

**Groteski mieli Claire Castillonin novellikokoelmassa *Insecte*
– odotushorisontista groteskia tuottavaan lukijaposition**

Jade Lehtinen
Tampereen yliopisto
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2016

Tutkielman kohdeteos on ranskalaisen Claire Castillonin vuonna 2006 ilmestynyt novellikokoelma *Insecte* (Suom. *Äidin pikku pyöveli* [2007]). Novellikokoelmassa on yhdeksäntoista lyhyttä novellia. Tässä tutkielmassa novellikokoelmaa käsitellään yksikkönä, jossa novellit vaikuttavat toistensa tulkintaan. Jokaisessa novellissa päähenkilöt ovat äitejä ja tyttäriä, joiden välinen suhde on jollakin tapaa kieroutunut. Tutkielmassa tarkastellaan, mitä groteski on ja miten se ilmenee Castillonin novellikokoelmassa.

Groteski on ambivalentti käsite, jonka määritelmä on ollut erilainen eri aikakausina ja erilaisissa yhteiskunnissa ja kulttuureissa. Yleensä groteski määritellään häiritseväksi sekoitukseksi toisiinsa sopimattomia piirteitä, jotka aiheuttavat samanaikaisesti inhoa, kauhua ja huvittuneisuutta. Taideteoksen yleisön reaktio on siis olennainen osa määritelmää, ja tämän takia 2000-luvulla tutkijat ovat alkaneet korostaa groteskin määritelmässä havaintoa ja katsetta. Tämän tutkielman johtajatus on, että inhimillinen havainnointi ja ennen kaikkea ihmisen tulkinta tuottavat groteskia. Toisin sanoen inhimillinen mieli tuottaa groteskia. Castillonin novelleissa groteskin mielen omaavat hahmot näkevät ympäröivän todellisuutensa groteskina tai tekevät siitä itse groteskia pienillä julmilla teoilla, jotka sekä kauhistuttavat että huvittavat lukijaa.

Hahmojen ja kertojien tapa tulkita todellisuuttaan groteskisti voi siirtyä myös lukijan tulkintamalliksi. Hahmojen groteski kerronta kutsuu lukijaa omaksumaan groteskin tulkintatavan. Castillonin kokoelman novellit toistavat groteskeja skenaarioita, joten lukija alkaa odottaa kokoelmalta groteskiutta: hänelle alkaa muodostua teosta lukiessa groteski odotushorisontti. Groteski teksti kutsuu lukijaa erilaisiin lukijapositioneihin.

Tämän tutkielman teoreettiset lähtökohdat ovat groteskin tutkimus, fiktiivisen mielen teoria, reseptiteoria sekä Ranskan kirjallisuushistorian tutkimus, lähinnä groteskin näkökulmasta. Teorioiden pohjalta rakennetaan seuraavat hypoteesit:

1. Kertojien tapa kertoa tuottaa groteskia. He havainnoivat ja kuvaavat asioita groteskisti. Kerronta on ambivalenttia ja ristiriitaista, eikä objektiivista totuutta ole mahdollista löytää.
2. Kertojien tapa nähdä asiat groteskeina voi siirtyä lukijan tapaan tulkita ja havainnoida. Kertojien epäluulo voi myös tarttua. Groteski ohjaa ja hännää lukijaa kohti ylitulkinnan rajaa. Castillonin novellikokoelmaan muodostuu groteski odotushorisontti.
3. Groteski kutsuu lukijaansa groteskiin osallistuvaan lukijaposition, mutta samalla työntää häntä siitä pois kohti groteskia torjuvaa lukijapositionia.

Tutkimustulokset vahvistavat esitettyjä tutkimushypoteeseja. Tutkielmassa osoitetaan, että Castillonin novellikokoelmassa *Insecte* tapa kertoa tuottaa groteskia. Novelleissa hahmojen tapa havainnoida ja tulkita todellisuuttaan tekee siitä groteskia. Lukija saa kertojilta ja niiltä novelleilta, joissa suhteellisen yksiselitteisesti tapahtuu karkeitä asioita, epäluuloisen tulkintamallin. Lukija alkaa myös odottaa, että novelleissa on jonkinlainen kieroutunut tai ambivalentti asetelma. Lukijalle kehittyy kokoelmaa lukiessa odotushorisontti, jossa on todennäköistä, että novelleissa tapahtuu kieroutuneita, häiritseviä ja ennen kaikkea groteskeja asioita. Muodostuneen odotushorisontin seurauksena lukija saattaa alkaa tulkita novellien sisältämiä groteskeja elementtejä vielä entistä groteskimmiksi, jolloin lukija asettuu groteskia tuottavaan lukijaposition.

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Tutkimuskysymykset ja teoreettiset lähtökohdat.....	1
1.2 Claire Castillonin esittely.....	2
1.3 Novellikokoelman <i>Insecte</i> esittely.....	4
2 TEORIAN JA KONTEKSTIN MUODOSTAMINEN.....	8
2.1 Groteskin määritelmä.....	8
2.1.1 Bahtinin määritelmä groteskista.....	9
2.1.2 Kayserin määritelmä groteskista.....	13
2.1.3 Feministinen groteskin tutkimus.....	16
2.1.4 Groteski ristiriitana ja normien rikkomisena.....	17
2.1.5 Groteski havaintona ja lukutapana.....	21
2.1.6 Yhteenveto groteskin määritelmästä.....	24
2.2 Groteski ja <i>Insecte</i> ranskalaisen kirjallisuuden kontekstissa.....	25
2.3 Fiktiivisen mielen teoria.....	30
2.4 Lukijapositionit ja groteski odotushorisontti.....	34
2.5 Teorioista muodostetut tutkimushypoteesit.....	38
3 GROTESKI MIELI.....	39
3.1 Novellin ”L’insecte” groteski mieli.....	39
3.2 Muut yli- ja väärintulkitsevat mielet kokoelmassa.....	51
3.3 Satiirinen tunnekylläisyys ja liiallinen logiikka groteskina.....	64
4 GROTESKIN MIELEN ALISTAMA RUUMIS.....	71
4.1 Sadistiset valtasuhteet ja groteskit myrkyttäjät.....	71
4.2 Karnevalistinen äidinmurha.....	81
4.3 Synkkä karnevaali ja groteski naiseus.....	85
5 TOISTOSTA GROTESKIIN ODOTUSHORISONTTIIN.....	92
5.1 Sukupolvet kilpa-asetelmassa.....	92
5.2 Kuoleman käsitteleminen.....	97
5.3 ”Groteskittoman” novellin merkitys kokoelmassa.....	103
6 LOPUKSI.....	108
LÄHTEET.....	112

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuskysymykset ja teoreettiset lähtökohdat

Tämän pro gradu -tutkielman kohdeteos on vuonna 2006 ilmestynyt novellikokoelma *Insecte*, jonka on kirjoittanut ranskalainen kirjailija Claire Castillon. Teos on suomennettu nimellä *Äidin pikku pyöveli* (2007)¹. Novellikokoelmassa on yhdeksäntoista lyhyttä novellia. Tässä tutkielmassani tutkitaan 1) mitä groteski on ja 2) miten se ilmenee Castillonin novellikokoelmassa. Näille kahdelle kysymykselle etsitään vastauksia yhdistämällä groteskin tutkimukseen reseptitutkimus sekä fiktiivisen mielen teoria. Lähtöoletus on, että groteskissa kaunokirjallisessa teoksessa groteskia tuottaa inhimillinen mieli: alkuun kertoja, mutta lopulta myös lukija omaksuu tavan tulkita kertomuksia groteskilla tavalla. Tästä lähtöajatuksesta johdetaan teoriaesittelyn kautta alaluvussa 2.5 tutkielman tutkimushypoteesit, joita vasten kokoelman *Insecte* novelleja analysoidaan.

Groteski on ambivalentti käsite, jonka määritelmä on ollut erilainen eri aikakausina ja erilaisissa yhteiskunnissa ja kulttuureissa (Connelly 2012, 2). Yleensä groteski määritellään häiritseväksi sekoitukseksi toisiinsa sopimattomia piirteitä, jotka aiheuttavat samanaikaisesti inhoa, kauhua ja huvittuneisuutta (vrt. Salmela & Toikkanen 2011, 1, 3–4). Taideteoksen yleisön reaktio on siis olennainen osa määritelmää, ja tämän takia 2000-luvulla tutkijat ovat alkaneet korostaa groteskin määritelmässä havaintoa ja katsetta (esim. Lehtimäki 2011, 47; Régent 2011, 83). Inhimillinen havainnointi ja ennen kaikkea ihmisen tulkinta tuottavat groteskia. Toisin sanoen voisi väittää, että inhimillinen mieli tuottaa groteskia. Claire Castillonin novelleissa groteskin mielen omaavat hahmot näkevät ympäröivän todellisuutensa groteskina tai tekevät siitä itse groteskia pienillä julmilla teoilla, jotka sekä kauhistuttavat että huvittavat lukijaa.

Tässä tutkielmassani yhdistetään groteskitutkimus fiktiivisten mielten teoriaan ja hyödynnetään erityisesti Maria Mäkelän (2011) väitöskirjassaan esittämiä teorioita. Mäkelä (emt. 38) osoittaa väitöskirjassaan, että kuten fiktiivinen mieli ”ehdollistuu romanttisten fiktioiden kliseille, samoin -- lukeva mieli ehdollistuu lukemiensa fiktioiden rakenteellis-temaattisille konventioille”. Yksi tämän tutkielman taustalla olevista hypoteeseista on, että tähän verrattavissa oleva tulkintamallin siirtyminen kertojilta lukijalle tapahtuu Castillonin kokoelman kohdalla. Hahmojen groteski kerronta kutsuu lukijaa omaksumaan groteskin tulkintatavan. Lukija alkaa odottaa kokoelmalta groteskiutta eli hänelle alkaa muodostua groteski odotushorisontti. Tällöin groteski teksti kutsuu

¹ Sitaateissa I = *Insecte* ja ÄPP = *Äidin pikku pyöveli*.

lukijaa erilaisiin lukijapositioneihin. Lukijan määritelmään, lukijapositioneihin ja odotushorisontin käsitteeseen syvennyttään luvussa 2.3.

Ranskalaisessa kirjallisuudessa groteski on vahvasti läsnä, minkä voi havaita esimerkiksi Markiisi de Saden, Charles Baudelairin ja Victor Hugon tuotannoissa. Käytän ranskalaista kirjallisuutta ja sitä edustavia groteskeja teoksia kontekstina kokoelmalle *Insecte* ja sivuan myös sitä, millainen asema groteskillä on ranskalaisessa kirjallisuudessa. Tähän aiheeseen palataan luvussa 2.2.

1.2 Claire Castillonin esittely

Claire Castillonin kirjailijakuva on tämän tutkielman aiheen kannalta merkityksellinen, sillä se voi vaikuttaa lukijalle muodostuvaan odotushorisonttiin riippuen siitä, kuinka tietoinen lukija Castillonin kirjailijakuvasta on. Reseptiotutkimuksessa on totuttu ajattelemaan, että odotushorisontti muodostuu erityisesti teokseen sen ulkopuolisten asioiden, kuten kirjailijan ja historiallisen kontekstin kautta (kts. Jauss 1982; 1990), mutta teos itsessäänkin voi muokata odotushorisonttia, mikä tullaan osoittamaan luvussa 2.4. Vaikka tutkielmassani painopiste on kohdeteoksessa ja sen itse tuottamissa odotuksissa, teoksen ulkopuolinen maailma ja Castillonin kirjailijakuva voivat myös vaikuttaa lukijan tulkintoihin, joten niistä on hyvä olla tietoinen.

Claire Castillon on syntynyt vuonna 1975 Pariisin lähellä sijaitsevassa kunnassa nimeltä Boulogne-Billancourt. Castillonin esikoisromaani *Le Grenier* julkaistiin vuonna 2000, ja häneltä on tähän mennessä ilmestynyt yksitoista romaania, kolme novellikokoelmaa ja yksi näytelmä. Novellikokoelma *Insecte* oli suuri menestys, sitä myytiin Ranskassa 50 000 kappaletta ja se on käännetty kahdelletoista kielelle. Kokoelmasta *Insecte* ei ole kirjoitettu tieteellisiä artikkeleita². Castillonin teoksesta *Vous parler d'elle* (2004) on julkaistu kaksi tieteellistä artikkelia³ ja novellikokoelman *Insecte* kolmea novellia on tutkittu äitien ja tyttärien välisten rajojen ja niiden esittämisen kannalta yhdessä kanadalaisessa maisteritason tutkielmassa (Gordon-Marcoux 2012). Muista kuin tieteellisistä tahoista todettakoon se, että Castillonin teoksia on arvosteltu ranskalaisten lehtien kulttuurisivuilla yleensä positiiviseen sävyyn. Samoin on tehty Internetissä olevilla kirja-

² Kokoelmasta on kuitenkin kirjoitettu pari kirja-arvostelua, jotka on julkaistu akateemisissa ranskanopettajien lehdissä. Arvosteluissa käsiteltiin lähinnä, soveltuvatko Castillonin novellit materiaaliksi kielenopetukseen.

³ Molemmat ovat Sophie Guignardin kirjoittamia: vuonna 2015 julkaistu on ”(Dé)possession – Représentations du corps féminin dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala et *Vous parler d'elle* de Claire Castillon” tieteellisessä julkaisussa *Revue Frontenac* 2015 no 23. Vuonna 2016 on julkaistu ”Secrets de femmes dans trois romans de Calixthe Beyala, Claire Castillon et Carole Martinez” teoksessa *Le Secret de famille dans le roman contemporain*.

arvostelusivustoilla, kuten Babelio ja Goodreads. Kyseisille sivustoille voi kuka tahansa rekisteröityä ja kirjoittaa arvosteluja. Näillä sivustoilla Castillonin kokoelman *Insecte* keskiarvo on yleensä viiden tähden arvosteluasteikolla kolmesta neljään tähteä⁴.

Castillon on saanut julkisuudessa nimityksen ”le charmant petit monstre” eli ”hurmaava pieni hirviö”. Tämä johtuu sekä hänen kaunokirjallisten teostensa aiheista ja tyylistä että siitä, että hän reagoi voimakkaasti huonoihin arvosteluihin. (Dupuis 2007.) Castillonista on hyvin minimaalisesti tietoa esimerkiksi hänen kustantajansa sivuilla. Hänen esittelynsä on yhden lauseen pituinen: ”Claire Castillon est l’auteur de romans et de recueils de nouvelles traduits en dix-sept langues” (Fayard 2015). Kirjailijaa tai hänen tuotantoaan ei kuvailla, vaan kustantamo ilmoittaa ainoastaan, että hänen teoksiaan on käännetty seitsemälletoista kielelle. Kun ottaa huomioon, että Claire Castillon on jo ennen kirjailijanuraansa ollut mediassa esillä ja on esimerkiksi juontanut viihdeohjelmaa televisiossa, tällainen ”virallisen” kirjailijakuvan tyypistäminen on hyvin tarkoituksenomainen teko. Castillon on kuitenkin tunnettu kirjailija Ranskassa, joten kysymys kuuluukin, oletetaanko kaikkien tietävän, millainen kirjailija Castillon on ja millaisia hänen teoksensa ovat, vai halutaanko kaikki ennako-oletukset häivyttää. Castillonilla ei ole virallisia kotisivuja, eikä kirjailija kerro itsestään mediassa paljoa.

Mielenkiintoinen yksityiskohta on, että Castillon itse esiintyy kaikkien novellikokoelmiensa kansikuvissa. Jotta tämän seikan huomaa, on luonnollisesti oltava selvillä, minkä näköinen Castillon on, joten lukijan on tällöin todennäköisesti oltava jollakin tavalla tietoinen Castillonin esiintymisistä mediassa. Castillon on omistanut novellikokoelman *Insecte* omalle äidilleen, mikä voi saada aikaan erilaisia spekulatioita lukijoiden mielissä. Omistuskirjoituksen asettelu on hieman tavallisesta poikkeava: se lukee pienellä fontilla sivun oikean reunan läheisyydessä, lähempänä ylä- kuin alareunaa. Omistuskirjoitus on: ”À ma mère” eli ”Äidilleni”. Kirjailijan äiti voi alkaa assosioitua lukijan mielessä novellien äitihahmoihin, vaikka heidän välillään ei ole mitään faktuaalisesti osoitettavissa olevaa yhteyttä.

Lukijan ennako-oletuksiin kokoelmasta *Insecte* voi vaikuttaa myös se, miten paljon lukija on tietoinen Castillonin muun tuotannon tyylistä. Castillonin teoksissa on usein vinksahaneita mieliä ja vääristyneitä ihmissuhteita (vrt. Dupuis 2007). Näin on esimerkiksi Castillonin esikoisteoksessa

⁴ Nostan tämän esille, koska tällaiset sivustot, joille tuhannet ihmiset kirjoittavat kirja-arvioita ja antavat arvosanoja teoksille, on lähin versio laajasta kvantitatiivisesta tutkimuksesta, jolla voidaan osoittaa, mitä mieltä ihmiset teoksesta yleisesti ottaen ovat. Kokoelman *Insecte* arvio on 3,76/5 tähteä ranskalaisella sivustolla Babelio: <http://www.babelio.com/livres/Castillon-Insecte/6357/critiques> ja Goodreads-sivustolla 3,45/5: http://www.goodreads.com/book/show/1480755.Insecte?from_search=true&search_version=service

Le Grenier, joka käsittelee nuoren naisen syömishäiriötä ja yritystä hahmottaa todellisuutta (Le Livre de Poche 2016). Lisäksi aikaisemmin mainituilla Internet-sivustoilla Goodreads ja Babelio, joissa ihmiset voivat kirjoittaa kirja-arvioita lukemistaan teoksista, useat sivustojen käyttäjät luonnehtivat Castillonin tuotantoa ”vinksahaneeksi”. Sivustojen käyttäjien mielestä Castillonin teokset kuvaavat perversioita ja pahoja asioita vinksahaneella huumorilla⁵. Mikäli lukijalla on etukäteen tietoa Castillonin muiden teosten tyylistä ja aiheista, saattaa hän suhtautua kokoelmassa *Insecte* oleviin groteskeihin elementteihin avoimemmin. Lukija voi jopa olettaa, että novellikokoelman hahmot näkevät maailmansa vinksahaneesti, kuten muidenkin Castillonin teosten hahmot.

1.3 Novellikokoelman *Insecte* esittely

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan Castillonin novellikokoelmaa *Insecte* kokonaisuutena, jonka aikana lukijalle muodostuu odotushorisontti. Jokainen novelli on kuitenkin itsenäinen kokonaisuutensa eikä niissä indikoida, että samat hahmot esiintyisivät eri kertomuksissa. Novelleissa on kuitenkin ominaisuuksia, joiden takia niitä on mielekästä tarkastella myös yhteydessä toisiinsa. Novellille tyypillistä on ajan puute tai sen epämääräisyys: mitään ei tunnu tapahtuvan tai mitään konkreettisia tapahtumia ei tapahdu (Mignard 2000, 111). Ajan epämääräisyys ruokkii myös maailman epämääräisyyttä Castillonin novelleissa: maailmaa tai henkilöitä ei juurikaan kuvailla, ja kontekstin rakentaminen on tehty vaikeaksi. Harvemmin viitataan sellaisiin asioihin, jotka rajaisivat ajankohtaa, kuten vaikka kännykät. Monet novelleista ovat lisäksi kertoja-hahmojen epäluuloisia pohdintoja tarinan maailmasta ilman, että lukija voisi tietää varmasti, mitkä kertojien kuvailemista asioista todella tapahtuvat. Novellien äidit ja tyttäret pysyvät melkein aina⁶ nimettöinä. Novellit toisintavat äiti-tytär-suhdetta erilaisissa skenaarioissa, eikä muun muassa novellien lyhyys anna useimmissa kokoelman novelleissa mahdollisuutta hahmokehitykselle. Kokoelman *Insecte* lukija joutuu kohtamaan kerta toisensa jälkeen nimettömiä kertojia, jotka aina edustavat joko äitiä tai tytärtä. Toisto ja novellien lyhyys pakottavat lukijan tekemään nopeita tulkintoja aina uuden novellin kohdalla, joten muut novellit alkavat vaikuttaa

⁵ Goodreads-sivuston käyttäjien kommentit Castillonin novellikokoelmasta *On n'empêche pas un petit cœur d'aimer* (2006): <https://www.goodreads.com/book/show/7225180-on-n-emp-che-pas-un-petit-c-ur-d-aimer> sekä esittely teoksesta *Pourquoi tu m'aimes pas ?* (2003):

https://www.goodreads.com/book/show/1480752.Pourquoi_tu_m_aimes_pas_

⁶ Yhdessä novellissa tyttären nimeksi mainitaan Cathy ja toisessa novellissa äidin nimi on Lucie. Muut 36 äitiä ja tytärtä pysyvät nimettöinä.

seuraavien novellien tulkintaan ja lukijan odotuksiin, vaikka lukija tiedostaisi, että kyseessä ei ole sama henkilöahmojoukko.

Novellien kertojat ovat yhtä novellia lukuun ottamatta tarinamaailman hahmoja ja melkein kaikissa novelleissa korostuu kertojien subjektiivisuus ja epäluotettavuus. Myös novellissa, jossa on extradiegeettinen kertoja⁷, henkilöahmojen vääristyneet käsitykset maailmasta ovat tärkeässä asemassa. Suzanne E. Ferguson (1994, 220) on todennut, että usein modernissa fiktiossa lukija, ei suinkaan kertomuksen maailmassa oleva hahmo, joutuu kohtaamaan mahdollisuuden, että ei voikaan tietää mitään varmasti. Novelli rikkoo normaalin maailman ja vieraannuttaa lukijansa. Se paljastaa, että todellisuus on vain oletus siitä, mitä se oikeasti on. (May 1994, 137.) Sekaannus ja hämmennys toden ja epätoden välillä ovat tyypillisiä myös 1800- ja 1900-lukujen groteskille (Thomson 1979, 24). Lienee huomionarvoista, että niin modernia ja postmodernia novellia kuin groteskia määriteltäessä tutkijat ovat käyttäneet toisiaan muistuttavia luonnehdintoja.

Kaikki Castillonin kokoelman novellit kertovat äitien ja tytärten suhteista, valtataisteluista, rakkaudesta, inhosta ja kateudesta. Erityisesti tyttärien ja äitien välisestä inhosta esimerkkinä toimii seuraava katkelma:

Le maquillage ne prend plus sur son teint jaune, mais elle s'acharne, alors elle en met trop, et l'autre jour, alors que je l'avais accompagnée faire quelques pas dans le jardin de l'hôpital, j'ai entendu quelqu'un dire Le travelo arrive, alors pour plaiser, je lui ai conseillé de se faire embaucher dans un cabaret. Mais ça ne l'a pas fait rire, j'ai été obligée de préciser que c'était de l'humour, oh là là, un peu de recul à la fin. (I, 24.)

Meikit eivät enää pysty peittämään hänen kellertävää ihoaan, mutta hän meikkaa sinnikkäästi ja liikaa, ja yhtenä päivänä kun kävelin hetken hänen kanssaan sairaalan puutarhassa, kuulin jonkun sanovan Transu tulee ja letkautin että hänen pitäisi mennä kabareehen töihin. Häntä ei kuitenkaan naurattanut, minun oli pakko tähdentää, että se oli vitsi, voi luoja, vähän leikkimieltä peliin. (ÄPP, 20–21.)

Sitaatti on novellista ”Un anorak et des bottes fourrées”, joka on suomennettu nimellä ”Anorakki ja turkissaappaat”. Kertojana toimii teini-ikäinen tyttö, jonka äidin syöpä on edennyt terminaalivaiheeseen. Kertomus alkaa, kun äiti ja tytär ovat menossa kauppojen alennusmyynteihin. Tyttären armoton ja julma tapa kuvata äidin syöpää järkyttää lukijaa, mutta samalla lukija tuntee pientä syyllisyyttä siitä, että tyttären kiukuttelu kaupassa ja äidin nälviminen myös hieman huvittavat.

⁷ Extradiegeettinen kertoja tarkoittaa kertojaa, joka ei ole osa tarinan maailmaa tai tapahtumia eli kyseessä on hän-kertoja, jolla on mm. mahdollisuus kertoa ja kuvata hahmojen sisäisiä kokemuksia (Hosiaislouma 2003, 412–413).

Castillonin novellien groteskius korostuu toisiaan vasten, mitä lukija ei välttämättä tulisi ajatelleeksi, jos novelleja ei olisi julkaistu kokoelmana. Kun lyhyitä kertomuksia on alettu tallentaa fyysiseen muotoon suullisen perinteen sijaan, ne on melkein poikkeuksetta koostettu kokoelmiksi. Lyhyiden tarinoiden varhaisimmista kokoelmista yksi kuuluisimpia lienee Giovanni Boccaccion teos *Decameron* (1353). Siinä lyhyillä kertomuksilla on kehyskertomus, joka näin koostaa yksittäiset kertomukset osaksi pidempää kertomusta. Lyhyiden kertomusten kokoelmille on ollut tyypillistä se, että vaikka ne ovat kirjoitetussa muodossa, niillä on suullisen perinteen ominaisuuksia ja ne on usein esitetty kehyskertomuksessa olevan puhetilanteen kautta. (Good 1994, 151, 154.) Useimmat kokoelman *Insecte* novellit muistuttavat jonkinlaista luonnotonta tai tajunnanvirtamaista puhetilannetta ja osa on tarinan sisällä olevia kerrontatilanteita, mutta kehyskertomusta niillä ei ole. Kehyskertomuksen vaatimus katosi aikanaan, mutta siitä huolimatta Annie Mignard (2000, 13, 26) toteaa teoksessaan *La nouvelle française contemporaine*⁸, että yksittäistä novellia on nykyään melkein mahdotonta julkaista, ainakaan paperisena versiona. Mignard käsittelee teoksessaan hyvin paljon kustannustoimittamisen ja taloudellisten vaatimusten vaikutusta ranskalaiseen novelliin. Novelli on usein osa kokoelmaa kustannussyistä, vaikei sillä olisi kokoelman muiden novellien kanssa muuta yhteistä nimittäjää kuin sama tekijä. Castillonin novellikokoelman novelleilla on kuitenkin useampi yhteinen ominaisuus, joten niitä on mielekästä tarkastella yksittäisten kirjallisten töiden lisäksi novelleista koostuvana yksikkönä, kuten Mignard (2000, 27) kutsuu novellikokoelmia, joilla on selkeä yhteinen temaattinen teema tai muu yhteen kokoava nimittäjä. Tulen myöhemmissä luvuissa osoittamaan, että tämän yksikön tuottava ominaisuus on juuri Castillonin novellien suhde groteskiin, ei pelkästään se, että päähenkilöt ovat aina äitejä ja tyttäriä, tai niiden muu temaattinen yhteys.

Mikäli novellikokoelman novelleilla on muitakin yhteisiä ominaisuuksia kuin sama tekijä, novellikokoelman kertomukset saattavat tuottaa ”spiraalin” tai ”ympyrän” (Mignard 2000, 32). Muodostaessaan ympyrän novellit tuottavat esimerkiksi temaattisen kehän, jossa hahmojen ymmärrys maailmasta tai itsestään kasvaa tai he asettuvat kronologisiin vaiheisiin ihmiselämää eli kertomuksen hahmot etenevät lapsesta vanhukseksi, vaiikkeivät olisi samoja hahmoja joka novellissa. Spiraalissa puolestaan esimerkiksi novellien kieli ja lauserakenteet saattavat muuttua yksinkertaisesta monimutkaisempaan. Mignardin (2000, 33) mukaan kokoelman kiertyminen spiraalina on mentaalinen ja emotionaalinen tapahtuma. Kokoelman *Insecte* ensimmäinen novelli ”J'avais dit une” (suomennoksessa ”Sanoin yksi”) ja viimeinen novelli ”Dix opérations en dix ans”

⁸ Tämä teos on Ranskan ulkoministeriön julkaisema, mutta se ei poista sitä faktaa, että Annie Mignard on arvostettu kirjallisuudentutkija ja kirjailija ja on suorittanut tohtorintutkinnon ranskalaisesta kirjallisuudesta.

(suomennoksessa ”Kymmenen leikkausta kymmenessä vuodessa”) ovat niin konkreettisilta tapahtumiltaan kuin teemoiltaan hyvin erilaisia. Jälkimmäinen on tyyliltään postmodernistisempi, tajunnanvirtamaisempi ja sen todellisuudesta on vaikea saada otetta. ”J'avais dit une” puolestaan on selkeä kertomus, jossa aika on lineaarinen ja kertomus muistuttaa muutenkin perinteisen kertomuksen kaavaa. Näiden kahden novellin perusteella voisi kuvitella, että kokoelma muodostaa spiraalin, jossa kertomusten rakenne muuttuu yhä rikkonaisemmaksi. Kerrontatapa ei kuitenkaan etene kokoelmassa yksinkertaisesta monimutkaiseksi, vaan kerronta ja sen koherenssi vaihtelee epäjohdonmukaisesti. Kun Castillonin kokoelman ensimmäistä ja viimeistä novellia vertaa, voidaan todeta, että myös elämänkaarta muistuttava ympyräkuvio on mahdollinen. Ensimmäisessä novellissa nainen kertoo lastensaannista. Viimeinen novelli on tyttären kertoma, jossa häntä ahdistaa äitinsä pian koittava kuolema. Kuitenkin ensimmäisessäkin novellissa on mukana kuoleman uhka: tuore äiti heittää toisen tyttärensä ulos liikkuvasta autosta, eikä lukijalle paljasteta, selviääkö tytär. Ensimmäisen ja viimeisen novellin välissä olevat novellit eivät noudata ympyrää esimerkiksi kuoleman tai vanhenemisen teeman kautta. Tämä odotusten rikkominen ympyrän, spiraalin tai muun geometrisen kuvion tuottamisen suhteen ja johdonmukaisuudesta kieltäytyminen ovat osa novellikokoelman groteskiutta.

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan Castillonin kokoelmaa *Insecte* kokonaisuutena. Joidenkin novellien rooli korostuu analyysissä ja jotkin novellit jäävät vähäisemmälle huomiolle. Taustalle jäävät novellit ovat ”L'heure du courrier”, ”Un bébé rose”, ”La honte” ja ”Se battre”⁹. Novellit sisältävät groteskeja elementtejä, mutta eivät ole tämän tutkielman näkökulman kannalta keskeisessä roolissa. Yksi tutkielman hypoteeseista on, että novellikokoelma tuottaa lukijalleen odotushorisontin, sillä sen kaikissa novelleissa esiintyy groteskeja piirteitä. Ne myös toistavat äiti-tytär-suhdetta. Yksi tutkielman haasteista tulee olemaan tasapainottelu riittävän informaation ja toistamisen välillä: novellikokoelman käsitteleminen kokonaisuutena vaatii, että kaikki novellit otetaan huomioon, mutta silloin niiden analyysistä on vaarassa tulla itseään toistavia.

⁹ Novellien suomenkieliset nimet samassa järjestyksessä ovat ”Postinjakohetki”, ”Vaaleanpunainen vauva”, ”Häpeä” ja ”Kuinka taistella”.

2 TEORIAN JA KONTEKSTIN MUODOSTAMINEN

Tutkielman teoreettinen lähtökohta on groteskin tutkimus, johon on yhdistetty muita teorioita. Käsitteen groteski määritelmä on vaihdellut vuosisadasta toiseen, eivätkä kirjallisuudentutkijatkaan ole samaa mieltä sen ilmenemisestä edes 1900-luvun kirjallisuudessa: Wolfgang Kayser (1981) korostaa 1800- ja 1900-lukujen groteskin kauheutta ja sen yhteyttä termiin ”das Unheimliche”. Philip Thomson (1979, 5) puolestaan ei ole vakuuttunut kyseisen termin olennaisuudesta, sillä se ei sovellu kaikkiin 1900-luvun groteskeihin teksteihin. Tutkijat Justin D. Edwards ja Rune Graulund (2013, 15) ovat todenneet, että groteskin määrittäminen on tuhoon tuomittua, vain se on varmaa, että se muuttuu. Tästä huomiosta lannistumatta tulen seuraavassa alaluvussa käymään läpi groteskin määritelmän eri tutkijoiden näkökulmista, ja esittelen oman näkemykseni groteskista 2000-luvulla. Sitä seuraavassa alaluvussa tarkastelen groteskin historiaa ranskalaisessa kirjallisuudessa. Nämä eri työvaiheet ovat olennaisia tutkielman kannalta, sillä groteskin erilaiset määritelmät ja muodot näkyvät uusina variaatioina 2000-luvun groteskissa. Kun groteski on määriteltä, siirrytään esittelemään teorioita fiktiivisistä mielistä, lukijapositioista ja odotushorisontista, sillä tutkielman tarkoitus on tarkastella, millaisiin lukijapositioihin groteski teksti kutsuu lukijaansa ja millä tavalla se luo groteskia odotushorisonttia.

2.1 Groteskin määritelmä

Kaikki groteskia tutkineet ovat suurin piirtein samaa mieltä siitä, että groteski on ambivalentti (mm. Bahtin 1995, 21). Se on häiritsevä ja mieltä kaihertava yhdistelmä toisiinsa sopimattomia asioita, kuten naurua ja inhoa tai kauhua (mm. Thomson 1979, 2). Bahtinin (1995, 42) mielestä kiinnostus groteskiin katosi melkein jäljettömiin 1800-luvulla. Hänen mielestään groteskia ei ollut enää käytännössä yhtään 1800-luvun lopun taiteessa, kun taas tutkija Sadrine Berthelot (2004, 10) pitää juuri 1800-lukua groteskin vuosisatana. Eri tutkijoilla on siis hyvin erilaisia määritelmiä groteskin käsitteestä ja erilaisia näkemyksiä siitä, minä vuosisatoina se on ollut taiteessa eniten esillä. Tässä alaluvussa tulen esittelemään groteskia tutkineiden teoreetikoiden käsitykset groteskista sekä johdattelen niistä oman näkemykseni groteskin olemuksesta. Useimmat tutkimukset mainitsevat groteskin tutkimuksessa Mihail Bahtinin ja Wolfgang Kayserin toistensa vastaparina. Aloitan groteskin määrittämisen Mihail Bahtinista, joka on tutkinut erityisesti keskiajan ja renessanssin

karnevalistista groteskia. Hänen jälkeensä siirryn käsittelemään Wolfgang Kayserin tutkimusta, jossa painottuu groteskin synkkä ja subjektiivinen puoli. Bahtinin ja Kayserin¹⁰ esittelyn jälkeen siirryn käsittelemään uudempaa tutkimusta. Aloitan feministisellä näkökulmalla groteskiin, jonka jälkeen siirryn käsittelemään groteskin eri alueita. Ristiriidat ja tulkintatapa ovat avainasemassa, kun määrittelen 2000-luvun groteskia. Lopuksi tiivistän näiden eri näkökulmien pohjalta oma käsitykseni groteskista.

2.1.1 Bahtinin määritelmä groteskista

Mikhail Bahtin (1995) on tutkinut enemmän keskiajan ja renessanssin karnevalistista groteskia, mutta yhtäkaikki hänen teoriansa sekä karnevalistisen groteskin piirteet ovat voimissaan myös 1900- ja 2000-luvuilla (vrt. Perttula 2011, 33¹¹). Tulen analyysiluvuissa osoittamaan, miten Claire Castillonin novellit sisältävät karnevalistisen groteskin elementtejä, mutta kommentoivat niitä myöhempien groteskin muotojen valossa. Bahtin (1995, 24) määrittelee groteskin ambivalenssiksi, jossa kaksi ääripäätä, kuten vaikka syntymä ja kuolema, on saatettu häiritsevällä, mutta kuitenkin positiivisella tavalla yhteen. Bahtinille groteskissa korostuu ruumiillisuus, ilo ja kansanjuhla. Hybridit (kuten ihmisten ja eläinten yhdistelmät), kaiken liioittelu (esim. kääpiöt, joilla on valtaiset kädet) ja hyberbolisuus ovat tyypillistä groteskille. (Emt. 19, 270.) Myös ylevän alentaminen ja alhaisen ylistäminen ovat yleisiä aiheita karnevalistiselle groteskille, kuten esimerkiksi juhlanan ylistysrunon kirjoittaminen ulostamiselle ja sen jälkeen pyyhkimiseen käytetylle pehmoiselle linnunpojalle (emt. 21; Willman 2007, 75–76). On myös varsin tyypillistä, että abstrakti käännetään materiaalis-ruumiilliseksi. Ruumiin rajat ja niiden ylittäminen ovat myös tavanomaisia aiheita, joten ulostaminen, yhdyntä ja syöminen sekä niiden liioittelu ovat groteskia. (Bahtin 1995, 20, 21, 24, 270, 277, 281.) Bahtinin (emt. 36) mielestä kaiken groteskin ehdoton yhteinen tunnuspiirre on nauru. Bahtin painotti määritelmässään iloista kansannaurua (emt. 49), mutta sen lisäksi huumori voi esiintyä myös epävarmana huvittuneisuutena, kyynisenä nauruna ja

¹⁰ Bahtin ja Kayser ovat vaikuttaneet suuresti myöhempään groteskin tutkimukseen. Heidän näkemyksensä ovat hyvin erilaiset, mikä osittain selittyy sillä, että Bahtin tietoisesti keskittyi keskiajan ja renessanssin karnevalismiin ja sen groteskiuden ilmenemiseen taiteessa, kun taas Kayser painotti tutkimuksessaan myöhempää Sturm und Drangin groteskiutta ja viktoriaanisen ajan sekä realismin groteskia. Bahtinin tavoite oli tehdä uudelleen näkyväksi keskiajan ja renessanssin groteski ruumiillisuus ja karnevalismi, jotka valistusajan ja viktoriaanisen ajan diskurssit olivat haalistuneet melkein kokonaan piiloon groteskin käsitteestä (Amigoni 1999, 32).

¹¹ Vaikka esimerkiksi 1900-luvun groteski ei Irma Perttulan (2011, 33) mukaan käsittelee tiettyjä aiheita, ruumiillisuus on kuitenkin usein vahvasti läsnä. Ruumiillisuus on ollut tärkeässä roolissa keskiajan ja renessanssin groteskissa, ja tämä erityisesti ruumiin mieltäminen portiksi groteskiin selittyy luultavasti sillä, miten kristinuskossa on luoto dikotomia sielun ja ruumiin välille, joista sielu on puhdas ja ruumis puolestaan helposti houkutusten vietävissä.

vahingonilona (vrt. Kayser 1981, 187). Myös hulluus on yhteistä kaikelle groteskille, ja se antaa mahdollisuuden nähdä käsitteen ”normaali” lävitse (Bahtin 1995, 37).

Bahtinin mukaan renessanssikirjallisuuden ruumiillisuuteen, josta hän käyttää termiä groteski realismi, kuuluvat kollektiivisuus, juhlavuus ja utooppisuus: ”Siinä kosminen, sosiaalinen ja ruumiillinen ovat erottamatta yhtä, jakamaton ja elävä kokonaisuus” (Bahtin 1995, 19). Bahtinin (emt.) mielestä karnevalistinen groteski lähestyy utopistista tilaa, jossa kansa voi nauttia vapaudestaan. Keskiajan groteskiin, joka oli vahvasti sidoksissa karnevaalijuhlaan, liittyy usein valtarakenteiden rikkominen. Groteski ei kuitenkaan ole pelkkä tuhoava voima sen sisäsyntyisen ambivalenssin takia: samalla kun se tuhoaa, se synnyttää jotakin uutta (emt. 21). Groteski kuvaa muutostilaa, joten sen suhde aikaan on tärkeä. Bahtinin (emt. 24) mielestä ambivalenssikin rakentuu yleensä ajan kautta, sillä groteskissa on samanaikaisesti muutoksen kaksi eri päätä, alku ja loppu yhtä aikaa.

Groteskille ruumiille on tyypillistä, että siinä on kaksi ruumista yhdessä. Bahtin (1995, 26) kirjoittaa siitä, miten ruumis pitää sisällään kaksi ruumiin tilaa samaan aikaan, kuten syntymisen ja kuoleman. Myös eläimen ja ihmisen ruumiiden yhdistelmä näyttäytyy Bahtinille groteskina. Bahtinin (emt. 25) mielestä groteskia erityisen hyvin tiivistävä kuva on raskaana olevat vanhat eukot ja vanha nainen synnyttämässä niin konkreettisesti kuin kuvainnollisestikin haudan partaalla. Mary Russo (1995) on tutkimuksessaan tarkastellut groteskia ja naiseutta. On huomionarvoista, että juurikin synnyttäminen on osa groteskia kuvastoa, kun vain yksi biologinen sukupuoli voi sen tehdä ja Russo (emt. 63) toteaaakin, että feministisestä näkökulmasta näissä Bahtinin mainitsemissa kuvissa korostuu inho ja kauhu ikääntymistä ja synnytyksen biologisuutta kohtaan, mikä jättää naiseuden alistaiseen asemaan. Groteskin erityiseen feminiiniyteen palataan feminististä näkökulmaa esittelevässä alaluvussa 2.1.3 sekä analyysiluvuissa sen mukaan, mikä on tarpeellista. Kohdeteoksen novellit käsittelevät kaikki äitien ja tyttärien suhteita, mutta naiseus ja sen esittäminen eivät ole tutkimuksen pääkohde.

Bahtinin (1995, 35) mukaan varhaisromantiikassa groteskista tuli subjektiivisempi, ja naurun rooli groteskissa pieneni. Bahtin kutsuu keskiajan ja renessanssin karnevalistisen groteskin jälkeistä groteskia romanttiseksi groteskiksi, ja määrittelee sen seuraavasti: karnevaali koettiin tällöin yksilön mielessä eristyksissä, ei enää kollektiivisena. Nauru redusoitui ja siitä tuli enemmän sarkasmia ja ironiaa riehakkaan ilon sijaan. Romanttisessa groteskissa kauhu on korostuneessa asemassa, ja

maailmasta on tullut yksilölle vieras ja outo paikka. (Emt. 35–37.) Määritelmä on siis täysin erilainen kuin keskiajan groteski, jossa kaikki oli julkista, ruumiillista ja yhtä.

Bahtinin (1995, 42–43) mielestä kiinnostus groteskiin katosi melkein jäljettömiin 1800-luvulla, ja nousi uudestaan esiin 1900-luvulla osittain uudelleen muotoutuneena. Romanttisen groteskin traditiota jatkoi modernistinen groteski, jota edustivat muun muassa surrealistit. Tämän kauhuun painottuvan groteskin rinnalla nousi esiin myös Bahtinin realistiseksi groteskiksi kutsuma suuntaus, joka puolestaan ammensi vaikutteita karnevalismista ja kansankulttuurin traditioista. Karnevaali oli keskiajalla ja renessanssissa kansanjuhla, jonka aikana ilakoitiin, ja kansalaisilla oli lupa poiketa totutusta yhteiskuntajärjestyksestä. Karnevaalissa juhlittiin hetkellistä vapautumista hallitsijan ikeestä, ja sen aikana siirryttiin lain ulottumattomiin. Siihen kuului pukeutuminen esimerkiksi toisen sukupuolen edustajaksi tai eläimeksi. Karnevaalijuhlissa valittiin narri, josta puettiin kuningas ja jota pilkattiin ja joka puolestaan pilkkasi muita. Karnevaalin lopuksi narri-kuningas pieksettiin. Sekä täysin pakanallisiin että kristillisiin karnevaaleihin liittyi hedelmällisyyskultin piirteitä. Karnevaalista siirryttiin paaston aikaan, minkä jälkeen seurasi jälleen tavallinen arki. (Emt. 7, 11, 176–177; Willman 2007, 71, 79.)

Karnevalistinen groteski on olennainen osa menippolaista satiiria, joka on antiikista säilynyt satiirimuoto. Menippeassa groteskia tuotetaan muun muassa sillä, että tyylilaji vaihtelee äkillisesti esimerkiksi runon ja proosan välillä. Toisin sanoen kerrontatavan yllättävä muuttuminen on nähty groteskina. (vrt. Perttula 2010, 34.) 1990-luvulla karnevalistista groteskia on myös Bret Easton Ellisin vuonna 1991 kirjoittama *American Psycho* ultraväkivallassaan, materiaalin korostamisessaan ja komiikassaan (vrt. Liulia 2014, 12–14; Mandel 2006¹²). Karnevalistisuus on siis edelleen ajankohtainen piirre groteskille, tosin ei siinä hyvin kapeassa määritelmässä, jonka Bahtin on rakentanut:

Kuten sanottu, keskiajan ja renessanssin groteski, josta huokuu karnevalistinen maailmantuntemus, vapauttaa maailman kaikesta kauheasta ja pelottavasta, muuttaa sen vapaaksi pelosta ja siksi hyvin iloiseksi ja valoisaksi (Bahtin 1995, 45).

¹² Mandel ei artikkelissaan käsittele romaanin *American Psycho* humoristisia ja karnevalistisia puolia, mutta hänen artikkelistaan on nähtävissä, miten hänen analysoimansa ristiriitaisuus ja diskurssien häiritsevyys tuottaa koomisia ja karnevalistisia elementtejä. Esimerkiksi päähenkilön ritualistisesti käyttämä tekosyy poistua sosiaalisista tilanteista, koska hänen ”pitää palauttaa videokasetteja” saa huvittavia ja absurdeja piirteitä, samoin ristiriita lakonisen kerrontatyylin ja karmaisevan sisällön välillä tuottaa groteskin vaikutelman. Myös ympäröivä todellisuus, jossa vain ulkopinnalla on merkitystä, karnevalisoituu teoksessa. Muotimerkkien ylistys tuhoaa niiden merkitystä, mikä on hyvin tyypillistä karnevalistisessa groteskissa: hegemonisen aseman saavuttaneet joutuvat naurettavaan valoon ja valtajärjestelmän ontous tulee esiin.

Karnevaaliin kuuluu kuitenkin myös väkivalta ja mielivaltaisuus (Willman 2007, 81; Robinson 1984, 95; vrt. Perttula 2010, 29; 2011, 24). Kansanjuhlan sävyttämästä karnevaalista on kaksi tulkintaa: joko asioiden karnevalisointi ja absurdus vahvistaa vallassa olevaa järjestystä tai sitten se juuri osoittaa, miten vallitseva järjestyskin on keinotekoinen järjestys. Karnevaali vaihtuu tyypillisesti katumukseen ja paastoon, joista palataan takaisin normaaliin arkeen. Paasto ja karnevaali vahvistavat tällöin normaalia, karnevaalia edeltävää ja sen jälkeen palaavaa yhteiskuntajärjestystä. Karnevaali voi tulkinnasta riippuen joko tukea tai kumota vallitsevan valtajärjestelmän, mutta nämä kaksi tulkintaa eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois, sillä eri näkemykset ovat vallallaan eri yhteiskuntaluokissa: vallassa olevat uskovat karnevaalin vahvistavan heidän valtaansa. (Willman 2007, 73; de Leeuw 2015, 67.) Karnevaali on Jussi Willmanin (2007, 73) mukaan köyhien satiiria rikkaita kohtaan, kun vastakohtat on käännetty ja väärä kuningas pilkkaa oikeaa hallitsijaa. Karnevaalijuhlinta saattaa kuitenkin muuttua harmittomasta juhlimisesta väkivaltaiseksi vallanriistoksi (emt. 78) ja karnevalistista groteskia hyödyntävän satiirin juuret ovat kostossa ja aggressiossa (vrt. Robinson 1984, 95). On todistettu, että historiallisten karnevaalijuhlien aikana tehtiin väkivaltaa vähemmistöjä kohtaan ja raiskattiin naisia (Russo 1995, 60). Karnevaali ei siis ollut kaikkien alistettujen kansanosien yhteistä riemua, vaan jopa karnevaalissa jotkut ovat tasa-arvoisempia kuin toiset.

Bahtin (1995, 49) puhuu ”aidosta groteskista” määritellesään karnevalistista groteskia ja kutsuu rappeutumiseksi sitä, että jo 1600-luvulla groteskin muodot alkoivat muuttua staattisiksi lokeroiksi ja tietyiksi lajityypeiksi. Groteski pyrkii Bahtinin (emt.) itsensä mukaan kuvaamaan olemassaolon muuttumista ja ehtymättömyyttä. Koska groteski kuvaa olemassaolon muuttumista, on sen itsekkin muututtava tässä kuvaamisprosessissa. Täten se ei myöskään voi pysyä keskiajan ja renessanssin karnevalistisen groteskin kaltaisena. Groteskin olomuoto muuttuu, sillä se on esteettinen ilmaisumuoto historiallisella ulottuvuudella. Eri aikakausien ihmiset pitävät groteskeina eri asioita, joten sosiohistoriallinen konteksti on huomioitava. (Edwards & Graulund 2013, 11, 16.) Juuri tästä syystä on mielestäni tärkeää tutkia, millaiseksi groteski on muotoutunut uudella vuosituuhannella.

Karnevalistisessa groteskissa kuolema on osa elämää, ei sen negatio (Bahtin 1995, 47). Tämä huomio ei ole kovin tärkeässä asemassa Bahtinin määritelmässä groteskista, mutta se on olennainen osa tämän tutkielman kohteena olevaa novellikokoelmaa. Kuolema, sen kohtaaminen ja siihen suhtautuminen nousevat tärkeään asemaan Castillonin kokoelman viidessä¹³ novellissa.

¹³ Novellit ovat ”Un anorak et des bottes fourrées” (”Anorakki ja turkissaappaat”), ”Tu seras une femme, ma fille” (”Tytöni, sinusta tulee nainen”), ”Nœud-nœud” (”Äidin pikku pyöveli”), ”Ma mère ne meurt jamais” (”Äiti ei ikinä kuole”) ja ”Dix opérations en dix ans” (”Kymmenen leikkausta kymmenessä vuodessa”).

Karnevalistisessa groteskissa kuolema ei ole (ihmis)ruumiin loppu, sillä ruumis jatkaa elämää seuraavissa sukupolvissa¹⁴ (Bahtin 1995, 285). Kaikki kokoelman *Insecte* tarinat ovat kohtauksia sukupolvien välillä, mikä korostuu erityisesti hahmojen valtasuhteissa. Länsimaisessa ajattelussa korostuu maailman hahmottuminen dikotomioiden kautta: henki ja ruumis, ylhäinen ja alhainen, elämä ja kuolema. Groteski yhdistelee näitä ihmisten erottamia kategorioita ja osoittaa samalla, miten keinotekoisia ne saattavat olla.

Karnevalistisessa groteskissa ihminen on nähty aktiivisena olentona, sillä yhteiskunnan säännöt ja rajoitteet kumoutuvat hetkeksi (vrt. Willman 2007, 72). Bahtinin (1995, 9) mielestä karnevaalissa ei ole jakoa esiintyjiin ja katsojiin, vaan kaikki osallistujat ovat karnevaalivapauden lakien alla. Myös groteski teksti pyrkii kohti samanlaista tilaa. Se vetoaa lukijansa tunteisiin ja yrittää houkuttaa sellaiseen lukijaposition, joka on valmis osallistumaan groteskin tuottamiseen tekstin maailmassa. Tietystikin groteski myös työntää lukijaansa samalla pois omalla ambivalenssillaan, mikä on korostunut seuraavaksi käsiteltävässä Wolfgang Kayserin määritelmässä groteskista. Lukijaan kohdistuva ristiriitainen paine on osa groteskia.

2.1.2 Kayserin määritelmä groteskista

Historiallisten näkökulmien esittelyn lisäksi Wolfgang Kayser (1981, 183–184) on pyrkinyt määrittelemään groteskia myös yleisellä tasolla, jolloin hänen mukaansa groteski on vieraaksi tullut maailma. Ihmisestä tulee groteski Kayserin mukaan silloin, kun häneltä riistetään ihmisyyden ja hänestä tehdään esimerkiksi marionettinukkemainen. Ihminen ei kuitenkaan ole pääroolissa Kayserin määritelmässä, vaan groteski on pahantahtoisten voimien interventio, jonka edessä ihminen on voimaton. Irma Perttula (2010, 145–148) käyttää groteskia määritellessään deterministisyyden käsitettä, joka on yhteistä Perttulan mielestä sekä groteskille että tragedialle. Deterministisyys ilmenee kohtalona tai absoluuttina, jonka vallan ja voiman edessä groteskin kertomuksen hahmot eivät voi tehdä mitään. Perttula linkittää absoluutin ja kohtalon Kayserin kuvaamiin pahoihin voimiin, jotka ovat ylivoimaisia ihmiseen nähden. Deterministisyys yhdistyy myös Kayserin näkemys ihmisistä marionetteina, toteuttamassa karmaisevaa nukketatteriesitystä ilman, että voivat siihen vaikuttaa.

¹⁴ Yleensä perimän kautta, mutta joskus karnevalistisessa groteskissa ruumis jatkaa elämäänsä toisissa ruumiissa esimerkiksi silloin, kun nuoret lapset syövät vanhempansa.

Vaikka Kayser kirjoittaa myös oman itsen vieraantumisen, hänen mukaansa groteski on struktuuri, joka tiivistyy seuraavasti:

THE GROTESQUE IS THE ESTRANGED WORLD¹⁵. But some additional explanation is required. For viewed from the outside, the world of the fairy tale could also be regarded as strange and alien. Yet its world is not estranged, that is to say, the elements in it which are familiar and natural to us do not suddenly turn out to be strange and ominous. It is our world that has to be transformed. Suddenness and surprise are essential elements of the grotesque. -- We are strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world. The grotesque instills fear of life rather than fear of death. -- [Grotesque] is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe. (Kayser 1981, 184–185.)

Lainauksesta ilmenee, että Kayserille fantasiamaailma ei ole groteski, vaan groteskia on, kun realistinen, meidän todellista maailmaamme muistuttava maailma muuttuu vieraaksi ja oudoksi¹⁶. Kayser (1981, 37) myös toteaa, että groteski maailma on ja ei ole meidän maailmamme, sillä se on muuttunut oudoksi yleensä pahantahtoisten voimien ansiosta. Tämän voi ymmärtää niin, että Kayserin mielestä groteski tarvitsee maailman ja sen ulkopuolisten asioiden kohtaamistilanteen. Maailman muuttuminen vieraaksi aktualisoituu havaintotilanteessa, mikä on nykytutkijoiden painotus groteskin määritelmässä (vrt. Lehtimäki 2011, 47; Régent 2011, 83).

Kayserin (1981, 185) mukaan ”we are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd”. Yleensä absurdi määritellään joksikin järjenvastaiseksi, joka herättää epäloogisuudessaan huvittuneisuutta (Thomson 1979, 29). Näin ei kuitenkaan ole Kayserin (1981, 185) mielestä, vaan hänelle absurdia ovat esimerkiksi kreikkalaisten tragedioiden perhesurmat. Kayser nimeää tragediat absurdeiksi, ja samalla määrittelee käsitteen seuraavasti: absurdus on epäjohdonmukaisia hulluuden tekoja, jotka kumpuavat tragedioiden suhteesta moraaliin. Kayserin määritelmässä huumorin ja naurun rooli on paljon pienempi kuin Bahtinin määritelmässä. Kayser (emt. 187) hyväksyy naurun groteskissa kolmessa eri tapauksessa. Se voi olla 1) synkkää ja saatanallista naurua, 2) se voi olla hahmon, kertojan tai lukijan tahdoton reaktio kauhuihin, tai 3) se voi olla leikkiä absurdin kanssa. Leikki absurdin kanssa voi Kayserin (emt.) mielestä olla alkuun iloista leikkiä, mutta se voi hyvin helposti muuttua vaaralliseksi. Tällöin se kiidättää leikkijänsä kauhujen keskelle ja vie hänen vapautensa. Toisin sanoen Kayserin groteskissa kauhu ja nauru eivät ole ambivalentissa

¹⁵ Korostettu muotoilu on kuten Kayserin teoksessa.

¹⁶ Kayserin määritelmä groteskista on hyvin lähellä Freudin määritelmää termistä ”das Unheimliche”, jossa jokin alunperin tuttu on muuttunut vastenmieliseksi tai kammottavaksi (Freud 2005, 31).

asetelmassa, vaan kauhu on selvästi dominoiva¹⁷. Huumorin merkityksen vähäisyydestä ja kauhuelementtien korostumisesta Kayserin määritelmässä kertoo myös se, että Kayserin (1981, 135) mukaan vuosina 1916–1925 toiminut italialainen ”Teatro del grottesco” -taiteilijaryhmä oli malliesimerkki ”todellisesta groteskista”. Ryhmän ideologia oli, että kaikki on turhaa ja onttoa, ja ihminen on vain marionetti, joka sätkii naruissaan. Teatteriryhmän mielestä maailma oli synkkä ja sattumanvarainen. Huumorin merkitys on tässä tilanteessa kutistunut olemattomaksi Kayserin määritelmässä, mitä esimerkiksi Bahtin on kritisoinut:

Kayserin määritelmässä hämmästyttää ennen muuta se pelkästään synkkä, kauhea ja pelottava sävy, minkä tutkija näkee groteskissa maailmassa. Itse asiassa tämä sävy on täysin vieras groteskin kehitykselle ennen romantiikkaa. (Bahtin 1995, 44–45.)

Bahtin (1995, 45) myös kritisoi, ettei maailman vieraantuminen, joka Kayserilaisessa groteskissa on olennaista, ole lainkaan esillä varhaisessa groteskissa. Kayser (1981, 188) kuitenkin toteaa, että groteskissa on myös pieni toivonpilkahdus. Kayserin tutkimuksessa viimeinen määritelmä groteskista on, että se on yritys kutsua esiin ja kukistaa maailman demoniset puolet. Sekä Bahtinilla että Kayserilla groteskin yksi ”tarkoitus”¹⁸ on voittaa demonisuus ja pahuus. Bahtinin määritelmässä nauru tuhoaa pahan, Kayserilla puolestaan kauhujen kohtaaminen. Muun muassa Perttula (2011, 37) epäilee, voiko kummankaan teoreetikon esittämää pahan voittamista todella tapahtua groteskissa.

Vaikka Kayserin päämääritelmä groteskista on vieraaksi tullut maailma, myös ihmismieli ja siitä kumpuava groteski on analyysin kohteena. Kayserin (1981, 135–137) mukaan ihmismieli on groteski, kun se on jakautunut, ja naamioista on tullut osa persoonaa. Kayser kuitenkin mieltää naamion sosiaalisena roolina, ja sen kanssa ristipaineessa on yksilön sisin minä. Kayserin (emt. 184) näkemys on, että kaunokirjallisuudessa groteski ilmenee juurikin ihmisen hulluutena, kun ihmisen oma mieli jakaantuu ja kauheat voimat ottavat ihmisestä vallan. Kauheat ja pahat voimat ovat Kayserin määritelmässä jokin ulkopuolinen voima. Tulkitsen, että hulluus on Kayserin määritelmässä selkeärajainen, ja se ikään kuin puhkeaa ja tunkeutuu yllättäen todellisuuteen tai ihmismieleen. Kuitenkin kaikessa muussa groteskin määrittelyssä korostuu, miten groteski on yhdistelmä, jopa yhteensulautuma, ristiriitaisia asioita ja piirteitä, jolloin hulluus ei välttämättä koskaan ollutkaan erillään ihmisen mielestä. Ihminen luo kategorioita pystyäkseen hahmottamaan maailmaa ja ihmisen luomien rajojen rikkomisen johtaa groteskin leimaan. Kategoriat eivät ole muuttumattomia totuuksia, ja kategorioiden rajat ovat usein keinotekoisia. Tästä esimerkkinä toimii

¹⁷ On mahdollista, että Kayserin synkkään näkemykseen groteskista vaikutti se, että toisesta maailmasodasta ja sen kauhuista oli kulunut hänen tuskin kaksitoista vuotta, kun Kayser kirjoitti teostaan.

¹⁸ Mikäli taiteella on oltava jokin tarkoitus, jotta se oikeuttaisi olemassaolonsa.

jako hullun ja terveen välillä. Groteski paljastaa, että mielenterveys ja hulluus ovat toisistaan erotettujen kategorioiden sijaan ennemminkin ääripäitä janalla, jonka johonkin kohtaan jokainen ihminen asettuu. Hulluus hämäränä maastona on hedelmällinen näkökulma tutkimukselleni, sillä Castillonin novellien kertojat eivät ole mustavalkoisesti terveitä tai hulluja, vaan heidän hulluutensa ja groteskiutensa asettuvat useisiin eri kohtiin hulluuden janalle.

Kayserilaiseksi groteskiksi kutsuttu groteskin muoto mielletään ennen kaikkea subjektiiviseksi ja Perttula (2010, 30) viittaakin tutkimuksessaan yleensä kayserilaiseksi groteskiksi kutsuttuun groteskin muotoon ”subjektiivisena groteskina”. Kayserin jälkeisessä groteskin tutkimuksessa groteskin määritelmä on edennyt vielä subjektiivisempaan suuntaan kuin mitä Kayser itse esitti sen olevan. Subjektiivisuuden korostaminen tuo groteskiin mukanaan myös sen, miten subjektit havainnoivat ja tulkitsevat asioita. Useiden tutkijoiden mielestä niin Bahtinin kuin Kayserin käsitys groteskista on viety turhan pitkälle joko kauhun tai naurun puolelle (Mc Elroy 1989, 15; Perttula 2010, 29; vrt. Riikonen 1999, 40–41). Juuri tästä syystä on tärkeää tutkia, millaiseksi groteski on muotoutunut uudella vuosituhatluvalla.

2.1.3 Feministinen groteskin tutkimus

Tämän pro gradu -tutkielman aiheena on joukko novelleja, joiden kaikki päähenkilöt ja kertojat ovat naisia. On siis syytä todeta, miksei feministinen näkökanta ole vahvemmin esillä, tai osa teoreettista viitekehystä. Syy on se, että vaikka naishahmot ovat kertojia ja fokalisoijia, se ei tarkoita, etteikö nainen voisi edustaa yleistä. Tämän tutkielman lähtöajatus on se, että groteskia tuottaa inhimillinen mieli, jolla ei sinänsä ole sukupuolta. Feminististä näkökulmaa groteskiin ei kuitenkaan sivuuteta täysin. Sukupuolen merkitystä groteskin tuottamisessa tullaan kyllä tarkastelemaan, mutta koko pro gradu -tutkielman läpi pysyy pääajatuksena, että groteskia tuottaa juuri ihmismieli ja tapa kertoa ja havainnoida. Sukupuoli korostuu analyysin kohteena olevissa novelleissa silloin, kun hahmot ja kertojat niin valitsevat. He itse ottavat naiseuden groteskiuden käsittelyyn, mutta edelleenkin heidän kerrontansa ja näkökulmansa on se, joka groteskia loppujen lopuksi tuottaa.

Mary Russon teoksen *The Female Grotesque: risk, excess and modernity* (1995) alaotsikko kertoo, millaisista asioista naiseuden groteskius rakentuu. ”Excess” eli ylenpalttisuus, on ikivanha groteskiin yhdistetty ominaisuus. Riski puolestaan ei ole esiintynyt aikaisemmassa tutkimuksessa

samanlaisessa roolissa. Naisgroteskin (tai groteskin naisen) riskit ovat monitahoiset. Ottamalla itse riskejä eli olemalla aktiivinen ja normaalin sekä naisen mallia rikkova (kuten lentäjä Amelia Earhart) nainen on riski ympäristölleen (Russo 1995, 19–20). Itsensä riskeeraava nainen on siis riski myös ympäristölle, koska rikkoo ja kyseenalaistaa ympäristön totuttuja käytäntöjä. Myös groteskius itsessään on riski naiselle itselleen, sillä kun naisen ruumiista tulee transgressiivinen eli siitä tulee groteski, nainen on sekä vaarallinen että vaarassa. (Emt. 60.) Kun jokin rikkoo yhteiskunnan rajoja, se ei voi turvautua niiden rajojen suojaavuuteen (vrt. väkivalta ja sen kohteeksi joutuminen). Tarkastellessaan friikkiyden ja groteskin suhdetta Russo (emt. 79, 80) osoittaa, että vaikka epämuodostuneiden ihmisruumiiden kohdalla puhutaan ”luonnonoikuista” (”freaks of nature”), friikkiys on kuitenkin vahvasti kulttuurinen ja kielellinen rakenne, ja erilaisten modernien (tästä Russon teoksen otsikon ”modernity”) diskurssien kuten lääketieteen kehittyminen muutti suhtautumista ihmisruumiin anomalioihin. Aikaisemmin esimerkiksi hermafrodiittia pidettiin groteskina, sillä hänessä yhdistyi villisti sekä mies että nainen, mutta lääketieteen diskurssissa hänestä tulee aktiivisen olennon sijaan friikki, jota katsotaan ja tarkastellaan. Hermafrodiittia hallitaan tällöin lääketieteellisellä diskurssilla. Diskurssi, kerronta ja niiden käyttäminen hallinnan välineenä ovat esillä joissakin Castillonin kokoelman novelleissa. Myös ylenpalttisuus on tärkeä osa Castillonin kokoelman groteskiutta.

Kuten olen aikaisemmin esittänyt, Claire Castillonin novellikokoelma käyttää hyödykseen erilaisia groteskin määritelmiä. Russon ajatukset ovat yksi niistä kehyksistä, joita novellit käyttävät. Ne novellit, joissa groteski on fyysisempää ja ruumiillisempaa, kommentoivat groteskin suhdetta naisruumiiseen ja myös miten yhteiskunta suhtautuu naiseuteen.

2.1.4 Groteski ristiriitana ja normien rikkomisena

Tässä alaluvussa syvennytään groteskin määritelmään ristiriitana ja normien rikkomisena. Bahtinin ja Kayserin näkemyksiä esitelleissä alaluvuissa on jo todettu, että groteski on jotakin yletöntä eli se rikkoo totuttuja kategorioita ja siinä yhdistyvät ristiriitaiset asiat. Nämä piirteet ovat korostuneet 2000-luvulla tehdyissä tutkimuksissa, erityisesti Virginia E. Swainin (2004) tutkimuksessa ja Irma Perttulan väitöskirjassa ja tieteellisessä artikkelissa (2010; 2011).

Teoksessaan *Grotesque figures. Baudelaire, Rousseau, and the Aesthetics of Modernity* (2004) Virginia E. Swain esittää väitteen, että Charles Baudelairen tuotanto on vaikuttanut merkittävästi modernin (eli 1800- ja 1900-lukujen) groteskin muotoutumiseen. Swain tarkastelee groteskin määritelmää Baudelairen tuotannossa ja samalla myös tutkii, millainen vaikutus ja rooli Jean-Jacques Rousseauilla on Baudelairen tuotannossa sekä millainen Rousseauin vaikutus on ollut Baudelairen näkemykseen groteskista. Samalla Swain myös vertailee kriittisesti Rousseauin näkemystä groteskista Rousseauin omiin aikalaisiin, sekä myös suhteessa Baudelaireen ja hänen aikalaisiinsa. Swain (emt. 12, 127) toteaa groteskista yleisesti, että se on mielekkäämpää nähdä prosessina tai merkin ja merkityksen epätasapainona kuin esimerkiksi tyylinä. Baudelairen tuotannossa groteskit hahmot eivät ole hybridejä, vaan voimansa ja merkityksensä menettäneitä olentoja. He ovat esimerkiksi jumalhahmoja, jotka uusi uskontojärjestelmä on muuttanut fetisseiksi ja taikakaluiksi, joihin kohdistetaan liikaa ihailua ja joista on tullut huvittavia toisessa, nyt dominoivassa, kulttuurissa. (Emt. 16.)

Merkityksen ja merkitsijän ristiriita muodostaa Swainin mukaan Baudelairen tuotannon groteskin, ja samalla yleistyy groteskin määritelmäksi. Monissa Baudelairen kirjoittamissa kertomuksissa groteski syntyy todellisuuden ja siitä rakennettujen ideaalien ristiriidasta (Swain 2004, 134–135). Jotta ristiriita toimisi, se on pystyttävä näkemään, jopa ymmärtämäänkin jollain tavalla. Groteskissa olennaista on ristiriitojen ja kaksoismerkityksien havaitseminen. Swainin näkemys groteskin ja todellisuuden suhteesta eroaa Kayserin näkemyksestä. Kayserilla todellisuus on muuttunut vieraaksi, kun taas Swainin näkemyksessä ihmisten suhde todellisuuteen on rikki. Ideat rakennelmat eivät vastaa asioita, joita ne yrittävät kuvata. Todellisuus ei muutu oudoksi, vaan ihmisten kuvitelmien ja todellisuuden sovittamaton ristiriita tuottavat groteskin efektin. Ero ei ehkä vaikuta suurelta, mutta on silti merkittävä: 2000-luvulla tehdyssä tutkimuksessa subjektiivisuus ja tulkinnalliset ristiriidat ovat yhä tärkeämmässä roolissa groteskia määriteltäessä. Perttula (2010, 124) on Swainin kanssa samoilla linjoilla siitä, että groteskissa on kyse ihanteen ja todellisuuden ristiriidasta. Kayserin groteskissa maailma muuttuu oudoksi ja fantastiseksi, mutta Perttula (emt. 125) toteaa analyysissään, että groteski on sitä, kun torjuttu todellisuus paljastuu ja kohdataan. Sekä Perttulan että Kayserin käsitykset ammentavat Sigmund Freudin käsitteestä ”das Unheimliche”. Perttulan mielestä todellisuus voi olla kauhea, kiero ja pirullisella tavalla humoristinen, kun taas mielikuvat siitä ovat vääristyneitä, usein idealisoituneita, ja ne pirstoutuvat kohdatessaan todellisuuden. Tässä tutkielmassa on valittu pääkäsitteeksi groteski käsitteen das Unheimliche sijaan. Painavin syy tähän on se, että Freudin (2005, 29–30) määritelmä käsitteestä das Unheimliche sisältää lähinnä negatiiviset tunnereaktiot, kun taas groteskiin sekoittuu ambivalentisti

positiivisiakin tunteita. Toisekseen das Unheimliche -käsitteessä kyse on reaktiosta ristiriitaiseen asiaan, joka on alkuun ollut tuttu, mutta on sitten muuttunut kammottavaksi (Freud 2005, 31). Groteskin voi ehkä hieman kärjistetysti sanoa olevan sama prosessi toisin päin: jostakin muodottomasta ja ristiriitaisesta aletaan hahmottaa tuttuja osia (Harpham 1982, 3). Das Unheimliche ja groteski ovat käsitteinä hyvin lähellä toisiaan, ja yksi novellikokoelman *Insecte* novelleista käyttää hyödykseen enemmän das Unheimlicheä kuin groteskia, mihin palataan alaluvussa 5.3.

Groteski yhdistelee ylettömästi eri asioita ja osia, luoden hämmentäviä tai fantastisia yhdistelmiä. Vaikka lopputulos on outo ja hämmentävä, siitä pystyy kuitenkin erottamaan pieniä tuttuja palasia (Harpham 1982, 3, 178). Groteski on ylenpalttinen ja valtaisa, eikä sitä ole mahdollista lokeroida (Perttula 2011, 26, 28). Irma Perttulan (emt. 27) mukaan groteskissa on juurikin kysymys siitä, että se rikkoo kulttuurin tuottamia kategorioita, jolloin se on ”epäpuhdas”. Epäpuhtaus sitoo myös Perttulan määritelmään ajatuksen, että groteski on jotakin alhaista. Jotta jokin asia on groteski, sen on rikottava normeja, biologisia ja ontologisia konsepteja, sekä käsitystä ihmisyydestä (emt. 29). Sen on siis rikottava lukijansa ajatusmaailmaa tai ainakin lukijan tiedostamia normeja ja konsepteja, vaikkei lukija niitä itse hyväksyisi tai kannattaisi¹⁹.

”Ristiriitaisuus” esiintyy melkein kaikkien teoreetikoiden määritelmässä groteskista. Ristiriita voi olla esimerkiksi käsityksen muodostamisessa (conceptualization) tai esitystyylissä tai se voi ilmetä diskurssin ja sisällön ristiriitana. (Perttula 2011, 35–36.) Ristiriitaisuus groteskin määritelmässä korostuu monilla eri tasoilla: groteski voi myös rakentua kertomuksen eri fokalisaatioiden ristiriitaisuudesta (Perttula 2010, 167), kun eri hahmojen näkökulmat kuvaavat saman asian ristiriitaisesti. Toisin sanoen yksi totuus tai ideologia ei dominoi, vaan eri vaihtoehdot jäävät toisiaan ikuisesti kiistävään asemaan. Groteskeista henkilöahmoista Perttula (emt. 156) toteaa, että niiden ”vaikutus on vastenmielisen ja liikuttavan roolien välissä” ja että vaikutelma hahmoista voi myös häilyä tai vaihdella näiden kahden roolin välillä²⁰.

Ristiriita groteskissa syntyy varsin usein siitä, että toisiinsa sopimattomia komponentteja on tuotu yhteen, ja mikä onkaan ristiriitaisempaa kuin negatiivisen ja positiivisen tunteen yhdistyminen? Tämän takia groteskin määritelmään on yhtäältä liitetty ilo ja nauru (esim. Bahtin) ja toisaalta

¹⁹ Selkeä esimerkki tästä on vaikkapa tilanne, jossa homoseksuaalisuuteen kielteisesti suhtautuvassa yhteiskunnassa elävä homoseksuaali lukee teosta, jossa groteski rikkoo juuri tuota seksuaalisuuden tiukkaa normia. Hän tiedostaa normin olemassaolon, muttei välttämättä itse kannata sitä.

²⁰ Nuo kaksi roolia ovat tulosta siitä, että lukija tulkitsee hahmon samanaikaisesti sekä liikuttavaksi että iljettäväksi.

kauhu ja inho (esim. Kayser). Justin D. Edwards ja Rune Graulund (2013, 4) toteavat, että groteskissa inho sekoittuu nauruun. Tämä ristiriitaisten tunteiden samanaikaisuus on olennainen osa groteskia. Jos jokin olisi vain vieraannuttavaa ja kauheaa, se olisi kauhua, ei groteskia. Tämän takia huumorilla ja huvittavuudella on tärkeä rooli groteskissa, oli huumori sitten miten kieroutunut tahansa. Kauhun ja naurun lisäksi groteskissa yhteen ovat voineet kietoutua myös inho (*repulsion*) ja kiinnostus eli (tirkistelyn)halu (*fascination, desire*) (emt. 78; vrt. Cohen 1996, 16–17). Lukijan oman reaktion ristiriitaisuus saattaa olla yksi syy, jonka takia groteski teos kiinnostaa lukijaa.

Perttulan (2011, 35–36) mukaan groteskin ristiriitaisuus perustuu pohjimmiltaan etiikan ja/tai logiikan ristiriitaisuuteen: olennaista on epäharmonia. Perttulan (emt. 38) mielestä groteski maailma kieltää hierarkian ja dikotomian, joten aina kun sitä yrittää määritellä, se kieltää määritelmät ja lokerot sekä eettiset arvostelmat. Groteski teksti ei tarjoa moraalisia mielipiteitä tai arvostelmia. Tulkitsen, että Perttula tarkoittaa tällä sitä, että eettisiä arvostelmia ei tehdä tarinamaailmassa kertojan tai hahmojen toimesta niin, että arvostelma saisi hegemonisen aseman totuutena. Eettinen ristiriita kuitenkin syntyy siitä, että groteskin maailman hierarkiat ja valtarakenteet tunnustetaan vääristyneiksi, ja tällöin jonkinlainen eettinen arvostelma kehittyy esimerkiksi lukijan tulkintaprosessissa. Lukija on se taho, joka kokee eettisen ristiriidan.

Perttulan (2010, 32) mukaan groteskin määritelmät ovat kautta vuosisatojen nojanneet siihen, miten se on suhteessa normiin. Groteski vapauttaa sen, minkä sivistynyt yhteiskunta on yrittänyt piilottaa ja lukita pois, kuten mielenvikaisuuden, rikollisuuden, seksuaalisen poikkeavuuden ja fyysiset anomaliat (Perttula 2011, 30). Groteski muistuttaa, miten ohut sivistyksen kuori on ja miten helposti ihminen muuttuu barbaariseksi tai pedoksi (vrt. emt. 33). Ihminen on groteski, kun hän rikkoo ihmisyyden normeja joko olemuksellaan tai käytöksellään. Muotopuoli ihminen on välillä leimattu hirviöksi²¹. Renessanssin aikaan hirviöllä oli usein groteski ruumis, joka kuvattiin koomiseksi, mutta romantiikan aikana groteskin määritelmässä alkoi korostua henkinen ja emotionaalinen kauhu, ja samalla groteski hirviömäisyys alkoi esiintyä teoissa ja ajatuksissa, ei vain ruumiinmuodossa (Edwards & Graulund 2013, 36; Webb & Enstice 1999, 89–90). Groteskia on ihmisen ja hirviön rajan rikkominen, kun ihminen tekee hirviömäisiä ja moraalittomia tekoja.

²¹ Keskiäikaisessa Euroopassa vieraita alueita ja kansoja kuvaavat matkakertomuksissa ulkomaalaiset ihmiset kuvattiin usein groteskeiksi hirviöiksi. Lohikäärmeet olivat taruhirviöitä, mutta niin sanotusti ”todellisia hirviöitä” oli kolmea lajia: ylettömät hirviöt, kuten vaikka jättiläiset, puutteelliset hirviöt eli ihmisruumiit, joista puuttuu esimerkiksi raajoja, sekä hybridihirviöt, jotka olivat ihmisen ja eläimen yhdistelmiä. (Edwards & Graulund 2013, 44–47.)

Russo (1995, 100) toteaa, että 1900-luvun elokuvataiteessa hirviömyömyys ja sen olemuksen pohtiminen näky selkeänä osana groteskia. Hirviö on rajojen ulkopuolella tai rajatilassa (emt.). Hirviö on joiltakin ominaisuuksiltaan enemmän (esim. ylimääräisiä ruumiinosia) tai vähemmän (esim. vailla kykyä emptiaan) kuin ihminen, mutta ihminen ja ihmisyykseen eivät ole pysyvillä rajoilla varustettuja käsitteitä:

The essential attribute by which one may recognise the monster, in its literary form, is the abrogation of individual humanity. The cultural inscription of fully human varies according to time, place, custom, and even fashion. (Webb & Enstice 1999, 91.)

2000-luvun groteski asettaa tarkastelun kohteeksi ihmisyyden. Se kyseenalaistaa, mitä on normaali (Edwards & Graulund 2013, 8) ja jättää lukijansa muodostamaan oman mielipiteensä. Väitän, että ihmisyyden ja hirviömyömyyden yhteenkietoutuminen on noussut 2000-luvulla tärkeään rooliin groteskissa (vrt. Perttula 2011, 29; Russo 1995, 100). Groteski antaa lukijalle mahdollisuuden pohtia, kuinka etäällä tai lähellä hän itse on hirviömyömyyttä (Edwards & Graulund 2013, 48).

2.1.5 Groteski havaintona ja lukutapana

Perttulan (2011, 28) mielestä groteski rikkoo rajojen ja kategorioiden lisäksi myös ihmisen luottamuksen siihen, miten hän ymmärtää (havaitsee ja tulkitsee) maailman. Epävarmuus ja erilaisten häiritsevien mahdollisuuksien aavistaminen tuottaa epäilyksen, joka tekee maailmasta vieraan tuntuisen. Tämä tulkinnan epävarmuus esiintyy niin tarinamaailman sisällä kuin lukijalla. Jo Bahtinin ja Kayserin määritelmässä kävi ilmi, että lukijan tai katsojan reaktio on olennainen osa groteskin määritelmää. Edwards ja Graulund (2013, 106) toteavat, että ”the site of the grotesquerie is often the human body, particularly how the body is viewed and performed”, ja uskallan jopa väittää, että ihmisruumis on groteski juuri sen perusteella, miten sitä katsotaan ja esitetään.

Markku Lehtimäki (2011) tarkastelee groteskia anamorfisena kuvana. Anamorfinen kuva tarkoittaa kuvaa, joka on mittasuhteiltaan hyvin vääristynyt, mutta jonka pystyy tietystä katsantokannasta, esimerkiksi sivusilmällä, hahmottamaan ja saamaan siitä siten selvää. Lehtimäen näkemys toimii pohja-ajatuksena sille hypoteesille, että groteskissa tekstissä olennaista on lukijan näkökulma, siis lukijapositio. Lehtimäki kehittää anamorfisesta kuvasta hypoteesin anamorfisuudesta kirjallisessa tekstissä ja sen lukemisessa: ”Anamorphic reading, in this sense, is a process in which one's initial glance at the work transforms into something else” (emt. 47). Katse ja havaintotapa muuttuu, ei

suinkaan havainnon kohde. Tästä voidaan päätellä, että groteski teksti ja sen ristiriita ulottuu lukijan havaintoihin ja niiden keskinäisiin ristiriitoihin. Lehtimäen anamorfisen lukemisen käsite on hyvin lähellä Swainin ajatusta allegorian ja groteskin yhtäläisyyksistä, sillä allegoriassa eri tulkinnat tulevat Swainin (2004, 13) mukaan esiin eri lukukerroilla eli eri näkökulmista. Myös Perttula (2010, 170) toteaa, että kertomuksesta erottuu groteskeja tasoja ensimmäisen ”naiivin” lukukerran jälkeen toisella, tarkemmalla lukukerralla²². Luku- ja tulkintaprosessin vertaaminen anamorfisen kuvan tarkasteluun tuo esiin myös sen, että kun groteskin elementin hahmottaa, se usein vääristää muun kokonaisuuden. Näkökulma on niin ”syrjässä” etteivät enää muut taideteoksen osat näytä siltä, miltä niiden pitäisi näyttää²³.

Mathilde Régent (2011, 71–72) toteaa, että groteskissa on kyse kahden elementin kohtaamisesta: sekä groteskista kohteesta että sitä havainnoivasta katseesta. Groteski on yhtäläillä katsojan näkemyksessä kuin itse teoksessa. Régent vertaa groteskia havainnointia pilvien tarkkailuun:

First, I look at them [clouds] from the inside, from the origin of their movement. From this perspective point only can I predict what their movement will be, and it is this movement that enables me to have a projective look at their undefined masses, *I have to choose the right perspective point* from which they will make sense to me. -- I interpret them according to my needs and preoccupations. (Régent 2011, 71–72. Kursiivi JL.)

Voi tosin olla, että Régentin näkemys on liian katsojavoittoinen, sillä muiden tutkijoiden määritelmien pohjalta voi todeta, että groteski itse antaa melko selkeästi vihjeitä, mistä näkökulmasta sitä voi katsoa. Groteski on voimakas ja pakottaa lukijan tai katsojan voimakkaisiin reaktioihin. Régent kuitenkin jatkaa:

-- it is only the conflict between the measured eye of the man and the immensity of nature that creates a grotesque effect. It is as if for one moment, the boundaries of the human gaze have been wiped off so that one adopts for a second a nonhuman point of view on a human thing or projects a human perception frame on nonhuman things. This creates an ambiguous perception, typical for the grotesque effect. Therefore, the grotesque is -- a special effect created by changing one's viewpoint on nature. (Régent 2011, 72.)

²² Lukukerroista ja näkökulman muutoksesta puhutaan analyysissä teoksesta *Kalastajakylän prinssi* ja miten Kristus-hahmosta alkaa toisella lukukerralla hahmottaa myöskin vihjauksia pirusta.

²³ Lehtimäki käyttää artikkelissaan esimerkkinä Hans Holbein nuoremman maalaamaa taulua ”The Ambassadors” (1533), jonka keskellä on kohta, josta useimmat ihmiset eivät saa selvää, vaan se on ”unreadable blur” (Lehtimäki 2011, 46). Kun teosta katsoo ääri laidasta, hahmottuukin tuo ”unreadable blur” yksityiskohtaisena ihmisen pääkallona. Tällöin muusta maalauksesta ei enää saa selvää, vaan se on muuttunut väriläiskien sekamelskaksi.

Régentin näkemyksessä katseen muutos muistuttaa Lehtimäen anamorfisen lukemisen ajatusta, mutta hän rajaa tapahtuman ei-inhimillisen ja inhimillisen sekoittumiseen. Tarkemmin sanottuna Régentin määritelmässä luonnon melkein käsittämätön suuruus (valtaiset pilvimassat taivaalla) on se, mistä tulee groteskia. Tällainen luonnon valtaisa koko ja ylettömyys on enemmän subliimi kuin groteski asia. Myös subliimi mielletään joksikin rajat ylittäväksi ja määritelmiä laistavaksi (Lyytikäinen 2000, 11; Paddon 2000, 92–93). Subliimin ero groteskiin on se, että groteskiin kuuluu alentaminen, siinä on jotain alhaista, kun taas subliimi on jotain valtaisuudessaan pelottavaa ja täten jopa ylevää. Tämän tutkielman kannalta olennaista on Régentin huomio, että 1) inhimillinen katse osallistuu groteskin tuottamiseen ja että 2) groteskia tuottaessa voidaan siirtyä toiseen näkökulmaan, siis kaunokirjallisen tekstin kohdalla toiseen lukijaposition. Uusi lukijaposition voi olla sellainen, jossa osallistutaan groteskin tuottamiseen, vaikka ei jaetattaisikaan groteskin suhtautumistapaa moraalisiin kysymyksiin.

Kerronnalliset valinnat voivat entisestään lisätä tekstin groteskia efektiä. Perttula (2010, 167) toteaa analyysissään Sally Salmisen romaanista *Kalastajakylän prinssi* (1953, alkuperäiskielellä *Prins Efflam. Roman*), että groteski pelaa eri kertomustyypeillä ja kerronnan rekistereillä. Salmisen teoksen hahmot tuottavat puheissaan legenda, mutta kertojan kerronta on realistista ja suorastaan kansantutkijamaisen tarkkaa (emt. 160, 165, 167). Näiden kahden kerronnallisen tyylin välinen ristiriita vahvistaa teoksen groteskiutta. Myös kerronnan fokalisaation vaihtelu voi tuottaa groteskia ristiriitaa alkuun harmittomanoloihin asioihin. Se myös korostaa, miten groteski on riippuvainen inhimillisestä tulkinnasta sekä katseesta, joka saattaa vääristää kohdettaan entisestään. (Emt. 174–175.)

Perttula (2010, 180–181) osoittaa väitöskirjassaan, miten groteski rikkoo tulkinnallisia kehyksiä, ja pakottaa lukijan ristiriitaiseen tilanteeseen, jossa ei tiedä, pitäisikö pyrkiä säilyttämään alkuperäinen tulkintakehys, muokata sitä tai vahtaa se jopa uuteen. Ensimmäisysefekti tarkoittaa pyrkimystä pitää alkuperäinen tulkinta dominoivana niin pitkään kuin mahdollista. Äskeisysefekti puolestaan on valmis muuttamaan ajattelumalleja ja tulkintakehyksiä viimeisimpien tietojen mukaan. (Emt. 180; Rimmon-Kenan 1991, 156–157.) Kun groteski rakentuu erityisesti kerronnan ja fokalisaation ristiriitaisuuksien kautta, nämä välineet tulevat olemaan hyödyksi myöhemmissä analyysiluvuissani.

Groteski teksti ei tarjoa lopullisia vastauksia, vaan siitä on tulkittavissa useita, toistensa kanssa ristiriitaisia mahdollisuuksia (Edwards & Graulund 2013, 3). Luvussa 2.4 paneudutaan siihen, millainen näiden toisiaan kiistävien tulkintamahdollisuuksien vaikutus on lukijaan.

Reseptiotutkimuksen pohjalta muodostetaan hypoteesi kahdesta eri lukijapositionista, joista groteskia tekstiä tulkitaan ja havainnoidaan.

2.1.6 Yhteenveto groteskin määritelmästä

Bahtinille ”aitoa” groteskia oli iloinen karnevaali ja Kayserille ”todellista” groteskia on synkkä teatteri. Tämä herättää kysymyksen, puhuvatko tutkijat eri asioista, vaikka molemmat käyttävät termiä groteski. Myöhemmät tutkijat ovat kuitenkin osoittaneet, että groteskista löytyy molempien tutkijoiden korostamia piirteitä, ja että Kayserin ja Bahtinin määritelmät ovat saman groteskin kaksi ääriesimerkkiä. Groteski on ristiriitainen ja häiritsevä yhdistelmä toisiinsa sopimattomia asioita, ja nauru ja inho tai kauhu ovat hyvin kaukana toisistaan. Nauru on positiivinen reaktio ja kauhu negatiivinen, joten erityisen groteskia on, jos jokin asia herättää nämä kaksi vastakohtaista reaktiota samaan aikaan (Edwards & Graulund 2013, 4).

Groteskin tekstin on herätettävä ristiriitaisia reaktioita ainakin osalla lukijoistaan, jotta se voidaan määrittää groteskiksi. Jos teksti herättäisi pelkästään inhoa ja pelkoa, kyseessä olisi kauhugenreen kuuluva teksti, ei groteski teksti. Huumorin ja naurun ei kuitenkaan tarvitse olla utooppista kansannaurua, kuten Bahtin sen näki, vaan groteskin huvittavuus voi rakentua kyyniselle ironialle, pilkkaamiselle, ilkkurisuudelle ja absurdeihin tilanteisiin reagoimiselle (Edwards & Graulund 2013, 93–94). Kayser piti groteskin naurua julmana ja saatanallisena, ja groteskin herättämä nauru voikin olla mitä tahansa naurua Bahtinin ilon ja Kayserin mainitseman tahdottoman (ja ehkä osin kauhua ilmentävän) naurureaktion väliltä. Nauru eli huumori on kuitenkin hyvin yksilöllistä, ja tämän tutkielman aikana tulee varmasti olemaan toistuva haaste osoittaa, miksi jokin asia voi olla hauska groteskillalla tavalla.

Bahtinin määritelmässä groteskista korostuu ruumiillisuus, mikä on nähtävissä myös suurimmassa osassa Castillonin novelleissa. Ruumiilliset elementit, jotka ovat toistensa kanssa ristiriidassa tai ovat yhdistelmänä ylettömiä, mielletään groteskiksi. Kokoelman novellit kuitenkin myös vieraannuttavat ja tekevät maailman oudoksi, aivan kuten Kayser on groteskin määritellyt. Castillonin novellikokoelman groteskissa yhdistyy piirteitä sekä Kayserin että Bahtinin groteskin määritelmästä. Tämän tutkielman määritelmässä groteskista korostuu ristiriita ja normien rikkominen, mutta ennen kaikkea ihmismieli ja sen tapa tuottaa groteskia kerronnan ja tulkinnan

kautta. Groteski tulee esiin inhimillisessä toiminnassa, kun tarkastellaan ja määritellään (tai lähinnä yritetään määritellä) todellisuutta sekä itseä ja muita. Groteski kirjallisuudessa on tavassa kertoa, sillä monen tutkijan mielestä se on tapa katsoa asioita, tapa kuvata. Tästä seuraa, että groteskissa korostuu niin kertojan kuin lukijan tapa asemoida itsensä suhteessa kertomukseen.

2.2 Groteski ja *Insecte* ranskalaisen kirjallisuuden kontekstissa

Perttula (2011, 20–21) huomauttaa artikkelissaan ”The Grotesque. Concept and Characteristics”, ettei groteski ole historiallinen termi, vaan sitä on sen keksimisen jälkeen käytetty viittaamaan sekä menneiden aikojen taideteoksiin että sen hetkisiin ilmiöihin. Groteski on siis vahvasti näkökulmaan sidottu. Siitä huolimatta groteskin historia ranskalaisessa kirjallisuudessa on käytävä läpi ja osoitettava, miten nämä subjektiiviset näkökulmat elävät osittain vielä tänäkin päivänä. Kun groteskin historia ranskalaisessa kirjallisuudessa on hahmoteltu, siirrytään tarkastelemaan Castillonin novellikokoelmaa *Insecte* muun ranskalaisen nykykirjallisuuden rinnalla.

Ranskalaisessa kirjallisuudessa esiintyy selkeästi groteskin piirteitä. Renessanssin ja barokin ajan Ranskassa groteskit figuurit olivat yleisiä (Régent 2011, 69). Bahtinin (1995, 7) mukaan karnevalistinen satiiri ja groteski ruumis olivat tärkeä osa kansankulttuuria erityisesti keskiaikaisessa Ranskassa. Ranskankielessä sana ”grotesque” tarkoitti alkuun hirviömäistä hybridiä, joka on suhteeton ja jossa ei ole järjestystä, mutta 1700-luvulla groteski oli kaventunut tarkoittamaan lähinnä huvittavaa koristeellisuutta (Kayser 1981, 24, 26). Groteski dominoi Ranskan kirjallista ja kuvallista taidetta koko 1700-luvun ajan (Swain 2004, 10). Jo vuosisatojen ajan anglosaksiset maat ovat pitäneet ranskalaista kulttuuria lihallisempana ja eroottisempana kuin muita eurooppalaisia kulttuureja, ja viktoriaanisen ajan Englannissa ranskalainen groteski keramiikka oli inspiraation lähde ja muotivillitys (Phillips 1999, 1; Wilson 1999, 152–153). Ranskalainen renessanssikirjailija François Rabelais on karnevalistisen ja lihallisen groteskin kirjallisuuden kuuluisimpia tekijöitä.

Virginia E. Swain (2004, 3, 4) näkee groteskin historiassa kaksi selkeästi erottuvaa hetkeä: karnevalistinen groteski oli erottamaton osa ranskalaista kulttuuria ennen Ranskan suurta vallankumousta, ja synkempi moderni groteski muotoutui sen jälkeen, erityisesti Charles Baudelairen tuotannossa. Kayserin (1981, 57–58) ja Virginie Leclercin (2014, 179) mukaan

ranskalainen groteski oli painottunut humoristiseen, kunnes Victor Hugo toi saksalaisen kauhun siihen 1800-luvulla. Hugo oli myös ensimmäisiä, joka esitti groteskin subliimin vastinpariksi, välineeksi, jolla tehdään ero ja kontrasti. Victor Hugon mielestä groteskia oli kaikkialla: se oli sekä koomista että rujoa ja kauheaa, joista muodostui ruman estetiikka. Tällöin groteski ei ollut enää vain yliluonnollista, vaan se käsitti myös ihmiskokemuksen ja luonnon. (Bahtin 1995, 41; Trodd 1999, 64.) Hugo jakoi kuuluisassa kirjoituksessaan *Préface de Cromwell* (1827) runouden ja samalla groteskin historian kolmeen vaiheeseen: primitiiviseen, antiikin traditioon sekä moderniin, joka kulminoitui romantiikkaan (Howarth 1975, 127–128; Leclerc 2014, 174–175). Leclerc (emt. 176–178) kritisoi sitä, että Hugo minimoi antiikin taiteen merkityksen groteskissa ja näki todellisen groteskin taiteen syntyneen vasta keskiajalla. Kritiikin kohteeksi joutuu myös se, että Hugo ei määritellyt groteskia erityisen tarkasti, vaan piti sitä subliimin, kauneuden ja ihanteen antiteesinä. Hugo määritteli siis subliimiakin uudelleen, sillä aikaisemmin subliimi oli myös sisältänyt pelkoa ja kauhua, eikä se ollut niinkään ollut kauneutta, vaan jotain ääretöntä, jotain rajat ylittävää (Lyytikäinen 2000, 11; Perttula 2010, 179). Voidaan siis todeta, että tutkijasta riippuen joko Victor Hugo tai Charles Baudelaire nosti groteskin käsitteen merkittävään asemaan 1800-luvun taiteessa ja antoi sille uusia ominaisuuksia: groteski ei ollut enää vain yliluonnollista, vaan arkisetkin asiat saattoivat olla groteskeja, ja karnevalistiseen groteskiin yhdistyi synkkiä sävyjä, eikä se ollut enää joko huvittavaa (ranskalainen perinne) tai kauhua (saksalainen perinne). Kuuluipa kunnia tästä sitten Hugolle tai Baudelairelle, tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että Ranska ja ranskalainen kulttuuri ovat avainasemassa groteskin käsitteen historiassa.

Ranskalaisessa kirjallisuuden kaanoniin on päässyt monta sellaista kirjailijaa, joiden teokset ovat ylitsepusuavia ja äärimmäisiä joko erotiikan, inhon, naurun ja väkivallan tai kaikkien näiden osaluoiden yhdistelmän kautta. Tähän joukkoon kuuluvat muun muassa Markiisi de Sade²⁴, Emile Zola ja Pierre Loÿs. Heidän teoksensa eivät sisällä keskenään samanlaisia groteskeja elementtejä, mutta sekä kriitikot että suuri yleisö ovat kritisoineet ja paheksuneet kyseisiä teoksia vahvasti, ennen kuin ovat ne hyväksyneet. Pierre Loÿsin teokset luokitellaan lähinnä pornografiaksi²⁵, mutta kuten tutkija John Phillips (1999, 43) toteaa, niiden ylitsepusuavan erotiikan vastapainona on hyvin epäeroottinen nauru, joka melkein pä sabotoi pornografisen tekstin tarkoituksen. Markiisi de Saden *Les 120 journées de Sodome* ja *Justine* -teoksien monet tapahtumat ja henkilöhahmot ovat hyvin groteskeja. Emile Zolan lehtikirjoitukset naturalismista kirjallisuudessa sekä hänen kaunokirjalliset

²⁴ On hyvin kuvaavaa, että surrealistit, jotka Bahtin (1995, 43) asettaa romantiikan groteskin jatkumoon ja nimeää modernistisen groteskin edustajiksi, nostivat aikanaan Markiisi de Saden osaksi hyväksytyä kirjallisuutta.

²⁵ J. A. Cuddonin (1991, 394) teoksessa *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* todetaan, että groteskin ja pornografian välillä on usein yhteys.

teoksensa saivat alkuun jyrkkää kritiikkiä osakseen. Kritiikissä korostui Zolan kirjoituksissa esiintyneet groteskin piirteet ja groteskit henkilöhahmot. Suurin osa Zolan aikalaisista koki naturalismin vulgaariksi, säädyttömäksi ja kuvottavaksi, jotka olivat 1800-luvulla korostuneet piirteet groteskin määritelmässä. (Arlette et al. 1993, 289, 291.) Nykyään Zolan teokset ovat osa ranskalaisen kirjallisuuden kaanonin. Groteskia sisältävät kirjat saattavat siis olla alkuun jossakin hyväksytyn kulttuurin laitamilla, mutta pääsevät lopulta mukaan ranskalaiseen normaaliin.

Surrealismi, tai ainakin surrealistinen liike, syntyi Ranskassa 1920-luvulla. Surrealistinen taide voi useinkin hyödyntää groteskeja elementtejä. 1600-luvulla groteskeja maalauksia kutsuttiin muun muassa ”taiteilijoiden uniksi” (Kayser 1981, 21–22), ja unet olivat myös 1900-luvun surrealistisessa taiteessa merkittävä inspiraationlähde. André Bretonin manifestissa surrealismia kerrottiin vapauttavan taiteilijat järjen ja moraalin kahleista, mikä ei ole vieras ajatus kaiserilaisessa eli synkässä groteskissa (vrt. Swain 2004, 4). Surrealistisessa kuvataiteessa esiintyy esineiden, eläinten ja ihmisten osien yhdistämisestä, mikä oli aikanaan termin groteski alkuperäinen määritelmä: sanaa groteski käytettiin ensimmäisenä antiikinaikaisista raunioista löytyneistä seinämaalauksista, joissa yhdistyivät floran ja faunan sekä ihmisten osat hämmentäviksi olennoiksi (Bahtin 1995, 31; Leclerc 2014, 170; Kayser 1981, 19; Thomson 1979, 12–13). Tällaiset häiritsevät hybridiolennot ja logiikan järkkäminen sekä vieraaksi muuttunut arkimaailma ja sen osat ovat tyypillistä surrealistiselle kuvataiteelle, josta tunnetuimpia esimerkkejä ovat espanjalaisen Salvador Dalín ja belgialaisen Paul Delvaux'n maalaukset. Tässä alaluvussa tehdyn historiallisen katsauksen perusteella on tulkittavissa, että groteskilla on tärkeä rooli ranskalaisessa kulttuurissa ja kirjallisuudessa, ja vaikka se välillä painuukin taka-alalle, se nousee yhä uudestaan esiin ja jopa taiteen valtavirtaan.

Ranskalainen kulttuuri ja kirjallisuus muodostavat kontekstin tämän tutkielman kohdeteokselle *Insecte*, mikä on huomioitava teosta analysoitaessa, sillä se voi vaikuttaa teoksessa muodostuvaan odotushorisonttiin. Tässä luvussa ei esitellä koko ranskalaisen nykykirjallisuuden kirjoja, vaan nostetaan esiin sen tyypillisyyksiä sekä Castillonin novellikokoelman kanssa yhteisiä piirteitä omaavia teoksia ja niiden tekijöitä. Castillonin novellikokoelma *Insecte* rinnastuu monen ranskalaisen nykykirjailijan tuotantoon. Samoja teemoja, aiheita ja tyynejä on havaittavissa Castillonin ja hänen aikaistensa teosten välillä (aikalaisista mainittakoon tässä Marie Darrieussecq, Annie Ernaux ja Emmanuèle Bernheim).

Ranskalaisessa kirjallisuudessa alkoi 1970–1980-luvuilla ”omaelämäkerrallinen renessanssi”, millä tarkoitettiin sitä, että kirjailijat kirjoittivat omaelämäkerran konventioita ja elementtejä hyödyntäviä

romaneja. Useimmat teoksista ovat hybriditekstejä, joissa faktan ja fiktion raja on hyvin epäselvä. (Kosonen 2008b, 31–32.) Castillonista on todettava, että hän leikittelee hieman tällä ilmiöllä. Hän esiintyy teostensa kansikuvissa ja osa novelleista sisältää materiaalia, joka voidaan yhdistää hänen henkilökohtaiseen elämäänsä, vaikkakaan ko. materiaali ei ole kovin rajaavaa, eikä sitä siis voi pitää selvästi omaelämäkerrallisena²⁶. Samoin myös johdannossa mainittu omistuskirjoitus Castillonin äidille äitien ja tyttärien kieroutuneita suhteita käsittelevässä novellikokoelmassa on tällainen omaelämäkerrallisuuden potentiaalilla leikittelevä teko. Castillon ei kuitenkaan ole esittänyt julkisuudessa väitteitä, että hänen novelleissaan olisi omaelämäkerrallisia elementtejä.

Novellikokoelma *Insecte* koostuu novelleista, jotka kaikki käsittelevät äitien ja tyttärien välisiä suhteita. Monet henkilöhahmot, tilanteet ja kerrontarakenteet ovat kieroutuneita ja vinksahtaneita, ja väitän niiden olevan groteskeja. Castillon ei ole ainoa Ranskassa asuva kirjailija, joka kuvaa perhesuhteiden kieroutuneisuutta, sillä 1990-luvulla Clotilde Escalle tuli tunnetuksi juurikin omituisia ja raadollisia perheasetelmia sisältävillä teoksillaan (Worton 2002, 207). Molempien naiskirjailijoiden teokset sisältävät paljon samoja teemoja ja asetelmia hahmojen välillä: erityisesti julmat äidit ovat merkityksellisessä asemassa molempien kirjailijoiden teoksissa.

Kaikki novellikokoelman *Insecte* novellit ovat hyvin subjektiivisia ihmishahmojen kokemusten ja tuntemusten kuvauksia. Merkittävässä osassa novelleista on aiheena yksilö, identiteetti ja äidin ja tyttären välisen suhteen kipuilu. Castillonin hahmojen identiteetti ei kuitenkaan rakennu kuin psykologisessa romaanissa, vaan identiteetti nousee tärkeään rooliin, kun se on jollain tavalla rikki tai kriisissä. Viime vuosikymmeninä identiteettitarinat ovat olleet suosittuja ranskalaisessa kirjallisuudessa:

Identiteettitarina voi olla tarua tai totta, faktaa tai fiktiota, mutta aina se kuvaa jonkinlaista elämänmurrosta tai -kriisiä tai muodonmuutosta ja ilmentää siis omalla tavallaan myöhäismodernin länsimaisen ihmisen arvojen ja elämäntapojen etsintää (Kosonen 2008b, 28–29).

Identiteettitarinoiden suosittu muoto on tunnustuskirjallisuus, joka on ollut osa ranskalaista kirjallisuutta jo Jean-Jacques Rousseauasta asti (Kosonen 2008b, 30). Viime vuosikymmeninä ovat ranskalaiset naiskirjailijat kirjoittaneet enemmän aiheiltaan seksuaalisia tunnustuksia, jotka shokeeraavuudessaan lähestyvät groteskin rajaa (vrt. emt. 30–31).

²⁶ Tästä esimerkkinä toimii Castillonin novellikokoelma *Les Bulles* (2010), jonka yhdessä novellissa minäkertojana on kirjailijatar.

Kun aiheena on groteski ja ranskalaisen naiskirjailijan novellit, ei kontekstia hahmoteltaessa voida ohittaa Marie Darrieussecqin tuotantoa eikä etenäkään hänen esikoisromaaniaan *Truismes* (1996), jossa naispäähenkilö muuttuu emakoksi ja todellisuus on kuvattu groteskina ja dystooppisena. Darrieussecqin groteskissa tosin on enemmän fantastisia elementtejä, kun taas Castillonin novelleissa fantastisuus ei pääse riistäytymään tarinamaailman todellisuuteen samalla tavalla. Niin teoksessa *Truismes* kuin kokoelmassa *Insecte* kerrontatyyli sekä hahmojen naiivius kuitenkin korostavat groteskia. Castillonin novellien hahmot ja romaanin *Truismes* päähenkilö kertovat järkyttäviä ja rajoja rikkovia asioita lakonisesti. Darrieussecq, ja hänen tapaansa myös Castillon, käsittelee teoksissaan ranskalaisessa kulttuurissa (ja maailmanhistoriassa) pitkään esiintynyttä naisen epäitsenäisyyttä (Svensson 2008, 228; vrt. Jordan 2002, 142). Useimmissa Castillonin novelleissa vaimon ja äidin rooli ovat naisen tärkeimmät roolit, eikä novellikokoelman *Insecte* naisilla ole juurikaan ammatteja, tai he ovat jättäytyneet pois töistä perhesyiden takia²⁷. Mäkirinta (2008, 36) toteaa, että ranskalaisessa nykykirjallisuudessa pohditaan edelleen naisen roolia perinteisenä kotiäitinä ja vaimona. Osassa Castillonin novelleista naisen rooli ja siihen liittyvät stereotyyppit kohoavat tärkeään asemaan. Pääasiassa novellien temaattinen painopiste on kuitenkin ihmisten välisessä kohtaamisessa ja todellisuuden rakentamisessa, ei niinkään naisen asemassa.

Vaikka Castillonin novellit onkin julkaistu 2000-luvun puolella, niiden voidaan sanoa jatkavan 1990-luvulla alkaneen ranskalaisen minimalismin aallon perinteitä (vrt. Mäkelä 2008, 201). Castillonin novellit ovat kerrontatyyliiltään lakonisia ja koruttomia, osa suorastaan minimalistisia, aivan kuten yhdellä Ranskan kuuluisista naiskirjailijoista, Annie Ernaux'lla (Kosonen 2008a, 179). Ernaux'n lyhyemmille proosateksteille on tyypillistä, että niissä naispäähenkilön yksityisyys ja yksilöllinen kokemus risteävät yhteiskunnan ja yhteisen todellisuuden kanssa, välillä paljon ristiriitoja tuottavalla tavalla (emt. 182). Castillonin novellikokoelman *Insecte* novelleissa kertojien yksityinen kokemus saattaa olla suuressakin ristiriidassa muun yhteisön tulkintojen ja mielipiteiden kanssa. Lakoninen kerronta ja minimalistinen tyyli eivät kuitenkaan ole tae objektiivisuudesta. Itse asiassa lakonista kerrontatyyliä käyttävissä kertomuksissa todellisuus ja hahmojen kuvitelmat sekoittuvat varsin paljon. (Mäkelä 2008, 199, 201.) Castillonin novelleissa kertojahahmojen lakoninen tyyli on kaukana objektiivisesta ja he upottavat todellisuuden kuvaukseen myös täysin omia spekulatioitaan totuuskina. Castillonin tuotanto ei edusta yksin tätä ilmiötä, vaan sama voidaan havaita myös Emmanuèle Bernheimin tuotannossa ja erityisesti hänen teoksissaan *Sa femme* (1993), *Vendredi soir* (1998) ja *Stallone* (2002) (emt. 199). Castillonin novelleissa

²⁷ Tästä esimerkkinä toimii novelli ”On peut y remédier”, jossa äiti jättäytyy kotiin hoivaamaan tytärtään oman avioeronsa jälkeen.

tematisoituu väärin tulkintojen tekeminen todellisuudesta. Agnès Desarthe on toinen ranskalaisen nykykirjallisuuden edustaja, jonka teoksissa tarkastellaan tulkinnan ja väärintulkinnan suhdetta niin hahmojen välillä kuin siinä, miten he rakentavat omaa identiteettiään ja sosiaalisia roolejaan (Stacey 2002, 106, 108).

Castillonin novellikokoelmassa tuntuu olevan jokaiselle jotakin: edellä mainittujen piirteiden ja teemojen lisäksi novelleista on luettavissa myös rationaalisen ja elämäänsä hallitsemaan pyrkivien hahmojen ironisointia, aivan kuten Jean Echenozin romaaneissa (Helkkula 2008, 270). Echenozin romaaneissa tematisoituu yksilön ja elämän merkityksettömyys (emt.), mikä voidaan lukea myös osasta kokoelman *Insecte* novelleja. Tästä esimerkkinä toimii novelli ”Münchhausen par procuration” (”Välillinen Münchhausen”), jossa äiti hakee sisältöä elämälleen ja omaa merkitystään myrkyttämällä tytärtään, jotta voi sitten hoivata lastaan ja olla hyödyllinen äiti. Meretojan (2008, 27) mukaan enää ei arastella ajatella, että kirjallisuus voi puhua maailmasta ja tarkastella ihmisenä olemista. Kirjallisuus ei yritä enää toimia peilinä todellisuudelle, vaan se kiinnittää huomion todellisuuden joihinkin osiin ja haastaa totuttuja uskomuksia (Tilby 1990, 4). Ranskalaisen kirjallisuuden on nähty heijastelevan ranskalaisen yhteiskunnan kriisejä niin aiheen kuin muodonkin kautta (Thompson 1995, 5). Todellisuuden ja kirjallisuuden välinen suhde on monimutkainen ja eri tutkijoilla on siitä eriäviä mielipiteitä. Esitellessään 2000-luvun alun yhteiskuntakriittistä kirjallisuutta Mäkirinta (2008, 34) toteaa: ”Kestämättömien, pinnallisten arvojen tiedostaminen on ensimmäinen askel niiden muuttamiseen, vaikka kirjailijat eivät varsinaisia vaihtoehtoja tarjoakaan”. Tämä ei Mäkirinnan (emt.) mukaan ole mitään uutta, sillä jo Charles Baudelaire siirsi moraalisten johtopäätösten tekemisen lukijan harteille. Castillonin novelleissa hahmot tekevät mitä hirveämpiä tekoja ja kertomukset sisältävät mitä häiritsevämpiä asioita ilman, että teksti tai kertojat esittäisivät mitään moraalisia kannanottoja. Se, että teksti ei tee mitään moraalisia tuomioita, on hyvin tyypillistä groteskille.

2.3 Fiktiivisen mielen teoria

Tässä alaluvussa esittelen toisen tärkeän teoriasuunnan, jota tässä pro gradu -tutkielmassa hyödynnetään. Koska groteskin määritelmässä korostuu kerronta ja tulkinta, on looginen jatkumo käyttää teoreettisena lähtökohtana narratologiaa ja fiktiivisen mielen teoriaa. Groteskin teoriaan yhdistetään pääasiassa Maria Mäkelän (2011) väitöskirjassaan *Uskoton mieli ja tekstuaaliset*

petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena esittämiä näkemyksiä. Teoriaa rakennettaessa nojataan myös Alan Palmerin (2004) ja Shlomith Rimmon-Kenanin (1991) teorioihin.

Mäkelän tutkimus käsittelee tajunnankuvauksen konventioita ja (fiktiivisten) mielten lukutapoja. Hänen tutkimusmateriaalinsa on uskottomuuskertomuksista valittu joukko, ja hän osoittaa tutkimuksessaan, että pettämiskertomuksien sankarittaret pyrkivät tulkitsemaan omaa todellisuuttaan kirjallisuudesta saaduin keinoin, mikä johtaa siihen, että hahmot tekevät toistuvia väärintulkintoja ympäristöstä ja muista hahmoista (Mäkelä 2011, 35–36). Mäkelä myös osoittaa, että tällainen kirjallisten konventioiden käyttö tajunnankuvauksessa, tulkinnassa ja toisten mielten lukemisy yrityksissä ei rajoitu vain fiktiivisiin sankarittariin, vaan voi murtautua fiktiosta myös lukijan omaan mieleen:

-- lukeva mieli, joka kouliintuu hahmottamaan fiktiivisten mielten rakentumista kerronnan keinojen ja temaattisten konventioiden vuorovaikutuksessa. Samaan aikaan kun lukija etenee varhaisesta vapaasta epäsuorasta esityksestä modernistisiin tajunnankuvauksen sovelluksiin, rinnalla kehittyvät myös kiellettyjä romansseja kokevat fiktiiviset mielet, jotka kantavat edeltäjiensä taakkaa yrityksissään kerronnallistaa ja verbalisoida omaa kokemustaan. *Näin lukijan mielestä kehittyy kirjallisuuden kuvaamien fiktiivisten mielten heijastuspinta ja sisartajunta*. Eikö kirjallisuudentutkimuskin ole usein tajunnankuvausta, nimittäin ”lukijan” tajunnan? Tai paremminkin, niin kuin kirjallisissa kertomuksissa mielet luodaan kuvaamalla niitä, näin tapahtuu myös tutkimuksessani: analyysit luovat ”lukijan”. (Mäkelä 2011, 38. Kursiivi JL.)

Tutkimuksessaan Mäkelä (2011, 38) väittää, että Gustave Flaubert'in teoksen *Madame Bovary* (1856) päähenkilön ”Emma Bovaryn mieli ehdollistuu romanttisten fiktioiden kliseille”, ja tätä kautta myös teosta lukevan henkilön mieli ”ehdollistuu lukemiensa fiktioiden rakenteellistemaaattisille konventioille”. Mäkelän väitöskirjassa tarkastellaan uskottomuuskertomusten perinteitä, mutta tällainen henkilöahmojen tulkintatapojen siirtyminen lukevaan tahoon voi olla mahdollista myös muidenkin kertomusten perinteiden kohdalla. Lukija oppii, millä tavalla kerronta etenee ja millaisia tulkintoja henkilöahmot ja kertojat asioista tekevät ja alkaa täten myös itse nähdä näitä tulkinnan ja päättelyn reittejä. Näin voisi tapahtua esimerkiksi groteskin tekstin kohdalla. Se, että nuo tulkinnan reitit nähdään, ei tietenkään tarkoita, että lukija alkaa niitä automaattisesti soveltaa. Kertojien ja hahmojen groteskit tulkintatavat voidaan ottaa käyttöön myös toisella lukukerralla tai sitten anamorfisen lukutavan yhteydessä. Groteskia käsittelevässä luvussa todettiin Lehtimäkeen viitaten, että groteskia kuvaa (tai tekstiä) tarkasteltaessa juuri tarkastelijan

katse (tai lukutapa) muuttuu, ei niinkään itse kohde. Tämä katsomistavan muutos on mahdollinen, mikäli katsoja ymmärtää ja havaitsee muita mahdollisia näkökulmia.

Fiktiivisiä mieliä käsittelevässä teoriassa kiinnitetään huomiota myös fokalisaatioon. Fokalisaatio on Alan Palmerin (2004, 48) mukaan yksinkertaistetusti määriteltynä näkökulma, perspektiivi, josta tapahtumat kerrotaan. Se on eräänlainen suodatin, sillä kertojahahmo voi (yrittää) fokalisoida asioita toisen hahmon näkökulmasta, vaikkei hän voisikaan todella tietää tämän hahmon näkökulmaa. Näin käy joissakin Castillonin novelleissa, ja kertojat tekevät toistuvasti väärintulkintoja niistä hahmoista, joiden näkökulmaa he yrittävät fokalisoida. Fokalisaation avulla esitetään toisten mieliä (emt. 48). Castillonin novellien kertojat päästävät myös erilaisia fokalisoijia värittämään omaa kerrontaansa. Fokalisaatio ei ole yksinkertaista ensimmäisen persoonan kerrontatilanteessakaan. Palmer (2004, 49–50) toteaa, että mennyttä ajatusta tai tuntemusta esittävässä lauseessa on kertova minä, tunteva minä ja tunnetta refleктоiva minä. Tästä seuraa se, että jälkikäteen kertoja voi eritellä selkeämmin, mutta myöskin vääristellä kokemustaan ja nähdä tilanteessa asioita, joita ei tapahtumahetkellä tunnistanut. Shlomith Rimmon-Kenan (1991, 94–95) osoittaa, miten fokalisointi on tärkeä osa ensimmäisen persoonan retrospektiivisissä kertomuksissa eli tilanteissa, joissa nykyisyyden henkilöhahmo kertoo, mutta fokalisoijana on sama henkilö menneisyydestä. Fokalisointi voi myös tapahtua useammasta eri tahosta samaan aikaan, esimerkiksi ideologinen fokalisoija voi olla hahmon vanhempi versio, samalla kun hahmon nuorempi versio on emotionaalinen fokalisoija (emt. 106). Dorrit Cohn (1983, 143) on verrannut tätä ensimmäisen persoonan retrospektiivistä fokalisointia kolmannen persoonan kertojan ja fokalisoitun hahmon väliseen suhteeseen. Tosin Cohn (emt. 144) huomauttaa, että toisin kuin ensimmäisen persoonan kertojalla, extradiegeettisellä kertojalla on pääsy esimerkiksi hahmon aivan varhaislapsuuden kokemuksiin, joita hahmo itse ei mitenkään voisi muistaa ja kertoa retrospektiivisesti. Kerrontatilanne on aina tietoinen ja tarkoituksenmukainen (emt. 146). Kerrontatilanne ja yleisön koostumus vaikuttaa siihen, mitä kerrotaan, mutta myös kerrottava asia vaikuttaa siihen, millaiseksi kerronta muodostuu (vrt. emt. 47), esimerkiksi menneisyyden minän puhetyyli saattaa tunkeutua kerrontahetkeen ja ylipäättänsä hahmon näkökulma menneisyydestä voi edelleen värittää kerrontahetken näkökulmaa.

Palmer (2004, 128) on todennut, että varsin usein fiktiossa hahmot eivät onnistu kuvaamaan tunteitaan ja mieltään, vaan pettävät (huomaamattaan) itseään prosessissa. Tämä asia tematisoituu niin tämän pro gradu -tutkielman kohdeteoksessa kuin Castillonin muissakin novellikokoelmissa, joissa kertojat toistuvasti tulkitsevat toisten mieliä sekä omaa mieltään väärin. Palmerin (emt. 132–

133) mukaan mielten lukeminen niin tosielämässä kuin fiktiossa on helppoa esimerkiksi ihmisten ulkoisten eleiden perusteella. Mäkelä (2011) on kuitenkin tutkimuksessaan osoittanut, että mielten väärintulkinta on varsin yleistä fiktiossa. Palmer (2004, 174) on todennut, että mieli tekee tulkintoja suhteessa toisiin mieliin eli sosiaalinen konteksti ja mieltenlukemisen dialogisuus korostuvat. Palmer käyttää tästä käsitettä sosiaalinen mieli. Castillonin novellikokoelman *Insecte* kertojat vetoavat toistuvasti kerronnassaan siihen, miten yleinen normi heidän mielestään on määritelty. He nojaavat sosiaaliseen kontekstiin ja siihen, mikä on yleisesti hyväksyttyä. Tämä sosiaalisen kontekstin käyttäminen on usein kuitenkin vääristynyttä, ja hahmot yrittävät esittää, että kaikki muutkin ajattelevat juuri heidän tavallaan. He myös saattavat pyrkiä dialogiseen asetelmaan muiden hahmojen mielten kanssa, mutta yleensä epäonnistuvat.

Ihminen saa halutessaan minkä tahansa asian merkitsemään jotakin (Mäkelä 2011, 43). Tästä kyvystä kumpuaa väärinlukeminen ja ylitulkinta, jotka ovat tärkeitä osatekijöitä groteskissa. Yksi Mäkelän väitöskirjan läpi kantava teema ja tärkeä tutkimuskohde on lukemisen ja väärinlukemisen tematisoituminen (emt. 14, 104). Kun groteski nähdään rakentuvan tulkintaprosessissa, oikein- ja väärintulkitseminen nousee keskeiseen asemaan. Myös ylitulkinta ja sen rajan koettelu on osa groteskia. On jopa mahdollista, että groteski ohjaa ja hännää lukijaa kohti ylitulkinnan rajaa. Ylitulkinta on olennainen osa paranoian eli vainoharhan, käsitettä. Tässä tutkielmassa on kuitenkin valittu teoreettiseksi lähtökohdaksi fiktiivisen mielen tutkimus ja sen käsitys ylitulkinnasta, joten rinnalle ei ole otettu psykologisen kirjallisuudentutkimuksen paranoiaa.

Castillonin novelleissa kertojat ovat myös tarinamaailman hahmoja, jotka kerronnallaan luovat kertomusten fiktiivistä maailmaa. Kertomusten muut hahmot onnistuvat välillä tuomaan esiin asioita, jotka ovat ristiriidassa kertojien konstruoiman näkemyksen kanssa. Tästä esimerkkinä toimii luvussa 5.1 analysoitava novelli ”Rupture” (suomennoksessa ”Pesäero”), jossa kertoja-tytär maalaa äidistään seniilin kuvan, mutta äiti käyttäytyy novellin lopussa paljon järkevämmin kuin itse tytär. Tämän tutkielman tarkoitus ei kuitenkaan ole mikään salapoliisimainen ”totuuden selvittäminen” jokaisen analysoitavan novellin tarinan kohdalla. Groteskiin kuuluu ambivalenssi ja ristiriita, joten groteskit kertomukset eivät anna yksiselitteistä totuutta lukijalleen, vaan jättävät hänet epäilyksen ja erilaisten groteskien mielikuvien ja tulkintavaihtoehtojen keskelle. Erinäisten tulkinnallisten vaihtoehtojen osoittaminen on kuitenkin osa sitä, miten groteski voidaan hahmottaa tekstistä. Niiden vertailukin voi olla hedelmällistä, mikäli sen yhteydessä pohditaan ylitulkintaa ja sen suhdetta groteskiin. Edelleenkin mitään lopullista totuutta ei ole mahdollista löytää, mutta vaihtoehtojen tarkastelu auttaa hahmottamaan, millaisista lukijapositioista tekstiä voidaan lähestyä.

2.4 Lukijapositionit ja groteski odotushorisontti

Fiktiivisistä mielistä ja niiden tavasta hahmottaa ja tulkita edetään siihen, miten lukija tulkitsee groteskia tekstiä. Kuten aikaisemmin on todettu, groteskin käsitteen määritelmä nojaa vahvasti siihen, millaisia reaktioita se saa aikaan vastaanottajassa eli lukijassa tai katsojassa. Tutkijat, esimerkiksi Kayser, olettavat groteskin tuottavan häiritsevän tunteen, joka syvenee ahdistukseksi ja käsittämättömäksi kauhuksi, jos tunteen kokija alkaa asiaa reflektoida. Toisin sanoen groteskin vaikutuksen syvyys riippuu siitä, miten paljon lukija pohtii sen suhdetta omaan itseensä. Lukemisesta tulee siis medium, jonka kautta tietoisuus tulee tietoiseksi itsestään (Holub 1984, 92). Kayser (1981, 180–181) toteaa, että groteski voidaan havaita ainoastaan reseptioitilanteessa.

Tulkintaa ohjaa aikaisempi tieto eli odotushorisontti. Horisontti ja odotushorisontti ovat esiintyneet käsitteinä saksalaisessa taidehistorian tutkimuksessa jo paljon ennen Hans Robert Jaussia (Holub 1984, 58–59). Jauss on kuitenkin se tutkija, joka on tehnyt käsitteet tunnetuiksi. Jauss jakaa odotushorisontin erilaisiin osiin, kuten esimerkiksi historiallisuuden horisontti ja toteaa, ettei odotushorisontti ole koskaan neutraali (Jauss²⁸ 1990, 47, 53). Jaussin (emt. 55–57) mukaan kirjallisuuden ymmärtämiseksi tarvitaan tietämystä kirjallisista konventioista, genreistä ja muusta. Erityisesti ironiset tai satiiriset teokset objektivoidaan odotushorisontin, sillä niiden ymmärtämiseksi tarvitaan tietynlainen horisontti (näkemys) esimerkiksi kirjallisista konventioista. Horisontista tulee objekti, kun juuri nuo odotukset tiedostetaan ja rikotaan. (Holub 1984, 59–60.) Groteski rikkoo konventioita ja tekee erinäiset rakenteet näkyviksi.

Susan R. Suleiman (1980, 35–36) pitää Jaussin odotushorisontin käsitettä enemmän sidottuna lukemistilanteen ulkoiseen todellisuuteen kuin tekstin sisäisiin ominaisuuksiin. Jauss (1990, 58–59) kuitenkin tarkastelee, miten myös yksittäisen kirjailijan tuotantoon²⁹ on muodostunut odotushorisontti. Tämä siis tarkoittaa, että kun teokset luovat odotushorisontin, ne luovat odotuksia lukijoille siitä, mitä kirjailijan uusi teos pitää sisällään. Teos voi siis olla mukana luomassa odotushorisonttia. Jauss itse kuitenkin painottaa määritelmässään todellisen maailman vaikutusta odotushorisontin rakentumiseen. Lukijan oma historia ja sosio-kulttuurinen tausta vaikuttavat odotushorisontin rakentumiseen, mutta myös teos itsessään tuottaa odotushorisonttia sitä mukaan

²⁸ Koska en voi lukea Jaussin tekstejä alkuperäiskielellä, olen joutunut turvautumaan kahteen käännökseen, *Pour une esthétique de la réception* (1990) ja *Toward an Aesthetic of Reception* (1982). Käännökset ovat kokoelmia osittain samoista teksteistä, mutta niissä on myös eroja. Ranskankielisessä käännöksessä ei ole lukua ”Genres and Medieval Literature” ja vastavuoroisesti englanninkielisestä käännöksestä puuttuu luku ”Petite apologie de l’expérience esthétique”.

²⁹ Ranskankielisessä käännöksessä käytetään ilmaisua ”œuvre”.

kun sitä luetaan. Tzvetan Todorov (1980, 77) on todennut, että teksti sisältää ohjeen tulkintaan. Sitä mukaan kuin lukija huomaa ohjeita, hänen odotushorisonttinsa alkaa tarkentua.

Yksittäisen tekstin suhde genreen, jota se edustaa, voidaan mieltää Jaussin (1982, 88) mukaan odotushorisontin kautta. Tällöin genret eivät ole tarkkarajaisia laatikoita, vaan jatkumoita, jotka muuttuvat ajassa ja paikassa. Jaussin (emt. 79) näkemys on, että jokainen teos kuuluu johonkin genreen, ja tällä hän tarkoittaa, että yleisöllä (lukijalla) on jokin ennakko-oletus (eli odotushorisontti) miten tekstiä kuuluu lukea. Yksinkertainen esimerkki tästä on se, että lukija tunnistaa tekstin uutiseksi tai saduksi. Groteski kuitenkin rikkoo kerronnallisia konventioita ja kyseenalaistaa jatkuvasti itseään (Perttula 2011, 19). Se siis vaikeuttaa lukijan orientoitumista, koska se ei itse ole genre vaan kerronnan tapa, mutta se saattaa käyttää hyödykseen useiden eri genrejen piirteitä ristiriitaisena yhdistelmänä. Kayserin (1981, 33) mielestä lukijan joutuminen ”eksyksiin” vaikuttaisi olevan olennaista groteskin taideteoksen tulkintaprosessissa. Kayser (emt.) toteaa: ”The viewer is in no way instructed how to react and how to interpret the picture”. Yksi tämän pro gradu -tutkielman läpi kantava hypoteesi on, että yhdeksäntoista novellin kokoelma tuottaa lukijoilleen groteskin odotushorisontin eli lukija alkaa kuitenkin odottaa groteskilta ristiriitaisuuksia ja kerronnan konventioiden rikkomista. Odotushorisontin lisäksi groteskin kannalta hyödyllisiä käsitteitä ovat vieraannuttaminen ja tekstin häilyvyys, jotka esittelen seuraavaksi lyhyesti.

Reseptiotutkimuksen juuria ja vaikuttajia analysoidessaan Robert C. Holub (1984, 18–20) nostaa esille venäläisen formalismin vaikutuksen ”vieraannuttamisen” käsitteen kautta. Tämäkin käsite nojaa vahvasti siihen, miten lukijat reagoivat. Vieraannuttamiseen liittyy myös uutuusarvo eli kun jokin ei ole vanhaa ja tuttua, vaan uutta eli vieraannuttavaa. Tämä taasen vertautuu novellin historiaan uutuutena. Sana ”nouvelle” tarkoittaa juuri uutuutta ja novelleja julkaistiin alkuun erityisesti sanomalehdissä. Holub (emt. 63) näkee uutuuden korostumisen liittyvän siihen, miten talous ja markkinat eli kysynnän ja tarjonnan laki ovat ujuttautuneet selvemmin kirjallisuuteen. Perttulaan (2010, 297–298) viitaten on kuitenkin todettava, että osa groteskin voimasta perustuu siihen, että se ei olekaan vieraannuttavaa, vaan osa siitä on tunnistettavaa ja muistuttaa meitä itseämme: torjuttu toiseus aletaan tunnistaa samuudeksi. Tämä tuttuus voi kuitenkin herättää torjuntareaktion ja silloin se vieraannuttaa lukijaa niin itsestään kuin groteskista tekstistä.

Reseptiotutkimukseen vaikuttaneen teoreetikko Wolfgang Iserin (1980, 109; 1989, 7–8) mukaan erityisesti 1700-luvun jälkeen kirjallisuudessa on kasvanut häilyvyys. Iser tarkoittaa häilyvyydellä

sitä, että teksti esimerkiksi sisältää toistensa kanssa ristiriidassa olevia elementtejä, on sirpaleinen ja vaikeaselkoinen. Se vaikuttaa siihen, voiko lukija saada selvää tekstistä ja tehdä siitä tulkintoja. Lisäksi tulkinnan ja tulkinnan kohteen samankaltaisuus on aina epävarma, sillä tulkitsijalla ei ole mahdollisuutta toisen kokemukseen, oli toinen sitten henkilö tai postmodernistinen kertomus. Jos teksti on liian häilyvä, Iserin (emt.) mukaan se voi saada aikaan lukijassa jopa vahvoja negatiivisia reaktioita. Joskus groteski johtaa piinaavaan häilyvyyteen ja epämääräisyyteen (*”anxious indeterminacy”*) (Edwards & Graulund 2013, 4), joka lienee hyvin lähellä Iserin ajatusta liiallisesta häilyvyydestä, joka aiheuttaa torjuntaa lukijassa. Kaunokirjalliselle tekstille ei koskaan voi antaa lopullista määritelmää, sillä jokainen tulkitsee sitä eri tavalla ja kokee siinä olevan eri määrän epämääräisyyttä ja tulkitsee kyseisen epämääräisyyden eri tavoin (Iser 1989, 9). Groteski ambivalenttisuudessaan on varmasti yksi epämääräisemmistä tekstilajeista. Tämä johdattaakin meidät mielenkiintoiseen kysymykseen: voiko teksti olla groteski, jos lukijaryhmän jäsenet tulkitsevat sitä ristiriitaisesti? Jos samaan ajanjaksoon ja suurin piirtein samaan maantieteelliseen paikkaan kuuluvista ja saman kulttuurisen taustan omaavista lukijoista osa pitää tekstiä hauskana ja osa karmaisevana, onko teksti silloin groteski? Tällöin tulkinnat yhdessä pitäisivät tekstiä groteskina.

Koska en voi esittää väitteitä lihaa ja verta olevien lukijoiden suhtautumisesta groteskiin, viitataan tässä tutkielmassa termillä lukija implisiittiseen lukijaan³⁰. Mutta millainen on groteskin tekstin implisiittinen lukija? Kun kerran groteski teksti on äärimmäisen ristiriitainen, voiko se kenties olla suunnattu useille erilaisille lukijoille? Satiirin, joka saattaa usein sisältää groteskeja elementtejä, tarkoitus on järkyttää ja sulkea ulkopuolelle ainakin osa sen yleisöstä (Kuipers 2015, 21). Satiiri siis jakaa yleisönsä kahteen osaan: niihin, jotka ymmärtävät vitsin ja niihin, jotka eivät (Altena 2015, 136). Groteski ristiriitaisuudessaan jakaa lukijoidensa mielipiteitä. Jotkut näkevät tekstin tietyt osat groteskeina ja toiset vain yksinkertaisesti kauheina. Satiirissa implisiittistä lukijaa edustaa se yleisöryhmä, joka ymmärtää satiirista huumoria tai osaa tulkita satiirin kriittisyyden. Jos groteskilla tekstillä olisi jokin ns. ideaalilukija, olisiko tämä lukija sellainen, joka uppoutuu tai antautuu groteskiin maailmaan vai sellainen, joka alkaisi pohtia sen esittämiä ongelmia tai vääryyksiä? Mikäli implisiittinen lukija ymmärretään tekstiä täydellisesti tulkitseväksi rakenteeksi (vrt. Holub 1984, 154; Suleiman 1980, 9), groteskin tekstin kohdalla tämä implisiittisen lukijan rooli on käytännössä mahdoton. Groteski on epävakaa tekstityyppi, jossa yksikään tulkinta ei nouse muiden yläpuolelle kiistämättömästi hegemoniseen asemaan.

³⁰ Implisiittistä lukijaa (*”Der implizite Leser”*) kutsutaan myös sisäislukijaksi. Käsitettä on ensimmäistä kertaa käyttänyt Wolfgang Iser teoksessaan *Der implizite Leser* (1972). Implisiittinen lukija on tekstistä rakennettavissa oleva hypoteettinen lukijahahmo, jolla on tekstin tulkinnan kannalta kaikki tarvittava tieto sekä moraaliset ja kulttuuriset erityisominaisuudet. Se on tulkinnan avuksi tarkoitettu käsite. (Hosiaisuus 2003, 848.)

Implisiittinen lukija joutuu ristiriitaiseen asemaan groteskia tekstiä lukiessaan, mikä näkyy groteskin tutkimuksessa. Mihail Bahtinin (1995, 9) mukaan karnevaalissa, joka siis on groteskia kansanjuhlaa, ei ole esiintyjä ja katsojia, vaan kaikki ovat osa karnevaalia ja täten karnevaalilain alla. On perusteltua yrittää soveltaa tätä ajatusta kaunokirjalliseen tekstiin, sillä Bahtin löysi samoja piirteitä myös karnevalistisista teksteistä, pilkkarunoista ja groteskeista näytelmistä. Tällöin groteski teksti velvoittaa luomaansa lukijaa osallistumaan groteskiin. Toisessa ääripäässä on kuitenkin Wolfgang Kayserin (1981, 149) näkemys, jossa yllättäen vieraaksi muuttuva maailma kauhistuttaa ja lamauttaa hahmot ja tekee niistä outoja ja vieraita lukijalle. Tällöin groteski outoudessaan kauhistuttaa ja työntää lukijaa pois. Toisin sanoen lukijaa sekä kutsutaan osallistumaan groteskiin (Bahtin) että työnnetään siitä ulos vieraannuttamalla (Kayser). Tämän tutkielman aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että 2000-luvun groteskeissa teksteissä on piirteitä sekä karnevalistisesta groteskista että subjektiivisesta groteskista. Sen sijaan, että kuvitellaan kaksi erilaista implisiittistä lukijaa reagoimassa näihin edellä esitettyihin ristiriitaisiin lukijan rooleihin, voisi olla selkeämpää ja hedelmällisempää ajatella, että nämä kaksi eri groteskin tyyppiä luovat omat lukijapositionsa. Luvussa 2.1.5 esitettiin lainaus Régentiltä siitä, miten tärkeitä inhimillinen havainto ja tulkinta groteskissa ovat. Régentin mukaan katsoja asettuu johonkin näkökulmaan, josta groteskia tarkastelee. Kyseinen lainaus vahvistaa sitä oletusta, että lukijaposition tarkasteleminen groteskissa on hedelmällinen tutkimussuunta. Jatkossa termillä lukija viitataan siis implisiittiseen lukijaan, jota teksti kutsuu samanaikaisesti kahteen eri lukijaposition. Siihen, joka osallistuu groteskiin, ja siihen, jota groteski inhottaa ja jota groteski työntää pois.

Aikaisemmin tässä luvussa on esitetty ajatus, että teksti tuottaa lukijalle groteskin odotushorisontin. Alustava hypoteesini on, että tekstin luo groteskin odotushorisontin, mutta lukija voi suhtautua siihen ja tekstiin joko torjuvasti tai mukaan tempautuen, riippuen siitä kumman lukijaposition hän valitsee. Vaikka lukija pitäisi groteskia vastenmielisenä, hän alkaa silti odottaa sitä Castillonin novellikokoelmalta, mikäli hän siis jatkaa kokoelman lukemista torjuvasta reaktiostaan huolimatta. Groteskista odotushorisontista seuraa, että kun kokoelmassa yllättäen onkin novelli, jonka hahmot tai maailma tai tapahtumat eivät olekaan groteskeja, lukijan odotushorisontin groteskius tulee yllättäen näkyväksi ja pakottaa lukijan kohtaamaan groteskin jälleen uudella tasolla: lukijan oma mieli on alkanut odottaa groteskia ja mahdollisesti tulkita asioita yhä enemmän ja enemmän groteskisti.

2.5 Teorioista muodostetut tutkimushypoteesit

Groteskitutkimuksen ja muiden esiteltyjen teorioiden pohjalta olen rakentanut seuraavat hypoteesit, joita tulen analyysiluvuissa koettelemaan Castillonin novellikokoelmaan:

1. Kertojien tapa kertoa tuottaa groteskia. He havainnoivat ja kuvaavat asioita groteskisti. Kerronta on ambivalenttia ja ristiriitaista, eikä objektiivista totuutta ole mahdollista löytää.
2. Kertojien tapa nähdä asiat groteskeina voi siirtyä lukijan tapaan tulkita ja havainnoida. Kertojien epäluulo voi myös tarttua. Groteski ohjaa ja hännää lukijaa kohti ylitulkinnan rajaa. Castillonin novellikokoelmaan muodostuu groteski odotushorisontti.
3. Groteski kutsuu lukijaansa groteskiin osallistuvaan lukijaposition, mutta samalla työntää häntä siitä pois kohti groteskia torjuvaa lukijaposition.

Vaikka väitänkin, että groteski muodostuu tavassa kertoa, se ei poista sitä, että tiettyjä (usein konkreettisia) asioita, kuten esimerkiksi ihmisen ja eläimen hybridiyhdistelmiä, ruumiintoimintoja, hirviöitä ja sukupuolen poikkeavaa esittämistä, pidetään groteskeina.

3 GROTESKI MIELI

Kun teorettinen pohja on rakennettu, voidaan siirtyä koettelemaan teorioiden lopuksi esitettyjä hypoteeseja fiktiiviseen tekstiin. Russo (1995, 67–68) mainitsee, että perinteisesti groteski nainen nähdään, muttei kuulla. Tästä esimerkkinä toimii muun muassa viktoriaanisen ajan hysteerikkojen hoito. Castillonin novellikokoelma kuitenkin rikkoo tätä perinnettä, sillä yhtä novellia lukuun ottamatta novelleissa naiset ovat kertojia, joten heidän äänensä on pakko kuulla. Castillonin kokoelman nimikkonovelli ”L'insecte” (suomennoksessa ”Hyönteinen”) toimii avaintekstinä kokoelmaan. Sen kertoja-hahmon tapa tuottaa groteskia jää koko novellikokoelmaan vallitsevaksi havainnointi- ja tulkintamalliksi. Novelli on järjestyksessä toinen teksti Castillonin kokoelmassa. Sitä edeltävässä novellissa äiti heittää tyttärensä ulos autosta kehätiellä, mikä on shokeeraava teko ja joka herättelee lukijan siihen, että teksteissä saattaa tapahtua mitä tahansa. ”L'insecte” on kertomus, jossa äiti epäilee aviomiehensä käyttävän perheen tytärtä seksuaalisesti hyväkseen. Novelli koostuu äidin epäilyistä, kuvitelmista, todisteiden etsimisestä ja johtopäätösten tekemisestä. Lukijaa ohjataan käyttämään nimikkonovellin kertojan tapaan ylitulkintaa hipovaa lukutapaa novellikokoelmaan.

3.1 Novellin ”L'insecte” groteski mieli

Novelli on kerrottu perheen äidin näkökulmasta. Jotta analyysiä on helpompi seurata, esitellään alkuun lyhyesti novellin juoni. Kertoja-äiti epäilee aviomiehensä käyttävän perheen tytärtä seksuaalisesti hyväkseen. Hän etsii asiasta todisteita, tekee erilaisia havaintoja ja vetää niistä johtopäätöksiä. Tytär ja aviomies viettävät paljon aikaa kahdestaan perheen autotallissa, jossa isällä on tapana maalata tauluja. Kertoja epäilee syyn tähän olevan insesti, mutta novellin lopussa paljastetaan, että tytär ja isä ovat valmistelleet ja piilotelleet kellarikerroksen autotallissa äidille syntymäpäivälahjaa. Kaikki kertojan tekemät havainnot eivät kuitenkaan selity syntymäpäivälahjan valmistelulla. Lukijan on myös mahdollista huomata kertojan huomiotta jättämiä vihjeitä, jotka kertovat inestistä.

Novellin ”L'insecte” kertoja rakentaa perheenjäseniensä ympärille inestikertomusta. Alusta alkaen äiti käyttää inestistä vihjailevia verbejä, kun hän kuvaa miehensä käyttäytymistä:

Il guette l'heure de son bain pendant que je prépare le dîner. Ça dure depuis deux ou trois semaines, il a réagi bizarrement en voyant son petit soutien-gorge qui séchait avec notre linge sur l'éteudoir de la baignoire. -- Il est resté là, à toucher les bretelles et doucement les bonnets --. (I, 15.)

Hän kärkkyy tytön pesulle menoa sillä aikaa kun minä teen ruokaa. Tätä on jatkunut pari kolme viikkoa, hän käyttäytyi oudosti nähdessään tytön rintaliivit jotka roikkuivat kuivumassa muun pyykin joukossa kylpyammeen yläpuolella. -- Hän kosketteli olkaimia ja hiveli kuppeja --. (ÄPP, 12.)

Verbivalinnat ovat raskauttavia, erityisesti ”guetter” (kytätä, vaania, kärkkyä, saalistaa) ja ”toucher doucement” (kajota, kosketella hellästi). Äiti seksualisoi katseellaan miehensä käyttäytymistä, hän maalaa miehestään saalistavan pedofiilin kuvan, kun tämä kyttää tyttären peseytymistä ja hipelöi tytön alusvaatteita. Kerronta alkaa tilanteesta, jossa äiti on havainnut näitä inestien ja pedofilian merkkejä noin kaksi tai kolme viikkoa. Hän siis fokalisoi menneisyyttä nykyisyyden tuottaman epäilyksensä läpi. Kertoja itse uskoo kuvaavansa aviomiehensä käytöstä eli fokalisoivansa ennemmin puolisonsa ajatuksia menneisyydessä kuin omaa nykyhetken epäluuloaan.

Novellikokoelman nimi, *Insecte*, tematisoituu läpi kokoelman, mutta erityisesti nimikkonovellissa hyönteiset ovat monella tavalla tärkeässä roolissa. Ensinnäkin kertojaa itseään luonnehditaan oudoksi, hyönteistä muistuttavaksi olennoiksi, ja toisekseen hän keräilee hyönteisiä. Hänellä on suuri kokoelma erilaisia koppakuoriaisia. Aviomies on kertojan mukaan aina rohkaissut häntä keräälemään hyönteisiä ja todennut, että kertoja itsekin on ”un insecte bizarre”³¹ (I, 18). Kertoja ei ole vain mieleltään groteski, vaan hänen hahmonsakin on groteski myös siksi, että hänen fyysiseen olemukseensa yhdistyy hyönteismäisyys³², kuten antiikin ja renessanssin groteskeissa seinämaalauksissa ihmishahmot yhdistyvät muihin eläimiin ja eliöihin. Hieman eroottisesti yksi näistä kertojan keräämistä ötököistä lepää kertojan rintojen välissä, osana kaulakorua. Yhdessä kohtauksessa tytär myös ”hyväilee” tuota äidin kaulassa roikkuvaa koppakuoriaista. (I, 18, 21 / ÄPP, 15, 17). Hyönteisten kautta myös äidin seksuaalisuus tulee enemmän esiin. Kertojan sanavalinta on ehkä hieman erikoinen kun hän toteaa, että tytär hyväilee äidin koppakuoriaista. Myöhemmin novellin aikana kertoja epäilee tyttärensä ja aviomiehensä ilmentävän seksuaalista kiinnostusta toisiaan kohtaan ja yhdistää lopulta koppakuoriaiskokoelmansakin aviomiehensä seksuaalisuuteen, mutta tyttären hyväily yhdistää ne niin tyttären kuin äidin seksuaalisuuteen ambivalentilla ja häiritsevällä tavalla.

³¹ ”-- outo hyönteinen --” (ÄPP, 15).

³² Mielenkiintoista on, että kokoelman ensipainoksen, kuten myös suomennoksen, kannessa esiintyy kirjailija itse. Hänellä on valtaiset aurinkolasit päässään. Kuva on suttuinen ja täten aurinkolasit näyttävät hyönteisen silmiltä.

Kertoja kuvittelee novellissa useita tilanteita, joissa hänen tyttärensä joutuu seksuaalisen ahdistelun kohteeksi. Alkuun kertoja käyttää ilmauksia, kuten ”je me demande”³³ (I, 19), jotka kertovat kyseessä olevan spekulatio. Kuitenkin kertoja vetää keräämistään todisteista nopeasti johtopäätöksiä ja alkaa esittää totuuksina muita inestiepäilyjä, vaikkei voi niitä varmasti tietää: hän on ollut illalla vanhempien makuuhuoneessa, kun hän on kuullut, miten tyttären huoneen ovi aukeaa, aviomies on astunut huoneeseen ja sulkenut oven perässään. Tämän seurauksena kertoja-äiti on varma, että aviomies on harrastanut tyttärensä kanssa seksiä. Kun aviomies saapuu vanhempien makuuhuoneeseen, äiti kertoo haistavansa tyttärensä tuoksun miehen iholla ja ”[J]e pose la main sur son sexe, je veux voir quelle taille il a, ce qui est précisément entré dans ma fille”³⁴ (I, 19). Kertoja-äiti on ollut vanhempien makuuhuoneessa, eikä hän voi mitenkään tietää, onko aviomiehen sukupuolielin ollut ”vastikään tyttären sisällä”. Tästä ajatuksesta tulee kertojalle perverssi totuus sillä perusteella, että hän on kuullut tyttärensä huoneen oven avautuvan ja sulkeutuvan ja uskoo haistavansa tyttären tuoksun puolisonsa iholla.

Kun äiti on löytänyt nämä todisteet, hänen kerrontansa muuttuu entistä enemmän inestiä tuottavaksi. Hän alkaa lukea tyttärensä mieltä ja olettaa tämän yrittävän suojella perheidylliä, aivan kuten hän itsekkin haluaa tehdä. Äiti on myös nähnyt televisiossa ohjelman inestistä, jossa hänen mielestään sanottiin, että perheensisäisen hyväksikäytön uhri pyrkii usein suojelemaan äitiään (I, 20 / ÄPP, 17). Äiti olettaa tätä yleiseksi mielipiteeksi ja alkaa rakentaa samaa kuviota omaan perheeseensä eli hän pyrkii ymmärtämään ja replikoimaan sosiaalista mieltä (vrt. Palmer 2004, 174). Novellin loppupuolella äiti yrittää jopa hyväksyä sen, että hänen tyttärellään on suhde aviomieheen ja kehittelee yleistä mielipidettä, jonka mukaan se olisi ihan hyväksyttyä:

En descendant [au garage], elle n'a pas l'air affolée, peut-être que finalement ça lui plaît, peut-être que dans certaines civilisations ça se pratique, c'est une question de culture (I, 21).

Alas [autotalliin] mennessään tyttö ei näyttänyt hätääntyneeltä, ehkä hän loppujen lopuksi pitää siitä, ehkä sitä harrastetaan joissain yhteiskunnissa, se on kulttuurikysymys (ÄPP, 18).

Äiti on ollut tähän asti vakuuttunut, että aviomies käyttää tytärtä hyväkseen, mutta kaikki tyttären eleet eivät tue äidin hypoteesia. Tämän seurauksena hän yrittää muokata kuvitelmaansa ja alkaa

³³ Suomennoksessa spekulatiivisuus on lievemmin ilmaistu: ”aavistelen” (ÄPP, 15). Ilmaisun voi kääntää myös ”pohdin itsekseni”.

³⁴ ”Lasken käteni hänen elimelleen, haluan tietää minkä kokoinen se on, elin joka on juuri ollut tyttäreni sisällä” (ÄPP, 16).

ajatella, että ehkäpä tytär on suostuvainen isän lähentelyihin ja jopa pitää niistä. Tämän ajatuksen seurauksena äiti yrittää nähdä aviomiehen ja tyttären välille kuvittelemassaan inestisessä suhteessa hyväksyttäviä ja normaaleja piirteitä, joten hän vertaa sitä joihinkin vieraisiin kulttuureihin ja niiden tapoihin.³⁵

Isä maalaa vapaa-aikanaan, ja on tehnyt autotallista itselleen työskentelytilan. Toistuvasti hän pyytää tyttärtä tai tytär itse menee omasta aloitteestaan seuraamaan isän työskentelyä talon alemmassa kerroksessa sijaitsevaan autotalliin. Seuraavassa lainauksessa isä on jälleen pyytänyt tyttärtä käymään autotallissa silmää vinkaten. Huolestunut äiti haluaisi tulla mukaan, mutta tytär torjuu ehdotuksen:

J'ai voulu descendre avec elle, pour être là, voir ce qui se passait, mais elle m'en a empêchée, elle a dit Déjà que c'est mon père qui m'emmène à l'école, je n'ai pas besoin de ma mère pour descendre au garage, et elle a haussé les épaules. Je n'ai pas voulu insister, j'ai senti qu'elle me protégeait et que lui refuser son attention serait indélicat. (I, 20.)

Olisin halunnut mennä mukaan ollakseni siellä, nähdäkseni mitä siellä tapahtui, mutta tyttö esti minua, hän sanoi Hei, isä vie minut kouluun, mutta se nyt vielä puuttuisi että tarvitsisin äidin mukaan autotalliin, ja kohautti olkapäitään. En inttänyt, vaistosin että hän suojeli minua, ja olisi ollut tahditonta torjua hänen huolenpitonsa. (ÄPP, 17.)

Äiti uskoo vahvasti omaan kykyynsä hahmottaa todellisuutta ja ymmärtää toisia ihmisiä ja heidän sanattomia viestejään: hän ”vaistoaa” tyttärensä suojelunhalun. Äiti kuvaa tyttärensä sisäisiä mielenliikkeitä, mutta ei voida tietää, kuinka lähelle totuutta äiti osuu. Äiti rakentaa tyttärestään urhean uhrin ja miehestään pedofiilin oman mielensä tuottamassa groteskissa maailmassa. Kertoja-äidin verbivalinnat ja tulkinnat tuottavat inestikertomusta, josta tytär ja isä saattavat olla täysin epätietoisia. Äiti tulkitsee, että tytär etsii suojaa ja turvapaikkaa (”elle se réfugie”) hänen luotaan, kun tytöllä on tapana viettää aikaa äidin luona keittiössä. Sen jälkeen äiti toteaa, että aviomies kuhnailee (”il a traîné sans fin”) autotallin työpajassaan, jotta äiti on ehtinyt mennä nukkumaan ja aviomies voi mennä tyttären huoneeseen. Tästä todiste on se, että äiti kuulee tyttären huoneen oven avautuvan ja sulkeutuvan. Äiti on vakuuttunut, että tietää puolisonsa salatut motiivit. (I, 16–17 / ÄPP, 13.)

³⁵ Novellikokoelman alkuperäiskielinen takakansiteksti on joukko lyhyitä lauseita, jotka edustavat osaa novelleista. Novellia ”L'insecte” edustaa lause ”j'aime encore mieux que mon mari me trompe avec notre fille”, vapaasti suomennettuna ”parempi, että aviomieheni pettää minua tyttären kanssa kuin jonkun toisen”. Tällöin äiti itse on alkanut ajatella, että perheen sisällä hyväksikäyttö on hyväksyttävää.

Huolimatta siitä, että inestistä on tullut äidille todellisuutta, hän siirtyykin vielä kerran novellin aikana spekuloiivaan kielenkäyttöön. Tämä tapahtuu, kun kerronta on siirtynyt preesensiin ja kertoja on ikään kuin saanut nykyhetken kiinni kuvatessaan miehen ja tyttären suhdetta:

Et soudain la sonnette retentit sans arrêt, pas un coup, ni deux, mais une sirène hurlante, *comme si* le corps de ma fille contre la cloison appuyait sur le bouton, sans relâche, comme si pilonnée par le père elle ne pouvait plus épargner la mère. (I, 21, kursiivi JL.)

Yhtäkkiä soittokello pärisee, ei kilahda kerran eikä kaksi kertaa vaan kiljuu kuin sireeni, aivan kuin seinään likistetty tytön vartalo painaisi nappia herkeämättä, aivan kuin hän ei enää isän rusementana voisi säästää äitiä. (ÄPP, 18.)

Kerronta on ollut tähän kohtaan asti preesensissä, mutta lausahdus ”comme si” (ikään kuin) aloittaa kuvitelman, ja äidin groteski mieli riistäytyy valloilleen. Kielen rytmi muuttuu kiihkeäksi, ikään kuin imitoiden äidin kuvitteleman seksiaktin tahtia. Äidistäkin tulee osa spekuloitua yhdyntää. Äidin sanavalinnat ovat kuin pornonovellista, kun hän kuvittelee isän jyskyttämässä ja jyystämässä (”pilonner”) tytärtä, joka ei saa isältä rauhaa (”sans relâche”) kuin jokin desademainen kaltoin kohdeltu sankaritar. Pornografinen kuvasto on usein yletöntä ja sisältää groteskeja elementtejä, varsinkin kun siihen liittyy hyväksikäyttöfantasioita (vrt. Markiisi de Saden tuotanto). Huomionarvoista on myös se, että tässä lainauksen kohtauksessa äiti käyttää itsestään ilmaisua ”la mère” ensimmäisen persoonapronominin sijaan eli hän siirtyy kuvaamaan tilannetta itsensä ulkopuolelta. Äiti dramatisoi ja etäännyttää kerronnallaan tapahtumia, ikään kuin hän ja hänen perheensä olisivat ennemmin osa hänen aikaisemmin televisiossa näkemäänsä dokumenttia kuin perheen todellista arkea.

Novelli on lyhyt ja äidin kerronta on välillä koherenttia, välillä tajunnanvirtamaisempaa. Välillä äidin tajunta etenee pitkin sellaisia assosiaatioketjuja, jotka paljastavat hänen omat pelkonsa ja alhaiset ajatuksensa. Kun kertoja koskettaa miehensä penistä pedofiiliepäilyt mielessään, mies tulkitsee kosketuksen seksiehdotuksena, ja aktin aikana äidin ajatukset porhaltavat seuraavasti:

Ça ravive ses ardeurs, il me prend, comme elle ? Comment la prend-il ? La jeune fille prend ma place. (I, 19.)

Käsi kiihottaa häntä, hän panee minua, niin kuin tyttöä? Miten hän panee tätä? Nuori tyttö vie paikkani. (ÄPP, 16.)

Sama verbi ”prendre” toistuu ja kuljettaa äidin ymmärtämään, että tytär on kilpakumppani, kun on kyse aviomiehen suosion tavoittelusta. Tilanne on absurdi ja äidin pohdinnat sopimattomia, mikä

tuottaa tekstiin koomisen elementin. Kilpa-asetelma paljastuu myös siinä, että äiti toivoo itsekseen, että ”je ne veux plus qu’il la touche. Je ne veux pas qu’il parte”³⁶ (I, 21) eli hän ei halua miehensä enää koskevan tyttöön, mutta ennen kaikkea hän ei halua, että mies jättää hänet. Tyttären ja äidin paikat uhkaavat kääntyä äidin mielessä myös aikaisemmin esitetyssä lainauksessa, jossa tytär kieltää äitiään tulemasta autotalliin eli äidin mielestä tyttö suojelee äitiä ja äiti yrittää olla inttamättä kuin lapsi. Valtasuhteiden kääntyminen ylösalaisin on liitetty jo keskiajan karnevalistiseen groteskiin. Tyttären kasvaminen naiseksi saa uhkaavia sävyjä, ja tytär näyttäisi ottavan äidin (tai aikuisen) paikan muutenkin: tytär on saanut istua auton etupenkillä siitä asti, kun sai rintaliivit (I, 20 / ÄPP, 17).

Thomsonin (1979, 21) mukaan tekstin groteskius katoaa, jos komiikan ja kauhun epäharmoninen jännite ratkeaa. Niiden ei tarvitse olla määrältään tasapainossa, mutta niiden on oltava konfliktissa. Tällöin Thomsonin mielestä termin groteski käyttö on tosin harkittava erikseen. Väittäisin kuitenkin, että groteskissa naurun ja kauhun ei tarvitse olla yhtä vahvoja voimia tekstissä, vaan riittää, että jompikumpi sabotoi olemassaolollaan toisen määräävyyden ja täten kyseenalaistaa sen. Naurun vastaparina voi myös olla inho ja vastenmielisyys kauhun sijaan (Edwards & Graulund 2013, 2), siispä groteskin ei tarvitse olla pelottavaa, vaan se voi ylipäättänsä herättää voimakkaita negatiivisia tunteita. Novellin ”L’insecte” pedofilia on ahdistavaa ja iljettävää, mutta ei herätä lukijassa suurta, Kayserin määritelmän yliluonnollista kauhua. Vaikka perheen sisällä tapahtuva pedofilia aiheena on inhoa herättävä, äidin tapa kertoa siitä saa paikoitellen huvittavia muotoja. Hän syyttää yllättäen itseään tilanteesta, sillä hän osti tyttärelleen rintaliivit liian aikaisin ja myös puhui tytön kasvamisesta tytön isälle. Äidin kertomuksen mukaan isän inestinen kiinnostus tyttäreeseen on herännyt siitä, kun tämä on nähnyt tyttären rintaliivit muun pyykin seassa. Äiti itse on tällöin kertonut aviomiehelleen tyttären kasvusta naiseksi. Tämän vuoropuhelun jälkeen äiti on kuitenkin alkanut nähdä merkkejä, jotka on tulkinnut inestisiksi ja syyttää itseään koko tilanteesta:

Tout est de ma faute. Je n'aurais jamais dû acheter si tôt ce soutien-gorge à ma fille. Quel besoin ai-je eu, perverse, d'aller parler de ses petits seins naissants à un homme qui vit sous le même toit. Je suis folle ou quoi ? (I, 20.)

Kaikki on minun syytäni. En olisi saanut ostaa niin varhain rintaliivejä tyttärelleni. Mikä ihmeen perverssi tarve minulla oli mennä puhumaan tytön kasvavista rinnoista miehelle, joka asuu saman katon alla? Olenko ihan hullu? (ÄPP, 16.)

Äiti tuntuu ajattelevan, että rintaliivit ovat saaneet aikaan niin tyttären kuin isänkin seksuaalisen heräämisen. Äiti leimaa itsensä perverssiksi ja hulluksi, mikä voi lukijasta tuntua absurdilta

³⁶ ”-- en halua enää mieheni koskevan häneen. En halua mieheni lähtevän.” (ÄPP, 17.)

ylireagoinnilta. Äiti syyttää itseään siitä, että on tehnyt vääriä valintoja sosiaalisessa tilanteessa. Hän ajattelee, että on yrittänyt tehdä tyttärestään aikuisen liian aikaisin ja että se on saanut hänen aviomiehensä villiintymään. Äiti näkee aviomiehensä reaktion tässä kohtauksessa normaalimpana kuin omansa: äiti on ”hullu”, kun rikkoi normeja puhumalla aikuiselle miehelle nuoren tytön rintoista ja miehen oletettu reaktio tilanteeseen on äidin mielestä luonnollinen. Koko novellin ajan äidin inestiepäilyt ovat kummunneet aviomiehen käytöksen tarkkailun lisäksi sellaisista asioista, jotka kertovat tyttären kasvamisesta naiseksi, kuten se, että tytär on alkanut käyttää rintaliivejä, jotka äiti on hänelle hankkinut. Tyttären kasvamisesta käydyn keskustelun jälkeen äiti katselee ruokapöydässä, miten aviomies katselee tytärtä.

Il [le mari] m'a demandé pourquoi [le soutien-gorge], je lui ai expliqué que c'était bien de commencer jeune femme, de s'habituer très vite à en porter, dès que les seins se mettent à pointer (I, 15).

À table, j'ai vu qu'il la regardait, elle et son soutien-gorge en transparence sous le pull qu'elle m'avait emprunté (I, 15).

Hän [aviomies] ihmetteli [rintaliivejä], ja selitin että on hyvä aloittaa nuorena naisena, tottua käyttämään liivejä jo varhain, heti kun rinnat nousevat nupulle (ÄPP, 12).

Näin miten hän katsoi tyttöä ruokapöydässä, tyttöä ja hänen rintaliivejään jotka näkyivät lainaamani puseron läpi (ÄPP, 12).

Äiti tulkitsee puolisonsa katseeseen seksuaalista mielenkiintoa, mutta miehen todellisia ajatuksia ei kerrota lukijalle. Ehkäpä hän vain miettii, onko tyttärellä samanlainen paita kuin hänen vaimollaan on ollut. Mutta aivan yhtä hyvin isä voi todella katsella tyttärensä rintoja. Kohtaus on novellin alussa, joten lukija saattaa sitä lukiessaan luottaa vielä jonkin verran kertojan kykyyn tulkita todellisuuttaan oikein. Miehen käytöksen tulkinnan lisäksi tässä kohtauksessa inestiepäilyt liittyvät myös tyttären kasvamiseen, mutta tytön naiseksi muuttuminen ei tapahdu itsekseen. Äiti on se, joka on ostanut rintaliivit tyttärelleen, ja hän on päättänyt, milloin tyttären kannattaa niitä alkaa käyttää. Lisäksi hän on lainannut tytölle läpikuultavan puseronsa eli äiti on alkuun ollut se, joka on tekemässä tyttärestä aikuista naista. Äiti siis vaikuttaisi olevan katalysaattori, jonka ansiosta tyttärestä on tulossa nainen. Lukija voi alkaa pohtia, onko äidillä tosiaankin syytä soimata itseään ja onko hänen käytöksensä ollut normaalista poikkeavaa, vaikka vaikuttaakin alkuun hieman huvittavalta ylireagoinnilta syytellä itseään hulluksi.

Myös äidin kuvitelmat, suorastaan fantasiat, tyttären ahdingosta perheessä saavat synkän humoristisia sävyjä. Kertoja kuvittelee, miten hänen oma hyönteiskokoelmansa lähtee öisin tyttären luokse:

Ce sont des hommes, ils ont l'air fort, avec leur carapace, leur armure, leurs antennes, mais, sitôt la nuit tombée, je me demande s'ils ne vont pas tous gratter à la porte de ma fille, passer dessous pour les plus agiles, et la prendre. Sur ordre du maître. Mais je ne dois pas imaginer des scènes comme celles-là, je dois me protéger, étouffer ce sentiment qui m'envahit trop fort dès qu'il est dans sa chambre. (I, 18–19.)

Ne ovat miehiä, ne näyttävät vahvoilta kilpineen, suojarustuksineen, tuntosarvineen, mutta heti kun pimeys lankeaa, aavistelen niiden menevän raapimaan tyttäreni ovea, ketterimmät sujahtavat oven alitse ja panevat häntä. Isännän käskystä. Mutta en saa kuvitella sellaisia, minun pitää suojella itseäni, tukahduttaa tunne joka kuohahtaa aina kun mieheni on hänen huoneessaan. (ÄPP, 15.)

Kuvitelma tyttärestä koppakuoriaislauman seksuaalisen mielenkiinnon kohteena on rietas, ruma ja liioitteleva, myös hyvin synkkä. Hyönteiset kuuluvat eläinkuntaan ja ne mielletään alhaisiksi, sillä ne ovat yleensä hyvin pieniä ja ne ryömivät maassa. Ne ovat ihmisen mielestä myös usein erikoisen ja epäsuhtaisen näköisiä kapeine jalkoineen ja pitkine tuntosarvineen. Äskeisessä lainauksessa eläin (hyönteinen) ja ihminen (tytär) yhdistyvät seksuaalisen toiminnan kautta, mikä on hyvin synkkä ja groteski visio. Liioiteltua ja synkeää olisi myös isän suhtautuminen tyttäreeseen, sillä kertojan mukaan koppakuoriaiset vain toteuttavat hänen haluaan. Tämän tutkielman määritelmässä groteskista korostuu ristiriita, ja äskeisen lainauksen koppakuoriaiset eivät ole vain isän tahdon jatkumo, vaan kohtausta sisältää ristiriitaisia elementtejä: koppakuoriaiskokoelma on nimittäin kertojan itsensä keräämä, hän siis on niiden johtaja, ei suinkaan puoliso. Koppakuoriaiset lähtevät liikkeelle hänen kuvitelmissaan, eivät tekstin reaali maailmassa, joten isännän käsky on äidin itsensä käsky. Äiti myös toteaa, että hänen pitäisi suojella itseään tilanteelta, ei suinkaan tytärtään aviomieheltään. Äiti toteaa, että hänet ”valtaa” (envahir) voimakas tunne silloin, kun isä on tunkeutunut tyttären huoneeseen. Äiti siis asettaa itseään enemmän uhrin kuin hyväksikäyttäjän rooliin, vaikka koppakuoriaiskuvitelmassa äidin rooli on tulkittavissa juurikin päinvastoin. Groteskiin kuuluu yllettömyys ja vääristyneisyys (Kayser 1981, 102): niin seksinnälkäiset koppakuoriaiset kuin äidin tapa reagoida ovat vääristyneitä ja yllettömiä, suorastaan roiseja.

Ranskankieliset sanat ”l'insecte” (hyönteinen) ja ”l'inceste” (insesti) ovat vain pienen kirjainten paikanvaihdon päässä toisistaan. Novellissa hyönteismäiseksi kuvattu nainen näkee inestiiä siellä, missä sitä ei ehkä olekaan. Äiti saa groteskin hirviön piirteitä, ja lisäksi hän itse muuttuu kammottavaksi, kun kuvittelee erilaisia inestisiä kohtaamisia. Hän epäilee aviomiehensä olevan

pedofiili, mutta nämä kuvitelmat tekevät hänen omasta mielestään groteskin ja karmaisevan. Kertoja-äidin tapa kertoa on groteskiin osallistuvaa, hän ylittää normaalin rajan ja on vaarassa muuttua groteskiksi hirviöksi³⁷. Äiti uskoo, että hyväksikäyttö tapahtuu alkuun kellarikerroksen autotallissa. Groteski on alhaista ja tässä tilanteessa epämiellyttävät ja groteskit asiat tapahtuvat konkreettisesti alhaalla, alakerrassa. Äiti kuitenkin uskoo, että isä menee myös iltaisin tyttären huoneeseen, joten inesti ja groteski alkavat levittyä koko taloon ja vertauskuvallisesti koko perheen muuhun elämään.

Groteskiin maailmaan on helppo astua, mutta vaikeaa päästä taas pois (Kayser 1981, 72). Groteski on tavallaan kuin kielletyn puun hedelmä, ymmärrettyä ei voi olla enää ymmärtämättä, nähtyä ei voi olla enää näkemättä. Tämä pätee sekä novellin kertojaan että lukijaan. Lukija on astunut groteskin mielen tuottamaan kuvaukseen isän ja tyttären suhteesta, eikä voi enää unohtaa epäilyttäviä tekoja ja outoja tilanteita, kuten keittiössä eräänä päivänä tapahtuvaa tapaturmaa: tytär auttelee äitiä keittiössä, mutta satuttaa sormensa säilyketölkin kanteen ja sormesta alkaa vuotaa verta. Äiti menee paniikkiin ja kutsuu keittiön ja autotallin välille asennetulla soittokellolla aviomiehensä auttamaan:

Le sang jaillissait, elle s'est mise à pleurer, alors je l'ai grondée, puis j'ai pleuré aussi. J'ai appuyé sur la sonnette, pour que mon mari monte nous aider. J'essayais de ne pas cligner des yeux, de ne rien manquer de ses gestes. Je l'ai vu prendre le doigt de la petite, le nettoyer et le bander. Je n'ai rien noté de particulier entre eux, à peine un trouble lié au sang qui n'arrêtait pas de couler et même, à un moment, directement sur ses cuisses d'enfant. (I, 17–18.)

Veri pulppusi, tyttö pillahi itkuun, toruin häntä ja itkeä tirautin itsekin. Hälytin soittokellolla mieheni auttamaan. Yritin olla räpyttämättä ja nähdä hänen pienimmätkin liikkeensä. Näin miten hän tarttui tytön sormeen, puhdisti ja sitoi sen. En huomannut mitään erikoista heidän välillään, paitsi pienen hämmingin, kun veri ei tyrehtynyt vaan sitä valui jonkin aikaa suoraan tytön lapsenreisille. (ÄPP, 14.)

Tytär pistää sormeensa (tosin säilyketölkin kannella, ei värttinällä) kuin Prinsessa Ruusunen konsanaan. Ruusunen satu on tulkittu kertomukseksi kasvamisesta ja siitä, miten nuori tyttö saavuttaa naiseuden. Tämänkaltaiset intertekstuaaliset ja symboliset viittaukset pohjustavat sitä, että lukija alkaa etsiä tekstin eri tasoille rakennettuja piilomerkityksiä, joiden pohjalta voi tehdä tulkinnan siitä, tapahtuuko kertojan perheessä inestiä vai ei. Lainauksen lapsen reisille valuva veri on pysäyttävä kuva. Verellä on vahva symbolinen merkitys, ja tässä tapauksessa se voi symboloida naiseksi kasvamista viittaamalla kuukautisiin, mutta tyttären reidet voivat myös tahriutua vereen, kun isä käyttää häntä seksuaalisesti hyväksi. Kertoja ei halua tehdä verestä ja siihen liittyvästä

³⁷ Hirviö toimii fiktiivisessä teoksessa usein rajanvartijana, sen olemassaolo kehottaa pysymään turvassa, poissa groteskista todellisuudesta. Hirviö muistuttaa riskistä, että rajanylitys muuttaa itsenkin hirviöksi. (Cohen 1996, 12.)

hämmennyksestä numeroa. Metonyyminen yhteys insestiin ja tyttären naiseuteen muodostuu reisille valuvan veren kautta, eikä lukija voi olla näkemättä sitä. Loppuratkaisun viaton syntymäpäivälahja on näennäinen helpotus, sillä lukija näkee kertojan sivuuttamia omituisuuksia, jotka vahvistavat inestikertomusta.

Novellin lopussa annetaan ymmärtää, että kertoja on mahdollisesti vain kuvitellut pedofiilisen suhteen tytön ja isän välille. He ovat viettäneet paljon aikaa kahdestaan, sillä ovat valmistelleet kertojalle syntymäpäivälahjaa. Tytär esti äitiään tulemasta kanssaan autotalliin, koska juuri siellä lahjaa oli pidetty piilossa. Usein modernissa ja postmodernissa fiktiossa lukija, ei suinkaan tarinan maailman hahmo, joutuu kohtaamaan mahdollisuuden, että ei voikaan tietää mitään varmasti (vrt. Ferguson 1994, 220). Groteskiin kuuluu ristiriitaisuus (Thomson 1979, 20), eikä syntymäpäivälahjan valmistelu selitä kaikkia äidin havaintoja tai kuvitelmia. Mikään tekstissä ilmaistu osa ei selitä sitä, että äiti uskoo kuulevansa, kuinka isä menee tyttären huoneeseen (I, 17 / ÄPP, 13). Lukija voi yrittää keksiä tälle havainnolle inestiä viattomampia selityksiä³⁸, mutta silloin saatetaan lähestyä ylitulkinnan rajaa. Syntymäpäivälahja ei välttämättä selitä sitäkään, että kertoja on haistavinaan tyttären tuoksun aviomiehensä iholla. Toisen ihmisen haju tuskin tarttuu, jos hän on vain samassa tilassa. Kertoja on kuitenkin aikaisemmin saanut omasta mielestään puolisonsa kiinni haistelemassa tyttären pyyhettä, mutta puoliso itse on ilmaissut kuivanneensa vain kasvojaan siihen (I, 15–16 / ÄPP, 12). Lukija, joka haluaa tulkita, ettei perheessä tapahdu inestiä, voi pitää tätä todisteena, joka murentaa äidin kuvitelmaa. Ehkäpä aviomies on toistanut tuon erheen uudestaan, ja siksi kertoja haistaa tyttären tuoksun aviomiehen iholla: se on siirtynyt aviomiehen iholle pyyhkeestä. Novellissa jätetään monia asioita pimentoon, ja lisäksi aika etenee hyvin epämääräisesti. Kertoja ei suoraan ilmaise, kuinka kauan tästä pyyhetapauksesta on aikaa. Kertojan huomioille voi siis olla sekä inestiepäilystä kumoavia selityksiä, mutta myös inestiuskomusta vahvistavia selityksiä. Lukija joutuu tekemään melko pitkällekin meneviä pohdintoja siitä, mitä tapahtuu tekstin osien väleissä, niissä hetkissä joita ei kerrota. Myöhemmin kertoja ryhtyy pesemään pyykkiä paljon, jotta saisi tuhottua tyttärensä hajun. Hän kertoo, että tekee sen, koska epäilee tytön tuoksussa olevien feromonien villitsevän aviomiehen (I, 20–21 / ÄPP, 17). Tosin samalla hän tuhoaa hajun todisteena inestistä: jos aviomies jatkaakin tyttären hyväksikäyttöä, ainakaan äiti ei voi enää haistaa tyttären tuoksua miehen iholta.

³⁸ Yksi viattomampi syy voisi olla, että isä käy toivottamassa tyttärelleen hyvää yötä, mutta tytär on mennyt nukkumaan jo aikaisemmin. Äiti ei myöskään kuule tätä hypoteesia puoltavia lauseita tai ääniä.

Groteskin efektin kannalta on tärkeää, että lukija voi tehdä samasta tekstistä useita toistensa kanssa ristiriidassa olevia tulkintoja. On jo osoitettu, että kertoja-äiti lukee tyttärensä ja aviomiehensä mieltä huonolla menestyksellä, mutta tekstistä on myös tulkittavissa, että aviomieskin saattaa yrittää lukea vaimonsa mieltä. Kertojan puoliso toistelee sanoja ”là, là, là” sekä tuottaakseen vaimolleen orgasmin että rauhoitellakseen pahaa unta nähnyttä tytärtään (I, 19 / ÄPP, 16). Kertoja vieläpä näkee yhteyden näiden kahden asian välillä ja toteaa itse, ”[P]our que je vienne, il dit là, là, là, comme on calme un enfant”³⁹ (I, 19). Kertoja fokalisoii tilanteessa aviomiestään: hän uskoo miehen ajattelevan, että kertoja itse saa nautintoa ilmauksesta ”là, là, là”. Kertoja siis yrittää lukea aviomiehensä mieltä ja kuvittelee, että myös aviomies yrittää lukea hänen mieltään. Tilanne on kaiken lisäksi kerrottu epäselvästi siinä mielessä, että lauseesta ei voi olla varma, saako kertoja-äiti todella seksuaalista nautintoa siitä, että aviomies tyyntyytelee häntä kuin lasta. Toinen vaihtoehto on, että kertoja uskoo, että aviomies kuvittelee sanojen olevan kertojan mielestä kiihottavia, mutta kertoja ei jaa tätä käsitystä. Tilanteessa on monta epäluuloa herättävää tulkintamahdollisuutta, eikä teksti anna vihjettä jolla osoittaa, että jokin tulkinnoista olisi oikeampi kuin toiset.

Novelli antaa ristiriitaisia vihjeitä lukijalle. On asioita, jotka kielivät pedofiiliasta, mutta toisaalta novellin lopussa tytär ja isä vakuuttavat äidille rakastavansa häntä. Kun lukija muodostaa yhtenäistä kuvaa tekstistä, sen maailmasta ja tarinasta, hän joko pyrkii pitämään alkuperäisen uskomuksensa eli rakentamansa kehyksen mahdollisimman pitkään, tai sitten muokkaa mielikuvaansa aina uuden informaation mukaan (Perttula 2010, 180; Rimmon-Kenan 1991, 156–157). Groteski jättää lukijan ristiriitaiseen tilaan (Thomson 1979, 47–48). Castillonin novelli sisältää osia, jotka kiistävät toisiaan, eikä niitä voikaan yhdistää eheäksi kokonaisuudeksi. Tyttären ja isän vakuuttelut syntymäpäivälahjasta eivät kuitenkaan jää viimeiseksi asiaksi, johon lukijan huomio ohjataan. Aivan viimeisinä lauseina äiti nostaa esiin perunat, joita perhe syö, ja miten harvinainen niiden lajike on, mutta hän silti löysi niitä.

Je pleure, ma fille sourit, alors mon homme me prend tout contre lui, il dit là, là, là, et moi je lui demande s'il veut encore des pommes de terre, ce sont des rattes du Touquet, c'est assez rare, mais j'en ai trouvé. (I, 22.)

Minä itken, tyttö hymyilee, silloin mieheni rutistaa minua, hän sanoo hys, hys, hys, ja minä kysyn, haluaako hän vielä perunaa, ne ovat Rate du Touquet -perunoita, ne ovat aika harvinaisia, mutta minä löysin niitä. (ÄPP, 19.)

³⁹ ”Jotta laukeaisin, hän sanoo hys, hys, hys niin kuin lasta tyyntytetään” (ÄPP, 16). Suomennoksen ”hys, hys, hys” vaikuttaa vielä omituisemmalta asialta sanoa kesken yhdyntän kuin alkuperäiskielinen ilmaisu.

Äiti itkee, mutta tytär hymyilee, ikään kuin heidän kilpa-asetelmansa olisi ratkennut tyttären eduksi. Lisäksi isä rauhoittelee itkevää puolisoaan sanoilla, joilla aikaisemmin rauhoitteli pahaa unta nähnyttä tytärtä⁴⁰. Isälle tyrkytetään harvinaista perunaa, mutta mikä on sen syy? Äiti on novellin ajan löytänyt mielestään selkeitä raskauttavia todisteita insestistä, vaikka päättelyketju voisi olla hatara. Luvussa 2.3 ehdotettiin, että kertoja-hahmojen vainoharhainen ylitulkinta antaa tulkintamallin lukijalle. Koko novellin ajan äiti on tehnyt radikaaleja johtopäätöksiä asioista, mikä ohjaa lukijankin tarkastelemaan epäluuloisesti tekstin antamia vihjeitä insestistä. Tyttären lapsenreisille valunut veri oli vahva symboli, joten voisivatko perunat olla toinen insestimetafora? Perunat eivät ole yhtä mielenkiintoisia, mutta ne ovat arkisuudessaan ja aikaisempaan kertomukseen liittymättöminä hyvin epäilyttäviä. Kertomuksen lopettaminen niihin on kertojan kerrontatavan vastaista, jos niihin ei liity mitään suurempaa merkitystä.

Umberto Eco kirjoittaa metaforista ja niiden relevanssista seuraavasti:

-- if Achilles is a lion because both are courageous and fierce, we would be inclined to reject the metaphor 'Achilles is a duck' if it were justified on the basis of the principle that both are bipeds. Few others are as courageous as Achilles and the lion, whereas far too many others are bipeds like Achilles and the duck. (Eco 1992, 63.)

Onko novellin ”L'insecte” lopun perunat kelvollinen metafora insestille, vai onko se liian epämääräinen, kuten ankan ja Akilleen vertaaminen? Jos ajatellaan, että novellin kertoja on koko ajan antanut lukijalle ylitulkintaa hipovan mallin hahmottaa kertomuksen maailmaa, ei olisi mikään ihme, jos lukija alkaa liittää perunoihinkin pahaenteisiä piilomerkityksiä. En yritä väittää, että perunat olisivat selkeä todiste perheessä tapahtuvasta insestistä, vaan että perunat ovat häiritsevää ja ristiriitaisia tulkintoja tarjoava lopetus. Perunat siis muuttuvat groteskeiksi.

Toisaalta loppuhuipennuksen arkisuus voidaan mieltää insestiuskomusta rikkovaksi. Tarinan hahmot puhuvat jostakin niin arkisesta kuin perunat, joten he palaavat idylliseen arkeen ennen insestiepäilyjen tuottamaa kiirastulta. Lopun toteamus, että ne ovat ”harvinaisia, mutta minä löysin niitä”, ei kuitenkaan täysin istu idylliä palauttavaan metaforaan: insestikin on harvinaista, mutta aina välillä sitäkin saattaa löytää. Vaikka kertoja näyttäisi uskovan novellin lopussa puolisonsa viattomuuteen, jää lukija epäilyksen valtaan. Lukija ei enää pääse pois groteskista kuvauksesta tyttären ja isän suhteesta, johon on kertojan mukana ajautunut. Groteski ei anna lukijalle katharsista

⁴⁰ Kuten myös kohtauksessa, jossa mies yritti tuottaa kertojalle orgasmia, mutta tässä kohtauksessa tuskin on kyse seksuaalisesta tyydytyksestä.

(Perttula 2010, 81), vaan jättää lukijan ristiriitaisten vaihtoehtojen keskelle. Kertomus, jota kertojan groteski mieli tuottaa, muuntaa myös lukijan tulkintatavan groteskiksi.

Olen osoittanut tässä luvussa, miten groteski kerronta tuottaa lukijalle groteskeja tulkintamalleja. ”L'insecte” on novellikokoelman alussa ja luo näin mallin muiden kokoelman novellien lukemiselle. Seuraavassa alaluvussa osoitan, että novellikokoelman muut kertojahahmot jatkavat novellin ”L'insecte” kertojan aloittamaa vainoharhaista kerrontaa.

3.2 Muut yli- ja väärintulkitsevat mielet kokoelmassa

Tässä alaluvussa käydään läpi, miten toistuva väärin- ja ylitulkinta alkaa hahmojen kohdalla muuttua jopa vainoharhaisuudeksi ja miten ylitulkinnan teema kantaa läpi koko novellikokoelman. Novellin ”L'insecte” lisäksi neljässä muussa novellissa kertoja on selvästi vainoharhainen tai kieltäytyy hyvin vahvasti muuttamasta vääristynyttä todellisuuskäsitystään, jossa epäilee paha lähimmäisistään. Nämä novellit on aseteltu melko tasaisin välein novellikokoelmaan, jolloin kertojen epäluuloisuus pysyy hyvin lukijan muistissa ja saa lukijan epäilemään myös muiden kertojen kykyä hahmottaa todellisuutta. Nämä neljä kertojen uskottavuutta nakertavaa novellia ovat ”Ils ont bu du champagne au restaurant” (5. novelli), ”Menteuse” (9. novelli), ”Mon père n'est pas méchant, maman” (15. novelli) ja ”Ma mère ne meurt jamais” (18. novelli)⁴¹. Novellien analyysit etenevät mainitussa järjestyksessä.

Novellin ”Ils ont bu du champagne au restaurant” kertoja on aikuinen tytär, joka epäilee aviomiehensä olevan uskoton. Kertojan äiti toppuuttelee epäilyksiä parhaansa mukaan, mutta lopulta novellissa paljastuu, että äiti itse on kertojan aviomiehen rakastajatar. Kertoja saattaa myös hallusinoida suhteen aviomiehensä ja äitinsä välille, sillä kertoja ottaa kertomuksen aikana lääkettä, jonka takia hänen kerrontansa muuttuu sekavaksi, ehkäpä jopa unenomaiseksi. Tähän salasuhteen kumoavaan tapaan tulkita palataan myöhemmin analyysissä. Kertoja toteaa ihan itse novellin alkupuolella, että on vainoharhainen: ”Je suis tachycardiaque et paranoïaque”⁴² (I, 38). Tätä hänen käsitystään tosin on ruokkinut hänen oma äitinsä. Kertoja myös koluaa ”ajankulukseen” aviomiehensä tavaroita ja etsii samalla merkkejä miehen uskottomuudesta. Hän tunnustaa, että

⁴¹ Novellien suomenkieliset nimet samassa järjestyksessä ovat ”He joivat samppanjaa ravintolassa”, ”Valehtelija”, ”Äiti, ei isä ole ilkeä” ja ”Äiti ei ikinä kuole”.

⁴² ”Minulla on sydämentykytyksiä ja olen vainoharhainen” (ÄPP, 32).

”pour passer le temps, je fouille dans ses lettres et ses photos”⁴³ (I, 38), mikä vaikuttaa lukijasta epäluottamusta ilmentävältä teolta, ellei jopa todisteelta kertojan vainoharhaisuudesta.

Kertoja reagoi asioihin voimakkaasti, mutta syyttää siitä aina sydäntään, joka on häntä itseään rohkeampi ja suorasukaisempi: ”Mon cœur est bien plus spontané que moi avec ces choses-là”⁴⁴ (I, 37). Aviomiehen sanat saavat kertojan toistuvasti kiihdyksiin, koska hän uskoo miehensä koko ajan valehtelevan, vääristelevän totuutta. Hän toivoo, että olisi kuuro, jottei mies voisi vääristää hänen todellisuuttaan: ”J'aimerais être sourde ; ce que je verrai de mes propres yeux ne pourra pas être mensongèrement exprimé par mon époux”⁴⁵ (I, 37). Kertoja kokee vahvaa epäluottamusta aviomiestään kohtaan. Hän epäilee, että aviomies manipuloi ja väärentää todellisuutta. Aviomiehen väline tähän on kieli: kertoja uskoo, että aviomies korvaa puheessaan oikean todellisuuden valheillaan. Kertoja ei kuitenkaan ole täysin valmis kohtaamaan sitä todellisuutta, jonka uskoo olevan oikea, vaan pidättäytyy kertomasta epäluuloistaan aviomiehelleen. Hän yrittää pitää yllä illuusiota, jonka uskoo aviomiehensä rakentaneen. Aina kun kertoja kuvittelee aviomiehen valehtelevan, hän joutuu mielestään teeskentelemään, että uskoo valheet, jotta perheessä säilyisi rauha, ”dans ces cas-là, comme je fais semblant de ne pas le remarquer, je deviens complice de la sornette”⁴⁶ (I, 37).

Kertoja ei ole vainoharhainen vain aviomiehen suhteen, vaan ylipäättänsä hänen puheessaan arjen hyvät asiat saattavat yhtäkkiä muuttua pahaenteisiksi ja vahingollisiksi. Alkuun kertoja on innoissaan, koska ajattelee olevansa raskaana. Hän uskoo, että lapsi saa hänen sydänongelmansa loppumaan. Samalla kertoja myös tunnustaa, että oikeastaan hän keksii sydänongelmansa:

Si je suis enceinte, ça va changer mon cœur en ventre. Le cœur qui battra vite, à l'intérieur de moi, sera celui de l'enfant, je n'aurai plus besoin de puiser dans les forces du mien pour inventer le battement, il sera là, réellement, l'autre cœur, si fort, qui bat dedans. (I, 39.)

Jos olen raskaana, sydämeni muuttuu vatsaksi. Silloin sydän joka tykyttää sisälläni on lapsen sydän, silloin ei tarvitse enää ammentaa voimia omasta sydämestä eikä kuvitella tykytystä, vaan sisälläni lyö oikeasti toinen, vahva sydän. (ÄPP, 34.)

Mutta kun kertoja on löytänyt aviomiehen uskottomuudesta kielivän ravintolakuitin, vatsassa oleva olento ei annakaan hänelle enää voimaa:

⁴³ ”Ajankuluksi pengon mieheni kirjeitä ja valokuvia” (ÄPP, 33).

⁴⁴ ”Sydämeni on näissä asioissa paljon suurempi kuin minä” (ÄPP, 32).

⁴⁵ ”Haluaisin olla kuuro. Sitä minkä näen omin silmin ei mieheni voi vääristellä.” (ÄPP, 32.)

⁴⁶ ”-- koska silloin teeskentelen etten ole huomaavinani ja silloin minusta tulee luikurin liittolainen --” (ÄPP, 32).

Alors je rappelle maman, parce que la peur est là, au ventre, et peut-être avec deux bras, deux jambes, elle va avoir de quoi me saisir et puis me tenir maintenant (I, 41).

Soitan taas äidille, koska pelko jäytää vatsassani, ja nyt kun sillä on kaksi kättä ja jalkaa, se takertuu minuun ja pitää otteessaan (ÄPP, 36).

Aikaisemmin ilouutiseksi mielletty vatsassa lymyävä vauva onkin pelon inkarnaatio tai vaihtoehtoisesti pelko on tuhonnut vauvan tieltään. Kumpikin on hyvin häiritsevä tulkinta. Kertoja antaa alkuun sydämelleen ylivallan itsestään, sen jälkeen vauvalle, jonka uskoo vahvistavan itseään ja lopulta pelko pitää häntä otteessaan. Kertoja ei osaa tai uskalla ilmaista tahtomisiaan ja hakee epätoivotuiksi uskomilleen reaktioilleen jonkin oman mielensä ulkoisen (mutta ruumiinsa sisäisen) tahon. Kertoja projisoi omaan ruumiiseensa kaikki mielensä negatiiviset asiat.

Kertojan pelko ja hätäannus tekevät hänen kerronnastaan dramaattista ja todellisuuden rajoja venyttävää (pelko, jolla on kaksi kättä). Kerronta on preesensissä ja se on tajunnannvirtamaista. Kerronta alkaa muuttua vaikeaselkoisemmaksi, kun kertoja-tytär ottaa äitinsä aikanaan antamaa lääkettä. Äidin antama lääke pyörryttää kertojaa ja hänen olonsa on sekava. Sen seurauksena kerronnasta ja maailmasta tulee fragmentaarista. Kertoja hypähtelee menneisyyteen liittyvistä huomioista yllättäen puhelinkeskusteluun ja taas takaisin nykyhetken kuvaukseen ja sitten spekulatioihin ja pohdintoihin hänen ja aviomiehen suhteesta (I, 43 / ÄPP, 37–38). Sekavasta tilastaan huolimatta kertoja käy ostamassa raskaustestin ja suuntaa miehensä työpaikalle:

J'ouvre une porte, une jeune femme à l'accueil veut m'interdire de passer, alors je la pousse, elle tombe, et moi je prends le couloir, avec les murs qui se penchent comme le jour de mon allergie à la codéine d'un sirop pour la toux que m'avait donné maman. Il y a mon nom sur une porte. Avec son prénom devant. Et j'entre sans frapper, je suis chez moi ici.

C'est là que je vois maman avec les jambes ouvertes, les fesses sur le bureau, et lui les doigts dedans, langue pendante, dans son cou. Je ne tachycardise plus, c'est mon cœur qui s'arrête. Tous les deux se retournent. Il garde ses doigts dedans, et maman, bouche ouverte et visage rosi, continue, choquée, de branler mon mari. (I, 44.)

Avaan oven, vastaanoton nuori nainen yrittää estellä, tönäisen hänet kumoon, käännyn käytävälle ja seinät kallistuvat niin kuin silloin kun sain allergisen kohtauksen äidin antaman yskänlääkkeen kodeiinista. Yhdessä ovesta on minun sukunimeni. Mieheni etunimen perässä. Menen sisään koputtamatta, tämä on minun valtakuntaani. Silloin näen äidin jalat levällään pakarat työpöydällä, mieheni sormet ovat hänen sisällään, kieli roikkuu pitkänä. Sydämeni lakkaa tykyttämästä, se pysähtyy. Molemmat kääntyvät. Mieheni pitää sormet sisällä, ja äiti jolla on suu auki ja punehuneet kasvot, jatkaa järkyttyneenä mieheni runkkaamista. (ÄPP, 38–39.)

Maailma on muuttunut vieraaksi ja seinät ovat kaatua kertojan päälle. Hän kaataa toimistotyöntekijän kumoon, ikään kuin nainen ei olisi edes kunnolla ihminen, josta tarvitsee välittää. Maailman vieraus on kuitenkin johdonmukaista kertojan aikaisempien pettämiskuvitelmiensä kanssa, joten voidaan myös ajatella, että kertomuksen todellisuus on vihdoinkin asettunut kertojan tuottamiin rajoihin. Kohtaus, joka levittyy kertojan silmien eteen aviomiehen työhuoneessa on kuvattu groteskiksi naurettavalla tavalla. Aviopettäjät jatkavat mekaanisesti tekojaan, mikä tekee heistä osittain epäinhimillisiä. Miehen kieli töröttää ulkona ja äidin suu on auki, mikä vahvistaa kohtauksen karnevalistisuutta: suu on yksi niistä ruumiinaukoista, jotka ovat tärkeässä roolissa karnevalistisessa groteskissa. Groteski on hyvin ruumiillista, kun kertoja kuvaa aviomiestään sormet äidin sisällä ja äidin takamusta, joka levittäytyy työpöydälle. Järkytyksen tai vain maailman outouden takia kertoja lähtee ulos toimistorakennuksesta ja menee raskaustestinsä kanssa keskelle katua virtsaamaan:

Au milieu du boulevard, contre le feu, je m'accroupis, je déballe le test et mouille comme expliqué le bout du bout de l'embout. Les automobilistes klaxonnent, et moi j'urine. Je reste accroupie, je regarde les barres se préparer dans les cases, enceinte, pas enceinte. Enceinte. Bon. (I, 45.)

Kävelen päin punaista, kyykistyn keskelle bulevardia, avaan testipakkauksen ja kastelen ohjeiden mukaan lätkänpätkän lättänpäähän. Autoilijat tööttäävät ja minä virtsaan. Kyykin kyyryssä, katson viivojen värjäytymistä, raskaana, ei raskaana. Raskaana. Selvä. (ÄPP, 39.)

Oli pettämiskohtaus todellinen tai kertojan hallusinaatio, hän on yhtäkkiä vahva toimija, joka ei enää tarvitse sydäntä toimimaan puhetorvena. Sydämen rytmihäiriöt loppuvat, kun tytär näkee pettäjät aviomiehensä työhuoneessa. Nyt kertoja pyrkii muista ihmisistä tai soveliaisuussäännöistä piittaamatta selvittämään nopeasti, onko hän raskaana. Kadulla kyykkimistä ennen kertoja on listannut päässään, mitä hänen on tehtävä, selkeästi ja rationaalisesti: "Il faut traverser le boulevard, rentrer à la maison, faire une valise, partir, aller chez l'avocat, divorcer"⁴⁷ (I, 44). Shokeeraava näky, oli se totta tai ei, on saanut hänessä esiin sen spontaaniuden, jota ennen edusti vain hänen sydämensä tykyttely.

Kuten aiemmin on ilmaistu, koko kertojan matka aviomiehen toimistolle ja siellä todistettu pettäminen ovat sekavan ja unenomaisen kerronnan värittämiä kohtauksia. Tapahtuma voisi olla myös pelkkää unta. Kertojan sekavalle olotilalle on toinenkin mahdollinen selitys, mutta se saattaa paljastua lukijalle vasta laajemmassa kontekstissa, kun muutkin novellit on luettu. Kokoelman

⁴⁷ "Täytyy ylittää bulevardi, mennä kotiin, pakata matkalaukku, lähteä pois, käydä asianajajan luona, erota --" (ÄPP, 39).

Insecte eräässä toisessa novellissa äiti myrkyttää tytärtään omalla ulosteellaan ja toisessa novellissa äiti ylilääkitsee tyttärensä tahdottomaksi nukeksi. Novellin ”Ils ont bu du champagne au restaurant” tytärtä alkaa pyörryttää ja todellisuus muuntuu oudoksi, kun hän on ottanut äitinsä suosittelemaa lääkettä. Hän myös toteaa, että seinät tuntuvat kaatuvan, aivan kuten silloin kerran, kun hän sai allergisen kohtauksen äitinsä antamasta yskänlääkkeestä (...d'un sirop pour la toux que m'avait donné maman). Entäpä jos äiti on tahallaan antanut tyttärelleen lääkkeitä, jotka saavat hänet sekaisin? Epäily ja tällaisen mahdollisuuden ajatteleva kumpuavat novellikokoelman tuottamasta groteskista ja epäluuloisuuteen taipuvaisesta odotushorisontista.

Epäluuloisuuteen taipuvaista odotushorisonttia rakentamassa on myös novelli ”Menteuse”. Sen kertojana toimii nuori tytär, lapsi vasta, joka uskoo olevansa adoptoitu. Novelli on puhetilanne, jossa tytär tilittää vihaansa ja pettymystään perheen koiralle, Lululle. Tytär kehittää kasapäin fantasioita siitä, miten hänen adoptionsa tapahtui. Lopulta paljastuu, että se syy, minkä takia tytär uskoo olevansa adoptoitu, ei pidäkään paikkaansa. Tytär ei kuitenkaan voi enää luopua traagisesta adoptiotyttären roolistaan, vaan pitäytyy kuvitelmissaan.

Tyttären kerronta on pikkuvanhaa, hän on kahdentoista ikäinen, mutta käyttää hyvin kypsiä tai aikuisia sanavalintoja. Novellin ensimmäinen lause, ”[Ç]a me peine, c'est tout”⁴⁸ (I, 67), on sävyllään hyvin surullinen ja rauhallinen. Tytär kuitenkin alkaa kiihtyä kertomuksensa ja pohdintojensa edetessä, ja puuskahdus ”[I]l serait peut-être temps de me le dire”⁴⁹ (I, 67) on jo vähän tuohtuneempi ilmaisu, mutta edelleen se muistuttaa aikuisen ihmisen puhetta. Tytär myös hallitsee ironian, mikä ei ole itsestäänselvyys lapsen kohdalla. Kun hän ihmettelee, miksi hänen äitinsä puhuu vierasta kieltä puhelimesta, äiti vastaa, että kertoi vain ystävälleen, miten sanotaan kinkkupiiras englanniksi. Tähän tytär toteaa ironisesti: ”Eh bien, c'est drôlement long pour dire 'tarte salée' en anglais”⁵⁰ (I, 69). Tytär on lapsuuden ja aikuisuuden välimaastossa, ja harmia hänelle aiheuttaa se, että ”[J]'ai passé l'âge de faire une colère et pourtant j'ai beaucoup de mal à la taire”⁵¹ (I, 68). Tyttärellä alkaa olla liikaa vihaa kätkeväksi. Tämä lainaus osoittaa, että tyttären sisäinen maailma on aikuistumassa⁵², mutta sen ulkoinen ilmentäminen näyttää vielä lapsen tavalta ilmaista itseään tai tytön vanhemmat tukitsisivat sen lapsenomaiseksi. Tytär on kahden kategorisen lokeron

⁴⁸ ”Minua yksinkertaisesti vain surettaa” (ÄPP, 57).

⁴⁹ ”Olisi jo korkea aika paljastaa se minulle” (ÄPP, 57).

⁵⁰ ”Vai niin, onpa 'kinkkupiiras' englanniksi pitkä sana” (ÄPP, 59).

⁵¹ ”Olen liian vanha kiukuttelemaan ja silti minun on hyvin vaikea tukahduttaa raivoani” (ÄPP, 58).

⁵² Tyttären kasvaminen ja olotila aikuistumisen kynnyksellä on esillä useissa kokoelman novelleissa. Tyttäret ovat siis rajatilassa, he eivät ole enää lapsen kategoriassa, mutta eivät vielä myöskään täysin aikuisen roolissa. Tällainen rajoja rikkova olotila voidaan tulkita groteskiksi, mutta mielestäni ei voi väittää, että teini-ikäisyys olisi automaattisesti groteskia. Se ei ole kuitenkaan niin häiritsevää ja yletönä tilana kuin mitä groteskin asian mielletään olevan.

välissä, mikä on omalla tavallaan groteskia. Tyttären aikuisuutta ilmentävät sisäiset ajatukset ovat ristiriidassa hänen ruumiinsa lapsenomaisuuden kanssa.

Jälkiviisaasti tytär paheksuu sitä, että äiti ei ole hoitanut adoptiosta kertomista fiksusti ja käytännöllisesti. ”D’ordinaire on profite de la petite enfance pour faire un aveu comme celui-là”⁵³ (I, 67). Kuten muissakin novelleissa, tässäkin novellissa huomautetaan, miten joku ei toimi normien mukaan, sillä *normaalisti käytetään hyväksi* lapsuusaikaa (”profiter” = hyötyä, nauttia, kostua, käyttää hyväkseen). Tämä ilmaisu sisältää myös hieman häiritseviä mielleyhtymiä, varsinkin kun muutamaa novellia aiemmin novellin ”L’insecte” kertoja on pohtinut insestiä ja pedofiliaa, siis lapsen hyväksikäyttöä. Ajatuksiensa aikuismaisesta kielestä huolimatta tytär ei pysy kerronnassaan asiallisena ja ylemmästä asemasta paheksuvana. Pienenä lapsena hän sukeltaa kuvitteelliseen maailmaan, jota hän alkaa luoda. Hän hahmottelee erilaisia skenaarioita, miten hänen adoptionsa tapahtui. Kuvitelmat ovat kuin leikkiä, mutta tytär haluaa itse uskoa niihin. Hän kehittelee dramaattisia tilanteita, ja tekee itsestään sekä perheestään samalla seikkailukertomuksen hahmoja. Tytär pohtii, josko äiti joutui epätoivoisiin tekoihin adoptioprosessissa, ehkäpä ”[elle a] payé de son corps”⁵⁴ (I, 67). Tytär dramatisoi ja rakentaa jännittävää kertomusta, jossa hänen äitinsä saattoi jopa maksaa ruumiillaan, jotta sai kauan toivomansa pienen tyttären. Kerran tytär kuitenkin toppuuttelee kuvitelmiaan, ”on y revient, je n’en sais rien”⁵⁵ (I, 68), mutta siitä huolimatta hän kehittelee lisää erilaisia menneisyyden vaihtoehtoja, jotka sitten lietsovat hänen omaa suuttumustaan ja kaunaansa äitiään kohtaan.

Vaikka tytär itse tarinoi adoptiosta, hän syyttää äitiään siitä, että tämä keksii satuja. Äiti kertoo, miten tytär muistuttaa isäänsä ja miten suloinen hän oli vauvana, ja täten äiti on tyttären mielestä tehnyt koko heidän suhteestaan valhetta (I, 68 / ÄPP, 58). ”C’est elle qui en fait toute une histoire, je ne suis pas responsable du malaise et je suis prête à tout supporter”⁵⁶ (I, 67). Tytär ottaa marttyyrin roolin ja sanoo olevansa valmis kestämään kaiken. Äiti on tehnyt tilanteesta ”une histoire”, joka voi tarkoittaa muun muassa historiankirjoitusta, fiktiivistä kertomusta, jonkin asian paisuttelua ja jopa tarua. Oikeastaan tytär itse yrittää tehdä keksimästään fiktiosta (että hän on adoptoitu) totuutta ja samalla hän tekee siitä myös paisutellun tapauksen. Hurskaasti, tai ehkäpä lukijan mielestä hieman tekopyhästi, tytär toteaa: ”Je dis juste que j’aurais aimé entendre sa version”⁵⁷ (I, 67). Hän haluaa

⁵³ ”Yleensä sellaiset tunnustukset tehdään varhaislapsuudessa --” (ÄPP, 57).

⁵⁴ ”-- maksoiko hän jopa ruumiillaan --” (ÄPP, 57).

⁵⁵ ”-- taas palataan siihen etten tiedä siitä mitään” (ÄPP, 57).

⁵⁶ ”Hän puolestaan tekee siitä suuren numeron, minä en ole aiheuttanut tätä mielipahaa ja olen valmis kestämään kaiken” (ÄPP, 57).

⁵⁷ ”Tarkoitan vain että olisin halunnut kuulla hänen versionsa” (ÄPP, 57).

kuulla äidin version, ja tuottaa samalla vastakkainasettelun heidän kahden välilleen. Tällaisista puheistaan huolimatta tytär ei kuitenkaan uskalla tai osaa ottaa asiaa puheeksi vanhempiensa kanssa.

Kuten muutkin vainoharhaiset ja epäluuloiset mielet novellikokoelmassa, tytär alkaa nähdä kaiken oman epäluulonsa läpi. Viattomatkin asiat saattavat muuttua todisteiksi synkistä salaisuuksista. Tyttären mielestä äidin liikutus hänen vanhan potkupukunsa äärellä on jo miltei groteskia: ”Elle était émue jusqu’au grotesque”⁵⁸ (I, 68). Tyttäreille sana groteski varmaankin tarkoittaa, että liikutus oli sopimatonta ja epäluonnollista, sillä tytär uskoo potkupuvun olevan pelkkä lavaste, jolla äiti yrittää vakuuttaa hänet siitä, että hän ei ole adoptoitu. Kun isoäitikin mainitaan vauvanvaatteiden yhteydessä, kertoja-tytär alkaa uskoa, että kyseessä on salaliitto. Hän toteaa, että ”le mensonge est donc familial. Non, ce n’est pas une cachotterie, c’est un coup monté.”⁵⁹ (I, 68.) Tyttären adoptiotarina muuttuu yhä dramaattisemmaksi hänen oman päänsä sisällä.

Sen jälkeen, kun äiti on väittänyt puhuneensa englanniksi kinkkupiiraasta, hän ojentaa tyttäreille keksilautasen ja passittaa tämän huoneeseensa. Tämä on tyttäreille merkki äidin huonosta omatunnosta:

La culpabilité, évidemment, c’est classique. À sa place, en effet, je me sentirais bien coupable de cancaner avec une amie sur ma fille adoptive et surtout de la traiter de tarte salée. Du coup, si je ne réagis pas, elle va faire de moi une obèse. (I, 69.)

Hän tuntee tietysti syyllisyyttä, klassinen kuvio. Hänen sijassaan tuntisin minäkin itseni syylliseksi jos juoruilisin ystävättären kanssa adoptiotyttärestäni ja vieläpä nimittäisin häntä kinkkupiiraaksi. Jollen pidä varaani, äiti syöttää minut läskiksi. (ÄPP, 59.)

Toistuvasti kokoelman *Insecte* novelleissa itse ylettömän epäluuloiset hahmot puolustelevat näkemyksiään sillä, mikä on yleisen normin mukaista. He vetoavat yleiseen mielipiteeseen, tai ainakin he väittävät, että heidän tapansa ajatella on yleinen ja tavallinen. Tässä lainauksessa tytär on sydämistynyt, koska äiti on väittänyt puhuvansa kinkkupiiraasta, vaikka tytär epäilee äidin naureskelleen hänelle ja hänen adoptiotaustalleen. Hän kokee, että äiti kohtelee häntä ruokana, kun kerran kutsuu kinkkupiiraaksi. Ensimmäinen tyttären tekemä tulkintavirhe on se, että hän kuvittelee äitinsä puhuvan hänestä, kun äiti käyttää kiertoilmaisua kinkkupiiras. Toinen tulkintavirhe on se, että täten äiti kohtelee tytärtä pelkkänä ruokana. Ihmisen vertautuminen ruokaan on viittaus karnevalistiseen groteskiin, jossa esimerkiksi ihmissyönti, ruoka ja suoliston toiminta ovat

⁵⁸ ”Hän oli naurettavan liikuttunut --” (ÄPP, 57).

⁵⁹ ”-- valhe kulkee siis suvussa. Ei, tämä ei ole pientä peittelyä, tämä on salajuoni.” (ÄPP, 58.)

tyypillisiä aiheita. Huvittavia sävyjä tuo myös se, että kertoja uskoo äitinsä juoruilevan hänestä, mutta kertoja itse juoruaa ja panettelee äitiä koiralle. Eläimen ottaminen uskotuksi halventaa ja alentaa äitiä, mikä on tyypillistä karnevalistiselle groteskille. Kertoja uskoo äitinsä olevan pahantahtoinen ja pelkää yhtäkkiä, että äiti yrittää tehdä hänestä lihavaa. Syy tähän voi olla se, että äiti kutsuu tytärtä kinkkupiiraaksi, mutta myös se, että äiti antoi työlle keksilautasen ja passitti huoneeseen. Ehkä tytär pitää molempia asioita todisteina äitinsä pahantahtoisuudesta ja alkaa suhtautua entistä vainoharhaisemmin äitiinsä.

Kertoja kokee, että äiti on pakonomainen valehtelija, joka vieläpä pakottaa tyttärensä mukaan salaisuuksiin. Tyttären mielestä tästä esimerkkinä toimii se, miten äiti pyytää, että tytär ei kerro salaisuuksia isälleen:

Ne raconte pas à papa qu'on est allées chez l'armurier, il va deviner que c'est pour son anniversaire.

Oh ! mais pourquoi une arme ?

Ma mère veut me tuer. Elle ne supporte plus de vivre dans le mensonge. Je mourrai avec mon secret. Tu le garderas, hein, Lulu ? Mais, un jour, tu diras au monde entier comment j'ai eu soudain la preuve de mon adoption : je suis brune et ma mère est blonde. (I, 70–71.)

Älä kerro isälle, että kävimme asekaupassa, muuten hän arvaa, että se liittyy hänen syntymäpäiväänsä.

Hohhoijaa! Mutta mitä varten ase?

Äiti aikoo tappaa minut. Hän ei pysty enää elämään valheessa. Vien salaisuuden mennessäni hautaan. Säilytähän sen, Lulu? Sitten jonain päivänä paljastat maailmalle, miten löysin yhtäkkiä todisteen adoptiostani: minä olen tumma ja äiti on vaaleatukkainen. (ÄPP, 60.)

Isän syntymäpäivälahjasta⁶⁰ tulee myös todiste adoptiosta. Tyttären draamantaju vain kasvaa, ja lisäksi hän antaa ihmismäisiä ominaisuuksia koiralle, jolle on parhaillaan uskoutumassa. Hän ajattelee, että koira voisi kertoa koko maailmalle niinkin monimutkaisista asioista kuin adoptio ja lapsenmurha. Tämän voi tulkita osoitukseksi tyttären lapsenomaisuudesta, vaikka hän onkin käyttänyt aikuisempaa ja kypsempää kieltä novellin aikana. Tyttären hahmo häilyy koko ajan kahden kategorian välillä, mikä lisää novellin groteskia efektiä.

Tytär epäilee pahaa lähimmäisistään, eikä mikään saa häntä enää uskomaan muuta. Novellin loppuratkaisu osoittaa lukijalle, että tyttö on hakoteillä päättelyissään, ja samalla sen, että tyttö ei suostu muuttamaan käsitystä maailmasta⁶¹. Tytär uskoo olevansa adoptoitu, koska hänellä on

⁶⁰ Syntymäpäivälahja ja sen valmistelu aiheuttavat epäluuloa myös novellissa ”L'insecte”.

⁶¹ Tai että hänellä on puutteelliset taidot päättelyketjuihin.

tummat hiukset, mutta äidillä on vaaleat. Novellin lopussa äiti ilmoittaa menevänsä kampaajalle värjäämään juuret. Tytär ei tunne sanaa tässä yhteydessä:

Qu'est-ce que c'est ça, des racines ? Montre !

--

Ma mère se peint les cheveux en jaune. C'est vraiment une menteuse de première. Menteuse jusqu'à la racine des cheveux.

Et moi, elles sont où, mes racines? (I, 71.)

Mitä ne juuret on? Näytä!

--

Äiti värjää tukkansa keltaiseksi. Hän on tosiaan pahimman luokan valepukki. Valehtelija hiusjuuria myöten.

Entä minä, missä minun juureni ovat? (ÄPP, 61.)

Sen sijaan, että tytär ymmärtäisi äidinkin olevan brunetti ja täten hänen oikea äitinsä, tytär sydämistyy entisestään. Hän ei enää hyväksy sellaisia asioita todellisuudesta, jotka voisivat kumota hänen traagisen adoptiotyttären identiteettinsä. Lukija puolestaan voi kokea huvittuneisuutta novellin loppuratkaisusta. Tyttären perheessä ei tapahdukaan mitään kovin kamalaa tai ainakaan äiti ei kohtelee tyttärtään kaltoin, kuten kokoelmassa aiemmin olleissa novelleissa "J'avais dit une", "On peut y remédier" ja "Tu seras une femme, ma fille"⁶². Vaikka kertoja on vainoharhainen ja epäilee pahaa lähimmäisistään, hän on kuitenkin vasta lapsi, jonka ymmärrys tulee kasvamaan ja täten epäluuloa ja katkeruutta aiheuttava kuvitelma selkenee jossakin vaiheessa. Novellilla on täten potentiaali onnelliseen ja helpotusta tuottavaan loppuun.

Kolmas tässä luvussa käsiteltävä novelli on "Mon père n'est pas méchant, maman". Siinä aikuinen kertoja-tytär pelkää, että hänen isänsä pettää hänen äitiään. Kertojan mukaan hänen äidillään on mielenterveysongelmia ja syömishäiriö, mikä mainitaan hyvin lakonisesti: vihreä tee auttaa äidin mukaan laihtumaan, "alors elle essaye, des fois qu'elle perde un os ou deux"⁶³ (I, 111). Äidin ahdistus ja melankolisuus kuvataan kärpäsenä, joka pyörii hänen silmässään. Kertoja käyttää muutenkin kuvailevaa ja metaforista kieltä. Hän kuvaa surumielisesti äitiään: "Je l'ai regardée traverser la rue, l'air hagard, elle a serré l'un contre l'autre les bords de son manteau, comme pour ne pas s'échapper d'elle-même, la peur au ventre, tellement vibrante"⁶⁴ (I, 111). Tytär tulkitsee ja

⁶² Näissä kolmessa novellissa äidit kohtelevat tyttäriään kaltoin. Novelleja analysoidaan luvuissa 3.3, 4.1 ja 4.3.

⁶³ "-- ja hän kokeilee jos vaikka pääsisi luista ja nahoistakin" (ÄPP, 95).

⁶⁴ "Katselin kun hän ylitti kadun eksyneen näköisenä, hän veti takkinsa kiinni kuin estääkseen itseään karkaamasta itseltään, pelko sydämessä, silmin nähden värisevänä" (ÄPP, 95).

lukee äitinsä mieltä heti novellin alusta asti. Kertoja uskoo ymmärtävänsä äidin sisäistä maailmaa, jonka hän maalailee melankoliseksi.

Kertoja toteaa äidistä, että ”dans son œil, la petite mouche se met à danser”⁶⁵ (I, 111). Jos ranskaksi sanotaan, että jotakuta on ”pistänyt kärpänen”, se tarkoittaa, että henkilö käyttäytyy jotenkin oudosti, ja ilmaisulla on yleensä negatiivinen sävy. Kärpänen ei siis ole mikään uusi vertauskuva pahalle tuulelle tai masennukselle, vaan se liitetään muutenkin poikkeavaan käytökseen. Kärpänen, joka tanssii äidin silmässä, on kertojan valitsema vieraannuttava kielikuva tai ainakin niin lukija siihen alkuun suhtautuu. Novellin aikana tytär ja äiti tapaavat kahvilla ja käyvät uimassa. Aina välillä äiti piristyy hetkeksi, mutta sitten taas palaa ”kärpäsen” maailmaan. Tytär kuvaa, miten äidin käytös muuttuu uinnin jälkeen jälleen ahdistuneeksi. Hän tulkitsee, että äiti hätäntyy kun silmässä oleva kärpänen hämärtää hänen näkönsä sekä kuvainnollisesti että mahdollisesti myös kirjaimellisesti, sillä äiti valittaa näkönsä heikkenemistä. Äiti keksii mitä karmeampia ja vaarallisempia tauteja, joista se voi johtua. Kärpänen on mahdollisesti alkuun mielletty kielikuvaksi, mutta alkaa saada yhä konkreettisemmän olemuksen.

La mouche dans l'œil a remplacé l'étincelle. À nouveau, ma mère s'est éteinte et l'agitation l'a reprise, comment faire. Elle s'ennuie, se lasse, s'inquiète quand la mouche vient lui brouiller la vue, elle dit que sa rétine se décolle. -- La seule chose pour lui faire plaisir est de trouver pire. *À moins que ce ne soit une tumeur au cerveau, maman.* Et là, elle me sourit, elle va avoir quelque chose contre quoi se battre. (I, 115–116.)

Kärpänen silmässä on syrjäyttänyt pilkkeen. Äiti on jälleen himmennyt, ja hermostus on saanut hänestä otteen, mikä neuvoksi. Hän pitkästy, väsy, huolestuu kun kärpänen sumentaa hänen näkönsä. Hän sanoo verkkokalvon irtoavan. -- Hänen mieltään lämmittää vain jos keksin jotakin vielä pahempaa. *Tai sitten se on aivokasvain, äiti.* Silloin hän hymyilee, hän on saanut vihollisen jota vastaan taistella. (ÄPP, 99–100.)

Äiti ilostuu vain siitä, että tytär keksii vielä kamalampia sairauksia, joista hänen näkönsä heikkeneminen voi johtua. Aivokasvaimen ei kuulu hymyilyttää, mutta se kuitenkin saa äidin ilostumaan. Äidin reaktio on nurinkurinen ja vääristynyt, joten se lisää tilanteen groteskiutta.

Novellin lopussa kärpänen lennähtää pois äidin silmästä ja ryömii tyttären korvaan, mahdollisesti hyvinkin konkreettisesti. Tämä muistuttaa tilannetta, jossa manauksen tai muiden riittien avulla otetaan toiselta häntä riivanneet demonit ja murheet pois:

⁶⁵ ”-- pieni kärpänen hänen silmässään pyörähtää tanssiin” (ÄPP, 95).

La mouche sort de son œil, vient se poser sur ma joue, je la chasse, je me gifle. Et ma mère, étonnée, me regarde me gifler. Elle a l'air bien, soudain. (I, 117.)

La mouche cogne ma tête, ma mère court derrière moi. Je ne veux pas la lui rendre, elle va aller dans le phare, toute seule avec mon père, sans la mouche, qui m'entre à présent dans l'oreille. (I, 118.)

Kärpänen lennähtää hänen silmästään, laskeutuu poskelleni, hätistelen sitä, läimäytän itseäni. Äiti katsoo hämmästyneenä kun läimäytän poskeani. Yhtäkkiä hän näyttää onnelliselta. (ÄPP, 101.)

Kärpänen takoo päätäni, äiti juoksee perässäni. En anna sitä hänelle takaisin, hän menee majakkaan kahdestaan isän kanssa, ilman kärpästä joka menee parhaillaan korvaani. (ÄPP, 102.)

Tekstistä ei voi päätellä, onko silmässä pyörinyt kärpänen olemassa fyysisesti vai onko kyseessä metafora. Tytär näkee kärpäsen konkreettisesti, mutta äiti ei näe kärpästä. Toisaalta tytärkin toteaa, että läimäyttää itseään kärpäsen sijaan. Tytär siis itsekin häilyy kerronnassaan, mikä tekee ahdistusta aiheuttavasta kärpäsestä entistä ambivalenttimman.

Tyttären mielestä yksi syy äidin pahoinvointiin on se, että äiti on vanhenemassa, hänen kauneutensa rapistuu ja tytär itse kukoistaa. Vanhenemista tärkeämpi ahdistuksen syy voi tyttären mielestä olla se, että hän uskoo isänsä olevan sarjapettäjä. Yhteisen uintireissun jälkeen tytär kuvittelee, että äiti on aikeissa puhua siitä, miten on tiennyt jo jonkin aikaa aviomiehensä rakastajattarista. Tytär pakenee äitiä kadulla, sillä hän ei halua puhua asiasta äidin kanssa. Kuitenkin omassa mielessään hän alkaa käydä monologiksi naamioitunutta dialogia, ja puhuttelee mielessään äitiään:

Mais alors tu savais que les filles téléphonaient et que je le protégeais, lui ou toi, je ne sais pas, je venais le chercher doucement, et l'air de rien je lui disais C'est pour toi, c'est le travail. Et toi, dans la cuisine, tu répondais que franchement on avait de drôles d'horaires pour déranger mon père. Je mettais de la musique pour que tu ne l'entendes pas dire aux filles Voyons-nous ou bien Je pense à toi. (I, 117–118.)

Sinä siis tiesit että tytöt soittelivat ja minä suojelin isää, häntä tai sinua, en tiedä kumpaa, kävin hiljaa hakemassa hänet ja sanoin muina miehinä Se on sinulle, töistä soitetaan. Sinä huikkasit keittiöstä että kylläpä ne häiritsevät isää outoihin kellonaikoihin. Panin musiikin soimaan, jotta sinä et kuulisi isän sanovan tytöille Nähdään tai Ajattelen sinua. (ÄPP, 101.)

Tytär kertoo, miten hänen isänsä on sarjapettäjä ja miten hän itse on pienestä pitäen yrittänyt suojella äitiä isän seikkailuilta. Tytär toistelee peitelleensä asioita äitinsä takia, mutta on myös mahdollista, että hän on yrittänyt pitää vanhempiansa avioliittoa kasassa itsensä takia. Hän toteaa, että ”je ne veux pas que ça se casse maintenant que je suis partie, la maison a besoin de les garder

ensemble”⁶⁶ (I, 117) eli hän pelkää kodin hajoavan, mikä olisi hänelle itselleen kivuliasta. Tytär mainitsee sellaisia asioita, jotka voi hyvin tulkita todisteiksi pettämisestä, kuten nuorten naisten puhelinsoitot isälle iltaisin. Sen asian suhteen tyttären kyky hahmottaa todellisuutta lienee kunnossa, mutta kadulla hän lukee äitiään täysin väärin näiden tietojensa pohjalta.

Tytär on ehkä oikeassa siinä, että hänen isänsä on aviopettäjä, mutta tämä tiedollinen pääoma saa hänet luottamaan siihen, että hän tietää myös äidin salaiset mielenliikkeet. Tytär on vakuuttunut, että äiti tietää isän pettävän itseään. Tytär alkaa lukea epäonnistuneesti äitinsä mieltä ja uskoo, että äiti on päättänyt jättää isän. Hän kertoo, että ”elle pense que ça suffit”⁶⁷ (I, 117). Tyttären oletus on väärä, mikä selviää hänen monologinsa jälkeen. Oikeasti äiti sillä hetkellä ajatteli (ja yritti tyttarelleen myös kertoa), että on isän syntymäpäivälahjaksi⁶⁸ hankkinut heille kahdelle luvan yöpyä majakassa. Tytär pakenee äitiään kadulla, sillä ei halua kuulla, että äiti tietää isän pettämisistä, samalla kun itse kuitenkin kuvailee kerronnassaan, miten isä on ollut sarjapettäjä ja mitä kaikkea äiti on joutunut kestävänsä. Vasta kun tytär on rakentanut perheensä traagisen tarinan, äiti pääsee vihdoinkin kertomaan, että hän on itse asiassa ihan onnellinen. Tosin on huomioitava, että kun tytär alkaa pakonomaisesti kertoa isänsä oletettuja pettämisistä, tytär on tällöin ”vienyt itselleen äidin kärpäsen”. Tuo kärpäsen on saattanut saada tyttären suurentelemaan ja dramatisoimaan perheenjäsentensä suhteita, aivan kuten aikaisemmin kärpäsen vaikutuksen alainen äiti on suurennellut tyttären mielestä elämän traagisuutta. Tytär on aiemmin todennut kärpäsen riivaaman äidin tavasta hahmottaa todellisuutta seuraavasti: ”Pas de grand drame, ni de vraie tourmente, et pourtant le vent dans sa tête ne la laisse jamais en quiétude”⁶⁹ (I, 115). Tyttären oman pään sisällä vanhempien liitto on tuhoutumassa, vaikka todellisuudessa se jatkuu onnellisena. Tytär tulkitsee ja lukee äitiään väärin, kun hän hahmottelee tästä sarjapettävään puolisoonsa kyllästynyttä naista. Se, että tytär lukee väärin äitinsä mieltä asettaa myös kyseenalaiseksi, onko hänen luonnehdintansa äidistään painoan vahtivana ja ahdistuneena olentona totuudenmukainen.

Viimeisenä vainoharhaa hipoen väärintulkitsevana äänenä kokoelmassa on novellin ”Ma mère ne meurt jamais” kertoja. Hän on noin keski-ikäinen tyttären asemassa oleva hahmo, jonka oma tytär on noin parikymppinen. Päähenkilöitä ovat kuitenkin kertoja ja hänen äitinsä, jonka vanhentumista kertoja ei voi sietää. Koko novellin kertoja puhuu, suorastaan tilittää, perhelääkärille tilanteen ahdistavuutta. Hän on kutsunut lääkärin paikalle, koska ei saa äitiään heräämään. Kertomuksen

⁶⁶ ” -- en halua että kaikki hajoaa nyt kun muutin pois, koti tarvitsee sitä että he pysyvät yhdessä --” (ÄPP, 101).

⁶⁷ ” -- hän on saanut tarpeekseen” (ÄPP, 100).

⁶⁸ Jälleen kerran syntymäpäivälahja on merkittävässä asemassa novellissa ja osasyynä väärinymmärrykseen.

⁶⁹ ”Ei suuria tragedioita eikä todellisia myrskyjä, ja silti hänen päänsisäinen puhurinsa ei suo hänelle ikinä mielenrauhaa” (ÄPP, 99).

aikana käy ilmi, että äidillä on Alzheimerin tai muun muistisairauden oireita ja hän on fyysisesti vanhuuden nujertama eikä pysty enää edes nousemaan sängystä. Tytär kuitenkin on varma, että äiti kiusaa häntä esittämällä raihnaista. Hän ei pysty hyväksymään äitinsä kuolevaa mieltä ja ruumista, vaan on vihainen siitä, että äiti ”huiputtaa”:

-- vous savez ce que je pense ? C'est une forme de chantage, pour qu'on soit là tout le temps. (I, 142.)

-- elle joue à un petit jeu très désagréable, et je ne me laisse pas bernier. J'ai raison, n'est-ce pas, docteur ? (I, 144.)

-- tiedättekö mitä luulen? Se on eräänlaista kiristystä, jotta olisimme täällä koko ajan. (ÄPP, 122.)

-- hän leikkii ilkeää pikku leikkiä, enkä minä aio mennä siihen mukaan. Eikä pidäkään, eihän, tohtori? (ÄPP, 124.)

Kertoja ei siis ole niinkään vainoharhainen, vaan hän torjuu todellisuuden täysin, mistä seuraa se, että hänen on pakko löytää muita syitä äidin vanhuudelle. Täten hänen ei auta muu kuin leimata äitinsä valehtelijaksi. Vainoharhaa groteskimpaa on se, miten julmasti hän kertoo käyttäytyvänsä raihnaista äitiään kohtaan:

Oui, je la force, mais ce n'est pas pour l'ennuyer, c'est pour l'inciter (I, 141).

Et je lui prends le bras brutalement pour la lever. L'autre fois, elle m'a dit Tu me fais mal, et je n'ai pas réussi à la lâcher, ça m'a tétanisée, j'ai un cœur, mais je n'aime pas qu'on se paye ma tête. (I, 143.)

Kyllä, minä pakotan hänet, mutta en kiusallani vaan kannustaakseni (ÄPP, 122).

Nostan häntä rajusti olkavarresta. Kerran hän sanoi Sinä satutat minua, enkä silti päästänyt irti, järkytyin kyllä, on minulla sydän, mutta en siedä sitä että minua narutetaan. (ÄPP, 124.)

Brutaalein on kuitenkin kohtaus, jossa kertoja räökkää äitiään sekkivihon äärellä:

L'autre fois, j'arrive et je la vois pliée sur son chéquier, comme sur un désespoir. Elle avait signé à la place de la date et mis l'année à l'endroit du montant. J'ai déchiré le chèque, elle m'a demandé de le remplir, et j'ai refusé, j'ai attendu qu'elle accomplisse la tâche qui lui revient, et en entier. Elle faisait exprès de trembler, d'écrire de façon illisible. D'ailleurs je lui ai fait refaire. Deux fois. Elle s'est mise à pleurer. (I, 142.)

Kerran tullessani näin, miten hän kyyhötti sekkivihkonsa ääressä kuin epätoivon partaalla. Hän oli kirjoittanut nimensä päivämäärän kohdalle ja vuosiluvun rahasumman paikalle. Revin sekun, hän pyysi minua täyttämään uuden mutta kieltäydyin, odotin että hän suorittaa tehtävän itse loppuun asti. Hän vapisi tahallaan,

piirsi hirveitä harakanvarpaita. Panin hänet kirjoittamaan uudelleen. Kahteen kertaan. Hän pilllahti itkuun. (ÄPP, 123.)

Tilanne on hirveä, ja sitä tasapainottaa huumori, joka rakentuu siitä, miten kertoja ilmentää hurskasta ärtymystä, kun muut eivät usko häntä: ”On marche vraiment sur les bords de l'hystérie, et tout ce qu'il leur reste à faire, à tous, quand j'ai agi, c'est critiquer. Vous n'allez pas vous y mettre aussi, docteur ?”⁷⁰ (I, 145.) Kertojan suhtautuminen äidin vanhuuteen on absurdia, samoin hänen totaalinen kieltäytymisensä totuudesta. Kertoja ei millään halua ymmärtää, miksi äiti ei herää nokosiltaan:

C'est l'inverse, docteur, je vous dis qu'il faut qu'elle se lève, alors pourquoi lui fermez-vous les yeux ? (I, 145.)

Toisin päin, tohtori, sanoin että äidin on aika herätä, miksi suljette hänen silmänsä? (ÄPP, 125.)

Sellaisia lukijoita, jotka ovat taipuvaisempia groteskiin osallistuvaan lukijaposition, tämä lopetus voi hieman naurattaa. Tämä lause paljastaa, että kertoja on valittanut tuohtuneena koko novellin ajan kuolleen äitinsä ruumiin vieressä. Se on järkyttävää, mutta absurdiudessaan huvittavaa. Huvittunut reaktio myöskin rakentaa kertojan ja lukijan tulkintamallien välille eron: lukija kokee, että voi vielä jollakin tavalla hahmottaa kertomuksen maailmaa, vaikka joutuukin tarkastelemaan sitä vainoharhaisen mielen suodattamana. Sitä voisi jopa ajatella eräänlaisena valta-asetelmana: lukija voi tuntea jopa pientä ylemmyyttä, kun ei ole täysin sortunut vainoharhaiseen ajattelumalliin.

3.3 Satiirinen tunnekylmyys ja liiallinen logiikka groteskina

Novellissa ”L'insecte” lukija eksyy kertojan jäljessä groteskiin maailmaan, mutta novellikokoelman ensimmäisessä novellissa groteskius rakentuu hyvin eri tavalla. Ensisilmäyksellä novelli ”J'avais dit une” (suomennoksessa ”Sanoin yksi”) vaikuttaa alkuun lähinnä satiirilta, mutta siinä on myös groteskeja hetkiä, jotka murtavat satiirin rakenteen ja jättävät lukijan ristiriitaiseen tilaan. Satiiri saattaa hyödyntää usein groteskia tehokeinona (Thomson 1979, 41). Groteski ja satiirinen sävy saattavat esiintyä yhdessä, ja tällöin on tulkintakysymys, kumpaa teksti lopulta on enemmän. Koska novelli ”J'avais dit une” käyttää hyödykseen satiirin piirteitä, käytän jonkin verran satiirin teoriaa tässä analyysiluvussa. Samalla osoitan, millaisia yhteneväisyyksiä, mutta ennen kaikkea millaisia

⁷⁰ ”Tämä on kyllä jo aika hullua, minä touhuan, ja muut sen kun arvostelevat. Ette kai tekin aloita, tohtori?” (ÄPP, 125.)

eroja satiirin ja groteskin välillä on. Groteskille on tyypillistä sekoittaa eri genrejä ja eri tyyliä keskenään, joten ei ole mitenkään poikkeuksellista, että groteski hyödyntää myös satiirin piirteitä. Satiiri on moodi, joka voi vallata minkä tahansa tekstin, kuten myös groteski.

Groteskiksi novellin tekee erityisesti se, että sen kertoja on transgressiivinen olento, joka häilyy ihmisen ja tunnekylmän hirviön rajalla. ”J'avais dit une” on kokoelman ensimmäisenä novellina sellaisessa asemassa, että se herättelee lukijan siihen, että tavanomaisena alkaneessa maailmassa ja tarinassa voi yllättäen tapahtua jotain normaalia rikkovaa ja hyvin ristiriitaista. Novellin kertoja on äiti, joka kerronnassaan paljastaa, miten ”epäinhimillinen” tai ainakin perinteisiä välittäviä ja emotionaalisia roolimalleja rikkova hän on. Novellin lopussa hän murhaa tai ainakin pahoinpitelee ja jättää heitteille oman kolmivuotiaan tyttärensä.

Novellin ”J'avais dit une” kertoja on selvästi tarinan sisällä olevassa kerrontatilanteessa. Hän teitittelee kuulijaansa ja hän kysyy, mitä olikaan itse sanomassa (I, 11 / ÄPP, 9). Se osoittaa, että hänellä on kerrontatilanteessaan lähtenyt niin sanotusti sivuraiteille, ja haluaa palata takaisin kertomukseen. Kertoja on siis hyvin tietoinen kerrontatilanteesta, jolla on jokin tietty tarkoitus. Kertoja kysyy kuulijaltaan kysymyksen, joka osoittaa hänen kyynistä maailmankatsomustaan tai sitten viileää logiikkaansa:

Je n'ai ni profession salariée ni chien, afin d'être entièrement disponible pour lui. Et puis, je ne sais pas ce que vous en dites de votre côté, mais j'ai ma petite idée sur les occupations d'un homme seul en voyage. Plus de quatre jours seul, et madame est trompée. Oh, ne faites pas cette tête-là ! L'avez vous vérifié ? (I, 10.)

Minulla ei ole ammattia eikä koira, jotta voisin omistautua yksinomaan miehelleni. Niin ja, en tiedä mitä mieltä te olette, mutta minulla on omat käsitykseni yksin matkustavien miesten puuhista. Kun he jäävät yli neljäksi vuorokaudeksi omilleen, rouvaa jo petetään. Älkää toki näyttäkö noin tyrmistyneeltä! Oletteko tarkistanut? (ÄPP, 8.)

Novellin lopun väkivaltaisen käänteeseen perusteella lukija saattaa epäillä, että kertoja puhuu poliisille tai muulle viranomaiselle kuulustelutilanteessa, mutta ensimmäisellä lukukerralla keskustelutilannetta ei voi arvata tai päätellä heti. Se jää novellin lopussakin epämääräiseksi, eikä sen luonteesta voida tehdä mitään tarkasti rajaavia ja lopullisia päätelmiä. Yhtä hyvin kertoja saattaa valitella kovia kokemuksiaan ystävättärelleen ja hakea tältä ymmärrystä.

Novellin kertoja on kotirouva, jonka aviomies haluaa lapsia. Kertoja ei lapsia halua, mutta suostuu sillä ehdolla, että lapsia hankitaan vain yksi. Hahmo on tunnekylmä ja äärimmäisen käytännöllinen.

Hän analysoi terävällä katseella miehensä lapsenhankintahaluja. Pariskunta saa kaksostytöt ja kertoja ironisoi vauvojen herättämää ihastusta:

Le seul terrain sur lequel je ne l'aie pas suivi, et ça je le reconnais volontiers – je ne juge personne, mais je le reconnais –, c'est sur son désir d'enfant. -- Il s'attardait comme une jeune fille devant les magasins de landaus et souriait bêtement aux petites grâces gesticulant dans les bras de leur père. (I, 10.)

Elles ont grandi joliment, on les regardait dans la rue, on me posait des questions complètement idiotes auxquelles je répondais à côté. Je n'allais pas raconter dans quel ordre elles étaient nées ni si j'avais eu mal, d'ailleurs je n'en savais rien, je dormais. (I, 12.)

Eri mieltä olen ollut vain lapsenteosta minkä myönnän auliisti – myönnän sen enkä tuomitse ketään. -- Mieheni haikaili kuin nuori tyttö lastenvaunuliikkeiden edessä ja hymyili vähämielisesti jumalanlahjoille, jotka sätkyttelivät isiensä sylissä. (ÄPP, 8.)

Vauvat kasvoivat mukavasti, niitä tuijotettiin kadulla, minulle esitettiin idioottimaisia kysymyksiä joihin vastailin puutaheinää. En todellakaan aikonut kertoa, missä järjestyksessä ne olivat syntyneet tai oliko synnytys sattunut, eihän minulla ollut aavistustakaan koska nukuin. (ÄPP, 9–10.)

Kertoja toistelee, miten ei halua tuomita ketään, mutta ilmaisee kyllä sanavalinnoillaan arvojaan ja mielipiteitään. Luonnehdinta ”petites grâces” lapsista on tarkoitettu ironiseksi, sillä kertoja on muuten hyvin lapsivastainen ja aviomiehen reaktio lapsiin on hänen mielestään typerä. Hän myös arvioi kadulla kohtaamiensa ihmisten kysymykset lapsista typeriksi. Hän ei myöskään arvosta kysymyksien esittäjiä, sillä toteaa vastailevansa heille mitä sattuu.

Kertoja sietää kaksosia kolmivuotiaiksi asti, vaikka aviomiehen kanssa oli sovittu, että lapsia hankitaan vain yksi. Käytännöllisesti hän ensimmäisenä koulupäivänä yrittää laittaa toisen lapsista takakonttiin, koska autossa ei ole kahta istuinta pikkulapselle:

J'ai essayé d'en faire passer une dans le coffre mais il était encombré par les poussettes. Je les ai finalement assises l'une sur l'autre à la place du mort, ça criait tant que ça pouvait, je n'entendais rien de la radio. Ça roulait bien pour un matin. J'ai ouvert la portière, et j'ai jeté celle du dessus sur le périphérique. Et j'avoue ne pas être très contente de mon geste parce que j'ai jeté la plus sage.

Il faut me comprendre, j'avais prévenu mon mari, je n'ai pris personne en traître, j'avais dit oui, d'accord, mais j'avais dit une. (I, 12–13.)

Yritin tunkea toisen takakonttiin, mutta rattaat veivät kaiken tilan. Istutin heidät lopulta päällekkäin pelkääjän paikalle, he huusivat kurkku suorana niin etten edes kuullut radiota. Aamuliikenne sujui yllättävän hyvin. Avasin oven ja heitin päällimmäisen kehätielle. Myönnän että olen pahoillani, koska tulin heittäneeksi kiltimmän.

Koettakaa nyt ymmärtää, olin tehnyt asian miehelleni harvinaisen selväksi, en ole pettänyt ketään, sanoin että hyvä on, mutta sanoin yksi. (ÄPP, 10–11.)

Satiirin tunnuspiirre on pyrkimys shokeerata ja järkyttää lukijaa (Kivistö 2007, 14), mutta samoin groteski on järkyttävää, ahdistavaa ja häiritsevää. Lapsen heitto ulos autosta heti sen jälkeen, kun kertoja on todennut liikenteen sujuvan hyvin, on shokeeraava teko. Alkuperäiskielellä huvittavia, joskin myös kauhistuttavia, ennakkoavistuksia aiheuttaa ilmaisu ”la place du mort”, suoraan käännettynä ”kuoleman paikka”⁷¹. Shokeeraava teko muuttuu vielä hirveämmäksi, kun kertojan ainoa harmi on se, että hän sattui vahingossa hankkiutumaan eroon siitä mukavammasta ja fiksummasta⁷² lapsesta.

Satiirin, kuten groteskinkin, juonen yleisiä piirteitä ovat järjenvastaisuus ja syy-seuraussuhteen katkeaminen (Kivistö 2007, 26), mutta oikeastaan novellin ”J'avais dit une” kertojan toiminta on äärimmilleen vietyä logiikkaa ja käytännöllisyyttä. Tuo äärimmäisyys on groteskille tyypillistä yllettömyyttä. Tietysti lapsen heittäminen ulos autosta on järjenvastaista, mutta karmivalla tavalla syy-seuraussuhde on looginen: lapsia tuli yksi liikaa, joten yhdestä on päästävä eroon. Groteski on leikkiä absurdin kanssa, jonka määritelmä on ”järjenvastainen” (Kayser 1981, 187; Thomson 1979, 29), mutta osa groteskin tehosta voikin piillä siinä, että sen absurdus ja groteskit tapahtumat ovatkin karmealla tavalla äärimmilleen vietyä logiikkaa.

Kertoja saa tietää odottavansa kaksosia jo raskauden aikana. Hänen ensimmäinen reaktionsa tilanteeseen on groteskilla tavalla liioitellun käytännöllinen:

On m'a fait passer un examen, et c'est là qu'on s'est rendu compte que j'attendais des jumelles. J'ai tout de suite demandé si elles n'étaient pas siamoises ; l'idée d'avoir deux enfants joints par l'épaule, le pied ou la rate, me répugnait. Beaux comme on était, mon mari et moi, je nous voyais mal supporter un tel fardeau, d'autant qu'avec lui, si peu bricoleur, ça n'aurait pas été une sinécure de fabriquer une poussette ou un lit aux bonnes dimensions. C'est en réfléchissant à ces petites choses du quotidien que j'ai proposé, un peu abruptement, d'accord, d'en supprimer une. (I, 11.)

Jouduin tutkimuksiin, ja kävi ilmi, että odotin kaksosia. Varmistin heti, etteivät ne vain olleet siamilaiset, olisi ollut kuvottavaa saada kaksi lasta, jotka olisivat kiinni toisissaan olkapäästä, jalasta tai pernasta. Olimme mieheni kanssa niin kauniita, että minun oli vaikea kuvitella meitä kantamassa sellaista taakkaa, varsinkin kun mieheni ei ole mikään mestarinikkari, olisi ollut hankalaa rakentaa sopivan kokoiset rattaat ja sänky. Pohdittuani näitä arkipäivän pikku pulmia ehdotin, no jaa, ehkä hieman töksähtäen, että toinen niistä poistettaisiin. (ÄPP, 9.)

⁷¹ Myös suomenkielinen ilmaisu ”pelkääjän paikka” antaa huvittavan hirveän vihjeen.

⁷² Ilmaisu ”sage” tarkoittaa yleensä viisasta, mutta tässä yhteydessä se tarkoittaa, että lapsi oli parempi, mukavampi, fiksumpi ja/tai hyväkäytöksisempi.

Tämä äidin käytännöllisyys alkaa koetella inhimillisen toiminnan ja logiikan rajoja. Ensiksikin epämuodostunut eli ”ruma” lapsi olisi kauhistus, mutta kertojan mielestä se on ennen kaikkea epäkäytännöllinen, kun pitäisi hankkia yksilöllisesti muotoiltuja vauvatarvikkeita. Äidin oma mieli rikkoo inhimillisyyden rajaa, samalla kun hän itse kauhistelee vanhaa historiallista groteskin muotoa: fyysisesti poikkeava lapsi olisi ”kuvottava”, ja siamilaiset kaksoset onkin leimattu groteskeiksi hirviöiksi aina modernin lääketieteen kehittymiseen asti.

Kuten luvussa 2.1.4 todettiin, erityisesti muodon ja sisällön ristiriita mielletään groteskiksi. Novellin ”J'avais dit une” kertojan tyyneys on ristiriidassa sen kanssa, että hän heittää lapsen ulos autotielle liikkuvasta autosta. Groteskin ja satiirin ero on se, että groteskien kohtausten siteet kokonaisuuteen ovat löyhemmät, kun taas satiirinen sävy valtaa koko tekstin (Kayser 1981, 72). Kertoja on kyllä kerrontatyyliään ironinen kuin satiirikko koko novellin ajan, mutta hän ei saavuta satiirikolle tyypillistä ylempää moraalista asemaa, josta satiirikko voi huomioitaan ja arvostelmiaan esittää (vrt. Thomson 1979, 41–42). Satiirin ja groteskin suhde on usein toisistaan riippuvainen, satiirikko tekee uhreistaan groteskeja painottaakseen sanomaansa ja groteskin häiritsevyys taas tuottaa myös satiirisen kritiikin sävyn (emt.), mutta tämä soveltuu tilanteeseen, jossa satiirikko on erillään groteskista. Näin ei ole novellissa ”J'avais dit une”, jonka kertoja kyllä kuvailee lapsia kitisijöiksi, mutta hän itsekin on groteskilla tavalla vastenmielinen sekä huvittava, tunnekylmä ja mahdollisesti lapsenmurhaaja. Satiirin ja groteskin tärkein ero on se, että groteski ei pyri satiirin tapaan esittämään jotakin totuutta tai väitettä. Groteski ei myöskään halua paljastaa ja määritellä hyvän ja pahan rajoja, vaan se jää häiritseväksi ja ambivalentiksi. (Emt.) Ehkäpä novellin ”J'avais dit une” kertoja on inhottavuudessaan niin riemastuttava, koska hän on kerrontatavaltaan ironinen ja shokeeraava, ja uskaltaa myös omilla teollaan mennä sen rajan yli, joka erottaa ihmisen hirviön vapaudesta (vrt. Cohen 1996, 16–17).

Novellin ”J'avais dit une” kertoja ei ole tutkija tai tiedemies ammatiltaan, mutta hän on viileä ja analyttinen. Hänellä on kriittinen silmä ihmisiä⁷³ kohtaan, mikä ylettyy niin muihin kuin häneen itseensäkin. Hän tuo esiin ihmisen elämellisyuden itsensäkin kohdalla: hänellä ei ole äidinvaistoa, joka pakottaisi hankkimaan lapsia, mutta omien sanojensa mukaan hänellä on ”selviytymisvaisto”. Hän pelkää miehensä tekevän lapsen toisen naisen kanssa, jos hän itse ei myönnä: ”Réflexe de survie ou pas, j'ai eu peur qu'il aille en faire ailleurs, alors j'ai accepté de devenir mère, mais j'ai

⁷³ Suomennoksessa kertoja puhuu jopa lajitovereista viitatessaan muihin naisiin, asettaen ihmiset biologiseen tai luonnontieteelliseen diskurssiin (ÄPP, 9).

négocié”⁷⁴ (I, 10). Se, että hän neuvottelee ja käy kauppaa lapsenhankinnassa, kertoo hänen analyttisestä ja laskelmoivasta mielestään. Tämän lisäksi on oireellista, että kertomuksen alussa aviomiehestä tärkeintä on sanoa, että aviomies lupasi kertojalle helpon ja hyvän elämän. Novellin ensimmäinen lause ja sitä seuraava kriittinen huomautus aviomiehen onnettomasta huumorista vihjaavat kertojan asenteesta ja arvoista:

Quand j'ai connu mon mari, il m'a promis une jolie vie. Nous aimions beaucoup voyager, nous nous étions d'ailleurs rencontrés en Iran alors que j'achetais un tapis. Une blague sans conséquence sur un tapis volant, et mon mari a ensuite pu se vanter auprès de ses amis de m'avoir séduite grâce à son humour. (I, 9.)

Kun tutustuin mieheeni, hän lupasi minulle loikoisan elämän. Pidimme kovasti matkustamisesta, olimme tavanneetkin Iranissa minun ostaessani mattoa. Yksi mitätön vitsi lentävästä matosta, ja mieheni saattoi kehuskella ystävilleen hurmanneensa minut huumorillaan. (ÄPP, 7.)

Selvästikään aviomiehen huumori ei ole ollut se ominaisuus, jonka ansiosta pariskunta päätyi naimisiin. Kertoja ei suoraan ilmaise, miksi hän rakastaa aviomiestänsä, mutta alun toteamus hyvästä elämästä antaa ymmärtää, että aviomieheessä tärkeintä on se, että hän takaa taloudellisen turvan. Kertoja on groteski juurikin äärimmilleen viedyn logiikan ja käytännöllisyyden kautta, mutta myös ennen kaikkea siksi, että hänen kykynsä empatiaan on rappeutunut. Vaikka kertoja väittää rakastavansa aviomiestänsä, ei hän osoita empatiaa tai ymmärrystä aviomiehelleen kertomuksen aikana. Inhimillisyyteen liitetään kyky empatiaan eli kyky ymmärtää ja välittää toisten tunteista. Erityisesti äideillä oletetaan olevan empatiaa ja hoivavietti, mutta nämä ominaisuudet puuttuvat täysin kertojalta. Groteski rikkoo kategorioita ja normeja, joten on odotuksenmukaista, että se rikkoo myös yhteiskunnassa vallalla olevia yleistyksiä ja rooleja⁷⁵.

Groteskille on myös tyypillistä, että se esittää tilanteita ja hahmoja, joissa rikotaan yleisiä moraalisia käsityksiä. Novellin aikana kertojasta hahmottuu moraaliltaan epäilyttävä olento. Hänen laskelmoiva asenteensa ja käytännöllisyytensä yhdistyy siihen, että hän ilman sen kummempia omatunnon tuskia saattaa valehdella ihmisille lapsistaan ja lisäksi kertoja aivan mielellään esittää, että hän ja hänen aviomiehensä ovat rikkaampia kuin mitä todellisuudessa ehkä ovat. Raskaudesta innostunut aviomies hemmottelee vaimoaan ja antaa tälle lahjaksi kaulakorun:

⁷⁴ ”Ehkä vaiston varoittamana aloin pelätä että hän tekisi lapsen toiseen pesään, ja niin suostuin äidiksi, joskin tietyin ehdoin” (ÄPP, 8).

⁷⁵ Myytit ja psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus on rajattu tämän tutkielman teoriataustasta, joten en voi yksityiskohtaisesti analysoida äitimyytin dekonstruointia tässä novellissa. Kokoelmaa *Insecte* on tarkasteltu äitiyden kannalta Gordon-Marcoux'n (2012) pro gradu -tutkielmassa.

J'ai été gâtée, j'ai même eu un collier. Vous savez, ces colliers, comment les appelle-t-on, des rivières je crois, avec des diamants en toc, bien sûr, il n'allait pas m'en offrir des vrais, mais ça faisait illusion ! Je me souviens d'un dîner où les femmes ont défilé à ma table pour admirer mon si beau bijou. Je n'ai pas avoué que c'était du faux, ça ne les regardait pas. (I, 11.)

Minua hemmoteltiin, sain kaulakorunkin. Tiedättehän, sellaisen kaulanauhan jossa on jalokiviä, jäljitelmiä tietysti, ei kai hän nyt aitoja olisi ostanut, mutta ne näyttivät aidoilta! Muistan miten yksissä juhlissa naiset kävivät vuoron perään pöydässäni ihailemassa kaunista koruani. En kertonut että se oli väärennös, mitä se heille kuului. (ÄPP, 8–9.)

Kertoja esittää mielellään, että hänen korussaan on aitoja timantteja. Väärennöksen ja aidon jalokiven suhde muodostuu metaforaksi kertojalle itselleen: hän ehkä näyttää ihmiseltä, mutta sisältä hän on jollakin tapaa väärä, vääristynyt. Novellin ”J'aurais dit une” analyysissä on vielä huomioitava se, että kokoelman *Insecte* ensimmäisenä novellina se vie lukijan heti kertomuksen hirviöimäisimmän hahmon tajuntaan. Aviomies tai tytär ei kerro äidin hirviöimäisyydestä, vaan lukija päästetään niin sanotusti heti groteskiin ajatusmaailmaan. Kokoelmassa *Insecte* useimpien muiden hirviöimäisiä tekoja tekevien äitien tapauksessa heidän tyttärensä ovat ne, jotka kertovat tarinan.

4 GROTESKIN MIELEN ALISTAMA RUUMIS

Tämän tutkielman lähtökohta groteskiin on se, että se on ihmismielen tuottamaa. Groteskin määritelmät eri tutkijoilla kuitenkin paljastavat sen, että ihmisen mielestä groteskeja asioita ovat usein hyvin ruumiilliset asiat. Ruumiillisuus on ollut osa erityisesti karnevalistista groteskia. Luvussa 2.1.1 todettiin, että groteskiksi on mielletty fyysiset epämuotoisuudet, syöminen, ruuansulatus ja ulostaminen (Bahtin 1995, 20, 21, 329). Groteski efekti syntyy, kun joukko ruumiillisia asioita yhdistetään ylettömäksi ja ristiriitaiseksi kokonaisuudeksi. Myös ruumiin muokkaaminen ylettömissä määrin on tulkittu groteskiksi. Seuraavissa alaluvuissa analysoidaan novelleja, joissa groteski muodostuu kerrontatavan lisäksi korostuneesti ruumiillisista asioista.

4.1 Sadistiset valtasuhteet ja groteskit myrkyttäjät

Tässä alaluvussa huomio kiinnitetään kahteen novelliin, joissa groteskius ilmenee ruumiin kontrollointina: näissä kahdessa novellissa äitihahmo kontrolloi sairaalloisesti tyttärensä terveyttä, joko ylilääkitsemällä tai myrkyttämällä. Ylilääkitseminenkin on tässä tapauksessa myrkyttämistä, sillä novellin ”On peut y remédier” (suomennoksessa ”Siihen on lääke”) äiti tekee tyttärestä tahdottoman lääkkeillään. Hän kontrolloi tytärtään, jotta voisi kokea olevansa kontrollissa myös oman elämänsä suhteen. Novellin nimi sisältää toiveikkuutta (johonkin asiaan on lääke eli parannuskeino), toisin kuin toisen käsiteltävänä olevan novellin nimi ”Münchhausen par procuration” eli ”Välillinen Münchhausen”. Sen nimessä on suora vihje novellin loppuratkaisusta, mikäli lukija tietää Münchhausenin oireyhtymän alalajin eli välillisen Münchhausenin oireyhtymän. Kyseisessä oireyhtymässä holhoavassa asemassa oleva henkilö teeskentelee tai väärentää holhottavalleen jonkin sairauden oireita. Novellissa kertoja on tytär, joka saa mystisiä verenmyrkytyksiä, vaikka ulospäin maailmalle hänen äitinsä vaikuttaa tunnolliselta huolehtijalta. Tyttären kertomuksen edetessä käy ilmi äidissä piilevä hulluus. Novellin lopussa paljastuu, että huolehtimisensa varjolla äiti myrkyttää tytärtään sairaalassakin: hän piikittää tyttärensä suoniin omaa ulostettaan. Lääkkeiden merkityksellistämisen lisäksi novelleja yhdistää myös se, että isähahmot ovat poissa: novellissa ”On peut y remédier” vanhemmat ovat eronneet ja toisessa novellissa aviomies on jatkuvasti poissa työmatkoilla. Molemmat äitihahmot ilmaisevat, että he kokevat tulleen hylätyksi.

Molemmassa novelleissa merkityksellistyvät peräpuikot, suolen toiminta sekä lääketieteellinen tietämys, jota äidit ovat itselleen keränneet. Russo (1995, 80) on todennut, että lääketieteen diskurssia on käytetty hallitsemaan groteskeja kehoja. Näissä kahdessa novellissa lääketieteellistä tietämystä ja sen diskurssia käytetään vallan välineenä, mutta samalla se itse muuttuu groteskiksi. Diskurssi on kieltä ja kerrontaa, sillä se on tapa puhua jostakin jollakin tavalla. Erityisesti ylilääkitsevä äiti käyttää lääketieteen ja farmasian diskurssia ja tietämystä. Lääketieteen diskurssia ei useinkaan ajatella groteskiksi, vaikka sen sisällä voidaankin puhua esimerkiksi ruumiin anomalioista ja ulosteesta. Novellien äidit kuitenkin ovat ylettömiä käyttäessään lääketieteellistä tietämystään ja lääketieteen diskurssi muuttuu täten groteskiksi. Myös ylilääkityn tyttären tapa kertoa äitinsä lääketieteellisistä kokeiluista edesauttaa groteskin efektin syntymistä:

Elle me demande des nouvelles de l'Aerist, du Vétalam, et du sirop Maprall, elle voudrait savoir ce que je ressens, vérifier l'effet des médicaments. -- Chaque mal a son remède ; à peine le temps d'évoquer une douleur ou un risque, et ma mère s'adonne à sa sorcellerie. Mon père l'a quittée, elle avait mal dosé. Depuis, elle se concentre, rien ne peut la perturber, courbée sur des ouvrages, des journaux, des notices. (I, 54.)

Hän kyselee minulta Aeristista, Vétalamista ja Maprallista, hän haluaisi tietää miltä minusta tuntuu, tarkistaa lääkkeiden vaikutukset. -- Joka vaivaan on lääke. Jos mainitsee sanallakaan jonkun kivun tai uhan, äiti intoutuu tyrkyttämään poppakonstejaan. Isä jätti hänet, äiti oli annostellut huonosti. Siitä lähtien hän on keskittynyt rohtoihin, mikään ei voi häiritä kun hän on kumartuneena kirjojen, lehtien ja tuoteselosteiden ääreen. (ÄPP, 44–45.)

Lääketieteen käyttäminen hallinnan välineenä kuvataan hieman huvittavaksi ja ennen kaikkea toimimattomaksi: tytär toteaa hieman ironisesti, että isä jätti äidin huolimattoman annostelun takia eli äiti ei ole aina hallinnut lääketiedettä riittävän hyvin. Tyttären sanavalinnat osoittavat, miten itsestä äidin toiminta on, vaikka hän väittää tekevänsä asioita tyttären parhaaksi: ”s'adonner” tarkoittaa jollekin asialle omistautumista, mutta myös johonkin asiaan heittäytymistä oman mielihyvän ja halun takia. Äiti haluaa varmistaa ja tarkistaa miten lääkkeet vaikuttavat (”vérifier l'effet des médicaments”) sen sijaan, että tarkastaisi mikä tyttären vointi on. Tytär ilmaisee vastenmielisyyttään kutsumalla äidin lääkekokeiluja ilmaisulla ”sa sorcellerie”, mikä tarkoittaa taikuuden lisäksi erityisesti pahojen voimien avustamaa noituutta. Vaikka äiti on lääketieteen avulla dominoivassa valta-asemassa, tytär murentaa heidän välistään hierarkiaa kerronnallaan. Hän liittää äitiin pahantahtoisuuden ja ylikuonnollisuuden, joka uhkaa heidän tavallista arkimaailmaansa. Jo äidin ylilääkitseminen on vieraannuttavaa, mutta lääketiede vieraannutetaan vielä entisestään liittämällä se noituuteen. Lääketiede on nähty vastakohtana voodooille, noituudelle ja loitsimiselle ja

groteskille on tyypillistä sekoittaa vastakohtia keskenään. Tytär kaiken lisäksi kuvaa, miten hänen äitinsä on toistuvasti selkä köyryssä tutkimassa kaikenlaisia kirjoja ja reseptejä: hän on kuin koukkuselkäinen noita-akka loitsukirjojen ääressä.

Tietämättömänä tyttärensä normaalin maailman rajoja rikkovista kuvitelmissa äiti pyrkii pysymään itse tarkasti tietyissä rajoissa. Hän ikään kuin pelkää, että hänen toimintansa ”riistäytyisi” hallitsemattomaksi, kuten Russon mukaan naisgroteski tekee. Äiti ottaa tarkkaan mallia erilaisista opuksista, miten hänen kuuluu käyttäytyä, jotta tekisi kaiken mahdollisimman oikein:

Quand je ressors du cabinet [de la psychologue], ma mère applique à la règle ce qu'elle a lu dans un livre, c'est-à-dire me proposer d'en parler, sans m'obliger à le faire. (I, 56).

Kun tulen ulos [psykologin] vastaanotolta, äiti noudattaa sääntillisesti kirjasta lukemiaan ohjeita eli ehdottaa, että puhun huolistani, mutta ei painosta minua (ÄPP, 47).

Novellissa ”On peut y remédier” hallinta ja siitä lipsuminen nousee tärkeämmäksi kuin ruumiillisuus. Äiti yrittää hallita niin omaa elämäänsä kuin tyttärensä ruumista, mutta hallinta muuttuu ylilääkitsemiseksi ja äidin tunkeileva käytös rikkoo normaalin huolenpidon rajan: tyttären ruumis on äidin hallintayrityksien näyttämö. Kun äidin ex-aviomies soittaa kysyäkseen kuulumisia, äiti väittää vastoin parempaa tietoaan, että psykologilla on käynyt ilmi, että tytär inhoaa matematiikkaa, koska hänen isänsä oli kemisti. Tytär hämmästyä tästä ja puuttuu äidin toimintaan:

- Je n'ai jamais dit à la psychologue que je n'aimais pas les mathématiques parce que mon père était chimiste.
- Ah bon ? Qu'est-ce que tu lui as raconté alors ?
- Normalement je ne suis pas obligée de...
- Ah oui, tu n'en parles que si tu veux. File vite te coucher, je viens te border. (I, 58.)

”En minä sanonut sille psykologille, etten pidä matematiikasta koska isäni on kemisti.”

”Ai etkö? No mitä sinä sitten sanoit?”

”Minunhan ei ole pakko...”

”Ai niin, puhut siitä vain jos haluat. Mene kiireen vilkkaa sänkyyn, tulen kohta peittelemään.” (ÄPP, 48–49.)

Tytär osoittaa äidille, ettei hänen urkkimisensa ole normaalin määrittämässä rajoissa (”normalement”). Groteski rikkoo normaalin rajaa ja useissa muissa kokoelman *Insecte* novelleissa juurikin groteskia tuottavat hahmot vetoavat normaalin rajoihin, kun pyrkivät oikeuttamaan tekojaan ja uskomuksiaan. Tässä katkelmassa groteskia tuottavan äidin sijaan tytär yrittää vedota

normaaliin, jotta ei joutuisi alistumaan äitinsä tahtoon. Äiti peruu kysymyksensä, jotta ei ylittäisi normaalin rajaa, mutta osoittaa heti sen jälkeen omaa valta-asemaansa komentamalla tyttären sänkyyn. Samalla hän estää tytärtä jatkamasta samasta aiheesta tai kritisoimasta hänen toimintaansa enempää.

Novellissa ”On peut y remédier” tytär itsekin on hyväksynyt äidin pillerientäyteisen todellisuuden, siitä on tullut hänelle luonnollista. Rehtorikin ”a dû prendre trop de quelque chose”⁷⁶ (I, 55), kun jaksaa moittia tytärtä huonosta koulumenestyksestä. Tytär ajattelee, että rehtoriakin lääkitään tai ainakin hän olettaa, että ihmiset ottavat paljon erilaisia lääkkeitä. Siitä on tullut tyttärelle normaalia. Tytär on siis jäänyt jumiin äitinsä tuottamaan kieroutuneeseen maailmaan, aivan kuten lukija jäi novellin ”L'insecte” äidin tuottamaan maailmaan ja kuvaukseen inestisestä suhteesta. Lääkkeitä täyteen pumpattu tytär uskottelee, että kokee äidin toiminnan ihan mukavana, sillä lääketutkimukset piristävät äitiä. (I, 54 / ÄPP, 45). Tytär myös itse omaksuu äidin lääketieteellistä ajatusmaailmaa ja diskurssia, kun yrittää selittää itselleen, miksi äiti yllättäen ärsyttää häntä:

J'ai envie de lui dire de fermer sa grande gueule. C'est la première fois que ça me prend comme ça. Je me demande si ce n'est pas le Zorg qui me dégonde. (I, 58.)

Tekee mieli käskää hänen tukkia suuri suunsa. Ensimmäistä kertaa nyppii oikein kunnolla. Mietin onkohan se Zorg, joka tökkii niin pahasti. (ÄPP, 49.)

Tytär ilmentää äskeisessä lainauksessa myös eräänlaista heräämistä, jossa hän yrittää riuhtoa itseään irti äitinsä rakentamista tarkoista rajoista. Pohdintojensa jälkeen tytär menee vessaan pesemään hampaitaan ja hetken mielihoiteesta tuhoaa äidin koko lääkevaraston.

Et là je ne sais pas ce qui m'arrive, je jette le fluor dans la vidange, et là je ne sais pas ce qui m'arrive, je fais pareil avec le contenu de la pharmacie suspendue au-dessus du lavabo, et là je ne sais pas ce qui m'arrive, j'appelle maman et je lui montre le carnage, et là je ne sais pas ce qui lui arrive, elle appelle les forces de l'ordre, et elle déclare qu'on a été cambriolées (I, 58–59).

Silloin en tiedä mikä minuun menee, kaadan fluorin lavuaariin, ja silloin en tiedä mikä minuun menee, teen saman lavuaarin yläpuolella olevan lääkekaapin sisällölle, ja silloin en tiedä mikä minuun menee, huudan äidin paikalle ja näytän hänelle hävitystä, ja silloin en tiedä mikä häneen menee, hän soittaa poliisille ja ilmoittaa että kotimme on murtauduttu (ÄPP, 49).

Hallitsemattomuus tulee tyttären näkökulmasta hänen ulkopuoleltaan (”qui m'arrive”). Jokin saapuu hänen mieleensä kuin ulkopuolisena voimana, mutta tyttö on jo aikaisemmin epäillyt syyksi

⁷⁶ ”-- on varmaan ottanut liikaa jotakin piristävää --” (ÄPP, 46).

lääkkeen vaikutusta. Lääke on tullut ulkoa, mutta toisaalta se on voinut myös vapauttaa jotakin tyttären sisällä lymyvää. Tyttären kuvaus tilanteesta on groteski, sillä hän kutsuu lääkkeiden hävittämistä verilöylyksi ("le carnage") ja sanoo äitinsä soittavan lainvalvojille, suoraan käännettynä järjestyksen voimille ("les forces d'ordre"), mikä on virallinen nimitys poliisille. Kun ilmaisu yhdistetään vessan sotkemiseen, se kuulostaa mahtipontiselta ja liioittelulta, aivan kuten lääkkeiden kokema verilöylykin on dramaattista liioittelua. Koko novellin ajan äiti on pyrkinyt pitämään asiat järjestyksessä, joten on hyvin merkityksellistä, että tytär kutsuu poliisia järjestyksenvalvojiksi arkisen "poliisin" sijaan. Myöhemmin tytär alkaa käyttää nimitystä poliisi, jolloin hän latistaa sen merkitystä entisestään: poliisi ei enää ole järjestyksen voima vaan passiivinen taho, joka ei reagoi äidin hermoromahdusta muistuttavaan hätään. Äärimmäisyyttä kuvattaessa korostuu usein kontrasti järjestyksen ja ylettömyyden välillä (Mandel 2006, 14): tyttären yletön kuvaus sotketusta vessasta ja nimitys "järjestyksenvalvojat" luovat keskenään groteskin kontrastin. Vessassa tapahtuva verilöyly on groteski mielikuva, sillä dramaattiset ja suuret sanat jäävät kaikumaan arkisten kylpyhuoneen kaakeleiden keskelle tyhjinä ja merkityksensä menettäneinä (vrt. Swain 2004, 16, 127).

Äiti kieltäytyy näkemästä tyttärtään aktiivisena toimijana, eikä tytär itsekään vaikuttaa alkuun olevan varma omasta toimijuudestaan. Novellin "On peut y remédier" kertojan äiti ei suostu ymmärtämään, että tytär itse on heittänyt kaikki lääkkeet pois.

Je lui indique le lavabo, les étuis vides dans la poubelle. Elle se dit que seuls des pervers ont pu agir de la sorte. Pas une seconde elle n'accepte de penser que c'est moi qui ai fait ça. Elle refuse. (I, 59–60.)

Näytän äidille lavuaaria ja roskapöntössä olevia tyhjiä rasioita. Äiti toteaa, että vain häiriintyneet hullut voivat tehdä tällaista. Hetkeäkään hän ei suostu näkemään minua syypäänä. Hän kieltäytyy. (ÄPP, 50.)

Äiti kieltäytyy näkemästä tyttäressään ominaisuuksia, jotka eivät sovi hänen luomaansa kuvaan tyttärestä. Samalla äiti tietämättään kutsuu tyttärtään perverssiksi. Kuva äidistä rakentuu tyttären kerronnan läpi, mutta siitä on hahmotettavissa, että äiti yrittää tai on joskus yrittänyt lukea tyttärensä mieltä. Äiti on rakentanut itselleen jonkinlaisen mielikuvan siitä, millaisia tyttären mieli ja persoona ovat. Äiti ei ole valmis siihen, että hänen käsityksensä todellisuudesta ja tyttärestä murtuu. Tytär on kuitenkin saanut teollaan heidän maailmansa järkkymään:

La police tarde, maman rappelle, elle vient de se rendre compte qu'on lui a aussi volé son mari.

Écoutez, monsieur l'agent, vous venez ou pas ? Tous mes médicaments ont disparu et je constate que mon mari aussi. Je ne sais pas dans quel ordre, je ne sais pas si... (I, 59.)

Elle pleure, elle dit qu'elle sait maintenant, elle a admis que papa est parti (I, 60).

Poliisia ei kuulu, äiti soittaa uudelleen, hän on juuri havahtunut huomaamaan, että hänen aviomiehensäkin on varastettu.

”Sanokaahan, oletteko te tulossa? Kaikki lääkkeeni on viety, samoin mieheni. En tiedä missä järjestyksessä, en tiedä onko...” (ÄPP, 50.)

Hän itkee ja sanoo tietävänsä nyt, hän myöntää isän lähteneen (ÄPP, 51).

Äitikin siis kokee eräänlaisen heräämisen, kuten tytär heitellessään lääkkeitä lavuaariin. Ensimmäisessä havahtumisessa mies on kuin esine, joka on varastettu, ja toisessa havahtumisessa äiti ymmärtää miehellä olleen oma tahto, kun hän on jättänyt äidin. Äiti ei kuitenkaan pysy pitkään siinä mielentilassa, jossa hyväksyy muidenkin ihmisten olevan aktiivisia toimijoita, vaan heti seuraavana aamuna palaa vanhoihin rutiineihin ja ajatusmalleihin.

Novellien ”On peut y remédier” ja ”Münchhausen par procuration” äidit tekevät tyttäristään liian heikkoja vastustamaan äitejään, ja estävät parhaansa mukaan valtarakenteiden rikkoutumisen. Groteskille tyypillistä on jatkuva muutos ja valta-asetelmien rikkoutuminen, mutta näissä kahdessa analysoitavana olevassa novellissa groteski ei rakennu muutoksen kautta, vaan novelleja leimaa lohduksen pysähtyneisyys ja tekojen merkityksettömyys. Novellin ”On peut y remédier” tytär tuhoaa lääkkeet, jotta saisi aikaan muutoksen, mutta lupauksestaan huolimatta äiti ei muuta käyttäytymistapojaan:

Demain, elle ira travailler. En s'endormant, elle l'a promis.

Le lendemain, elle se fâche, elle a idée que c'est moi qui ai jeté les comprimés, elle s'interroge, elle se demande ce qui m'est arrivé, mais elle se calme vite et sort en courant acheter des lavements. Elle pense que le Propenton a joué sur l'Alatrask. Pour contrebalancer, il suffit de purger. (I, 60.)

Huomenna hän menee töihin. Hän lupasi niin ennen kuin nukahti.

Seuraavana päivänä äiti suuttuu, hän hoksaakaan että minä olen heittänyt lääkkeet pois, hän kummastuu ja ihmettelee mitä minulle on tapahtunut, mutta hän rauhoittuu nopeasti ja lähtee juoksujalkaan ostamaan peräruiskeita. Hän arvelee, että Propenton on vaikuttanut Alatraskin tehoon. Sen vastalääkkeeksi riittää kun ottaa ulostuslääkettä. (ÄPP, 51.)

Alentaminen, alapuoli ja täten myös uloste esiintyvät usein karnevalistisessa groteskissa (Bahtin 1995, 329), mutta sen sijaan, että suolentoiminta ja ulostuslääke toimisivat valta-asetelmaa dekonstruoivana voimana novellissa ”On peut y remédier”, ulostuslääkkeellä pakotetaan tytär takaisin alisteiseen asemaan: lääkevaraston tuhoaminen vertautuu karnevaalijuhlaan, jossa valta-asetelmat rikotaan, joten ulostuslääke vertautuu karnevaalin jälkeiseen paastoon. Paasto ja ulostuslääke ovat riittejä, joiden avulla palataan takaisin normaaliin arkeen ja valtajärjestelmään. Muutenkaan novellit ”On peut y remédier” ja ”Münchhausen par procuration” eivät ole positiivisia saati yhteisöllisiä groteskeja kertomuksia, kuten karnevalistisen groteskin on yleensä ajateltu olevan. Uloste ja ulostaminen ovat aseita, joilla novelleissa heikommassa asemassa olevat tyttäret pidetään aisoissa. Karnevalistisessa groteskissa alapäähuumorilla on Bahtinin (1995, 329) mukaan tasa-arvoistava vaikutus, sillä ylä- ja alapuoli vaihtavat paikkaansa myös metaforisesti. Näissä kahdessa Castillonin novellissa valta-asetelmat eivät muutu, mutta se ei silti tarkoita, etteikö niissä voisi olla karnevalistisen groteskin piirteitä. Karnevaaliin kuuluu syklimäisyys ja jatkuvuus, ja vaikka karnevaalin ajan alhaisto saa määrällä ylhäistöä, tilanne aina normalisoituu ja palaa samoihin uomiin paaston eli sovituksen kautta (de Leeuw 2015, 67). Novellissa ”On peut y remédier” palataan takaisin alkutilanteeseen, ja novellissa ”Münchhausen par procuration” äiti ja tytär ovat toistuvasti sairaalassa tyttären mystisten verenmyrkytysten takia. Heidänkin elämänsä rakentuu tapahtumista, jotka toistuvat syklinä.

Novellissa ”Münchhausen par procuration” äiti myrkyttää tyttärtään omalla ulosteellaan, mutta karnevalistista peräpäähuumorista edustaa novellissa myös se, että äiti yrittää yhden hulluuskohtauksensa aikana itsemurhaa peräpuikoilla:

Elle s'est régalée de voir les médecins armés d'une kyrielle de tuyaux lui fouiller le ventre sans rien trouver, -- Ah, ah ! leur avait-elle répondu fort contente d'elle, c'est pas par là qu'il faut regarder ! Dans le ventre, vous ne trouverez rien, j'ai tout mis dans mes fesses ! (I, 98.)

Hän nautti katsellessaan kun lääkärit tutkivat lukemattomilla letkuilla hänen vatsaansa löytämättä mitään. -- Hahaa! oli äiti vastannut ylen tyytyväisenä itseensä, älkää sieltä etsikö. Vatsasta ette löydä mitään, panin kaiken peräkautta! (ÄPP, 84).

Äidin epäsovelias riemu kesken itsemurhan on groteskia, samoin se, että hän oikein nautiskelee (”régaler”) lääkäreiden hämmennyksellä, sillä kyseistä verbiä käytetään myös silloin, kun puhutaan jonkin ruoka-aineen nauttimisesta. Tällöin tilanteeseen assosioituu epäsuorasti myös syöminen, vaikka kyse on peräsuolesta ja sinne laitetuista lääkkeistä. Jälleen kerran tapa kuvata ja luonnehtia asioita tuottaa groteskin efektin. Lääkärit ovat pelastamassa ihmishenkeä, mutta ovat sitä varten

aseistautuneet (”les médecins armés”), ja lääkärit kopeloivat ja tonkivat (”fouiller”) äitiä ja hänen vatsaansa, joista toinen merkitys johdattaa ajatukset jätekasaan ja toinen seksuaaliseen hyväksikäyttöön. Aikaisemmin novellissa on osoitettu, että äidillä on laaja tuntemus lääketieteellisistä termeistä (I, 97 / ÄPP, 83), joten on hyvin tietoinen ja alentava valinta hänen taholtaan, että hän huutaa lääkäreille tunkeneensa lääkkeet ”ahteriinsa” (”mes fesses”). Kyseinen sana on hyvin kansankielinen ja epä lääketieteellinen tapa ilmaista, että on asettanut vaarallisen annoksen peräpuikkoja peräsuoleensa.

Analyysissään Sally Salmisen teoksesta *Kalastajakylän prinssi* Perttula (2010, 202) toteaa, että siinä ”on kyse pahan tunnistamisesta, kohtaamisesta ja tunnustamisesta”. Kuten Salmisen teokselle nimen antaneessa prinssin hahmossa, myös myrkyttävissä äideissä yhdistyy samanaikaisesti hyvä ja paha. Osa heidän teoistaan näyttäisi olevan vääristynyttä huolenpitoa. Äidit yrittävät rauhoitella tyttäriään, kun heillä on paha olla, heistä otetaan verinäytteitä tai he ovat nähneet pahaa unta (I, 60, 98, 100 / ÄPP, 50–51, 83, 85). Novellein äideillä on eräänlainen kaksoisidentiteetti holhoojina ja sadisteina.

Romaani [*Kalastajakylän prinssi*] demystifioi sekä hyvän että pahan: hyvä ei ole jotakin ihmisen ulkopuolista, jumalaista hyvyyttä, eikä paha ole ihmisen ulkopuolista, saatanallista pahuutta. Vain ihminen on kykenevä mittaamattomaan pahuuteen, ja ihminen on itse vastuussa pahasta. (Perttula 2010, 203.)

Yliluonnollinen pahuus johdattaa kauhusubliimiin, mutta groteskin pahuus on ihmisen omaa pahuutta (Perttula 2010, 200–201). Perttula (emt. 239–241) toteaa tutkimuksessaan, että kautta historian ihmiset ovat syyllistyneet karmaiseviin tekoihin, mutta niiden kauheus ja pahuus piilee usein siinä, että ihmiset eivät ole nähneet omia tekojaan pahoina. Totalitaristinen järjestelmä⁷⁷ pyörii sen varassa, että siihen osallistuvat ovat tavallisia ihmisiä, jotka ovat sellaisissa olosuhteissa, etteivät he tiedä tai tunne tekevänsä väärin. Erityisesti tytärtään ulosteella myrkyttävä äiti tekee pahuudesta hyvin arkipäiväistä. Hän on hulluuskohtauksissaan arvaamaton. Äiti systemaattisesti myrkyttää ja uhkailee tytärtään, samalla hokien, että se on tytön parhaaksi. Myrkyttjä-äiti on kaksijakoisuudessaan hirviömäinen hahmo. Äiti on huolenpidossaan hyvin inhimillinen, mikä tekee hänestä entistä karmaisevampaa, kun hän saattaa huolenpitoa ennen uhkailla ja kiduttaa pientä tytärtään. Molempien tässä alaluvussa käsiteltävien novellien äidit eivät tunnista (tai tunnusta), että osa heidän teoistaan on pahoja tai moraalittomia. Tämä näkyy siinä, miten he toisaalta huolehtivat

⁷⁷ Perttula viittaa tutkimuksessaan 1930- ja 1940-lukujen Saksaan.

äiteinä lapsistaan, mutta sitten kohtelevat samoja lapsiaan kaltoin⁷⁸. Seuraavassa lainauksessa näkyy hyvin, miten novellin ”Münchhausen par procuration” äidin käytös on ailahtelevaista, ristiriitaista ja groteskia:

Mais, comme on a changé de ville, l'hôpital croit que ma mère est normale, ils ne savent rien de sa tentative de suicide aux suppositoires. Je la ferme, on en ferait certainement une montagne, alors que tout cela est derrière elle, du moins voudrais-je le croire. Mais, du haut de mes sept ans et de mes douze septicémies, je peux dire que ce n'est pas fini, je ne suis pas certaine que ce qu'elle me fait soit bien normal. Mais je ne me rebellerai pas, je ne sais pas ce que cela signifie de toute façon, je dois oublier le sens de ce mot, sinon c'est le garrot. Elle me le place au-dessus du genou quand je fais une bêtise et elle me traite de potasse (à cause de potassium). Elle dit que, si elle attend trois heures pour me le retirer, je peux mourir sur-le-champ d'une décharge de potassium qui fera péter mon cœur. Alors je dis Pardon maman que j'aime, et elle le retire aussitôt, ça tiraille dans ma jambe, mais elle la caresse doucement avec sa main en disant qu'elle sait que c'est douloureux de manquer de sang un moment. Je sais, je sais que ça fait mal, dit-elle en me berçant. (I, 98–99.)

Olemme kuitenkin muuttaneet uuteen kaupunkiin, ja tässä sairaalassa äitiä pidetään normaalina, täällä ei tiedetä mitään peräpuikoilla tehdystä itsemurhayrityksestä. Minä tugin suuni, nousisi vain valtava haloo, se kaikki on mennyttä, niin ainakin haluan uskoa. Mutta elettyäni seitsemän vuotta ja saatuaani kaksitoista verenmyrkytystä voin sanoa, että se ei ole ohitse, mietin onko se, mitä äiti tekee minulle, aivan normaalia. En kuitenkaan kapinoidu, en edes tiedä mitä se sana tarkoittaa, minun pitää unohtaa sen merkitys, muuten saan kiristyssiteen. Äiti laittaa sen polven yläpuolelle kun teen tyhmyyksiä ja sättii minua kalikalipääksi (kaliumin takia). Hän sanoo, että jos hän ottaa siteen pois kolmen tunnin päästä, voin kuolla siihen paikkaan kun kaliumin yhtäkkinen ylimäärä pysäyttää sydämen. Silloin minä sanon Anteeksi, rakas äiti, ja hän ottaa siteen heti pois, jalka on puutunut, mutta äiti pajaa sitä hellästi kädellään ja sanoo tietävänsä, että on tuskallista olla hetki ilman verta. Tiedän, tiedän että se sattuu, sanoo äiti ja heijaa minua. (ÄPP, 84–85.)

Äskeinen lainaus on ehkä hieman pitkä, mutta erittäin tarpeellinen. Se osoittaa, miten nopeasti Castillonin lyhyissä novelleissa siirrytään asiasta toiseen ja saadaan tiivistettyä hyvin paljon tietoa muutamaan lauseeseen. Tämän katkelman alussa äidistä tehdään koomisella tavalla groteski, kun hän on yrittänyt itsemurhaa peräpuikoilla. Sitä kuitenkin seuraa heti lause, joka osoittaa tyttären kaipauksen normaaliin elämään, hänen haavoittuvaisuutensa ja herkkyytensä. Tytär suhtautuu toiveisiinsa skeptisesti ja lopullisesti ne murskautuvat, kun kuvataan, miten äiti yhtäkkiä uhkailee ja kiduttaa pientä tytärtään. Kertomus synkistyy äkillisesti, ja äkkinäiset käännökset ja paljastukset ovatkin groteskille hyvin tyypillistä. Tämän katkelman aikana lukija saattaa kokea monenlaisia tunteita naurusta empatiaan, mutta ne vaihtuvat yhtäkkiä inhoon ja järkytykseen, kun ihmisluonnon

⁷⁸ Samoin novellin ”L'insecte” kertoja taistelee oman sisäisen jakautuneisuutensa kanssa, toisaalta hän väittää rakastavansa tytärtään, toisaalta puolisoaan ja vaikka hän haluaa pelastaa tytön, hän myös pelkää, että nuori tyttö vie hänen paikkansa.

alhaisuus paljastuu äidin hahmossa. Tunneskaala jää lukijaan mieleen ristiriitaisena sekasotkuna, eikä lukija tiedä välttämättä, mihin enää reagoida ja miten.

Groteski on transgressiokirjallisuutta, joka nostaa esiin torjuttua, kätkeytyä, painajaismaista, kaoottista ja kauheaa. Se kyseenalaistaa totut käytännöt, olivat ne tiedostettuja tai tiedostamattomia. Groteski ei kuitenkaan moralisoi, se vain näyttää maailman, jossa mikä tahansa on mahdollista. (Perttula 2010, 242.) Kertojana toimiva tytär näyttää, mitä kaikkea hänen äitinsä tekee, mutta ei tuomitse. Joskus hän hieman pohtii, onko kaikki ihan ”normaalia”. Hän kylläkin näyttää, ettei pidä kaikista asioista, mitä äiti tekee, mutta myöntää myös pitävänsä joistakin. Koska tytär on usein kipeä ja poissa koulusta, ikätoverit karttelevat häntä ja ovat hänelle ilkeitä. Tällöin äidin tuottama sairaus muuttuukin hyväksi asiaksi ja äidin syli tuo lohtua ja turvaa: ”C'est donc plutôt soulagée que je retombe malade et quitte à nouveau la cour des peaux de vache pour regagner mon lit, le fauteuil, et ses bras”⁷⁹ (I, 99). Tytär on helpottunut, kun hänen ei enää tarvitse kohdata koulunpihalla olevia kiusaajiaan. Tällöin äidin syleily ja tyttären oma sairastaminen ovat turvapaikkoja, joihin voi paeta muuta maailmaa. Ironista kuitenkin on, että tyttären kiusaajat ja ilkkujat ovat tyttärelle tylyjä juurikin, koska eivät ymmärrä hänen sairauttaan. He pelkäävät, että se tarttuu tai epäilevät, että tyttö ei ole normaali sairasteluineen. Muu normaaliksi määritelty yhteisö karttelee äidin epänormaaliksi tekemää tyttöä.

Jo antiikin groteskit kasvi-ihmismaalaukset antoivat uuden näkökulman ihmisyyteen: me tunnistamme niissä itsemme (Edwards & Graulund 2013, 17). Samoin me tunnistamme ”ihmishirviöissä” itsemme. Kayserin (1981, 161) mukaan groteskissa todellisuus on tuhottu, epätodennäköisiä asioita on keksitty, yhteen sopimattomia asioita on liitetty pakolla toisiinsa ja olemassa oleva maailma on vieraannutettu. Tässä luvussa käsitellyissä novelleissa turvallinen arki järkkyy ja normaalin alta paljastuu jotain epämiellyttävää ja vieraannuttavaa. Lukijan lienee hyvin vaikeaa samaistua tyttäriään myrkyttäviin äiteihin, mutta he eivät ole yksistään vihattavia hahmoja. Heillä on omat heikkoutensa, he ovat surullisia, koska heidän aviomiehensä ovat hylänneet heidät ja he yrittävät tehdä elämäänsä merkitykselliseksi. Tapa, jonka he ovat valinneet, herättää kuitenkin kauhistusta. Alaluvussa 2.1.4, jossa tarkasteltiin groteskia ristiriitana, osoitettiin, miten kauhun ja naurun lisäksi groteskissa yhteen ovat voineet kietoutua myös inho (*repulsion*) ja kiinnostus tai jopa tirkistelynhalu (*fascination*) (Edwards & Graulund 2013, 78). Oman reaktion ristiriitaisuus saattaa olla yksi syy, jonka takia groteski teos kiinnostaa lukijaa, mutta ihmislajiin kuuluu myös tietty

⁷⁹ ”Olen helpottunut kun sairastun taas, jätän ilkimykset koulunpihalle ja palaan vuoteeseen, nojatuoliin ja äidin syliin” (ÄPP, 85).

uteliaisuus ja halu yrittää ymmärtää. Hirviömäisiä tekoja tekevät äidit ovat inhon, mutta myös mielenkiinnon kohteita, sillä he ovat samaan aikaan hyvin vieraannuttavia, mutta kuitenkin omaavat inhimillisiä piirteitä (emt. 85).

4.2 Karnevalistinen äidinmurha

Olen esittänyt väitteen, että Castillonin novellikokoelma käyttää hyödykseen ja kommentoi groteskin eri määritelmiä. Kokoelmassa esiintyy sekä karnevalistisen että subjektiivisen groteskin piirteitä, ja usein nämä kaksi groteskin tyyppiä saattavat kietoutua yhteen. Tässä alaluvussa käsitellään novellia ”Nœud-nœud”, joka on sekä ruumiillisuudessaan että teemoiltaan lähellä karnevalistista groteskia.

Tämä vahvasti ruumiillinen novelli on suomennettu nimellä ”Äidin pikku pyöveli”, ja siitä on Suomen markkinoilla tehty kokoelman nimikkonovelli. Sana ”nœud” tarkoittaa yksinään solmua, rusetia ja tietyissä tilanteissa myös oksan kohtaa puutavarassa. Kun sana toistetaan kaksi kertaa peräkkäin, sillä viitataan ihmiseen, joka on idiootti tai jolla saattaa olla ymmärrykseen vaikuttavia kehityshäiriöitä. Novellin ”Nœud-nœud” kertoja on aikuinen tytär, jolla on jokin nimeämättömäksi jäävä kehityshäiriö, joka estää häntä elämästä itsenäistä elämää, joten hänen äitinsä joutuu hoitamaan aikuista tyttärtään. Myös solmut ovat olennainen osa novellin tarinaa. Kertomus alkaa lapsenomaisella ohjeella, miten tehdään solmu, sillä tyttären ”idiotin aivot”, kuten äiti niitä kutsuu (I, 130 / ÄPP, 112), saavat suurta iloa solmujen tekemisestä. Lopulta tytär myös sitoo äidilleen hirttoköyden solmun. Tyttären mielestä äidin sättiminen on saanut hänen aivonsa surkastumaan entisestään, eikä hän osaa enää nukkua, vaan päätyy seisomaan sängylle:

Debout sur le lit, tournée face au mur, j'ouvre la bouche, j'invite une vague du papier⁸⁰ à jouer avec ma langue, j'ai déjà vu des bouches se presser ensemble et je crois que j'ai l'âge d'accepter l'embrasement. Un goût salé entre, me trouble et me séduit. Le drame, quand je suis émue, c'est le pipi. (I, 130–131.)

Seison sängyllä naama seinää vasten, avaan suuni, pyydän paperiaaltoja leikkimään kieleni kanssa, olen nähnyt suiden painuvan yhteen ja luulen että olen riittävän vanha syyntymään liekkeihin. Suolainen maku tulee suuhun, hämmentää ja viekoittelee minua. Tunnekuohuissa kauheinta on pissa. (ÄPP, 113.)

⁸⁰ Tällä tarkoitetaan seinätapetin kuviossa olevia aaltoja.

Karnevaalissa alapäähuumori ja eritteet ovat tärkeässä roolissa (Bahtin 1995, 330). Komiikkaa edelliseen lainaukseen tuo se, miten seksuaalisuutta ja kahden ihmisen kohtaamisesta unelmointia seuraa lapsen puheeseen tyypillinen ilmaisu ”le pipi”. Eroottinen lataus päättyy virtsankarkailuun. Tytär on seksuaalinen olento, mutta hänen asemansa vähämielisenä itsensä kastelevana tyttärenä estää häntä olemasta nainen. Äiti sen sijaan käyttäytyy kuin marttyyri, kun joutuu hoitamaan aikuista tytärtään, ja hänellä on rakastaja, jota hän käy aina välillä tapaamassa. Äiti ei kuitenkaan ole pyyteetön pyhimys tyttärelleen:

Ma mère met ses doigts à l'intérieur de ma bouche, elle y fait entrer la pâtée. Ne bouge pas, tu pisses comme une bête, mange comme une bête. Je serre mes mains autour de ses poignets. En cadence, elle cogne ma tête contre le pain mouillé de l'écuelle. (I, 131.)

Äiti panee sormet suuhuni, tunkee pöperöä. Älä liiku, pissaat kuin elukka, syöt kuin elukka. Puristan häntä ranteista, tahdikkaasti⁸¹ hän takoo päätäni kupissa olevaan märkään leipään. (ÄPP, 113.)

Ihmisen alentaminen eläimeksi on tyypillistä karnevalistiselle groteskille, ja äiti rinnastaa tyttärensä eläimeen, petoon ja hirviöön (”la bête”). Samoin ruumiinaukot ja ruoka ovat toistuvasti liioiteltavia asioita karnevalistisessa groteskissa. Ruokailutilanne on hyvin groteski, kun äiti tunkee sormia ja ruokaa tyttären suuhun ja alkaa vielä turhautuneisuuttaan kohdella tytärtään kaltoin.

Elle tombe par terre et pleure longtemps, la tête dans les mains, quelques-uns de mes cheveux coincés entre ses doigts. Elle se traîne sur le carreau. Elle ressent à la fois cette envie de me mettre en miettes et cette frayeur, quand même, à l'idée de me tuer. Elle aimerait me garder vivante, pour les fois où m'avoir l'occupe, pour ces jours bénis où elle me prend en photo après m'avoir déguisée, avec des loups, des chapeaux à voilette ou des casques de moto, de pompier, ces jours avec, où elle rattrape les jours sans. (I, 131.)

Hän lysähtää lattialle ja itkee kauan pää käsiensä varassa, sormiin on jäänyt hiuksiani. Hän laahautuu pitkin kaakeleita. Hänen tekisi mieli lyödä minut tohjoksi ja samalla häntä kauhistuttaa ajatus siitä että tappaisi minut. Hän haluaa pitää minut elossa niitä kertoja varten jolloin viihdytän häntä, niitä siunattuja päiviä varten jolloin hän valokuvaa minua puettuaan minut puolinaamioihin, huntuhattuihin tai moottoripyöräilijän taikka palomiehen kypärään, niitä pluspäiviä jolloin hän ottaa miinuspäivät takaisin. (ÄPP, 114.)

Se, että äidin sormien väliin on jäänyt kiinni tyttären hiuksia, kertoo, että äiti on ollut paljon väkivaltaisempi tytärtään kohtaan kuin aiemman lainauksen tapa kertoa siitä antoi ymmärtää. Märkä leipä tekee tilanteesta koomisen, mutta kohtauksessa piililyt väkivalta tulee esiin irti kiskottujen

⁸¹ Ilmaisu ”en cadence” tarkoittaa lähinnä tahdissa tai vauhdikkaasti, mutta suomennoksessa tahdikkuuden voi ymmärtää myös ”hyväkäytöksisenä” tekona, mikä on huvittava ja ironinen miellelyhtymä.

hiuksien kautta. Väkivaltainen groteski nainen mielletään enemmän rajat ylittäväksi kuin groteski mies, sillä naiseus ja naisellisuus ovat enemmän kytköksissä groteskiin (Gilbert & Lester 2006, 42; vrt. Russo 1995, 56). Vaikka kehitysvammainen tytär kuvataan karnevalistisen groteskin hengessä groteskiksi, myös äiti rikkoo normaalin rajoja, kun hän hylkää äidin roolin ja antaa turhautuneisuutensa päästä esiin väkivaltaisena purkauksena. Äiti pitää kertojaa vähämielisenä, mutta kertoja-tyttären kyky kertoa tarinaansa on kuitenkin hyvin selkeä ja koherentti. Hän lukee äitinsä mieltä (mahdollisesti väärin) ja uskoo äidin pohtivan hänen tappamistaan. Hän kykenee myös pohtimaan, miksi äiti ei sitä välttämättä tee. Tämä mielten lukeminen ja yksinkertaisten syyseuraus-suhteiden hahmottaminen tekee kertojasta ambivalentin olennon, sillä yhtäältä hän on kehitysvammainen, ja toisaalta taas hän kykenee kerronnassaan sellaisiin huomioihin, joita ei ole totuttu yhdistämään ”vähämieliseen”.

Tyttären kerronta on samaan aikaan lapsenomaista, mutta kuitenkin tarkkanäköistä. Hänen hauskat huomionsa voivat yhtä hyvin olla ironiaa kuin tahattomia lausahduksia. Äiti on sanonut, että hän huolehtii tyttärensä kalsiumin saannista, joten seuraavassa kohtauksessa tytär katselee miten ”les enfants décalcifiés s'amuser dans le sable”⁸² (I, 135). Tyttären ajatukset vaikuttavat olevan paljon älykkäämmät kuin mitä äidin käytös antaa ymmärtää:

Je suis la plus grande du square, je prends un œil concerné, je fais comme si j'avais la garde d'un enfant du bac à sable, j'en choisis un au hasard, auquel je souris bêtement dès qu'il regarde dans ma direction. Une fois sur deux, il me tire la langue. -- Je pose mes pieds sur le banc pour avoir l'air délurée, je me dis que c'est mieux qu'attardée. (I, 136–137.)

Olen isoin leikkipuistossa, otan huolestuneen ilmeen naamalleni niin kuin vahtisin hiekkalaatikolla leikkivää lasta, valitsen summamutikassa yhden, jolle hymyilen typerästi heti kun hän katsoo minun suuntaani. Joka toisella kerralla poika näyttää minulle kieltä. -- Nostan jalat penkille näyttääkseni reippaalta, arvelen että parempi niin kuin näyttää jälkeenjääneeltä. (ÄPP, 119.)

Tyttären kerronta tuottaa hänestä itsestään huvittavaa hahmoa. Hän tuijottaa mahdollisesti tunnin tai parikin leikkikentän laidalla tuntematonta poikaa ja hymyilee tälle omasta mielestään typerästi. Hän on kuin karnevaalin narri, joka tekee pilkkaa myös itsestään. Lakoninen toteamus, että on parempi näyttää reippaalta kuin jälkeenjääneeltä, voi huvittaa lukijaa. Kertoja käyttää inhimillistä logiikkaa ja ymmärtää, miten muut voivat häntä tilanteessa havainnoida. Hän kuitenkin toteaa itse, että hän hymyilee typerästi kuin elukka (”bêtement”). Niin äiti kuin itse tytär yhdistää tyttären olemukseen eläimellisyyttä. Voi myös olla, että tytär vain yhdistää omaan sisäiseen puheeseensa äidin

⁸² ”-- kalsiumin puutteesta kärsivien lasten hiekkaleikkejä” (ÄPP, 118).

toistelemia asioita, ja täten ironia onkin jääne siitä, miten äiti pilkkaa ja sättii tyttärtään. Tällöin tytär ei muistuttaisi itseironista narria. Groteski jättää tilanteen avoimeksi, eikä lukija pysty päättämään suuntaan taikka toiseen, sillä kummastakaan vaihtoehdosta ei ole ylivoimaisia todisteita.

Tytär pyrkii, ja onnistuukin jossain määrin, ymmärtämään sosiaalisia tilanteita. Hän tiedostaa, ettei yksinäisen aikuisen ihmisen ole soveliasta ja normien mukaista oleskella lasten leikkialueen vieressä pitkiä aikoja ilman jotain syytä. Hän yrittää esittää, ettei riko normeja. Novelli ”Nœud-nœud” jatkaa siis koko novellikokoelman läpäisevää normaalin rajan etsimistä. Hahmo toisensa perään pyrkii asettamaan itsensä normaalin rajojen sisäpuolelle, mutta epäonnistuu siinä. Leikkikenttäkohtauksesta ei kuitenkaan käy ilmi, onnistuuko tytär esittämään normaalia tai edes reipasta jälkeenjääneen sijaan, sillä muiden tilanteessa olevien tahojen ajatukset eivät pääse kerrontaan mukaan. Ainoastaan kieltä näyttävä poika antaa vihjeen, miten muut voisivat nähdä kertojan. Poika alkaa vilkuilla kertojaa, mutta näyttää joka toisella kerralla kieltä. Sen voi tulkita ristiriitaiseksi torjunnaksi, mutta ainakin poika tunnustaa kertojan olemassaolon. Hän ei reagoi niin negatiivisesti, että ohjaisi muiden leikkikentällä olevien ihmisten (kuten vaikka huoltajansa) huomion kertojaan.

Äiti häpeää tyttärensä tuulimyllyn siipien lailla pyöriviä käsiä ja sitä, että tytär toistuvasti pureskelee omat sormensa verille sekä muita kehitysvamman merkkejä (I, 131 / ÄPP, 114). Tytär kuitenkin tulkitsee, että äidillä on omatunto, hän katuu ja on vihainen itselleen silloin, kun on kohdellut tyttärtään kaltoin. Tytär on iloinen silloin, kun äiti vihaa itseään, ja hänen oma kaunansa ja inhonsa äitiä kohtaan kasvaa koko kertomuksen ajan. (I, 132 / ÄPP, 115.) Heidän välilleen kehittyy vastakkainasettelu, josta tulee kilpa-asetelma. Toisen on tuhouduttava, jotta toinen voi elää⁸³. Kun tytär alkaa uskoa, että äiti aikoo hylätä hänet rakastajansa takia pian, hän hirttää äitinsä. Poliisit luulevat tapahtumaa itsemurhaksi ja tytär pääsee asumaan hoitokotiin, joka paljastuu eräänlaiseksi onnelaksi. Tyttärestä tulee onnellinen ja tyytyväinen äidinmurhan kautta.

Le centre est le paradis des mains. Le mercredi, on participe à un atelier d'ombres chinoises. Une spécialiste nous montre comment placer nos doigts pour décorer les murs. Avec Rose et Émilie, on se vernit les ongles, on ne désespère pas de trouver le moyen, un jour, de fabriquer des ombres chinoises en couleur. (I, 138.)

Keskus on käsien paratiisi. Keskiviikkoisin osallistumme varjoteatteriin. Asiantuntija näyttää meille, miten sormet asetellaan niin että ne koristavat seiniä. Rosen ja Emilien kanssa me lakkaamme kynnet emmekä vaivu epätoivoon vaan uskomme että jonain päivänä onnistumme tekemään värillistä varjoteatteria. (ÄPP, 120–121.)

⁸³ Tähän sukupolvien kilpa-asetelmaan palataan luvussa 5.2.

Moraalisen tuomion tekeminen on hieman vaikeampaa kuin muissa kokoelman *Insecte* novelleissa, sillä äiti ei ollut kovin mukava henkilö, hän oli tehnyt vääryyttä tyttärelleen ja lisäksi tytär ei välttämättä ole syyntakeellinen. Tyttären kehitysvamma suojaa häntä osittain moraalisilta tuomioilta, sillä hänen kyvystään ymmärtää tekojensa seurauksia ei ole varmuutta. Groteski jättää lukijansa ilman vastauksia. Se kuitenkin on tulkittavissa, että vaikka Castillonin novellit ammentavat karnevalistisen groteskin kuvastosta, karnevaali saa paljon synkempiä sävyjä, ja täten novellit omaavat piirteitä myös subjektiivisesta groteskista.

Bahtinin groteskin määritelmää käsittelevässä alaluvussa mainittiin, että Bahtinin mielestä karnevalistisessa groteskissa on utopistisia piirteitä. Jos kertomusta katsotaan karnevalistisen groteskin näkökulmasta, voidaan tulkita, että kertomuksessa siirrytään karnevaalistiseen utopiaan, kun vanha hallitsija (äiti) on kukistettu. Kuka sitten on niin sanotusti väärä kuningas? Onko se tytär, sillä hän kertojana hallinnoi koko tarinaa? Tytär voidaan mahdollisesti mieltää nykyversioksi narrista, joka tekee pilkkaa niin itsestään kuin valtaapitävistä. Hän on iloinen hullu, joka ei lakkaa uskomasta, että jonain päivänä hän saa aikaiseksi värillistä varjoteatteria kynsilakan avulla. Tyttären tekemä äidinmurha vertautuu siihen, miten historialliseen karnevaaliin kuului mahdollisuus oikeasta väkivaltaisesta vallanriistosta. Monet kansannousut on aloitettu karnevaalijuhlan aikana (Willman 2007, 78). Tytär rikkoo karnevaaliin kuuluvan syklimäisyyden murhalla. Samalla tytär myös emansipoituu eikä ole enää se käsillään villisti huitova vähämielinen, jota hänen äitinsä raahasi pitkin katuja (I, 134–135 / ÄPP, 116–117). Groteski ei kuitenkaan anna novellin lopetuksen olla täysin onnellinen. Tytär päätyy lopussa hoitokotiin, mutta niinhän hän olisi päätenyt, vaikkei olisi äitiään murhannut. Äiti nimittäin oli ollut aikeissa muuttaa yhteen rakastajansa kanssa, ja he olivat suunnitelleet tyttären laittamista hoitokotiin (I, 137 / ÄPP, 120). Toisin sanoen tyttären teko voi näyttäytyä osittain merkityksettömältä, sillä tyttären uuden asuinpaikan kannalta lopputulos oli sama, jos äiti olisi lähtenyt rakastajansa mukaan. Yksi tulkinta siis on, että groteski riistää tyttären teolta merkityksen.

4.3 Synkkä karnevaali ja groteski naiseus

Naisen ja erityisesti naisruumiin hallitsemattomuus (eli ruumis on liikaa tai liian vähän jotakin) mielletään Russon (1995, 53–54, 56) mukaan groteskiksi ja epätoivotuksi länsimaisessa kulttuurissa. Useammassa novellikokoelman *Insecte* novellissa hahmoilla esiintyy pelko tai kammo

sitä kohtaan, että he olisivat niin sanotusti groteskeja naishahmoja. Esimerkkeinä tästä toimivat novellit ”Un anorak et des bottes fourrées” (”Anorakki ja turkissaappaat”), jossa tytär kammoaa äitinsä holtitonta syövän riuduttamaa ruumista, ja novelli ”La honte” (”Häpeä”), jossa luokkaretkellä oleva tytär häpeää sitä, ettei hänen äitinsä ole kuten muut hillityt naiset. Novellissa ”Un anorak et des bottes fourrées” groteskin ruumiin lisäksi tärkeänä teemana on kuoleman hyväksyminen, joten sitä käsitellään luvussa 5.2. Novelli ”La honte” on jätettävä analysoimatta sen syvemmin, sillä naiseutta tehdään groteskiksi kaikkein eniten novellissa ”Tu seras une femme, ma fille” (suomennoksessa ”Tyttöni, sinusta tulee nainen”), jossa äiti kammoaa tyttärensä epämaisellisuutta. Naiseus on paitsi fyysinen ruumis, myöskin tapa toimia: se on kulttuurin tuottama kategoria, jossa tietyt ominaisuudet ja toimintatavat, kuten vaikka keimailu, on niputettu termin ”naiseus” alle. Kategorian rikkomisesta sattaa seurata se, että rikkomuksen tehnyt henkilö voidaan leimata groteskiksi. (Vrt. Russo 1995, 8, 10, 52, 67.)

Luvussa 1.3 todettiin, että kokoelmassa *Insecte* on vain yksi novelli, jossa on extradiegeettinen kertoja. Tämä ainoa poikkeus kokoelman kertoja-hahmojen joukossa on tämä kaikista ruumiillisin ja mahdollisesti synkin kertomus. Novelli ”Tu seras une femme, ma fille” kertoo tarinan, jossa karikatyyrisen ja seksistisen naiskuvan omaava äiti manipuloi tyttärensä jäljittelemään kuvitelmiaan. Seksistiseksi nukeksi muuntautuminen johtaa siihen, että tyttö päätyy esiintyjäksi yökerhoissa järjestettävään eroottiseen show'hun, jossa joukko nuoria naisia painii toistensa kanssa hapankaalin ja rasvaisten makkaroitten seassa. Kun tyttö on aikeissa hylätä tämän työn, joukko katsomassa olleita miehiä käy hänen kimppuunsa, raiskaa ja tappaa hänet.

Kerronta on siis pääosin extradiegeettisen kertojan, joka pystyy näkemään hahmojen mielenliikkeet. Fokalisaation avulla esitetään toisten mieliä (Palmer 2004, 48), ja novellin ”Tu seras une femme, ma fille” kertoja on harvoja kokoelman *Insecte* kertojia, joiden voi kuvitella olevan suhteellisen luotettavia toisten mielten tulkitsemisessa. Kertomuksessa uhrin asemaan joutuva tytär ei missään vaiheessa saa ääntään kunnolla kuuluviin, vaan hänen kaikki sanomisensa ja ajatuksensa esitetään epäsuorasti kertojan referoimina:

-- elle [la fille] lui parle de sa journée, et la mère tape avec sa cuiller en bois contre le bord d'une casserole (I, 63).

Six mois que les nuits se terminent à se soigner la peau, irritée par le chou chaud. Le catch dans la choucroute fait pleurer la fille tous les soirs --. (I, 65.)

-- hän [tytär] kertoo päivän tapahtumista, ja äiti naputtaa puukauhalla kattilan reunaa (ÄPP, 53).

Jo puoli vuotta tyttö on joka ikisen yön päätteeksi hoitanut lämpimän kaalin ärsyttämää ihoaan. Hän itkee hapankaalipainin takia joka ilta --. (ÄPP, 55.)

Kertoja ei päästä tytärtä ääneen, ja myös äiti yrittää olla kuulematta tytärtään. Hän koputtaa puukauhallaan, jotta tyttö vaikenisi tai jotta tyttären ääni hukkuisi koputuksen alle. Keittiövälineiden käyttö tyttären hiljentämisessä korostaa äidin näkemystä naisen paikasta perinteisenä kotiäitinä ja -vaimona. Tytär ei saa tuotua esiin vaihtoehtoja näkemystään omasta naiseudestaan. Myös tytön sisäinen tunne-elämä esitetään lyhyesti ja pelkistetyksi: tyttö itkee hapankaalipainin takia, mutta tuntemuksia ei avata sen enempää, vaan kertoja siirtyy kuvailemaan, miten tyttö hivelee esityksessä itseään rasvaisella makkaralla, sillä se helpottaa kaalin kirvelyyn hetkeksi. Tyttären ajatuksia ja tuntemuksia ei enää mainita, vaan kertoja toteaa, että makkaran koskettelu villitsee yleisön. (I, 65 / ÄPP, 55.) Tyttärestä tulee äidin ja poikaystävänsä vallankäytön uhri, ja vaikka kertojan tapa kertoa asioita osoittaa tämän hahmojen välisen vallankäytön, myös hänen kerrontansa on tytärtä alistavaa. Kerronta korostaa tytön surullista kohtaloa ja vaikeaa asemaa.

Tyttären ääni ei siis pääse juurikaan kuuluville, mutta äidin tajunnanvirtaa esitetään puolen sivun ajan. Äiti miettii naisen arvoa alentavasti, miten saisi tyttärestään keimailevan. Puoli sivua ei ehkä kuulosta paljolta, mutta alle viiden sivun pituisessa kertomuksessa se on huomattava hetki. Tämä on erikoista, sillä kertoja ei kuitenkaan jaa äidin käsityksiä naiseudesta, ainakaan muun kerronnan perusteella. Kertoja myöskin toteaa, että tytär haluaisi vain tehdä äitinsä onnelliseksi (I, 62–63 / ÄPP, 53), mikä ohjaa lukijaa tuntemaan empatiaa tyttöä kohtaan. Äidin tekee onnelliseksi kuitenkin vain se, että tytär lakkaa olemasta oma itsensä. Äiti haluaa tehdä tyttärestään täydellisen naisen, ja muutosprosessin loppupuolella hän pohtii, miten saisi tyttärelleen aviomiehen (äiti viittaa mieheen saaliina) ja miten tyttären naisellisuuden voisi hioa täydelliseksi:

Mais, pour cela, il faudrait, pense-t-elle en s'endormant, qu'elle sache serrer le gibier avec intelligence, je n'ai pas aimé sa façon de marcher, on dirait un cow-boy, il faudra que je le lui dise, il faudra que je lui montre comment se déhancher. Pour un homme, c'est détestable de promener une femme qui ne sait pas minauder. Je profiterai de dimanche, et je lui montrerai comment passer sa langue sur ses lèvres et sa main dans ses cheveux, et puis comment s'asseoir en écartant doucement les jambes, les cuisses, à peine bien sûr, je ne dis pas qu'elle doive se dévoyer, seulement savoir le faire pour l'homme qui l'accompagne, sans que les autres la voient. Oui, quand elle reviendra dimanche, je lui montrerai que faire de ses mains et comment les poser sur l'homme

pour ne pas le laisser filer. Je l'aurai, mon mariage de princesse et ma robe, songe la maman en s'endormant. (I, 64.)

Sitä varten, hän ajattelee ennen nukahtamistaan, saalis pitää kuitenkin saartaa ovelasti, en pitänyt tytön kävelytyylistä, hän talsii kuin cowboy, täytyy huomauttaa siitä ja näyttää miten lanteita keinutetaan. Miehen on ikävää kulkea sellaisen naisen seurassa joka ei osaa keimailla. Ensi sunnuntaina näytän tytölle miten nuolaistaan huulia ja sipaistaan hiuksia ja miten istutaan niin että levitetään hivenen haaroja, reisiä, aavistuksen verran vain, ei niin että niiden pitäisi harottaa, pitää vain osata raottaa niitä vaivihkaa partnerin nähden. No, kun tyttö tulee sunnuntaina, näytän hänelle mitä käsillä tehdään, miten niillä kosketetaan miestä niin ettei hän lähde karkuun. Saan prinsessahääni ja morsiuspukuni, ajattelee äiti ennen nukahtamistaan. (ÄPP, 55.)

Tässä tekstipätkässä käy hyvin ilmi, miten tytön ruumiillisuus on äidin omasta mielestään groteski ja väärä olemassaolon tapa. Groteski ruumis on muotoutuva ruumis (Bahtin 1995, 281), joten vaikka äidin mielestä tyttären ruumis on groteski ennen muodonmuutosta, myös itse muutosprosessi on tavattoman groteski. Se on sitä myös sen takia, että järjetön itsensä muokkaaminen vain miellyttääkseen jotakuta toista tuntuu kammottavalta, mutta kertojan lakoninen tyyli luo huvittavan kontrastin tarinan sisältöön. Äidin mielestä tärkeintä on näyttää kauniilta ja löytää aviomies, ja hän iloitsee tytön epäonnistuessa opinnoissaan (I, 62, 63 / ÄPP, 52, 54). Niille lukijoille, jotka kannattavat sukupuolten välistä tasa-arvoa, tämä on karmaiseva mutta samalla huvittava skenaario. On myös nurinkurinen ajatus, että huoltaja haluaa lapsensa oppivan vähemmän. Ruumiin groteskiuden lisäksi nämä ristiriitaiset ja normaalista poikkeavat elementit lisäävät novellin groteskia efektiä.

Bahtinilla karnevalistinen ruumis on avoin maailmalle. Erilaiset ruumiin aukot ja ulokkeet saavat karnevalistisen sävyn. Syöminen, tarpeiden teko ja seksuaalisuus karnevalisoituvat ja muuttuvat groteskiksi Bahtinin mielestä positiivisella tavalla. Ruumiin rajat ovat hävinneet tai ainakin niiden puolustus on olematonta, eikä se näytä olevan ongelma karnevaaliin osallistujille. (Bahtin 1995, 20, 21, 24, 270, 277, 281; vrt. Willman 2007, 78, 79.) Ruumiillisuus on vapauttavaa ja suorastaan emansipoivaa Bahtinin määritelmässä groteskista, mutta novellissa ”Tu seras une femme, ma fille” groteski ruumis on kaikkien arvosteltavissa ja muokattavissa. Se on myös kaikkien käytettävissä, kuten käy ilmi tarinan väkivaltaisesta lopusta. Tyttö saa tietää poikaystävänsä pettäneen häntä ja päättää lähteä pois. Hän haluaa aloittaa uuden elämän ja suuntaa lentokentälle:

Elle marche sur le bas-côté, mais des spectateurs qui se sont régalés la rattrapent, ils lui parlent de saucisse, elle n'entend pas bien, pas tout, à cause du chou, qui entre même dans les oreilles et colle aux cheveux, comme le jus que les hommes vont balancer sur elle en l'appelant Boudin Chaud, avant de la terminer à coups de barre en fer. (I, 65).

Hän kävelee tienpiennarta, mutta hauskaa pitäneet mieskatsojat käyvät häneen käsiksi, he puhuvat hänelle makkarasta, tyttö ei kuule kunnolla, ei kaikkea, koska kaali tunkeutuu korviin ja liimautuu hiuksiin niin kuin mälli joka lentää hänen päälleen, he haukkuvat häntä himokkaaksi lutkaksi ja tekevät hänestä selvää rautatangolla. (ÄPP, 56).

Tässä katkelmassa on monta groteskia elementtiä. Eroottisessa esityksessä, jossa tyttö on ollut esiintymässä, yhdistyy seksuaalisuus ja ruoka. Myös miesten käyttämä haukkumasana ”Boudin Chaud” (verimakkarasta tehty ruoka-annos, ”kuuma nakki”) on nyökkäys karnevalismin suuntaan. Se on nykyaikainen ilmaisu seksikkäälle ja/tai seksuaaliselle naiselle. Makkarat symboloivat karnevaalia ja mässäilyä, mutta ovat yhtälailla myös metafora fallokselle ja seksuaalisuudelle, josta kansa saattoi nauttia karnevaalin aikana sovinnaisuussäännöistä poikkeavalla tavalla (Willman 2007, 77–78). Makkara on siis yleisesti käytetty kiertoilmaus miehen sukuelimille ja hapankaali, jossa esiintyvät tytöt tappelevat, on puolestaan arkista ja alentavaa. Kaalista tulee vielä entistä groteskimpaa ja alentavampaa, kun se tunkeutuu tytön korviin. Ensinnäkin se menee normaalista poikkeavaan ruumiinaukkoon eli korvaan suun sijasta, ja toisekseen se yhdistetään tämän jälkeen spermaan eli ihmisen eritteeseen.

Jussi Willman (2007, 78) toteaa karnevalismia käsittelevässä artikkelissaan, että keskiajalla ja renessanssissa karnevaalin aikana valtaväestö pääsi rettelöitsemään ja väkivaltaisten purkauksien kohteeksi valikoitui usein marginaalia tai heikompaa ryhmää edustava henkilö, sillä marginaali ei ollut riittävän vahva ollakseen uhka karnevaalijuhlijoille. Willman (emt.) toteaa, että erityisesti naisia saatettiin hakata ja raiskata karnevaliseurueen toimesta, ja näinhän juuri tapahtuu novellissa ”Tu seras une femme, ma fille”. Joukko riehuvia ja juhlivia miehiä pahoinpitelee ja raiskaa tytön. Tässä Castillonin novellin kohtauksessa voi tulkita, että siinä on samanaikaisesti läsnä ainakin kaksi groteskin käsitteen eri muotoa: Bahtinin karnevaali(kulkue) ja Kayserin määritelmän pahan voimien interventio. Mieskatsojat ovat joukko karnevalistisia juhlijoita, jotka hauskanpidon varjolla tekevät pahaa. Tytön näkökulmasta he sen sijaan ovat yhtäkkinen pahan voimien interventio, joka tulee ja tuhoaa hänet. Lukijalle miesjoukko edustaa todennäköisesti vain ihmisen arkista pahuutta (vrt. Perttula 2010, 239–241), mikä tuo kohtaukseen myös kolmannen groteskin muodon. Kohtauksessa vanhoihin perinteisiin viittaa myös lopun rautatanko, jota käytetään murha-aseena. On merkityksellistä, mikä esine on valittu murhan välineeksi, ja se saattaakin outoudellaan herättää lukijan mielessä kysymyksiä. Tekstissä ei mainita, miksi miesjoukolla on rautatanko. Ovatko he jostain syystä kantaneet sitä mukanaan vai mistä he voisivat tuossa tilanteessa saada sellaisen käsiinsä? Se on ainakin hyvin epätavallinen esine ottaa mukaan, kun on menossa yökerhoon

seuraamaan naisten eroottista painia kaalin keskellä. On siis todennäköistä, että rautatangolla on jokin symbolinen arvo ja täten syy olla yllättäen paikalla. Rauta on puhtauteen ja suojeluun liittyvä väline, sillä vanhoissa maagisissa uskomuksissa rauta suojaa pahalta. Tyttö ei kuitenkaan näyttäydy pahuuden ruumiillistumana tässä katkelmassa, päin vastoin, joten se, että hänet kukistetaan rautaesineellä, tuottaa ristiriidan. Monet kansanuskomukset liittyvät juuri pahalta suojautumiseen, ja täten ne kytkevät novellin karnevalismiin, joka Bahtinin mielestä on juurikin kansankulttuuria, mutta myös Kayserin groteskin määritelmässään mainitsemaan pahoihin voimiin.

Novellissa ”Tu seras une femme, ma fille” ruumis ja oikeudet sitä kohtaan eivät ole niin sukupuolittuneita kuin ehkä alkuun vaikuttaa. Vaikka oikeus ruumiiseen on miehellä, jota ruumis yrittää miellyttää, ja väkivaltaiset katsojat ottavat itse oikeuden käsitellä tytön ruumista, myös äitihahmo katsoo, että hänellä on yhtäläillä oikeus tyttärensä ruumiiseen ja sen muokkaamiseen. Aikaisemmin novellissa hänen aviomiehensä on pyytänyt, että äiti antaa tyttären olla sellainen kuin on (I, 62 / ÄPP, 53). Äiti itse ei hahmota, että hänen oma käyttäytymisensä rikkoo normaalia ja hän itsekin alkaa olla groteski absurdiudessaan ja kärjistyneissä näkemyksissään, varsinkin siinä vaiheessa, kun hänen tyttärensä on kuollut:

Ce dimanche, quand la mère est venue à la morgue reconnaître sa fille, elle a été outrée. Elle a seulement dit que ce n'était pas sa fille, sa fille étant une vraie femme désirable, fabriquée par ses soins, et qui n'aurait jamais toléré dans la mort d'avoir les cheveux gras. (I, 65–66.)

Sunnuntaina kun äiti tulee ruumishuoneelle tunnistamaan tytärtään, hän on tyrmistynyt. Hän sanoo vain, ettei se ole hänen tyttärensä, sillä hän on huolellisesti muokannut tyttärestään haluttavan naisen, joka ei olisi ikinä suostunut kuolemaan hiukset rasvaisina. (ÄPP, 56.)

Verbi ”fabriquer” tarkoittaa valmistamista, jopa väärentämistä. ”Par ses soins”⁸⁴ tarkoittaa, että tämä valmistaminen tai väärentäminen on äidin ”huolenpidon” tai ”hoivaamisen” kautta tapahtunutta toimintaa. ”Huolenpidon väärentämä” on sanayhdistelmä, joka vahvistaa groteskin asemaa novellissa: se on ristiriitainen ja outo. Äiti rakentaa sukupuolittunutta groteskia ja hän määrittelee tyttärensä vääränlaiseksi. Novellin lopussa äiti ei suostu tunnistamaan tytärtään ruumishuoneella, koska tyttären kuollut ruumis ei vastaa äidin näkemystä oikeanlaisesta seksikkästä naisesta. Äidin käyttäytyminen on absurdi siinä mielessä, että käytöksessä ei ole järkeä ja se vaikuttaa sitä kautta

⁸⁴ Vain yhden kirjaimen muutoksella ilmaisu olisi ”par ses seins”, jolloin väärentäminen olisi tapahtunut rintojen kautta. Tytön ensimmäinen fyysinen muutos oli se, että hänelle laitettiin pulleat tekorinnat. Tämä yhden kirjaimen vaihtaminen ja siitä seuraavat kaksoismerkitykset ilmenivät jo nimikko novellin ”L'insecte” kohdalla, kun siinä pelataan sanojen ”hyönteinen” ja ”insesti” samankaltaisuudella. On hyvin todennäköistä, ettei ”soins” / ”seins” ole tarkoituksellinen sanaleikki, mutta lukija saattaa silti kiinnittää siihen huomiota muiden novellien sanaleikkien ansiosta.

koomiselta. Tällainen viimeinen torjuva ele on karmaiseva teko, ja saattaa herättää kauhistumisen lisäksi Kayserin mainitsemaa saatanallista naurua. Tyttären kuolema on tragedia, mutta siitä tulee surkuhupaisa groteskin kautta. Perttula (2010, 89) huomauttaa väitöskirjassaan, että groteskissa tekstissä ”irvokkaasta ja kauheasta alkaa tislautua esiin inhimillinen tragedia”. Menipä tämä seuraussuhde kumminpäin tahansa, novelli ”Tu seras une femme, ma fille” on groteski.

5 TOISTOSTA GROTESKIIN ODOTUSHORISONTTIIN

Tässä viimeisessä analyysiluvussa tarkastellaan sukupolvien välistä kilpailua ja yrityksiä suhtautua kuolemaan. Kaikki novellikokoelman *Insecte* novellit käsittelevät äitien ja tyttärien suhteita. Kaikissa novelleissa on siis esillä kaksi sukupolvea, joiden välinen suhde on jollakin tapaa vääristynyt. Osassa novelleista suhde on muuttunut kilpa-asetelmaksi. Osassa novelleista sukupolvien välinen suhde on vääristynyt tai kärjistynyt, koska äiti tekee kuolemaa, eikä tytär osaa suhtautua siihen. Novellikokoelmassa on monta sellaista elementtiä, jotka ilmentävät toistoa. Äidit ja tyttäret ovat vastakkainasettelussa, he tuottavat groteskia, kilpailevat keskenään ja yrittävät torjua tai käsitellä kuolemaa. Tämä toisto vahvistaa lukijan odotushorisonttia, sillä toistuvia asioita aletaan myös odottaa yhä enemmän. Tämän viidennen luvun viimeisessä alaluvussa tarkastellaan, miten kokoelman viimeinen novelli tuo esiin lukijalle muodostuneen groteskia ennakoivan odotushorisontin. Näiden analyysien pohjalta voidaan tutkielman viimeisessä luvussa 6 koota yhteen päätelmät novellikokoelman *Insecte* analyysistä.

5.1 Sukupolvet kilpa-asetelmassa

Novellien hahmojen välisissä kilpa-asetelmissa korostuu naisruumiin vanheneminen ja muut ikääntymisen merkit, kuten muistisairaudet. Vanheneva tai sairas ruumis ei ole ainoa groteski elementti novelleissa, vaan aivan yhtä tärkeää on, miten hahmot suhtautuvat groteskiin ruumiiseen. Juuri hahmojen suhtautuminen, kerronta ja fokalisaatio eskaloivat ruumiin groteskiuden. Se myös osoittaa, miten groteskisti hahmot itse havainnoivat fyysistä todellisuutta. Novellissa ”Rupture” (”Pesäero”) vastikään aikuistunut tytär kuvaa, miten hänen äidistään on tullut vanhuudenhöperö, mutta hän itse kypsyy ja kukoistaa. Tytär toteaa novellin alkupuolella: ”Elle vieillit, je mûris”⁸⁵ (I, 81). Tyttären mielestä äidin puhe on muuttunut poukkoilevaksi ja epäselväksi eikä äitiä kiinnosta enää muu kuin ristisanat, bonuspisteet ja television visailut. Lisäksi äiti osaa aina valita loukkaavat sanat puhuessaan tyttärelleen, joten hän on tyttären mielestä sadisti. (I, 81–86 / ÄPP, 69–73.) Tytär kuvaa, miten kauhea muuttuva ihminen on, miten hankala ja vaikea:

Alors j'essaye d'écouter mieux, c'est comme un puzzle, mais je crois bien qu'elle subtilise volontairement des morceaux ; à moi de chercher, de fabriquer encore, de

⁸⁵ ”Äiti vanhenee, minä kypsytän” (ÄPP, 69).

fabriquer ma mère, de prendre le temps qu'il faut pour bien la réussir. Je la soupçonne de s'émietter pour m'occuper. (I, 84.)

Yritän siis kuunnella tarkkaavaisesti, aivan kuin palapeliä kokoaisi, mutta luulen että äiti pimittää tahallaan palasia. Minun pitää etsiä, rakentaa uudelleen, koota äitini, jaksaa ahertaa jotta hänestä tulisi eheä. Epäilen äidin murenevan tahallaan viedäkseen aikaani. (ÄPP, 72.)

Kertoja epäilee äitinsä olevan ilkeä ja kiusaavan tyttärtään tahallisella temppuilulla, aivan kuten novellissa ”Ma mère ne meurt jamais”. Pikkuhiljaa kuitenkin alkaa myös käydä ilmi, ettei novellin ”Rupture” tyttären oma maailmanhahmotuskyky ole täysin kohdallaan, mikä myös toistaa edellä mainitun novellin asetelmaa. ”Rupture” on kokoelman yhdestoista novelli ja sitä ennen lukija on tutustunut jo useampaan kertojaan, jotka hahmottavat todellisuuttaan vääristyneesti. Tämän novellin kohdalla on jo odotushorisontin mukaista, että kertoja tekee väärintulkintoja ympäristöstään ja läheisistään. On myös toistuva kuvio, että kertoja käy oman päänsä sisällä suuria kamppailuja, vaikka todellisuudessa hänen ja äidin välillä ei tapahdu mitään. Kertojat eivät kerro muille hahmoille epäluuloistaan tai kuvitelmistaan. Tästä esimerkkinä toimii novellin ”Rupture” lisäksi muun muassa novellit ”L'insecte”, ”Menteuse” ja ”Mon père n'est pas méchant, maman”.

Novellin ”Rupture” kertoja on vastikään aikuistunut tytär, joka vielä etsii asemaansa naisena. Hän kertoo äidilleen ongelmista nykyisen poikaystävänsä kanssa, mihin äiti vastaa, että poika pettää tyttärtä, koska tytär on liian mukautuvainen (I, 85 / ÄPP, 73). Äiti edustaa sitä sukupolvea, jolla on tiedollinen pääoma miehen ja naisen välisestä rakkaudesta, ja tytär kokee äitinsä olevan tyly, jopa sadisti, kun hän arvostelee tyttären ratkaisuja. Tytär kokee, että äiti vähättelee hänen saavutuksiaan, joten hän alkaa suojella omaa elämäänsä. Hän päättää, ettei enää kerrokaan äidille uusista jännittävistä asioista elämässään, kuten flirttailusta nuorien miesten kanssa yliopiston ruokalassa:

Je ne lui raconterai pas qu'un garçon, tout à l'heure, m'a cité Dick Rivers. Au restaurant universitaire, il m'a dit Tout ce que contient ton jean sera ce soir dans mon lit. Eh bien, ma mère n'en saura rien. Mon poète, je vais le garder pour moi. (I, 86.)

En kerro hänelle, että yksi poika siteerasi minulle tänään Dick Riversia. Yliopiston ruokalassa hän sanoi Farkuissasi muhiva aarre on illalla vuoteessani. Mutta äiti ei saa tietää siitä. Pidän runoilijapojan itselläni. (ÄPP, 74.)

Tytär toteaa, että pitää runoilijan itsellään (”Mon poète, je vais le garder pour moi”). Hän siis kokee, että äiti yrittäisi puuttua tilanteeseen, jos hän kertoisi ruokalassa tapaamastaan miehestä. Ehkäpä äiti yrittäisi pilaisi tyttären ilon tästä kohtaamisesta. Äiti on jo aikaisemmin vähätellyt tyttären nykyistä poikaystävä, joten tytär uskoo saman vähättelyn yltävän kaikille muillekin elämänsä osa-alueille.

Koko novellin ajan tytär toistelee, että hänen on riuhtaistava itsensä irti äidin vaikutuspiiristä, miten hänen on tehtävä ”pesäero”:

Ce matin je l'ai appelée, je voulais rompre, elle a décroché :

– Fais vite, tu me déranges, j'ai les courses à ranger.

– Je voulais juste t'embrasser. (I, 87.)

Tänä aamuna soitin äidille tehdäkseen pesäeron, hän vastasi puhelimeen:

”Puhu lyhyesti, soitat huonoon aikaan, puran juuri ostoskasseja.”

”Halusin vain sanoa hei.” (ÄPP, 75.)

Viimeiset vuorosanat äidin ja tyttären välillä kielivät, että tytär itse on ripustautunut äitiinsä, ei toisin päin, kuten tyttö on aikaisemmin epäillyt. Tytär on aikaisemmin pitänyt äidin takertumista heikkouden merkinä. Kun äiti on takertuva, tytär itse on kilpa-asetelman voittava sukupolvi. Novellissa leikitellään myös sillä, että äiti ei tunnu olevan tietoinen tyttärensä rakentamasta kilpa-asetelmasta.

Novellissa ”Ma meilleure amie” (suomennoksessa ”Paras ystäväni”) kertoja-äiti yrittää piilottaa kilpa-asetelman olemalla tyttärensä paras ystävä. Hän pyrkii elämään uudelleen omaa teini-ikänsä: hän menee tyttärensä kaveriporukassa diskoon, ostaa itselleen ja tyttärelleen samanlaisia vaatteita ja juoruilee tyttärensä kanssa tämän kouluasioista ja ihmissuhteista (I, 29, 30, 32 / ÄPP, 25, 26, 27–28). Hän myös kutsuu tytärtään tämän etunimellä Cathy, ja täten tyttö on ainoa kokoelman tyttärhahmoista, jolla on nimi⁸⁶. Tyttären kutsuminen etunimellä ilmaisun ”tyttäreni” sijaan on tietoinen teko, jolla äiti yrittää rakentaa kaverisuhdetta. Tytär itse ei kutsu äitiään etunimellä, ja lopussa käy ilmi, että hänen mielestään äidin takertuminen hänen elämäänsä on sääliä ja vastenmielistä.

Novellin ”Ma meilleure amie” kertoja pyrkii tulkitsemaan aviomiehensä ja tyttärensä mieliä, mutta ei onnistu siinä kovinkaan hyvin: hän ymmärtää milloin aviomies on vihainen, mutta päättelee syyn olevan se, että hän on niin läheinen tyttärensä kanssa. Tyttärensä hän kuvittelee olevan paras ystävänsä, mutta novellin lopussa käy ilmi, että tytär ei pidä äitinsä kaveeraamisyrityksistä. Aviomiehen ärtymys vaimoaan kohtaan ilmenee kertojan kerronnan lisäksi myös muusta tekstistä, kuten aviomiehen omista repliikeistä. Niistä on tulkittavissa, että aviomies on vihainen, koska hänen vaimonsa käyttäytyy epäsoveliaasti ja naurettavasti esittäessään teini-ikäistä, ei suinkaan sen takia, mitä kertoja on kuvitellut:

⁸⁶ Myös novellissa ”Un bébé rose” (”Vaaleanpunainen vauva”) kertoja-äiti kutsuu vastasyntynyttä tytärtään eri nimillä. Mikään nimi ei kuitenkaan kuulosta hyvältä, ja lopulta äiti hylkää nimettömän vauvansa sairaalaan. Äideistäkin vain yhdellä on nimi: novellin ”On t'embrasse affectueusement” (”Rakkain terveisin”) kertoja on Lucie.

– Non mais tu perds la tête ? Tu t'entends ? Alors que tu ferais mieux de corriger Cathy pour qu'elle fasse un peu attention à ce qu'elle dit ! -- (I, 31.)

”Oletko seonnut lopullisesti? Kuuntele nyt itseäsi. Korjaisit mieluummin Cathya niin että hän siivoaisi kieltään! --” (ÄPP, 27.)

Tässä kohdassa kertoja vielä muistaa, että on todella tyttärensä äiti, mutta novellin loppu paljastaa, että äiti on mennyt liian syvälle eläytymisessään. Tytär on suuttunut äidilleen, kun tämä on jälleen käyttäytynyt kuin teini-ikäinen. Hän huutaa äidilleen ja ajaa tämän pois huoneestaan:

Tu vas me lâcher, oui ? Pot de colle ! Tu n'as rien à faire ici ! C'est moche ce que tu fais, nul, c'est un truc de malade, t'es complètement abrutie, hein ! (I, 35.)

Jätä jo mut rauhaan! Senkin iilimato! Sulla ei ole mitään asiaa tänne! Toi oli surkea veto, onnetonta, ihan sairasta, sä oot ihan pimee! (ÄPP, 31.)

Äiti on järkyttynyt tyttärensä raivosta, mutta lohduttaa itseään seuraavilla sanoilla:

Je sais que demain ça ira mieux, j'ai confiance, on dit que c'est normal, les heurts violents entre copines à l'adolescence (I, 35).

Tiedän, että huomenna menee jo paremmin, ihan varmasti, kovat riidat ovat kuulemma tavallisia murrosikäisten tyttöjen kesken (ÄPP, 31).

Äiti on alkanut pitää itseään todella teini-ikäisenä, ei vain nuorekkaana aikuisena. Tytär yrittää aggressionsa kautta muistuttaa äitiään siitä, että hän ei toteuta äidille tyypillistä roolia. Äidin murtautuminen yhteisön asettamien kategorioiden ja normien läpi näytetään vastenmielisenä novellissa, mikä tietyllä tapaa on groteskin määritelmää vastaan. Groteskin yksi määritelmä on se, että se kyseenalaistaa totuttuja käsityksiä, kun se rikkoo normeja. Tällöin tarkoituksena on kuitenkin ennemmin kyseenalaistaa kuin vahvistaa normeja. Bahtinin määritelmässä tällainen vanhojen normien purkaminen nähtiin positiivisena ja vapauttavana asiana. Novellissa ”Ma meilleure amie” normien rikkominen ei näyttäydy kyseenalaistavana saati vapauttavana tekona, vaan sen seurauksena kertoja tuhoaa välinsä muihin perheenjäseniin, tulee torjutuksi ja jää yksin omien vääristyneiden kuvitelmiensa kanssa. Äiti on hävinnyt kilpa-asetelman, sillä hän ei saa enää toteuttaa nuoren ja kukkaan puhkeavan naisen roolia.

Kilpa-asetelma liittyy Castillonin novelleissa siihen, että vain jompikumpi sukupolvista, äiti tai tytär, on niin sanotusti oikeassa iässä ollakseen oikeanlainen nainen. Ikääntyvä ruumis on Russon (1995, 56) mukaan groteski ruumis. Yhteiskunta leimaa groteskiksi sen, että vanha nainen yrittää

vielä ilmaista nuoremmille varattuja ominaisuuksia, kuten vaikka eroottisuutta ja seksuaalisuutta⁸⁷. Luvussa 3.2 analysoitiin novellia ”Mon père n'est pas méchant, maman” vainoharhan ja toisten mielten väärinlukemisen kannalta. Kyseisessä novellissa näkyy myös erittäin hyvin sukupolvien välinen kilpa-asetelma. Koko novellin ”Mon père n'est pas méchant, maman” ajan kertoja reflektoi sitä, miten hänen äidillään on paha olla, miten äiti vanhenee ja hän itse kukoistaa. Tytär kuitenkin haluaisi, että äidillä olisi asiat hyvin ja vie siksi äidin ahdistusta symboloivan (tai konkreettisesti aiheuttavan) kärpäsen. Tytär ymmärtää tai vain kuvittelee itse kilpailutilanteen ja antaa äitinsä koko ajan tahallaan voittoa. Tytär kertoo, että ”je veux la laisser me battre”⁸⁸ (I, 114). Kun tytär ja äiti ovat uimassa, tytär ui tahallaan huonommin, jotta hänen äitinsä voisi olla ylpeä siitä, että on paremmassa kunnossa kuin tyttärensä. Ainakin tyttären tulkinnassa äiti vertaa itseään ja tyttärtään:

-- je me cramponne au rebord pendant qu'elle continue à aller et venir pour tonifier⁸⁹ tout ça, fière de pouvoir nager beaucoup plus longtemps que moi (I, 114).

-- takerrun uupuneena altaanreunaan sillä aikaa kun hän jatkaa edestakaisin vahvistaakseen lihaksiaan, ylpeänä siitä että pystyy uimaan paljon pidempään kuin minä (ÄPP, 98).

Tätä tyttären kilpailuajatusta tukee myös se, miten hän tulkitsee äidin olevan ahdistunut ikääntymisestään ja ulkonäöstään. Äiti on aikanaan ollut hyvin kaunis, ja hän pyrkii ylläpitämään kauneuttaan. Kun äiti ja tytär tapaavat kahvilassa, äidillä on tapana mennä hieman aikaisemmin, jotta voi asettua hyvään valoon:

-- elle se préfère déjà installée, du bon profil, et à la bonne lumière, si possible. Jadis elle a été reine de beauté de son lycée --. (I, 111.)

-- hän haluaa ehtiä paikoilleen kasvot käännettyinä sopivaan kulmaan ja mielellään suopeaan valoon. Hän oli aikoinaan koulunsa kauneuskuningatar --. (ÄPP, 95.)

Tämä on kuitenkin tyttären tulkinta äidin mielenliikkeistä, ja luvussa 3.2 on osoitettu, ettei tyttären luenta äitinsä mielestä ole kovin luotettava. Äiti kuitenkin itse tuo esiin omaa ikäänsä, erityisesti sillä, ettei sen takia ole soveliaista ostaa esimerkiksi liian lyhyttä hametta (I, 114 / ÄPP, 98). Äiti on vanhenemisen ja ajan kulumisen takia melankolinen ja pohtii kuolemaa ja kaiken loppumista:

Souvent, elle dit à mon père que dans dix ans ce sera fini. Tout. Eux. La vie. Pour la faire pleurer, il demande pourquoi dix ans, et il ajoute Peut-être même maintenant. (I, 115.)

⁸⁷ Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että hyvin harvoin länsimaisissa elokuvissa tai televisiosarjoissa on vanhoja naishahmoja, jotka olisivat yhä seksuaalisesti aktiivisia. Mikäli heitä on, muut hahmot pitävät heitä usein kiusallisina tai koomisina.

⁸⁸ ”-- haluan antaa hänen voittoa--” (ÄPP, 98).

⁸⁹ ”Tonifier” viittaa erityisesti kehon muokkaukseen solakaksi ja kauniiksi.

Hän sanoo usein isälle, että kymmenen vuoden kuluttua kaikki on ohi. Kaikki. He ja heidän elämänsä. Itkettäkseen häntä isä kysyy Miten niin kymmenen vuotta ja lisää Ehkä jo nyt. (ÄPP, 99.)

Tyttären mielestä isä siis haluaa aina välillä itkettää vaimoaan, vaikka novellin nimessäkin vakuutellaan, ettei isä ole ilkeä tai pahantahtoinen. Tytär kertoo, miten hänen isänsä on pettänyt äitiä erityisesti nuorten naisten kanssa ja miten hän itse on pienestä pitäen yrittänyt suojella äitiä isän seikkailuilta. Tytär vaikuttaisi ajattelevan, että isän nuoruuttaan säteilevät rakastajattaret osoittavat äidin vanhuutta ja asemaa kilpailun häviävän sukupolven edustajana. Äskeinen lainaus kertoo myös siitä, miten äiti on ahdistunut ikääntymisestään ja kuolemasta. Hän ”jauhaa” iästään, mikä hermostuttaa tytärtä, joka tiuskahtaa (mahdollisesti vain omassa päässään) äidilleen: ”*arrête un peu avec ton âge*”⁹⁰ (I, 114). Ikä on tyttären mielestä osasy siihen, että äitiä ahdistaa ja masentaa. Se on myös syy siihen, miksi tytär kokee, että heidän välillään on kilpa-asetelma, josta hän itsekin kärsii.

Useammassa kokoelman *Insecte* novellissa sukupolvien välinen kilpa-asetelma on esillä tai sitten yleensä tytär, mutta satunnaisesti myös äiti, kokee ahdistusta siitä, että vanhempi osapuoli eli äiti on kuihtumassa. Myös aikaisemmin analysoiduissa novelleissa ”L’insecte”, ”Ils ont bu du champagne au restaurant” ja ”Nœud-nœud” on ollut näkyvissä sukupolvien välinen kilpa-asetelma. Kilpa-asetelmat aiheuttavat ristiriitoja hahmojen välisiin suhteisiin, mutta ristiriitoja ja konflikteja herättää myös tilanne, jossa toinen osapuoli on luovuttanut kilpailun.

5.2 Kuoleman käsitteleminen

Sen lisäksi, että sukupolvet joutuvat kilpa-asetelmaan, heidän välejäan hiertää osassa novelleista lähestyvä kuolema. Äitien lähestyvä kuolema on tyttärille vaikeaa. Osittain syynä siihen saattaa olla se, että kuolema on siivottu länsimaisessa yhteiskunnassa pois tavallisesta arjesta: suurin osa ihmisistä kuolee pitkien laitostai sairaalajaksojen päätteeksi, ikään kuin piilossa. Lähestyvä kuolema on ongelmallinen monessa kokoelman *Insecte* novellissa, eivätkä hahmot osaa suhtautua sen fyysisyyteen ja lopullisuuteen. Pääasiallisesti hahmot suhtautuvat kammoksuen ja kielteisesti ruumiillisuuteen tai ainakin kaikkeen ruumiillisuuteen, joka poikkeaa kapeasti määritellystä ideaalista: ei saa olla liian vanha, ei saa olla raihnainen, ei saa olla kehityshäiriöinen. Eikä etenään saa sairastaa tai olla kuolemassa syöpään, kun oma tytär on vasta teini-ikäinen.

⁹⁰ ”-- älä jaksa jauhaa iästäsi” (ÄPP, 98). Kursiivi kuten tekstissä.

Novellin ”Un anorak et des bottes fourrées” (suomennoksessa ”Anorakki ja turkissaappaat”) kertoja on teini-ikäinen tyttö, jonka äiti on kuolemassa syöpään. Tytär on sekä ajatuksissaan että teoissaan törkeä: hän halventaa sairasta äitiään, jonka kokee kohtelevan perheenjäseniään huonosti. Tytön mielestä äiti on itsekäs ja ajattelee vain sairauttaan, ja isän mielestä äiti käyttää syöpää tekosyynä esimerkiksi sille, ettei hän kuuntele, mitä muilla perheenjäsenillä on sanottavaa (I, 26–27 / ÄPP, 22–23). Tytön vihaiset ajatukset ovat liioiteltuja ja aiheuttavat ehkä juuri siksi pientä syyllistä hupia lukijassa:

Elle m'énerve avec son cancer, elle n'a pas idée. -- À force de s'écouter, comme dit papa, elle a laissé s'installer la maladie. Du coup, elle n'a plus un cheveu sur la tête et sa perruque la démange, alors souvent elle la retire, on lui a dit que ça nous choquait un peu parce que son crâne chauve est gênant, mais elle la retire quand même. Pour rire, on l'appelle Tête d'Œuf, Yul Brynner ou Bille de Noix. (I, 23–24.)

-- Avance, zut à la fin. Et cache ta poche à suint, elle dépasse.
Elle m'attrape le bras, ça m'exaspère, j'ai l'impression de promener ma grand-mère. (I, 24.)

Hän ei tiedä, miten hikeennyn häneen ja hänen syöpäänsä. -- Märehtimällä vaivojaan, niin kuin isä sanoo, hän on päästänyt sairauden sisälleen. Nyt hänellä ei ole enää hiuksen haituvaakaan ja peruukki kutittaa häntä, usein hän ottaakin sen pois, olemme kyllä sanoneet, että se häiritsee koska hänen kaljunsaa on kiusallinen, mutta silti hän ottaa sen pois. Sanomme häntä pilanpäiten munapääksi tai pallinaamaksi. (ÄPP, 20.)

” -- Tule nyt, hitto soikoon. Ja piilota se paskapussi, se näkyy.”
Hän tarttuu minua käsivarresta, rasittavaa, tuntuu kuin ulkoiluttaisin isoäitiäni. (ÄPP, 21.)

Tässä kohtauksessa on useita groteskeja elementtejä. Isä ja tytär vitsailevat sairauden rumentamasta naisesta: he kutsuvat häntä haukkumasanoilla, mikä vaikuttaa karmealta ja tunteettomalta. Niin äidistä kuin isästä ja tyttärestä tulee tällöin groteskeja. Samoin groteskia efektiä lisää se, miten tytär käskee äkäisesti äitiään piilottamaan pussin, johon äidin uloste kerääntyy. Myös uloste, joka on pussissa ja samalla kaikkien nähtävissä, on itsessään groteskia. Äiti ei saa riisua peruukkia, sillä se paljastaa kiusallisesti äidin sairauden muille. Tytär vaatii äitiään myös ottamaan pois jaloistaan turkissaappaat, sillä hän ei halua, että heitä tuijotetaan (I, 27 / ÄPP, 23). Hän ei halua erottua muista kesävaatteisista ihmisistä, hän ei halua olla jotakin liikaa. Tyttö fokalisoit myös muita ihmisiä, ja tekee heidänkin suhtautumisestaan äitiä pilkkaavia:

Le maquillage ne prend plus sur son teint jaune, mais elle s'acharne, alors elle en met trop, et l'autre jour, alors que je l'avais accompagnée faire quelques pas dans le jardin de l'hôpital, j'ai entendu quelqu'un dire Le travelo arrive, alors pour plaisanter, je lui ai

conseillé de se faire embaucher dans un cabaret. Mais ça ne l'a pas fait rire, j'ai été obligée de préciser que c'était de l'humour, oh là là, un peu de recul à la fin. (I, 24.)

Meikit eivät enää pysty peittämään hänen kellertävää ihoaan, mutta hän meikkaa sinnikkäästi ja liikaa, ja yhtenä päivänä kun kävelin hetken hänen kanssaan sairaalan puutarhassa, kuulin jonkun sanovan Transu tulee ja letkautin että hänen pitäisi mennä kabareehen töihin. Häntä ei kuitenkaan naurattanut, minun oli pakko tähdentää, että se oli vitsi, voi luoja, vähän leikkimieltä peliin. (ÄPP, 20–21.)

Tässä lainauksessa äiti meikkaa ylettömissä määrin, mikä tuottaa groteskin efektin: ensinnäkin meikkiä on groteskisti liikaa ja toisekseen se saa aikaan vaikutelman, että äiti on transgressiivinen hahmo miehen ja naisen kategorioiden välimaastossa. Tytär tulkitsee, että joku ihminen kutsuu hänen äitiään transuksi halventavassa mielessä. Tytär on ensin itse kritisoinut äitinsä meikkaamisyrityksiä ja kuvannut, miten meikki ei estä äidin sairauden näkymistä. Ylimpänä fokalisaatiossa on siis tyttären oma kriittinen katse, jonka näkökulmasta kaikki muut näkökulmat suodattuvat. Myös tyttären väite, että hän ja isä yhdessä kutsuvat äitiä haukkumasanoilla, on tyttären torjuvan asenteen alaisuudessa. Hän haluaa nähdä muiden ihmisten jakavan oman näkemyksensä, sillä hänen mielestään äiti kieltäytyy yrittämästä. Tytär ei pysty käsittelemään äitinsä hitaasti kuolevaa ruumista, joten hän yrittää tehdä siitä kollektiivista vitsiä jatkaessaan transu-komenttia. Äiti ei kuitenkaan naura eli hän ei osallistu lähestyvän kuolemansa merkityksen mitätöimiseen. Äidin nauramattomuus häiritsee tyttärtä, joten hän yrittää vähätellä tilannetta ja äitinsä reaktiota ("oh là là, un peu de recul à la fin").

Tytär haluaa, että äiti piilottaisi sairautensa eli lähestyvän kuolemansa, sillä jos sitä ei näe, ehkä sitä ei ole olemassakaan. Tytär toteaa, että kun hänen ystävänsä äiti sairasti syöpää, hän ei tehnyt siitä numeroa, joten hän parani (I, 26 / ÄPP, 22). Koko novellin ajan tytär on aggressiivinen ajatuksissaan ja torjuvissa reaktioissaan, mutta kun äiti sanoo, että hän kuolee kohta, tyttären käytös muuttuu:

Je hurle. Si ma mère n'était pas là, qui me dirait les choses tout simplement, comme ça? -- On s'assoit sur un banc. J'enfile mes bottes fourrées, mon pull et ma parka. L'hiver prochain sera rude, j'ai encore sa chaleur à emmagasiner. Je la laisse glisser sa main gelée dans ma poche. En avant. (I, 28.)

Minä kiljun. Jos äiti ei olisi luonani, kuka sanoisi asiat minulle tuolla tavalla suoraan? -- Istuudumme penkille. Panen turkissaappaat jalkaan, puen ylleni villapuseron ja anorakin. Talvesta tulee kova, mutta voin varastoida hänen lämpönsä. Annan hänen työntää jääkylmän kätensä taskuuni. Eteenpäin. (ÄPP, 24.)

Jollakin tapaa tilanne voidaan mieltää katharsikseksi, sillä tyttö lopettaa äitinsä groteskiksi tekemisen. Kun tyttö hyväksyy lähestyvän kuoleman, novelli saa karnevalistisen groteskin positiivisia sävyjä. Kuolemasta tulee nyt luonnollinen osa elämää, kuten karnevaalissa. Äskeisessä lainauksessa tytär varastoi äitinsä lämmön eli äidin itseensä, ja näin äiti jatkaa elämää uudessa sukupolvessa.

Jo aiemmin analysoidussa novellissa ”Ma mère ne meurt jamais” kertojana toimiva aikuinen tytär ei suostu hyväksymään sitä, että hänen äitinsä dementoituu, tekee kuolemaa ja lopulta kuolee. Tarinassa on mukana myös kertojan oma tytär, joka säтті äitiään siitä, että tämä kohtelee isoäitiä kaltoin. Kertoja valittaa, että tytär ottaa hänen äitinsä paikan kritisoidessaan kertojaa (I, 144 / ÄPP, 125). Näin sukupolvien kierto toteutuu ja samalla korostuu, että kertoja itsekin on jo suhteellisen vanha: hänen tyttärensä on otettava huoltajan paikka ja kontrolloitava ylireagoivaa äitiään, aivan kuten äiti itse tekee omalle äidilleen. Tätä novellia on analysoitu jo luvussa 3.2, joten sen mainitseminen tässä kohtaa riittänee. Myös aiemmin analysoidussa novellissa ”Mon père n'est pas méchant, maman” äitihahmo pohtii melankolisena kuolemaa. Kertoja-tytär suhtautuu torjuvasti niin äitinsä melankolisuuteen kuin ajatukseen kuolemasta. Samoin novelleissa ”J'avais dit une” ja ”Tu seras une femme, ma fille” on mukana kuoleman elementti, mutta niissä novelleissa on kyse väkivaltaisista ja äkillisistä tapahtumista, joissa tyttäret ovat vaarassa. Niissä kahdessa novellissa hahmot eivät siis joudu käsittelemään kuolemaa samalla tavalla.

Novellikokoelman *Insecte* novelleissa melkein poikkeuksetta tyttäret ovat ahdistuneempia vanhemman sukupolven rapistumisesta ja kuolemasta kuin kuolemassa olevat hahmot. Novellissa ”Un anorak et des bottes fourrées” äidin ajatuksia ei juurikaan kuvata, mutta hän vaikuttaa itse tiedostavan ja hyväksyvän sen, että on kuolemassa syöpään. Novellissa ”On t'embrasse affectueusement” (suomennoksessa ”Rakkain terveisin”) kertojana toimii kuoleva äiti, joten lukija pääsee paremmin tarkastelemaan kuolevan hahmon mieltä. Äiti on hyväksynyt sen, että on kuolemassa, mutta tyttären mielenliikkeitä asian suhteen ei juurikaan kuvata ennen kuin kertoja on kuollut. Tässä novellissa kertojalla on yliluonnolliseen tai ainakin meidän maailmamme rajat rikkovaan maailmaan viittaavia kykyjä. Hän pystyy jatkamaan kerrontaansa kuolemansa jälkeenkin. Hän voi tosin myös olla vanhuudenhöperö ihminen, joka alkaa kuvitella omia hautajaisiaan, tai hautajaiset voivat olla uni. Unenomaiseksi kohdan tekee se, että kohtausten kerronnassa on äkillisiä siirtymiä, kuten se, että tytär aluksi astelee kirkon käytävää pitkin hautajaisissa, mutta sitten yhtäkkiä lankeaakin haudan äärelle (I, 94 / ÄPP, 80–81).

Novelli ”On t'embrasse affectueusement” on myös siinä mielessä erikoinen kokoelmassa, että sen groteski ei ole ylitsepusuavaa ja voimakasta. Siinä ei heitellä lapsia ulos autosta tai myrkytetä omia jälkeläisiään ulosteella. Groteski lymyää pelkissä vihjeissä ja lakonisissa toteamuksissa vanhusten virtsankarkailusta. Niistä tulee groteskeja lähinnä siksi, että muut hahmot pitävät asiaa kiusallisena ja epätoivottavana. Novellin kertoja on vanhainkodissa, hän on niin raihnainen, ettei voi käydä itse vessassa, ja samoin ovat muutkin vanhainkodin asukkaat. Tytärtä nolottaa keskustella äitinsä kanssa siitä, että äiti tarvitsee vaippoja. (I, 89, 92 / ÄPP, 76, 79.) Arkista groteskia on myös se, miten äiti kertoo, että tyttären tylyksi kuvattu aviomies on myös painostanut tyttären kauneusleikkaukseen, jotta tytär näyttäisi nuoremalta. Se ei kuitenkaan ole onnistunut, sillä tytär on alkanut voida entistä huonommin ja hän näyttää jopa todellista ikäänsä vanhemmalta, sillä ei enää pysty hymyilemään:

Alors je la regarde venir, le visage barré par une vilaine cicatrice, parce que Jean-Lou lui a retiré son sourire. Il l'a convaincue de se tirer la peau pour se rajeunir un peu. (I, 91.)

Katselen kun hän tulee kasvoillaan ruma viiva-arpä, koska Jean-Lou on vienyt hänen hymynsä. Mies taivutteli hänet kiristämään ihoaan, jotta hän hivenen nuorentuisi. (ÄPP, 77–78.)

Kokoelmassa tätä novellia edeltäneissä novelleissa on ollut runsaasti groteskeja elementtejä. Aikaisempia novelleja ovat olleet ”Tu seras une femme, ma fille”, joka oli hyvin synkkä ja groteski kertomus, samoin novellien ”Menteuse” ja ”Rupture” kertojien vainoharhaisuus ja toisten groteskiksi tekeminen on lukijan muistissa. Pari novellia aikaisemmin on myös ollut novelli ”Un bébé rose” (suomennoksessa ”Vaaleanpunainen vauva”), jossa äiti hylkää vastasyntyneen tyttärensä sairaalaan, koska ei keksi sille hyvää nimeä, ja pelkää aviomiehensä suuttuvan uudesta perheenjäsenestä. Tämänkaltaisia ylettömyyksiä ei kuitenkaan tapahdu novellissa ”On t'embrasse affectueusement”. Lukija joutuu tekemään enemmän työtä, jotta löytää groteskit elementit tekstistä. Novelli ohjaa lukijaa käyttämään ehkä jopa pientä ylitulkintaa, jotta saa tehtyä novellin ”On t'embrasse affectueusement” tilanteista groteskeja.

Vaikka novellin ”On t'embrasse affectueusement” äiti ei lopussa kuolisikaan, hänen oma kuvitelmansa omista hautajaisistaan vaikuttaa olevan hänelle totta. Kokoelmassa aikaisemmin ollut novelli ”Mon père n'est pas méchant, maman” sisältää myös vieraannuttavan ja todellisuuden rajoja rikkovan elementin. Siinä käytetään äidin mielenterveysongelmille metaforana karpästä, joka ainakin kertojan mielestä konkretisoituu fyysiseksi karpäseksi, ja joka lopulta ryömii kertojan korvaan. Ehkäpä novellissa ”On t'embrasse affectueusement” todellisuudesta tulee vielä entistä vieraampi ja äiti voi jatkaa kerrontaa kuolemansa jälkeen.

Muissa kokoelman *Insecte* novelleissa hahmot eivät halua (ainakaan alkuun) hyväksyä kuolemaa. He eivät osaa suhtautua siihen tai haluavat estää sen. Novellin ”On t’embrasse affectueusement” kertoja on kuitenkin ihan tyytyväinen, kun hänestä löytyy kasvaimia ja hän kuolee (I, 91 / ÄPP, 78). Myös tyttärelle äidin kuolema on surullisuudestaan huolimatta hyvä asia. Se saa hänen suunpielensä vihdoin liikkeelle ja hän voi hymyillä:

Elle sourit et son sourire détend les muscles de son visage, au risque d’y laisser soudain s’imprimer la peur, --. Alors je pars en paix. J’ai le sentiment qu’on l’a franchi ensemble, et que ça ressemble à ça, un premier pas. (I, 94–95.)

Tytär hymyilee ja hänen hymynsä rentouttaa kasvojen lihakset silläkin uhalla että niiltä saattaa yhtäkkiä kuvastua pelkoa, --. Minä voin lähteä rauhassa. Minusta tuntuu, että astuimme rajan yli yhdessä ja että tällainen se on, ensiaskel. (ÄPP, 81–82.)

Lopetus on kuin pieni katharsis. Äiti kokee saaneensa jälleen yhteyden edeltävään sukupolveen. Tosin hieman nurinkurisesti hän kokee, että tytär, joka edustaa tulevia sukupolvia, liittyy kuolemassa hänen seuraansa, ei toisinpäin. Yleensä vanhemmat sukupolvet sulautuvat uusiin syklimäisessä karnevalistisen groteskin perinteessä. Yhtäkaikki, onnellinen loppu saa lukijan unohtamaan hetkeksi groteskin. Tätä novellia kuitenkin seuraa kokoelmassa novelli ”Münchhausen par procuration” eli novelli, jossa äiti myrkyttää tyttärtään ulosteellaan. Se repäisee lukijan takaisin groteskiin maailmaan, jossa tapahtuu kauheita ja vastenmielisiä asioita.

Karnevalistiselle groteskille ruumiille kuolema ei ole loppu, sillä elämä jatkuu seuraavissa sukupolvissa (Bahtin 1995, 285). On tärkeää huomioida, että kaikki kokoelman *Insecte* tarinat ovat kohtauksia sukupolvien välillä. Karnevalistisessa groteskissa kuolema on osa elämää, ei sen negaatio (emt. 47). Kuitenkin useimmissa kokoelman *Insecte* novelleissa kuolemaan ei osata suhtautua luonnollisesti tai sitä ei nähdä luonnollisena asiana. Tämä kytkee novellit vahvasti 2000-lukuun ja siihen, miten kuolema on nykyään piilotettu länsimaisesta yhteiskunnasta, oli se sitten ranskalainen tai ei (Salmela 2014, 47–48, 53). Kuolema on suljettu vanhainkoteihin ja sairaaloihin tai se näkyy traagisena onnettomuutena iltapäivälehtien lööpeissä.

Novellikokoelman viimeisessä novellissa ”Dix opérations en dix ans” (”Kymmenen leikkausta kymmenessä vuodessa”), aiheena on myös kuolema. Novellin kertojana on aikuinen tytär, jonka äiti uskoo kuolevansa pian. Novelli kuitenkin eroaa yhdellä merkittävällä tavalla muista kokoelman novelleista, joten sille ja sen analyysille on varattu seuraava alaluku 5.3.

5.3 ”Groteskittoman” novellin merkitys kokoelmassa

Castillonin novellikokoelman *Insecte* novellit sisältävät melkein kaikki selkeitä groteskin piirteitä. Kokoelmassa on kuitenkin viimeisenä novelli, jonka sisältö on jonkin verran vieraannuttava, mutta sitä ei voi suoralta kädeltä julistaa groteskiksi. Sen kautta lukija tulee tietoiseksi omasta odotushorisontistaan. Lukija on alkanut olettaa, että novellikokoelman novellit ovat kaikki groteskeja tai niissä tapahtuu groteskiksi tulkittavia asioita, mutta viimeistä novellia luettaessa joutuu näkemään hyvin paljon vaivaa, kun etsii⁹¹ groteskeja elementtejä. Eikä niitä silti välttämättä löydä.

Viimeinen novelli on nimeltään ”Dix opérations en dix ans”. Novellin kertojana on aikuinen tytär, jonka äiti on ilmoittanut kuolevansa pian. Äiti on sairastellut paljon, ja hänelle on kertojan lapsuudessa tehty kymmenen leikkausta kymmenen vuoden aikana. Tytär on aikuisena muuttanut jonnekin kauas, ja hän puhuu puhelimesta äitinsä kanssa melkein päivittäin. Tytär käyttää äidille puhuessaan metaforaa, jolla voi olla vieraannuttava vaikutus. Kun äiti pyytää tyttärtään saapumaan luokseen, tytär vastaa, että ”mes pieds n'ont pas encore fini d'écraser le soleil”⁹² (I, 147). Kyseessä ei ole mikään yleisesti käytetty metafora tai kiertoilmaus jollekin asialle. Mikään muu osa tekstissä ei myöskään anna aiheita ajatella, että tytär konkreettisesti ”rusentaisi aurinkoa jaloillaan”. Kertomuksesta käy kuitenkin ilmi, että tytär on muuttanut jonnekin etelään, joten ilmaus voisi tarkoittaa sitä, ettei hän ole vielä valmis poistumaan auringonvaloa tulvillaan olevasta kotipaikastaan. Yhtäkaikki kerronnasta on vaikea saada otetta. Kertomus väistelee tulkintoja, mutta ei samalla tavalla kuin groteski. Groteski antaa runsaastikin vihjeitä erilaisista häiritsevistä mahdollisuuksista, mutta ei osoita mikä tulkinnoista on oikea. Novelli ”Dix opérations en dix ans” ei anna kunnollisia vaihtoehtoja. Epäluuloa ei synny, sillä lukija ei osaa kuvitella, mitä karmeaa perheenjäsenten välillä voisi tapahtua.

Novelli keskittyy kuvaamaan äidin ja tyttären välistä suhdetta, vaikka sen tulkitsemisesta tehdään hankalaa. Kertoja-tytär rakentaa kerronnassaan itsensä ja äitinsä välille jonkinlaista mystistä kausaalisuhdetta:

⁹¹ Etsiminen tematisoituu novelleissa muutenkin.

⁹² ”-- jalkani tallaavat yhä aurinkoa” (ÄPP, 126).

J'agis et l'effet rebondit sur ma mère. Quand j'étais dedans, il paraît que de sentir bouger mon corps lui donnait le vertige, alors que c'était moi qui avais la tête en bas. -- Je marche et, quand j'arriverai, elle aura des ampoules, c'est ainsi qu'on fonctionne. (I, 150.)

Minä tartun toimeen ja vaikutukset tuntuvat äidissä. Kun olin äidin mahassa, liikkeeni kuulemma aiheuttivat hänelle huimausta, vaikka minä olin se joka olin ylösalaisin. -- Minä kävelen ja kun pääsen perille, hänellä on rakot jaloissaan, sillä tavoin se menee. (ÄPP, 129.)

Rakot eivät vaikuttaisi konkreettisesti siirtyvän äidille, vaan kertoja-tytär käyttää niitä hieman liioittelevana esimerkkinä itsensä ja äitinsä välille syntyneestä vaikutussuhteesta. Sen sijaan joku on väittänyt (”il paraît que”⁹³), että tyttären sikiöaikainen liikehdintä aiheutti äidille huimausta. Kerronnan sävy ei kuitenkaan ole syyttelevä, vaan ilmaisu ”ainsi” on sävyltään toteava ja hyväksyvä. Äidin ja tyttären välinen kausaalisuhte on jotakin, joka vain on, eikä tytär ole aikaisemmin edes pohtinut sen purkamista. Groteskissa yhdistyy kaksi ruumista hybridiksi, joten tavallaan voidaan ajatella, että äidin ja tyttären ruumiit ovat groteskeja oudossa symbioosissaan. Tämä symbioosi ei kuitenkaan aiheuta samalla tavalla reaktioita kuin mitä muut novellikokoelman groteskit elementit ovat aiheuttaneet. Tämä ruumiiden yhtenäisyys muistuttaa enemmän käsitteen ”Das Unheimliche” merkitystä kuin groteskia. Das Unheimliche ja sen ero groteskiin on määritelty lyhyesti luvussa 2.1.4, mutta käsitteeseen on viimeisen novellin analyysin takia syvennyttävä nyt hieman enemmän.

Das Unheimliche on prefiksin eli etuliitteen avulla muodostettu sana, joka tulee adjektiivista ”heimlich”. Freud (2005, 32–40) osoittaa sanan etymologiaa hyödyntävässä analyysissään, että ilmaisulla heimlich on ollut monia osin ristiriitaisia merkityksiä, joista osa on sellaisia, jotka liitetään nykyään termiin das Unheimliche. Se tekee kyseisestä termistä entistä ambivalenttimman. Heimlich tarkoittaa kotoisan ja harmittoman lisäksi myös jotakin, joka kuuluu kodin piiriin: se on yksityistä ja täten siihen on aikanaan alkanut yhdistyä myös salaisuuden ominaisuuksia. Se on turvallisen lisäksi myös jotakin peiteltyä ja salattua. Sanan ambivalenssia lisää sen etuosa ”heim”, joka tarkoittaa suomeksi esittämistä, jokin on muka jotakin. Niin adjektiiviin heimlich kuin käsitteeseen das Unheimliche liittyy esittäminen. Yhteys kotoisaan on yksi syy, jonka takia novellikokoelman *Insecte* viimeinen novelli yhdistyy enemmän käsitteeseen das Unheimliche kuin groteski. Äidin ja tyttären suhde assosioituu kotoisaan, sillä heidän välillään oleva huolenpito ja välittäminen ovat kotoisan tuttuja, kun niitä verrataan muiden novellien perhesuhteisiin. Tyttären kerronnassa hänen ja äidin suhde alkaa mystifioitua, se on jonkinlainen salaisuus, jota tytär itsekään

⁹³ Ilmaisu tarkoittaa ”ilmeisesti” tai ”on sanottu, että”. Ei siis sanota suoraan, että juuri äiti on väittänyt tätä asiaa.

ei ymmärrä, mutta jonka on tähän asti hyväksynyt. Freudin (emt. 29) näkemys käsitteestä *das Unheimliche* on, että jokin tuttu alkaa yhtäkkiä muuttua selittämättömällä tavalla kammottavaksi. Tyttären ja äidin mystifioitu suhde alkaa muuttua oudoksi, joskaan ei välttämättä kauhua herättäväksi. Novellissa arkinen asia saa outoja, selittämättömiä ja mahdollisesti osin häiritseviäkin ominaisuuksia. Freudin (emt. 51–52) mukaan *tahaton* toistuminen tuottaa kohtalonomaisen tunteen ja täten toisto on osa käsitettä *das Unheimliche*. Novellikokoelma *Insecte* ei toista äiti-tytärskenaariota tai groteskeja elementtejä tahattomasti vaan päinvastoin hyvin tietoisesti. Freudin (emt.) määritelmässä *tahaton* toisto ei ole pakollinen elementti, jotta jokin asia olisi *das Unheimliche*, joten *tahaton* toisto jätetään syrjään myös tässä tutkielmassa käytetyssä *das Unheimlichen* määritelmässä. Toiston sijaan painotetaan orastavan tuttuuden tunteen muuttumista oudoksi.

Nurinkurista tuttuuden tunnetta lisää se, että novellissa ”*Dix opérations en dix ans*” on mahdollisuus tulkita olevan samoja aiheita ja teemoja kuin kokoelman muissa novelleissa. Se on siis alkuun tutun oloinen lukijalle. Hetken aikaa voi vaikuttaa siltä, että tässäkin novellissa on kyse sukupolvien välisestä kilpa-asetelmista. Äiti on joutunut viettämään paljon aikaa sairaalassa, ja siksi kertojalle on kehittynyt ”*orvontauti*”:

Personne ne comprend que, avec une mère opérée dix fois en dix ans, j'ai développé une maladie creuse et orpheline, -- il ne manquerait plus qu'on me l'enlève, celle-là, et qu'on la donne à ma mère (I, 149).

Kukaan ei käsitä, että kun äiti on leikattu kymmenen kertaa kymmenessä vuodessa, minulle on kehittynyt onto *orvontauti*, -- puuttuu vain että sekin vietäisiin minulta ja annettaisiin äidille (ÄPP, 128).

Kertoja-tytär kokee, että häneltä on viety äiti, mutta että myös kaikki hänen tekonsa vaikuttavat aina äitiin. Aikaisemmin esitetyssä lainauksessa huimaus ja jalkojen rakot siirtyvät mystisesti äidille, joten tavallaan tytär on alkanut ajatella, että äiti vie häneltä asioita. Tällöin heidän välillään voisi olla jonkinlainen kilpa-asetelma. Tosin äskeisestä lainauksesta on puolestaan ymmärrettävissä, että kertojan *orvontauti* vietäisiin ja annettaisiin äidille, koska se on paha asia. Kyseessä ei siis olekaan samanlainen kilpailu kuin muissa novelleissa, vaan äiti ottaa kärsittäväkseen tytärtä kohtaan tapahtuvat pahat asiat. Kun tämä tiedostetaan, hetken verran vallinnut tuttuus novellin ”*Dix opérations en dix ans*” ja muiden kokoelman tekstien välillä häviää, ja lukija jää ilman tulkinnallista tarttumapintaa. Äiti ottaa itselleen kaiken negatiivisen, jotta tytär voisi olla onnellinen, mikä on melkein päinvastainen toimintamalli kuin muissa kokoelman novelleissa. Tytär toteaa, että äiti on koko ajan uhrautuvainen hänen puolestaan, mutta hän itse haluaisi nyt puolestaan pelastaa äitinsä:

-- depuis le temps que je la cherche, cette idée, pour la sauver et me perdre. -- si j'ai soif, elle transpire ; on n'a pas vu donner autant et sans retour. Si je prends, elle donne. (I, 150.)

-- olen niin kauan koettanut keksiä miten voisin pelastaa hänet ja kadottaa itseni. -- jos minua janottaa, hän hikoilee; ennennäkemätöntä, pyyteetöntä antamista. Jos minä otan, hän antaa. (ÄPP, 129.)

Tytär ei enää kestä asetelmaa, jossa hän imee tyhjiin edellisen sukupolven elämän. Hänen kerrontansa ei kuitenkaan tee asiasta groteskia, vaan ennemmin se kuuluu das Unheimliche -käsitteen alueelle. Tytär tekee kerronnassaan hänen ja äidin suhteesta samaan aikaan kotoisan, mutta oudon. Pyyteetön antaminen on ennemmin ylevää kuin alhaista, joten vieraannuttavan symbioosin yhteys groteskiin heikkenee entisestään. Tyttären mielestä äidin pyyteettömyys on jatkunut jo siitä, kun tytär on ollut vasta sikiö. Tyttären ja äidin tilanne on kuitenkin muuttunut tyttären mielestä kestävämmäksi sen seurauksena, mitä äiti on sanonut:

Elle m'a dit qu'elle m'attendrait pour mourir, elle l'a dit comme ça, les mots dans cet ordre, calmement, assurément, et elle tient toujours parole (I, 147).

Hän sanoi odottavansa minua kuollakseen, hän sanoi juuri niin, nuo sanat tuossa järjestyksessä, tyynen varmasti, ja hän pitää aina sanansa (ÄPP, 126).

Tyttären tulkinta on, että äiti aikoo kuolla. Hän ei vain tiedosta sitä, että on kuolemassa, vaan aikoo kuolla. Tässä mielessä hän muistuttaa novellin ”On t'embrasse affectueusement” kertojaa. Kyseinen novelli on toiseksi ”epägroteskein” kokoelmassa. Novellissa ”Dix opérations en dix ans” sekä äiti että tytär vaikuttavat ymmärtävän maailmaa ja kuolemaa syvemmin kuin mitä muiden novellien hahmot ovat tehneet. Äiti on hyväksynyt ihmiselämän kiertokulun ja haluaisi vielä kerran nähdä tyttärensä, joka asuu kaukana:

Elle avait envie de me voir, mais n'a rien dit, rien forcé, seulement répété Fais comme tu veux, comme tu préfères, comme tu crois. Il y avait du regret dans sa voix, une incompréhension, un doute. Je l'ai rappelée pour lui dire qu'elle me reverrait. De toute façon je t'attendrai, a-t-elle encore répondu. (I, 148.)

Hän haluaisi nähdä minut mutta ei sanonut sitä, ei painostanut, toisteli vain Tee kuten haluat, kuten parhaaksi näet ja oikeaksi uskot. Hänen äänessään oli kaihoa, ihmetystä ja epäilyä. Soitin uudelleen sanoakseni että hän näkisi minut kyllä. Odotan sinua joka tapauksessa, vastasi hän vielä. (ÄPP, 126–127.)

Kertoja tai äiti eivät pyri manipuloimaan toisiaan tai tuottamaan toisilleen pahaa. He ovat tyyniä ja heidän välillään näyttää vallitsevan luottamus, toisin kuin muiden novellien äitien ja tyttärien välillä. Novelli lähestyy käsitettä das Unheimliche kahdesta syystä. Ensinnäkin sen sisällä kotoisa

äiti-tytär-suhde alkaa muuttua mystiseksi ja oudoksi, mutta tämän lisäksi novelli alkaa muuttua lukijalle oudoksi, koska se rikkoo odotuksen groteskista. Kertojan tuottama maailma on outo ja vieraannuttava, mutta ei ristiriitainen tai kammottava, eikä se aiheuta suurta huvittuneisuuttakaan. Se ei siis ole groteski. Kertoja ei myöskään pyri kerronnallaan tekemään maailmasta tai äidin hahmosta groteskia. Äidin ja tyttären lämpimät välit ja aggressiivisen käytöksen puute voivat jopa hämmentää lukijaa, sillä kaikki kahdeksantoista aikaisempaa novellia ovat luoneet odotushorisontin, jonka perusteella lukija olettaa, että myös tässä novellissa äidin ja tyttären suhde on jotenkin vääristynyt ja groteski. Novelli tuo esiin odotuksenmukaisen eli sen, mikä on lukijan mielessä muuttunut niin sanotusti normaaliksi. Groteskin luonteeseen kuuluu, että se pyrkii pettämään lukijan odotukset ja estämään lukijan orientoitumisen tekstiin (Perttula 2010, 194), joten siinä mielessä myös das Unheimlichen käyttö tehokeinona viimeisessä novellissa on groteskia. Novellikokoelman *Insecte* lukemisen aikana hitaasti rakentunut odotushorisontti tulee näkyväksi, kun viimeinen novelli ei toteutakaan odotuksia. Tämän seurauksena näkyväksi tulee myös se, miten lukija on suhtautunut groteskiin ja onko hän kenties asettunut sellaiseen lukijaposition, josta myös itse tuottaa groteskia. Täten lukija joutuu uudelleen pohtimaan omaa suhtautumistaan kaikkiin kokoelman groteskeihin piirteisiin.

6 LOPUKSI

Tutkielman johdannossa lähdettiin tutkimuskysymyksistä 1) mitä groteski on ja 2) miten se ilmenee Claire Castillonin novellikokoelmassa *Insecte*. Teorialuvussa 2 määriteltiin alkuun groteskin käsite. Groteski on yletöntä ja liiallista. Ylettömyys voi olla esimerkiksi ruumiin ja sen toimintojen ylettömyyttä, henkistä pahuutta tai kieroutuneisuutta. Groteski tuottaa ristiriidan ja rikkoo kulttuurin tuottamia kategorioita ja normeja ja kyseenalaistaa totuttuja käytäntöjä sekä moraalialueita. Groteskin ristiriitaisuus ja lopullisten tulkintojen tekemisen mahdottomuus ohjaavat lukijaa kohti ylitulkintaa. Kaunokirjallisessa teoksessa groteski on tavassa kuvata ja kertoa, joten groteskia tuottaa inhimillinen mieli, joka kertoo, tulkitsee ja havainnoi groteskisti. Kohdeteoksessa *Insecte* kerronta suodattuu fiktiivisten mielen läpi, joten groteskin tutkimukseen on tässä tutkielmassa yhdistetty fiktiivisen mielen teoriaa, joka on narratologinen tutkimussuunta. Groteski tuottaa lukijalleen häiritsevän tunteen ja estää lukijaa tekemästä lopullisia päätelmiä: groteski pyrkii shokeeraamaan lukijaansa, jättämään hänet ristiriitaiseen tilaan ja pettämään lukijansa odotukset. Groteskin määritelmässä korostuvat siis lukijan reaktiot teokseen. Täten tässä tutkielmassa groteskin tutkimukseen on yhdistetty myös reseptiotutkimusta. Groteskin käsitteen lisäksi tärkeimmiksi käsitteiksi nousivat lukijapositio ja odotushorisontti. Lukija reagoi groteskiin jostakin tietystä lukijapositioista. Hans Robert Jaussin käsitys siitä, että odotushorisontti rakentuu lähinnä tekstin ulkopuolisista elementeistä, laajennettiin käsittämään myös tekstin itsensä antamat vihjeet ja tulkintaohjeet (vrt. Todorov 1980, 77). Kun lukija lukee ja tulkitsee teosta, hänelle alkaa muodostua odotushorisontti siitä, mitä teksti tulee sisältämään. Lukija alkaa odottaa tekstiltä tiettyjä ominaisuuksia. Groteski teksti pyrkii järkyttämään lukijaa ja pettämään lukijan odotukset, joten odotushorisontista alkaa muodostua epäluuloinen: lukija alkaa odottaa tekstiltä groteskeja elementtejä tai yllättäviä ja shokeeraavia käänteitä juonessa. Tutkielman teoreettisten lähtökohtien pohjalta rakennettiin alaluvussa 2.5 seuraavat tutkimushypoteesit, joihin pyrittiin saamaan vahvistus tutkielman analyysiluvuissa:

1. Kertojien tapa kertoa tuottaa groteskia. He havainnoivat ja kuvaavat asioita groteskisti. Kerronta on ambivalenttia ja ristiriitaista, eikä objektiivista totuutta ole mahdollista löytää.
2. Kertojien tapa nähdä asiat groteskeina voi siirtyä lukijan tapaan tulkita ja havainnoida. Kertojien epäluulo voi myös tarttua. Groteski ohjaa ja hännää lukijaa

kohti ylitulkinnan rajaa. Castellonin novellikokoelmaan muodostuu groteski odotushorisontti.

3. Groteski kutsuu lukijaansa groteskiin osallistuvaan lukijaposition, mutta samalla työntää häntä siitä pois kohti groteskia torjuvaa lukijapositionia.

Olen osoittanut analyysiluvuissa, että Castellonin novellikokoelmassa *Insecte* groteskia tuottaa kerronnan tapa. Novellien hahmojen tapa havainnoida ja tulkita todellisuuttaan tekee siitä groteskia. Novellien kerronta on ristiriitaista ja suodattua hahmojen läpi. Osassa novelleista kertojat fokalisivat muita hahmoja tulkiten heitä enemmän tai vähemmän väärin. Välillä muut hahmot pääsevät rikkomaan kertojan tuottaman kuvauksen huomautuksillaan ja murentavat täten kertojan auktoriteettia. Tarinamaailman tason objektiivista totuutta on mahdoton löytää.

Novellikokoelman yhdeksäntoista novellia toistavat skenaarioita, joissa usein juuri kertojahahmot eivät osaa lukea toisten hahmojen mieliä onnistuneesti, vaan tuottavat tulkinnoillaan groteskin kuvan sekä itsestään että muista. Epäluuloiset, suorastaan vainoharhaiset kertojat eivät kuitenkaan ole novelleissa yksistään arveluttavia hahmoja, vaan usein myös heidän muut perheenjäsenensä alkavat vaikuttaa muun muassa moraalisesti epäilyttäviltä. Novellikokoelma myös horjuttaa lukijaa torjunnan ja luottamuksen välillä, sillä osassa novelleista kertojat todella joutuvat muiden hahmojen karmeiden tekojen kohteeksi: tästä paras esimerkki on novelli ”Münchhausen par procuration”, jossa äiti piikittää pienen kertoja-tyttären suoniin ulostetta ja aiheuttaa hänelle tahallaan verenmyrkytyksiä.

Osa kertojista on siis oikeassa, kun uskoo ympärillään olevista ihmisistä paha, mutta osa kertojista väärin- tai ylitulkitsi muita hahmoja ja todellisuuttaan. Lukija saa kertojilta ja niiltä novelleilta, joissa suhteellisen yksiselitteisesti tapahtuu karmeita asioita, groteskiin taipuvaisen tulkintamallin. Lukija alkaa odottaa, että novelleissa on jonkinlainen kieroutunut tai ambivalentti asetelma. Lukijalle kehittyy kokoelmaa lukiessa odotushorisontti, jonka mukaan on todennäköistä, että novelleissa tapahtuu kieroutuneita, häiritseviä ja ennen kaikkea groteskeja asioita. Riippuen siitä, kuinka paljon lukija tuntee ennestään Claire Castellonin tuotantoa ja kirjailijakuvaa, tämä odotushorisontti saattaa rakentua nopeammin tai hitaammin. Groteski odotushorisontti tulee näkyväksi, kun novellikokoelman viimeinen novelli ei toteutakaan odotuksia. Osoitin analyysiluvussa 5.3, miten viimeinen novelli ”Dix opérations en dix ans” on kyllä hyvin vieraannuttava kerronnaltaan, mutta se lähestyy enemmän käsitettä das Unheimliche kuin käsitettä groteski. Lukija puolestaan joutuu lähestymään ylitulkinnan rajaa, kun yrittää löytää kyseisestä

novellista groteskin piirteitä. Novellikokoelma *Insecte* on kokonaisuutena groteski, ja viimeisen novellin ”groteskittomuus” aiheuttaa sen, että lukija saattaa itse joutua syvemmälle groteskiin tulkintaan, kun yrittää löytää viimeisestä novellista groteskeja piirteitä. Castillonin novellikokoelman rakenne ohjaa täten lukijaa kohti groteskiin taipuvaista ylitulkintaa.

Groteskin tekstin ristiriitaisuus ulottuu myös lukijan kokemukseen ja tulkintaan. Groteski herättää ristiriitaisia tunteita: samanaikaisesti huvittuneisuutta, inhoa ja pelkoa. Groteski sekä kutsuu osallistumaan että torjuu lukijaansa. Erityisesti Castillonin novellikokoelma kutsuu lukijaa osallistumaan groteskin tuottamiseen, sillä se pystyy rakentamaan lukijalleen groteskin odotushorisontin. Kun lukija alkaa olettaa, että tulevat tekstit sisältävät groteskia, hän myös huomaa siitä merkkejä paljon helpommin. Lukijan tulkintatavan on siis mahdollista muuttua groteskia tuottavaksi. Hahmottelin tutkielman teoriaosuudessa reseptiotutkimuksen avulla hypoteesin, jonka mukaan groteskissa tekstissä on kaksi lukijapositiona: osallistuva ja torjuva, joihin lukijaa ohjataan asettumaan. Lukijaa myös ohjataan vaihtelevaan näiden kahden lukijaposition välillä. Kertojahahmojen mielet tuottavat groteskia, ja niin alkaa tehdä lukijankin mieli, mikäli hän asettuu groteskiin osallistuvaan lukijaposition.

Koska suurinta osaa Castillonin novellikokoelman novelleista voi pitää groteskeina, koko novellikokoelmaa voi kutsua groteskiksi. Ranskalaista nykynovellia tutkinut Annie Mignard (2000, 102) on todennut, että joskus novellikokoelma on niin tiukkaan artikuloitu kokoelmaksi, että se dominoi yksittäisten novellien ominaisuuksia. Novellikokoelman *Insecte* novellit vaikuttavat vahvasti toistensa tulkintaan, vaikka niiden hahmoilla ei näytä olevan mitään tarinan tasolla ilmeneviä yhteyksiä toisiinsa. Mignardin (emt. 105) mukaan 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun julkaisukäytännöt pakottivat novellien ja lyhyiden tarinoiden kirjoittajat koostamaan niistä kokoelmia, ja tällöin osa novelleista kärsi yhteen pakottamisesta. Näin ei kuitenkaan tapahdu Castillonin kokoelmassa, vaan jokainen novelli saa uusia ulottuvuuksia ollessaan yhteydessä muihin, mutta novelleja voidaan lukea myös yksittäisinä ja täysin itsenäisinä kertomuksina. Jatkotutkimuksen kannalta olisi hedelmällistä ottaa analysoitavaksi myös ne novellit, joita ei tässä tutkielmassa ehditty käsitellä, sekä mahdollisesti vertailla koko Castillonin tuotantoa ja miten se luo omaa groteskin käsitettään. Olisi myös arvokasta tutkia, millaista groteski on laajemmin ranskalaisessa nykykirjallisuudessa ja voidaanko teoksen *Insecte* lisäksi soveltaa myös muihin teoksiin tässä tutkielmassa hahmoteltua hypoteesia groteskista erityisesti ihmismielen tuottamana asiana, joka kutsuu lukijaa samanaikaisesti kahteen eri lukijaposition.

Castillonin novellikokoelma ei välttämättä ole kaikkien määritelmien mukaan puhtaasti groteski, mutta se on dominantti piirre, joka on toisissa novelleissa vahvempi kuin toisissa. Novellikokoelman useimmissa novelleissa on vallalla groteski mieli, ja kuten nimikkonovellissa ”L'insecte”, groteskit mielet vääntävät lukijankin tulkintatavan groteskiksi. Näin lukija pääsee tutustumaan groteskiin ajatusmaailmaan. Wolfgang Kayser puhuu groteskista tapana manata pois demoneja (Kayser 1981, 188). Tutkielmassani käsiteltyjen novellien pohjalta voinee kuitenkin väittää asian olevan 2000-luvulla toisin; groteskin avulla on mahdollista tutustua omiin demoneihinsa paremmin (vrt. Swain 2004, 189).

LÄHTEET

KAUNOKIRJALLISUUS

Castillon, Claire 2006: *Insecte*. Pariisi: Librairie Arthème Fayard.

Castillon, Claire 2006/2007: *Äidin pikku pyöveli*. (Suom. Lotta Toivanen) Helsinki: Gummerus Kustannus Oy.

TEORIAKIRJALLISUUS

Altena, Peter 2015: Who is the ape, who the human? – *The power of satire*. Toim. Sonja de Leeuw ja Marijke Meijer Drees. Amsterdam: John Benjamins. 135–144.

Amigoni, David 1999: 'Borrowing Gargantua's mouth': biography, Bakhtin and grotesque discourse - James Boswell, Thoma Carlyle and Leslie Stephen on Samuel Johnson. – *Victorian culture and the idea of grotesque*. Toim. Colin Trodd, Paul Barlow ja David Amigoni. Aldershot: Ashgate. 21–36.

Arlette, Michel & Becker, Colette & Bury, Mariane & Berthier, Patrick & Millet, Dominique 1993: *Littérature française du XIXe siècle*. Pariisi: Presses universitaires de France.

Bahtin, Mihail 1965/1995: *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Taifuuni.

Berthelot, Sandrine 2004: *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France: (1850-1870): genèse, épanouissement et sens du grotesque*. Pariisi: Honoré Champion.

Cohen, Jeffrey Jerome 1996: *Monster Culture (Seven Thesis)*. – *Monster Theory: Reading Culture*. Toim. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press. 3–25.

Cohn, Dorrit 1978/1983: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton (N.J.): Princeton University Press

Connelly, Frances S. 2012: *The grotesque in Western art and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cuddon, J. A. 1977/1991: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3. painos. Oxford: Blackwell

de Leeuw, Sonja 2015: An approach to the satirical space. – *The power of satire*. Toim. Sonja de Leeuw ja Marijke Meijer Drees. Amsterdam: John Benjamins. 61–69.

Dupuis, Jérôme 2007: On n'empêche pas Claire Castillon... http://www.lexpress.fr/culture/livre/on-n-empêche-pas-claire-castillon_821928.html Julkaistu 15.2.2007. Luettu 27.11.2015

Eco, Umberto 1992: *Interpretation and overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; edited by Stefan Collini*. Cambridge: Cambridge University Press.

Edwards, Justin D. & Graulund, Rune 2013: *The Grotesque*. New York: Routledge.

Fayard 2015: Claire Castillon. <http://www.fayard.fr/claire-castillon> Luettu 7.12.2015

Ferguson, Suzanne C. 1994: Defining the Short Story: Impressionism and Form. – *The new short story theories*. Toim. Charles E. May. Athens: Ohio University Press. 218–230.

Freud, Sigmund 1919/2005: Das Unheimliche – epämuokavuuden elämyksestä. – *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Tampere: Vastapaino. 29–68.

Gilbert, Paula Ruth & Lester, Colleen 2006: A Post-Apocalyptic World: The Excremental, Abject Female Warriors of Josée Yvon. – *Novels of the contemporary extreme*. Toim. Alain-Philippe Durand ja Naomi Mandel. Lontoo: Continuum. 41–52.

Good, Graham 1994: Notes on the Novella. – *The new short story theories*. Toim. Charles E. May. Athens: Ohio University Press. 147–164.

Gordon-Marcoux, Karine 2012: *L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans Paradis, clef en main de Nelly Arcan, Insecte de Claire Castillon et Crève, maman! de Mô Singh*. Pro gradu -tutkielma. Montréal: Université du Québec à Montréal.

Harpham, Geoffrey Galt 1982: *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, cop.

Holub, Robert C. 1984: *Reception theory. A critical introduction*. Lontoo: Methuen

- Hosiaislouma, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY
- Howarth, William Driver 1975: *Sublime and grotesque: a study of French Romantic drama*. Lontoo: Harrap.
- Iser, Wolfgang 1980: Interaction between Text and Reader. – *The reader in the text: essays on audience and interpretation*. Toim. Susan R. Suleiman ja Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press. 106–119.
- Iser, Wolfgang 1989: *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, cop.
- Jauss, Hans Robert 1990: *Pour une esthétique de la réception*. Pariisi: Gallimard.
- Jauss, Hans Robert 1982: *Toward an Aesthetic of Reception*. Brighton: Harvester Press.
- Jordan, Shirley 2002: Saying the unsayable: identities in crisis in the early novels of Marie Darrieussecq. – *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990's*. Toim. Gill Rye ja Michael Worton. Manchester: Manchester University Press. 142–153.
- Kayser, Wolfgang 1957/1981: *The Grotesque in art and literature*. New York: Columbia University Press, cop.
- Kivistö, Sari 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. – *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino. 9–26.
- Kosonen, Päivi 2008a: Annie Ernaux – modernin naiskirjailijan elämä. – *Tarinoiden paluu: esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Toim. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja ja Päivi Mäkirinta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. 179–185.
- Kosonen, Päivi 2008b: Minäkirjallisuuden renessanssi. – *Tarinoiden paluu: esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Toim. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja ja Päivi Mäkirinta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. 28–33.
- Kuipers, Giseline 2015: Satire and dignity. – *The power of satire*. Toim. Sonja de Leeuw ja Marijke Meijer Drees. Amsterdam: John Benjamins. 19–32.

Le Livre de Poche 2016: Le Grenier. <http://www.livredepoche.com/le-grenier-claire-castillon-9782253153658> Luettu 20.4.2016

Leclerc, Virginie 2014: Le grotesque: Un héritage difficile à la fin du XIXe siècle. – *Les Héritages littéraires dans la littérature française (XVIe–XXe siècle)*. Toim. Franziska Meier, Brigitte Diaz ja Francine Wild. Pariisi: Classiques Garnier. 167–180.

Lehtimäki, Markku 2011: Anamorphic Narrativity. Hilary Mantel's *Wolf Hall* in the Renaissance Perspective. – *The Grotesque and the Unnatural*. Toim. Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen. Amherst: Cambria Press. 43–66.

Liulia, Emmi 2014: *Lähenevät ja vieraantuvat maailmat. Groteskin ja epäluotettavan fiktion rakentuminen teoksissa Kellopeli appelsiini, Amerikan Psyko ja Bunny Munron kuolema*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Yliopistopaino.

Lyytikäinen, Pirjo 2000: Äärettömiä olioita. Subliimi ja groteski Leena Krohnin tuotannossa. – *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 11–33.

Mandel, Naomi 2006: ”Right here in nowheres”: American Psycho. – *Novels of the contemporary extreme*. Toim. Alain-Philippe Durand ja Naomi Mandel. Lontoo: Continuum. 9–19.

May, Charles E. 1994: The Nature of Knowledge in Short Fiction. – *The new short story theories*. Toim. Charles E. May. Athens: Ohio University Press. 131–143.

Mc Elroy, Bernard 1989: *Fiction of the Modern Grotesque*. New York: St. Martin's Press.

Meretoja, Hanna 2008: Tarinoiden paluu: vastatarinoita ja -myyttejä, kertomuksia itsestä ja maailmasta. – *Tarinoiden paluu: esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Toim. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja ja Päivi Mäkirinta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. 23–28.

Mignard, Annie 2000: *La nouvelle française contemporaine*. Pariisi: Ministère des affaires étrangères.

Mäkelä, Maria 2008: Emmanuèle Bernheim, patologiset romanssit ja minimalismin harhat. – *Tarinoiden paluu: esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Toim. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja ja Päivi Mäkirinta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. 197–204.

- Mäkelä, Maria 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Yliopistopaino.
- Mäkirinta, Päivi 2008: Nykykirjallisuuden yhteiskunnallisuus. – *Tarinoiden paluu: esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Toim. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja ja Päivi Mäkirinta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. 33–38.
- Paddon, Helena 2000: Elements of the sublime and the grotesque in the poetry of Sirkka Turkka. – *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 92–107.
- Phillips, John 1999: *Forbidden fictions: pornography and censorship in twentieth-century French literature*. Lontoo: Pluto Press.
- Perttula, Irma 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa: neljä tapaustutkimusta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Perttula, Irma 2011: The Grotesque. Concept and Characteristics. – *The Grotesque and the Unnatural*. Toim. Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen. Amherst: Cambria Press. 17–42.
- Régent, Mathilde 2011: Changing One's Viewpoint on Nature. The Grotesque and French Medical Discourse in the Sixteenth Century. – *The Grotesque and the Unnatural*. Toim. Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen. Amherst: Cambria Press. 67–87.
- Riikonen, H. K. 2000: Groteskin käsitteestä Erich Auerbachilla. – *Subliimi, groteski, ironia. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999*. Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 35–50.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Robinson, Ken 1984: The Art of Violence in Rochester's Satire. – *English satire and the satiric tradition*. Toim. Claude Rawson. Oxford: Blackwell. 93–108.
- Russo, Mary 1995: *The female grotesque: risk, excess and modernity*. New York: Routledge, cop.

- Salmela, Markku & Toikkanen, Jarkko 2011: Reading the Grotesque through the Unnatural. – *The Grotesque and the Unnatural*. Toim. Markku Salmela ja Jarkko Toikkanen. Amherst: Cambria Press. 1–16.
- Salmela, Mikko 2014: Kuolevan kohtaaminen. – *Kuoleman kulttuurit Suomessa*. Toim. Outi Hakola, Sari Kivistö ja Virpi Mäkinen. Helsinki: Gaudeamus. 47–64.
- Stacey, Sarah Alyn 2002: 'On ne s'entendait plus et c'était parfait ainsi' (They could no longer hear each other and it was just fine that way): misunderstandings in the novels of Agnès Desarthe. – *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990's*. Toim. Gill Rye ja Michael Worton. Manchester: Manchester University Press. 106–117.
- Suleiman, Susan R. 1980: Introduction Varieties of Audience-Oriented Criticism. – *The reader in the text: essays on audience and interpretation*. Toim. Susan R. Suleiman ja Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press. 3–45.
- Svensson, Kristina 2008: Marie Darrieussecq: muodonmuutoksia ja molekyyllisumua. – *Tarinoiden paluu: esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Toim. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja ja Päivi Mäkirinta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Avain. 225–232.
- Swain, Virginia, E. 2004: *Grotesque figures: Baudelaire, Rousseau, and the aesthetics of modernity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Thompson, William 1995: Introduction – The contemporary novel in France: A generation of writing and criticism. – *The contemporary novel in France*. Toim. William Thompson. Gainesville: University Press of Florida. 1–34.
- Thomson, Philip 1972/1979: *The Grotesque*. Lontoo: Methuen.
- Tilby, Michael 1990: Introduction. – *Beyond the Nouveau Roman: Essays on the Contemporary French Novel*. Toim. Michael Tilby. New York: Berg. 1–6.
- Todorov, Tzvetan 1980: Reading as Construction. – *The reader in the text: essays on audience and interpretation*. Toim. Susan R. Suleiman ja Inge Crosman. Princeton: Princeton University Press. 67–82.

Trodd, Colin 1999: Culture and energy: Ford Madox Brown, Thomas Carlyle and the Cromwellian grotesque. – *Victorian culture and the idea of the grotesque*. Toim. Colin Trodd, Paul Barlow ja David Amigoni. Aldershot: Ashgate. 61–77.

Webb, Janeen & Enstice, Andrew 1999: Domesticating the monster. – *Seriously weird: Papers on the Grotesque*. Toim. Alice Mills. New York: Peter Lang. 89–103.

Willman, Jussi 2007: Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnevalistisesta satiirista. – *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino. 70–92.

Wilson, Shelagh 1999: Monsters and monstrosities: grotesque taste and Victorian design. – *Victorian culture and the idea of the grotesque*. Toim. Colin Trodd, Paul Barlow ja David Amigoni. Aldershot: Ashgate. 143–162.

Worton, Michael 2002: Unnatural women and uncomfortable readers? Clotilde Escalle's tales of transgression. – *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990's*. Toim. Gill Rye ja Michael Worton. Manchester: Manchester University Press. 207–221.