmin, sillä hän käyttää senaikaisista tekemisistään aina sanoja ”il paraît” (”kuulemma”). (VC 172). Hän ei siis itse vahvista tehneensä omituisia asioita, joita muut ovat sanoneet hänen tehneen.

Kertojan hulluudella on myös postkoloniaalisia ulottuvuuksia. Häneltä evätään yksitellen kaikki opetusmateriaalit, koska hän käyttää niitä väärin:

et puis on ne m'a plus fourni de carte de notre pays parce que paraît-il je l'appelais encore du nom qui était le sien à l'époque de la royauté, et j'ai dit haut et fort ”je m'en fous, j'ai pas besoin de tout ça pour enseigner, [--] je m'en fous aussi de la carte de notre pays parce que ce pays c'est de la merde, c'est des frontières qu'on a héritées quand les Blancs se partageaient leur gâteau colonial à Berlin, donc ce pays n'existe même pas, c'est une réserve avec du bétail qui meurt de disette”⁵² (VC 174).

⁵² ja sitten minulle ei annettu enää maamme karttaa, koska kutsuin sitä kuulemma vieläkin sen kuningaskunnan aikaisella nimellä, ja minä sanoin kovalla äänellä ”minä vähän välitän, minä en tarvitse kaikkea tuota pystyäkseeni opettamaan, [--] minä vähät välitän myös maamme kartasta, koska tämä maa on pelkkää paskaa, se on vain rajoja jotka saimme perinnöksi, kun valkoiset jakoivat keskenään koloniaalista kakkuaan Berliinissä, tätä maata ei siis ole edes olemassa, se on reservaatti, jossa karja kuolee nälkään”

Kertojan hulluus onkin eräänlaista postkoloniaalista vastapuhetta. Hän kieltäytyy tahallisesti opettamasta kolonialististen oppien mukaisesti käyttämällä maastaan nimeä, jolla se tunnettiin ennen siirtomaakautta. Tämän jälkeen hän ilmaisee selkeästi kantansa kolonialismiin ja sen tuotoksiin - ensimmäisen ja ainoan kerran koko teoksessa. Lisäksi Verre Cassé kertoo, että koulussa raportoitiin ylemmille tahoille hänen ”primitiivisistä tavoistaan” (”mes mœurs de primitif”) (VC 172). Lukija ei voi tietää, onko ilmaus peräisin häneltä itseltään vai koulun johdolta, mutta joka tapauksessa hänet rinnastetaan siinä kolonialistisen diskurssin mukaisesti primitiiviseen alkuasukkaaseen vastakohtana sivistyneelle kolonialistille. Kertoja itse selvästi mieluummin samastuu ensin mainittuun.

Hulluuden voi liittää Mihail Bahtinin ajatuksiin hulluuden teemasta karnevaalissa ja groteskissa. Bahtinin mukaan hullu on groteskissa usein toisenlaisen totuuden edustaja, joka pystyy näkemään totena pidetyn virallisen maailman tai maailmankatsomuksen tuolle puolen (Bahtin 2002, 37). Bahtin kirjoittaa: ”groteski käyttää hulluuden teemaa [--] siihen että vapaudutaan ’tuosta väärän totuuden maailmasta’, jotta nähtäisiin maailma tuosta ’totuudesta’ vapautunein silmin” (Bahtin 2002, 46).

Tältä näkökannalta hulluuden voi liittää kolonialisti/kolonisoitu -asetelmaan. Tällöin entisten siirtomaiden voi nähdä olevan ”hullun” lailla tosielämässä marginaalisessa asemassa, missä entiset siirtomaavallat haluavat ne pitää, jottei niitä voisi pitää vakavasti otettavina keskustelukumppaneina. Groteskille ominaisen hulluuden tapaan niillä on kuitenkin potentiaalia nähdä ja rakentaa kolonialistisen/uuskolonialistisen diskurssin sijaan toisenlainen maailma. Verre Cassén kohdalla tähän viittaa myös se, että kertojan koulussa opettaessaan tekemät omituisuudet, joista äsken mainitsin, ovat kaikki groteskeja tekoja. Takapuolen näyttäminen ja toisten takapuolten nipistely, sukupuolielinten piirtely, pissaaminen ja

palmuviinin juottaminen ovat kaikki materiaalis-ruumiilliseen alapuoleen liittyviä kuvia. (ks. luku ”Groteski”.)

Toinen *Verre Cassén* henkilöahmo, joka saattaa olla hullu, on Imprimeur. Myös hänestä saa ensin sellaisen käsityksen, että hän on melko normaali mies, tosin vahvasti itsekorostukseen taipuvainen. Imprimeurilla on tavalliset keskiluokkaiset unelmat, jotka hän saavuttaakin: hänellä on hyvä työpaikka ja vaimo, jonka kanssa hän asuu kauniissa talossa Pariisin rauhallisella esikaupunkialueella.

Imprimeurin onnellinen ja tavallinen elämä saa kuitenkin käänteeseen, kun hän löytää kotinsa vessanpöntöstä vieraita käytettyjä kondomeja ja päättää ottaa selvälle, mistä on kyse. Hän selostaa, miten hän tutkimustensa päätteeksi yllätti samasta sängystä itse teossa vaimonsa Célinen ja teini-ikäisen poikansa, jonka hän on saanut aikoinaan toisen naisen kanssa. Imprimeur saa raivokohtauksen ja joutuu mielisairaalaan. Imprimeur itse uskoo vakaasti järkyttävään tarinaansa ja yrittää vakuutella sen todenperäisyyttä muille. (VC 79-85.) Koska kaikki muut kuitenkin pitävät häntä hulluna, on lukijankaan vaikea uskoa häntä. Sairaalassa kaikki muut potilaat ovat sitä mieltä, että Imprimeur vasta onkin hullu. Lisäksi häntä pidetään sairaalassa pyörätuoliin sidottuna, jotta hän ei rikkoisi kaikkea, ja lopulta hänet siirretään vaarallisten potilaiden osastolle. Céline-vaimon mukaan Imprimeur olisi ollut hullu ja juoppo jo pidemmän aikaa. Lopulta Imprimeur itsekin myöntää ainakin osittain, että jossain vaiheessa hän todellakin tuli hulluksi. (VC 85-87.)

Imprimeurin tarina jää kuitenkin siinä mielessä avoimeksi, ettei lukija voi varmasti tietää, kuka on oikeassa. Mitä oikeasti tapahtui ja onko Imprimeur todellakin hullu, vai valehtelee joku? Voidaan silti olettaa, että häntä tuskin pidettäisiin sairaalassa sidottuna, ellei hän

oikeasti olisi vaarallinen. Jos hän on hullu ja koko hänen tarinansa hänen vaimonsa ja poikansa suhteesta on pötyä, herää kuitenkin epäilyksiä, että mikä tahansa muukin asia hänen tarinassaan saattaa olla valhetta.

Imprimeur ei kuitenkaan vaikuta bahtinilaiselta virallisen eli koloniaalisen totuuden tuolle puolen näkevältä hullulta. Kuten totean luvussa ”Satiirin kohde *Verre Casséssa*”, Imprimeur tuntee merkillisen voimakasta tarvetta samastua entiseen siirtomaavaltaan, vaikka hän väittääkin olevansa ylpeä afrikkalaisista juuristaan. Herätessään kerran sairaalassa rauhoittavan piikin vaikutuksen lakattua hän luulee olevansa taivaassa ja pyytää saada puhua itsensä Jumalan kanssa. Sairaanhoitajat myötäilevät häntä ja pian hänen eteensä ilmestyy valkoiseen takkiin pukeutunut mustaihoinen mies, joka esittäytyy Jumalaksi. Imprimeur suuttuu ja julistaa, ettei kyseinen mies voi olla Jumala, koska Jumala ei ole musta. Hänen eteensä tuodaan nyt valkoinen mies:

il était aussi grand, avec des cheveux gris, une barbe épaisse, les yeux bleus, la peau très blanche, j’ai ressenti une vraie transe, de vrais frissons comme si j’étais habité par l’Esprit saint, et j’ai commencé à parler comme si je m’adressais à Dieu en personne, et après ma confession ma voix s’est tout d’un coup éteinte, plus aucun mot ne sortait, j’étais vraiment devenu fou⁵³ (VC 87).

Imprimeur siis tunnustaa vain valkoisen Jumalan, vieläpä ulkonäöltään mahdollisimman stereotyyppisen valkoisen jumalhahmon. Jumaluuden voi nähdä tässä laajemminkin merkitsemään kaikkea ylintä valtaa, ei pelkästään uskontoa. Imprimeurin voidaan siis ajatella joutuvan haltioituneeseen transsiin kohdatessaan entisen siirtomaavallan eli Ranskan jumalallisen ruumiillistuman. Imprimeur myöntää kuitenkin vasta tässä vaiheessa itse

⁵³ hän oli yhtä pitkä, hänellä oli harmaat hiukset, tuuhea parta, hyvin valkoinen iho, minä olin hurmoksessa, tunsin oikeita väristyksiä aivan kuin Pyhä henki olisi ollut minussa, ja aloin puhua kuin olisin puhutellut itse Jumalaa, ja tunnustukseni jälkeen ääneni sammui yhtäkkiä, yhtään sanaa ei enää päässyt ulos, olin tosiaan tullut hulluksi

tulleensa hulluksi, vaikka tähän asti hän on kieltänyt sen. Tämä voidaan tulkita niin, että Imprimeurinkin mielestä tällainen siirtomaavallan palvonta on jo mielenvikaista.

6. Groteski

Groteskien piirteiden on sanottu olevan luonteenomaisia satiireille. Näin näyttäisi olevan myös omien kohdeteosteni kohdalla. Tässä luvussa käytän apunani Mihail Bahtinin teoriaa groteskista ja pohdin, voiko kohdeteksteissäni nähdä piirteitä Bahtinin groteskista realismista.

Bahtin käsittelee teoksessaan *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru* kansannauruun ja karnevalistiseen maailmankatsomukseen perustuvaa groteskia realismia. Groteski realismi perustuu kaiken ylevän ja henkisen alentamiselle ja materiaalistamiselle. Bahtinin mukaan tällaiseen groteskiin kuuluvat olennaisesti materiaalis-ruumiilliset kuvat, jotka liittyvät ruumiin alapuoleen. Groteski realismi perustuu topografisiin merkityksiin: ylhäällä on taivas ja alhaalla maa. Ruumiillisessa ulottuvuudessa ylhäällä on pää ja kasvot ja alhaalla sukuelimet, vatsa ja takapuoli. (Bahtin 2002, 20-21) Juuri alhaalla sijaitsevat asiat ovat groteskissa realismissa merkityksellisiä.

Groteskiin realismiin kuuluu olennaisesti ambivalenttisuus: se on yhtä aikaa sekä tuhoavaa että uutta synnyttävää. Alentaminen tarkoittaa saattamista osaksi maata, joka yhtä aikaa nielee (vrt. hauta ja vatsa) ja synnyttää (maan/äidin kohtu). Alentamisessa elämä keskitetään ruumiin alapuoleen, jolloin keskeisiksi nousevat siihen liittyvät toiminnot, kuten yhdyntä, siittäminen, raskaus, syntyminen, ahmiminen ja tarpeenteko. (Bahtin 2002, 21.) Materiaalis-ruumiillinen alapuoli on kuitenkin Bahtinin mukaan iloista ja positiivista, vastakohtana romantiikan kirjallisuuden groteskin pelottaville kuville. Bahtinin mukaan groteskiin realismiin kuuluu ennen kaikkea kansan nauru ja ilo. Hänelle groteski ei siis ole synkkää ja pelottavaa, joksi se hänen mukaansa muuttui romantiikan aikana. (Bahtin 2002, 37.)

6.1. Groteski *Xalassa*: rujot ruumiit ja nurinperin käännetty maailma

Sembène Ousmanen *Xalan* loppukohtausta (*Xala* 179-190) voi pitää groteskina. El Hadjille kirouksen langettanut kerjäläinen kerää kokoon suuren joukon kerjäläisiä, raajarikkoisia ja spitaalisia sekä valtaa heidän kanssaan El Hadjin ensimmäisen vaimon Adja Awa Astoun talon. *Xalan* loppukohtauksessa kuvaillaan kerjäläisten ruoja ja sairaita ruumiita: joltakin puuttuu jalka, toiselta molemmat, kolmannelta käsi ja loput vähintäänkin ontuvat. Jollakin on kyttyräselkä, rumat kasvot, halkeilleet kantapäät tai spitaalun runtelemat kädet. Nämä ruumiit ovat kaikki jollakin tavalla epämuodostuneita. Tässä korostuvat ennen kaikkea käsien tai jalkojen puuttuminen tai niiden viat. Raajoilla on tässä siis suurempi merkitys kuin vain ”statistin rooli”, jonka Bahtin niille antaa groteskin kuvastossa (ks. Bahtin 2002, 282). Kohtauksessa korostetaan erityisesti raajojen epämuodostuneisuuden kautta kerjäläisten ruumiiden iljettävyyttä ja niiden muissa ihmisissä aiheuttamia kauhun ja fyysisen pahoinvoinnin tunteita.

On kuitenkin huomattava, että kohtaaminen Adja Awa Astoun talossa on ennen kaikkea hilpeä. Siinä jännite, joka on luotu kahden vastapoolin, rikkaiden ja köyhien välille, purkautuu absurdiksi sekamelskaksi. Kohtauksessa voi nähdä karnevalistisiakin piirteitä: kerjäläiset saapuvat paikalle kulkueena ja temmeltävät sitten iloisina hienossa ympäristössä, juhliivat ja syövät. Erityisesti syömiset kuuluvat olennaisesti karnevaaliin. Toisaalta vastapuoli eli El Hadji, Adja Awa Astou ja Rama eivät jaa kerjäläisten hilpeyttä.

Kohtauksessa rikkaiden ja köyhien välillä vallinnut fyysinen etäisyys on kadonnut, sillä nyt molemmat ovat yllättäen samassa tilassa ja kosketusetäisyydellä toisistaan. Fyysinen

läheisyys korostaa ristiriitaa köyhien ja rikkaiden maailmojen välillä. Kerjäläisten melskaaminen ylellisessä talossa asettaa absurdiudellaan El Hadjin länsimaisen ja ylellisen elämäntyylin naurettavaan valoon. Kerjäläiset eivät edes tunne Evian-vettä, ranskalaisuuden ja samalla entisen siirtomaavallan symbolia ja ainoaa vettä, jota El Hadji suostuu juomaan. Toisaalta voidaan myös ajatella, että Adja Awa Astoun taloon on muodostunut karnevaalimaisesti reaalityodellisuudesta erillinen maailma (ks. Bahtin 2002, 7-8), jossa roolit ovat kääntyneet ylösalaisin: vauraudella ei ole enää mitään merkitystä, koska määräysvalta on kerjäläisellä, joka ainoana voi parantaa El Hadjin *xalan*. Bahtinin mukaan karnevaalinauruun kuuluu kaikenlainen asioiden nurinniskoin ja ylösalaisin kääntäminen: ylhäinen ja alhainen tai vaikkapa kasvot ja takapuoli vaihtavat paikkaa (Bahtin 2002, 12). Tällaisen erillisen karnevalistisen maailman tulkintaa tukee myös se, että heti talon ulkopuolella on reaali maailman todellisuus, jossa vallitsee järjestys (poliisit järjestyksenpitäjinä), kun taas Adja Awa Astoun talossa vallitsee hilpeä kaaos.

Luvussa ”Satiirin rakentama maailma” mainitsin, että satiirille on ominaista temaattinen *mundus universus*, nurinpäin käännetty maailma. Satiirissa maailma voidaan kääntää ylösalaisin esimerkiksi juuri vaihtamalla eri sosiaalisten ryhmien välisiä rooleja keskenään. Nurinperin kääntämisen tehtävä on paljastaa vääryydet ja tiettyjen sosiaalisten hierarkioiden keinotekoisuus ja sitä kautta luoda oikeudenmukaisempi maailma. (D&M 2000, 201-202, 204.) Myös senegalilaisen kirjailijan Aminata Sow Fallin romaanissa *La grève des Bàttu* (1979; suom. *Kerjäläisten lakko*, 1990) on samankaltainen tilanne, jossa roolit ja valta-asetat kääntyvät nurinniskoin. Sow Fallin teoksen tilanne muistuttaa yllättävän paljon *Xalaa*, sillä molemmissa romaaneissa köyhät kerjäläiset kostavat rikkaalle miehelle, joka on kohdellut heitä kaltoin.⁵⁴ *La grève des Bàttu* -romaanissa vallanhimoinen virkamies Mour Ndiaye

⁵⁴ Lisää *Xalan* ja *La grève des Bàttu* -romaanin samankaltaisuuksista: Hawkins, Peter 1996:

haluaa päästä eroon kaupungilla parveilevista kerjäläisistä karkottamalla heidät syrjäseuduille. Kerjäläiset kuitenkin kostavat menemällä lakkoon, jolloin Mour ei voikaan antaa heille almuja, jotka hänen pitäisi parantajan mukaan lahjoittaa näille tullakseen valituksi maan seuraavaksi varapresidentiksi. Kerjäläiset ovatkin yhtäkkiä valta-asemassa: he eivät Mourin nöyristelevistä aneluista huolimatta suostu pitämään taukoa lakostaan siksi aikaa, että tämä saisi vaadittavat almut jaettua. Projekti kerjäläisten karkottamisesta osuu Mourin omaan nilkkaan, sillä hän ei lopulta saa varapresidentin paikkaa.

Xalassa satiirin kohde saa rangaistuksensa juuri bahtinilaiseen groteskiin liittyvän tematiikan kautta. Bahtinin mukaan ”groteskin ruumiin olennaisimpia osia ovat *ne ruumiinosat*, joissa *ruumis ylittää itsensä ja omat rajansa ja panee alulle uuden (toisen) ruumiin: maha ja fallos* (Bahtin 2002, 281). *Xalassa* El Hadjin rangaistus on sukupuolielimen toimintakyvyttömyys. Näen ruumiin alapuoleen kuuluvan falloksen symboloivan *Xalassa* samalla yhteiskunnallista ja uskollonistista valtaa. Bahtinia mukailleen siis valta alennettaisiin *Xalassa* materiaalis-ruumiilliselle tasolle. Impotenssin myötä El Hadjin koko elämä menee raiteiltaan, niin taloudellisesti kuin sosiaalisestikin. Koska El Hadji käyttää kaiken aikansa ja rahansa parantuakseen *xalasta* ja saadakseen selville, kuka hänet on kironnut, hänen taloutensa romahtaa, jolloin hän menettää asemansa maan liikemiesten joukossa, ja lopulta kaksi vaimoistakin jättää hänet. Jos fallos symboloi hedelmällisyyttä, merkitsee impotenssi käänteisesti hedelmällisyyden ja samalla kaiken toimintakyvyn riistämistä.

Toisaalta Bahtinin mukaan groteskille on olennaista ennen kaikkea sen ambivalentti luonne: se yhtä aikaa tuottaa kuolemaa ja synnyttää uutta. Voidaan ajatella, että *Xalassa* kuolemaan verrattavan hedelmällisyyden ja vallan riistämisen uutta synnyttävä kääntöpuoli olisi satiirin

”Marxist Intertext, Islamic Reinscription? Some Common Themes in the Novels of Sembène Ousmane and Aminata Sow Fall.” Teoksessa Ibnlfassi, Laïla & Hitchcott, Nicki (ed.): *African Francophone Writing. A Critical Introduction*. Berg, Oxford/Washington D.C., 163-169.

korjaava vaikutus, jonka tuloksena on parempi maailma. Samalla kohtauksessa juhlistettaisiin karnevaalimaisesti vanhan maailman (uuskolonialistinen aika) kuolemaa ja uuden (uusi oikeudenmukaisempi maailma) syntymistä. (ks. Bahtin 2002, esim. 366.)

Kerjäläinen lupaa parantaa El Hadjin *xalasta*, jos tämä riisuutuu alastomaksi kaikkien edessä ja antaa jokaisen paikallaolijan sylkäistä päälleen kolmesti. Sylki on ruumiin erite, joka kuuluu groteskin ruumiillis-materiaalisen alapuolen kuviin. Lopulta El Hadjin housut kiertävät kerjäläisten käsissä: ”Il avait quitté son pantalon. Le pantalon, comme un trophée, passait de main en main.”⁵⁵ (*Xala* 190) Housut ovat miehisen määräysvallan symboli (ransk. sanonta ”porter le pantalon”=olla mies talossa, määrätä), jota Sembène on käyttänyt muissakin teoksissaan, esimerkiksi novellissaan *Taaw* (1987) ja romaanissaan *Les Bouts de Bois de Dieu* (1960; suom. *Jumalan puupalikat*, 1973). Ironista tässä housujen menettämisessä on se, että El Hadjin miehinen määräysvalta on aiemminkin ollut kyseenalainen, sillä itse asiassa naiset ovat suurena määrin ohjailleet hänen elämäänsä. Toinen vaimo Oumi N'Doye määräälee häntä kuten haluaa, ja Yay Bineta onnistuu järjestämään hänet veljentyttärensä N'Gonén kanssa naimisiin. Toisaalta housut voidaan nähdä yleisemmällä tasolla vallan symbolina. Tällöin voidaan ajatella, että El Hadjilta (ja kaikelta siltä, mitä hän edustaa) on riistetty yhteiskunnallinen valta. Näin satiiri siis korjaisi fiktiivisen tarinan sisällä yhteiskunnan epäkohdat.

Lopuksi El Hadji saa päähänsä vielä hääkruunun, minkä voi nähdä eräänlaisena narrin kruunaamisena ylösalaisin käännettyssä maailmassa, joka Bahtinin mukaan kuuluu karnevaalikieleen (ks. Bahtin 2002, 12). Kyttyräselkäinen mies on aiemmin ottanut hääkruunun mallinuden päästä ja keimaillut itse se päässään. Lopuksi hän asettaa kruunun

⁵⁵ Hän oli riisunut housunsa. Housut kiersivät kädestä käteen kuin voitonmerkki.

syljellä kuorrutetun El Hadjin päähän. Bahtinin mukaan ”[n]arrissa kaikki hallitsijan määreet on käännetty ylösalaisin, siirretty ylhäältä alas; narri on ”ylösalaisin käännetyn maailman” kuningas” (Bahtin 2002, 329.)

6.2. Groteski *Verre Casséssa*

Alain Mabanckoun romaanissa *Verre Cassé* on paljon bahtinilaisen groteskin realismin piirteitä. Bahtinin groteskin teorian valossa on syytä nostaa tarkempaan tarkasteluun erityisesti *Le crédit a voyage* -kapakan takapihalla tapahtuva vedenheittokilpailu, virtaamisen teema sekä teoksen skatologinen kuvasto.

6.2.1. Vedenheittokilpailun analyysi

Tarkastelen ensin virtsaamiskilpailua, joka käydään baarin rähjäisellä takapihalla kaupungin legendaarisen vedenheittomestari Robinetten⁵⁶ ja kortteliin poikkeamaan tulleen pöyhkeilevän Casimirin välillä. Robinette haastaa Casimirin kisaan ja lupaa tälle petipuuhiä, jos tämä voittaa. Kilpailu on varsinainen speaktaakkeli, jota baarin asiakkaat menevät joukolla katsomaan.

Robinette on rehevä nainen, jonka muotoja kertoja luonnehtii liioitellen. Etenkin Robinetten mahtavaa takamusta kuvaillaan moneen otteeseen: ”sa montagne de fesses” (”hänen pakaravuorensa”) (VC 99), ”les tours jumelles qui lui servent de fesses” (”kaksoistornit, jotka

⁵⁶ Naisen nimi on muotoiltu ranskan kielen hanaa tarkoittavasta sanasta *robinet*.

hoitavat hänen pakaroidensa virkaa”) (VC 100), ”le derrière éléphantique” (VC 104) (jättiläismäinen takamus). Bahtinin mukaan hyperbola eli liioittelu etenkin ruumiin ja ruoan kuvauksessa sekä kaikenlainen ylettömyys ja ylenpalttisuus ovat groteskille ominaisia piirteitä (Bahtin 2002, 270). Vuoren ja tornin kuvissa Robinetten takamus liitetään falloksen ja sitä kautta hedelmällisyyden kuvastoon. Kuvauksessa hyödynnetään satiirille ominaisia pirstoamisen ja suurentelun efektejä: Robinetten koko olemuksesta valitaan erityisesti hänen muhkea takapuolensa, jota paisutellaan hyperbolan avulla.

Takapuoli on tyypillinen materiaalis-ruumiilliseen alapuoleen kuuluva kuva. Se kuuluu siihen kuvastoon, jossa Bahtinin mukaan ruumis ylittää omat rajansa ja yhdistyy maailmaan sekä toisiin ruumiisiin. Groteskin realismin maailmankuva on kosminen: ruumis on yhtä aikaa ambivalentisti sekä synnyttävä että kuoleva ja se on erottamattomasti liittynyt maailmaan. Groteski ruumis on Bahtinin mukaan itse asiassa kaksoisruumis, sillä sen tapahtumat ”kehittyvät aina kahden ruumiin rajalla, ikään kuin kahden ruumiin kosketuskohdassa”. Toinen näistä ruumiista on vanha ja kuoleva ja siihen kytköksissä oleva toinen ruumis on syntyvä. Groteskin ruumis on jatkuvasti muotoutumisen tilassa; se ei ole nykyajan ruumiskäsityksen tapaan yksilöllinen, suljettu eikä erillinen. (Bahtin 2002, 284-285.)

Groteskissa ruumiin tärkeimmät osat ovat erilaiset ulokkeet ja aukot, joissa ”ylitetään kahden ruumiin sekä ruumiin ja maailman väliset rajat, ne toimivat näiden vaihdon ja vuorovaikutuksen alueena” (Bahtin 2002, 281-282). Tärkeimmät groteskin ruumiin osat ovat tärkeysjärjestyksessä maha ja sukupuolielimet, suu ja lopuksi takapuoli. Samalla groteskin ruumiillisuuden tärkeimmät tapahtumat liittyvät näihin ruumiinosiin. Muun muassa syöminen, juominen, erilaiset erittämistoiminnot, sukupuoliyhdyntä, raskaus, synnytys, vanhuus, sairaudet, kuolema, ruumiin raatelu ja toisen ruumiin nielaiseminen ovat tällaisia groteskin

ruumiin draaman näytöksiä, sillä ne ”*tapahtuvat kaikki ruumiin ja maailman rajalla tai uuden ja vanhan ruumiin rajalla*” ja niissä ”*elämän alku ja loppu kietoutuvat kiinteästi toisiinsa*”. Edellä mainitsemani ruumiin ulokkeet ja aukot myös edustavat ruumiin ääri rajoja sekä tietä ruumiin syvyyksiin. Samalla ne edustavat myös toista, alulle pantua ruumista. (Bahtin 2002, 281-282.)

Kyseisessä romaanin kohtauksessa myös sukupuolielimet ovat tärkeässä roolissa. Robinetten sukupuolielimet ovat yleisön nähtävillä hänen suorittaessaan omaa osuuttaan kilpailussa. Casimirin sukupuolielimet saavat kuitenkin paljon enemmän huomiota. Hänen riisuuduttuaan yleisö naureskelee hänen pienelle penikselleen ja kertojakin liioittelee sen pientä kokoa: ”*particule élémentaire*” (”alkeishiukkanen”), ”*membre dérisoire*” (”mitätön ruumiinjäsen”) ja vertaa Casimirin kiveksiä lehdettömän leipäpuun hedelmiin kuivana kautena. (VC 100-101.) Kun Casimir alkaa päästä pissaamisessa vauhtiin, hänen sukupuolielimensä kasvavat, mitä yleisö ihastuneena hämmästelee:

sa particule élémentaire avait doublé, voire triplé de dimension au point que nous nous sommes frotté les yeux en signe d’incrédulité, et ses bourses tout d’un coup gonflées pendouillaient comme deux vieilles gourdes pleines de vin de palme, et il pissait avec jubilation⁵⁷ (VC 103).

Kuvauksessa korostetaan sukupuolielinten elinvoimaisuutta. Casimirin penis on kasvanut kokoa ja muuttunut varsinaiseksi fallokseksi, eivätkä kiveksetkään enää näytä kuivilta hedelmiltä vaan pulleilta viinileileiltä. Sukuelimiä kuvailaan hedelmällisyyden symboleilla, jotka kuuluvat olennaisesti groteskin realismin ruumiskuvaan.

⁵⁷ hänen alkeishiukkasensa oli kasvanut kaksin-, jopa kolminkertaiseksi, niin että me hieroimme silmiämme epäuskoisesti, ja hänen yhtäkkiä paisuneet pussinsa riippuivat kuin kaksi vanhaa viinileiliä täynnään palmuviiniä, ja hän pissasi riemuiten

Myös ilmeisesti vain miehistä koostuvan yleisön osanottajien penikset osallistuvat kohtaukseen. Kertojan mukaan näky Robinetten paljaasta valtavasta takapuolesta saa katsojien penikset jäykistymään. Jäykistyneet elimet ovat falloksia, materiaalis-ruumiilliseen alapuoleen kuuluvia hedelmällisyyden kuvia. Eräs katsojista päätyy jopa masturboimaan muun yleisön takana. Siemensyöksy on myös groteskin ruumiin tapahtuma, joka symboloi hedelmällisyyttä ja uuden luomista. Koko kisa päättyy groteskin realismin tyypilliseen tapahtumaan, sukupuoliyhdyntään, sillä se on kisan voittaneen Casimirin palkinto. Robinette sanoo voittajalle: ”maintenant on va voir si tu éjacules aussi longtemps que tu pisses”⁵⁸. Tässä lauseessa groteskin ruumiin tapahtumat liitetään toisiinsa erilaisten erittämistoimintojen kautta ja lopputuloksena on varsinainen ruumiin rajat ylittävä uutta luova tapahtuma, sukupuoliyhdyntä. Vedenheittokilpailun voi tätä kautta tulkita luovan myös sosiaalisesti uutta elämää ja yhteisöllisyyttä baarin asiakkaista koostuvan innokkaan yleisön keskuudessa.

Bahtinin mukaan groteskissa ruumiin eritteet edustavat ruumiin ja maailman välistä yhteyttä ja ruumiin avonaisuutta. Ruumiin eritteet symboloivat ruumiin ja maailman välistä aineenvaihduntaa ja ruumiin yhteyttä maailmaan. (Bahtin 2002, 315.) Romaanin kohtauksessa kuvailtaan tarkasti kilpailijoiden virtsoja: Robinetten pissa on runsasta ja elinvoimaista, kun taas Casimir pissaa vaatimattomammin:

les urines de Robinette étaient plus lourdes, plus chaudes, plus impériales dans leur jet, et surtout elles tombaient plus loin alors que celles de son prétentieux concurrent sortaient par petits bonds de bébé kangourou, de grenouille qui veut devenir aussi grosse qu’un bœuf, de corbeau qui veut imiter l’aigle⁵⁹ (VC 101-102).

⁵⁸ nyt nähdään, ejakuloitko yhtä kauan kuin pissaat

⁵⁹ Robinetten virtsasuihkut olivat raskaampia, kuumempia, keisarillisempia ja etenkin ne putosivat kauemmaksi, kun taas hänen omahyväisen kilpailijansa pissa tuli ulos pieninä kenguruvauvan hypähdyksinä, sammakon, joka haluaa tulla yhtä isoksi kuin härkä, korpin, joka tahtoo matkia kotkaa

Kilpailun yleisö arvostaa erityisesti runsasta, mahtavaa pissaa. Tämän voi tulkita niin, että kansan syvät rivit juhlivat karnevalistisesti ruumiin ja maailman välistä yhteyttä, joka tässä näyttäytyy anteliaana ja rajoittamattomana.

Kilpailun edetessä groteskius saa myös postkoloniaalisia sävyjä. Casimirin kohdalla mitättömästi alkanut pissakilpailu saa voitokkaan käänteen, kun hän piirtää pissallaan taidokkaasti yksityiskohtaisen Ranskan kartan:

dans ses zigzags urinaires, Casimir qui mène la grande vie avait dessiné avec talent la carte de la France, ses urines orthodoxes tombaient en plein cœur de la ville de Paris⁶⁰ (VC 104).

on applaudissait de plus en plus pendant que la carte de la France s'agrandissait de toutes ses régions, y avait un autre petit dessin à côté de cette œuvre magnifique, "mais dis donc, c'est quoi ça ce truc qu'il a dessiné à côté de la carte de France, c'est quoi ça, hein" a demandé un témoin égaré par l'art de Casimir qui mène la grande vie, "C'est la Corse, imbécile" a répondu l'artiste sans cesser de pisser, et on a applaudi pour la Corse⁶¹ (VC 105).

Kohtauksessa Ranska, entinen siirtomaavalta, alennetaan materiaalis-ruumiillisen alapuolen tasolle ruumiin eritteiden kuvastoon kuuluvan virtsan avulla. Bahtin muistuttaa, että groteskissa "virtsa (kuten ulostekin) on iloista ainetta, joka samalla sekä alentaa että helpottaa, muuttaa pelon nauruksi" (Bahtin 2002, 297). Tulkitsen kohtauksen niin, että siinä entiseltä siirtomaaisännältä riisutaan sen valta, ja samalla vapaudutaan sen aiheuttamasta pelosta ja ahdistuksesta. Ensimmäisessä sitaatissa mainitaan, kuinka virtsa osuu keskelle Pariisia, joka on Ranskan vallan keskus ja ranskalaisuuden symboli. Toisessa sitaatissa taas karttaan tarkentuvat kaikki Ranskan hallinnolliset alueet Korsikaa unohtamatta. Alueiden

⁶⁰ loistokasta elämää viettävä Casimir oli piirtänyt taidokkaasti mutkittelevilla virtsavanoillaan Ranskan kartan, hänen puhtasoppiset virtsasuihkunsa putoilivat suoraan Pariisin sydämeen

⁶¹ taputimme yhä enemmän kun Ranskan karttaan tarkentuivat sen kaikki alueet, tämän suurenmoisen teoksen vieressä oli toinen pieni piirros, "no mutta, mikä tuo juttu on jonka hän on piirtänyt Ranskan kartan viereen, mikä se on, hän" kysyi eräs loistokasta elämää viettävän Casimirin taiteesta hämmentynyt silminnäkijä, "Se on Korsika, tauno", vastasi taiteilija lakkaamatta pissamasta, ja me taputimme Korsikalle

erittelemisen kautta alentaminen kohdistuu erityisesti Ranskan hallintoon. Tällainen yksityiskohtaisuus korostaa samalla alentamisen kokonaisvaltaisuutta. Kohtauksessa siis hyödynnetään satiirille ominaisia pirstoamisen ja suurentelun efektejä. Huomionarvoista on myös se, että kohtausta on karnevalistisen hilpeä, joten tässä Bahtinin ajatus pelon muuttamisesta nauruksi tuntuu sopivalta. Merkille on pantava sekin, että kilpailun yleisö luonnehtii pissalla piirrettyä Ranskan karttaa ”historialliseksi ihmeeksi” (VC 104), minkä voi tulkita viittaavan juuri maiden välisten valtasuhteiden muuttumiseen vihdoinkin ja viimein.

Bahtinin mukaan alentaminen ei kuitenkaan ole pelkästään tuhoavaa, vaan sen tarkoitus on uuden synnyttäminen: ”Alentaminen laskee ruumiilliseen hautaan uutta syntymää varten.” Alapuoli on ennen kaikkea tuottava maa, jonka tehtävä on luoda uutta. (Bahtin 2002, 21.) Näen kohtauksessa piirteitä karnevalistisesta kansanjuhlasta, jossa kansanjoukko ilottelee ja remuaa innostuneina huvinäytöstä katsellessaan. Siten voi ajatella, että kohtauksessa karnevalistisesti haudattaisiin pissalla maalatun Ranskan kautta vanha maailma eli kolonialismin ja uskolonialismin maailma ja siirryttäisiin uuteen, aidon itsenäisyyden aikaan (ks. Bahtin 2002, esim. 366).

6.2.2. Virtaamisen teema

Teoksessa *Verre Cassé* erilaisten nesteiden ja virtaamisen tematiikalla on merkittävä rooli. Romaanin henkilöt käyttävät kaiken aikansa juopotteluun, etenkin punaviinin juomiseen. Kertojan kehon läpi kulkee päivittäin suuret määrät kongolaista Sovinco-punaviiniä. Viini poistuu ruumiista virtsana (kuten näimme speaktaakkelimaisessa vedenheittokilpailussa), ja Bahtinia mukaillen voidaan sanoa, että se tulee siten taas osaksi maailmaa. Bahtinin mukaan

ihmisruumiin eritteet liittävät ruumiin maailmaan: ”Jos uloste on ikään kuin rengas ruumiin ja maan välillä [--], on *virtsa ruumiin ja meren välinen lenkki*.” Hän näkee eritteissä kosmisen ulottuvuuden: ”*Uloste ja virtsa antavat aineelle ja maailmalle, kosmisille elementeille ruumiillisen muodon*, tekevät niistä intiimin läheisiä ja ruumiillisesti ymmärrettäviä”. (Bahtin 2002, 297.)

Toisaalta läpi teoksen kulkee teema kertojan äidin hukkumisesta voimakkaaseen Tchinouka-jokeen. Entisen vaimon mielestä kertoja yrittää kostaa äitinsä kuoleman punaviinin juomisen kautta:

Diabolique avait toujours pensé qu[e] [--] je m'étais réfugié dans l'alcool et espérais ainsi de me venger avec le vin rouge puisque je ne pouvais boire toutes les eaux grises de la rivière Tchinouka pour sauver la mémoire de ma mère⁶² (VC 186-187).

Voidaan siis ajatella, että kertoja yrittää symbolisesti viiniä juomalla juoda tyhjäksi tämän joen ja siten käsitellä äitinsä kuolemaa. Näen romaanissa jatkuvan ruumiin ja maailman välisen virtaamisen syklin, joka toistuu viinin juomisessa, virtsaamisessa, joen virtauksessa ja jokeen hukkumisessa. Huomionarvoista on myös se, että kertojan suosima viini on nimenomaan kongolaista eikä esimerkiksi ranskalaista, mikä liittyy viinin läpikulkupaikan eli hänen ruumiinsa kotimaan kamaraan. Juomisen ja virtsaamisen alapuolen kuvat luovat avonaisen ruumiin, joka on yhteydessä maailmaan.

Romaanin lopussa kertoja sanoo aikovansa hukuttautua vielä saman päivän päätteeksi keskiyöllä Tchinouka-jokeen ja löytää siten taas niin kovasti kaipaamansa kuolleen äitinsä. Bahtinin mukaan groteski ruumis ”nielaisee maailman ja joutuu maailman nielaisemaksi”

⁶² *Diabolique oli aina ajatellut, että olin etsinyt turvaa alkoholista ja toivoin siten voivani kostaa punaviinin kautta, koska en voinut juoda Tchinouka-joen kaikkia harmaita vesiä pelastaakseni äitini muiston*

(Bahtin 2002, 281). Jokeen hukkumista voi pitää groteskin kuvastoon kuuluvana ruumiin nielaisemisena: tässä tapauksessa joki ikään kuin nielaisee ruumiin, eli ruumis joutuu maailman nielaisemiseksi. Kertoja itse käyttää joesta ja äitinsä hukkumisesta puhuessaan vatsaan ja nielaisemiseen liittyvää sanastoa: ”les eaux grises de la Tchinouka l’avaient **engloutie dans leur ventre** avant de la rejeter comme une épave sur la rive, de lui dire qu’on ne voulait pas de son corps squelettique dans le **ventre** de ses eaux”⁶³ (VC 185). Samalla kertoja nielaisee maailman juomalla jokea viininä vatsaansa. Kertojan kuolemassa voi nähdä myös ambivalentteja kuvia, joissa kuolema ja syntymä yhdistyvät groteskin realismiin tapaan. Ensinnäkin hän aikoo hypätä Tchinouka-jokeen keskiyöllä, eli vanhan päivän kuollessa ja uuden päivän syntyessä. Lisäksi hänen kuollessaan hänen ”vihkonsa” on juuri valmistunut, eli kirja on syntynyt. Kertoja myös käyttää ”vihostaan” syntymiseen viittaavia verbejä, kuten ”pondre un livre” (kirjaimellisessä merkityksessä ”munia kirja”) (VC 11).

Samalla myös romaanin kerronta kauttaaltaan muistuttaa virtaamista. Romaanissa ei noudateta konventionaalista lauseoppia siinä mielessä, ettei siinä ole koskaan isoa alkukirjainta ”virkkeen” alussa eikä pistettä lopussa. Teoksessa ei tarkkaan ottaen ole siis yhtään virkettä. Lisäksi kappaleet ovat monen sivun mittaisia. Koko kertomus on Verre Cassén pitkä puhekielinen monologi, joka on rytmitetty pilkuilla. Teksti on kuin taukoamatonta puhetta, sanojen virtaa, joka poikkeaa välillä aiheesta toiseen. Verre Cassé itse selittää kirjoitustyyliään sillä, että hän haluaa sen muistuttavan elämää sellaisena kuin hän on sen nähnyt - eli elämää, jossa kaikki ei aina ole kaunista tai säännömukaista (VC 198). Säännöistä piittaamattoman puheenomaisen kirjoitustyylin voi nähdä myös postkoloniaalisena vastapuheena. Bill Ashcroftin, Gareth Grittithsin ja Helen Tiffinin (1989, 38-39) mukaan postkoloniaalisessa kirjallisuudessa koloniaalisen keskuksen kieleen voidaan liittää

⁶³ Tchinoukan harmaat vedet **hotkaisivat hänet vatsaansa** ja työnsivät hänet sitten kuin hyllyn joen partaalle, sanoivat, ettei hänen luisevaa ruumistaan haluttu näiden vesien **vatsaan**. (Lihavoinnit ovat omiani.)

kolonisoidun maan kulttuurisia kokemuksia esimerkiksi muokkaamalla sitä muistuttamaan paikallista kansankieltä. Tällöin eurooppalaiselta kieleltä riistetään sen rooli kolonialistisen vallan välittäjänä. *Verre Cassé*ssa kieltä on muokattu tähän tapaan: kerronnassa käytetään entisen siirtomaaisännän kirjoitettua kieltä, mutta se sovitetaan afrikkalaisten suullisten kertomaperinteiden ja puhekielen mukaiseksi.

Mabanckoun teoksessa on myös lukuisia viitteitä muihin kaunokirjallisiin teoksiin, erityisesti afrikkalaisiin romaaneihin. Viitteet eivät kuitenkaan ole eksplisiittisiä, vaan muiden teosten nimet on upotettu Verre Cassén puheen sisään kiinteäksi osaksi kerrontaa, mistä teokset tunteva lukija saattaa ne huomata: ”eh les gars, venez écouter **l’histoire du fou**”⁶⁴ (VC 85) (kamerunilaisen Mongo Betin romaani); ”dans cette **si longue lettre**, on me proposait encore un poste dans un coin perdu de l’arrière-pays”⁶⁵ (VC 177) (senegalilaisen Mariama Bân romaani *Une si longue lettre*). Itse teosta voi siten myös pitää eräänlaisena bahtinilaisen groteskin ruumiina, joka on erottamattomasti yhteydessä kirjalliseen maailmaan ja toisiin teoksiin.

6.2.3. Skatologinen kuvasto

Bahtinin lisäksi Joshua D. Estyn ajatukset ovat hyödyllisiä *Verre Cassé* -romaanin groteskien piirteiden analyysissä. Tässä osiossa tarkastelen joitakin Verre Cassén ulosteisiin liittyviä kohtauksia Estyn artikkelissaan ”Excremental Postcolonialism” (1999) esittämien mietteiden valossa.

⁶⁴ *hei kaverit, tulkaa kuulemaan hullun tarinaa.* (Lihavoinnit ovat omiani.)

⁶⁵ siinä **pitkässä kirjeessä** minulle tarjottiin taas virkaa jossain takamaiden syrjäkyllillä

Estyn mukaan itsenäistymisen jälkeen kirjoitetuissa afrikkalaisissa poliittisissa satiireissa on silmiinpistävästi paljon skatologisia elementtejä. Hänen mukaansa uloste on suorastaan hallitseva trooppi postkoloniaalisessa kirjallisuudessa. Estyn mielestä ulosteisiin liittyvä kuvasto oli reaktiota afrikkalaisen itsenäisyyden ja nationalismin aiheuttamaan pettymykseen. Sitä esiintyi erityisesti muun muassa groteskeissa ja satiirisissa fiktioissa. (Esty 1999, 22-23, 25, 43.) Esty puhuu artikkelissaan etupäässä 1960-luvulla ilmestyneistä afrikkalaisista romaaneista, mutta mielestäni hänen ajatuksiaan voi soveltaa myös 2000-luvulla kirjoitettuihin postkoloniaalisiin teoksiin.

Esty on nimennyt artikkelinsa *Excremental Postcolonialism* Warwick Andersonin artikkelin *Excremental Colonialism* (1995) innoittamana. Anderson analysoi artikkelissaan amerikkalaisten kolonialistien filippiiniläisistä 1900-luvun alussa käyttämää lääketieteellistä puhetta. Hän osoittaa, kuinka amerikkalaiset terveysturvalliset tuottivat kolonisoiduista filippiiniläisistä kuvan epähygieenisinä ja saastaisina, koska nämä eivät suhtautuneet ihmisulosteisiin samalla tavalla kielteisesti kuin amerikkalaiset. Anderson näkee tässä kuvassa bahtinilaisen groteskin ruumiin, joka on avoin, keskeneräinen, omat rajansa ylittävä ja maailmaan yhteydessä oleva ruumis. Bahtinilaisesta groteskista poiketen lääketieteellisen puheen groteski ei kuitenkaan ollut uutta luovaa ja positiivista vaan tuhoavaa ja negatiivista. Tämän vastakohtana amerikkalaisten omat ruumiit olivat ”klassisia ruumiita”: valmiita, suljettuja, muista ruumiista eristettyjä, yksilöllisiä ja ilmaisukykyisiä. Andersonin mukaan kolonisoidut kansat yhdistettiin alempaan kerrokseen sekä maantieteellisesti että fysiologisesti. (Anderson 1995, 647-649, 652.)

Esty muistuttaa, että koloniaalisella diskurssilla, jossa kolonisoidut kansat esitetään saastaisina, on myös kääntöpuolensa. Likaiseksi alennettu kansa alkaa nimittäin uhata

siirtomaavallan länsimaista identiteettiä. Esty kirjoittaa: ”If natives are coded in excremental terms and are taken as embodiments of the colony’s unmodernized, unassimilated material, then they persist as a living threat to the hygienic symbolic order of empire.” Alentavat kuvat tuottavat abjektin toisen, josta ei voi oikein päästä eroonkaan. (Esty 1999, 29.)

Abjektin käsite on peräisin Julia Kristevalta⁶⁶. Abjekti on Kristevan mukaan jotain epämiellyttävää ja kauhistuttavaa, joka yritetään torjua. Siitä ei kuitenkaan voi päästä eroon, sillä se sijaitsee samanaikaisesti myös siinä tahossa, joka sitä yrittää torjua. Abjekti ei ole subjekti mutta ei objektikaan. Tätä kautta abjekti toinen yhtä aikaa sekä uhkaa että muodostaa torjujan identiteettiä. Kristevan mukaan abjekteja ovat sellaiset asiat, jotka häiritsevät identiteettiä, järjestystä tai systeemiä eivätkä kunnioita rajoja, paikkoja ja sääntöjä. Abjekti on jotakin moniselitteistä ja epäselvää, joka sijaitsee asioiden välisillä rajoilla. (Kristeva 1980, 9-17.) Kristevan mukaan esimerkiksi ruumiin eritteet, kuten virtsa, ulosteet, veri ja sperma ovat abjekteja asioita, sillä ne rikkovat ruumiin sisäpuolen ja ulkopuolen välisen rajan (Kristeva 1980, 65).⁶⁷

Kristeva nojautuu osittain sosiaaliantropologi Mary Douglasin ajatuksiin pohdinnoissaan abjektista jollakin rajalla sijaitsevana asiana (Kristeva 1980, 84-85). Mary Douglas puhuu teoksessaan *Puhtaus ja vaara* liian olemuksesta ihmisten ajattelussa. Douglasin mukaan mikään ei itsessään ole likaista, vaan lika on vain ainetta väärässä paikassa. Esimerkiksi ruoka itsessään ei ole likaista, mutta esimerkiksi vaatteille tipahtaessaan siitä tuleekin likaa. Tämä johtuu ihmisten taipumuksesta hahmottaa maailmaa erilaisten kategorioiden kautta. Douglas kirjoittaa: ”Missä on likaa, siellä on myös järjestelmä. Lika on systemaattisen järjestämisen ja

⁶⁶ Tosin Kristeva itse lainasi abjektin käsitteen Georges Bataillelta (ks. Bataillen artikkeli ”L’abjection et les formes misérables” teoksessa *Oeuvres complètes vol. 2: Ecrits posthumes 1922-1940*, s. 217-221).

⁶⁷ En tässä käsittele lainkaan Kristevalle tärkeitä abjektin freudilaisia ulottuvuuksia, sillä en koe niitä mielekkäiksi oman tutkimukseni kannalta.

luokittelun oheistuote, joka syntyy, kun tähän järjestämiseen sisältyy sopimattomien elementtien hyljeksiminen.” Lika on siis jotakin sellaista, joka ei sovi ajattelun tavanomaisiin kategorioihin, ja siksi sitä yritetään torjua. (Douglas 2003, 85-86). Liaksi katsotut asiat sijaitsevat Douglasin mukaan siis kategorioiden rajoilla tai välitiloissa.

Douglasin mukaan kaikkien ideoiden rakennelmien raja-alueet ovat vaarallisia ja haavoittuvia. Hänen mielestään ”ruumiin aukot symboloivat ruumiin erityisen haavoittuvia kohtia” ja niistä vuotavat aineet (sylki, veri, äidinmaito, virtsa, uloste, kyyneleet) ovat marginaalisia, koska ne ylittävät ruumiin rajat. Douglasin mukaan ihmisruumis voidaan nähdä minkä tahansa rajatun järjestelmän, kuten yhteiskunnan symbolina: ”Sen [ruumiin] rajat voivat edustaa mitä tahansa rajoja, jotka ovat uhattuja tai vaarassa.” (Douglas 2003, 183, 190-191.)

Senegalilaisen Aminata Sow Fallin romaanissa *La grève des Bàttu* (1979; suom. *Kerjäläisten lakko*, 1990) kerjäläiset muodostavat abjektin toisen virkamies Mour Ndiayelle, joka edustaa uuskolonialistista valtaa. Mour Ndiaye haluaa karkottaa kaupungin katukuvaan olennaisesti kuuluvat kerjäläiset hinnalla millä hyvänsä. Teon perimmäinen tarkoitus on vallanhalu, mutta samalla Mour tuntee voimakasta inhoa kerjäläisiä kohtaan. Romaanin alaotsikko *ou les déchets humains (eli ihmisjätteet)* kuvaa imperialistisen diskurssin omaksuneen Mourin asennetta köyhää kansanosaa kohtaan. Jätteet ovat tässä mielestäni rinnastettavissa ulosteisiin eli ihmisruumiin jätteisiin. Kaupungin ihmiset eivät kuitenkaan voi elää ilman kerjäläisiä, sillä islaminuskon mukaan hyvän ihmisen kuuluu antaa köyhille almuja. Lisäksi Mourin pitäisi parantajan mukaan jakaa kerjäläläisille tietty määrä tietynlaisia almuja tullakseen valituksi maan varapresidentiksi. Kerjäläläiset ovat siis Mourille jotakin abjektia, jota hän inhoaa ja

josta hän haluaa päästä eroon, mutta joka kuitenkin kuuluu erottamattomasti hänen elämäänsä ja identiteettiinsä.

Estyn mukaan postkoloniaalisessa kirjallisuudessa ulosteisiin liittyvä kuvasto saa toisenlaisen merkityksen kuin kolonialistisessa puheessa, sillä sitä alettiin käyttää vastapuheena. Sen avulla saatettiin osoittaa kolonialismin epäonnistumiset sekä muuttaa totuttuja ajatusmalleja, jotka yhdistivät ulosteet kolonisoituihin tai ei-länsimaisiin ihmisiin. Itsenäisyyden ajalla uloste voikin alkaa merkitä kolonisoidun kansan sijaan aktiivisesti torjuttua entistä siirtomaavaltaa. (Esty 1999, 26, 30.) Edellisessä luvussa analysoimassani *Verre Cassén* virtsakilpailussa pissalla piirretty Ranskan kartta symboloi juuri abjektia toista, entistä siirtomaavaltaa, joka alennetaan likaiseksi virtsan kuvien avulla. Abjektin käsitteeseen kuuluu olennaisesti myös se, että torjuja samanaikaisesti sekä torjuu abjektin että tuntee siihen vetoa (Kristeva 1980, 17). Osa romaanin henkilöistä tunteekin yhtä aikaa sekä viehtymystä että inhoa Ranskaa ja länsimaita kohtaan.

Länsimaiden kokeminen abjektina näkyy erityisen selvästi Verre Cassén henkilössä. Hän on entinen opettaja ja oli ennen innokas ja tiedonnälkäinen lukija. Hän osoittaa tuntevansa laajasti sekä länsimaista että afrikkalaista kirjallisuutta sekä tieteen suuret löydökset, mutta samalla hän julkeaa kiistää koko länsimaisen tieteen:

moi je suis contre ces idées reçues, et je dis que la Terre est plate comme l'avenue de l'Indépendance qui passe devant Le Crédit a voyagé, y a rien a rajouter, je proclame que la Terre est tristement immobile, que c'est le soleil qui s'excite autour de nous⁶⁸ (VC 115-116).

⁶⁸ minä olen näitä purematta nieltynä ajatuksia vastaan, ja sanon että Maa on litteä kuin Le Crédit a voyagé -baarin editse kulkeva Itsenäisyydenkatu, siinä kaikki, minä julistan, että Maa on surullisen liikkumaton, että aurinko pyörähtelee meidän ympärillämme

Länsimainen tiede ja kulttuuri näyttäytyy kertojalle abjektina asiana, josta hän toisaalta on suunnattoman kiinnostunut, mutta jonka hän kuitenkin haluaa torjua. Toisessa katkelmassa hän yhdistää länsimaiseen tieteeseen ja eurooppalaisiin ajattelijoihin ulosteen:

je dirais qu'on distinguait jadis deux grandes catégories de penseurs, d'un côté y avait ceux qui pétaient dans les baignoires pour crier à plusieurs reprises "j'ai trouvé, j'ai trouvé", [--] moi j'ai eu a m'immerger quelquefois dans la rivière Tchinouka qui a emporté ma pauvre mère, je n'ai rien trouvé de spectaculaire dans ces eaux grises où tout corps qu'on y plonge ne subit même pas la fameuse poussée verticale de bas en haut, c'est d'ailleurs pour cela que toute la merde de notre quartier Trois-Cents est tapie au fond des eaux, qu'on me dise alors comment cette merde arrive à échapper à la poussée d'Archimède⁶⁹ (VC 115).

Verre Cassé puhuu "olen löytänyt" (heureka) -huudahduksestaan kuuluisasta kreikkalaisesta Arkhimedeestä tyyppinä, joka piereskelee kylpyammeessa. Piereskely kuuluu ulosteiden alentavaan kuvastoon. Kertoja myös muuttaa Arkhimedeen nimen Archimerdeksi eli Arkkipaskaksi. Lisäksi hän tahtoo soveltaa Arkhimedeen lakia nimenomaan ulosteisiin⁷⁰. Kertoja siis yhdistää länsimaihin ulosteet, jotka perinteisessä siirtomaavaltujen diskurssissa liitettiin kolonisoituihin kansoihin. Tässä mielessä kertojan puhetta voi pitää postkoloniaalisena vastapuheena.

Estyn mukaan monien jälkikoloniaalisten kirjoittajien teoksissa skatologia saa uuden tehtävän postkoloniaalisten haihtuneiden toiveiden representoijana (Esty 1999, 30). Ulostet saivat poliittisen funktion: niiden tehtävä on tuoda esiin kehityksen epäonnistumiset ja sekä siirtomaavallan että itsenäistymisen jälkeisen talouspolitiikan pitämättömät lupaukset.

⁶⁹ sanoisin, että ajattelijat voitiin muinoin jakaa kahteen suureen kategoriaan, ensinnäkin oli niitä, jotka piereskelivät kylpyammeissa huutaakseen moneen kertaan "olen löytänyt, olen löytänyt", [--] minä olen uponnut joitakin kertoja Tchinouka-jokeen joka vei äiti-parkani, en löytänyt mitään ihmeellistä niistä harmaista vesistä, joihin upotetut kappaleet eivät koe edes sitä kuuluisaa pystysuoraa työntövoimaa alhaalta ylös, sen vuoksi muuten Trois-Cents -korttelimme kaikki paska on hautautunut sen vesien pohjaan, niin että kertokaahan miten se paska onnistuu välttymään Arkhimerden lailta

⁷⁰ Tässä sana *merde* voi viitata myös muihin jätteisiin, mutta se ei muuta lauseen merkitystä.

Ulostoiden kuvastoa voidaan käyttää esimerkiksi maan epätasaisen kehityksen symbolina. (Esty 1999, 32.)

Verre Cassé -romaanissa ulosteet ja virtsa liittyvät useimmiten kansan marginaaliin kuuluviin vähäosaisiin. Esimerkiksi ”Pampers-tyyppi” (”le type aux Pampers”) on *Le Crédit a voyage* -kuppilan kanta-asiakas. Pampers-tyyppi joutuu vankilaan hankkiuduttuaan ongelmiin vaimonsa kanssa. Vankilassa muut vangit ja vartijat raiskaavat hänet jatkuvasti, koska hänen vaimonsa on väittänyt, että hän olisi käyttänyt omaa tyttärtään seksuaalisesti hyväkseen (minkä mies itse jyrkästi kieltää). Sen vuoksi Pampers-tyypin rikkinäisestä ja laajentuneesta peräaukosta tihkuu nyt lakkaamatta ulostetta. Siksi hän joutuu nyt pitämään koko ajan neljää Pampers-vaippaa, ja siltikin kärpäset surraavat hänen ympärillään. (VC 42-59.) Pampers-tyypin ruumis on kirjaimellisesti avoin, ja se on bahtinilaisen groteskin tapaan yhteydessä maailmaan ulosteen jatkuvan virran kautta.

Romaanin muut tärkeimmät ulosteisiin liittyvät kohtaukset liittyvät kertojaan itseensä. Eräässä kohtauksessa Verre Cassé vaeltelee nälissään Tchinouka-joen varrella. Huonovointinen kertoja oksentaa ensin viiniä ja lopulta päätyy ulostamaan mangopuun alle. Raivostunut ohikulkija uhkaa heittää kertojan jokeen, jos tämä ei korjaa ulosteitaan pois puun alta. Kertoja alkaa kerätä ulosteitaan paljain käsin, jolloin ohikulkija oksentaa ja lähtee pois. Kertoja päättelee, että ”tämä skatologinen kohtaus” (”cette scène scatologique”) oli ohikulkijalle liikaa. (VC 135-136.) Kertoja palaa aamutuimaan baariin, jossa muut asiakkaat huomauttavat hänelle usean kerran seuraavan päivän aikana, että hän haisee paskalta. Toisessa kohtauksessa kertoja muistelee aikoja, jolloin hän oli vielä naimisissa ja eli mielestään normaalia elämää. Kerran hän oli palannut baarireissultaan ympärillänsä ja nukahtanut talonsa pihalla kasvavan mangopuun alle. Aamulla vaimo löysi hänet makaamasta oman

virtsansa ja ripulisen ulosteensa keskellä. Kaiken lisäksi kertoja heräsi siihen, kun puun latvassa kiikkuva kukko ulosti hänen päälleen. (VC 156.)

Kontrastina ulosteissaan rypevälle köyhälle rahvaalle maan presidentti esitetään ylettömän äveriäänä hahmona. Presidentti ilmaisee itse oman vaurautensa nuhdellessaan alaisiaan ja muistuttaessaan heitä heidän työsuhde-etuuksistaan:

vous vous baignez dans ma piscine, vous buvez mon champagne, vous regardez tranquillement les chaînes câblées étrangères qui rapportent n'importe quoi sur moi, vous mangez mes petits-fours, vous mangez mon saumon, mon caviar, vous profitez de mon jardin et de ma neige artificielle pour skier avec vos maîtresses, c'est tout juste si vous ne couchez pas avec mes vingt femmes⁷¹ (VC 22-23).

Presidentti on kohtuuttoman rikas ulkomailta tuotuine luksusherkkuihin, lukuisine vaimoineen, joiden ylläpitämiseen menee tietysti valtavat määrät rahaa, ja kaikilla mukavuuksilla varustettuine palatseineen. Tekolumi Kongon tropiikissa on absurdin rikkauden huippu. Köyhään rahvaaseen verrattuna presidentti näyttää itsenäisen maan epätasaisen kehityksen ja tulojaon sekä epäonnistuneen talouspolitiikan syyppäältä. Varattomaan kansanosaan yhdistetyt ulosteet voidaan lukea maan kehittymättömyyden materiaalisena merkinä (ks. Esty 1999, 34).

Estyn mielestä uloste-kuvaston avain piilee sen ymmärtämisessä, että skatologiseen aggressioon kätkeytyy satiirikon oma osallisuus siihen, mitä hän kritisoi. Esty kirjoittaa: “Scatological satire [--] seems to be motivated and shaped by itse practitioners’ recognition of their own implicaton in ethical, aesthetic, or political failure.” (Esty 1999, 34.) Estyn mukaan

⁷¹ *te uitte minun uima-altaassani, juotte minun samppanjaani, katselette kaikessa rauhassa ulkomaisia kaapelikanavia, jotka puhuvat minusta pötyä, syötte minun leivoksiani, syötte minun lohtani, minun kaviaariani, käytätte minun puutarhaani ja tekoluntani hiihdelläksenne rakastajattarienne kanssa, hyvä jos ette makaa kahdenkymmenen vaimoni kanssa*

uloste-kielen tarkoitus ei olekaan syyttää selkeästi jotakin tahoa, vaan päinvastoin sekoittaa ja hämmentää syyllisyysuhteita. Uloste-kuvasto monimutkaistaa moraalisia ja poliittisia binaareja jakamalla syyllisyyttä. Skatologinen satiiri postkoloniaalisessa kirjallisuudessa osoittaa entisen kolonisoidun kansan oman osallisuuden omaan kurjaan tilaansa. (Esty 1999, 34-35.)

Estyn mukaan ulosteen tärkein symbolinen merkitys on siinä, että se on epäselvässä väli-tilassa sisäpuolen ja ulkopuolen sekä itsen ja ei-itsen välillä. Ulostet monimutkaistavat binaarista antikoloniaalista politiikkaa, jossa ”alkuasukkaat” ovat hyviä ja kolonialistit pahoja myöntämällä, että entiseen kolonisoituun maahan on kehkeytynyt myös paikallisia riiston ja väärinkäytön muotoja. Esty kutsuu nimellä ”literature of disillusionment” tällaista kirjallisuutta, joka paljastaa itsenäisyyden ajan epäonnistumiset ja afrikkalaisten oman vaikutuksen niihin. (Esty 1999, 34-35.) Nähdäkseni myös Mabanckoun teoksessa syytös itsenäisen maan epäonnistuneesta hallinnosta kohdistuu myös maan omaan kansaan, ei ainoastaan kolonialistisiin ja uuskolonialistisiin ulkopuolisiin voimiin.

7. Lopuksi

Olen tutkielmassani tarkastellut keskeisiksi katsomiani satiirin piirteitä kahdessa afrikkalaisessa postkoloniaalisessa romaanissa. Sembène Ousmanen *Xala* osoittautui suoraviivaisemmaksi satiiriksi kuin Alain Mabanckoun *Verre Cassé*. Tähän saattaa vaikuttaa esimerkiksi teosten erilainen julkaisuajankohta. Postkoloniaalisella satiirilla on yleensä monta kohdetta, joita ei välttämättä ole helppo tunnistaa. *Xalassa* satiirin pääasiallinen kohde on kuitenkin selkeä: romaanissa satiirin kohteeksi joutuu El Hadjin henkilöhahmon kautta kansallinen länsimaita jäljittelevä vallan- ja rahanhimoinen porvaristo. Postkoloniaalisessa satiirissa kohteena ovat aina ainakin implisiittisesti myös kolonialistiset ja uuskolonialistiset rakenteet. *Verre Cassé* -romaanissa satiirin kohteet puolestaan ovat monimuotoisempia, sillä entisen siirtomaavallan ja kansallisen eliitin lisäksi satiirin voi siinä tulkita kohdistuvan myös tavallisiin kansalaisiin.

Satiiri käyttää perinteisesti hyökkäyksensä apukeinona *ridiculea* eli naurettavaksi tekemistä. Kohdeteoksissani naurettavaksi tehdään erityisesti satiirin selkein kohde eli paikallinen valtaeliitti. Mabanckoun romaanissa nostetaan naurettavaksi tekemisen kautta esiin myös niin entisen siirtomaan kuin siirtomaavallankin kansalaisten asenteita, jotka heijastavat yhä vahvasti kolonialismin perintöä.

Molemmat teokset osoittautuivat myös tietyllä tapaa avoimiksi ja moniselitteisiksi. *Xalan* satiiri tosin vaikuttaa loppumetreille asti selkeältä ja yksiselitteiseltä, mutta sen loppukohtaus hämmentää suoraviivaista tulkintaa. Molemmat romaanit toimivat myös satiirisena tutkimuksena, joka herättää enemmän kysymyksiä kuin antaa vastauksia.

Xalassa kaikki henkilöhahmot ovat satiirille tyypillisiä karikatyyrejä, kun taas *Verre Casséssa* karikatyyrejä ovat vain selkeimmät satiirin kohdetta edustavat henkilöhahmot, kuten maan presidentti ja Imprimeur. Sen sijaan *Verre Casséssa* henkilöhahmoja yhdistää hulluuden teema, joka on kytkettävissä satiirille ominaiseen groteskin tematiikkaan ja sitä kautta osittain tunnistettavissa postkolonialistiseksi vastapuheeksi.

Tutkielmani tärkein löydös lienee juuri groteskin tematiikan olennaisuus kohdeteoksissani. Bahtinin groteskin realismin teoria osoittautui erityisen hedelmälliseksi kohdeteosteni analyysissä. Molemmista teoksista löytyi viitteitä bahtinilaiseen groteskiin olennaisesti liittyvästä karnevaalista. *Verre Casséssa* groteski on kuitenkin monimuotoisempaa ja se saa selkeämmin postkoloniaalisia ulottuvuuksia kuin *Xalassa*. Molemmissa teoksissa groteskia kuvastoa käytetään hyökkäyksessä satiirin kohteita eli entistä siirtomaavaltaa tai paikallista eliittiä vastaan. Mabanckoun romaanissa erityisesti skatologinen kuvasto liittyy kuitenkin maan vähäosaisiin, mikä hämmentää syyllisyysuhteita, sillä näin satiirin voi ajatella kohdistuvan osaksi myös entisen siirtomaan tavallisiin kansalaisiin.

Xalassa ja *Verre Casséssa* on molemmissa joitakin jatkotutkimuksen kannalta mielenkiintoisia piirteitä, joihin en ole tässä tutkielmassa pureutunut. *Xalassa* olisi antoisaa tutkia laajemmin rituaalin erilaisia ilmentymiä ja merkitystä postkoloniaalisessa satiirissa. Olen tutkielmani viidennessä luvussa pohjustanut aihetta puhuessani *Xalan* loppukohtauksesta, jossa El Hadji parannetaan *xalasta* nöyryyttävän rituaalin avulla. *Verre Cassé* -romaanin kohdalla puolestaan olisi kiinnostavaa tutkia esimerkiksi sitä, kuinka uskonnon teema nivoutuu postkoloniaaliseen satiiriin, sillä teoksessa ilmaistaan useaan otteeseen kriittinen suhtautuminen uskontoon. Olen tutkielmassani analysoinut joitakin *Verre*

Cassén uskontoon liittyviä katkelmia postkoloniaalisessa kontekstissa, mutta romaanissa olisi aineksia myös syvempään analyysiin tästä teemasta.

Lähteet

Kohdetekstit

VC: MABANCKOU, Alain 2005: *Verre Cassé*. Editions du Seuil, Paris.

Xala: SEMBENE, Ousmane 1973: *Xala*. Présence africaine, Paris & Dakar.

Muut kaunokirjalliset teokset

BETI, Mongo 1999: *Trop de soleil tue l'amour*. Editions Julliard, Paris.

MABANCKOU, Alain 2006: *Mémoires de porc-épic*. Editions du Seuil, Paris.

SOW FALL, Aminata 1979: *La grève des Bàttu (ou les déchets humains)*. Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar.

Tutkimuskirjallisuus

ASHCROFT, Bill & GRIFFITS, Gareth & TIFFIN, Helen 1989: *The Empire Writes back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Routledge, London & New York.

AMUTA, Chidi 1989: *The Theory of African Literature. Implications for Practical Criticism*. Zed Books Ltd, London & New Jersey.

ANDERSON, Warwick 1995: "Excremental Colonialism: Public Health and the Poetics of Pollution". *Critical Inquiry*, 21:3, 640-669.

BAHTIN, Mihail 2002 (1965): *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Like, Helsinki.

BALL, John Clement 2003: *Satire & the Postcolonial Novel. V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*. Routledge, New York.

BARBRO & NORSTRÖM & RIDAEUS 1995: *100 vägar till Afrika. En introduktion till modern afrikansk skönlitteratur*. Nordiska Afrikainstitutet, Uppsala.

BLOOM, Edward A. & BLOOM, Lillian D. 1979: *Satire's Persuasive Voice*. Cornell University Press, London.

BULLITT, John M. 1953: *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire*. Harvard University Press, Cambridge.

DOUGLAS, Mary 2003 (1966): *Puhtaus ja vaara. Ritualistisen rajanvedon analyysi*. Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Vastapaino, Tampere.

DUVAL, Sophie & MARTINEZ, Marc 2000 (D&M): *La satire (littératures française et anglaise)*. Armand Colin, Paris.

ESTY, Joshua D. 1999: "Excremental Postcolonialism". *Contemporary Literature*, 40:1, 22-59.

FANON, Frantz 1991 (1961): *Les damnés de la terre*. Gallimard, Paris. Suomentokset teoksesta Fanon, Frantz 2003: *Sorron yöstä*. Suom. Hilka Mäki. Like, Helsinki.

FANON, Frantz 1952: *Peau noire, masques blancs*. Editions du Seuil, Paris.

FOUCAULT, Michel 2005 (1975): *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Otava, Helsinki.

FRYE, Northrop 1973 (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, Princeton.

GANDHI, Leela 1998: *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

GRIFFIN, Dustin 1994: *Satire. A Critical Reintroduction*. The University Press of Kentucky, Kentucky.

HUTCHEON, Linda 1986 (1985): *A Theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, London.

HUTCHEON, Linda 1995 (1994): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Routledge, London & New York.

KERNAN, Alvin 1959: *The Cankered Muse. Satire of the English Renaissance*. Yale University Press, New Haven.

KIVISTÖ, Sari 2007: ”Satiiri kirjallisuuden lajina”. Teoksessa Kivistö, Sari (toim.): *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Yliopistopaino, Helsinki, 9-26.

KRISTEVA, Julia 1980: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Editions du Seuil, Pariisi.

MCCLINTOCK, Anne 1994 (1993): “The Angel of Progress: Pitfalls of the Term ‘Post-colonialism’”. Teoksessa Williams, Patrick & Chrisman, Laura (ed.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 291-304.

MEMMI, Albert 2004: *Portrait du décolonisé (arabo-musulman et de quelques autres)*. Gallimard, Paris.

MISHRA, Vijay & HEDGE, Bob 1994 (1993): “What is Post(-)colonialism?” Teoksessa Williams, Patrick & Chrisman, Laura (ed.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 276-290.

MOORE, Gerald 1980: *Twelve African Writers*. Hutchinson University Library for Africa, London.

MULVEY, Laura 1994 (1993): “Xala, Ousmane Sembene 1976: The Carapace That Failed” Teoksessa Williams, Patrick & Chrisman, Laura (ed.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 517-534.

PETRO, Peter 1982: *Modern Satire: Four Studies*. Mouton Publishers, Berlin.

POLLARD, Arthur 1970: *Satire*. Methuen & Co Ltd, London.

SCHOENTJES, Pierre 2001: *Poétique de l'ironie*. Editions du Seuil, Paris.