

TAMPEREEN YLIOPISTO

Senni Haapavaara

Trauma ja kerronnallistamisen problematiikka
Uzodinma Iwealan romaanissa
Beasts of No Nation

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2014

Tampereen Yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HAAPAVAARA, SENNI: Trauma ja kerronnallistamisen problematiikka Uzodinma Iwealan romaanissa *Beasts of No Nation*.

Pro gradu -tutkielma, 97 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Toukokuu 2014

Tutkielmassa käsitellään Uzodinma Iwealan romaanin *Beasts of No Nationin* (2005) sisältämää traumakokemuksen voimakasta kuvausta. Työn ytimessä on romaanin moniulotteinen trauma ja siihen liittyvä kerronnallistamisen problematiikka. Tutkielmassa pureudutaan traumaan ensisijaisesti kolmen pääkysymyksen kautta: millaisin kielellisin keinoin fiktiivisen päähenkilön Agun traumaa on kerronnallistettu, millaista problematiikkaa siihen liittyy ja kenen traumasta romaanissa on loppujen lopuksi kyse. Näitä kysymyksiä ja siten myös trauman pakenevaa luonnetta lähestytään tutkielmassa kahden teoreettisen viitekehyksen, narratologian ja traumateorian, avulla. Yhdistelemällä näitä kahta suuntausta toisiinsa työ pyrkii myös osoittamaan nykytraumateorian riittämättömyyden traumafiktioanalysoimisessa ja sen, miten moniulotteinen traumakerronta haastaa aina myös sitä tutkivia teorioita.

Beasts of No Nation -romaanin sisältämää traumaa analysoidaan työssä monesta eri näkökulmasta. Tarkoituksena on ennen kaikkea muodostaa traumasta kokonaiskuva pakottamatta sitä kuitenkaan mihinkään tiettyyn muottiin. Työn alussa kohdeteksti sijoitetaan osaksi traumafiktiogenreä ja sitä vertaillaan traumateorian kaanonina pidettyyn holokaustikirjallisuuteen ja sen sisältämiin ominaispiirteisiin. Tämän katsauksen jälkeen syvennytään trauman kielellistämisen keinojen tutkimiseen. Traumaa kerronnallistetaan *Beasts of No Nationissa* ensisijaisesti sanatason ja kerronnan voimakkaan visuaalisuuden kautta. Sanatasolla tutkimuksellisessa tähtäimessä on erityisesti preesenskerronta, joka toimii kertomuksen ajallisten tasojen ja fragmentoituneen kokemuksen yhteen liimaajana. Samalla tuodaan esille preesenskerrontaan liittyvät epäluonnollisen kerronnan paradoksit. Visuaalisen kerronnan tutkimisessa työssä keskitytään romaanille ominaiseen inhorealistiseen kerrontaan sekä traumaattisten muistikuvien tärkeyteen osana trauman kerronnallistamisprosessia. Lisäksi tutkimuksessa lähestytään muistikuviin liittyvää todellisten aistimusten ja harhamaailman toisiinsa sekoittumista.

Työn tärkeimmäksi huomioksi nousee trauman moninaisuus: kerronnalliset keinot limittyvät kertomuksessa ja muodostavat kollaasin, jonka kokoajana Agu-protagonisti toimii. Lisäksi tutkielmassa esitetään, miten kerronnallistamalla yksilöllistä traumaa teos tuo pinnalle myös kollektiivisen trauman. Tämä kahden traumakontekstin päällekkäin meneminen konkretisoituu Agun hahmossa: kertojaminän kautta suodattuvat tuhannet lapsisotilaskokemukset, joiden kautta romaani nousee kuvaamaan trauman ohella myös globaalia ihmisarvon menetystä sekä yleistä kolmannen maailman ja länsimaiden välistä eriarvoisuutta.

Avainsanat: trauma, traumafiktio, kerronnallistaminen, preesenskerronta, visuaalisuus, kollektiivinen trauma, postkolonialismi, holokausti, Iweala, epäluonnollinen kerronta

1. JOHDANTO	1
1.1 Trauma tutkimuskohteena.....	3
1.2 Traumapalapelien rakentamassa	7
1.3 Tutkimuksen tarkempi eteneminen.....	9
2. HISTORIAN HAVINAA	11
2.1 Katsaus genreen ja muistiin	12
2.2 Holokaustin todistushuuto.....	15
2.3 Afrikkalainen trauma ja postkolonialismin ote	20
3. KERRONNAN SYVYYKSISSÄ: PREESENSIN VOIMA	26
3.1 Trauman esiintulo	27
3.2 Historiallinen preesens – onko sitä?	31
3.3 Epätodellinen kerrontatilanne ja sen problematiikka.....	33
3.4 Prologin mahdollisuus.....	40
3.5 Kapiteelit ja pidgin-kieli.....	44
4. TRAUMAN VISUAALISUUS.....	48
4.1 Kun kielellinen kyky salpautuu	49
4.2 Mielivaltaiset välähdykset.....	56
4.3 Raaka ja groteski inhorealismi	65
5. KOLLEKTIIVISEN TRAUMAN AALLOKKO.....	71
5.1 Sukupolvia ylittävä trauma.....	72
5.2 Protagonisti ja yksilöllisen trauman laajeneminen	75
5.3 Trauman paikka paikattomuudessa	78
5.4 Rajojen yli	81
6. LOPUKSI	85
LÄHTEET	88

1. JOHDANTO

I want to be moving, but my whole bone is paining me and my muscle is paining me like fire and it is just biting me all over my body. If I can be slapping myself to be making it go away I am doing it, but I cannot even move one finger. I am not doing anything.

(Beasts of No Nation, 1–2.)

Lainauksessa puhuu Uzodinma Iwealan romaanin *Beasts of No Nationin* (2005) päähenkilö, fiktiivinen lapsisotilas Agu. Hänen mieltään vaivaavat sodan aiheuttamat traumaattiset kokemukset, jotka riivaavat häntä pakahduttavana, tulen polttavuuteen vertautuvana fyysisenä tunteena ("my muscle is paining me like fire"). Agu on vajonnut painajaisuneen, josta ei voi herätä: keho on turtunut eikä tottele, ja traumatisoitunut mieli liikkuu holtittomasti takaisin sotaisiin näkyihin ja kokemuksiin.

Beasts of No Nation on nopeatempoinen ja viiltävä kuvaus lapsisotilaan kammottavasta arjesta, jota rosainen väkivalta varjostaa. Aihevalinnallaan romaani ottaa kantaa siihen humanitääriseen keskusteluun, jota eri tieteenaloilla tällä hetkellä käydään. Lapsisotilaasta on nimittäin tullut kolmannen maailman ja ihmisyyden kriisin symboli, jonka ympärille katastrofit ja niiden seuraukset ovat tiivistyneet (Moynagh 2011, 41). Tarinan minäkertojana toimii nuori afrikkalaispoika ja lapsisotilas Agu, joka elää, kokee ja on läsnä osallistujana kuvaamassaan petollisessa maailmassa (vrt. Stanzel 1984, 4). Vaikka romaanin aiheena on lapsisotiluus, lymyää kertomuksen temaattisessa ytimessä jotain vielä kammottavampaa: ylitsepääsemättömän trauman kuvaus. Trauma liikkuu tekstin rivien välissä ja ottaa kerronnan eri tasoilla mitä moninaisimpia muotoja. Samalla keskiöön – ja siten myös tämän tutkielman lähtökohdaksi – nousee traumasta kertomisen vaikeus. Miten tapahtumista tulisi kertoa, kun väkivallasta, verestä ja tappamisesta on tullut arkipäivää ja sanat ovat koettujen kauheuksien myötä kadonneet?

Pro gradu -tutkielmani keskittyy avaamaan trauman kertomiseen liittyvää problematiikkaa. Kohdetekstiksi olen valinnut yllä esitellyn Uzodinma Iwealan esikoisteoksen *Beasts of No Nation*. Romaani on lähtökohdiltaan mielenkiintoinen tutkittava, sillä se väistelee tarkkoja genrekategorioita sulavasti. Teos on traumafiktiivinen romaani, mutta se ei genrelle tyypillisesti luokitettu selvästi muistelmateokseksi eikä myöskään pelkäksi faktaksi tai fiktioksi. Siinä missä suurimmalla osalla traumafiktiivisistä teksteistä on jonkinlainen kytkös joko kirjoittajaan tai tämän lähipiiriin, *Beasts of No Nation* ei perustu kirjailijan omiin kokemuksiin¹. Päinvastoin Iweala pohjaa *Beasts of No Nationin* tarinan ja Agun henkilöhahmon kymmeneen lukemiinsa lapsisotilaiden haastatteluihin ja muuten etsimäänsä tietoon. Tämän takia esimerkiksi Maureen Moynagh (2011, 40) on kuvaillut teosta oivasti muistelutyyppiseksi romaaniksi (engl. *memoir-style novel*). Luokittelunsa puolesta romaani sijoittuneekin jonnekin autobiografisen romaanin ja muisteluromaanin välimaastoon.

Kohdetekstivalinnallani tahdon nostaa esiin hieman toisenlaista ja tällä hetkellä akateemisen tutkimuksen saralla myös selvästi marginaalissa olevaa kirjallisuutta. *Beasts of No Nationia* (saati afrikkalaistaustaista traumaa) ei nimittäin juurikaan ole kirjallisuustieteissä tai muilla tieteenaloilla vielä tutkittu. Tarttumapintaa riittäisi, mutta silti analyttinen tutkimus Iwealan esikoisteoksesta loistaa yhä poissaolollaan. Tämä on sinänsä yllättävää, sillä kirjallisuuskriittikopiireissa teos on niittänyt mainetta ja kunniaa: muun muassa *Times* ja *New York Magazine* rankkasivat *Beasts of No Nationin* vuoden parhaaksi kirjaksi tämän julkaisuvuotena 2005, ja vuonna 2006 Iwealanille myönnettiin New York Public Libraryn palkinto nimeltä Young Lion's Fiction Award.

Kohdetekstivalintaani vaikuttaa sen marginaalisuuden lisäksi romaanin kiinnostava ja monitasoinen tapa kuvata traumaa. Tätä trauman monitasoisuutta ja trauman kerronnallistamisen problematiikkaa lähestyn tutkimuksessani kolmen toisiaan tukevan pääkysymyksen avulla. Nämä ovat:

¹ Vrt. esim. ranskalaisen Marguerite Durasin kuuluisa omista kokemuksista ammentava traumafiktiivinen teos *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) tai unkarilaisen holokaustiselviytyjän Imre Kertészin omaelämäkerrallinen *Fateless* (alk. *Sorstalanság*, 1975/1992).

1. Millä keinoilla traumaa on tekstissä kielellistetty kerrottavaan muotoon?
2. Mitä ongelmia trauman kielellistämiseen liittyy?
3. Kenen traumasta romaanissa on loppujen lopuksi kyse?

Yhdessä edellä esitellyt kolme kysymystä mahdollistavat *Beasts of No Nationin* sisältämän trauman tutkimisen mahdollisimman monipuolisesti. Kaksi ensimmäistä kysymystä liikkuvat analyysin lomassa läpi koko tutkielman ja tuovat toisiinsa lomittuneina esille Agun yksilöllistä ja henkilökohtaista traumaa. Kolmas kysymys puolestaan on käsittelyssä tutkielman loppupuolella, koska se kantaa mukanaan ideaa romaanin sisältämästä trauman kollektiivisesta ulottuvuudesta. Näiden kysymysten avulla pyrin paljastamaan ja tekemään näkyväksi sen trauman, joka *Beasts of No Nationista* niin armottomasti katsoo lukijaa suoraan silmiin.

1.1 Trauma tutkimuskohteena

Mitä tutkimani trauma sitten oikein on? Ilmiönä trauma tarkoittaa yhtäkkisen katastrofin aiheuttamaa musertavaa kokemusta (Knuutila 2010, 43). Käsitteenä *trauma* puolestaan juontaa juurensa kreikankieliseen sanaan *τραύμα*, joka on aikoinaan tarkoittanut fyysistä vammaa tai viiltoa. Nykyteoriassa trauma ymmärretään kuitenkin kielikuvallisemmin viilloksi tai aristavaksi piikiksi ihmisen psyydessä. (Ks. Caruth 1996, 3; Leys 2000, 19.) Olennaista on trauman ja uhrin välinen yksipuolinen yhteys: uhri tuntee trauman vaikutukset konkreettisesti erilaisena fyysisenä ja psyykkisenä oireiluna, mutta ei pysty vetäisemään minuudessa piileksivää piikkiä pois eikä paikantamaan sisällä vuotavaa viiltoa. Tämän takia traumaan yhdistetään usein myös toiseuden käsite. Kuten Julian Wolfreys (2002, 140) oivasti tiivistää: ”trauma on se, millä ei ole nimeä”.

Kokemuksellisesti trauma on hyvin moniulotteinen, sillä se ei ole paikannettavissa tiettyyn aikaan tai paikkaan, vaan se koostuu itse asiassa kolmesta osatekijästä:

traumaattisesta tapahtumasta, sen kokemisesta ja kokemuksen ilmaisemisesta (Knuuttila 2006, 24; Caruth 1996, 2–5). Katastrofin uhri ei siis koe traumaa sen historiallisella tapahtumahetkellä, vaan vasta myöhemmin, kun kokemus palaa uhrin tietoisuuteen erilaisena toistuvana fyysisenä ja psyykkisenä oireiluna. Tällaisen ajallisen jakautumisensa takia trauma on kaikkea muuta kuin staattinen termi. Se on päinvastoin alati muotoaan muuttava, niin käsitteenä kuin kokemuksenakin. (Caruth 1995a, 3–5.)

Tieteelliseen tutkimustähtäimeen trauma ilmestyi 1800-luvun loppupuolella. Alkusysäyksensä traumatutkimus sai itävaltalaiselta psykoanalyytikolta ja lääkäriltä Sigmund Freudilta, joka tutki hypnoosin vaikutusta *hysteriaksi* nimetyn sairauden hoidossa. Hypnoosissa ollessaan hysteriapotilaat pystyivät palauttamaan mieleensä menneisyyden shokeeraavan tapahtuman ja käymään läpi siihen liittyvät tukahdutetut tunteet ja mielikuvat. Hypnoosihoidon avulla oireet usein katosivat ja potilas katsottiin parantuneeksi. Pian nämä lääketieteelliset tapaukset koottiin suurennuslasin alle lääkärin omassa tutkimusraportissa *Studien über Hysterie* (1895). Kyseiseen psykoanalyttiseen teokseen pohjautuu koko nykyinen traumatutkimus, sillä Freudin hysteriatutkimukset johtivat lopulta käsitteen *trauma* lanseeraamiseen. Tie traumatutkimukselle oli sopivasti auki.

Varsinainen kiinnostuksen nousu tapahtui kuitenkin vasta runsas vuosisata myöhemmin, kun silloinen traumateoria lähti tarkentumaan ja laajentumaan eri tieteenalojen tarttuessa siihen mielenkiinnolla. Kiihdykkeenä toimi 1980-luvulla Yhdysvalloissa järjestetty laaja-alainen tutkimus Vietnamin sodassa olleiden sotaveteraanien post-traumaattisesta stressireaktiosta (PTSD, engl. *post-traumatic stress disorder*)² ja sen aiheuttamista oireista (Caruth 1995a, 3; Whitehead 2004, 4).

² PTSD on alun perin American Psychiatric Associationin nimeämä oireyhtymä, jonka oireita ovat muun muassa jatkuvat painajaiset, emotionaalinen turtuminen, masennus ja aggressiivisuus. Tarkennettu termi PTSD nousi 1980-luvulla yläkäsitteeksi niin sotatraumalle, taisteluväsymykselle kuin sotaneuroosille. Sitä ennen trauma oli siis sekä käsitteenä että oireidensa puolesta tunnettu, mutta se oli hajonnut ryppääksi erilaisia termejä, jotka lähestyivät toisiaan ja joita ei aiemmin ollut osattu yhdistää. (Hunt 2010, 50.)

Traumakonferenssin jälkeen uusien tieteenalojen mukaan tuleminen sai aikaan traumakeskustelun ja -väittelyn vilkastumista (Knuuttila 2006, 24). Siitä lähtien tieteenalat ovat sekä yhdessä että erikseen luoneet traumatutkimukselle uudenlaista pohjaa. Alojen välinen vuorovaikutus on osaltaan auttanut ennen kaikkea yksilöllisen trauman tutkimisessa. Käytännössä tämä tarkoittaa, että uhrien traumaattisten kokemusten palasia ei ole lähdetty liittämään yhteen ja vertaamaan toisiinsa, vaan jokaista traumakertomusta on luettu sen omilla ehdoilla (Baer 2000, 11).

Kirjallisuustieteessä trauma on pitkästä tutkimushistoriastaan huolimatta melko uusi tutkimuksen kohde. Kunnolla se rantautui kirjallisuustieteen alalle vasta 2000-luvulla (Knuuttila 2006, 23). Tutkimuksen kiintopiste on alusta asti ollut trauman kokeneiden yksilöiden todistuskertomuksissa, joiden avulla on tutkittu traumalle ominaisia narratologisia piirteitä. Näiden piirteiden ja kerrontakeinojen pohjalta on edelleen pystytty muodostamaan parempi käsitys traumatekstien omasta rajatusta genrestä, *traumafiktiosta*, johon tämän tutkimuksen kohdetekstikin kuuluu.

Trauman ja traumafiktiivisten tekstien tutkiminen kirjallisuustieteessä on jo pitkään ollut melko samanlaista. Suoralinjaisuuteen on vaikuttanut ennen kaikkea kohdetekstien valikointiprosessi, sillä analysoidut teokset ovat melkein poikkeuksetta olleet holokaustista kertovia selviytymiskertomuksia. Länsimaisuus ja holokaustipainotteisuus ei sinänsä ole yllättävää, sillä holokaustitutkimuksen korostuminen on traumatutkimuksessa ollut johtava ja tieteenaloja ylittävä ilmiö jo kauan aikaa.

Nykypäivänä tutkimuksellinen suunta on kuitenkin hiljalleen kääntymässä myös toisenlaisiin traumakertomuksiin sekä kirjallisuustieteellisessä viitekehyksessä että laajemmin traumatutkimuksen kentällä. Traumateoria on ottanut haltuunsa potentiaaliaan huomioida traumaa yli historiallisten ja kulttuuristen rajojen (Whitehead 2011, 241). Käytännössä tutkimuksen piiriin on otettu entistä enemmän ei-länsimaalaista traumaa. Sama kulttuurinen laajeneminen on näkynyt myös länsimaisissa kustantamoissa, joissa ei-länsimaalaisten maiden traumafiktio

on saanut selvää näkyvyyttä. Kahden viime vuosikymmenen aikana on nimittäin julkaistu enemmän traumakirjallisuutta kuin koskaan toisen maailmansodan jälkeisen holokaustikirjallisuuden jälkeen (ks. Knuutila 2006, 22; Knuutila 2010, 44). Kuten teoria myös tutkimuskenttä kohteineen on siis jatkuvasti laajentumassa. Länsimainen traumateoria on tekemässä mantereiden välistä hyppäystä ja siirtämässä katsettaan entistä enemmän juuri Afrikan ja Aasian suuntaan.

Afrikkalainen traumakirjallisuus on parhaillaan määrällisesti nousussa ja löytämässä paikkaansa länsimaistenkin markkinoiden sisältä. Mainetta ovat *Beasts of No Nationin* ohella niittäneet muun muassa sotaa ja/tai lapsisotiluutta käsittelevät teokset kuten nigerialaisen Chimamanda Ngozi Adichien romaani *Half of a Yellow Sun* (2006), Ishmael Beahin omaelämäkerta *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier* (2008) ja Ahmadou Kourouman *Allah is Not Obligated* (2006). Robert Eaglestonen (2008, 75–76) mukaan yksi syy suureen kysyntään johtuu afrikkalaisten traumakäsittelyn pinnalle tuomisen lisäksi myös niin sanotusta ”länsimaisesta syyllisyudentunnosta”. Käsitteellään Eaglestone tarkoittaa, että tämäntyylliselle kirjallisuudelle on juuri nyt kysyntää, koska länsimaat kokevat syyllisyyttä siitä, etteivät ole aiemmin kiinnittäneet tarpeeksi huomiota Afrikan monimutkaisiin ongelmiin ja vaikeuksiin.

Teosten lukemisen ja tutkimisen taustalla vaikuttaa varmasti myös yksilöiden kasvanut kiinnostus lisätä tietoisuuttaan Afrikasta ja sen nykytilasta. Ilmiö liittyy yleisesti globalisaatioon ja ajatukseen siitä, miten kaikki vaikuttaa kaikkeen. Kansallisen identiteetin rajat ovat hämärtyneet, ja ihmiset identifioituvat tietyn kansalaisuuden sijasta laajemman ryhmän jäseniksi eli esimerkiksi pohjoismaalaisiksi, eurooppalaisiksi tai länsimaalaisiksi. Samalla kun eri yhteisöt ja kansallisuudet yhdistyvät toisiinsa on länsimaihin vakiintunut näkökulma siitä, miten olemme kaikki osa samaa maailmaa. Afrikan kärsimykset tuntuvat täten olevan lähellä ja koskettavan myös länsimaissa asuvia ihmisiä.

1.2 Traumapalapelien rakentamisessa

Teoreettisen viitekehyksen hahmottelu tälle tutkimukselle on lähtökohdiltaan hyvin haastavaa. Trauma itsessään on moniulotteinen ja kompleksi solmu. Tämän lisäksi myös traumateoria on monimutkainen kokonaisuus. Eri alat ovat jatkuvasti dialogissa keskenään ja tutkimukselta puuttuu yhtenäinen teoreettinen viitekehys. Toisin sanoen sekä trauma että sitä käsittelevät teoriat ovat hyvinkin sirpaleisia. Miten siis lähestyä *Beasts of No Nationin* traumaa?

Romaanin kerronnan avaaminen ja trauman kielellistämisen keinojen erittely vaativat seurakseen mahdollisimman moninaisen työkalupakin. Siksi onkin selvää, ettei esimerkiksi psykoanalyysi yksinään pysty tarpeeksi kattavasti vastaamaan trauman representaation problematiikkaan. Niinpä tutkimukseni lähtökohtana onkin yhdistää kahta suurempaa teoriakokonaisuutta, traumateoriaa ja narratologiaa. Tavoitteenani on löytää sellainen analyysin taso, jossa nämä kaksi teoriakantaa kohtaavat ja keskustelevat toistensa kanssa. Samalla monitieteellinen lähestymistapa takaa sen, että trauman eri tasot pääsevät oikeuksiinsa.

Kahden suuren teoriakannan toisiinsa yhdistäminen ei toki ole helppoa. Vaarana on teoreettisen pohjan leviäminen liian laajaksi. Jotta näin ei kävisi, olen tehnyt rajausta hyödyntämieni teoreetikkojen kautta. Traumateorian puolelta hyödynnän tärkeimpien traumateoreetikoiden eli erityisesti Cathy Caruthin, Michael Rothbergin ja Anne Whiteheadin näkemyksiä traumasta. Narratologian tutkijoiden keskeltä taas olen poiminut työhöni muun muassa Dorrit Cohnin, Monika Fludernikin ja Stevan Iversenin näkemyksiä. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole esitellä traumateoreetikoiden ja kirjallisuustutkijoiden näkökulmia erillään vaan nimenomaan pyrkiä yhdistelemään niitä toisiinsa uudella tavalla.

Traumatutkimus on elinvoimainen ja itseään kehittävä alue, mutta se ei silti riittävästi kyseenalaista tiettyjä teoriaan vakiintuneita (trauma)käsitteitä. Tämä on asia, jota haluan korjata omalla tutkimuksellani. Tutkimuksen tarkoitus ei ole ottaa analyysin tueksi vain sinne täydellisesti sopivia teorioita ja näkemyksiä, jotta kohdeteksti ja teoria loksahtaisivat hyvin yhteen – siitähän seurauksena olisi vain

yleiskatsaus traumaan, mikä taas ei toisi keskusteluun mitään uutta (en myöskään usko, että trauman tutkiminen täydellisen ja valmiiksi asetellun linssin läpi on ylipäättään mahdollista). Pikemminkin tahdon haastaa valitsemani traumateorian ja narratologian yhdistelmän kohtaamaan myös ne analyysin esimerkit, joissa teoria ei puhtaasti toteudukaan. Pyrkimykseni on siis osoittaa kolikon molemmat puolet: sekä trauman näkyminen teoksessa että traumateorian epätäydellisyys.

Traumateorian käyttäminen on elinehto tälle tutkimukselle, mutta sen länsimaisuus tuo mukanaan soveltuvuuteen liittyviä kysymyksiä. Mitä länsimaisella traumateoriolla on tarjota afrikkalaisen traumafiktion tutkimiseen? Pystyykö se ymmärtämään toisesta kulttuurista kumpuavaa traumaa? Trauman tietynlainen kulttuurikohtaisuus on tärkeä pitää mielessä tässäkin tutkimuksessa. Perustelen kuitenkin länsimaisen traumateorian käyttöä sillä, että etniskulttuurinen pohja (oli kyseessä mikä valtio tai manner tahansa) ei sinänsä ole yhteydessä trauman *kielellistämisen vaikeuteen*, mikä puolestaan on yleismaailmallinen ilmiö.

Lisäksi traumateorian käytöllä on perusteensa kirjallisessa traditiossa. Afrikkalainen kirjallisuus ei merkittävästi eroa länsimaisesta kirjallisuudesta esteettisiltä ratkaisuiltaan tai kirjallisilta konventioiltaan (vrt. Booker 1998, 7). Vaikka afrikkalaisella kirjallisuudella toki on omat kytköksensä Afrikan kulttuuriseen ja kielelliseen perinteeseen ja vaikka se on postkolonialistisen taustansa takia omaleimainen, sillä on myös toiset linkkinsä länsimaisen kirjallisuuden traditioon. Samaten traumafiktion genre (oli kyse sitten afrikkalaisesta, aasialaisesta tai eurooppalaisesta traumafiktiosta) ja sen sisältämät kerronnan keinot ovat kulttuurista riippumatta jo osittain konventioituneita. Länsimainen traumateoria pystyy täten vastaamaan myös muihin kulttuureihin kuuluvien tekstien traumafiktiivisiin haasteisiin.

1.3 Tutkimuksen tarkempi eteneminen

Pääkysymykseni tässä tutkielmassa kuuluu siis seuraavasti: *miten trauma on kielellistetty kerrottavaan muotoon?* Johdannon jälkeen tutkimukseni ja sen näkökulma etenevät periaatteella ”laajasta tarkempaan”. Trauman tutkiminen ei ole perusteltua, mikäli ensin ei tehdä katsausta trauman ja traumafiktion yleisempään tasoon ja historiaan eli niihin asioihin, jotka muodostavat traumateorian ja -tutkimuksen perustuksellisen kivijalan. Tähän kivijalkaan luon katsauksen luvussa kaksi, kun paneudun trauman psykoanalyttiseen tutkimushistoriaan³ ja traumafiktion genrehistoriaan. Genrehistorian avaamisessa käytän tukenani holokaustikirjallisuuden teosesimerkkejä ja kerron niiden piirteistä sekä vaikutuksesta nykyiseen traumafiktioon. Lisäksi erittelen afrikkalaisen traumakirjallisuuden erityispiirteitä ja vertaan sitä länsimaiseen (holokausti)kaimaansa. Vaikka lähdenkin liikkeelle yleiseltä tasolta kohti trauman ydintä, kuljetan historian avaamisessa ja teosesimerkkien analyysissä koko ajan vierellä myös kohdetekstiäni.

Kolmannessa ja neljännessä luvussa etenen traumasukelluksessani entistä syvemmälle. Molemmat luvut keskittyvät trauman (ja sen oireiston) representoimisen kielellisiin keinoihin ja niiden näkymiseen *Beasts of No Nationissa*. Kolmannessa luvussa tarkastelen ensisijaisesti traumalle ominaista eirakenteellisuutta. Tutkin trauman oireiston kerronnallistamista tekstin *sanatasolla* ja tuon esille, miten preesensin käyttö ja toisto tyylikeinoina välittävät traumaa eteenpäin. Otan myös esille preesenskerrontaan liittyvät epäluonnollisen kerronnan tasot ja merkitykset. Neljännessä luvussa puolestaan lähestyn trauman oireistoa tekstin sisältämän vahvan *visuaalisuuden* kautta ja nostan esille teoksen traumakerronnalle ominaiset välähtelevät muistikuvat ja inhorealisticen kuvailun.

³ Vaikka voidaan argumentoida, että trauma kokemuksena liittyy enemmänkin psykoanalyysin kuin kirjallisuuden piiriin, on sen psyko-biologisen pohjan tunteminen myös kirjallisuudentutkimuksen kannalta olennaista, koska traumakirjallisuus jäljittelee trauman oireistoa. Haluan kuitenkin korostaa, että tämän työn tarkoitus ei ole tarkastella tekstiä psykoanalyttisin menetelmin, vaan tutkielma on kirjallisuustieteellistä kerronnananalyysia, johon traumateoriaa linkitetään.

Viidennessä luvussa laajennan näkökulmaani yksilöllisestä traumasta kohti trauman laajempia ja kollektiivisia konteksteja. Analysoin *Beasts of No Nationin* sisältämää traumaa kollektiiviselta näkökannalta ja tuon esille romaanille ominaiset globaalit kannanotot. Kenen traumasta teoksessa on loppujen lopuksi kyse?

Luvussa kuusi teen yhteenvedon analyysistäni. Kokoan yhteen tärkeimmät trauman kerronnallistamiseen liittyvät havaintoni ja esitän traumateorian kannalta sekä kohdetekstissä toimivat näkemykset että myös teoriaa toteuttamattomat ”heikot kohdat”. Lisäksi perustelen traumafiktion tärkeyden omana monimuotoisena genrenään.

2. HISTORIAN HAVINAA

*“Between two throw-ins
in a soccer game,
right behind my back,
three thousand people
had been put to death.”*
– Tadeusz Borowski,
*This Way for the Gas,
Ladies and Gentlemen* –

Johdannossa kerroin, että keskityn tutkimuksessani *Beasts of No Nationissa* kuvailtuun traumaan ja erittelen niitä keinoja, joilla trauma on kerronnallistettu. Pelkkä trauman erittely ja traumakuvausten keinojen ja paikan osoittaminen tekstistä eivät kuitenkaan sellaisinaan ole riittäviä, sillä ne eivät yksinään pysty vastaamaan niihin haastaviin kysymyksiin, joita trauman kerronnallistamisprosessi tuo mukanaan. Jotta romaanin sisältämää traumaa voi ylipäättään ymmärtää ja tulkita, täytyy ensin olla selvillä traumafiktion perinteistä ja lähtökohdista. Ennen vaativaa sukellusta trauman ytimeen täytyy siis asettaa jalat tukevasti vasten historiallista alustaa ja tietää, mistä kohtaa on paras ponkaista tulkinnan pyörteisiin.

Puhuessani traumafiktiosta tässä luvussa, olen väliaikaisesti rajannut termin käsittämään vain sellaisia teoksia, jotka trauman kokeneet yksilöt ovat kirjoittaneet ja joissa he käsittelevät omia kokemuksiaan. Traumafiktioon luetaan kuuluviksi tämäntyyppisten teosten ohella myös täysin fiktiiviset teokset, sukupolvien yli ulottuvasta traumasta (ks. tarkemmin tämä tutkielma, luku 5.1) kertovat teokset ja *Beasts of No Nationin* kaltaiset faktaa ja fiktiota yhdistelevät romaanit. Ensisijaisesti käsitelen tässä luvussa teosesimerkkien kautta kuitenkin ensin mainitun kaltaisia, omaelämäkerrallisia teoksia. Muunlaisia traumafiktiivisiä teoksia otan tässä vaiheessa esille lähinnä mainintojen kautta. Tällaisen käsittelyrajauksen olen tehnyt käytännön syistä, sillä pitäydyn tässä luvussa analyysin puolesta vielä yleisellä tasolla ja keskityn ensisijaisesti historialliseen

näkökulmaan⁴. Luvun tarkoituksena on ennen kaikkea suhteuttaa ja linkittää kohdeteksti siihen laajaan kirjalliseen ja historialliseen jatkumoon, jonka osa se väistämättä on.

Ensimmäisessä aluvussa kerron traumafiktion psykoanalyttisista lähtökohdista. Selvennän traumakirjallisuuden genreä sekä trauman kerronnallistamisprosessia *muistin* käsitteen avulla. Sen jälkeen, aluvussa 2.2, keskityn luomaan katsauksen toisen maailmansodan aikaista holokaustia käsittelevään kirjallisuuteen. Holokaustitrauman ymmärtäminen tämänkin tutkimuksen viitekehyksessä on tärkeää, koska traumateoria pohjaa havaintonsa pitkälti holokaustia käsitteleviin todistuskertomuksiin. Kolmannessa aluvussa hyppään Euroopasta seuraavalle mantereelle ja syvennyn afrikkalaiseen traumakirjallisuuteen ja sen erityispiirteisiin, kuten postkolonialistiseen näkökulmaan. Lisäksi tutkin, onko mahdollista linkittää afrikkalaista traumafiktiota ja holokaustia käsittelevää traumakirjallisuutta toisiinsa. Itse kohdetekstiäni *Beasts of No Nationia* kuljetan jatkuvasti tämän luvun etenemisen rinnalla ja tuon siitä esiin trauman ja traumafiktion genren kannalta oleellisia asioita.

2.1 Katsaus genreen ja muistiin

Aivan kuin traumateoria myös traumafiktio on eri suuntausten solmukohta. Se muodostaa oman genrensä, mutta sillä ei ole selkeiden kirjallisuuslajien (kuten salapoliisikertomusten tai *chick-lit*-kirjallisuuden) tapaan tarkkoja rajoja. Se pitää sisällään monenlaisia teoksia, jotka yhdistelevät kerronnassaan eri tyylejä ja jotka ottavat mallia postkolonialistisesta, postmodernista ja jopa metamodernista kirjallisuudesta. Kerronnan tasolla traumafiktiossa voidaan lisäksi ottaa kantaa joko yksilöllisiin traumoihin tai ulottaa trauma koskettamaan kokonaisia ihmisryhmiä.

⁴ Huom. Traumafiktiivisten teosten faktapohjaan liittyvä keskustelu rajautuu tämän tutkimuksen ulkopuolella. Omassa tulkinnassani katson sekä täysin fiktiivisten että kirjoittajan omiin ja todellisiin kokemuksiin pohjaavien traumatekstien olevan todistusarvoltaan täysin samanarvoisia.

Traumafiktio ei siis selkeästi lokeroidu minkään tietyn otsikon tai piirteen alle, vaikka oman genrensä muodostaakin. Pikemminkin se on teosten rypäs, jossa erilaiset traumat linkittyvät toisiinsa yhteiskunnan, kulttuurin ja kirjallisten perinteiden tasolla ja ulottuvat yksilöllisestä traumarepresentaatiosta aina globaalisiin kannanottoihin asti. Tällainen kerronnan ja tyylien yhdistelmä on mahdollinen, koska trauman esittämisen keinot ovat vasta vakiintumassa (Knuuttila 2006, 34). Traumaa voi lähestyä siis monesta eri näkökulmasta: koska ei ole yhtä ja samaa traumaa, ei myöskään ole olemassa yhtä ja oikeaa tapaa sen kerronnallistamiseen. Tavat varioivat trauman mukaan.

Traumatutkija Anne Whitehead oli ensimmäinen, joka ehdotti nimeä traumafiktio (engl. *trauma fiction*) kattamaan traumaa käsitteleviä teoksia. Hänen mukaansa trauma on olemassa traumafiktiivisessä teoksessa eräänlaisena syvärakenteena, jonka ympärille itse kertomus rakentuu (Whitehead 2004, 161–162). Syvällä tekstin pinnan alla lymyilevä trauma on aistittavissa myös *Beasts of No Nationista* sillä Agun kokema trauma ei ole suoraan kirjailtu paperille. Tarkoitin tällä, että missään kohtaa romaania ei käytetä termiä ”trauma” tai ”katastrofi”. Silti voimakas traumaattinen kokemus on läsnä koko kertomuksen ajan ja välittyy lukijalle ehdottoman vahvana.

Edellä kerroin, että traumafiktiolla ei ole olemassa tarkkoja rajoja. Mitä se sitten loppujen lopuksi on ja miten se tulisi määritellä? Termi on hieman epämääräinen ja liukas kuin saippua, minkä vuoksi määrittelyt lipeävät usein käsistä. Jotta traumafiktio termin voi selittää, täytyykin ensin palata trauman psykoanalyttiseen teoriaan ja poimia sieltä *muistin* käsite.

Traumaattinen (tahaton) muisti on luonteeltaan erilainen kuin tavallinen eheä muisti. Se toistaa tapahtunutta automaattisesti uhrin mielessä erilaisina tajuntaan tunkeutuvina kuvina tai ääninä, jotka ovat yhteydessä uhrin kokemaan ahdistukseen (Knuuttila 2006, 26, vrt. myös Langerin termit *common memory* ja *deep memory* 1991, 5). Traumaattinen muisti on myös kaksijakoinen. Nykyisen traumateorian mukaan trauman kokemisen hetkellä uhrin mielen muisti ja kehon fyysinen muisti irtautuvat toisistaan. Samalla kielellinen kyky salpautuu: ”I am

wanting to ask somebody *but I'm not saying anything. No word is coming out of my mouth*" (BoNN, 94, kursivointi SH).

Eriydyttyään nämä kaksi muistia alkavat työstää traumaa itsenäisesti, mikä näkyy erilaisena oireiluna. Kehon muistissa oireilu voi näkyä muun muassa pakkoliikkeinä ja vapinana ja mielen muistissa puolestaan painajaisina tai toistuvina välähdyksinä. (Whitehead 2004, 83–84.) Tällainen trauman oireisto näkyy selvästi *Beasts of No Nationissa*, jossa Agua vaivaavat usein esimerkiksi sodan äänet ja tapettujen ihmisten huudot:

I am not being able to be sleeping at all when it is time to sleep. Each time I am lying down my head, *some voice inside of my head is shouting and starting to make too much trouble so I cannot even be closing my eye.*

(BoNN, 133, korostus SH.)

Tapettujen äänet riivaavat Agua tämän yrittäessä nukahtaa. Silmien takana vellova mustuus palauttaa mieleen välähdyksenomaisesti ja yhtäkkisesti huudot, jotka pyörivät loputtomasti pään sisällä kuin rikkinäinen levy. Nämä psyykkiseen muistiin tallentuneet huudot ovat Agulla yksi osa sotatrauman oireiden kimppua. Ne muodostavat osan traumaattisesta ahdistavasta kokemuksesta, joka ei hellitä.

Traumafiktiossa psyykinen ja fyysinen muisti pyritään kerronnallistamisen kautta jälleen yhdistämään, jotta traumasta voitaisiin muodostaa kokonaiskuva. Käytännössä traumaan liittyvät aistimukset, emootiot ja havainnot (kuten Agun päänsä sisällä kuulemat huudot ja hänen näkemänsä painajaiskuvat) yhdistetään ja kielellistetään. Trauma ikään kuin rakennetaan uudelleen. (Knuuttila 2006, 22; Wolfreys 2002, 144.) Muistikuvat, trauman ruumiillinen esittäminen ja kielellinen kuvailu toimivatkin eräänlaisina rakennuspalikoina, joista traumafiktiivinen teksti vähitellen muodostuu. Tärkein ero normaaliin kerronnallistamiseen on se, että traumasta kertominen ei ole suoraviivaista kokemuksista kertomista, koska uhri ei pysty kontrolloimaan, mitä ja miten hän muistaa. Kerronnallistamista vaikeuttaa

aina muistin ja unohduksen keskinäinen kamppailu (Knuuttila 2006, 27; Knuuttila 2011, 23).

2.2 Holokaustin todistushuuto

Trauma on viime aikoina käsitteellistetty huippuunsa ja sitä on luonnehdittu jopa modernin maailman kokemisen ja havaitsemisen tavaksi. Samalla siitä on tullut 2000-luvun kaikenkattava termi. Sanotaan, että elämme post-traumaattista aikaa. Ajatuksen perustana on idea eurooppalaisen rationalismin ja inhimillisyyden murtumisesta – ilmiö, minkä osoittivat todeksi viimeistään toinen maailmansota (1939–1945) ja holokausti⁵ (Knuuttila 2010, 44). Holokausti on muotoutunut tunnetuimmaksi esimerkiksi ihmisen julmuudesta ja ylitsepääsemättömästä traumasta, joten sen merkitys tutkimuskohteena on erityisen korostunut traumateoriassa. Holokaustista kertovat muistelmat, fiktiot ja runot muodostavatkin traumateorian tutkimuskohteina eräänlaisen ”traumafiktion kaanonin”, jonka piiriin tutkijat palaavat yhä uudelleen.

Holokaustin ja toisen maailmansodan jälkeisiä ensimmäisiä vuosia – eli niitä vuosia, kun keskitysleireiltä selviytyneet ihmiset palasivat koteihinsa ja aloittivat elämänsä uudelleen – hallitsi ylitsepääsemätön tarve *todistaa*. Ilmiötä on nimitetty myös totuuden kriisiksi. Selviytyjistä moni on muistelmissaan kertonut, miten he elivät vain sitä päivää varten, jolloin he voisivat kertoa maailmalle niistä käsittämättömistä kauheuksista, joita olivat joutuneet todistamaan.

Ensimmäiset holokaustiaikaiseen traumaan perustuvat omaelämäkerrat julkaistiin heti holokaustin jälkeen, mutta julkaisumäärän huippu tuli vastaan myöhemmin, vasta 1960-luvun puolella. Myöhäinen julkaisuajankohta oli tyypillistä

⁵ Holokausti (hepreenkielinen *shoah*) oli Saksan kansallissosialistien eli natsien suorittama järjestelmällinen juutalaisten kansanmurha toisen maailmansodan (1939–1945) aikana. Natsien ihannoiman ”arjalaisen” rodun jatkuminen taattiin niin sanotulla puhdistautumisohjelmalla eli eliminoimalla yhteiskunnan joukosta ne yksilöt, jotka eivät toteuttaneet ”arjalaisen” rodun ihanteita. Vainotummaksi vähemmistöksi joutuivat juutalaiset, jotka olivat natsien rotuajattelussa kaikkein alimpana, mutta juutalaisten lisäksi myös muita valtaväestöstä poikkeavia vähemmistöjä vainottiin. Keskitysleireillä ja työleireillä tapettiin noin 5-7 miljoonaa Euroopan juutalaista.

suurimmalle osalle holokaustimuistelmista, sillä usein trauma saavutti kirjallisen muotonsa vasta vuosia uhrin kokemusten jälkeen. (Lothe et al. 2012, 3–4.) Tästä trauman myöhäisestä kielellisen muotonsa saamisesta tutkija Cathy Caruth on käyttänyt termiparia *immediacy – belatedness*. Hän (1996, 91–92) esittää, että vaikka traumaattinen *tapahtuma* on välitön (engl. *immediate*), traumaattinen *kokemus* ilmenee vasta myöhemmin (engl. *belated*) oireilun kautta. Täten myös trauman kerronnallistaminen on mahdollista vasta myöhemmin.

Kiinnostavaa on, että vaikka toisen maailmansodan jälkeisten ensimmäisten kymmenen vuoden aikana julkaistiin suuri määrä todistuskertomuksia, niiden vastaanotto oli aluksi heikko. Todelliseen arvoonsa todistuskertomukset nousivat vasta paria vuosikymmentä myöhemmin, kun kiinnostus niitä kohtaan kasvoi. Osasyynä mielenkiinnon kasvuun vaikutti tuolloin media ja sen valtava kiinnostus Adolf Eichmannin⁶ oikeudenkäyntitapaukseen, jonka tapahtumia käsiteltiin ja raportoitiin tiuhaan.

Holokaustin jälkeisen totuuden kriisin myötä länsimaita ravisutteli myös eksistentiaalinen kriisi. Samalla kun tarve todistaa kasvoi, perinteiset kerrontakeinot menettivät merkitystään. Totuttu tapa kertoa ei enää tuntunut riittävän tapahtumien kuvaamiseen ja sekä kirjailijat että filosofit (mukaan lukien Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas ja Maurice Blanchot) kyseenalaistivat tavan esittää maailmaa. (Korhonen 2013, 272; Lothe et al. 2012, 4.) Miten kuvata nykymaailmaa ja riittäisikö mikään kerronta lopulta välittämään sodassa koettuja kauheuksia?

Our language lacks word to express this offense, the demolition of a man.

(Auschwitzin leiriltä selviytynyt Primo Levi teoksessaan *If Not Now, When?* 1985, 9.)

⁶ Adolf Eichmann oli saksalainen, joka toimi natsien poliittisen ohjelman ja juutalaisten kansanmurhan käytännön toteuttajana. Israelin tiedustuspalvelu Mossad kaappasi Eichmannin sodan jälkeen vuonna 1961 laittomasti ja vei tämän Jerusalemiin oikeudenkäyntiä varten. Eichmann tuomittiin juutalaisia vastaan tehdyistä rikoksistaan kuolemaan. (Lothe et al. 2012, 3.)

Perhaps because the disaster is so great there is nothing to be gained by expressing in words everything we feel. [- -] Words are beyond us now. Our hearts are empty and made of stone.

(Abraham Lewin kirjeessään, toukokuu 25, 1942; siteerannut alun perin Langer 1991, 3.)

Yllä olevat Levin ja Lewinin toteamukset kuvaavat holokaustin jälkeistä, koko Eurooppaa koskettanutta tilannetta ja kerronnan vaikeutta osuvasti. Holokaustin kauheudet ylittivät sellaisen ainutkertaisuuden kynnyksen, jonka toisella puolella ei ollut olemassa mitään samankaltaista kohdetta, johon verrata, saati kieltä, jolla kauheuksia voisi kuvata.

Sama kriisi näkyi myös traumafiktion puolella, joka otti vasta haparoivia ensiaskeleitaan. Järkyttävyydessään holokausti riisti pois kaikki yleisen käsityksen mukaiset mitat ja verrattavuudet, kaiken, mikä oli jollain tapaa tuttua ja ennalta nähtyä tai koettua (LaCapra 1994, 7; Felman 1992, 10). Normaali, faktuaalinen muistelutarina ei tuntunut riittävän kuvaamaan keskitysleirillä koettuja kauheuksia. Mitä enemmän holokaustia käsittelevää lyriikkaa, omaelämäkertoja ja fiktiota tuli markkinoille, sitä selvemmäksi kävi, ettei vaikea trauma pukeudu mimeettiseksi representaatioksi suoraan eletystä elämästä. Vastatakseen eksistentiaaliseen kriisiin kirjailijat päätyivät muokkaamaan kerrontaa ja käyttämään klassisesta kerronnasta poikkeavia tekniikoita, kuten ajallisia hyppäyksiä, sirpaleisuutta, aukkoisuutta ja erilaisia kerrontakokeiluja – eli täsmälleen niitä traumafiktion piirteitä, joita kriitikot ja teoreetikot ovat myöhemmin eritelleet ja luonnehtineet traumakerronnan ominaispiirteiksi.

Holokaustikirjallisuudesta traumafiktion monumenteiksi ja tutkituimmiksi teoksiksi ovat nousseet varsinkin omaelämäkerrat ja muistelmat. Tällaisia ovat muun muassa Primo Levin *Se questo è un uomo* (1947, *Tällainenkö on ihminen*), Elie Wieselin *La Nuit* (1958, *Yö*), Anne Frankin *Het Achterhui* (1947, *Anne Frankin päiväkirja*), Charlotte Delbonin trilogia *Auschwitz, et après* (julkaistu

kokonaisuudessaan vuosien 1970–1971 välisenä aikana) ja Livia Bitton-Jacksonin *I Have Lived a Thousand Years: Growing Up in the Holocaust* (1997).

Hieman tuntemattomampi holokaustiteos on puolalaisen kirjailijan Tadeusz Borowskin vuonna 1948 englanniksi julkaistu romaani *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* (alk. *Proszę państwa do gazu*, suom. 2005 *Kotimme Auschwitz*). Romaani perustuu kirjailijan omiin kokemuksiin. Borowski joutui Auschwitzin keskitysleirille poliittisesta vastarinnasta ja maanalaisesta toiminnasta epäiltynä. Hän selvisi, mutta teki itsemurhan vuonna 1951, kuollen ironisesti kaasuttamalla itsensä hengiltä. Yllä mainitussa kuuluisimmassa teoksessaan Borowski kuvaa keskitysleirin arkea armottomasti ja kylmästi lyhyiden novellien kautta. Kukin novelli muodostaa yhden luvun kirjassa, joten kokoelmaa on luettu myös romaanina, koska kertoja on tarinoissa sama. Teoksessa vangit työskentelevät henkiviereissään ja yrittävät selviytyä leirin ankarissa olosuhteissa samalla, kun muutaman sadan metrin päässä heidän sukulaisiaan ja ystäviään systemaattisesti murhataan krematorioissa. Kuolema on teoksessa läsnä jatkuvasti ja sen musta varjo näkyy kohti loppuaan astelevien juutalaisten muodostamissa pitkissä jonoissa ja krematoriosta tupruavassa mustassa savussa.

Borowski ei ollut juutalainen, joten hän sai toimia Auschwitzin keskitysleirillä hieman muita vankeja korkeammassa asemassa. Hän työskenteli krematorioihin vievän Auschwitz–Birkenau-junaradan varrella tarkistaen juutalaisten tavaroita ja keräten niistä kaikki arvoesineet talteen. Tämän erikoisen aseman takia Borowskin romaani on mielenkiintoinen holokaustikuvaus, sillä se poikkeaa traumafiktiolle ominaisesta *väkivallan toteuttaja/väkivallan uhri* -asetelmasta. Kertoja-Tadeusz sekä todistaa että toteuttaa kammottavia tekoja: "[k]aikkea saa tehdä silloin, kun kukaan ei ole näkemässä" (KA, 55).

Tällaista asetelmaa toteuttavia teoksia on nimitetty termeillä *perpetrator fiction* ja *perpetrator testimony*. Kiinnostavasti myös *Beasts of No Nation* lukeutuu termien piiriin: Agu on väkivallan uhri, lapsi, joka joutuu armeijan kynsiin. Samalla hän on kuitenkin myös väkivallan toteuttaja, sotilas, joka käskyn alaisena tekee karmivia tekoja. *Väkivallan toteuttaja/väkivallan uhri* -jaottelu on näkyvissä myös romaanin

nimessä, jossa vastakkain asetetaan peto ja lapsi ja tuodaan esille lapsisotilaiden raaka rooli tappajana. Tästä kahtiajaosta Agu käy jatkuvaa moraalista kamppailua itsensä kanssa:

[t]hey are only screaming like Devil is coming for them. I am not Devil. I am not bad boy. I am not bad boy. Devil is not blessing me and I am not going to hell. But still I am thinking maybe Devil born me and that is why I am doing all of this.

(*BoNN*, 48.)

Agu hakee oikeutusta ja selitystä teoilleen, jotta pääsisi syyllisyydentunteesta pois. Hän ei halua olla paha poika, vaan hyvä, ja epäilee karmeiden tekojensa takia, että itse paholainen on hänet synnyttänyt. Vakuuttaakseen itsensä siitä, että hän toimii oikein, hän toistelee itselleen hokemaa ”I am not bad boy”. Hän myös toteaa itselleen, että ”[s]oldier is supposed to be killing killing killing. So if I am killing, then I am only doing what is right” (*BoNN*, 23). Sotilaana oleminen ja tappaminen näyttäytyvät samalla siis sekä normaalina ja luonnollisena että täysin epänormaalina asiana. Agun hahmosta tulee tämän kokeman sisäisen kamppailun myötä myös moraalinen ja historiallinen todistaja näkemilleen ja tekemilleen kauheuksille. *Beasts of No Nationissa* Agu-kertoja asettaa täten lukijan eteen myös haastavia moraalisia kysymyksiä. (Vrt. Meretojan Günter Grass -tulkinta 2011, 80–82.)

1960-luvulta lähtien holokausti on vakiinnuttanut asemansa traumafiktio piirissä erilaisten kirjallisten teosten muodossa. Nyt 2000-luvun puolella holokaustikuvasto on historian ja erilaisten representatiivisten teosten myötä juurtunut osaksi laajempaa länsimaista ”narratiivista alitajuntaa” (Freeman 2009): holokausti ei ole enää pelkkä menneisyyden karmaiseva tapahtuma, vaan se on sekoitus erilaisia representaatioita, faktaa ja fiktiota, kokemuksia, tekstejä, dokumentteja ja elokuvia, jotka kaikki muokkaavat länsimaista historiakäsitystä ja kulttuurista muistia jatkuvasti. Kuten Max Silverman (2013, 5) osuvasti esittää,

nyky-yhteiskunnan tapa käsittää menneisyys on ei-lineaarinen jatkumo, jossa muistin käsite on eräänlainen muokkaantuva hybridi. Yksilöiden ja yhteisöjen välillä muodostuu Silvermanin mukaan jatkuvasti dynaamisia prosesseja, jotka muokkaavat historiakäsitystä. Muisti ja historia ovat kuin päällekkäin meneviä kollaaseja, joissa historiallinen ”tosi” ja mielikuvat tapahtumista sekoittuvat keskenään (emt., 5).

On kiistatonta, että holokausti on vakiinnuttanut temaattisen asemansa kulttuurisissa representaatioissa. Se on edelleen suurin yksittäinen katastrofi, jota vasten traumoja usein peilataan. Nykyään holokaustikontekstin vierelle on kuitenkin nousemassa hiljalleen myös afrikkalainen trauma, jonka historiaan syvennyn seuraavaksi.

2.3 Afrikkalainen trauma ja postkolonialismin ote

Toisen maailmansodan jälkeiset vuosikymmenet muuttivat radikaalisti myös Afrikkaa. Entisistä siirtomaavaltioista moni itsenäistyi ja Afrikan oma kulttuuri alkoi ottaa selvempää jalansijaa varsinkin kirjallisuuden puolella. Samalla kun Eurooppaa ravistelivat edellisessä alaluvussa mainitut totuuden ja eksistentiaalismin kriisit, Afrikassa alettiin luoda pohjaa omalle kirjallisuudelle. Kirjailijoilla ja kriitikoilla oli tarve purkaa eurooppalaisten luomaa myyttistä kuvaa Afrikasta ”mantereena, jota sivistymättömät villit asuttavat”. Aiemmin Afrikkaa käsittelevä fiktio oli nimittäin ollut ennen kaikkea länsimaisten kirjailijoiden omien vierailuidensa pohjalta luomaa, mutta nyt vierellä alkoi esiintyä afrikkalaisten kirjailijoiden omasta maastaan kirjoittamaa kirjallisuutta. (Bishop 1988, 79–80.) Päämääränä oli ennen kaikkea paikkansapitävyys. Afrikka alkoi kirjoittaa itse itsestään ja taistella eurooppalaista vanhahtavaa käsitystä vastaan. Vanhojen ennakkoluulojen rikkomisen ohella uusi kirjallisuus nousi kohtaamaan Afrikan sisäiset ongelmat (vrt. *littérature engagée* -ajattelu). Samalla kiinnostus omaan historiaan kasvoi. Millainen oli ollut ”todellinen” Afrikka ennen kolonialismin aikaa?

Afrikan valtioista monet olivat ennen itsenäistymistään osa eurooppalaista emämaata, ja afrikkalaisen kirjallisuuden hakiessa muotoaan tätä maiden välistä hankalaa suhdetta ja kolonialismin vaikutuksia alettiin purkaa. Kirjallisuudella pyrittiin tuomaan esiin kolonialismin aiheuttamaa ristiriitaista asetelmaa emämaan ja siirtomaan asukkaiden välillä. Postkolonialistinen kirjallisuus nousi kuvaamaan menneisyyttä ja purkamaan imperialismin aiheuttamaa traumaa.

Mutta mitä termi postkoloniaalinen oikeastaan pitää sisällään? Entä voidaanko *Beasts of No Nation* lukea afrikkalaisen taustansa myötä postkoloniaaliseksi teokseksi? Bill Aschcroft, Gareth Griffiths ja Helen Tiffin (2000, 1–2) määrittelevät termin (*post*)koloniaalinen käsittämään kaikkea sitä kulttuuria, johon imperialismi on vaikuttanut, ylettyen aina kolonisaation alkuhetkistä nykypäivään asti. Postkolonialistiset narratiivit konkretisoivat fiktion kautta kolonialismin aikana koettua traumaa ja tuovat esiin sen näkymistä afrikkalaisessa kulttuurissa. Eaglestonen (2008, 75) mukaan voitaisiin helposti argumentoida, että jopa kaikki 1950-luvun jälkeen julkaistu afrikkalainen postkolonialistinen kirjallisuus on ainakin joiltain osin traumaattista. Samoilla linjoilla on myös Anne Whitehead (2011, 242–243), joka esittää, että postkolonialistinen suuntaus on Afrikassa mahdollistanut traumasta kertomisen, kun kolonialismin aikaiset kielletyt, tukahdutetut ja unohdetut muistot on nostettu esiin.

Traumafiktion lailla myös postkolonialistinen kirjallisuus on muotoaan muuttava kameleontti. Boehmer (2007, 225–227) korostaa, että postkolonialistinen kirjallisuus on 2000-luvulle tultaessa muuttunut yhä hajanaisemmaksi ja kirjavammaksi genreksi. Osasyyski hän mainitsee kirjailijoiden taustan monimuotoisuuden. Tyypillinen postkoloniaalinen kirjailija, eli täten myös traumafiktion kirjoittaja, ei hänen mukaansa enää kirjoita omasta maastaan käsin omalle kansalleen, kuten 1960-luvulla. Pikemminkin tämä on etniset juuret omaava ”matkailija”, joka on muuttanut länsimaihin ja kirjoittaa metropolissa asuen tarinaa omasta kulttuurisesta taustastaan ja synnyinmaastaan. Boehmerin luonnehdinta on karikatyyrinen, mutta kieltämättä osuva. Väite pitää paikkansa myös *Beasts of No Nationissa*, sillä kirjailija Uzodinma Iweala on vanhempinsa kautta sukujuuriltaan nigerialainen mutta asunut koko elämänsä Yhdysvalloissa.

Pelkän kirjailijatyypin puolesta tarkasteltuna *Beasts of No Nation* on postkolonialistinen romaani. Entäpä postkolonialistisen trauman kautta tutkittuna? Ajallisesti teos kyllä sitoutuu postkolonialismin aikaan, mutta trauman kannalta tutkiskeltuna sen kuvaaman katastrofin juuret ovat syvällä afrikkalaisessa yhteiskunnassa itsessään, eivät niinkään postkoloniaalisessa yhteiskunnassa. *Beasts of No Nationissa* trauma iskee yhteisön sisältä sisällissodan muodossa eikä ulkoisen tekijän kuten emävaltion vaikutuksesta. Vanhaa traumaa kolonialismista ja sen vaikutuksista ei siis suoraan käsitellä. Tästä huolimatta postkolonialistinen näkökulma on epäsuorasti läsnä teoksessa. Sen tulkinnallinen vire on olemassa teoksen pinnan alla imperialismien aikaisen orjuuttamisen teeman muodossa. Samalla tavalla kuin afrikkalaiset repäistiin 1800-luvulla väkisin omilta juuriltaan ja pakotettiin orjiksi, repäistään Agu lapsisotilaaksi. Agun roolia voi verrata juuri orjan rooliin: hän tekee käsketyt työt ja on arvoasteikossa alimpana.

Postkolonialistisen asettelun myötä teos ottaa kantaa lapsen asemaan myös globaalilla tasolla. Trauman ohella teksti pyrkii nimittäin tuomaan esille yleisemmän epätasa-arvon lapsen ja aikuisen välillä ja alleviivaamaan lapsien eriarvoista asemaa nykymaailmassa. Tätä kautta tutkittuna *Beasts of No Nation* on traumafiktiivisen tekstin ohella myös eräänlainen kehitysromaani (saks. *Bildungsroman*), jossa lapsi pakotettuna astuu aikuisten maailmaan ja uuteen sosiaaliseen järjestykseen. Muutos tapahtuu sodan ja armeijan keskellä (Hron 2008, 40): "[a]ll we are knowing is that before the war we are children and now we are not" (*BoNN*, 36). Uusi hierarkia tuo esiin kärsivän lapsen, jonka ääni on muutoksen myötä hiljentynyt samalla kun tämän inhimilliset oikeudet on riistetty pois. Trauman kokemisen myötä hätähuuto on tukahtunut, pääsemättä koskaan edes kunnolla ilmoille.

Arvoasteikossa alimpana olivat myös toisen maailmansodan aikaan juutalaiset. Tutkija Robert Eaglestone (2008, 72) on kiinnostunut afrikkalaisen traumakirjallisuuden ja holokaustikirjallisuuden piirteiden vertaamisesta. Hänen mukaansa holokaustikirjallisuus korreloi afrikkalaisen traumafiktin kanssa ja muokkaa sitä ja afrikkalaista representaatiota yhdessä nykyisen traumateorian kanssa. Ajatus on mielenkiintoinen monestakin syystä. On erittäin mahdollista, että

holokausti ja siihen liittyvä kirjallisuus vaikuttavat taustalla erilaisten katastrofien ja hirmutekojen representaatiotavassa, koska vasta holokaustikertomusten kautta trauman esittämisen keinot alkoivat konventionaalistua. Eaglestone (2008, 72) esittää, että holokaustitrauman avaamat kerronnan tyylit ja keinot voisivat nykyään toimia jopa kulttuureja ylittävinä yleismaailmallisina trauman representoinnin tapoina. Täten ne ulottuisivat myös afrikkalaiseen traumakirjallisuuteen saakka.

Eaglestonen esitys on huomion arvoinen. Koska afrikkalainen traumafiktio on lähtökohdiltaan hajaantunutta ja diasporista, on hyvinkin mahdollista, että trauman esittämisen tavat ovat ottaneet mallia länsimaisesta traumafiktiosta, jossa ne ovat jo osittain konventioituneita. Ilmiön puolesta puhuu myös edellä esitetty Boehmerin huomio tyypillisestä afrikkalaisesta postkoloniaalisesta kirjailijasta, joka asuu länsimaissa ja jota länsimaisen traumakirjoituksen malli on konkreettisesti lähellä. Tukensa Eaglestonen hahmotelmalle tuo tietysti myös (länsimainen) traumateoria, joka vaikuttaa traumafiktiivisiin teksteihin vahvasti. Teoria ja kohde täydentävät aina toinen toisiaan. Vaan mistä lähtökohdista näitä kahta, afrikkalaista traumafiktiota ja holokaustitraumafiktiota voidaan verrata toisiinsa? Palataanpa hetkeksi genreihin.

Holokaustitrauma ja afrikkalainen trauma muodostavat traumafiktion yläkäsitteen alle omat rajatunnot genrensä (Eaglestone 2009, 72). Nämä kaksi erottaa toisistaan jo maantieteellinen etäisyys, puhumattakaan ajallisesta ja etnisestä etäisyydestä. Jotta näitä kahta voidaan ylipäätään verrata, täytyy genrejen sisältämien traumojen kulttuuriset erot unohtaa hetkeksi ja ottaa käsittelyyn pelkästään traumaattinen kokemus. Tällä rajauksella (mikäli samalla korostetaan *Beasts of No Nationin* afrikkalaistaustaa länsimaisuuden sijaan) löytyy holokaustia käsittelevien teosten joukosta *Beasts of No Nationille* vertailukohteita, joista yksi nousee ylitse muiden. Samantyylinen teos, joka ei pohjaa kirjailijan omiin traumaattisiin kokemuksiin, on Thomas Keneallyn vuonna 1982 julkaistu romaani *Schindler's List* (alkuperäinen nimi *Schindler's Ark*).

*Schindler's List*⁷ sijoittuu toisen maailmansodan aikaiseen Saksaan, jossa yrittäjä nimeltä Oskar Schindler pelastaa tuohon tuomittuja juutalaisia ottamalla nämä työntekijöiksi tehtaaseensa. Teoksen kirjoituslähtökohdat ovat hyvin samantyylliset. Kirjailija Keneally pohjaa fiktiivisen tarinansa holokaustiselviytyjien haastatteluihin ja laajoihin historian arkistoetsintöihin (Whitehead 2004, 30), aivan kuten Iweala pohjaa oman tarinansa lapsisotilaiden haastatteluihin.

Afrikkalaista traumafiktiota voidaan traumaattisen kokemuksen esittämisen kautta siis verrata länsimaiseen kaimaansa. Trauman kielellistämisen keinot ovat samantyyllisiä ja sama trauman pelottava outous on läsnä näissä molemmissa traumafiktion alalajeissa. Kääntämällä näkökulmaa kuitenkin selvästi siihen, *mistä kerrotaan*, löytyy traumakertomuksista myös kiinnostavia eroja. Vaikka kerrontakeinojen väliltä on löydettävissä selviä yhtäläisyyksiä, tapa tuoda traumaa esille on hieman erilainen. Holokaustin todistuskertomukset välittävät eteenpäin kollektiivista ja massiivista traumaa juutalaisten joukkomurhasta ja ovat tyyllisesti keskittyneet ennen kaikkea yksilöiden todistajuuteen. Romaanien näkökulma on usein yhden uhrin, esitetään trauma sitten keskitysleiritrauman kokeneen yksilön tai hänen jälkeläisensä (jolle trauma on sukupolven yli siirtynyt kulttuurisesti) kautta. Toisin sanoen vaikka holokausti on selkeästi myös kollektiivinen ja ennen kaikkea yhteisöllinen trauma, on siitä kertova kirjallisuus eriytynyt käsittelemään traumaa ensisijaisesti yksilöiden kohtaloiden kautta.

Afrikkalainen traumafiktio puolestaan keskittyy enemmän trauman kollektiiviseen puoleen. Näkökulma on painottunut yhteisöön, mikä juontaa juurensa afrikkalaisten heimokeskeisyyteen ja pieniyhteisöjen tärkeyteen. Afrikkalainen traumafiktio ei eriydy niinkään erilaisten yksilöiden kohtaloiksi, vaan enemmänkin yhteisöjen tilanteiksi ja vaikeuksiksi. Se kuvaa usein jonkin tietyn ryhmän jakamaa traumaa ja nimenomaan yhteisön näkökulmasta: esimerkiksi *Beasts of No Nationissa* Agun hahmon ohella otetaan vahvasti kantaa myös siviilien

⁷ Steven Spielberg ohjasi *Schindler's Lististä* samannimisen elokuvan vuonna 1993. Se oli ensimmäisiä holokaustia käsitteleviä elokuvia, joka nousi suureksi yleisömenestykseksi. *Schindler's Listin* viitoittamaa tietä ovat nyt 2000-luvulla jatkaneet muut holokaustiromaanien filmatisoinnit, kun holokaustia käsitteleviä fiktiivisiä romaaneja on toinen toisensa perään muokattu elokuvaksi. Esimerkkejä tästä ovat muun muassa Bernhard Schlinkin *Der Vorleser* (romaani 1995, elokuva 2008), John Boynen *The Boy in the Striped Pajamas* (romaani 2006, elokuva 2008) ja Markus Zusakin *The Book Thief* (romaani 2005, elokuva 2013).

kärsimyksiin ja sodan yhteiskunnallisiin vaikutuksiin. Myös kertomuksen ytimen, lapsisotilaan trauman, voi nähdä lapsisotilaiden jakamana kollektiivisen trauman representaationa, ei pelkästään yksilöllisenä traumana.

3. KERRONNAN SYVYYKSISSÄ: PREESENSIN VOIMA

*“That was when I learned that words are
no good; that words don’t ever fit
even what they are trying to say at.”*

– William Faulkner, *As I Lay Dying* –

Edellä käsittelin traumafiktion genreä ja selvensin sen lomittumista psykoanalyttiseen tutkimukseen muun muassa *muistin* käsitteen kautta. Lisäksi linkitin kohdetekstini *Beasts of No Nationin* osaksi traumafiktion laajaa kirjallista jatkumoa vertailemalla sitä holokaustia käsittelevään kirjallisuuteen ja postkolonialistiseen kirjallisuuteen. Nyt kun teoreettis-historiallinen pohja on luotu, on mahdollista aloittaa tekstin tarkempi analysointi ja vaativa sukellus kohti romaanin uumenissa lymyävää traumaa.

Sukeltamisen aloitan tutkimalla trauman rakennetta. Konkreettisesti traumahan ei rakennu oikeastaan mistään. Se on kuin sukeltaessa ympärillä vellova vesi: läsnä ja iholla tuntuva mutta tietyllä tavalla määrittämätön. Trauma ei ole olemassa missään tietyssä muodossa missään tietyssä kohtaa, vaan se on alati kaikkialla. Hankalan esiintymismuotonsa takia trauman kerronnallista pintaa pitää puhkoa eri suunnista. Niinpä hyödynnän analyysissäni erilaisia narratologisia ja traumateoreettisia työkaluja.

Tässä luvussa analyysini keskittyy *Beasts of No Nationille* ominaiseen kokonaan preesensissä tapahtuvaan kerrontaan. Tutkin ja problematisoin preesensin käyttöä eri näkökulmista ja erittelen myös tekstin konkreettista esiintymismuotoa. Tarkoitukseni on tuoda esille preesensin voima trauman kerronnallistamisen tapana.

Ensimmäisessä alaluvussa havainnoin preesensin käyttöä tekstin pintatasolla. Valotan muun muassa preesensin käytön harvinaisuutta traumafiktiossa ja tutkin,

miten preesens vyöryttää *Beasts of No Nationin* tekstiä eteenpäin. Tämän jälkeen, seuraavassa alaluvussa, otan esille kerronta-aikaan liittyvät poikkeamat ja tutkin menneisyyden esittämistä kierretysti preesensin avulla. Hyödynnän erityisesti Dorrit Cohnin termiä *historiallinen preesens* ja tutkin sen sopimista ja sopimattomuutta tekstiin.

Kolmannessa alaluvussa lähestyn preesenskerrontaa problematisoimalla sen luomaa epätodellista kerrontatilannetta ja tutkin tarkemmin, mihin aikaan preesensillä tekstissä oikein viitataan. Otan erityisesti kantaa siihen, kerronnallistaako Agu kokemuksiin paradoksaalisesti sillä hetkellä kuin hän niitä kokee vai onko kyse jostain muusta. Teoreettisesta työkalupakista nostan tässä kohtaa käyttööni erityisesti käsitteet *epäluonnollinen kertomus*, *samanaikainen kerronta* sekä termiparin *kokeva minä – kertova minä*. Traumateorian puolelta hyödynnän puolestani Freudin käsitettä *Nachträglichkeit*. Linkittämällä näitä termejä toisiinsa perustelen preesensin käyttöä nimenomaan trauman välittämisen keinona.

Luvun loppupuolella tuon vielä esille romaaniin sisältyvän prologin mahdollisuuden ja sen vaikutuksen preesenstulkintaani. Lisäksi nostan esille muut preesensiin liittyvät erikoispiirteet. Tällaisia poikkeamia ovat tekstin konkreettiseen ulkomuotoon liittyvät ja tekstiä rikkovat kapiteeleilla kirjoitetut sanat sekä pidgin-tyylinen englanti.

3.1 Trauman esiintulo

Beasts of No Nation sijoittuu kerronnassa käytetyn aikamuodon puolesta traumafiktio rajapinnalle, sillä romaani on kirjoitettu kokonaan preesensissä. Tämä on poikkeavaa, koska usein traumafiktiivisissä teoksissa on käytetty hallitsevana verbimuotona imperfektiä, jonka avulla uhri kerronnallistaa kokemuksiin. Preesensia käytetään traumafiktiossa imperfektin rinnalla lähinnä kerronnan tehokeinona, jolla pyritään mimikoimaan trauman jatkuvaa läsnäoloa tai korostamaan jotain tiettyä traumaattiseen tapahtumaan liittyvää kokemisen

hetkeä. Hetkellinen preesensin käyttö menneestä kertomisessa lisää juonen epälineaarisuutta, mikä on tyypillistä traumafiktiolle (Knuutila 2006, 33). Tällaista kahden aikamuodon (imperfektin ja preesensin) vaihtelua on hyödyntänyt esimerkiksi ranskalainen Marguerite Duras traumafiktiivisissä muistelmissaan. Preesenskerrontaa⁸ korostamalla luodaan mielikuva siitä, miten traumaattista kokemusta eletään uudelleen ja miten kertoja on kokemuksen vallassa.

*Beasts of No Nation*issa kertomus etenee kuitenkin, kuten yllä mainitsin, *pelkän* preesensin avulla. Kerronta on nopeaa ja taukoamatonta ensimmäisen persoonan kerrontaa, ja koko ajan tapahtuu jotain. Taukoamattomuutta ja tekstin herkeämätöntä etenemistä korostaa preesensin vierellä myös toisto, joka linkittää tapahtumat toisiinsa: "Driving, driving and walking, walking and driving, driving and walking walking and fighting and soldiering [- -] that is all we are doing" (*BoNN*, 94). Yhdistettyinä preesens ja toisto toimivat ajallisuutta hämärtävinä ja ajan kokemista pidentävinä tehokeinoina, joiden rooli korostuu erityisesti kertomuksen tappokohtauksissa: "The soldier is supposed to be killing killing killing" (*BoNN*, 24), "I am chopping and chopping and chopping until I am looking up and it is dark" (*BoNN*, 51). Tällaiset toiston avulla toteutetut pienet jaksot kertovat aikarakenteiden pirstaloitumisen ja ajan erilaisen kokemisen lisäksi myös mielen hajoamisesta ja kestäättömyydestä (vrt. Alber 2010, 51). Traumaattinen tapahtuma on järkyttävä kokemus, jota mieli on pakotettu toistamaan.

Preesensin käyttö romaanin kerronnassa on niin hallitsevaa, että vaikka muutama aikamuodon muutos on tekstistä löydettävissä, ovat nekin vain parin lauseen pituisia. Tarkemmin sanoen imperfektiä esiintyy muutamassa kohdin kerrontaa, mutta pidempää jaksoa ei koskaan kerrota sen avulla – ei edes silloin, kun kerrottavat tapahtumat sijoittuvat Agun menneisyyteen. Preesens toimii eräänlaisena ankkurina, joka kiinnittää kerronnan tiukasti tapahtumahetkeen.

⁸ Traumafiktio ohella myös tietyt kokeellisen kirjallisuuden suuntaukset, kuten *nouveau roman*, suosivat jatkuvaa preesens-kerrontaa. Erikoisen kerrontamuodon käytöllä kritisoidaan normina pidettyä kerronnan lineaarista etenemistä ja korostetaan todellisuuden hallitsemattomuutta ja alati pakenevaa luonnetta. (Meretoja 2010b.)

Dorrit Cohnin (2006, 120–121) mukaan kokonaan preesensissä tapahtuva ensimmäisen persoonan kerronta jää narratologiseen välitilaan. Hän tarkoittaa, että tämäntyyllisestä kerronnasta ei ole kirjallisuusteorioissa kauheasti kiinnostuttu. Sen olemassaolo kielletään, ymmärretään väärin tai sitä ei huomioida lainkaan. Cohn (emt. 121) moittii esimerkiksi Paul Ricoeuria, joka on jättänyt preesenskerronnan varjoon todetessaan, että kertojan näkökulmasta jokainen tarina tapahtuu menneisyydessä.

Preesenskerronnalla ei yllättävästi siis ole olemassa paikkaa vakiintuneiden kerronnan normien joukossa. Kirjallisuusteoreetikoiden on ollut jopa vaikea lähestyä tekstiä, joka olisi kokonaan kerrottu ensimmäisessä persoonassa ja preesensissä (emt., 121). Cohn (emt., 120) kritisoi erityisesti muun muassa Genetten kuuluisia määritelmiä kerronnan figureista, joissa preesenskerronnan mahdollisuutta hänen mukaansa ei oikeastaan oteta edes huomioon. Lähin termi, johon Genette (1980, 240) päätyy on määritelmä *välitön puhe*. Termillä Genette viittaa kuitenkin pelkästään kerronnan väliaikaiseen poikkeamaan, monologyyppiseen ”hiljaa mielessä” tapahtuvaan puheeseen, eikä jatkuvaan preesensissä tapahtuvaan kerrontaan. Cohn itse käyttää tällaisesta kerrontatilanteesta termiä *sisäinen monologi*. Termillä hän erottaa kertojan ajatuksia refleктоivan tekstin kokonaan preesensissä tapahtuvasta ensimmäisen persoonan kerronnasta. Jälkimmäisestä hän käyttää termiä *samanaikainen kerronta*. Tähän palaan myöhemmin alaluvussa 3.3.

Myös traumateorian puolella preesens on kummallisen tutkimaton aihe. Kokonaan preesensissä kerronnallistettu tarina nähdään paradoksaalisesti jollain tavalla ”epänormaalina”, vaikka epänormaalia on myös trauma ja sen kielellistäminen. Tutkimattomuus johtunee osittain traumafiktiivisten tekstien vakiintuneesta normista käyttää preesensia vain edellä mainittuna väliaikaisena tehokeinona. Koska *täysin* preesensin avulla kerronnallistettuja traumateoksia ei juuri ole, ei teoreetikoillakaan oikein ole mitään, mihin tarttua (poikkeuksena mainittakoon traumakirjailija Charlotte Delbo, jonka kuuluisa trilogia *Auschwitz, et après* sisältää pitkiä preesensissä kirjoitettuja kohtauksia).

*Beasts of No Nation*issa preesensin käyttö on kuitenkin tärkein keino kielellistää traumaa. Aikamuodon linkittyminen nykyhetkeen luo pohjan traumalle ominaiselle taukoamattomuudelle: preesens kuvaa trauman ja tämän uhrin välistä suhdetta, jossa uhri pyristelee trauman otteessa, mutta ei pysty irrottautumaan. Traumalla on jatkuva yliote. Taukoamattomuutta korostavat myös tekstile ominaiset pitkät virkkeet. Tapahtumat vyöryvät eteenpäin suunnattoman nopealla tahdilla, eikä kerronta pysähdy pilkkujenkaan kohdalla. Tarinaa kerrotaan Agun näkökulmasta kuin yhteen hengenvetoon:

The man is screaming AYEEEEIII, louder than the sound of bullet whistling and then he is bringing his hand to his head, but it is not helping because his head is cracking and the blood is spilling out like milk from coconut. I am hearing laughing all around me even as I am watching him trying to hold his head together. He is annoying me and I am bringing the machete up and down and up and down hearing KPWUDA KPWUDA every time and seeing just pink while I am hearing the laughing KEHI, KEHI, KEHI all around me.

(*BoNN*, 21.)

Häkellyttävän nopea kerronnallinen eteneminen muistuttaa loputonta ajatuksenvirtaa, mutta on tyyliltään selkeämpi seurata. Agun kokemukset ja tekemiset tulevat preesensin kautta välittömästi verbalisoiduiksi ("I am hearing", "I am watching"). Tekstin sanallinen vyörytys nousee kuvaamaan myös Agun sisällään kokemaa tunteellista vyöryä tämän yrittäessä käsittää ja imeä itseensä kaikkea sitä järkyttävyyttä, jota hänen ympärillään tapahtuu ja jota hän myös toteuttaa. Preesens ja ensimmäisen persoonan fokalisaatio korostavat ensisijaisesti hänen näkökulmaansa ja tapaansa tehdä havaintoja – kaikkietävää kertojaa ei ole, ja lukija tutkii fiktiivistä maailmaa pelkästään Agun aistien kautta. Kerronnassa korostuu täten se, miten traumaattista kokemusta ei ole otettu haltuun vaan päinvastoin ollaan alati sen vallassa ja hallinnassa: "But I am standing outside myself and I am watching it all happening" (*BoNN*, 48, korostus SH).

3.2 Historiallinen preesens – onko sitä?

Beasts of No Nationin preesenskerronta ei ole kuitenkaan niin ongelmaton, kuin mitä ensimmäinen alaluku yleisellä tasolla esittää. Ensimmäinen ongelmatilanne tulee eteen, kun kerronnassa siirrytään hetkellisesti menneisyyteen – kuitenkin tapahtumia kuvataan tällöinkin mielenkiintoisesti preesensin avulla. Tämän tyyppistä kerronnan tehokeinona käytettyä preesensia Dorrit Cohn nimittää kuuluisassa (jo yhdeksi narratologian merkkipaaluksi nousseessa) teoksessaan *Fiktion mieli* (1999/2006) termillä *historiallinen preesens*. Hän (2006, 119) korostaa, että termiin sisältyvä preesens-sana ei nykyfiktiossa tarkoita preesensin ”normaalia” käyttöä eli historiallisella preesensillä ei viitata kerrontahetkeen. Historiallinen preesens on päinvastoin kerronnan ilmiö, jossa preesensia on käytetty poikkeuksellisesti viittaamaan *menneeseen aikaan*. Tällöin preesens on väliaikaisesti nostettu toisen, menneeseen viittaavan aikamuodon (imperfektin, perfektin tai pluskvamperfektin) tilalle. Kerronnassa historiallinen preesens on siis ennen kaikkea tyylikeino, jota käytetään kun halutaan lisätä elävyyttä tai dramaattisuutta tekstiin ja jolla saadaan aikaan tekstuaalista jännitettä kerrontahetken ja muistelemisen välille. (Cohn 2006, 117–119.)

Samoilla linjoilla Cohnin kanssa on James Phelan (2005, 67), jonka mukaan historiallisen preesensin avulla kaikki sen kuvaamassa kohtauksessa eletään siten, kuin se tapahtuisi nyt silmien edessä. Phelan (emt., 67) myös korostaa, että tällainen tyyli eroaa totutuista kerronnan normeista: “[it is] a non-standard technique”. Entä miten historiallisen preesensin käsite suhtautuu *Beasts of No Nationiin*? Ei ainakaan ongelmitta.

Beasts of No Nationin kerronnassa tapahtuvan menneisyyteen siirtymisen voi tulkita edellä mainitun Cohnin lanseeraaman *historiallisen preesensin* käytöksi, mutta vain jos termiä venyttää lisää. Cohnin (2006, 119–120) määritelmän mukaan historiallinen preesens tarvitsee aina vierelleen toisessa aikamuodossa kuin preesensissä tapahtuvan, kerrontaa hallitsevan aikamuodon. Useimmiten tämä aikamuoto on imperfekti. Toimiakseen tehokeinona historiallisen preesensin tulee Cohnin mukaan selvästi erottua kerronnasta. Jos ei ole, mistä poiketa, ei

poikkeavuutta huomaa. Preesensin viittaavuus menneisyyteen käy Cohnin mukaan siis selvästi ilmi tekstin asiayhteydestä. Esimerkkinä Cohn (ks. 2006, 119) käyttää David Copperfieldia, joka äitinsä kuoleman jälkeen palaa kotiin menneessä aikamuodossa mutta joka hautaa äitinsä preesensissä. Hautaamiskohta tekstissä on historiallisen preesensin käytön myötä korostunut ja toimii nimenomaan dramaattisuutta lisäävänä ja tiettyä hetkeä korostavana efektinä. Hautauskohtauksen jälkeen kerronta jatkuu taas imperfektissä, kun tarinassa palataan Copperfieldin orpona elämisen kuvaukseen.

Cohn on rajannut historiallisen preesensin termin tiukasti. Hän ei kuitenkaan ota huomioon, että historiallinen preesens voi toimia myös preesensissä tapahtuvan kerronnan sisällä. *Beasts of No Nationissa* siirtyminen menneisyydessä tapahtuneiden asioiden kuvaamiseen tapahtuu miltei huomaamatta, koska aikamuoto ei Cohnin esittämän näkökulman tapaan vaihdukaan. Menneeseen siirrytään kerronnassa valloilla olevan ”alkuperäisen” ja hallitsevan preesensin sisällä ja mikä tärkeintä, siirtymä tapahtuu myös preesensissä. Mitään vihjauksia Agun muisteluihin ei anneta, vaan menneeseen kerrontamuotoon siirrytään nykyhetkestä suoraan, jopa saman virkkeen sisällä:

If a person is dancing or singing in the camp just to be doing something to not be thinking about war, *then I am closing my eye and seeing how when I am in my village we are loving so much to dance. We are dancing too because it is how we are learning to become men.*

(*BoNN*, 52, korostus SH.)

Otteessa kursivoitu kohta on edellä mainitsemani historiallinen preesens tai pikemminkin sen venymä. Preesens preesenskerronnan sisällä hämmentää, sillä ainoa asia, millä menneisyyteen siirtyminen lukijalle välitetään, on Agun konkreettinen silmien sulkeminen. Silmäluomien mustuuden takana ajatukset palaavat aikaan ennen sotaa äkillisen assosiaation myötä: tanssiminen leirissä assosioituu Agun mieheksi tulemisen initiaatioon heimoriitissä ja sen yhteydessä suoritettuun tanssiin. Preesensin käyttö sekä nykyisyyden että menneisyyden

kuvaamisessa mahdollistaa tällöin kahden ajallisen ulottuvuuden täydellisen kerronnallisen yhteen sulautumisen. Tällaista yhteen sulautumista kuvaa hyvin Silvermanin (2013, 5) ajatus palimpsesteista⁹. Menneisyyden ja nykyisyyden toisiinsa sekoittuminen muodostaa merkitysketjun, jossa erilaiset ajalliset kytkökset ovat päällekkäisiä ja näkyvät ikään kuin toistensa läpi. Silvermanin (emt., 4) mukaan tällainen hybridi muoto on erityistä väkivaltaan liittyvien äärimmäisten muistojen ja mielikuvien kerronnallistamisessa. Silvermanin näkemys kuvastaa oivasti myös *Beasts of No Nationin* traumaattisen kokemuksen kerronnallistamisprosessia, missä preesens nivoo eri kerrostumat yhteen (vrt. myös Baer 2000, 22).

Beasts of No Nationissa minämuotoista preesensia käytetään kerronnassa siis romaanin alusta loppuun. Tämän piirteen myötä yleinen näkemys preesensistä pelkkänä kerrontaa väliaikaisesti korostavana elementtinä on perusteeton. Johdonmukaisesti käytettynä historialliseen preesensiin liittyvä semanttinen erityisyys purkautuu, ja lukija on vapaa ymmärtämään preesensin kertovaksi aikamuodoksi, joka on tietyllä tavalla ajallisesti määrittymätön: preesensin käyttö menneisyydestä puhuttaessa häivyttää ajallisia rajoja ja korostaa tapahtumien *kokemista* (Shen 2003, 89). Tämä on ydinasiaa myös trauman kannalta, koska trauman representointiin liittyy aina myös tapahtumien eräänlainen ”uudelleen” kokeminen, kuin ne tapahtuisivat ensimmäistä kertaa.

3.3 Epätodellinen kerrontatilanne ja sen problematiikka

Beasts of No Nationissa kertojana toimii läpi koko romaanin Agu. Tyyllillisesti minäkerronta lokeroituu hyvin Cohnin (1983, 168–169) käsitteen, *itse kerronnallistetun monologin* (engl. *self-narrated monologue*) sisään. Agu kertoo tapahtumista itse monologityyppisesti kuin itselleen tai kuvitellulle yleisölle. Cohnin mukaan

⁹ Palimpsesti on alun perin tarkoittanut pergamenttia, johon on kirjoitettu monta kertaa siten, että edeltävä kirjoitus on pyyhitty uuden alta pois. Palimpsestille tyypillistä oli se, että vaikka aiemmat kirjoitukset oli poistettu, olivat ne jättäneet jälkensä ja painautumansa pergamenttiin ja tulleet sitä kautta ”ylikirjoitetuiksi”. Nykyään mikä tahansa kulttuurinen kokemus voidaan käsittää palimpsestin tavalla monikerroksiseksi, kun menneisyys on tavalla tai toisella osa nykyisyyttä. (Ashcroft et al. 2000, 174.)

tällainen kerronnallinen tyyli on tärkeässä osassa varsinkin silloin, kun ensimmäisen persoonan kertoja kertoo kriisistä, joka on vielä ratkaisematta. Määrittely osuu *Beasts of No Nationin* tapauksessa trauman ytimeen, koska Agukertojan kokema katastrofi pysyy ratkaisemattomana ja saavuttamattomana. Cohnin termistön lisäksi Agu lähenee kertojana Genetten (1980, 245) termiä *autodiegeettinen kertoja*: hän on samalla sekä oman tarinansa fokalisoija että kertoja.

Kerrontatilanteeseen uusia pyörteitä luo kuitenkin preesens. Monologyyliin yhdistettynä sen epätavallinen käyttö saa aikaan erikoisen kerronnallisen tilanteen. Preesens ikään kuin löysää kerronnan normien hihnoja ja antaa tekstille uusia vapauksia. Tällaisessa tilassa kuvitteellisen Agun tajuntaa voidaan kuvata tavoilla, jotka eivät ole todellisten henkilöiden kohdalla todellisia: kerronnan hetki *on* kokemuksen hetki ja kertova minä *on* kokeva minä (Cohn 2006, 129; Kokko 2010, 8). Preesensissä kertominen ja minäkertojan näkökulma mahdollistavat illuusion siitä, että kerronta tapahtuisi tässä ja nyt. Cohn (2006, 129) nimittää tällaista kerrontaa termillä *samanaikainen kerronta*. Kerrontatilanne on kuitenkin ongelmallinen, koska se ei, kuten yllä todettu, vastaa todellisuudessa tapahtuvaa tilannetta. Kukaan ei voi kertoa samalla hetkellä kuin kokee, vaan kerrontaa edeltää aina kokemus, ja kerronta tulee ajallisesti vasta kokemuksen jälkeen. Kertoakseen on siis täytyntä ensin kokea. Ongelmallisia tämän kannalta ovat varsinkin Agun fyysiset tuntemukset, kuten ”I am vomiting everywhere” (*BoNN*, 21), jolloin koko kerrontatilanne on paradoksaalinen, kun voimakas oksennus tapahtuu samanaikaisesti kuin siitä kertominen.

Ilmiö ei ole kirjallisuudessa ensimmäinen laatuaan. Tilanne, jossa tapahtumista kerrotaan sillä hetkellä kun ne koetaan, on entuudestaan tuttu (post)modernista kirjallisuudesta. Se löytyy muun muassa J. M. Coetzeen teoksesta *Waiting for the Barbarians* (1980) ja jo yli 80 vuotta sitten julkaistusta William Faulknerin *As I Lay Dying* (1930) romaanista. Molemmat teokset leikittelevät samankaltaisella paradoksaalisella kerronnan tilanteella kuin mitä *Beasts of No Nationissa* hyödynnetään. Jo Faulknerin romaanin nimi *As I Lay Dying* on kerronnan

äärimmilleen vientiä, kun minäkertoja Addie Bundren kertoo tarinaa samalla kun kokee kuolevansa.

Iversen (2011, 102; 2013, 150) painottaa, että kertomukset voivat ylittää ja rikkoa kertomisen koherenssin rajoja. Nykynarratologiassa vaikuttaakin suuntaus nimeltä epäluonnollinen narratologia, joka tutkii nimenomaan tämänkaltaisia erikoisia kerrontatilanteita eli *epäluonnollisia kertomuksia*. Epäluonnollinen narratologia on kehitetty reaktionä Monika Fludernikin ”luonnollisen” narratologian teorialle, jota hän kehitti kuuluisassa teoksessaan *Towards a “Natural” Narratology* (1996). Fludernikin (1996, 12; 2010, 18) ydinteeseinä on, että kaikki kertominen ja kertomuksen tulkinta perustuu inhimilliseen kokemuksellisuuteen. Tällä hän tarkoittaa, että lukijalla on taipumus luonnollistaa mielessään jollain tavalla kummalliset kertomukset ja järjestää epäjohdonmukaiset kertomukset koherenteiksi tarinoiksi kognitiivisten mallien mukaan. Tällaisiksi oudoiksi eli epäluonnollisiksi kertomuksiksi Fludernik (2012, 362) mainitsee jollain tavalla ihmeelliset, maagiset, yliluonnolliset ja loogisesti tai kognitiivisesti mahdottomat kerrontatilanteet.

Fludernikin määrittely epätodellisista kerrontatilanteista on yllättävänkin löyhä, ja hänen huomioihinsa ovat vastanneet ja niitä ovat täydentäneet muun muassa tutkijat Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen ja Brian Richardson yhdessä kirjoittamassaan artikkelissa ”What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik” (2012). Alber (et al. 2012, 373) rajaa epäluonnollisen kerrontatilanteen tiukemmin kuin Fludernik. Hänen mukaansa termi käsittää pelkästään sellaiset tapahtumat, jotka ovat fyysisesti, loogisesti tai inhimillisesti mahdottomia. Alber myös korostaa, että se, mikä kirjallisuudessa usein käsitetään epäluonnolliseksi, vertautuu aina luonnolliseen kerrontatilanteeseen ja siihen, miten se milloinkin rajataan ja käsitetään. Ajan myötä nämä kaksi ääripäätä lähenevät toisiaan: epäluonnollinen kerrontatilanne ja sen käyttö tietyissä genreissä lisää sen tutuksi tulemistä ja epäluonnollisesta tuleekin tavanomainen. Iversen (et al. 2012, 373) vastaa Alberin toteamukseen samaisessa artikkelissa kuitenkin muistuttamalla tätä, että kaikki epätodelliset kerrontatilanteet eivät ajankaan myötä normalisoidu. Jotkut genret ja

kerrontatavat vastustavat tavanomaistumista. Traumafiktio lukeutuu tulkinnassani juuri tällaisiin genreihin. Vaikka kerrontakeinot traumafiktiossa ovat jo osittain konventionaalistuneet, ne uudistuvat jatkuvasti. Samaten traumaattisen kokemuksen yksilöllisyys jopa vaatii uusia kerronnallistamisen keinoja.

Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntauksia esipuheessa (2010, 8) teoksen toimittaneet Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi esittävät samansuuntaisia ajatuksia kuin Alber ja Iversen. He esittävät, että epäluonnollisuuden tutkimuskohteeksi valikoituu usein sellaisia tekstejä, jotka eivät ainakaan ensisilmäyksellä sovi kognitiivisiin kategorioihin. Samalla he muistuttavat, että vaikka kerronnallisia poikkeamia voidaan osoittaa erityisesti kokeellisesta kaunokirjallisuudesta, löytyy niitä myös esityksistä, joita pidetään todellisuuteen viittaavina, kuten historiankirjoituksesta, dokumentaarisista teksteistä ja traumakertomuksista. Omassa tulkinnassani traumakertomukset tasapainoilevat jossain epäluonnollisen ja luonnollisen kertomuksen välimaastossa. Ne ovat epäluonnollisia, koska trauma itsessään on järkyttävä kokemus. Kuitenkin genre on myös luonnollinen, ainakin siinä mielessä, että siihen kuuluvat teokset usein viittaavat oikeisiin traumakokemuksiin ja tapahtumiin. Toisaalta trauman pirstaloitumisen takia voidaan myös kysyä, onko traumafiktiossa jäljellä mitään luonnollista.

Epäluonnollisiin kerrontatilanteisiin sisältyy teoreettisen katsauksen mukaan myös aiemmin kuvattu tilanne siitä, miten Agun hahmo on samanaikaisesti sekä kertova minä että kokeva minä. Oman lisänsä kerrontatilanteen epäluonnollisuuteen tuo trauma. Stefan Iversen on problematisoinut nimenomaan epäluonnollisen kerrontatilanteen ja trauman välistä suhdetta tutkimalla kahden tietoisuuden (vrt. mainitut Cohnin kertova ja kokeva minä) välistä yhteyttä artikkelissaan ”In Flaming Flames. Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives” (2011). Artikkelissa Iversen (emt., 96–97) analysoi holokaustia käsitteleviä omaelämäkerrallisia todistuskertomuksia ja luo niiden pohjalta päätelmänsä kahden tietoisuuden välisestä erikoisesta yhteydestä. Hänen mukaansa (emt., 96–101) todistuskertomuksissa sekoittuvat keskenään menneen ajan traumaattiset tapahtumat (vrt. Cohnin kokeva minä) ja nykyisyyden

muistamishetki, kun samaiset tapahtumat uudelleen kerrotaan ja representoidaan (vrt. Cohnin kertova minä). Iversen myös korostaa, että todistuskertomusten narratiivit ovat ongelmallisia juuri tämän kahden tietoisuuden sekoittumisen takia, koska trauma vastustaa kerronnallistamista ja kokemuksellisuutta ylipäänsä. Traumaattinen kokemuksellisuus kääntyy Iversenin mukaan tämän piirteensä takia ”epäkokemuksellisuudeksi” (engl. *unmediated experientiality*). Tällä hän tarkoittaa, että menneisyyttä käsittelevä tietoisuus ei pysty saamaan otetta muistetusta traumaattisesta tapahtumasta eikä täten pysty myöskään kerronnallistamaan sitä. Uhrilla on loppujen lopuksi vain tieto siitä, että jotain kamalaa ja järkyttävää on koettu, mutta kysymykset siitä, mitä on koettu ja miten on koettu, jäävät perustavanlaatuisesti vastaamatta. Iversenin tulkinta lähenee traumatutkija Caruthin (1996, 92) kuuluisaa lausahdusta siitä, miten traumaa ei voida koskaan täysin representoida, sitä voidaan vain *lähestyä*.

Tällaiseen muistin ja muistamattomuuden väliseen kamppailuun *Beasts of No Nationissa* käytetty preesens pyrkii omalla tavallaan vastaamaan ja tuomaan omaa ratkaisuaan haastavaan tilanteeseen. Preesens on – Caruthin huomiota mukaillen – kerronnallinen tapa lähestyä traumaattista kokemusta. Kerronnassa jatkuvasti käytettynä se lukeutuu ehdottomasti mukaan yllä kuvattuihin määritelmiin epätodellisista kerrontatilanteista ja luo tekstiin erikoisen tunnelman. En kuitenkaan sanoisi, että se luo vieraannuttavan efektin, kuten Alberin (et al. 2012, 373) mukaan epätodellinen kerrontatilanne aina luo. Päinvastoin, mielestäni preesens kerronnassa tuo trauman kovinkin lähelle ja näkyväksi. Se puhkoo trauman pimeään pintaan reikiä, ja vaikka Agun kautta fokalisoitu ja kerrottu tilanne on epätodellinen ”todellisen maailman” normien mukaan, hyväksyy lukija kerronnan todellisena ja tilannetta kuvaavana (vrt. Nielsenin näkemys emt., 373).

Mutta miten *Beasts of No Nationin* preesenskerronta tulisi määritellä ja käsittää ja luokituu se sellaisenaan jo tarjottuihin termeihin? Pitäisikö preesens ymmärtää sen kirjallisessa merkityksessä pelkkänä aikamuotona, jota käytetään paradoksaalisesti kertomaan tapahtumista ”juuri sillä hetkellä kuin ne myös koetaan” (Cohnin *samanaikainen kerronta*), vai onko preesens pikemminkin Agun sisäisen monologin kuvausta? Vastausta täytyy punnita eri vaihtoehtoja tutkimalla.

Selvää on, että preesens ei ole kerronnan väliaikainen tehokeino, koska se on kerronnassa hallitseva aikamuoto, eikä hetkellinen poikkeama. Preesensin avulla ei myöskään kuvata pelkkää Agun sisäistä monologia tai pohdiskelua, koska se ulottuu kuvaamaan myös ulkoisen maailman tapahtumia: Agu kuvaa, mitä hänen ympärillään tapahtuu ("the man is screaming"; "they are laughing", 21) samalla kun hän kuvaa omia tuntemuksiaan ("I am bringing the machete up and down", 21). *Sisäinen monologi* voidaan siis heti jättää pois riittämättömänä terminä. Samoin edellisessä alaluvussa käsitelty *historiallinen preesens* ei riitä kuvaamaan erikoista kerrontaa.

Entäpä Cohnin tarjoama toinen termi, *samanaikainen kerronta*, eli tilanne, jossa kertova minä on kokeva minä? Totta on, että preesenskerronta luo illuusion siitä, kuin fiktiivinen Agu kertoisi traumaattisista kokemuksistaan "tässä ja nyt". Narratologisesti tutkittuna termi riittäisi kattamaan erikoisen kerrontatilanteen, mutta kun mukaan otetaan trauman kielellistämisen problematiikka, termi ajautuu umpikujaan. Samanaikainen kerronta perustuu oletukseen siitä, että kerrotaan samanaikaisesti kuin koetaan. Trauman kannalta tällainen tilanne on kuitenkin mahdoton: traumaattisen tapahtuman hetkellä uhri ei pysty kerronnallistamaan kokemuksiaan, koska kielellinen kyky on salpautunut. Trauma kokemuksena ilmenee vasta traumaattisen tapahtuman jälkeen, ei sen aikana. Narratologisten termien avulla sanottuna: traumafiktiossa kokevan minän ja kertovan minän välinen suhde on monimutkaisempi, koska niiden välissä on trauma, jonka läpi kertomus suodattuu.

Vastausta täytyy hioa tarkastelemalla kertovan minän ja kokevan minän välistä suhdetta. Valotetaanpa vielä Cohnin ideoita tarkemmin. Cohnin (1983, 43) mukaan samanaikainen kerronta voi toteutua kahdessa eri tilanteessa: 1) kun kertova minä tulkitsee ja rekonstruoi aiempaa hämmentävää kokemusta ja 2) kun kertova minä palaa (preesensin avulla) eläytyen aiempaan kokemukseen ja siten myös silloiseen tiedollis-emotionaaliseen näkökulmaansa. Ensimmäistä Cohn nimittää riitasointuiseksi (engl. *dissonant*) samanaikaiseksi kerronnaksi ja jälkimmäistä yhteensopivaksi (engl. *consonant*) samanaikaiseksi kerronnaksi. Näistä kahdesta tarkennuksesta Cohnin jälkimmäinen ehdotus yhteensopivasta kerronnasta sopisi

paremmin *Beasts of No Nationin* kerrontatilanteeseen. Kuitenkin jälleen kerran trauma aiheuttaa sen, ettei käsite solahda täysin paikalleen tähän monimutkaiseen kerronnan palapeliin: Agu ei kerronnassa *palaa* aiempaan kokemukseensa, vaan hän *elää* sitä ensimmäistä kertaa (vrt. trauman latenssi-ilmiö). Maria Mäkelä (2009, 112) ehdottaa mielenkiintoisesti, että nämä Cohnin kaksi kerronnallistavaa minää voivat mennä myös päällekkäin. Hänen mukaansa kertoja ei kykene sen paremmin tapahtuneiden luotettavaan tulkintaan jälkikäteen kuin myöskään täysin palamaan aiempaan kokemukseen.

Mäkelän huomio on avainasemassa tässä analyysissä. Kuitenkin, jotta *Beasts of No Nationin* kerrontatilanne saadaan palasena lokahtamaan kohdalleen, tarvitaan näiden kahden kertovan minän väliin vielä yksi palapelin pala traumateorian puolelta. Samanaikaisen kerronnan rinnalle apua nousee antamaan Freudin *Nachträglichkeitiksi* nimeämä ilmiö (saksankielisen sanan vierellä usein käytössä myös termi *unheimlich* tai engl. *uncanny, haunting, afterwardness* ja *belatedness*). Käsitteellään Freud viittaa tilanteeseen, jossa traumaattista kokemusta ikään kuin eletään läpi uudelleen, kun se palaa myöhemmin kummittelemaan uhrin mieleen tai kun sitä kerronnallistetaan. (Esimerkiksi nuorena koettu seksuaalinen väkivalta saa traumaattisen merkityksensä vasta, kun uhri myöhemmin aikuisiässä ymmärtää tapahtuneen olleen väärin.)

Linkittämällä nämä kaksi käsitettä, Cohnin *samanaikainen kerronta* (johon kaksi minää sisältyvät) ja Freudin *Nachträglichkeit*, toisiinsa, *Beasts of No nationin* erikoinen kerrontatilanne avautuu paremmin. Preesensin avulla Agu kertoo jo tapahtuneista traumaattisista tapahtumista kuin ”tässä ja nyt”, eläen niitä samalla ensimmäistä kertaa. Vaikka itse traumaattinen tapahtuma on jo Agun fiktiivisessä menneisyydessä, lopullinen kokemus siitä on vasta nykyisyydessä. Agun kokeman trauman jäljiltä ajallinen jatkuvuus on vakavasti vaurioitunut (vrt. Roth 2012, 53; Iversen 2011, 101), ja preesens on ainoa tapa kuvata järkyttäviä kokemuksia. Aikamuotona preesens ei siis kuvaa tapahtumia nykyhetkessä, vaan se kuvaa menneisyyden tapahtumia ja kokemuksia siten kuin ne tapahtuisivat ensimmäistä kertaa. Käsitys ajasta on hämärtynyt ja keskiössä on vain kokemus.

3.4 Prologin mahdollisuus

Preesens kerronnan keinona tukee siis trauman esittämistä ja eteenpäin välittämistä. Edellä käsittelin preesensin käyttöä ennen kaikkea epätodellisen kerrontatilanteen ja sen mahdollisuuden / mahdottomuuden kautta, mutta mitä tapahtuu, jos preesensia tutkitaan pelkän aikamuodon käsitteen kautta? Voiko se silloinkin toimia koko kirjan yli ulottuvana keinona kuvata menneisyyden traumaattisia tapahtumia? Tulkintani mukaan näin on. Tämän päätelmän vaatima selvennys piilee traumafiktiolle tyypillisessä romaanirakenteessa, jota on tähän liittyen syytä valottaa.

Useimmiten traumafiktiivinen kertomus koostuu selkeästi kahdesta osasta: 1) prologista, joka koskee kirjoitusajankohtaa ja jossa taustoitetaan kertomusta, ja 2) itse traumafiktiivisestä tarinasta eli uhrin muistelmista. Ilmiö liittyy osaksi siihen, että suuri osa traumafiktiivisistä teoksista on omaelämäkerrallisia tai sitten alussa on tarvetta valaista esimerkiksi sukupolvia ylittävän trauman lähtökohtia. Tällaista prologityyppistä tarina-alkua Eaglestone (2008, 80–81) nimittää *kerronnan kehykseksi* (eng. *narrative frame*). Tällä hän tarkoittaa jonkinlaista ajallis-paikallista kytköstä nykyisyyteen, josta lähdetään muistelmatyylisesti (usein imperfektin avulla) palaamaan traumaattisiin tapahtumiin. Samalla tavalla myös tarinan loppupuolella saatetaan vielä palata kirjoitusajankohtaan tai taustoittaa muulla tavalla trauman jälkeistä aikaa.

Esimerkiksi afrikkalaisen Ishmael Beahin omaelämäkerrallinen teos *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier* (2007) sisältää tällaisen kerronnan kehyksen. Romaanin alkusivuilla on lyhyt yhden kappaleen pituinen omaelämäkerrallinen taustoitus kirjailijan vaiheista ja kuva Sierra Leonen, kirjailijan kotimaan, kartasta. Karttaan on merkitty Beahin lapsisotilaana kulkema matka. Tämän pohjustuksen jälkeen teos alkaa varsinaisella prologilla, joka on nimetty erikseen paikan ja ajan mukaan ja joka on vuoropuhelun muodossa:

New York City, 1998

My high school friends have begun to suspect I haven't told them the full story of my life.

"Why did you leave Sierra Leone?"

"Because there is a war."

"Did you ever witness some of the fighting?"

"Everyone in the country did."

"You mean you saw people running around with guns and shooting each other?"

"Yes, all the time."

"Cool."

I smile a little.

"You should tell us about it sometime."

"Yes, sometime."

(ALWG, 3.)

Erillisellä sivulla olevan prologin jälkeen kerronta siirtyy trauman alkujuurille kuvaamaan Beahin lapsuudessa tapahtuneita asioita. Tarinan alussa kertoja-Ishmael kuulee sodasta ensimmäistä kertaa ja tarina myös sijoitetaan selvästi ajallis-paikalliselle akselille vuosiluvun avulla:

There were all kinds of stories told about the war [- -] At times I thought that some of the stories the passerby told were exaggerated. [- -] The first time I was touched by war I was twelve. It was in January of 1993.

(ALWG, 5-6.)

Mutta miten tämä kaikki suhteutuu *Beasts of No Nationiin*? Romaanihan ei pidä sisällään mitään selkeää prologia, vaan kertomus lähtee käyntiin suoraan traumaattisista kokemuksista, kun Agun kylään hyökätään. Samaten kerronta sekä alkaa että jatkuu jo tarkastellussa preesensissä, eikä vaihdu imperfektiin:

It is starting like this. *I am feeling* itch like insect is crawling on my skin, and then my head *is just starting* to tingle right between my eye [- -].

(*BoNN*, 1, korostus SH.)

Tärkeänä vihjeenä ja perustellun tulkinnan raottajana toimii romaanin aivan ensimmäinen virke: "It is starting like this" (*BoNN*, 1). Alun virke on merkityksellinen. Se on kuin ainoa tarinan aloittava hengenveto ja rauhoittumisen hetki, jonka jälkeen kerronta räjähtää käyntiin hengästyttävällä tempollaan. Koska kerronnassa käytetty preesens hämärtää kerrontahetken ja itse kertomuksen rajoja, on aloitusvirkkeen yli helppo hypätä sen kummempia miettimättä. Kuitenkin juuri tämä virke on romaanissa eräänlainen lyhyt prologi. Toki siinä ei selvennetä tarinan lähtökohtia sen kummemmin kuin Beahin omaelämäkerrassa tai luoda Eaglestonen esittämää selkeää ajallis-paikallista kerronnankehystä. Uskallan silti väittää, että alun toteamus toimii nimenomaan prologina.

Virkkeen prologimaisuutta kuvaa sen piirre luoda silta Agun fiktiivisen nykyisyyden (= kerrontatilanne) ja Agun kertoman (= itse kertomus, Agun menneisyys) välillä. Samalla alku luo illuusion siitä, kuin Agu kertoisi tarinaansa jollekin fiktiiviselle yleisölle tai vastaanottajalle (vrt. aiemmin käsitelty *kertova minä/kokeva minä* -eronteko). Tämän lyhyen prologin esiin nostaminen selventää edellisessä luvussa tehtyä päätelmää: *preesens ei kuvaa tapahtumia nykyhetkessä, vaan se kuvaa menneisyyden tapahtumia ja kokemuksia uudelleen, ikään kuin ne tapahtuisivat ensimmäistä kertaa*. Myös romaanin keskivaiheilla viitataan ohimennen juuri tämänkaltaiseen tilanteeseen, jossa Agu kerronnallistaa menneisyyttään, kuin kertoisi siitä jollekin ja pyytäisi tätä selventämään sitä hämmennystä, jonka uudelleen kokeminen aiheuttaa: "All of this is really happening to me? It is all happening *like it is happening again* and I cannot even be believing it" (*BoNN*, 73, korostus SH). Agu problematisoi ja ihmettelee trauman unenomaista toistuvuutta. Trauma ja siihen palaaminen on hänelle kokemus, jota mieli ei täysin pysty käsittämään.

Preesens kuvaa romaanissa siis ennen kaikkea menneisyyttä ja sen sisältämiä traumaattisia tapahtumia. Ajoittain se korostaa myös traumaan liittyvää

tietyntaista ajattomuuden tunnetta: "Time is passing. Time is not passing. Day is changing to night. Night is changing to day. How can I know what is happening?" (BoNN, 52.) Agu pohtii ajan kulumista ja sen pysähtyneisyyttä. Tunne ajasta liittyy traumaattisen kokemuksen ylitsepääsemättömyyteen: trauma on ajallisesti paikantumaton prosessi, joka on eletty läpi vasta kun se on kielellistetty (Knuuttilla 2010, 43). Trauman juurille palaaminen toisin sanoen hämärtää ajallisen kokemisen rajoja. Vaikka Agu kertoo menneestä ja kertomus tuntuu etenevän suhteellisen lineaarisesti, voi tarinan tulkita myös aikarakenteeltaan sekavammaksi. Varsinkin romaanin keskivaiheilla olevat luvut voi tulkita myös muistikuviksi, jotka sekoittuvat keskenään epämääräiseen järjestykseen. Romaanin alku ja loppu ovat siis selkeitä (alussa Agun kylään hyökätään ja lopussa hän pelastuu UNICEFIN leirille), mutta kertomus, joka tapahtuu niiden välissä, ottaa eri muodon riippuen ajallisesta tulkinnasta. Tällainen kokemuksellisuuden epämääräisyys vertautuu Koselleckin (2004, 258) käsitteeseen *kokemustila* (engl. *space of experience*), joka viittaa siihen tapaan, miten menneisyys muistetaan, miten se on herätetty mieleen tai miten se on *tiedostomattomasti läsnä*, kuten Agun tapauksessa (ks. myös Meretoja 2011, 85). Agulla trauma määrittää hänen kokemustilansa. Tämä on trauman kannalta oleellista. Kaikki, mitä ja miten Agu kokee ja muistaa, liittyy mieltä ja kehoa järjestyttäneisiin tapahtumiin. Muistaminen ja oireilu ovat trauman, eivät hänen itsensä, hallinnassa, eivätkä keho ja mieli unohda: "I am always remembering this" (BoNN, 129).

Preesens aiheuttaa *Beasts of No Nationiin* kaiken kaikkiaan hyvin erikoisen kerrontatilanteen, jonka selvittäminen vaatii monien narratologisten ja traumateoreettisten käsitteiden toisiinsa yhdistämistä ja venyttämistä. Romaanissa hyödynnetty preesens trauman kerronnallistamisessa pyöräyttää narratologiset toteamukset ja termit ympäri.

3.5 Kapiteelit ja pidgin-kieli

Edellä kuvasin, miten preesens tuo Agun kokeman trauman lukijan silmien eteen. Trauma on lähellä ja miltei kosketeltavissa, koska Agu elää sitä kerronnan kautta uudelleen. Preesensiin ja sen käyttöön liittyy pitkälti myös tekstin konkreettinen ulkomuoto ja kerronnassa käytetty erikoinen englanti. Näitä kielen erikoisuuksia avaan seuraavaksi.

*Beasts of No Nation*issa tarina etenee normaalilla fontilla eteenpäin, mutta tekstiä rikkovat pelkillä isoilla kirjaimilla kirjoitetut kohdat. Kapiteelit tuovat sodan äänimaailman esille, sillä ne esittävät kovalla äänellä huudettuja käskyjä, tappamisesta aiheutuvia ääniä tai siviilien huutoja. Erityistä on, että kapiteeleilla kirjoitetut kohdat alkavat usein virkkeen keskeltä:

I am hearing so many thing: the clicking of insect, the sound of truck grumbling like some kind of animal, and then the sound of somebody shouting, TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW! QUICK QUICK QUICK! MOVE WITH SPEED! MOVE FAST OH! in voice that is just touching my body like knife.

(*BoNN*, 1.)

I am jumping on her chest KPWUD KPWUD and I am jumping on her head, KPWUD, until it is only blood that is coming out of her mouth.

(*BoNN*, 51.)

Ensimmäisessä otteessa Agu kuulee sodan ja taistelun ääniä, kun armeija hyökkää hänen kyläänsä. Isot kirjaimet korostavat kohtausten äkillisyyttä ja räväyttävät tapahtumat tekstistä myös lukijan silmien eteen – kovalla ja jylisevällä äänellä huudetut käskyt voi konkreettisesti kuulla. Samalla kapiteelit tuovat esille myös Agun kokemaa traumaa: trauma mutkittelee luonteelleen tyypillisesti lauseiden välissä ja nousee välillä pintaan nimenomaan kapiteelien muodossa.

Toisessa otteessa suorat (kuulo)aistihavainnot ovat siirtyneet tekstiin sellaisina kuin ne on trauman kokemisen hetkellä kuultu. Lainauksessa kuvataan Agun yhtä ensimmäisistä tapoista ja ruumiin päälle hyppäämisestä aiheutuvaa tukahtunutta ääntä "KPWUD". Ääntä korostaa sanan onomatopoeettinen kirjoitusmuoto. Kammottava ääni on siirtynyt tekstiin siinä muodossa, kuin se on kuultu, eikä sitä kuvailla kiertoteitse (esimerkiksi "jalkaterien osuma ruumiiseen aiheuttaa oudon äänen"). Onomatopoetiikkaa hyödynnetään myös muissa äänissä, kuten ruuvien tippuminen ("PING PING", 2), rummutuksen ääni ("KPWOM!" 54) ja pommituksen ääni ("GBWEM GBWEM", 66).

Traumateoriassa ei juuri ole otettu kantaa kapiteelein kirjoitettuun tekstiin. Niiden käyttö on harvemmin yhdistetty trauman kerronnallistamiseen ja niiden tekstissä esiintyminen on kuitattu traumaan liittymättömänä tekstuaalisena tehokeinona. *Beasts of No Nationissa* korostuneilla kapiteeleilla on mielestäni kuitenkin tärkeä rooli nimenomaan trauman välittämisessä. Ne vertautuvat traumafiktion yleiseen aukkoisuuteen, mutta toimivat päinvastaisesti: siinä missä aukkoisuus korostaa trauman salaperäisyyttä ja kielen salpautumista, kapiteeleille kirjoitetun tekstin avulla trauma ikään kuin paljastetaan ja tehdään näkyväksi. Kapiteelit hyppäävät tekstistä esiin hyvinkin korostetusti.

Kapiteelien ohella traumaa tuo esille myös romaanin omalaatuinen, miltei hypnotisoiva pidgin-tyylinen kieli. Pidgin-kieli tarkoittaa *kielikontaktin kautta syntynyttä kieltä, joka on yksinkertaistettu versio jostain kielestä*. Tällaisia kieliä syntyi runsaasti 1800-luvun kolonialismin aikana, kun siirtomaiden alkuperäiskielen puhujat yksinkertaistivat valloittajien kielen rakenteita. Sanasto ja kielioppi jäivät yksinkertaiselle tasolle, koska alkuperäiskielen puhujat eivät ehtineet oppia ja omaksua niitä kunnolla. Edellisessä luvussa otin kantaa afrikkalaisen traumafiktion postkolonialistiseen taustaan. Tähän liittyen romaanin kerronnassa ilmenevä pidgin-kieli toimiikin trauman kerronnallistamisen ohella myös siltana traumafiktion genren ja postkolonialistisen kirjallisuuden välillä.

Beasts of No Nationissa pidgin-kieli (huom. Hron kuvannut romaanin pidginiä myös nimellä "*rotten English*", ks. 2008, 134) ilmenee muun muassa tiettyjen fraasien

toistumisessa ja väärissä kieliopillisuuksissa, joista mielenkiintoisin on kaksinkertainen preesens: "It is starting like this" (BoNN, 1, kursiivi SH; vrt. kieliopillisesti oikea versio "It starts like this"). Preesensin toistuminen kaksinkertaisena korostaa entisestään sen tärkeyttä kerronnassa. Kaksinkertaisella preesensillä trauman kielellistäminen on viety äärimilleen, ja sen käyttö trauman jatkuvan läsnäolon kuvaamisessa on venytetty yli rajojen. "Pelkkä" preesens yksinään ei enää riitä kuvaamaan trauman ylitsepääsemättömyyttä.

Erinäiset kieliopilliset virheet tuovat esiin trauman ohella myös lapsen näkökulmaa. Agu ei osaa vanhojen valloittajien kieltä täydellisesti, vaan tekee kieliopillisia virheitä. Kielenkäyttö on ajoittain kömpelöä ja taitamatonta. Kompensoidakseen taitamattomuuttaan hän käyttää itse keksimiään sanoja kuvaamaan tilanteita ja kokemuksia:

I am thinking that he was *madding* in the head.

I am *confusing*.

I am *sadding*.

(BoNN, poiminnat sivuilta 41, 62, korostus SH.)

Nämä Agun itse kehitetyt verbit linkittyvät samalla osaksi traumasta kertomisen vaikeutta. Kuvailemalla tunteitaan omin sanoin ja termein Agu pääsee lähemmäs trauman kerronnallistamista. Esimerkiksi verbi-ilmaus "to be sad" (olla surullinen) on kiertynyt ilmaukseksi "to be sadding". Pidgin-tyyppinen ing-päätteen lisääminen korostaa surun laajuutta traumatisoituneen mielessä ja kehossa. Agu ei ole vain surullinen (sad), vaan häntä *suruttaa. Traumaan linkittyvä surullisuus ja masennus on tunteena jatkuva, eikä sillä ole selkeää alkua tai loppua.

Ominaista *Beasts of No Nationin* kielelle on myös pidgin-kieleen linkittyvä erikoinen rakenne. Teksti sisältää paljon pitkiä, miltei välimerkittämiä lauseiden jonoja. Välimerkityksen sijaan lauseiden yhdistämiseen käytetään erilaisia fraaseja tai sanapareja, kuten seuraavan tekstipoiminnan sanapari *and then*:

I am feeling itch like insect is crawling on my skin, **and then** my head is just starting to tingle right between my eye, **and then** I am wanting to sneeze because my nose is itching, **and then** air is just blowing into my ear and I am hearing so many thing the clicking of insect the sound of truck grumbling like one kind of animal, **and then** the sound of somebody shouting, TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW! QUICK! QUICK QUICK! MOVE WITH SPEED! MOVE FAST OH! in voice that is just touching my body like knife.

(*BoNN*, 1, korostus SH.)

Kerronta on nopeaa ja puheenomaista ja etenee taukoamatta. And then -sanapari korostaa tilanteen kaoottista jatkuvuutta, sillä se linkittää tapahtumia toisiinsa ja luo lauseiden välille siltoja. Tämäntyyppinen kerronta, jossa koko ajan tapahtuu jotain (joko ulkoisessa maailmassa tai Agun sisäisessä maailmassa) yhdistää shokin hetkellä koetut tuntemukset ja tapahtumat saman kehyksen sisään (Brockmeier 2008, 24–25). Samalla kerronnan nopeus kuvaa Agun kokemaa mahdottomuutta järjestää omaa kokemusmaailmaansa yhtenäiseksi, kun hän ei pysty hallitsemaan kokemaansa traumaa. Nopeus ja preesensin vyörytys kapiteeleineen toimivat trauman lävistäjinä: katastrofiin liittyvät tuntemukset, havainnot ja tilanteet ryöstäytyvät käsistä ja purkautuvat paperille antaen lapsen kokemalle traumalle väliaikaiset kasvot.

Yhdessä preesens, kokemuksellisuuden korostaminen ja lapsenomaisen kielenkäyttö tuovat lukijan silmien eteen lapsisotilaan traumaattisen kokemuksen myös yleisemmällä tasolla. Preesens korostaa osaltaan laajempaa ja globaalimpaa traumaa ja sotakontekstia: sitä, miten nykymaailmassa lapset joutuvat jatkuvasti taistelemaan henkensä edestä samalla kun heidän inhimilliset oikeutensa on riistetty pois.

4. TRAUMAN VISUAALISUUS

*“This uprising
will bring out the beast in us.”*

– Fela Kuti –

Edellisessä luvussa tarkastelin trauman rakennetta. Havainnollistin tekstissä veden lailla oleilevaa traumaa preesenskerronnan kautta. Tässä luvussa hypähdän sukellukseen toiselta suunnalta ja tutkin traumaa uudesta näkökulmasta. Traumalla on omituisen ei-rakenteellisuutensa lisäksi paljon muitakin mielenkiintoisia puolia. Niistä olen tähän lukuun poiminut visuaalisuuden ja siihen liittyvät kerronnallistamisen keinot.

Beasts of No Nationissa visuaalisuus on eri tavoin esillä läpi koko romaanin ja sitä kautta myös erottamaton osa traumaattisen kokemuksen kerronnallistamista. Siinä missä visuaalisuus usein traumafiktiossa mielletään kielikuvallisuuden yhteyteen, *Beasts of No Nationissa* visuaalisuus toimii trauman kerronnallistajana ensisijaisesti Agun konkreettisten näköhavaintojen kautta. Näköhavainnot jakaantuvat tulkinnassani kahtia: välähtäviin muistikuviin sekä inhorealistisiin näköhavaintoihin ja niiden kuvauksiin. Agu kertoo kokemuksistaan näkemiensä voimakkaiden visuaalisten muistivälähdysten kautta ja kuvailee todistamaansa ja toteuttamaansa väkivaltaa erityisesti näköaistiin perustuvien havainnoin: ”I am seeing more terrible thing than ten thousand men and I am doing more terrible thing than twenty thousand men” (*BoNN*, 141).

Kielikuvallisuus ja allegoriat ovat selvästi traumafiktiivisen tekstin piirteitä, ja traumatutkimuksessa ne on vahvasti linkitetty osaksi katastrofin kerronnallistamisen keinoja. Kerronnan tasolla ne nousevat kuvaamaan erityisesti trauman uhrin kyvyttömyyttä puhua omista kokemuksistaan: kiertoilmausten ja etäännyttämisen kautta traumaa on helpompi hahmottaa ja jäsentää. *Beasts of No Nationissa* käytetään jonkin verran traumaan liittyviä kielikuvia, mutta suurin osa kielikuvallisuudesta linkittyy sotilaaksi kasvamiseen. Koska sotiluuden teema ainoastaan sivuaa traumaa ja linkittyy enemmänkin lapsisotilaan representaation

asettamiin kysymyksiin, olen jättänyt sitä kuvaavat allegoriat ja kielikuvallisuudet tämän luvun ja siten myös tutkielmani ulkopuolelle.

Aivan ensimmäiseksi avaan traumafiktioon liittyvää puhekyvyttömyyttä ja sitä, miten tämä trauman oireeksikin kuvattu asia on esillä *Beasts of No Nationin* tekstissä. Sen jälkeen aloitan varsinaisen visuaalisuuden tutkimisen. Ensimmäiseksi, alaluvussa 4.2, tutkin välähtäviä muistikuvia ja niiden merkityksellisyyttä kerronnassa. Otan esille niiden sisältämät ajalliset kerrostumat ja tutkin, miten todellisuus ja Agun mielikuviutus sekoittuvat niissä. Problematisoin muistiaineksen sekoittumista kerronnassa sekä traumateorian että kirjallisuusteorian näkökulmasta ja tuon esille oman näkökantani ja ehdotukseni tähän haastavaan aiheeseen.

Tämän jälkeen, alaluvussa 4.3, otan käsittelyyni inhorealismia ja tutkin, miten sitä on käytetty visuaalisena trauman kerronnallistamisen keinona. *Beasts of No Nationin* kerronnassa sodassa koetut kauheudet nimittäin paljastetaan sellaisinaan, kaunistelematta niitä mitenkään. Koska lukijalle välittyvät mielikuvat tapahtumista ovat hyvin raakoja ja ajoittain jopa outoja, erittelen lisäksi inhorealismiin liittyvää groteskiutta ja elämellisyyttä. Pyrin niiden kautta selventämään, miten elämellisyyteen liittyvä kuvaus toimii trauman paljastajana.

4.1 Kun kielellinen kyky salpautuu

Traumafiktiivisten teosten kieli on usein tukahdutettua ja vaikeaselkoista, koska tekstillä yritetään kertoa ”siitä, josta ei voi kertoa”. Trauman uhrin kielellinen kyky on katastrofin myötä tavallaan salpautunut eikä sanoja koetulle kauhulle yksinkertaisesti löydy (Caruth 1995a, 4; Knuutila 2006, 22). Kun tavalliset kerrontakeinot eivät enää riitä, täytyy koettuja kauheuksia lähestyä toista kautta (ks. myös tämä teos, luku 2.2). Kielellistämisen vaikeuden kerronnallisiksi kiintopisteiksi Knuutila (2006, 33) mainitsee elliptisyyden ja toiston lisäksi kielikuvallisuuden. Kaikki kolme rikkovat tekstin rakennetta ja kuvaavat Knuutilan mukaan uhrin kielellisen ilmaisukyvyn katoamista.

*Beasts of No Nation*issa traumaattista kokemusta kerronnallistetaan ajoittain erilaisin (kieli)kuvallisin keinoin. Kielikuvallisuus liittyy kerronnassa selkeästi traumaan, mutta se ei kuitenkaan suoranaisesti kuvaa uhrin ilmaisukyvyn katoamista, kuten Knuuttila esittää. Pikemminkin kielikuvat linkittyvät trauman kokemuksellisuuteen ja kerronnallistavat sitä väkivaltaisen kuvaston kautta:

[i]n a voice that is just *touching my body like knife*.

Again and again he is hitting me and each time and each blow from his hand is *feeling on my skin like the flat side of a machete*.

On the path, I am feeling wet mud between **my toe** and *the grasses like knife on my ankle*.

Hunger is *attacking* me. [- -] Sleep is *attacking* me.

(*BoNN*, poiminnat sivuilta 1, 3 ja 46, korostus SH.)

Yllä olevissa kursivoiduissa otteissa Agu kuvaa tuntemuksiaan asevertauksien avulla. Kuultu ääni lävistää kehon kuin veitsi, ja lyönti-isku tuntuu machete-viidakkoveitsen lavan kylmältä läpsäisyltä. Jopa luonnon vehreys on kääntynyt Agua vastaan, kun kuiva ruoho osuu veitsenterävästi jalkapohjaa vasten. Vaikka kielikuvat ovat hyvin fyysisiä ja ne yhdistyvät selkeästi Agun tuntemiin aistihavaintoihin, voi ne tulkita myös laajemmiksi trauman kielellistämisen osasiksi. Caruth on kielikuvallisesti määritellyt trauman ”viilloksi tai piikiksi ihmisen minuudessa” (1996, 1). Tätä kautta tutkittuna Agun käyttämät kielikuvat saavat laajemman tulkinnan, kun ne nousevat kuvaamaan trauman jatkuvaa läsnäoloa: trauman vaikutus tuntuu Agun iholla samalta kuin pistävä veitsi. Sama trauman jatkuva pistävyys on havaittavissa myös ruohoesimerkissä, jossa traumaattinen ja arka muisto paljain jaloin tehdyistä pitkistä matkoista konkretisoituu ruohon pistävyyteen ja kipuaistiin.

Oman lisänsä traumakuvastoon tuovat poimintojen selkeä ruumiillisuus (poiminnoissa tummennetut kohdat). Kehon eri osien korostaminen kuvaa trauman otetta Agun kehosta. Kun kerronnassa otetaan mukaan Agun oma keho, annetaan traumallekin samalla fyysisempi olomuoto.

Beasts of No Nation ei siis suoraan mukaudu Knuuttilan esittämiin näkemyksiin, vaan kertoo asioista omalla tavallaan. Varsinaista kielellisen kyvyn konkreettista salpautumista kuvataan kiinnostavasti täysin päinvastaisesti kuin kielikuvallisesti: suoraan sanatasolla. Monessa kohtaa romaania Agu tuo kerronnassaan esiin, miten hänen puhekykynsä on kadonnut eikä hän pysty kielellistämään tunteitaan tai ajatuksiaan:

I am wanting to ask somebody but I am not saying anything. No word is coming out of my mouth.

He is saying to me, what is wrong? What is wrong? But I am not answering. My mouth is shut.

[b]ut I am feeling pain for him and it is making me to want to shout and yell.

(*BoNN*, poiminnat sivuilta 95, 105 ja 130, korostus SH.)

Yllä olevissa esimerkeissä Agulla on voimakas tarve puhua ja jopa huutaa. Hän ei kuitenkaan fyysisesti pysty avaamaan suutaan tai edes inahtamaan äännettä tai sanaa ulos, koska trauma ja sen vaikutus kehoon on niin suuri ja häkellyttävä. Ajatukset sijaitsevat Agun tietoisuudessa ja trauman kammottava outous on koko ajan läsnä, mutta sisintä kalvava tunne ei vain purkaudu (vrt. Knuuttila 2006, 30). Sanat ja äänteet jäävät syvälle sisimmän syövereihin ja trauma on ja pysyy.

Agulla kykenemättömyys puhua liittyy usein hänen tuntemaansa kokonaisvaltaiseen pelkoon ja/tai fyysiseen kipuun. Esimerkiksi romaanin alussa, kun armeija kaappaa Agun mukaansa, kaappauksen äkillisyys ja väkivaltaisuus

vaikuttavat Agun kielelliseen kykyyn. Hän on fyysisesti kykenemätön huutamaan ja puhumaan, kun verenmaku valtaa suun:

Again and again he is hitting me and each blow from his hand is feeling on my skin like the flat side of machete. *I am trying to scream*, but he is knocking the air from my chest and then slapping my mouth. I am tasting blood.

(BoNN, 3, korostus SH.)

Puheen salpautuminen kiinnittyy edellä kuvatusti selkeästi *fyysiseen* kyvyttömyyteen puhua. Agulla ei ole aikaa eikä voimia vastustaa äkillistä väkivaltaista hyökkäystä, eikä hän väkivallan uhrina pysty puhumaan: "I am trying to scream but he is knocking the air from my chest". Niin keho kuin mieli ei hyökkäyksen hetkellä pysty käsittelemään mitään muuta kuin äärimmäistä kipua, joka tuhoaa kielellisen kyvyn täysin (Scarry 1985, 54). Mikäli väkivaltaa ja sen aiheuttamaa kovaa kipua tulkitaan edellisen luvun tavoin uudelleen kielellistettyinä ja jo tapahtuneena asiana, palautuu väkivaltainen muistikuva kerrontahetkellä Agun keholliseen muistiin. Tapahtumaan palaaminen palauttaa mieleen siis ennen kaikkea fyysisen kivun ja kokemuksen puhekyvyttömydestä.

Romaanin edetessä puhumattomuus linkittyy selvemmin traumaan. Esimerkiksi heti kaappauksen jälkeen sotilaat vievät Agun johtajansa (the Commandant) eteen ja Agu on pelosta ja kivusta niin jäykkänä, ettei pysty edes muistamaan, saati sanomaan nimeään Kommandantille:

You are having name is it not, he is saying and sticking his face into my own face. I am trying hard to remember, to be squeezing my thought for my name, but I am not getting anything. [- -] I am nodding to him again, *but word is not able to be coming out from my mouth*. [- -] *I am wanting to shout*.

(BoNN, 8–9, korostus SH.)

Otteessa toistuu pakottava tarve huutaa ("I am wanting to shout"), mutta pelko salpaa kielen jälleen. Samantyyppinen kielellisen ilmaisukyvyn katoaminen näkyy

Agussa selvästi ennen kuin hän suorittaa ensimmäisen tapponsa. Tappamisessa Agu on joutunut mahdottomaan tilanteeseen, jossa hänen pitää joko tappa armeijan kiinni saaman siviilin tai hän tulee itse tapetuksi. Mahdoton valinta ja pelottava tilanne tiivistyy pakokauhun tunteeseen. Agu huutaa ja protestoi sisäisesti: "[I] am shouting NO! NO! NO! *but my mouth is not moving and I am not saying anything*" (BoNN, 18). Pelko on liian suuri ja Agun kielellinen ilmaisukyky turta¹⁰. Agu ei pysty puolustamaan itseään kohtaamaltaan brutaalilta väkivallalta eikä myöskään vastustamaan osallistumistaan siihen – vain keho tottelee pakon edessä, ja Agu suorittaa kylmän brutaalin tapon.

Agulla kielellinen kyky on siis traumaattisen kokemuksen myötä kadonnut, ja se esitetään tekstissä varsin suoraan sanatasolla. Puhekyvyn menetys linkittyy paradoksaalisesti Agun pakottavaan tarpeeseen kerronnallistaa kokemaansa traumaa. Se on kehon ja mielen vastaus sille terrorisoinnille, jota hän kohtaa ja joutuu jatkuvasti kohtaamaan ja kestäämään: ulospäin ei kuulu ääntäkään, mutta Agun sisällä myrskyää. Puhekyvyn menetys tulee esille Agulla lähinnä kahdella tavalla. Hän haluaa joko huutaa, mutta ääntäkään ei kuulu tai sitten hän alistuu kohtaloonsa ja on hiljaa, eikä protestoi edes sisäisesti. Jälkimmäinen tapahtuu esimerkiksi kun Agu joutuu seksuaalisen väkivallan uhriksi: "But I am not saying any of this. I am not saying anything at all" (BoNN, 84).

Kaikkein selviten trauman ote ja puhumattomuus konkretisoituu romaanissa Agun ystävän ja toisen nuoren lapsisotilaan Strikan kautta. Strikan hahmo vie kyvyttömyyden puhua äärimilleen, sillä hän ei ole puhunut sen jälkeen, kun näki armeijan tappavan vanhempansa.

Strikalla kielellinen kyky ei oikeastaan tämän kohtamaan karmean näyn takia ole enää vain salpautunut. Pikemminkin se on hukattu niin syväälle, että sen herättäminen ylipäättään on liian vaikeaa. Puhumisen sijaan Strika ilmaisee itseään

¹⁰ Samalla tavalla kuin edellä tulkitut fyysisen puhekyvyn katoaminen, myös tämän tekstiotteen sisäiset huudot ovat kaksitulkintaisia riippuen siitä, miten kerronnallistamishetken aika käsitetään. Huudot voidaan tulkita myös kerrontahetken sisältyviksi: Agu huutaa sisäisesti, koska traumaattiseen tapahtumaan palaaminen kerronnallistamishetkellä on liian suuri hänen käsiteltäväkseen.

elekielellä ja piirtämällä. Agulle hän kertoo vanhempiensa murhasta piirtämällä kepillä hiekkaan kuvan:

If I am asking him question, the he is only shaking his head yes or no. So I am asking him all the time, even now while we are just sitting here waiting, are you Strika, and he is nodding yes. Are you having parent, and he is shaking his head no. Are you liking plantain? Nodding yes. Fish? Yes. Pear? Yes. Are you stupid? No. Why are you not talking talking? No answer. What is it like to be killing somebody? No answer. He is looking at me.

(BoNN, 13, korostus SH.)

Over and over again he is drawing the same picture of man and woman with no head because their head is rolling away on the ground. Strika, I am calling to him, and he is looking up at me. *No noise from him. He is not saying anything.* [- -] Since I am becoming soldier, *I am never hearing the sound of his voice*, but now, I am knowing what is his problem. His picture is telling me that he is not making one noise since they are killing his parent. I am not believing him the first time he is telling me this, and every time I am trying to get him to say something or at least be making one sound from his mouth.

(BoNN, 36, korostus SH.)

Piirtämisen kautta Strika ilmaisee omaa suruaan, tuskaansa ja menetystään. Trauma on vienyt häneltä kielen, eikä sanoja enää ole. Jäljellä on vain vahva visuaalinen kuva, jota hän on trauman vaikutuksesta pakotettu toistamaan ja toistamaan yhä uudelleen.

Mielenkiintoisen ja samalla kammottavan vastaparin Agun ja Strikan puhumattomuudelle luo muiden puhumattomien sotilaiden maaninen nauru, joka ilmenee, kun he tappavat siviilejä. Esimerkiksi kun Agu suorittaa ensimmäisen tapponsa, kuulee hän ympärillään sadistista naurua ja tuntee itse ”melkein nauravansa ja melkein kuolevansa” (BoNN, 15, suom. SH). Jopa Strika, joka ei koskaan Agun mukaan pidä mitään ääntä, nauraa kähättää ”KEHI KEHI KEHI”

(*BoNN*, 18) katsellessaan uhrien tappamista. Trauman ja brutaalisuuden luoman kontekstin kautta tämä muuten inhimilliseksi ja iloiseksi määrittynyt luonnollinen asia – nauru – muuttuukin tummanpuhuvaksi ja saa kummallisen ja pelottavan sävyn. Traumateorian puolella se vertautuu Freudin *unheimlichin*, trauman kammottavaan outouteen. Freudin saksankielinen käsite liittyy kotouden ja tuttuuden tunteeseen (*heim*, koti), joka on kääntynyt päälaelleen etuliitteen *un* ("epä") kautta. Freud viittaa termillään ilmiöön, missä aiemmin tutuksi ja turvalliseksi koettu asia näyttäytyykin pelottavana. Tällainen kokemus voi syntyä esimerkiksi painajaisissa, joissa tuttu henkilö käyttäytyy eri tavalla ja tunnelma on uhkaava ja kammottava. Samalla tavalla *Beasts of No Nationissa* nauru näyttäytyy kolkkona, kun arkipäiväinen asia on kääntynyt tappamiskontekstin kautta tarkoittamaan aivan päinvastaista tapahtumaa ja kokemusta kuin mihin se normaalisti viittaa.

Kontrastina sotilaiden naurulle ja puhekyvyn katoamiselle toimii läpi koko romaanin siviilien ja uhrien huudot. Epätoivon ja pelon täyttämät kiljumiset konkretisoivat sitä samaa tappamisen ja sodan aiheuttamaa traumaa, jonka Agu ja muut sotilaat ovat joutuneet kohtamaan mutta jota he eivät pysty pukemaan sanoiksi. Trauman käsittämättömyys purkautuu eläimellisinä huutoina, jotka Agun mukaan kuulostavat siltä, kuin niillä ei olisi kielellistä merkitystä ollenkaan: "[T]he bleeding is making people to be screaming and screaming and shouting all the time [- -] shouting one language that nobody is really knowing at all" (*BoNN*, 117). Tulkinnessani siviilien huudot nousevat antamaan traumalle äänen. Agun kokema sisäinen trauma siis ulkoistetaan ja kielellistetään kerronnassa ikään kuin muiden suulla puhumalla¹¹. Tapetut uhrin huutavat ulos sen traumaattisen kokemuksen ja sen äänen, jota Agu niin voimakkaasti yrittää tuottaa mutta missä hän jatkuvasti epäonnistuu.

¹¹ Samantyylistä kerronnallistamiskeinoa on käyttänyt muun muassa Charlotte Delbo, joka tarinoissaan kuvaa tapahtumia välillä ulkopuolisten todistajien suulla.

4.2 Mielivaltaiset välähdykset

Luvussa kolme käsittelin, miten Agun kertoma tarina alkaa yhtäkkisesti lauseen "It is starting like this" kautta. Muuta ennakointia alkavaan tarinaan ei ole ja kertomus alkaa kuin välähdyksestä, varoittamatta. Lisäksi otin esille tekstipoiminnan, jossa Agu sulkee silmänsä ja siirtyy mielessään yhtäkkisen assosiaation kautta sodantakaiseen aikaan ja heimonsa poikien tanssimaan initiaatorituaaliin. Problematisoin tällöin tekstipoimintaa Cohnin esittämän *historiallisen preesensin* kautta. Tämänkaltaisilla siirtymillä on ajallisen poikkeavuutensa lisäksi kuitenkin myös visuaalinen puolensa, joka liittyy traumaattisiin muistikuviin ja niiden välähdyksenomaiseen luonteeseen. *Beasts of No Nationissa* välähdykset nousevat vahvan visuaalisuutensa kautta kuvaamaan ensisijaisesti traumalle ominaista pakonomaista toistoa: sotaan ja tappamiseen liittyvät muistikuvat ovat kuin ajaton, mielimääräisesti pyörivä negatiivi Agun psyykessä (vrt. Caruth 1995b, 152; Knuutila 2010, 45).

LaCapra (2001, 43) nimittää pakonomaista toistoa termillä *acting out*. Sillä hän tarkoittaa ilmiötä, missä uhri on pakotettu toistamaan traumaattista kokemusta erilaisten uudelleen esittämisen keinojen kautta (eli esimerkiksi kerronnallistamisen, ruumiillisen ja eleellisen esittämisen kautta). Ilmiö ei LaCapran mukaan ole kuitenkaan pelkkä traumaattinen noidankehä, vaan *acting out* toimii myös toisen, *working through* -nimisen ilmiön kanssa yhdessä ja voi tukea sitä. Jälkimmäisellä termillä LaCapra tarkoittaa tapahtumaa, missä trauman uhri käsittelee ja jäsentää kokemustaan ja läpikäy sitä parantumistarkoituksessa. LaCapralla nämä kaksi käsitettä eivät siis ole toisistaan erillisiä, vaan ne lomittuvat keskenään: traumaattisen kokemuksen läpikäyminen ja siitä asteittainen parantuminen vaatii rinnalleen *acting out* -ilmiötä ja sen sisältämää toistoa (vrt. myös Tammen pohdinta kertomuksesta parannuskeinona ja sen kritiikki, 2010, 150). Täten myös kammottavat välähdykset ja niiden yllättävä pakkotoisto toimivat kahdella tavalla: yhtäällä ne vievät uhria takaisin traumaattiseen tapahtumaan ja hyökkäävät jatkuvasti tämän psyykettä vastaan ja toisaalla ne puolestaan auttavat tätä työstämään traumaa. Välähdysten visuaalisuudella on myös kerronnallinen ja parantava voima. (Ks. myös Iversen 2011, 99.)

Traumateoriassa välähdykset (engl. *flashback*) liittyvät yleisellä tasolla vankasti trauman (psykoanalyttiseen) oireiluun. Yleisesti niiden ajatellaan pysyvän tiedostomattomina muistijälkinä uhrin alitajunnassa aina siihen asti, kunnes ne on jollain tavalla selitetty ja ”käännetty” kielelliseen ja kerrottavaan muotoon (Hunt 2010, 63). Kerronnallistaminen ei kuitenkaan tarkoita visuaalisen muistijäljen katoamista tai muuntumista pelkkään kielelliseen muotoon, vaan vain sen tiedostamista, että muistijälki liittyy traumaan.

Traumaattisiin muistivälähdyksiin törmäsi jo Freud tutkiessaan sotaveteraanien unia 1900-luvun alussa. Teoksessaan *Jenseits des Lustprinzips* (1920, *Beyond the Pleasure Principle*) Freud kirjoittaa unista, jotka veivät veteraanit jatkuvasti takaisin traumaattisille sotatantereille. Unissa he joutuivat todistamaan jatkuvaa kuolemaa yhä uudelleen ja uudelleen, peläten samalla omaa kohtaloaan. Unet eivät pelkästään maalanneet veteraanien silmien eteen kauhukuvia koetuista taisteluista, vaan ne palauttivat heidän mieleensä saman sotatantereilla ja kuoleman edessä koetun pelon. (Caruth 1996, 47; Forter 2007, 267.)

*Beasts of No Nation*issa muistivälähdykset oireilevat Agun hahmon tajunnassa samalla tavalla kuin Freudin tutkimien veteraanien unissa. Painajaiskuva toistaa pelottavat näyt uudelleen ja tuo unimaailmaan Agun todellisessa maailmassa kokemat kauheudet:

I am smelling how it is smelling like the butcher shop and I am hearing, THEY ARE KILLING ME OH! JESUS CHRIST HELP ME HELP ME! I am seeing man running with no head like chicken, and I am seeing arm and leg everywhere. Then everything is just white and all I am hearing is step slap, step slap, step slap, and the sound of my own breathing.

(*BoNN*, 72.)

Nothing is the same anymore. I am not being able to be sleeping at all when it is time to sleep. Each time I am lying down my head, some voice inside of me is shouting and starting to make too much trouble so I cannot even be closing my eye.

(BoNN, 133.)

Agu selvästi näkee ("I am seeing") unessaan aiemmin todistamansa tappokohtauksen. Kammottava näky on unessakin voimakas mutta nopea. Välähdyksenomaisuus ja muistikuvamaisuus korostuvat entisestään, kun painajaisnäky loppuu yhtäkkisesti valkeaan valoon ("Then everything is just white"), joka on ensimmäinen asia, jonka Agu aistii silmät avattuaan.

Mielenkiintoisesti Agulla painajaisissa osansa saavat näköaistin ohella myös hajuaisti ("I am smelling") ja kuuloaisti ("I am hearing", "some voice inside of me is shouting"). Muiden aistien väliintulo vahvistaa välähdyksen voimakkuutta ja todentuntuisuutta: muistikuva ei ole vain *kuva*, se on *kokemus*. Tämänkaltaiseen aistien päällekkäisyyteen on kiinnittänyt huomionsa myös Caruth (1995b, 152), joka Freudin tutkimuksiin pohjaten on nykytraumateoriassa määritellyt välähdykset *muistin häiriöiksi, jotka eivät ole vain representaatio koetusta, vaan ne ovat yksityiskohtaisia toisintoja traumaattisista tapahtumista*. Tämän päätelmänsä Caruth perustaa Freudin *trauman latenssiin* eli trauman kokemiseen vasta tapahtuman jälkeen. Caruth (1996, 2, 115) argumentoi, että trauma toistaa itseään eksaktisti selviytyjän tiedostomattomissa teoissa ja ajatuksissa ja aina tämän tahdon vastaisesti. Traumaattiset muistot ovat siis ennen kaikkea kontrolloimattomia ja tungettelevia muistikuvia tapahtuneesta. Uhri kokee ne "määrättyinä", ei vapaaehtoisesti tai tietoisesti valittuna muistikuvina (Brisson 2002, 69). Juuri tällaista pakonomaisuutta on havaittavissa myös Agun välähdyksissä: painajaisia peläten Agu ei myöhemmin uskalla silmiään enää sulkeakaan ("so I cannot even be closing my eye"). Silmien takana odottaa trauman vaurioittama paljas alitajunta, joka ei pysty vastaamaan trauman visuaaliseen hyökkäykseen.

Siinä missä Caruth (1996, 115) on argumentoinut välähdysten totuusvastaavuuden puolesta, omassa tulkinnassani korostuu myös välähdysten harhaisuus ja epärealistisuus. Totuusvastaavuuden Caruth rajoittaa ensisijaisesti koskemaan niitä muistikuvia, joita uhri näkee ja kokee hereillä ollessaan. (Caruthin rajaus ei siis sinänsä koske unia tai painajaisia ja niiden sisältämiä välähdyksiä.) Kuten edellä esitin, Agulla trauma oireilee välähdysten kautta ennen kaikkea unissa. Totuusvastaavuus ei tällöin toteudu, koska kuvat kumpuavat muutoksille ja improvisoinnille alttiista alitajunnasta, jonka visuaalisia teoksia unet ovat. Kiinnostaviksi Agun painajaiset tekee kuitenkin toinen ilmiö, nimittäin se, että ajoittain nämä traumaattiset unikuvat hypähtävät Agun alitajunnasta tämän ollessa valveilla ja sekoittuvat Agun reaali maailman kanssa. Välähdyksistä tulee unenomaisia harhakuvia, jotka lomittuvat oikeiden visuaalisten aistihavaintojen kanssa. Samalla Caruthin niin alleviivaama muistikuvien todellisuus pohja rakoilee.

Epämääräisyyden tuntua tällaisiin välähdyksiin aiheuttavat niihin liittyvät konkreettiset aistiharhat, kun Agu luulee kuulevansa tai näkevänsä jotain. Esimerkiksi ryöstöretkellä armeijan tuhoamassa kylässä Agu pelmahtaa autioon koulurakennukseen. Koululuokan konkreettinen ympäristö laukaisee Agun psyydessä yllättävän muiston, joka sekoittuu tämän traumaattisten kokemusten ja moraalisen syyllisyydentunnon kanssa:

She is stepping like she is having limp, but her body is looking like Mistress Gloria. She is writing I will not kill, I will not kill. I will not kill, and everybody is writing in their book, I will not kill, I will not kill, excepting me because I am not having book. Then the teacher is turning around and looking at me and I am fearing because she is having the face of that woman I am killing with blood everywhere on her face and in her eye. [- -] When she is coming near to me, all of the face of the child are only the girl that they are using anyhow, that Strika is killing. I am starting to want to scream.

(*BoNN*, 105.)

Agun mielikuvituksessa hänelle entuudestaan tuntematon luokkahuone toimii yhdistävänä paikkana kolmelle eri asialle: menneisyyden muistikuville, tapahtumahetken hallusinaatioille ja oikeille aistihavainnoille. Kokemuksellisuuden rajat hämärtyvät ja Agun omasta todellisuudesta ja nykyhetkestä tulee unenomainen. Preesens toimii kokoavana voimana, joka kutoo eri ajat ja näyt yhteen saman aikamuodon alle. Iversenin (2011, 99) mukaan tällaiset kerrontatilanteet ylittävät luonnollisia kognitiivisia kehyksiä siitä, miten aika ja paikka käsitetään. Kun eri mielikuvat (olivat ne sitten harhaisia, oikeita tai uudelleen mielessä rekonstruoituja) yhdistyvät toisiinsa, todellisuus ja kuviteltu sulautuvat yhdeksi kokonaisuudeksi, yhden kehyksen sisään.

Avainasemassa pelottavassa näyssä on Agun sotaa edeltävästä menneisyydestä nouseva muisto opetushetkestä ja opettajattaresta. Muisto on kuitenkin trauman myötä vioittunut ja outo, sillä opettajattaren kasvot ovatkin toiset. Ne kuuluvat Agun aiemmin tappamalle siviilinaiselle. Samoin muiden oppilaiden kasvot ovat poikkeavia. Agu ei kohtaakaan muistonsa luokkatovereita, vaan kaikki oppilaat omaavat Strikan kylässä tappaman tytön kasvonpiirteet. Näihin harhaisen näyn kasvoihin konkretisoituu Agun tuntema syyllisyys. Alitajunnassa kummittelevat tapettujen ihmisten kasvot ovat kääntyneet katsomaan häntä suoraan silmiin, kuin vaatiakseen selitystä tapahtuneille kauheuksille. Agu ei pysty vastausta antamaan ja yrittää purkaa pelkoaan ja traumaansa huutamalla. Jälleen kerran huuto jää kuitenkin trauman loukkoon Agun sisälle: "I am starting to want to scream". Ääntä ei tule ja trauma jää kielellistämättä¹².

Kirjallisuusteoriassa harhanäkyjä sisältävää kerrontaa ei ole kovin paljon käsitelty. Tämänäköistä reaalimaailman ja harhamaailman yhdistymistä on kuitenkin sivunnut esimerkiksi Brian McHale teoksessaan *Postmodernist Fiction* (1987) ja Manfred Jahn fokalisaatiotutkimuksissaan. McHale painottaa tutkimuksessaan

¹² Agun kokemaan pelkoon tapahtumahetkellä liittyy (aiempaan tekstipoimintaan nojaten) myös vahva moraalisuus ja sen vaatimus. Sanatasolla toistuva toteamus "I will not kill, I will not kill, I will not kill" on aikoinaan luokkahuoneen opetustuokiossa kirjoittamalla toistettu lause. Kerronta- ja kokemishetkellä lause, joka mantratoistona vertautuu miltei lupaukseen, on kuitenkin rikottu. (Vrt. tähän liittyen myös romaanin alkupuolella oleva kohta, jossa Agu toistelee itselleen mantranomaisesti: "I am not bad boy. I am not bad boy. I am soldier and soldier is supposed to be killing" (BoNN, 22).) Agun kokema syyllisyudentunto konkretisoituu tähän sanatason toistoon, kun hän joutuu läpikäymään tekemiään kauheuksia ja niiden aiheuttamaa tuskaa yhä uudelleen.

ontologista epävarmuutta sen suhteen, millaista todellisuutta tekstissä milloinkin kuvataan (reaalimaailmaa, harhamaailmaa vai kenties unia). Jahn puolestaan tutkii harhanäkyjä fokalisaation kautta. Hän (1996, 241–267) liittyy käsitteeseen kertomishetkeen liittyvät ja sitä tarkentavat termit *online perception* ja *offline perception*. Edellisellä Jahn tarkoittaa kertojafokalisoijan reaaliaikaista (eli kerrontahetkellä tapahtuvaa) havaintoa ja jälkimmäisellä myöhemmin tapahtuvaa, muisteluun liittyvää havaintoa. Kiinnostavasti Jahn painottaa, että molemmissa tapauksissa kysymys voi olla myös havainnoista, jotka toteutuvat ainoastaan henkilöhahmon kuvitelmissa, unissa tai hallusinaatioissa.

Jahnin termien avulla Agun harhaiset muistikuvat tuntuvat ensilukemalta aukeavan hyvin ja saavan kirjallisuusteoreettisen selityksen: Agu kertoo reaaliaikaisesti havainnoistaan, jotka ovat osittain harhaisia (Jahnin *online perception*). Ongelma tulee kuitenkin vastaan välittömästi tämän ajatuksen jälkeen: Agun kerrontaan kun liittyy reaaliaikaisen kerronnan lisäksi myös muistelua, joka taas vastaa toista ja samalla vastakkaista määritelmää (*offline perception*). Määritelmät ovat kuin kolikon vastapuolet ja rajaavat toisensa pois – kun toinen on käytössä, toinen ei ole. *Beasts of No Nationin* kerronnassa kolikko on kuitenkin hakattu auki, koska molemmat ilmiöt toteutuvat samanaikaisesti. Agu muistelee menneisyyttä preesenskerronnan avulla ja kertoo kokemuksistaan kuin ne tapahtuisivat tässä ja nyt.

Jahnin ehdottomat termit kuivuvat *Beasts of No Nationin* analyysissä lopulta siis omaan mahdottomuuteensa, koska ne eivät pysty vastaamaan traumakerronnan asettamiin vaatimuksiin eli siihen, että reaaliajassa tapahtuva kerronta ja siihen liittyvät harhanäyt menevät päällekkäin muisteluaineuksen kanssa. Tähän termien selkeään kahtijakoisuuteen on ottanut kantaa muun muassa Mirja Kokko omissa kirjallisuusanalyysiseissaan. Hän (2010, 10) huomauttaa oivasti, että kerrontahetkeen sisältyvät havainnot ja muistetut havainnot voivat olla myös osittain samanaikaisia, jolloin kognitiivisista havainnoista tulee kerroksellisia. Tällöin Jahnin määrittelemät termit menisivät päällekkäin, mikä kuvaa Agun kerrontatilannetta jo hieman paremmin. *Beasts of No Nationin* kerronta ravistelee kuitenkin myös Kokon tarjoamaa ratkaisua, koska Agun havainnot ja harhat eivät

ole *vain osittain* samanaikaisia vaan ne ovat *täysin* samanaikaisia. Muistinegatiivit on asetettu päällekkäin. Preesensin avulla toteutettu traumakerronta vie Agun välähdykset tasolle, jossa harhakuva on yhtä totta kuin todellisuuden havainnot ja jossa menneisyyden haamut ovat kerrontahetkellä läsnä.

Siinä missä Jahn rajaa kerrontahetken selkeästi joko minäkertojan reaaliajassa tai menneisyydessä tapahtuvaksi, Cohn huomioi myös ajallisesti määrittymättömän kerrontamuodon. Tarkempaa ajallista rajausta hän ei kuitenkaan tee, vaan nimittää tällaista absoluuttisen kertovaa preesensmuotoa yksinkertaisesti epärealistiseksi tai fiktiiviseksi preesenskerronnaksi (2006, 128). Käsitteellään hän tarkoittaa *sellaista preesensin käyttöä, joka yhdistää fantasiat ja kuvitellut kohtaukset samaan aikamuotoon kuin todellista maailmaa koskevat kuvaukset* (emt, 128). Termi kattaa edellä problematisoidun tilanteen paremmin kuin Jahnin kerronta-aikaan liittyvät määritelmät, mutta täysin sekään ei pysty tilannetta kuvaamaan. Cohn nimittäin jättää määritelmänsä harmillisen puolitiehen, koska ei halua ottaa ajallisiin aspekteihin kantaa, vaan jättää termin – kuten edellä mainittu – ajallisesti määrittymättömäksi: ”Tämä [preesensin tulkitseminen absoluuttisen kertovaksi muodoksi] tulkinta poistaa kerrotulta tekstiltä ajallisen alkuperän vaatimuksen” (emt, 127–128). Tällä rajaamisella Cohn nostaa esiin ennen kaikkea kertomisen kokemuksellista puolta.

Ajan huomioiminen edes jollain tavalla olisi kuitenkin tärkeää, koska se mahdollistaa tekstin monitasoisen tutkimisen. Ilman ajan käsitettä kerronnassa yhteen sekoittuvat harhat ja todellista maailmaa koskevat kuvaukset huomioitaisiin sellaisinaan ilman taustoja ja oleellisia asioita jäisi huomaamatta. Ajan käsite on tärkeä erityisesti traumafiktiivisten tekstien tutkimisessa, koska aika on niin olennainen osa traumaa itseään: traumaattinen tapahtuma sijaitsee jossain uhrin *menneisyydessä*, se koetaan *myöhemmin* ja siihen *palataan* toistuvasti oireilun kautta. Trauma, vaikkakin alati läsnä, on myös ajallinen kokemus. Kirjallisuusteorialla ei siis ole antaa kovin lopullisia vastuksia *Beasts of No Nationin* erikoisiin välähdyksiin ja niitä sisältäviin kerrontatilanteisiin. Loppujen lopuksi Cohnkin tyytyy vain toteamaan, että (*Beasts of No Nationin* tilanteen kaltaiset

kerrontatilanteet) ovat epärealistisia, monitulkintaisia ja semanttisesti jännitteisiä (2006, 128).

Entä miten traumateoria pystyy vastamaan todellisten havaintojen ja harhaisten havaintojen toisiinsa sekoittumiseen? Tämän alaluvun alussa totesin, miten Caruthin (1996, 2) mukaan traumaattiset välähdykset ovat todellisia toisintoja tapahtuneesta eikä niiden tekstuaalisen referentiaalisuuden voimaa tule aliarvioida. Caruthin (1995b, 152–153) näkemysten mukaan välähdyksissä yhdistyy kolme osa-aluetta: eläväisyys, vastentahtoisuus ja todellisuusvastaavuus¹³.

Caruth (1996, 4) painottaa, että trauman kaivertuminen muistiin on erilaista kuin normaalin tapahtuman muistiin koodautuminen. Trauma on kaivertunut uhrin muistiin sellaisenaan ja erillisenä, eikä sitä ole päässyt muu muistiaines sekoittamaan. Tämän takia välähdystä voidaan pitää kirjaimellisena ja todellisuutta kuvaavana. Välähdys on Caruthin mukaan kuin muistin negatiivi, jota ei ole peukaloitu, ja se sisältää siten ”totuuden siitä, mitä todella tapahtui” (emt., 5). *Beasts of No Nationin* luokkahuonekohtaus kuitenkin ravistelee Caruthin teoreettisia määritelmiä välähdyksistä, sillä totuuden vaatimus ei toteudu Agun muistikuvissa. Tämän näkemät välähdykset toistavat kyllä (tappamisesta ja kauheista näyistä aiheutunutta) traumaa ja ovat kontrolloimattomia ja kovin elävän tuntuista, *mutta ne eivät ole eksakteja*. Pikemminkin ne taiteilevat todellisuuden rajapinnalla. Agun tapauksessa mielikuvitus värittää koettua ja havaittua ja sekoittaa siihen omiaan, joko keksittyä tai ennen sotaa tapahtunutta muistiainesta. Caruthin kuvaamat välähdyksen piirteet ovat siis tietyllä tavalla oppikirjamaisia ja pelkistettyjä. Teoreettisesti tyypillisimmillään välähdys on juurikin sellainen kuin Caruth kuvaa sen olevan, mutta välähdys voi myös sekoittua muun muistiaineen kanssa. Vaikka välähdykset koetaan todentuntuina, ei se anna niille epistemologisesti etuoikeutettua asemaa

¹³ Caruthin mielestä välähdykset liittyvät näiden kolmen osa-alueen kautta trauman latenssiin. Tämän näkemyksensä hän pohjaa Freudin tutkimuksiin.

suhteessa siihen , miten asiat ”oikeasti” tapahtuivat (vrt. Brisonin Caruth-kritiikki¹⁴ 2002, 69).

Tällaiseen menneisyyden, reaaliajan ja harhaisuuden muistiaineksen sekoittumiseen liittyy tulkinnassani myös trauman kummittelevuus (traumateorian *haunting* tai Freudin *Nachträglichkeit*) tai tarkemmin sen ”suunnan” muuttuminen. Nykytraumateorian mukaan kummittelevat muistot palaavat uhrin mieleen ja liittyvät aina traumaattisiin tapahtumiin (vrt. edellä esitetyt Caruthin määritelmät välähdyksistä). Suunta on tällöin ajallisesti eteenpäin menevä ja lähtökohtana aina traumaattinen tapahtuma. Edellä esitin, että kummitteleva muistiaines voi välähdyksissä olla kuitenkin jo ajalta ennen traumaattista tapahtumaa ja sekoittua trauman kokemishetkeen erilaisten muistojen ja harhanäkyjen kautta. Tällöin menneisyyden muistot traumaa edeltävältä ajalta ovat mukana trauman kerronnallistamisprosessissa. Tämänkaltainen kiinnostava muistiaineksen sekoittuminen tapahtuu edellisen esimerkin lisäksi selvästi, kun Agu kuulee tyhjässä luokkahuoneessa yhtäkkisiä arkipäivän ääniä:

I am hearing sound of pencil writing on paper and sound of chalk writing on blackboard and how eraser is sounding when I am beating it on the stone to be removing the dust. [- -] I am hearing all this thing and it is making me to sad.

(BoNN, 107.)

¹⁴ Susan Brison (2002, 69) kritisoi Caruthin näkemystä siitä, miten välähdykset ovat aina vastentahtoisia. Esimerkkinä täysin vastakohtaisesta asetelmasta hän mainitsee otteen Marcel Proustin *À la recherche du temps perdu* -romaanista (julkaistu vuosien 1913–1927 välisenä aikana, engl. *In Remembrance of Things Past*), jossa kertoja maistettuaan madeleine-leivosta saa yllättävän assosiaation menneisyytensä mukavaan tapahtumaan. Proustin kertojalle muistikuva on välähtävä mutta ei vastentahtoinen, ja tämä yrittää palauttaa sen mieleensä tietien tahtoen. Brisonin huomio ei kuitenkaan ole niin merkittävä kuin hän itse antaa ymmärtää, sillä Proustin tapauksessa kertojan muistiaines sijoittuu normaaliin muistiainekseen eikä traumaattiseen tapahtumaan. Teoretisoinnissaan Brison ei täten näe niin sanotusti metsää puilta: mukavan, ei-traumaattisen muistiaineksen luonteeseen ei kuulukaan olla vastentahtoinen. Caruthin sanoin: trauman kaivertuminen muistiin on erilaista kuin normaalin tapahtuman muistiin koodautuminen (Caruth 1995b, 152). Myös kirjallisuustieteellisissä Proust-tutkimuksissa on korostunut nimenomaan tahaton eikä vastentahtoinen muisti.

Yllä olevassa tekstiesimerkissä luokkahuone toimii jälleen yhdistävänä tekijänä menneen ja kokemishetken assosiaatioiden välillä. Agu ”kuulee” liidun äänen taululla ja pyyhekumin äänen paperilla, aivan kuin äänet tapahtuisivat tässä ja nyt, tarkasteluhetkessä. Kummittelu on siis hyvin fyysistä, mielen ja kehon yhdistämää aistikokemusta. Kokemuksellisuutta korostaa entisestään kaksinkertainen preesens (*“I am hearing all this thing”*), joka vakuuttaa ja korostaa preesenstoiston avulla kuultujen liituuääniä olevan Agulle totta.

Mielenkiintoisesti tekstiesimerkin kuvaus kummittelusta ei kuitenkaan liity Agulla traumaattiseen kokemukseen, vaan *Agun kuulemat äänet ovat peräisin hänen menneisyydestään siltä ajalta, kun sisällissota ei vielä ollut alkanut*. Tämä on kummittelevuutta, jota nykyinen traumateoria ei juurikaan ota huomioon. Siinä missä kummittelevuus mielletään traumateoriassa nimenomaan traumaattisen, menneisyydessä tapahtuneen katastrofin kummittelevuudeksi ja myöhemmin kokemiseksi, voi traumaattinen tapahtuma saada myös yhtäkkisiä linkityksiä uhrin menneisyyteen. Agun tapauksessa ennen sisällissotaa tapahtuneet muistikuvat, jotka kertovat normaalista arjesta ja koulun äänistä, yhdistyvät traumaattiseen kokemukseen ja saavat sitä kautta uusia merkityksiä. Ennen jopa arkiset kirjoittamisen äänet saavat tämän uuden kontekstin kautta uusia, surullisia ja kaipaavia merkityksiä. Liitu ja kynä nousevat kuvaamaan elämää ennen sotaa – sitä aikaa, joka kuuluu enää hiljaisena kirjoittamisen äänenä Agun ajatuksissa.

4.3 Raaka ja groteski inhorealismi

Beasts of No Nationin kerronnalle on vahvaan visuaalisuuteen liittyen olennaista myös inhorealistsuus. Tappamisen ja sodan aiheuttamat kauhut maalaavat vahvoja ja etovia kuvia aivan lukijan silmien eteen, ja niiden vaikutuksesta sivujen musta teksti näyttäytyy lukijalle ajoittain jopa verenpunaisena. Sotaa ja taistelua kuvataan yksityiskohtaisen tarkasti ja mielikuvia säästelemättä, ja kerronnan kieli alleviivaa raakuuksia:

He is annoying me and I am bringing the machete up and down and up and down hearing KPWUDA KPWUDA every time and seeing just pink while I am hearing the laughing KEHI KEHI KEHI around me. Then I am hitting his shoulder and then his chest and looking at how Commandant is smiling each time my knife is hitting the man [- -] It is like the world is moving so slowly and I am seeing each drop of blood and each drop of sweat flying here and there. [- -] The enemy's body is having deep red cut everywhere and his forehead is looking just crushed so his whole face is not even looking like face because his head is broken everywhere and there is just blood, blood, blood.

(BoNN, 21.)

I am with Strika and we are pulling the girl, pulling until her leg is cracking, but she is not letting go. She is screaming and I am seeing her breath is coming out from her mouth [- -]. Then Strika is taking his knife high above his head and chopping and everybody is coming apart. The girl is having no more hand. [- -] I am jumping on her chest KPWUD KPWUD and I am jumping on her head, KPWUD, until it is only blood that is coming out of her mouth.

(BoNN, 51.)

Tappamisen kuvaukset ovat kammottavia. Kaikki kuvataan tarkasti: tunteet, aistimukset, näyt ja tekemiset. Väkivallasta ei vain kerrota, vaan se tuodaan lukijan silmien eteen karmaisevana tapahtumaketjuna. Inhorealistenten kuvaus nousee kuvaamaan asioita niin kuin ne Agun mielestä tapahtumahetkellä ovat tapahtuneet – koko kauheudessaan.

Inhorealisisessa kerronnassa tapahtumien kuvailu on hyvin fyysistä ja ruumiillista. Agu kertoo, mitä hän fyysisesti tekee ja tuntee mutta myös mitä uhrin keholle tai ruumiille tapahtuu. Kerrontaa ja inhoa vahvistavat onomatopoeettiset äänet ja raa'an neutraali tapa kertoa asioista juuri sellaisina kuin ne ovat. Mitään ei kaunistella. Ajoittain inhorealismi on aistihavaintojen käytön kautta niin vahvaa, että esimerkiksi kovasta iskusta uhriin uppoavan veitsen äänen voi miltei kuulla.

Mielenkiintoisesti – kuten näissäkin kahdessa edeltävässä katkelmassa – useat *Beasts of No Nationin* tappamiskuvaukset loppuvat vereen ja sen punaisuuteen: ”and there is just blood, blood, blood”, ”it is only blood that is coming out of her mouth”. Veren näkemisen järkyttävyyys yhdistyy tulkinnassani traumaattisen kokemuksen visuaalisuuteen. Tarkka ja pelottava kuva tapahtumista on syöpinyt Agun mieleen, ja kerronnallistaessaan kammottavan kokemuksensa muistikuva ikään kuin herää eloon. Veren näkemisen toistuminen sanatasolla (”blood, blood, blood”) pakottaa samalla myös lukijan visualisoimaan ja palaamaan traumaattiseen näkyyn ja Agun toteuttamaan surrealistiseen tappoon (vrt. Hron 2008, 30). Erityistä verta ja tappoa sisältävissä otteissa on myös tekstin kieliopillisuuden paraneminen. Tarkka keskittyminen tapahtumien kerronnallistamiseen toimiikin yhtäkkiä traumafiktion yleispiirteiden vastaisesti: kielen salpautuminen ja kerronnallistaminen vaikeus tavallaan katoaa, kun asiat kerrotaan hyvin yksityiskohtaisesti ja visuaalisella tarkkuudella.

Kielen inhorealisticisuuden tutkimiseen lisävaloa tarjoaa Michael Rothbergin lanseeraama käsite *traumaattinen realismi*. Rothberg (2000, 103) kehitti termin alun perin Walter Benjaminin kollaasiteorian pohjalta, jota hän hyödynsi tutkiessaan Art Spiegelmanin holokaustia käsitteleviä *Maus*-sarjakuvia. (*Maus* luo hänen mukaansa oman traumaattisen realismin todellisuutensa, jolla on omat yhteytensä sekä realistiseen, modernistiseen että postmodernistiseen kirjallisuuteen.) Käsitteellään Rothberg (2000, 106) tarkoittaa sellaista todellisuutta, jossa trauman aikaansaamoja haavoja ei peitellä tai kielletä, vaan ne päinvastoin paljastetaan. Traumaattinen realismi on traumateorian silmin täten siis paradoksi, joka esittää trauman – tuntemattoman – tarkasti mutta joka ei kuitenkaan koskaan voi esittää traumaa täysin sellaisena kuin se on.

Beasts of No Nationin analysointiin Rothbergin traumaattisen realismin käsite tarjoaa mielenkiintoisia näkökulmia. Luomalla oman traumaattisen realisminsa inhorealistic kuvauksen avulla romaani pystyy nitomaan yhteen sekä yksilöllisen trauman että globaalien tason trauman. Kurottautumalla näiden traumaattisten tasojen välille se (Rothbergin määritelmän mukaisesti) välittää pistävän totuuden traumaattisen kokemuksen rajaamasta todellisuudesta sekä

yksilö- että ryhmätasolla. Romaanin välittämä trauma ei ole siis rajoittunut vain tietyksi tapahtumaksi (vrt. LaCapran käsite *historiallinen trauma*, joka on ajallis-paikallinen käsite), vaan se päinvastoin *on olemassa* tässä ja nyt. Traumaattinen realismi muistuttaa, että sama trauman ja sodan uhka, jotka kirjasta ovat aistittavissa, on olemassa jatkuvasti myös oikeiden lapsisotilaiden elämässä (vrt. Novak 2008, 38).

Traumaattiseen realismiin liittyy myös karmea groteskius¹⁵. Inhorealitinen kerronta näyttäytyy voimakkaan visuaalisuutensa kautta nimittäin ajoittain hyvinkin kammottavana ja pelkoa sekä inhoa herättävänä. Tällöin se saa groteskeja piirteitä. *Beasts of No Nation*issa groteskisuus näkyy kerronnassa ihmisen elämellisyytenä ja sen kuvaamisena. Agun toimiessa sotilaana hänessä herää ”pimeä”, elämellinen puoli. Olalla kannettu konekivääri huokuu valtaa ja kylmien siviilit näyttävät saaliina:

Everybody is looking like one kind of animal, no more human. Nobody is having nose or lip or mouth or any of the thing that is making you to remember somebody. Everything is just looking like one kind of animal and smelling like chicken or goat, or cow.

(*BoNN*, 45, korostus SH.)

I am feeling like leopard hunting in the bush [- -]. I am wanting to kill; I don't know why. I am just wanting to kill. I am seeing animal and I am wanting to kill it. I am raising my machete and then I am seeing. I am shouting, STRIKA! because I am almost chopping him. He is looking like dog to me.

(*BoNN*, 45–46, korostus SH.)

The way I am walking through the darkness, *I am like animal in the night.*

(*BoNN*, 80–81, korostus SH.)

¹⁵ En tarkoita groteskilla tässä bahtinilaista karnevalistista ja iloista groteskia vaan nimenomaan groteskin toista puolta, synkkää groteskisuutta ja siihen liittyviä piirteitä.

Groteskin tumma puoli on selkeästi esillä tekstissä. Sotilaita kuvataan eläimellisin verbein ja adjektiivein ja heidän käytöksensä lähentelee saaliseläimen käytöstä. Sodan ja traumaattisten kokemusten keskellä selviytymisvaistot voimistuvat ja valtaavat sekä mielen että ruumiin. Aistimusten sanoma on karun selkeä: tapa tai tule tapetuksi. Kun todellisuus vielä sekoittuu harhaisiin ja huumehöyryisiin harhakuviin, on veren- ja tappamisenhimo suurimmillaan: Agu tuntee olevansa kuin saalistava leopardi, joka vaanii uhrejaan pensaasta käsin. Irma Perttulan (2011, 63) mukaan tumma groteski herättää yhtä aikaa sekä kauhua ja inhoa että sääliä. Samanlaista sääliä liittyy myös Agun hahmoon. Eläimellisen tappajan pinnan alla lymyilee loppujen lopuksi vain pelokas ja trauman edessä voimaton lapsi.

Groteskille tyypillisesti kerronnassa on mukana myös ihmisen muodonmuutos. Inhimillisyyden katoaminen esitetään demonististen piirteiden kautta. Ilmiöön viittaa jo romaanin nimen ensimmäinen sana *Beasts*.

[I] am seeing *Strika's face looking like spirit or demon.* (BoNN, 81.)

Just imagine if they are leaving me for the bush and then I am being eaten by animal or other soldier who is sacrificing me to be winning this war. *I am thinking about the kind of animal that will be following me if they are leaving me. It is having the body of lion and the head of soldier with helmet and eye that are looking like bullet and teeth that are looking like knife.*

(BoNN, 128, korostus SH.)

Groteskille tyypillisesti Strikan kasvot näyttäytyvät epämuodostuneina ja pelottavina ja yhdistyvät Agun mielessä demoniin ja pahuuteen. Samoin Agun mielikuvituksen tuottama otus, joka lymyilee varjoissa, saa kerronnassa pelottavia piirteitä, joissa ihmisyys ja eläimellisyys yhdistyvät.

Tulkinnassani groteski ja siihen liittyvä eläimellisyys linkittyvät traumaan ja sen kerronnallistamiseen. Ne toimivat luvun teeman mukaisesti eräänlaisina trauman visualisoijina kahdella eri tasolla. Ensinnäkin, eläimellisyys toimii tekstin

pintatasolla sotilaiden ja heidän tekojensa representaation keinona. Tällöin ihmisen psyyken pimeä ja eläimellinen puoli tuo esille trauman uhrin rikkoutuneen identiteetin.

Toiseksi tekstin pinnan alla temaattisella tasolla eläimellisyys linkittyy vahvasti traumaan itseensä. Tarkoitan tällä, että Agulla traumaattiset tapahtumat liittyvät selvästi juuri eläimellisyyden avulla kuvattuihin asioihin eli niihin tapahtumiin, kun hän on joutunut todistamaan toisen ihmisen eläimellisyyttä (esimerkiksi kun muut sotilaat ovat tappaneet siviilejä brutaalilla tavalla) tai kun hän on tuntenut itsensä saalistajaksi tai verenhimoiseksi tappajaksi. Kerronnassa traumaattinen tapahtuma kuvataan siis ihmisen pimeän puolen ja siellä lymyävän pedon avulla. Lisäksi trauman itsensä voi tulkita olevan Agua seuraava ja varjoissa lymyävä muotopuoli eläin (vrt. yllä oleva toinen tekstikatkelma). Tällöin Agun toteamus ”I am thinking about the kind of animal that will be following me” näyttäytyy uudessa valossa. Trauma seuraa Agua kuin vaaniva peto, jonka läsnäolon Agu aistii ja jota pakoon hän jatkuvasti yrittää päästä. Outo mielikuva ja eläimellisyyden yhdistäminen toimiikin tällöin traumafiktio normien vastaisesti. Vaikka trauma on verhottu pelottavan demonin muotoon, jolla on sekä inhimillisiä että petoeläimen piirteitä, se ei ole pelkkä kielikuva. Pedon muoto tekee trauman näkyväksi ja antaa sille konkreettisemmän hahmon. Petoeläimen vaatetus ja groteskius viestii näin ennen kaikkea traumaan liittyvästä outoudesta ja sen läsnäolosta – siitä toiseudesta, jota Agu jatkuvasti mukanaan kantaa.

5. KOLLEKTIIVISEN TRAUMAN AALLOKKO

*"I decided to devote my life to
telling the story
because I felt that having survived
I owe something to the dead.
And anyone who does not remember
betrays them again."
– Elie Wiesel –*

Edellisissä luvuissa olen käsitellyt traumateorian muodostumista ja historiaa sekä analysoinut *Beasts of No Nation* -romaanin sisältämää traumaa erilaisista suunnista. Tarkastelun ja tulkinnan pääkohtia ovat tähän mennessä olleet luvussa kolme käsitelty traumaattisen kokemuksen merkityksenantoa pakeneva luonne ja luvussa neljä analysoitu kerronnan voimakas visuaalisuus.

Palatakseni aiemmin käyttämäni trauman merimetaforaan, olen tähän asti sukellellut traumameressä ja kuvannut sitä, millaisin tavoin traumaa on romaanissa kerronnallistettu. Nyt puolestani nousen sukelluksesta pintaan, kiipeän kivelle ja tutkin traumamerta horisontista. Tarkoitukseni tässä viimeisessä luvussa on hahmotella trauman laajempia ääri viivoja. Siinä missä tähänastinen näkökulmani on ollut tiukasti fiktiivisen hahmon Agun kohtaamassa henkilökohtaisessa sotatraumassa, otan nyt kantaa siihen, miten *Beasts of No Nationin* sisältämä yksilön trauma laajenee laajempiin, kollektiivisiin konteksteihin. Kenen traumasta *Beasts of No Nationissa* loppujen lopuksi on oikein kyse?

Kollektiivisen trauman ilmiötä on traumateoriassa lähestytty monin erilaisin käsittein. Näitä ovat muun muassa kulttuurinen muisti, yhteisöllinen muisti, yhteisöllinen trauma, kulttuurinen trauma, kollektiivinen trauma ja jälkimuisti (alun perin Marianne Hirschin käsite *post-memory*). Käsitteet kuvaavat samaa

ilmiötä mutta hieman eri painotuksin. Tietyn käsitteen käyttö riippuu aina traumaa tutkivasta tieteenalasta ja sen esittämistä traumakäsityksistä ja termirajauksista. Itse käytän analyysissä termiä kollektiivinen¹⁶ trauma. Tällä rajauksella en siis ota kantaa esimerkiksi (kulttuurisen) muistin käsitteeseen, joka on muutenkin liitoksissa enemmän omaelämäkerralliseen traumafiktioon ja sen tutkimiseen.

Kollektiivisen trauman tutkimus on lähtenyt liikkeelle ensisijaisesti sukupolvia ylittävän trauman tutkimisesta. Niinpä myös *Beasts of No Nationin* lukutaktiikkani lähtee liikkeelle sen tarjoamista mahdollisuuksista. Alaluvussa 5.2 puolestaan tähyän kollektiivisuuden horisonttia protagonistin käsitteen kautta. Tuon esille erityisesti protagonistin merkityksen kollektiivisen trauman välittäjänä. Tämän jälkeen syvennyn kollektiivisen trauman tarkasteluun vielä tutkimalla romaanin paikankuvausta ja otan esille siihen liittyviä tärkeimpiä huomioita. Problematisoin erityisesti paikan käsitteen rajallisuutta sekä ”paikattomuuden” mukanaan tuomia lisämerkityksiä. Lopussa palaan vielä kollektiivisen trauman alkulähteille ja tuon esille käsitteeseen liittyvät ongelmakohdat ensisijaisesti siihen liitetyn yhteisöajatuksen kautta sekä niputan päätelmäni yhteen.

5.1 Sukupolvia ylittävä trauma

Traumateoreetikkoja on jo pitkään kiinnostanut sellainen kollektiivisen trauman taso, jossa uhrin henkilökohtainen trauma laajenee ylittämään kokonaisia sukupolvia. Nykyteorian mukaan tällainen trauman sukupolvittainen siirtyminen voi tapahtua ensisijaisesti kahdella toisistaan poikkeavalla tavalla: joko traumasta kertomalla tai siitä vaikenemalla. Sekä kokemusten jakaminen ja niiden käsitteleminen että trauma-aiheen vältteleminen välittävät traumaa eteenpäin (Kirmayer 1996, 191). Mikäli traumasta ei puhuta, vertautuu se klassisen

¹⁶ Olen rajannut kollektiivisuuden käsittämään tässä luvussa vain trauman kerronnallistamista ja eteenpäin siirtymistä, koska (kulttuurisen) muistin käsite pitää sisällään niin laajan oman keskustelunsa, ettei siihen osallistuminen olisi mahdollista tämän työn puitteissa. Kulttuurisesta muistista ja siihen liittyvästä keskustelusta ks. tarkemmin esim. Astrid Erllin, Ansgar Nünningin ja Sara B. Youngin vuonna 2008 toimittama artikkelikokoelma *Cultural Memory Studies: An International Interdisciplinary Handbook*.

esimerkin mukaisesti olohuoneessa seisovaan vaaleanpunaiseen elefanttiin, jonka olemassaolon kaikki tunnustavat mutta jota kukaan ei kuitenkaan uskalla ottaa puheeksi. Freeman (2010, 107) muistuttaa, että eteenpäin siirtyvät traumaattiset muistijäljet voivat kummitella nuorempien sukupolvien elämässä myös epäsuorasti ja tiedostamattomasti. Trauma saa merkityksensä vasta kun oma identiteetti asetetaan uudelleen tarkasteluun ja sitä peilataan aiempien sukupolvien traumakokemuksia vasten.

Sukupolvia ylittävän trauman avaaminen vaatii jälleen paluuta traumateorian juurille eli holokaustikirjallisuuden pariin. Traumafiktio tutkimisen puolella trauman sukupolvelta toiselle siirtyminen oli nimittäin ensimmäisen kerran varsinaisesti esillä 1990-luvun¹⁷ alkupuolella nimenomaan holokaustikirjallisuuden pohjalta. Silloin keskitysleiriselviytyjien jälkeläiset eli trauman seuraavat sukupolvet alkoivat kirjoittaa holokaustista, koska sen kauheudet olivat heille tuttuja lähimmäisten kertomuksista (Korhonen 2013, 179). Esimerkiksi Eva Hoffman, holokaustiselviytyjien tytär, kertoo sota-ajan trauman tiedostamisesta seuraavasti:

I had grown up a consciousness of the Shoah from the beginning. My parents had emerged from its crucible shortly after my birth. *They had survived [- -] but their entire families perished.* Those were the inescapable facts – the inescapable knowledge – I had come into. [- -] *I had carried this part of my psychic past within me all my life.*

(ASK, x, korostus SH.)

Tällaisia periytyneitä (holokausti)muistikuvia, jotka ovat saaneet kirjallisen muodon, on kirjallisuudentutkimuksessa nimitetty esimerkiksi käsitteillä

¹⁷ Trauman eteenpäin siirtymistä ja periytymistä käsiteltiin erityisesti saksalaisessa kirjallisuudessa jo 1970-luvulla ns. traumasukupolven lasten kirjoittamassa ”isäkirjallisuudessa” (*Väterliteratur*), jossa kirjallisen käsittelyn avulla noustiin isien natsi-Saksan sukupolven tekemisiä ja heidän teoistaan vaikenemista vastaan (Meretoja 2010a, 29). Tieteelliseen tutkimukseen sukupolvia ylittävä trauma otettiin mukaan selkeästi kuitenkin vasta 1990-luvun puolella.

holocaust family memoirs (ensimmäisen kerran Irene Kacandes 2001 teoksessaan *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*) ja *the narrative unconscious* (Freeman 2010, 106). Traumatutkimuksessa tunnetuin esimerkki tämänytylisestä teoksesta on Art Spiegelmanin nyt jo traumaklassikoksi noussut *Maus*-sarjakuva (alkuperäinen teos *Maus – A Survivor’s Tale*), joka julkaistiin kahdessa osassa vuosina 1986 ja 1991. Sarjakuva kertoo tarinaa kahdella eri tasolla. Yhtäällä kuvataan Spiegelmanin isän keskitysleirikokemuksia toisen maailmansodan aikana ja toisaalla taas sarjakuvien piirtämiseen sijoittuvaa aikaa ja Spiegelmanin ongelmallista suhdetta isäänsä. Apuna trauman kerronnallistamisessa on kielen lisäksi teoksen tyyllilaji kuva, jonka tunnetuin keino kertoa traumasta on piirtotyylillä: kansallisuudet on esitetty eläiminä, esimerkiksi pääosassa olevat juutalaiset ovat hiiriä ja saksalaiset puolestaan kissoja. *Maus*-sarjakuva välittää eteenpäin sukupolvien yli ulottuvaa (holokausti)traumaa kuvallisilla ja kielellisillä keinoilla ja teoksena se sopii traumateoreetikoiden yleisaatteeseen siitä, miten traumaattinen kokemus on mahdollista siirtää seuraaville sukupolville kirjallisen muistamisen muodossa. (Tästä huolimatta on hyvä myös muistaa, että trauma voi muuttua jaetuksi myös vähemmän materiaalisessa muodossa.)

Siinä missä *Maus*-sarjakuvaa on tulkittu ja tutkittu paljon sukupolvia ylittävän traumakertomuksen tyyppiesimerkkinä, osa traumateoreetikoista on kiinnittänyt huomionsa sen sisältämään (tässä tapauksessa yleisesti juutalaisten kokemaan) kollektiiviseen traumaan. Esimerkiksi Balaev (2008, 149–150) on esittänyt, että traumafiktiivinen teos, joka käsittelee yksilön traumaa, voidaan käsitellä fiktioksi, joka välittää äärimmäiset kokemukset ja välittömän pelon tunteen aina myös jollain kollektiivisella tasolla. Tällöin *Mausin* esimerkissä Spiegelmanin isän kokeman yksilöllisen trauman rinnalle nousee holokaustitrauman käsittely myös juutalaisten yhteisön tasolla.

Beasts of No Nationissa yksilöllinen trauma ja kollektiivisen trauman käsite eivät kohtaa niin selkeästi kuin *Mausin* tapauksessa. Väitän, että teos sisältää Agun fiktiivisen ja yksilöllisen trauman ohella myös kollektiivisen trauman, mutta jälkimmäinen ei kategorisoidu sukupolvia koskevaksi ja ylittäväksi kokemukseksi.

Hyvin usein afrikkalaisen traumafiktion tutkimisessa esiin nostetaan kolonialismin aikainen trauma ja sen sukupolville eteenpäin siirtyminen. Ilmiönä se linkittyy samantyyppiseen kategoriaan kuin holokaustitrauma ja tämän periytyminen: nykyisyys rakentuu suhteessa menneisyyden traumaan, kun aiempien sukupolvien kokemukset ovat läsnä. *Beasts of No Nation*issa kolonialistinen trauma on kuitenkin hyvin pitkälti sivuosassa ja tekstistä miltei piilotettu. Toki kertomuksessa on afrikkalaisen heimokulttuurin kautta viitteitä orjuutustraumaan (vrt. tämä tutkielma luku 2.2), mutta yleistematikaltaan romaanin sisältämä traumakertomus ei viittaa tähän ajallis-paikalliseen kollektiiviseen traumaan.

Sukupolvia ylittävän trauman puuttuminen aiheuttaa ongelmia kollektiivisen trauman tutkimiseen. Käsitettä on hankalampi suhteuttaa *Beasts of No Nationin* kaltaiseen traumakirjallisuuteen, joka ei suoraan käsittele historiallisesti tunnustettua yhteisöllistä traumaa. Siitä huolimatta teoksen syövereissä lymyää kollektiivinen trauma, jonka rooli on lopullisessa tulkinnassani erittäinkin suuri. Millainen kollektiivisuus teoksesta sitten paistaa? Siihen paneudun tarkemmin seuraavissa alaluvuissa protagonistin ja paikan käsitteen avulla.

5.2 Protagonisti ja yksilöllisen trauman laajeneminen

Traumafiktiivisessä teoksessa traumaattinen tapahtuma ja yksilöllinen kokemus esitetään yleensä jonkin tietyn protagonistin kautta (Balaev 2008, 155). Protagonisti voi olla joko kirjailijaan vertautuva henkilö (esimerkiksi *Kotimme Auschwitzissa* päähenkilö Tadeuz), tämän lähipiiriin perustuva omaelämäkerrallinen henkilö (esimerkiksi *Mausissa* Spiegelmanin isän hahmo) tai *Beasts of No Nationin* tavoin Agun kaltainen fiktiivinen persoona. Balaev (emt., 156) argumentoi osuvasti, että samalla kun protagonistin tuo esille yksilöllisen trauman teoksen pintatasolla, antaa se myös kasvot jonkin tietyn ryhmän kokemalle kollektiiviselle traumalle, joka perustuu joko jollekin tietylle historialliselle tapahtumalle tai kuvitellulle tapahtumalle. Tällaisiksi jaetuiksi historiallisiksi traumaiksi Balaev (emt., 156) mainitsee seuraavat: orjuutus, sota,

väkivalta, raiskaus ja luonnonkatastrofit. (Huom. Fiktiivisen hahmon kautta laajemman katastrofin esittäminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaikki ne ihmiset, joilla on jonkinlainen sosiaalinen tai historiallinen kytkös tapahtumiin, olisivat kokeneet esitetyn trauman tai että he kokisivat sen fiktion kautta.)

Traumatisoitunut protagonistin kirjallisuudessa tuo siis tietoisuuteen yksilöllisen traumakokemuksen ohella myös trauman kytkökset laajempiin sosiaalisiin muuttujiin kuten kulttuurisiin arvoihin ja ideologioihin sekä historiallisiin muutoksiin (Rantanen 2010, 73). Samalla tavalla *Beasts of No Nationissa* laajempi traumakonteksti tuodaan esille Agun kertojahahmon kautta.

Agu-protagonistin tutkimisessa kollektiivisen trauman välittyminen avautuu paremmin, kun tutkitaan kertojuuteen liittyviä kerroksia. Kirjallisuustieteissä kertojahahmoa on eritelty mitä erilaisin keinoin ja mallein. Esimerkiksi Smithin ja Watsonin (2001, 45) mielestä protagonistista pitää erottaa ensisijaisesti kertova minä ja kokeva minä (vrt. tämän tutkielman kolmannessa luvussa esiteltyt Cohnin samankaltaiset näkemykset). Tämän lisäksi he jakavat kertojan kahteen muuhunkin tarkentavaan osaan. Kaikki neljä kertojainääni ovat keskenään päällekkäisiä ja jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään:

1. *Todellinen tai historiallinen minä (the real historical I)*. Lihaa ja verta oleva tekijä, johon lukija ei saa yhteyttä tekstin kautta.
2. *Kertova minä (the narrating I)*, joka on yhteydessä lukijoihin ja jonka ääni voi olla moninainen.
3. *Kokeva minä (the narrated I)*, protagonistin, jonka kokemuksista tekstissä puhutaan.
4. *Ideologinen minä (the ideological I)*, eli se kulttuurinen konteksti, johon todellinen minä on yhteydessä ja jota se representoi.

Smithin ja Watsonin mallin¹⁸ mukaisesti Agun hahmossa menevät päällekkäin ja yhdistyvät kaikki neljä kertojahahmoa. Näistä erityisesti *kertova ja kokeva minä* menevät luvussa kolme käsitellyn problematiikan mukaisesti kerrontatilanteessa jatkuvasti lomittain, eivätkä muodosta selkeitä omia kokonaisuuksiaan. *Todellisen ja historiallisen minän* käsite puolestaan ei saa kertomuksessa niin selkeää merkitystä kuin mitä Smith ja Watson esittävät. Käsite jää *Beasts of No Nationin* tapauksessa puolitiehen määrittelyiltään, koska romaani ei ole omaelämäkerrallinen teos. Lihaa ja verta olevat todelliset lapsisotilaat (eli haastattelujen pohjalta Sierra Leonesta, Ugandasta, Sri Lankasta, Kolumbiasta ja Kambodzasta tulevat sotilaat) saavat merkityksensä epäsuorasti Agun hahmon kautta, mutta kyse ei ole heidän suorista omaelämäkerrallisista tarinoistaan. Neljästä käsitteestä jäljelle jäävä *ideologinen minä* puolestaan kantaa mukanaan laajempaa kulttuurista kontekstia. Tulkinnessani tämä kertojuuden taso tuo laajempien kytköstensä kautta esille trauman kollektiivisen puolen. Se toisin sanoen heijastelee niitä (poliittisia ja kulttuurisia) käsityksiä, joita trauma ilmiönä kantaa jatkuvasti mukanaan (vrt. myös Phelan ja kertomuksen kolmas ja temaattinen ulottuvuus 2005, 20–21).

Ideologisen minän käsite sopii siis melko hyvin *Beasts of No Nationissa* trauman kollektiivisen tason esiin nostamiseen. Silti termi ei ole täysin toimiva sellaisenaan, vaan vaatii jälleen kerran laajentamista, koska kohdetekstin kollektiivinen trauma on moniulotteinen käsite ja kytkeytyy siten myös yli kulttuuristen rajojen. Tarkoitin tällä, että vaikka ideologisen minän tasolla ja Agun-kertojan avulla teos ottaa kantaa trauman (länsimaalaisiin ja afrikkalaisiin) kulttuuriin kytköksiin, ei kollektiivisen trauman käsittely jää *pelkästään* sille tasolle. Teoksessa ei ole kyse pelkästään minkään tietyn kulttuurin sisällä koetusta traumasta tai mistään

¹⁸ Phelan (2005, 69–71) huomauttaa, että tämä nelikerroksinen malli ei ota huomioon implisiittistä tekijää: implisiittinen tekijähän on se, joka hallitsee kertovan minän moninaisia ääniä, eli juurikin Smithin ja Watsonin erottamia minätyyppejä, ja antaa osviittaa lukijalle siitä, miten näihin ääniin tulisi suhtautua. Lisäksi se vaikuttaa taustalla muun muassa niissä tavoissa, miten protagonistin tunteet esitetään ja miten suoraan tai epäsuorasti tekstin eettiset valinnat ja kannanotot kerrotaan. En tässä kohtaa kuitenkaan ota tämän enempää osaa implisiittisestä tekijästä käytävään keskusteluun. Tyydyn vain toteamaan, että tulkinnessani implisiittinen tekijä pysyttelee *Beasts of No Nationissa* ensisijaisesti melko taustalla ja luottaa Agun kerrontaan ja kunnioittaa tämän lapsenomaista otetta ja tulkintaa asioista. Implisiittisestä tekijästä käytävä keskustelu on niin moninaista ja pitää sisällään niin paljon kilpailevia näkökulmia, etten koe tämän työn sivumäärän riittävän sen asettamien kysymysten käsittelyyn.

tiettyyn kulttuuriin kuuluvista ideologioista. Pikemminkin Smithin ja Watsonin käsittämä ideologisen minän välittämä kulttuurinen konteksti laajenee kohdetekstissä globaaliksi kehäksi, joka pitää sisällään monia kulttuurisia konteksteja, eikä vain yhtä.

5.3 Trauman paikka paikattomuudessa

Kulttuurisen kontekstin laajeneminen protagonistin kautta liittyy oleellisesti *paikan*¹⁹ käsitteeseen, johon protagonistilla on traumafiktiossa usein vahva kytkös. Balaevin (2008, 149–150) mukaan vasta paikan kautta trauman kokenut protagonististi demonstroi, miten trauma ja tapa muistaa trauma ovat aina sidoksissa tiettyyn kulttuuriin. Samalla kannalla on Whitehead (2011, 241), jonka mielestä traumaa tulisi pitää ensisijaisesti historiallisesti ja maantieteellisesti sijoittuvana ilmiönä. Tätä kautta tutkittuna *Beasts of No Nation* kantaa mukanaan afrikkalaisten traumalle antamia merkityksiä sekä yleisafrikkalaista tapaa suhtautua traumaan ja kerronnallistaa sitä (vrt. esim. afrikkalainen suullisen kertomisen traditio ja sen näkyminen *Beasts of No Nationissa* käytetyssä preesensissä ja puhekielisyudessa). Samalla tähän afrikkalaiseen paikan kontekstiin liittyvät aiemmin käsitellyt kolonialismi ja sen sisältämä orjuustraura.

Balaevin ja Whiteheadin näkemykset paikan tärkeästä merkityksestä ovat mielenkiintoisia ja sopivat useimpiin traumafiktiivisiin teksteihin. Ne vaativat kuitenkin tarkennuksia, kun paikan käsitteen tarkastelu yletetään temaattiselle

¹⁹ Traumatutkijoista erityisesti Geoffrey Hartman, Anne Whitehead ja Pierre Nora ovat jo monen kymmenen vuoden ajan tutkineet paikan merkitystä trauman esittämisessä ja paikan suhdetta traumaattiseen muistiin ja muistamiseen. Paikan käsite on yleensä liitetty traumafiktioon käsittelyyn silloin, kun traumanarratiiveja on tutkittu todistuskertomuksina. Trauman todistusvoimalla tai käsitteellä todistuskertomus tarkoitetaan sellaisia traumanarratiiveja, jotka kertovat todellisen elämän katastrofeista eli tarkemmin sellaisista traumaattisista tapahtumista, jotka viittaavat johonkin historiankirjoituksessa huomioituun tapahtumaan. Tällaiset todistusnarratiivit pystyvät Iversenin (2011, 98) mukaan tuomaan historiankirjoitukseen tietynlaista objektiivisuutta ja kokemuksellisuutta siihen, miten historia käsitetään, koska ne täydentävät sitä omasta näkökulmastaan – on jopa argumentoitu, että todistuskertomus ei ole mitään jos se ei täytä edellä olevia ehtoja. Iversen (emt., 98) huomauttaa kuitenkin myös, että todistuskertomukset, vaikkakin täydentävät ”yleistä näkemystä” historiasta, ovat aina subjektiivisesta näkökulmasta ja subjektiivisesta kokemustaustasta kerrottuja.

syvätasolle. Esimerkiksi Balaev (2008, 150) rajaa paikan käsitteen erikoisesti pelkkään fyysiseen ja todellisessa maailmassa olemassa olevaan paikkaan, vaikka kuitenkin esittää, että traumanarratiivi voi kertoa myös täysin fiktiivisestä traumasta – ja loogisesti sijoittua myös täysin fiktiiviseen paikkaan. Samalla – aivan kuten Smith ja Watsonkin kertojaerittelyissään – Balaev ottaa huomioon protagonistin mahdollisuuden heijastaa vain yhden ja tietyn kulttuurin arvoja. Tämäkin oletus sopii yleisesti traumafiktion raameihin. Sen sijaan *Beasts of No Nationin* kaltaisilla traumanarratiiveilla ei ole rajauksen sisällä sijaa hengittää, kun niiden moniulotteinen sisältö ja muoto eivät pysty osoittamaan mahdollisuuttaan puhua traumasta myös tiettyä kulttuuria laajemmalla tasolla.

Kritiikkini osuu ensisijaisesti Balaevin tapaan olla huomioimatta traumakertomuksen paikkaa myös symbolisena paikkana. Muun muassa holokaustiselviytyjät viittaavat keskitysleireihin usein sanalla ”*non-place*”, jolla he rajaavat konkreettisen paikan kielikuvallisesti²⁰ symboliksi koetuista ja todistetuista kauheuksista. Samankaltaista paikan symbolisuutta on nähtävissä myös *Beasts of No Nationissa*, mutta se tulee esille omalla erikoisella tavallaan, nimittäin ”paikattomuutena”. Tarkoitin tällä, että vaikka tapahtumapaikkana ja ympäröivänä miljöönä toimii Afrikka, ei afrikkalaisuus ole kertomuksen ainoa paikkaan liittyvä konteksti. Tarinan sijoittaminen Afrikkaan ei esimerkiksi viittaa *pelkästään* afrikkalaisten tapaan muistaa trauma tai heidän tapaansa suhtautua siihen. Tämän lisäksi Afrikka toimii mantereena, joka tapahtumapaikan suoralla nimeämättömyydellä laajenee koskettamaan myös laajempia (kollektiivisia) konteksteja.

Paikattomuus sellaisenaan näkyy selviten siinä, että sisällissodan järsimä valtio jätetään nimeämättä. Tähän viittaa myös romaanin nimi: *Beasts of No Nation*, ”ei minkään kansakunnan lapset”. Yhtä hyvin tapahtumapaikkana voisi toimii siinä mikä tahansa maailman valtio, jossa sisällissota on valloillaan ja lapsisotilaat joutuvat sotimaan. Tietynlaisesta paikantumattomuudesta kertoo lisäksi se, että Agu puhuu tapahtumapaikasta vain kylänään (”my village”, 52) ja muita henkilöitä

²⁰ Tähän liittyen holokaustikirjallisuudelle tyypillistä on keskitysleirin miljööseen liittyvät piikkilanka-aidat ja krematoriot, joita on totuttu tulkitsemaan paikan konkreettisen kuvauksen lisäksi myös kielikuvallisesti. Tällöin ne toimivat trauman symbolisen tason välittäjinä ja kerronnallistajina.

- Strikaa lukuun ottamatta - ei nimetä. He esiintyvät vain arvonimillään (Luftenant, Commandant, other soldiers), ammattinimikkeillään (teacher, Mistress, doctor, engineer) tai luokittelevilla nimillä (woman, girl, man). Myös maisemakuvaukset on kerronnassa toteutettu niin, että ne usein voisivat sijoittua minne vain:

From the top of this hill, I am seeing through the tall grasses by the roadside to where the land is meeting the sky. I am not knowing where the hill is stopping or the bottom of the cloud is beginning because it is so far away that all of this is happening.

(BoNN, 41.)

This is the South of the country and we are having many tree.

(BoNN, 40–41.)

Vaikka mäki on Agun kerronnassa määritelty tietyksi mäeksi ("*this hill*"), mitään muita maantieteellisiä rajauksia ei anneta. Mäki on kuin mikä tahansa mäki, ruoho on kuin mitä tahansa ruohoa ja pilvet ovat korkealla taivaalla samalla tavalla kuin missä tahansa valtiossa missä päin maailmaa vaan. Tällaisenaan miljöokuvaus siis toimii erityisellä ja normaalista traumafiktiosta poikkeavalla tavalla: vaikka romaanin miljöönä toimii Nigerian valtion tyyppinen maisema ja tekstin sisältämät kulttuuriset traditiot ovat nigerialaisia, tarkoitus ei ole selättää väkivaltaisuuksia ja traumakuvausta pelkästään nigerialaisiksi tai afrikkalaisiksi ilmiöiksi. Sen sijaan maisema laajenee protagonistin kertomana globaaliksi traumakuvaukseksi.

Erityisen kiinnostavaksi ylemmän tekstikohdan tekee Agun toteamus "it is so far away that all of this is happening". Lausahdus on monitulkintainen ja kiteyttää yksilöllisen ja kollektiivisen (globaalisen) trauman ytimekkäästi saman kuvauksen sisään. Yhtäällä lause liittyy vertauskuvallisesti Agun kokemaan yksilölliseen traumaan. Kokemus on niin voimakas ja olemassa kaikkialla Agun kehossa ja mielessä, ettei tämä näe sen rajoja, alkua tai loppua. Traumaattinen kokemus ja Agu ovat yhtä ja muodostavat oman kammottavan symbioosinsa. Toisaalta lause

ottaa kantaa lapsisotilaiden kollektiiviseen traumaan, jonka globaaliset ulottuvuudet lukija tunnistaa juuri lauseen määrittymättömyyksiensä takia. Kuvattu trauma tuntuu olevan yhtä aikaa sekä lähellä (Agun hahmo, tietyllä tapaa tutut maisemat) että niin kaukana ("it is so far away", länsimainen hyvinvointi, afrikkalaistausta, vrt. myös johdannossa esitetty Eaglestonen käsitys länsimaisesta syyllisyydentunnosta).

Yllä esitelty paikattomuus puhuu globaalisuuden lisäksi symbolisesti myös trauman ja sen kerronnallistamisen vaikeuden puolesta. Kertomus ei sijoitu mihinkään tiettyyn aikaan tai paikkaan, koska traumakin on luonteeltaan paikantumaton ja saavuttamaton (vrt. Caruth 1995b, 152–153). Samalla paikattomuus ja siihen liittyvä henkilöiden tietynlainen kasvottomuus antavat romaanin traumakertomukselle globaalista liikkumatilaa. Ajallis-paikattomuudessaan teos toimii representoijana kollektiiviselle traumalle – sille sotatraumalle, jonka miljoonat lapsisotilaat ympäri maailmaa ja eri valtioista ovat joutuneet kohtaamaan. Kytkeytymällä laajempiin ja kulttuurisesti paikantumattomiin konteksteihin *Beasts of No Nation* maalailee kuvan tietystä kärsivästä yksilöstä, lapsesta, joka voisi samalla olla "kuka tahansa". Agun kautta traumasta tulee esille sen yksittäisten merkitysten lisäksi täten myös erilaiset julkiset ja poliittiset paradigmat: kokemusten kerronnallistamisella tuodaan esiin globaalit eriarvoisuuden rakenteet ja otetaan kantaa lasten epätasa-arvoiseen asemaan nykymaailmassa. Agun hahmon ja tämän lapsen silmin kautta välittyvä kauhu on todellinen

5.4 Rajojen yli

Erittelin edellä, miten *Beasts of No Nation* välittää kollektiivista traumaa eteenpäin sekä Agu-protagonistiin sidotun ideologian että kertomukselle ominaisen paikattomuuden kautta. Kollektiivinen trauma nousee lopulta globaaliksi kuvaukseksi. Lopullinen kollektiivisen trauman hahmottelu vaatii kuitenkin vielä palaamista termin määritelmiin ja niiden problematisointiin.

Kulttuuri ja paikka on usein mielletty jonkin tietyn *yhteisön* jakamaksi. Yhteisön käsitettä puolestaan on traumatutkimuksen ja kirjallisuustieteen(kin) puolella määritelty monin eri tavoin. Kai Erikson (1976, 154) esimerkiksi on lähestynyt yhteisön käsitettä määrittelemällä sellaiset trauman ilmentymät, jotka vaikuttavat yhteisön ryhmäidentiteettiin. Näitä traumaa aiheuttavia ilmiöitä ovat Eriksonin mukaan kaikki sellaiset katastrofiset olosuhteet, joissa elämän peruselementit, kuten ruoka, inhimillisyys ja toisista välittäminen, otetaan väkisin pois. Trauman myötä syntyy täten särkyneitä sukupolvia, joiden ryhmäidentiteetti on ajoiksi muuttunut.

Kuisma Korhonen (2013, 270–271) on taas kyseenalaistanut Eriksonin rajauksen, koska siinä ei varsinaisesti *määritellä* yhteisön käsitettä mitenkään, vaan tarkastellaan vain kollektiivisen trauman käsitettä ja sen suhdetta yhteisön identiteettiin. Onko yhteisön jäsenten määrällä väliä? Onko yhteisö kylä, kaupunki vai jokin laajempi ryhmä? Kuinka laajaksi ilmiöksi kollektiivinen trauma voi lopulta paisua? Korhonen itse rajaa yhteisön käsittämään *niitä henkilöitä, joilla on sama etninen tausta ja jaettu kulttuuri ja diskurssi*. Esimerkeiksi kulttuuris-kollektiivisen trauman kohdanneista yhteisöistä Korhonen (emt., 270) mainitsee afroamerikkalaisen yhteisön, joka kärsii yhä jossain määrin orjuutusajoista ja juutalaiset, joiden yhteisössä toisen maailmansodan aikainen holokaustitrauma yhä vaikuttaa (ks. myös Felman 2011, 10). Trauma on Korhosen mukaan molemmissa yhteisöissä erittäin voimakas, koska se painaa ryhmän omassa kulttuurisessa ja etnisessä identiteetissä ja täten myös yhteisön tavassa olla. Samantyyliisiin painotuksiin on päätyneet myös Kirby Farrell (1998, 3), joka painottaa, että traumaattisen kokemuksen eteenpäin siirtäminen yksilöille ja niiden muodostamalle yhteisölle on mahdollista vain silloin, kun prosessi perustuu jaettuihin erityispiirteisiin. Hän nimeää erityispiirteiksi kulttuurin ohella kuitenkin monia muitakin. Niitä ovat muun muassa: etnisyys ja rotu, sukupuoli, seksuaalisuus sekä kulttuuris-ekonomisen tausta. Farrelin (emt., 4) mukaan kollektiivinen trauma vaikuttaa näiden erityispiirteiden kautta kaksisuuntaisesti yksilön ja yhteisön välillä. Tällä hän tarkoittaa, että massiivinen ja jonkin ryhmän menneisyydessään kokema trauma voi siirtyä eteenpäin vuosisatoja myöhemmin

elävällä yksilölle, joka jakaa kyseisen ryhmän kanssa samanlaiset piirteet – traumasta tulee eräänlainen itseään toistava, jatkuva prosessi.

Yllä esitelty Eriksonin, Korhosen ja Farrelin ajatukset ja terminologiset määritelmät ovat lähtökohtaisesti oikein onnistuneita ja pystyvät hyvin kuvaamaan kollektiivisen trauman moniulotteista käsittekimppua. Ongelmaksi kuitenkin muodostuu kaikkien kolmen yritys ymmärtää kollektiivista traumaa jonkin tietyn yhteisön kautta. Kaikki näkemykset lähtevät siitä oletuksesta, että kollektiivinen trauma vaatii jonkinlaisen rajatun yhteisön ollakseen kollektiivinen. Erikson rajaa ryhmää traumaattisten ilmiöiden kautta, Korhonen etnis-kulttuurisen taustan kautta ja Farrel erilaisten taustamääritelmien avulla. Siinä missä traumateorian puolella määritelmät ovat oikeinkin toimivia, kirjallisuuden tarjoamissa mahdollisuuksissa yhteisön ja sitä koskevan trauman välinen suhde ei kuitenkaan aina ole näin yksioikoinen. Tarkoitan tällä, että vaikka kirjallisuudentutkimuksessa kollektiivinen trauma on usein käsittelyssä juuri sukupolvia ylittävänä traumana (holokaustitrauma) tai jotain tiettyä yhteisöä tai kulttuuria koskevana traumana (holokaustitrauma juutalaisten tai saksalaisten näkökulmasta), ei se tarkoita, että kollektiivinen trauma olisi *pelkästään* jompaakumpaa.

Teorian ongelmaksi muodostuu siis se, että se ei ota huomioon globaalisuuden voimaa. Vaikka ajatus jonkin ilmiön, kuten juuri trauman, kollektiivisuudesta edellyttää aina jonkinlaista yhteisöä (vrt. *kollektiivi*), on mahdollista, että ajoittain traumanarratiivit pystyvät laajentumaan vielä kollektiivisuuden käsitteen ja siten myös rajatun yhteisön yli. Tällöin niistä tulee *Beasts of No Nationin* tavoin globaaleja kannanottoja, jotka koskevat, eivät vain tiettyä, vaan *monia* etnisiä ja kulttuurisia yhteisöjä.

Beasts of No Nationissa Agun yksilöllinen trauma menee päällekkäin kollektiivisen trauman kanssa, mutta jälkimmäisessä ei ole kyse minkään tietyn etnisen tai muulla tavalla muodostuneen yhteisön jakamasta traumasta saati menneisyyden ajallis-paikallisesti tunnustetusta traumasta. Agu on pikemminkin hahmo, jonka läpi suodattuvat haastateltujen lapsisotilaiden tarinoiden lisäksi myös haastattele mattomien lapsisotilaiden tarinat. *Beasts of No Nation* ei täten ole vain

yhden sotilaan, Agun, tarina. Se on globaali kollaasi määrittymättömästä lapsisotilaiden ryhmästä ja kaikkien maailman lapsisotilaiden, niin elävien kuin kuolleiden, tarinoista²¹. Traumanarratiivina se on yksilön trauman esittämisen ohella rajoja ylittävä hätähuuto yleisen ihmisyyden puolesta:

Beasts of No Nation exists as a tribute to those who have suffered greatly as a result of direct abuse and international neglect.

(Uzodinma Iweala, *BoNN*, *Writing Beasts of No Nation*, 14.)

Näin afrikkalaiseen miljööseen sijoitettu teos nousee kuvaamaan traumaa kansainvälisellä tasolla ja asettuu samalla osaksi traumafiktion monimuotoista jatkumoa – ei vain osaksi länsimaista kirjallisuutta, ei vain osaksi afrikkalaista kirjallisuutta, vaan osaksi kansainvälistyvää maailmaa ja maailmankirjallisuutta.

²¹ Tarkoitan täällä, että Agun kautta kuvattu kollektiivinen trauma ei ole minkään selkeän ja määritellyn yhteisön jakama. Toki rajaamalla lapsisotilaiden kokemuksia mantereiden tai tiettyjen valtioiden avulla voidaan puhua tietyn ajallis-paikallisen (lapsisotilas)yhteisön jakamasta todellisesta kollektiivisesta traumasta. *Beasts of No Nationin* kertomuksessa hyödynnetyt haastattelut ja Agun kautta esitetyt todellisten lapsisotilaiden kokemukset eivät kuitenkaan muodosta rajattua ryhmää: se ei ole iän myötä eikä valtiollisesti tai kielellisesti rajautunut ryhmä, vaan kyseessä on hyvinkin heterogeeninen ryhmä, jota pelkästään sotatrauman järkyttävyydet yhdistävät. Tämän rajautumattomuutensa takia *Beasts of No Nation* pystyy ottamaan kantaa globaalilla tasolla ja tuomaan esiin tietyllä tavalla määrittymättömän ja paikantumattoman trauman.

6. LOPUKSI

“My teeth became sour

as I listened to his story.

It was then that I understood why

he was quiet all the time.”

– Ishamel Beah, *A Long Way Gone:*

Memoirs of a Boy Soldier –

Beasts of No Nation sisältää hyvin monisyisen trauman, jolle tarinan protagonisti Agu antaa niin äänen kuin kasvot. Trauma ja siitä kertomisen vaikeus on läsnä läpi koko teoksen. Tätä kerronnallistamisen problematiikkaa olen tutkielmassani lähestynyt kolmen eri kysymyksen avulla: *miten traumaa on kerronnallistettu, millaista problematiikka siihen liittyy ja kenen traumasta romaanissa on kyse.* Tulokinnassani *Beasts of No Nationin* sisältämä trauma tulee näkyväksi ensisijaisesti kahdella eri tavalla, sekä tekstin sanatasolla (pintataso) että kerronnan visuaalisella tasolla (syvätaso). Teos rikkoo niin kerronnan totuttuja normeja kuin traumafiktiolle tyypillisiä kerrontakeinoja ja onnistuu luomaan täysin omanlaisen traumaattisen realisminsa. Tämän realismin kautta romaani ottaa yksilön trauman ohella kantaa myös kollektiiviseen ja globaalisti levittäytyneeseen lapsisotilaiden traumaan.

Konkreettisimmin trauma on läsnä *Beasts of No Nationin* kielessä, jossa preesensin käyttö tuo fiktiivisen lapsisotilaan kokemukset aivan lähelle. Preesens luokittuukin analyysissäni yhdeksi traumaattisen kokemuksen kielellistämisen keinoksi. Sen käytön myötä romaanin kerrontaan muodostuu kiinnostava paradoksi, jossa *kertova minä* on samanaikaisesti myös *kokeva minä*. Oman lisänsä preesenskerrontaan luovat tekstiä rikkovat kapiteelit ja pidgin-kieli. Kokonaisuutena tämä sanatason kokonaisuus tuo keskiöön ennen kaikkea traumaattisen kokemuksen: menneisyyden kokemuksia eletään läpi kuin ne tapahtuisivat tässä ja nyt, silmien edessä.

Tulkinnassani merkittävän osan trauman kielellistämisen prosessissa saa myös tekstin voimakas visuaalisuus. Visuaaliset välähdykset voivat koostua menneisyyden muistikuvien ohella myös oikeiden aistien ja harhaisuuden tuottamasta yhteisestä aineksesta. Tällainen menneisyyden, kertomishetken ja kuvitellun toisiinsa kietoutuminen tuottaa romaanin kerrontaan aaltomaista, syklistä temporaalisuutta, joka jäsentää traumaattista kokemusta pienemmiksi osasiksi. Visuaalisuuden toinen puoli, inhorealistenten kuvaus, toimii puolestaan trauman paljastajana. Kun tapahtunutta kuvataan kaunistelematta ja suoraan, Agun mukanaan kantama trauman toiseus tehdään näkyväksi.

Beasts of No Nationissa esitetty trauma on alati liikkeessä ja sen takia monitulkintainen. Kertomuksessa hyödynnetyt trauman kielellistämisen keinot ovat päällekkäisiä: preesens nivoo yhteen niin välähtävät muistikuvat kuin inhorealistenten kuvauksen. Kerronnan keinojen päällekkäisyys kertoo trauman kerronnallistamisen hankaluudesta. Kun muistot sekoittuvat toisiinsa, ei kerrontakaan voi olla muuta kuin monikerroksista.

Traumafiktiolla on nykykirjallisuudessa tärkeä asema ennen kaikkea taiteellisten ja todistavien representaatioiden joukossa (Vickroy 2002, 2). Taiteenlajina se uudistaa kulttuurisia konteksteja, tarjoaa vaihtoehdon kovin institutionalisoidulle historiankirjoitukselle ja valaisee trauman julkisia ulottuvuuksia. Niinpä trauman kielellistämisen keinojen vierellä traumafiktiossa korostuu aina myös lajin poliittinen ja ideologinen puoli. Ottaessaan kantaa erilaisiin yksilöitä tai yhteisöjä kohdanneisiin katastrofeihin traumafiktio nostaa ne samalla keskustelunaiheiksi. Samalla se asemoi itsensä johonkin tiettyyn laajempaan kulttuuriseen kontekstiin. Olen kuitenkin osoittanut, että traumafiktio pystyy kurottautumaan vielä yli kulttuuristenkin rajojen: *Beasts of No Nationissa* yksilöllisen ja kollektiivisen trauman kuvaukset muuttuvat globaaliksi kannanotoksi nykymailman vääryyksille. Varsinkin kertomukselle olennainen *paikattomuus* korostaa trauman kollektiivisuutta siinä merkityksessä kuin mitä se laajimmilleen vietyinä pystyy olemaan. Yhden traumanarratiivin sisään ovat tiivistyneinä koko maailman lapsisotilaiden kokemukset.

Vaikka analyysin tärkeimmät huomiot on yllä esitetty erillisinä pääväitteinä, on tärkeä muistaa, että romaanin kerronnallisessa kehyksessä ne kaikki limittyvät keskenään. Ne ovat kuin kollaasin palasia, ja vasta yhdistettyinä toisiinsa sekä menemällä lomittain ne antavat *Beasts of No Nationin* traumalle sen lopullisen merkityksen ja muodostavat siitä kokonaiskuvan. Tässä tutkielmassa kollaasin teoreettisena pohjana on toiminut narratologian ja traumateorian yhdistelmä. Olen teoreettisella rajauksella pyrkinyt osoittamaan sen, miten muotoaan muuttava trauma ei lokeroidu minkään tietyn tieteenalan tai tutkijan käsitteistön piiriin. Sekä narratologian että traumateorian puolella on heikkoja kohtia, jotka eivät pysty vastaamaan trauman haastavuuteen. Tällaisia kohtia, jotka ovat molempien teorioiden puolella vielä kovin tutkimattomia nimenomaan trauman kannalta, ovat muun muassa preesenskerronnan voimakas omaleimaisuus sekä trauman ajallis-paikallisen todellisuuden rikkoutuminen muistikuvissa.

Filosofi-kirjailija Sarah Kofman pohti aikoinaan teoksessaan *Paroles suffoquées* (1987/1999, *Smothered Words*) traumasta kertomisen samanaikaista mahdottomuutta ja välttämättömyyttä. Teoksen pääteesi on, että vaikka mikään tarina ei Auschwitzin mahdottomuuden jälkeen ole enää kerronnallistettavissa, tarve kertoa, todistaa ja puhua niiden puolesta, jotka eivät voineet puhua, on olemassa siitä huolimatta. Tämä ajatus näkyy myös *Beasts of No Nationissa*, jossa lapsisotilaiden trauma on tiivistetty yksien kansien väliin. Kuten kirjan ensimmäisellä sivulla lukee, teos on omistettu niille lapsisotilaille, joilla ei ollut valinnanvaraa: "For those who have suffered".

Beasts of No Nation antaa äänen niin yksilölliselle kuin globaalille traumalle. Se purkaa auki trauman solmun ja esittää sen lukijalle. Kun kauhusta ja kielestä eritetty kuva tai kokemus representoidaan, siitä tulee näkyvä ja tietyllä tasolla myös sosiaalinen (Bataille 1995, 225). Lukuprosessissa lukijakin on pakotettu katsomaan trauman kautta nykymaailman vääryyksiä suoraan silmiin. Näin myös *Beasts of No Nationin* tarina jatkaa laajenemistaan: Agun hahmosta tulee trauman konkretisoituma, todistava hätähuuto lapsisotilaiden puolesta.

LÄHTEET

TUTKIMUSKOHDE

IWEALA, UZODINMA 2005: *Beasts of No Nation*. New York: HarperCollins Publishers.

LYHENTEET

BoNN = *Beasts of No Nation*

ALWG = *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier*

ASK = *After Such Knowledge: Memory, History and the Legacy of Holocaust*

KA = *Kotimme Auschwitz*

MUU KAUNOKIRJALLISUUS

BEAH, ISHMAEL 2007: *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier*. New York: Sarah Crichton Books.

BOROWSKI, TADEUSZ 2005: *Kotimme Auschwitz*. Alkup. *Proszę państwa do gazu*. Suomentanut Martti Puukko. Jyväskylä: Gummerrus Kirjapaino Oy. (Alkuteos ilmestynyt 1948.)

COETZEE, J.M. 1983: *Barbaarit tulevat*. Alkup. *Waiting for the Barbarians*. Suomentanut Seppo Lopenen. Helsinki: Otava. (Alkuteos ilmestynyt 1980.)

DELBO, CHARLOTTE 1985: *Auschwitz and After*. Alkup. *Auschwitz et après*. Kääntänyt ranskasta englantiin Rose C. Lamont. New Haven: Yale University Press. (Alkuteos ilmestynyt 1970–1971.)

DURAS, MARGUERITE 1964: *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Pariisi: Éditions Gallimard.

FAULKNER, WILLIAM 1977: *As I Lay Dying*. Bath: Lythway Press. (Alkuteos ilmestynyt 1930.)

KENEALLY, THOMAS 1982: *Schindler's Ark*. (Myöhemmin *Schindler's List*.) Lontoo: Hodder & Stoughton.

KERTÉSZ, IMRE 1992: *Fateless*. Alkup. *Sorstalanság*. Kääntäneet unkarista englantiin Katharina Wilson & Christopher Wilson. Illinois: Northwestern University Press. (Alkuteos ilmestynyt 1975.)

LEVI, PRIMO 1985: *If Not Now, When?* Alkup. *Se non ora, quando?* Kääntänyt italiasta englantiin William Weaver. New York: Summit Books. (Alkuteos ilmestynyt 1982.)

SPIEGELMAN, ART 2003: *Maus – Selviytyjän tarina*. Alkup. *Maus – A Survivor's Tale*. Suomentanut Jukka Snell. Helsinki: WSOY. (Alkuteos ilmestynyt kahdessa osassa 1986 ja 1991.)

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

ALBER, JAN & IVERSEN, STEFAN & NIELSEN, HENRIK SKOV & RICHARDSON, BRIAN 2012: "What is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik." *Narrative*, Vol. 20, No. 3, 371–382.

ALBER, JAN 2010: "Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Suomentanut Laura Karttunen. Toimittaneet Mari Hatavara & Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus, 44–61.

ASHCROFT BILL & GRIFFITHS GARETH & TIFFIN, HELEN 2000: *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Lontoo – New York: Routledge.

BAER, ULRICH 2000: *Remnants of Song. Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan*. Stanford: Stanford University Press.

BALAEV, MICHELLE 2008: "Trends in the Literary Trauma Theory." *Mosaic*. Vol. 41, No. 2, 149–166.

BATAILLE, GEORGE 1995: "Concerning the Accounts Given by the Residents of Hiroshima." Teoksessa *Trauma. Explorations in Memory*. Toimittanut Cathy Caruth. Lontoo: The Johns Hopkins University Press, 221–235.

BISHOP, RANDON 1988: *African Literature, African Critics. The Forming of Critical Standards 1947–1966*. Connecticut – Lontoo: Greenwood Press.

BOEHMER, ELLEKE 2005: *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. Oxford – New York: Oxford University Press. (Alkuteos ilmestynyt 1995.)

BOOKER, M. KEITH 1998: *The African Novel in English. An Introduction*. Oxford: James Currey Ltd.

BRISON, SUSAN J. 2002: *Aftermath. Violence and the Remaking of a Self*. Oxford – Princeton: Princeton University Press.

BROCKMEIER, JENS 2008: "Language, Experience, and the 'Traumatic Gap'. How to Talk About 9/11?" Teoksessa *Health, Illness and Culture. Broken Narratives*. Toimittaneet Lars–Christer Hydén & Jens Brockmeier. New York – Lontoo: Routledge, 16–35.

CARUTH, CATHY 1995a: "Trauma and Experience. Introduction." Teoksessa *Trauma. Explorations in Memory*. Toimittanut Cathy Caruth. Lontoo: The Johns Hopkins University Press, 3–13.

CARUTH, CATHY 1995b: "Recapturing the Past. Introduction." Teoksessa *Trauma. Explorations in Memory*. Toimittanut Cathy Caruth. Lontoo: The Johns Hopkins University Press, 151–158.

CARUTH, CATHY 1996: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore – Lontoo: The Johns Hopkins University Press.

COHN, DORRIT 1983: *Transparent Minds. Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press. (Alkuteos ilmestynyt 1978.)

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli. Alkuperäinen The Distinction of Fiction*. Suomentaneet Paula Korhonen & Markku Lehtimäki & Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus. (Alkuteos ilmestynyt 1999.)

EAGLESTONE, ROBERT 2008: "'You Would Not Add to My Suffering if You Knew What I Have Seen'. Holocaust Testimony and Contemporary African Trauma Literature." *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 1 ja 2, 72–85.

ERIKSON, KAI 1976: *Everything in Its Path*. New York: Simon and Schuster.

FARREL, KIRBY 1998: *Post-traumatic Culture. Injury and Interpretation in the Nineties*. Massachusetts: Massachusetts University Press.

FELMAN, SHOSHANA 1992: "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching." Teoksessa *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Toimittaneet Shoshana Felman & Dori Laub. Lontoo: Routledge, 1–56.

FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a "Natural" Narratology*. Lontoo: Routledge.

FLUDERNIK, MONIKA 2010: "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Suomentanut Sanna Katariina Bruun. Toimittaneet Mari Hatavara & Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus, 17–43. (Artikkeli ilmestynyt 2003.)

FLUDERNIK, MONIKA 2012: "How Natural is 'Unnatural Narratology'; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?" *Narrative*, Vol. 20, No. 3, 357–370.

FORTER, GREG 2007: "Freud, Faulkner, Caruth. Trauma and the Politics of Literary Form." *Narrative*, Vol. 15, No. 3. Ohio: Ohio State University Press, 259–285.

FREEMAN, MARK 2010: *Hindsight. The Promise and Peril of Looking Backward*. Oxford: Oxford University Press.

GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse*. Alkuperäinen Discours du récit, teoksessa *Figures III*. Kääntänyt ranskasta englantiin Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell. (Alkuteos ilmestynyt 1972.)

HOFFMAN, EVA 2004: *After Such Knowledge: Memory, History and the Legacy of Holocaust*. New York: PublicAffairs Books.

HRON, MADELAINE 2008: "Ora na-azu nwa. The Figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels." *Research in African Literature*, Vol. 39, No. 2, 27–48.

HUNT, NIGEL C. 2010: *Memory, War and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press.

IVERSEN, STEFAN 2011: "'In Flaming Flames'. Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives." Teoksessa *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Toimittaneet Jan Alber & Rüdiger Heinze. Helsinki: De Gruyter, 89–103.

IVERSEN, STEFAN 2013: "Broken or Unnatural? On the Distinction of Fiction in Non-Conventional First Person Narration. Teoksessa *The Travelling Concepts of Narrative*. Toimittaneet Matti Hyvärinen & Mari Hatavara & Lars-Christer Hydén. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing CO, 141–162.

JAHN, MANFRED 1996: "Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept." *Style*, Vol. 30, No. 2, 241–267.

KIRMAYER, LAURENCE 1996: "Lanscapes of Memory: Trauma, Narrative and Dissociation." Teoksessa *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. Toimittaneet Paul Antza & Michael Lambek. New York: Routledge, 173–198.

KNUUTTILA, SIRKKA 2006: "Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 4/2006, 22–42.

KNUUTTILA, SIRKKA 2010: "Historiallisesta traumasta vapauttavaksi fiktioksi. Marguerite Durasin ja Sofi Oksasen tyylit." *Synteesi. Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti*, 2/2010, 43–53.

KNUUTTILA, SIRKKA 2011: *Fictionalising Trauma. The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Frankfurt: Peter Lang.

KOFMAN SARAH 1999: *Smothered Voices*. Alkup. *Paroles suffoquées*. Kääntänyt ranskasta englantiin Madeleine Dobie. Illinois: Northwestern University Press. (Alkuteos ilmestynyt 1987.)

KOKKO, MIRJA 2010: "Isän ikävä. Minäkerronnan ulottuvuuksia kuvakirjassa Tyttö ja naakkapuu ja elokuvassa Näkymätön Elina." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 2/2010, 4–24.

KORHONEN, KUISMA 2013: "Broken Stories. Narrative vs. Narration in Travelling Theories of Cultural Trauma." Teoksessa *The Travelling Concepts of Narrative*. Toimittaneet Matti Hyvärinen & Mari Hatavara & Lars-Christer Hydén. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 75–96.

KOSELLECK, REINHART 2004: *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Alkup. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik Geschichtlicher Zeiten*. Kääntänyt saksasta englantiin Keith Tribe. New York: Columbia University Press. (Alkuteos ilmestynyt 1979.)

LACAPRA, DOMINICK 1994: *Representing the Holocaust: History, Theory and Trauma*. New York: Cornell University Press.

LACAPRA, DOMINICK 2001: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

LANGER, LAWRENCE L. 1991: *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press.

LEYS, RUTH 2000: *Trauma. A Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press.

LOTHE JAKOB & SULEIMAN, SUSAN RUBY & PHELAN JAMES 2012: "Introduction. 'After' Testimony. Holocaust Representation and Narrative Theory." Teoksessa *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative of the Future*. Toimittaneet Jakob Lothe & Susan Ruby Suleiman & James Phelan. Ohio: Ohio State University Press, 1-22.

MCHALE BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.

MERETOJA, HANNA 2010a: "Miten kirjoittaa Auschwitzin jälkeen? Eri sukupolvet toisen maailmansodantrauman työstäjinä." Teoksessa *Muistijälkiä. Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta*. Toimittaneet Lotta Kähkönen & Hanna Meretoja. Helsinki: BTF Finland Oy, 21–39.

MERETOJA, HANNA 2010b: *The French Narrative Turn. From the Problematization of Narrative Subjectivity in Alain Robbe-Grillet's Dans le labyrinthe to its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's Le Roi des Aulnes*. *Annales Universitatis Turkuensis B* 329. Turku: University of Turku.

MERETOJA, HANNA 2011: "An Inquiry into Historical Experience and Its Narration: The Case of Günter Grass." *Spiel* Vol. 30, No.1, 75–96.

MOYNAGH, MAUREEN 2011: "Human Rights, Child–Soldier Narratives and the Problem of Form." *Research in African Literature*, Vol. 42, No. 4, 39–59.

MÄKELÄ, MARIA 2009: "Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita." Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toimittaneet Samuli Hägg & Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 111–139.

NOVAK, AMY 2008: "Who Speaks? Who Listens? The Problem of Address in Two Nigerian Trauma Novels." *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 1 ja 2, 31–51.

PERTTULA, IRMA 2011: "Groteski normi rikkomuksena ja inkongruenttina yhdistelynä." *Kirjallisuuden aikakauslehti Avain*, 2/2011, 58–67.

PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca – New York: Cornell University Press.

RANTANEN, TYTTI 2010: "Marguerite Durasin voimakkaat hullut." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 1/2010, 72–74.

ROTH, MICHAEL S. 2012: *Memory, Trauma and History. Essays on Living with the Past*. New York: Columbia University Press.

ROTHBERG, MICHAEL 2000: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis – Lontoo. University of Minnesota Press.

SCARRY ELAINE 1985: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York – Oxford: Oxford University Press.

SHEN, DAN 2003: "Difference Behind Similarity. Focalization in Third Person Center of Consciousness and First Person Retrospective Narration." Teoksessa *Acts of Narrative*. Toimittaneet Carol Jacobs & Henry Sussman. Stanford: Stanford University Press, 81–93.

SILVERMAN, MAX 2013: *Palimpsestic Memory. The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. New York – Oxford: Berghahn Books.

SMITH, SIDONIE & WATSON, JULIA 2010: *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis – Lontoo: University of Minnesota Press. (Alkuteos ilmestynyt 2001.)

STANZEL, F.K. 1984: *A Theory of Narrative*. Alkup. *Theorie des Erzählens*. Kääntänyt saksasta englantiin Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press. (Alkuteos ilmestynyt 1979.)

TAMMI, PEKKA 2010: "Kertomusta vastaan ('Ikävä tarina')". Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toimittaneet Samuli Hägg & Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 140–166.

VICKROY, LAURIE 2002: *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville: University of Virginia.

WHITEHEAD, ANNE 2004: *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

WHITEHEAD, ANNE 2011: "Representing the Child Soldier. Trauma, Postcolonialism and Ethics in Delia Jarret-Macauley's *Moses, Citizen and Me*." Teoksessa *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*. Toimittaneet Susana Onega & Jean-Michel Ganteau. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V., 241–264.

WOLFREYS, JULIAN 2002: "Trauma, Testimony, Criticism." Teoksessa *Introducing Criticism at the 21st Century*. Toimittanut Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press, 126–148.