

TAMPEREEN YLIOPISTO

Varpu Vilkkö

Fiktio rajoilla: Amélie Nothombin teokset autofiktiona

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2009

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

VILKKO, Varpu: Fiktio rajoilla: Amélie Nothombin teokset autofiktiona

Pro gradu -tutkielma, 86 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2009

Tutkielma tarkastelee belgialaisen kirjailijan Amélie Nothombin (1967) kahta teosta *autofiktio* näkökulmasta. Nothomb on kirjallisia konventioita kyseenalaistava nykykirjailija, jolla on laaja suosio etenkin ranskalaisilla kielialueilla. Kirjailijan vuonna 1999 ilmestynyt omaelämäkerralliseksi romaaniksi esitetty *Stupeur et tremlements* on kertomus Amélie -nimisen nuoren länsimaalaisen naisen nöyryydyksistä tokiolaisen yhtiön palveluksessa. Virkaansa pätevä nainen on viettänyt lapsuutensa Japanissa ja hallitsee maan kielen täydellisesti, mutta päätyy lopulta siivoojaksi yhtiön käymälään. Toinen tarkastelemani teos on *Biographie de la faim* (2004), fiktion muodossa kirjoitettu muistelmateos, joka keskittyy erityisesti päähenkilön lapsuuteen ja murrosikään. Romaani käsittelee kepeään ja humoristiseen sävyyn raskaita teemoja, kuten päähenkilön juurettomuutta ja syömishäiriötä. Kuten teoksen nimi viittaa, hallitsevana teemana on nälkä niin ruokaa kuin elämääkin kohtaan.

Tutkielman ydinkysymykseksi muotoutuu teosten omaelämäkerrallisen aineksen tarkasteleminen Serge Doubrovskyn autofiktio-käsitteen avulla. Mitkä piirteet tekevät Nothombin romaaneista autofiktiivisiä? Autofiktio voi nähdä tasapainoilevan omaelämäkerran ja fiktiivisen romaanin leikkauspistessä rikkoen kummankin lajityypin rajoja, ja yksi tutkielman haasteista on löytää se raja, jolla teos on yhtä aikaa sekä faktaa että fiktiota. Lähestyn Nothombin teoksia tekstianalyysin keinoin, ja pyrin osoittamaan teosten mahdollisen autofiktiivisen luonteen niiden selkeän fiktiivisten puolten tarkastelun kautta. Analyysini apuna käytän Dorrit Cohnin teosta *Fiktio mieli* sekä Gérard Genetten näkemyksiä tekstin fiktiivisyyden merkeistä. Autofiktio kriteereiden täyttymistä teoksissa tarkastelen Philippe Gasparinin käsitteistön avulla.

Tekijänimi on yksi keskeisistä käsitteistä, sillä päähenkilön ollessa samanniminen kuin kirjailija itse, kirjailija on hahmon kautta osa fiktion kontekstia. *Identiteetti* ja siihen kiinteästi liittyvä *minuus* (self) ovat tutkielman teoreettista viitekehystä kannattelevia teemoja, sillä omaelämäkerrallisiin teoksiin liittyy tiiviisti identiteetin käsitteleminen.

Asiasanat: Amélie Nothomb, autofiktio, omaelämäkerrallisuus, ranskalainen nykykirjallisuus, fakta, fiktio, omaelämäkerrallinen romaani, lukusopimus, identiteetti, postmoderni subjekti

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Nothomb tutkimuskohteena	5
1.2 Kohdeteokset.....	9
2 TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT: OMAELÄMÄKERRALLISUUS, MODERNI OMAELÄMÄKERTA JA AUTOFIKTIO	14
2.1 Omaelämäkerrallisuus ja moderni omaelämäkerta	14
2.2 Fiktio rajoilla: autofiktiosta.....	17
2.2.1 Autofiktio problematiikkaa: totuuden suhde muistiin	20
2.2.2 Heterogeenisyyden ongelma.....	23
2.2.3 Tapaus <i>Kadonnutta aikaa etsimässä</i>	27
2.2.4 Lukijan rooli autofiktiivisen maailman muodostumisessa.....	29
2.2.5 Autofiktio kritiikkiä ja luokittelun ongelma	32
2.2.6 Autofiktio suhde omaelämäkerralliseen romaaniin	36
3 OMAELÄMÄKERRALLINEN IDENTITEETTI	39
3.1 Identiteetti ja minuus – itsen peilailua	39
3.2 Autofiktio ja subjektin käsite	44
3.3 Postmoderni tekijyys.....	46
4 AUTOFIKTIO JA NOTHOMBIN TEOKSET	48
4.1 Fakta, fiktio ja omaelämäkerta.....	48
4.2 Kohdeteokset autofiktio kriteerien näkökulmasta.....	50
4.3 (Auto)fiktiivinen kerronta: myyttisyys, dialogit ja kerronnan tahti	53
4.3.1 Poistuminen omaelämäkerrallisesta diskurssista	57
4.3.2 Kertojan ääni.....	60
4.3.3 Ironia etäännyttämisen keinona	63
4.3.4 Kertoja ja näkökulma.....	67
4.3.5 Paluu omaelämäkerrallisen kerronnan alueelle.....	70
5 LOPUKSI	75
Kirjallisuus	

1 JOHDANTO

Voiko omaelämäkerran kertoja heittäytyä japanilaisen toimistorakennuksen 44. kerroksesta alas tyhjyyteen, katsoa oman vartalonsa putoamista ja nauttia tapahtuman aiheuttamasta vapauden tunteesta? Muun muassa tätä kysymystä omaelämäkerrallisen kerronnan mahdollisuuksista tulen käsittelemään tutkielmani edetessä.

Tutkielmassani tarkastelen belgialaisen kirjailijan Amélie Nothombin (s. 1967) kahta teosta. *Stupeur et tremblements* (1999)¹ ja *Biographie de la faim*² (2004) ovat teoksia, joita on mahdollista lukea sekä omaelämäkerrallisessa että fiktion kontekstissa. Tutkielman ydinkysymykseksi muotoutuu teosten omaelämäkerrallisen aineksen tarkasteleminen ranskalaisen kirjallisuudentutkijan Serge Doubrovskyn *autofiktio*-käsitteen avulla.

Autofiktio tarkoittaa omaelämäkerrallisen ja fiktiivisen kerronnan sekoittumista, ja käsite liitetään usein ranskalaiseen nykykirjallisuuteen.³ Päivi Kososen mukaan niin sanotut identiteettitarinat, tunnustukset ja omaelämäkerrallinen kirjallisuus on merkillepantava juonne länsimaisessa nykykirjallisuudessa, ja tämä juonne ilmenee 1970- ja 1980-luvuilta lähtien vahvasti myös Ranskassa. Ilmiötä on kutsuttu niin minäkirjallisuuden kuin omaelämäkerrallisuuden renessanssiksi, ja lisäksi puhutaan myös uudesta omaelämäkerrasta (*nouvelle autobiographique*). Uusi omaelämäkerta käsitetään omaelämäkerran muunnelmina, teoksina, joissa lukijan käsitystä niin faktasta ja fiktiosta kuin sisäisestä ja ulkopuolisuudesta kokeillaan ja testaillaan. Nykyinen omaelämäkerrallisuus pitää sisällään niin perinteisiä muistelmia ja omaelämäkertoja kuin uusia omaelämäkerrallisia muotoja. Näitä ovat esimerkiksi konventioilla leikittelevä kokeellinen omaelämäkerta ja autofiktio.⁴

¹ Suomennos *Nöyrin Palvelijan* ilmestyi 2001.

² Englanninkielinen käännös *Life of Hunger* (2007).

³ Amerikkalaisessa tutkimuksessa autofiktioon viitataan myös käsitteillä *faction* tai *surfiction*. Kts. Lecarme et Lecarme-Tabone 1999, 275, Gasparini 2004.

⁴ Kosonen 2008, 28, 31.

Autofiktio-käsitteen paikallistamisen helpottamiseksi käsittelen tutkielmassani lyhyesti ensin omaelämäkerran tunnuspiirteitä ja vertaan tätä sen jälkeen autofiktiolle ominaisiin piirteisiin. Autofiktio on rajatapaus, joka paljastuu varsinkin vetämällä ensin selkeä raja omaelämäkerran ja fiktion välille. Tämän rajanvedon jälkeen hankalina tapauksina pidettyjä teoksia ja niiden asemaa välimuotona voidaan analysoida tarkemmin.⁵

Autofiktiivisille teoksille on ominaista ottaa lukija osaksi toden ja fiktion pohtimista, sillä ne hämärtävät omaelämäkerrallisten paljastusten ja kirjailijan mielikuvituksellisen tuotoksen rajan. Kirjallisuudentutkija Vincent Colonna kutsuukin väitöskirjassaan *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires* (2004) autofiktioita osuvasti ”egon orgioiksi”.⁶ Kososen mukaan omaelämäkerran renessanssi on saanut Ranskassa sekä myönteisen että kielteisen vastaanoton. Myönteisenä pidetään kirjallisuuden tervetullutta laskeutumista kokeellisen kirjallisuuden teoreettisista korkeuksista takaisin maan pinnalle, todellisuuteen ja siitä kertoviin tarinoin. Negatiivisten tulkintojen mukaan nykykirjallisuus ilmentää *solipsismia*, ajattelutapaa, jossa jokainen pyörii oman minänsä ympärillä. Tämä edustaa ääriyksilöllistä kulttuuria, jossa yhteisen todellisuuden näköala on kokonaan hävinnyt.⁷ Nähdäkseni molemmat näkökulmat ovat perusteltuja nykykirjallisuutta koskevan teoreettisen keskustelun areenalla, ja juuri keskustelun runsaus, puhumattakaan itse autofiktiota koskeva keskustelun laajuudesta ja ristiriitaisuudesta, tekee aiheesta mielenkiintoisen tutkimuskohteen.

Autofiktion käsitettä lähestyn esittelemällä Philippe Lejeunen teoreettista viitekehystä omaelämäkerrallisen kerronnan ominaispiirteistä, sillä autofiktion alkuhistoria on jäljitettävissä juuri Lejeunen esitykseen teoksen tekijän ja lukusopimuksen suhteesta. Philippe Lejeunen ajatuksia muokaten Serge Doubrovsky päätyi näkemykseen, jonka mukaan *tekijänimi* on yksi keskeisistä autofiktion käsitteistä; päähenkilön ollessa

⁵ Cohn 2006, 77.

⁶ Colonna 2004, 13.

⁷ Kosonen 2008, 28.

samanniminen kuin kirjailija itse kirjailija on hahmon kautta osa fiktion kontekstia.⁸ Doubrovsky esittää autofiktion mahdollistavan hyppäyksen faktan ja fiktion välisen rajan yli niiden välimaastoon. Teoreetikon käsityksen mukaan elämän totuutta ei ole mahdollista jäljitellä, mutta se on mahdollista rakentaa uudelleen tekstuaalisesti tai metaforana. Autofiktion voi nähdä tasapainoilevan omaelämäkerran ja fiktiivisen romaanin leikkauspisteessä rikkoen kummankin lajityypin rajoja. Mutta missä on tuo raja? Yhtenä tutkielmani vaikeimmista haasteista koenkin fiktiivisyyden selvärajaisen osoittamisen Nothombin romaaneissa: mikä niistä tekee fiktiivisiä? Onko teksteissä jotain sellaista, joka saa lukijan ajatukset hakeutumaan fiktiivisen kerronnan kentälle?

Tutkin näitä kysymyksiä käyttäen metodinani tekstianalyysia. Tekstianalyysini keskittyy siihen, mitkä piirteet tekevät Nothombin teoksista juuri autofiktiivisiä, sulkien pois yksinomaan omaelämäkerrallisen lukutavan. Analyysin apuna käytän muun muassa Dorrit Cohnin ajatuksia fiktiosta yleensä, Philippe Gasparinin näkemyksiä autofiktiosta sekä Gérard Genetten teosta *Fiction & Diction* (1993). Genetten mukaan ei-fiktiivinen teksti voi tehdä itsestään enemmän fiktiivistä tekstiä muistuttavaa lainaamalla fiktion keinoja. Samoin fiktio voi tehdä itsestään vähemmän fiktiivistä hylkäämällä fiktion merkkejä, siirtymällä kerronnan keinoin enemmän ei-fiktiivisen tekstin suuntaan. Genetten mukaan tämä muutoksen mahdollisuus on todiste siitä, miten kirjallisuuden lajien normit voivat muuttua.⁹ Nothombin teoksia ei ole aikaisemmin tutkittu autofiktion näkökulmasta, mutta nähdäkseni Nothombin teoksista puhuttaessa on perusteltua ottaa huomioon autofiktion mahdollisuus.

Identiteetti ja siihen kiinteästi liittyvä *minuus* ovat tutkielman teoreettista viitekehystä kannattelevia teemoja, sillä autofiktio ja omaelämäkerrallisuus liittyvät tiiviisti identiteetin käsittelemiseen. Identiteetin voi käsittää kirjallisuustieteessä rakenteena, joka vaatii tietyn sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin olemassaoloa. Minuus puolestaan viittaa siihen kokonaisuuteen, joka muodostaa henkilöhahmon syvimmän olemuksen. Autofiktion tapauksessa nämä molemmat käsitteet kiinnittyvät niin

⁸ Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 268.

⁹ Genette 1993, 83.

tekijään kuin teoksen henkilöhahmoon. Näiden kahden välille on vaikea vetää rajaa, vaikkei autofiktio tekijä olekaan nähtävissä täysin identtisenä teoksensa päähenkilön kanssa – toisin kuin omaelämäkerran kohdalla.

Tutkielmani kaksi ensimmäistä lukua juurruttavat Nothombin siihen kontekstiin, johon pohjaan analyysini. Autofiktio on terminä varsinkin suomalaisessa tutkimuksessa nuori ja kohtalaisen tuntematon käsite, ja tämän vuoksi koen tarpeelliseksi hahmottaa termin syntyä. Tutkielmani edetessä tulen pureutumaan jonkin verran autofiktio-keskusteluun, koska suomalaista tutkimusta ei Päivi Koiviston artikkelien lisäksi ole mainittavasti.¹⁰ Pyrin lisäksi hahmottamaan autofiktio paikkaa ranskalaisen nykykirjallisuuden (*roman contemporain*) kentällä, postmodernilla aikakaudella. Keskityn tutkielmassani ranskalaiseen autofiktio-tutkimukseen, ja jätän angloamerikkalaisen tutkimuksen huomiotta. Nothomb kiinnittyy teoksillaan selkeästi ranskalaiseen traditioon, ja tämän vuoksi näen ranskalaisen tutkimusaineiston olevan tutkielmani kannalta mielekkäämpi.

Tutkielman kolmannessa ja neljännessä luvussa keskitytään tarkemmin kohdeteoksiin ja niille asetettuihin tutkimuskysymyksiin. Kolmannessa luvussa tarkastelen omaelämäkerrallista identiteettiä, sillä autofiktio suhde identiteetin rakentamisen kysymyksiin on kiistaton. Luku käsittelee lisäksi identiteetin käsitteeseen läheisesti liittyviä subjektin ja minuuden kysymyksiä autofiktio maailmassa. Samassa luvussa tarkastelen postmodernia tekijyyttä Brian McHalen ajatuksiin nojautuen. Neljäs luku on varsinainen analyysiluku, jossa analysoin tarkemmin kohdeteosteni fiktion merkkejä. Analyysiluvussa yhdistän muun muassa Philippe Gasparinin ja Vincent Colonna esittämiä autofiktio-määritelmiä Nothombin teoksiin, sekä pyrin osoittamaan teosten fiktiivisyyden kiinnittämällä huomioni teoksissa käytettyihin kerronnan keinoihin muun muassa Dorrit Cohnin ja Gérard Genetten käsitteistön avulla. Täten pyrin osoittamaan Nothombin teosten autofiktiivisyyden, vaikka esimerkiksi Nothombin kirjailijapersoonaan keskittyvässä tutkimuksessa hänen

¹⁰ Kts. Koivisto 2004 ja 2005.

teoksistaan puhutaankin omaelämäkerrallisina romaaneina.¹¹

1.1 Nothomb tutkimuskohteena

Amélie Nothomb kuuluu siihen ranskankielisen kirjallisuuden uuteen ja mielenkiintoiseen sukupolveen, johon liitetään myös autofiktiota teoksissaan käyttävät kirjailijat, kuten Christine Angot ja Marie Darrieussecq. Gill Ryen mukaan nämä kirjailijat ovat saaneet vaikutteita 1970-luvun feministisestä perinnöstä, mutta heille on mahdotonta nimittää yhteistä tekijää minkään tietyn kirjallisen liikkeen parista. Yksi näitä uusia kirjailijoita yhdistävä tekijä on kuitenkin menetyksen ja trauman käsittely omaelämäkerran tai fiktiivisen teoksen avulla.¹²

Nothomb on ollut tällä vuosikymmenellä yksi Ranskan suosituimmista romaanikirjailijoista, mutta tästä huolimatta kirjailijaan keskittyvää tutkimusta ei juuri ole. Ainoa tiedossani oleva kattava teorettinen tutkielma on Susan Bainbriggen ja Jeanette den Toonderin toimittama *Amélie Nothomb – Authorship, Identity and Narrative Practice* (2003), joka on yksi tutkielmani keskeisimmistä lähteistä. Nothombin ja erityisesti kohdeteosteni analysoimista autofiktiona en ole myöskään löytänyt, lukuun ottamatta muutamia yleisiä mainintoja Internetin ranskankielisillä, kirjailijaan keskittyvillä keskustelufoorumeilla.

Amélie Nothomb on syntynyt vuonna 1967 Japanissa ja asunut siellä viisi ensimmäistä vuottaan. Epäilemättä tämän vuoksi Japani, kirjailijan kotimaa, on Nothombin tuotannossa keskeisellä sijalla. Belgialaisen diplomaatin nuorimpana tyttärenä kirjailijan identiteettiä ovat muokanneet lapsuus- ja teinivuosien aikana eletyt jaksot Japanin lisäksi Kiinassa, lukuisissa muissa Aasian maissa ja New Yorkissa. Perhe palasi Eurooppaan Nothombin ollessa 17-vuotias, jonka jälkeen hän opiskeli Brysselissä romaanista filologiaa. Ulkopuolisuuden ja juurettomuuden

¹¹ Kts. David 2006, 135.

¹² Rye 2002, 165–166.

tunnetta purkaakseen Nothomb kirjoitti opintojensa ohessa ensimmäisen romaaninsa *Hygiène de l'assassin*, joka julkaistiin 1992. Romaani oli arvostelu- ja myyntimenestys, ja se on sovitettu myöhemmin myös näytelmäksi ja oopperaksi. Vuonna 1999 julkaistu *Stupeur et tremblements* teki Nothombista Ranskassa kirjallisen ilmiön, ja romaanille myönnettiin samana vuonna arvostettu Ranskan Akatemian kirjallisuuspalkinto. Kirjailija asuu nykyään sekä Pariisissa että Brysselissä.

Nothomb on julkaissut 15 romaania ja yhden näytelmän. Kirjailijalta ilmestyy teos kerran vuodessa ja teoksia on käännetty 39 eri kielelle. Suomeksi ovat ilmestyneet ainoastaan romaanit *Vaitelias naapuri* (*Les Catillennes*, 1995), *Nöyrin palvelijanne*, *Antikrista* (*Antéchrista*, 2005) ja *Samuraisyleily* (*Ni d'Ève ni d'Adam*, 2007). Useissa Nothombin romaaneissa on nähtävissä omaelämäkerrallisia aineksia fantasialla maustettuna; ainoastaan kolme teosta on kirjoitettu täysin fiktiivisiksi, ja niiden kerronta on kolmannessa persoonassa. Näistä yksi on vuonna 2007 ilmestynyt *Journal d'Hirondelle*, jossa kaikista Nothombin aiemmin ilmestyneistä teoksista poikkeavasti on miespuolinen kertoja. Nothombista onkin sanottu, että hänen lempimateriaalinsa romaanille on hän itse, varsinkin lapsuusaika.¹³ Kirjailijan lapsuuteen keskittyvät erityisesti *Metaphysique des Tubes* (2000) sekä toinen kohdeteoksistani, *Biographie de la Faim* (2004).

Teoksille on ominaista mustan huumorin sekoittuminen suoranaiseen komediaan, sekä henkilökohtaisten, elämän pienten merkityksellisten tapahtumien yhdistäminen suuriin eksistentiaalisiin kysymyksiin. Susan Bainbrigge ja Jeanette den Toonder arvelevat tällaisen taitavan mikro- ja makrokosmoksen yhdistämisen olevan kosmopoliitin kasvatuksen peruja ja mainitsevat tähän liittyen, miten Nothomb itse on kuvaillut itseään ”isänmaattomaksi belgialaiseksi”. Tämä ristiriitainen määritelmä osaltaan tiivistää Nothombin erikoisen asenteen, jossa belgialainen identiteetti on yhtä aikaa sekä tunnustettu että kielletty.¹⁴ Hélène Jaccomard esittää kertojan luovan

¹³ Zumkir 2003, 54.

¹⁴ Bainbrigge & den Toonder 2004, 1.

Nothombin romaaneissa eräänlaisen hyper-henkilöhahmon, Amélien, joka ei ole lapsi, ei aikuinen, ei belgialainen eikä japanilainen, ei nainen eikä mies.¹⁵ Omaelämäkirjoittamiselle tyypillisesti Nothomb selkeästi etsii omaa identiteettiään, mutta tekee sen fiktion keinoin.

Tyyliään kirjailijan teokset ovat naiivin elegantteja; kepeys ja kyynisyys ovat sanoissa tasapainossa. Nothombia onkin kiitetty luontevasta ja niukasta tyylistä, sivaltavasta ironiasta, terävästä kielentajusta, ovelasta jännityksen luomisesta ja taitavasta dialogin käytöstä, julkeudesta, yltiöpäisyydestä ja nöyryydestä.¹⁶ Samanaikaisesti Nothombin tyyliä on moitittu liioittelevaksi. Esimerkiksi David Gascoigne kutsuu Nothombin kirjoittamista ”liiallisuuden poetiikaksi”.¹⁷ Tällä Gascoigne tarkoittaa kirjailijan teoksille tyypillistä vahvojen tunteiden ylitsepursuavalta kuulostavaa sanastoa, jossa tulee ilmeiseksi kielen voima. Teosten kielen lähteenä ovat usein ihmisen voimakkaimmat tunteet, kuten euforinen mielihyvä, viha, raakuus, rakkaus ja mustasukkaisuus. Kirjoittamisen materiaalina näyttääkin olevan kaikki se, joka on tunteisiin sitoutuvaa ja vaistojen varassa, ja joka jättää rationaalisen ja älyllisen reagoinnin ulkopuolelle. Tässä teosten samanaikainen naiivius ja älykkyys tulevat parhaiten esiin. Teosten toistuvia teemoja ja motiiveja ovat muun muassa itsemurha, murha, henkinen julmuus, ruoka, mässäily, kauneus ja ruumuus.

Kuten Susan Bainbrigge ja Jeanette Den Toonder toteavat, Nothombin teosten asettaminen tietyn kategorian sisälle on vaikeaa, sillä ne uhmaavat helppoja kirjallisia luokitteluja. Nothombin kirjoituksia on yritetty yhdistää lukuisiin eri kirjallisuudenlajeihin. Näihin kategorioihin kuuluvat muun muassa omalämäkerta, omaelämäkerrallinen romaani, science fiction, fantasia, sekä myyttien ja tarinoiden uudelleenkirjoittaminen.¹⁸ Tähän listaan tulen tämän tutkielman aikana ehdottamaan vielä yhtä mahdollista lajia: autofiktiota. Jaccomardin näkökulma tukee tätä

¹⁵ Jaccomard 2004, 1.

¹⁶ HS 2001.

¹⁷ Gascoigne 2003, 129–130.

¹⁸ Bainbrigge & den Toonder (toim.) 2003, 2.

oletustani, sillä hänen näkemyksensä kirjailijasta on se, että huolimatta Nothombin provokatiivisesta, itsevarmasta kääntymisestä omaelämäkerrallisen kerronnan suuntaan, hän noudattaa myös nykypäivän trendiä, joka sumentaa fiktion ja omaelämäkerran rajat.¹⁹

Nothomb kuuluu Jaccomardin mukaan siihen sukupolveen, joka tietoisesti käyttää tekstin sisäisiä ristiriitoja kirjoittaessaan ”elämästään”. Oman elämän kirjoitusten teemoja ovat muun muassa minuus, totuus, ja muistot, ja Nothomb käyttää näitä kaikkia elementtejä hyväksi kirjoituksissaan. Vaikka Jaccomard huomauttaa, ettei Nothombin teoksissa omaelämäkerrallisuus ole pääajatuksena, hän itse suhtautuu Nothombin omaelämäkerrallisiin romaaneihin juuri omaelämäkertoina, ja eroaa tässä omasta tulkinnastani. Hän ehdottaa kirjailijan nuoren iän olevan syynä siihen, miksi tämän omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on niin sporadista, ja miksi se ei näytä olevan pitävä, jatkuva yritys kirjoittaa omaelämäkerta.²⁰ Myöhemmin ilmestyneessä esseessään ” “La plus grande autobiographique de l’univers”: l’hyper-autobiographique d’Amélie Nothomb” (2004) Jaccomard on muuttanut näkökantansa lievemmäksi ja hipaisee omaa tulkintaani esittäen Nothombin omaelämäkerrallisina teoksina pidettyjen kirjojen olevan ”hyper-omaelämäkertoja”.²¹ Tällä ilmaisulla Jaccomard tarkoittaa Nothombin yltäkylläistä, eppistä tyyliä, suurten filosofisten kysymysten käsittelyä omien kertomustensa lisämausteena, sekä henkilöahmoa joka usein kutsuu itseään mahtipontisesti Jumalaksi.²² Jaccomard myöntää, että huolimatta Nothombin omasta julistuksesta sekoittaa eri genrejä keskenään, omaelämäkerran ja nothombilaisen fiktion erosta ei ole epäilystäkään.²³ Hän kuitenkin välttää painottamasta tekstissään sanaa ”autofiktio”. Käsite mainitaan molemmissa teksteissä, mutta kirjoittajan kanta Nothombin teosten autofiktiiviseen luonteeseen jää epäselväksi.²⁴

¹⁹ Jaccomard 2003, 18.

²⁰ Jaccomard 2003, 12, 18.

²¹ Jaccomard 2004, 1.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Kts. Jaccomard 2003, 19; Jaccmard 2004, 4.

Autofiktiiviseen tulkintaan rohkaisee kuitenkin esimerkiksi Alain-Philippe Durandin ja Naomi Mandelin toimittaman teoksen *Novels of the contemporary extreme* johdantoluku, jossa he liittävät Amélie Nothombin kansainväliseen ilmiöön autofiktioin kirjoittamisen suosion noususta.²⁵ Tulkintaa tukee myös muun muassa eräs Nothombin haastattelu, jossa hän kieltää totuuden merkityksellisyyden teoksissaan. Kuitenkin hän myös mainitsee, kuinka hän kokee omat fiktiiviset tekstinsäkin eräällä tapaa tositarinoina, ja viittaa samalla Virginia Woolfin lausumaan ”mitään ei ole tapahtunut ennen kuin kirjoitat sen ylös”.²⁶ Michel Zumkirin mukaan Nothomb on sanonut myös, että suurin vale jonka kukaan voi sanoa on se, ettei koskaan valehtele. Ja tämän mukaan Nothomb ei mielestään sen vuoksi ole valehtelija.²⁷ Oman näkemykseni mukaan omaelämäkerta sen syvimmissä merkityksessä ei koskaan ole ollut Nothombin kirjoittamisen ajatuksena. Tähän näkemykseen palaan tutkielmani analyysiluvussa.

1.2 Kohdeteokset

Kohdeteokseni olen valinnut Nothombin laajasta tuotannosta käyttäen kriteerinä selkeää omaelämäkerrallista ääntä muistuttavaa kerrontaa. Omaelämäkerrallisuus näkyy teoksissa menneisyyteen suuntautuvana minäkerrontana. Myös teosten päähenkilön nimi ”Amélie” identifioituu omaelämäkerralle tyypillisesti tekijäänsä. Näistä omaelämäkerrallisista teoksista *Stupeur et tremblements* (1999) ja *Biographie de la faim* (2004) edustavat mielestäni Nothombin mielenkiintoisimpia teoksia, sillä niitä on mahdollista lukea myös puhtaan fiktiivisinä romaaneina. Tämän vuoksi ne soveltuvat tutkielmani tarkoitukseen erinomaisesti.

Stupeur et tremblements on esitetty olevan omaelämäkerrallisiin tapahtumiin pohjautuva romaani Nothombin tekemästä harjoittelusta japanilaisessa yhtiössä vuonna 1990.²⁸ Tarina koostuu lähinnä dialogeista sekä sisäisistä monologeista;

²⁵ Durand & Mandel 2006, 2.

²⁶ Patterson 2006.

²⁷ Zumkir 2003, 159.

²⁸ Kts. Säntti 2001; Guyot-Bender 2005, 369.

yksityiskohtaisia kuvauksia teoksessa ei ole. Romaani kertoo humoristisella sävyllä Amélie-nimisen nuoren länsimaalaisen naisen nöyryytyksistä ylempiensä taholta tokiolaisen Yomimoto -yhtiön palveluksessa. Akateemisesti koulutettu, pätevä nainen on viettänyt lapsuutensa Japanissa ja hallitsee kielen ja kulttuurin täydellisesti. Pettymyksekseen Amélie saa kuitenkin vain merkityksettömiä työtehtäviä postin jakelusta kahvin tarjoiluun. Hän ei ymmärrä ajoissa, että tarkoituksena on opettaa työntekijälle hierarkian hyväksyminen, käskyjä kyseenalaistamatta. Japanilaisen esimiehen edessä ei ole oikeutta puolustautua syytöksiä vastaan – vaikka ne olisivat virheellisiä. Tämän Amélie tajuaa liian myöhään ja päättyy lopulta Yomimoton 44. kerroksen saniteetti-tilojen siivoojaksi.

Kirjan ranskankielinen nimi ”kunnioittaen ja vapisten” tulee Japanin keisarillisen protokollan määräyksestä, miten hallitsijaa on puhuteltava.²⁹ Tämä kunnioitus ja vapina alaisen on syytä omaksua myös esimestään kohtaan. Maria Sántti osuu oikeaan kirjoittaessaan, kuinka romaanin hienous perustuu eräänlaiseen kaksoisvalaistukseen; tavoitteena ei ole paljastaa japanilaisten raakuutta stereotyyppioita vahvistavien amerikkalaisten elokuvien tapaan. Romaani ainoastaan näyttää sen, kuinka asiat väistämättä etenevät tuhoisaan suuntaan erilaisista kulttuureista kotoisin olevien osapuolten sokeasti vaatiessa toista jakamaan omat arvonsa. Amélie olettaa ja myös vaatii Yumimotossa noudatettavan länsimaista, omatoimisuutta ja aloitteellisuutta arvostavaa työpaikkakulttuuria.³⁰

Hélène Jaccopard näkee romaanin olevan liioittelunsa, toistonsa ja huumorinsa vuoksi pastissi kasvatusromaanin tyylistä. Hän näkee teoksen myös satiirina, joka pikemminkin hämmentää kuin valistaa lukijaansa idän stereotyyppisestä, ilmeisen ylitsepääsemättömästä eksotiikasta. Tästä huolimatta Nothombin liioittelu ja ironinen asenne mahdollistavat sen, ettei kirjailijaa voi liittää mihinkään ”teoriaan” kansallisesta, sukupuolittuneesta tai hengellisestä identiteetistä, ja täten romaani puhuttelee monia lukijoita.³¹ Tällä Jaccopard ilmeisesti tarkoittaa Nothombin kepeää

²⁹ Sántti 2001.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid. 19–20.

tyyliä, jolla hän viihdyttää lukijaansa. Vaikka itse näen teoksen taustalla olevan kansallisen identiteetin varjon esimerkiksi Amélien takertuessa länsimaissa oppimiinsa arvoihin, kertoja ei mitenkään kommentoi eteensä tulevia kulttuurisia yhteentörmäyksiä juuri kulttuurieroihin vedoten, vaan sivuuttaa tapahtumat vain toteamalla niiden olemassaolon. Tämän vuoksi teoksessa on nähtävissä myös yleisinhimillisempi taso; se, miten väärinkäsityksiä voi syntyä erilaisten ihmisten kesken, ja juuri tämä oletettavasti puhuttelee lukijoita kansallisuudesta riippumatta. Haastattelussaan Nothomb on maininnut kaiken kirjassa kerrotun olevan totta, mutta tästä huolimatta ranskankielisen painoksen nimiölehdelle on kirjoitettu maininta ”roman”. Kirjasta tehtiin sekä ranskalaisia että kansainvälisiä palkintoja voittanut elokuva vuonna 2003.

Toinen kohdeteokseni, *Biographie de la faim* (2004) on englanninkielisen käännöksensä etukannen mukaan fiktion muodossa kirjoitettu muistelmateos, joka keskittyy erityisesti päähenkilön lapsuuteen ja murrosikään. Teos käsittelee kepeään ja humoristiseen sävyyn raskaita teemoja, kuten päähenkilönsä Amélien menetyksiä, juurettomuuden tunnetta ja syömishäiriötä. Kuten teoksen otsikko viittaa, hallitsevana teemana on suunnaton ja paikoin epätoivoisenakin esiintyvä nälkä laajasti katsoen lähes kaikkea päähenkilön elämässä esiintyvää kohtaan. Nälän kohteita ovat muun muassa rakkaus, alkoholi, suklaa, muut maat ja kaipaus niitä kohtaan, sekä sanat. Kuten minäkertoja ilmaisee: ”*La faim, c'est moi*”³². Tällä nälällä nautiskelusta tulee hänen ainoa päämääränsä. Nälkä on taistelua itsensä kanssa, ja kieltäytyminen ruoasta tuo Amélielle suurta nautintoa. Kertoja määrittelee nälkänsä olevan halua; laajempaa kaipausta kuin kaipaus itse. Päähenkilön nälkä ei ole heikkoutta, sillä passiivisuus ei ole tuon nälän ominaisuus. Päinvastoin: ”se jolla on nälkä, etsii”³³. Nälän suuruuden käsittämiseksi kertoja esittää Nietzschen yli-ihmis -käsitteen rinnalle käsitettä yli-nälkä (*surfaim*):

³² BF, 22. ”Minä olen nälkä”. Ilmaus on myös intertekstuaalinen viittaus Flaubertin lausumaan: ”*Madame Bovary, c'est moi*”, liittäen teoksen täten osaltaan ”omaelämäkerrallisten” pelien joukkoon.

³³ BF, 23–24.

J'ai gagné le gros lot. Je ne sais pas si ce sort est enviable, mais je doute pas d'avoir dans ce domaine des compétences extraordinaires. Si Nietzsche parle de surhomme, je m'autorise à parler de surfaim./ Surhomme, je ne le suis pas; suraffamée, je le suis plus que quiconque. (BF, 25.)

Minä voitin jättipotin. En tiedä voiko sellaisesta kohtalosta olla kateellinen, mutta ei ole epäilystäkään siitä, ettei itselläni olisi erityislaatuisia lahjoja tällä alalla. Jos Nietzsche puhuu yli-ihmisestä, sallin itseni puhuvan yli-nälästä./ En ole yli-ihminen: enemmän kuin mitään muuta olen kuitenkin yli-nälkäinen.³⁴

Teos onkin kertomus nuoren naisen vähitellen teini-ikässä kehittyvästä anoreksiasta, sairauden ja vääristyneen ruumiinkuvan kanssa taistelusta, sekä vihdoin sen voittamisesta. Kertoja kuljettaa lukijaansa Japanista Kiinaan, edelleen New Yorkiin ja sieltä Bangladeshin kautta Burmaan³⁵. Burmassa päähenkilö on 13-vuotias, ja asuinpaikkansa muutoksen rinnalla myös Amélien vartalo on muuttunut erilaiseksi. Tarina keskittyy päähenkilön lapsuuteen, ja sen kerronta on retrospektiivistä ja lempeän ironista. Michel David huomauttaa, kuinka kerronta ei keskity yhteen ajatukseen, vaan teos kertoo menetyksen tarinan, erityisesti ystävien ja kodin menetyksestä, sekä ajatusten uudelleen löytymisestä. Tällä hän tarkoittaa sitä, miten teos voidaan nähdä myös tarinana kirjailijaksi syntymisestä.³⁶ Tästä tulen keskustelemaan tutkielmani analyysiluvussa. Mielenkiintoiseksi teoksen tekee se, ettei sitä, kuten muita Nothombin teoksia ole nimiölehdellä nimitetty romaaniksi (*roman*). Huomionarvoista kuitenkin on, ettei alkuperäiseen ranskankieliseen teokseen ole myöskään sisällytetty mainintaa ”omaelämäkerta”, joka ohjaisi luentaa automaattisesti pois fiktion maailmasta. Muun muassa tämän vuoksi autofiktiivinen lukutapa tulee mahdolliseksi, vaikka se ei Nothombin teosten kohdalla välttämättä tule ensimmäisenä lukijan mieleen. Dorrit Cohn kirjoittaa teoksessaan *Fiktion mieli* (2006):

³⁴ Suomennos VV.

³⁵ Maata kutsutaan nykyään myös nimellä Myanmar.

³⁶ David 2006, 105.

[...]ensimmäisessä persoonassa kerrottuja tekstejä [ei] yleensä kirjoiteta tai lueta omaelämäkerran ja romaanin välimuotoina. Ne kirjoitetaan ja luetaan aina jompanakumpana, silloinkin kun niitä ei lueta tekijän tarkoittamalla tavalla.³⁷

Vaikka tekijä ei *yleensä* pyri omaelämäkerran ja romaanin välimaastoon, mielestäni Nothombin tapauksessa on osoitettavissa sellaisten kerronnallisten keinojen käyttö, jonka ansiosta on perusteltua puhua jopa pyrkimyksestä autofiktiiviseen kerrontaan, kuten analyysiluvussa tulen osoittamaan.

³⁷ Cohn 2006, 48.

2 TUTKIMUKSEN TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT: OMAEELÄMÄKERRALLISUUS, MODERNI OMAEELÄMÄKERTA JA AUTOFIKTIO

2.1 Omaelämäkerrallisuus ja moderni omaelämäkerta

Omaelämäkerrallisuus on käsite, joka sisältää kokonaisuudessaan laajan alueen niin kutsuttua minäkirjallisuutta. Päivi Kososen mukaan omaelämäkerrallisuuden joukkoon voidaan sisällyttää kaikki ”minäkirjoituksen” (*écriture de moi*) muodot, joita ovat esimerkiksi omaelämäkerta, muistelmat, päiväkirjat ja minämuotoiset romaanit.³⁸ Toisaalta omaelämäkirjallisuus kattaa myös tutkimukseni keskiössä olevan myöhäismodernin autofiktion.

Omaelämäkerralliseksi tai autobiografiseksi kirjallisuudeksi kutsuttavia kirjoituksia voidaan jäljittää antiikkiin saakka. Klassinen antiikki ei tuottanut omaelämäkertaa siinä mielessä, kuin moderni ihminen sen käsittää, vaan tekstit olivat antiikissa päämäärältään kirjallisuuden sijaan myöhempää historiankirjoitusta tai elämäkertaan varten tehtyjä muistiinpanoja.³⁹ Vasta paljon myöhemmin syntyvät varsinaiset omaelämäkerrat, eli tekijänsä elämästä kertovat teokset. Lajin suurimpia klassikoita on kirkkoisä Augustinuksen *Confessions* (396–400).⁴⁰ Päivi Kososen mukaan kirjallisuustieteessä 1700–1900 -lukujen omaelämäkirjallisuutta on totuttu nimittämään ”perinteiseksi omalämäkerraksi”, mutta lajihistoriallisessa kontekstissa oikeampi ilmaisu kyseisen aikakauden omaelämäkirjallisuutta käsittämään olisi kuitenkin ”moderni omaelämäkerta”.⁴¹

Modernin omaelämäkerran historialliset ja eurooppalaiset juuret voidaan sijoittaa 1700- ja 1800 -lukujen ympärille. Tästä ajanjaksosta lähtien omaelämäkerta on tunnettu sellaisena kuin se nykyäänkin käsitetään. Tällöin omaelämäkerta myös ensimmäisen kerran tunnustettiin erillisenä kirjallisuuden genrenä.⁴² Ranskassa sana

³⁸ Kosonen 2007, 20. Kts. Myös Didier 1998.

³⁹ Ibid. 19.

⁴⁰ Hosiaisuus 2003, 654–655.

⁴¹ Kosonen 2007, 11–12.

⁴² Lejeune 1975, 13; Anderson 2001, 1.

”omaelämäkerta” (*l'autobiographie*) vakiintui 1850-luvulla synonyymiksi muistelmien, tunnustusten ja päiväkirjojen (*journaux intimes*) rinnalle. Englannissa käsite *autobiography* oli ilmestynyt käyttöön jo varhaisemmin, 1800-luvun alussa. Sananmukaisesti omaelämäkerta tarkoittaa kirjoitusta (*graphie*) omasta (*auto*) elämästä (*bios*).⁴³

Moderni omaelämäkerta on jo pitkään ollut tutkimuksen kohteena. Omaelämäkertoja koskevia kysymyksiä on esitetty niin tekijyyden, minuuden kuin faktan ja fiktion esityksen suhteen.⁴⁴ Modernin omaelämäkerran merkkipaalu, Jean-Jacques Rousseau'n *Tunnustuksia* (*Confessions* 1782–1789), edustaa aukottoman kertomuksen linjaa, jossa kertoja kokoaa elämänsä heterogeeniset ainekset yhteen. Päivi Kososen mukaan *Tunnustusten* kerrontaa leimaa ketjuttamisen pyrkimys, kokemusten ja tapahtumien perimmäisten syiden ja seurausten yhteenliittäminen.⁴⁵ Rousseaulaisen omaelämäkerran oleellisena piirteenä voidaan nähdä tekijäkertojan pyrkimys luoda elämälleen merkityksellinen kulku.⁴⁶

Tällaiseen kerronnallisen jatkuvuuden normia noudattavaan omaelämäkertaan pohjasi kriteerinsä myös ranskalainen omaelämäkerta-tutkija Philippe Lejeune esittäessään teoksessaan *Le pacte autobiographique* (1975) ajatuksen tarpeesta luoda järkevä typologia niin kutsuttuihin minän kirjoituksiin (*les écritures de soi*). Omaelämäkertojen kirjoittamisen yleistymisen oli aiheuttanut tarpeen sulkea käsite jonkinlaisten premissien sisälle. Tutkija etsi vastausta siihen, onko omaelämäkerta mahdollisista määritellä ja päätyi toteamukseen, jonka mukaan omaelämäkerta on “todellisen henkilön kirjoittama retrospektiivinen tarina olemassaolostaan, jossa painotetaan hänen yksilöllistä elämäänsä, sekä erityisesti hänen persoonallisuutensa historiaa.” Lejeune painottaa teoksessaan omaelämäkerran ehtona olevan kerrontatilanne, jossa tekijä, kertoja ja päähenkilö ovat identtisiä.⁴⁷ Hän esittää määrittelevänsä omaelämäkerran lukijan näkökulmasta. Teoksessaan Lejeune osoittaa

⁴³ Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 7.

⁴⁴ Anderson 2001, 2.

⁴⁵ Kosonen 2000, 15.

⁴⁶ Ibid., 17.

⁴⁷ Lejeune 1975, 14–15.

ne keinot, joilla omaelämäkerta voidaan erottaa fiktiosta tekstin sisäisen analyysin avulla. Hän esittelee taulukon erilaisista teoksen kertojan mahdollisista yhdistelmistä ja pyrkii näin havainnoimaan romaanin ja omaelämäkerran eroja. Näitä yhdistelmiä muodostuu kolme: henkilöahmolla 1) on eri nimi kuin kirjailijalla, 2) ei ole nimeä lainkaan tai 3) on sama nimi kuin kirjailijalla.⁴⁸ Näistä kolmas kohta vastaa omaelämäkerrallista kerrontaa, ja kertojan identifioituessa henkilöahmoon ja tekijään (K=H=T) kyseessä on *omaelämäkerrallinen sopimus*, josta fiktion mahdollisuus on poissuljettu:

Ce seul fait exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du *mensonge* (qui est une catégorie "autobiographique") et non de la fiction.⁴⁹

Lejeunen mukaan on siis mahdotonta, että samaan teokseen sisältyisi sekä fiktiivistä että omaelämäkerrallista materiaalia, ja että tekijä olisi samanaikaisesti rinnastettavissa teoksen päähenkilöön.⁵⁰ Omaelämäkerta on sopimuksenvarainen teksti, jonka merkitys muodostuu viime kädessä lukijan kautta. Tämän vuoksi Lejeune puhuu *lukusopimuksesta*. Omaelämäkerrallinen sopimus tarkoittaa kirjailijan sitoutumista oman elämänsä totuuden kertomiseen. Omaelämäkerrallisen sopimuksen vastapariksi Lejeune esittää teoksessaan *fiktiivistä sopimusta*, joka koostuu kahdesta ehdosta.⁵¹ Toinen ehto koskee Lejeunen mukaan sitä ilmeistä tosiasia, etteivät romaanin tekijä ja kertoja voi olla identtisiä, ja toisen puolen sopimuksesta muodostaa fiktiivisyyden vahvistus. Lejeune tarkoittaa fiktiivisyyden vahvistuksella tilannetta, jolloin esimerkiksi teoksen alaotsikkona lukee ”romaanin”, eli siinä viitataan selkeästi fiktiiviseen teokseen. Gérard Genette kutsuu tällaisia fiktiivisyyden vahvistuksia *paratekstuaalisiksi* merkeiksi. Genetten mukaan näiden ”merkkien” tehtävänä on suojella lukijaansa väärinkäsityksiltä sen suhteen, miten teosta tulisi

⁴⁸ Ibid., 28.

⁴⁹ “Tämä seikka sulkee pois fiktion mahdollisuuden. Vaikkakaan kertomus ei pitäisi historiallisesti paikkaansa, se ei kuulu fiktion, vaan *valheen* luokkaan (joka on yksi “autobiografian” kategoria).” (Ibid, 30, suom. VV, kursivi alkuperäinen).

⁵⁰ Vuonna 2005 ilmestyneessä teoksessaan *Signes de vie. Le pacte Autobiographique 2* Lejeune on laventanut määritelmäänsä. Tässä yhteydessä käytän kuitenkin vuoden 1975 määritelmää, sillä se on oleellinen autofiktio-termin syntymisen kannalta.

⁵¹ Lejeune, 1975, 27.

lukea.⁵²

Lejeunen teos ilmestyi aikana, jota Kosonen kutsuu 1970–1980 -lukujen ranskalaisen omaelämäkerran epäjatkuvuuden ympäristöksi.⁵³ Tällä hän tarkoittaa myöhäismodernia tyyliä, jossa elämäntapahtumia, muistoja ja kokemuksia ei enää rousseaulaisittain sidottu yhteen, vaan ne jätettiin irrallisiksi, paloiksi ja siruiksi tekstin keskelle. Lecarme puhuu omaelämäkerran yleisestä kehityksestä, jossa omaelämäkerran nähtiin laajenevan ja erilaistuvan. Omaelämäkerran uusi aika oli koittanut, ja tätä uutta aikaa olivat raivaamassa muun muassa Roland Barthes, Georges Perec ja Serge Doubrovsky. Kirjallisuudessa näkyi kaksi ilmiötä: siirtymä takaisin omaelämäkertaan ja minä-kerrontaan, sekä kokeellinen kerronta, joka sekoitti fiktiota ja omaelämäkerran traditiota.⁵⁴

2.2 Fiktion rajoilla: autofiktiosta

Ranskalainen kirjailija ja kirjallisuudentutkija Serge Doubrovsky, *autofiktion* isähahmo, näki Philippe Lejeunen edellä esitellyt omaelämäkerta koskevat mallit haasteena, ja julkaisi vuonna 1977 teoksensa *Fils* – kuin Lejeunelle heitettyä haasteena. Doubrovskyn teos on minämuotoista proosaa, päähenkilönään kirjailija ja kirjallisuudentutkija Serge Doubrovsky, ja teoksen kannessa on maininta ”romaanin”. Romaanin esipuheessa Doubrovsky esittelee kirjansa ”autofiktioksi” (*autofiction*). Kyseinen teos liittyy jo edellä mainitsemaani 1970 -luvun omaelämäkerran fiktiivistämiseen, uuteen aikaan, jossa moderni omaelämäkerta erilaistui. Doubrovsky oli tässä muutoksessa yhtenä keskeisenä toimijana. Doubrovskyn teos herätti paljon keskustelua Ranskassa, samoin kuin kirjailijan vuonna 1989 ilmestynyt teos *Le livre brisé*. Doubrovsky liitti kyseisen romaanin juoneen oman vaimonsa kuoleman, joka todellisessa elämässä tapahtui kirjan kirjoittamisen aikana.⁵⁵

Autofiktio on Doubrovskyn vastaus Lejeunen teoksessaan esittämiin teoreettisiin

⁵² Genette 1991/1993, 79.

⁵³ Kosonen 2000, 22.

⁵⁴ Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 267.

⁵⁵ Zipfel 2005, 36.

pohdintoihin omaelämäkerran eri kerrontatilanteista. Doubrovsky halusi määritellä kerrontatilanteen- ja tyylin, joka sovittautuisi niihin kohtiin, joita Lejeune piti määrittelemättöminä tai epäselvinä. Lejeune piti määrittelemättömänä juuri tilannetta, jossa omaelämäkerrallinen kerronta yhdistyi fiktiiviseen kerrontaan. Määrittelemätön tilanne oli siksi, että hänen mukaansa tällainen toden ja fiktion hybridi oli epäselvä ja mahdoton. Omaelämäkerrallinen kerrontahan sitoutui Lejeunen mukaan toden puhumiseen, kun taas fiktion kohdalla lukusopimus on luonnollisesti fiktiivinen. Tätä ”määrittelemätöntä” kerronnan tyyliä Doubrovsky alkoi kutsua autofiktioksi.⁵⁶

Mitä autofiktio käsitteenä tarkasti ottaen tarkoittaa? Sanan ensimmäinen puolisko ”auto” viittaa käsitteen omaelämäkerralliseen puoleen, itsen ja totuuden ilmaisuun, ”fiktio” taas kaikkeen sellaiseen mikä on keksittyä. Olisiko mahdollinen suomennos niinkin kankea yritelmä kuin *itsen fiktio* tai *minäfiktio*?⁵⁷ Tässä luvussa tulen käsittelemään autofiktion problematiikkaa laajemminkin, mutta yksinkertainen määritelmä autofiktiosta voisi olla seuraava: autofiktio on kirjallisuutta, jossa kirjailija sekoittaa oman elämänsä aineksia fiktion, ”rikastuttaa” kerrontaansa keksityillä lisäyksillä, ja nimittää teostaan romaaniksi. Oleellista on lisäksi teoksen päähenkilön identtisyys kirjoittajan kanssa. Ranskalainen kirjallisuudentutkija Vincent Colonna tarjoaa autofiktioon keskittyvässä väitöskirjassaan seuraavanlaista, laajempaa määritelmää autofiktiolle:

Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre [...] dans un histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur.⁵⁸

Kuten Colonna määritelmästäkin voidaan huomata, autofiktiolle on tyypillistä, samoin kuin omaelämäkerralle, päähenkilön identtisyys kirjoittajan ja kertojan

⁵⁶ Hubier 2003, 121.

⁵⁷ Suomessa on kuitenkin käytetty ”autofiktio”-termiä ilmiötä käsittelevässä tutkimuksessa. Kts. esimerkiksi Koivisto 2004. Tutkimusta ei kuitenkaan ole paljon, joten kyseisen käsitteen vakiintumisesta suomalaisen tutkimukseen ei nähdäkseni voida vielä puhua.

⁵⁸ Colonna, 2004, 70–71. ”[Autofiktiota ovat] kaikki ne kirjalliset yhdistelmät joissa kirjailija esiintyy oikealla nimellään tarinassa, jossa esiintyy fiktiiviselle tarinalle ominaisia tuntomerkkejä, joita ovat epätodellinen sisältö, perinteinen rakenne (romaanin, komedian) tai lukijan kanssa tehty sopimus menneisyyden [kerronnasta].”

kanssa. Colonna lisää autofiktion piirteisiin myös epätodelliset, fantastiset tapahtumat, jotka siirtävät kerronnan pois omaelämäkerraksi tunnistettavasta tyylistä. Hän korostaa erityisesti sitä, miten kieli ja kompositio irrottavat autofiktion totuudesta, jota taas omaelämäkerralta vaaditaan:

Autobiographique? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde[...]. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avait confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.⁵⁹

Kerronta on aina jotakin kielen avulla uudelleen rakennettua jo eletyistä kokemuksista. Autofiktion kieli on ”kielen seikkailua” kaunokirjallisen teoksen muodossa. Juuri kaunokirjallinen teos ideana, fiktioon jo valmiiksi sitoutuneena, vapauttaa autofiktion siis osittain vapaaksi totuuden kahleista; autofiktio leikittelee totuuden ja fiktion rajalla hipaisten kumpaakin, juurtumatta kuitenkaan lopullisesti kummallekaan puolelle. Kuten omaelämäkertaa ja autofiktioita tutkinut Jacques Lecarme sanoo, autofiktio ei ole omaelämäkerran vastakohta, vaan se voidaan käsittää eräänlaisena kahlitsemattomana omaelämäkertana.⁶⁰ Lecarme vertaakin Doubrovskya kirjoittajana osuvasti Woody Alleniin: samanlaisella kujeilevalla tavalla kuin Woody Allen myös Doubrovsky antaa lukijansa nähdä paloja eletystä elämästään.⁶¹

Doubrovskya pidetään *autofiktio*-termin keksijänä, sillä hän oli ensimmäinen joka käytti kyseistä termiä ja esitteli sen vuonna 1980 yhtenä periaatteena nykykirjallisuuden ymmärtämiseksi.⁶² Vaikka autofiktiota ensisijaisesti pidetäänkin ranskalaisen nykykirjallisuuden ilmiönä, Päivi Koivisto huomauttaa aivan oikein, ettei Doubrovsky tietenkään ollut ensimmäinen autofiktion tyyliin kirjoittava. Jo

⁵⁹ “Autobiografiaa? Ei, se on varattu tämän maailman tärkeille [henkilöille]. [Tämä on] fiktiota ehdottoman tosista tapahtumista ja tehdyistä asioista; jos halutaan [sanoa], *autofiktiota*, jonka huomaan uskotaan seikkailun kieli kielen seikkailussa, viisaudessa, ja perinteisen tai uuden romaanin syntaksissa.” (Dobrovsky, 1977, 10, suom. VV, kursiivi alkuperäinen).

⁶⁰ Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997/1999, 268.

⁶¹ Ibid., 268–269.

⁶² Hubier 2003, 121.

paljon ennen termin keksimistä autofiktioiksi määritettäviä teoksia oli ilmestynyt niin Ranskassa kuin muissakin maissa.⁶³ Esimerkkinä vanhemmista autofiktioista Lecarme mainitsee muun muassa Célinen *D'un château l'autre* (1957) ja Coletten *La naissance du jour* (1928).⁶⁴ Autofiktiivisinä lähestyttäviä tekstejä näyttääkin olleen olemassa jo kauan. Doubrovsky ainoastaan keksi näille teksteille yhteisen nimittäjän.

Myös Vincent Colonna mukaan autofiktiivisiä tekstejä on ilmestynyt jo vuosisatoja, ja uusia romaaneja ilmestyy yhä lakkaamatta käyttäen samaa kirjoittamisen tekniikkaa.⁶⁵ Päivi Koiviston mukaan tämä faktan ja fiktion yhdistävä tyyli taas voidaan liittää postmodernistiseen kirjallisuuteen, sillä se käyttää hyväkseen juuri sellaisia kerronnan tekniikoita, joissa omasta itsestä kirjoittamisen ongelmallisuus paljastetaan. Näen autofiktion Koiviston tavoin uutena, postmodernistisen kirjallisuuden ilmiönä. Postmodernismin radikaaleimmat ilmentyvät näyttävät jääneen ohimeneviksi muotokokeiluiksi, mutta nykykirjallisuudessa käsitellään yhä samoja ontologisia kysymyksiä, jotka olivat postmodernististen kokeilujen taustalla.⁶⁶ Postmodernin teoriaan palaan tutkielmani subjektia koskevassa analyysiluvussa 3.2.

2.2.1 Autofiktion problematiikkaa: totuuden suhde muistiin

Jean-Paul Sartren esittämä lausahdus “kaikki taide on epärehellistä”⁶⁷ herättää kysymyksiä myös omaelämäkerran ja totuuden suhteesta. Philippe Lejeune puhuu omaelämäkerrallisista teoksista todellisuuteen *viittaavina* (referentiaalisina) teksteinä. Aivan kuten tieteelliset tai historialliset tekstit, ne väittävät välittävänsä tietoa todellisuudesta. Tämä todellisuus johon tekstissä sanottu kohdistuu, on tekstin ulkopuolella olevaa, ja näiden tekstien tavoitteena on luoda jotain, joka näyttäytyy yhtenevänä tuon ulkoisen totuuden kanssa.⁶⁸ Mutta kuten Lejeune huomauttaa,

⁶³ Koivisto 2005, 180.

⁶⁴ Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 274.

⁶⁵ Colonna 2004, 1.

⁶⁶ Koivisto 2005, 181–182.

⁶⁷ Sartre 1947, 7.

⁶⁸ Lejeune 1975, 36.

tavoitteena ei ole kuitenkaan vaikutelma todellisuudesta (*l'effet de réel*⁶⁹), vaan paremminkin *kuva* todellisuudesta. Omaelämäkerralliseen totuuteen ei kuitenkaan liitetä usein odotusta absoluuttisesta, aukottomasta totuudesta. Omaelämäkerrallinen totuus on aina subjektiivista totuutta, ja kuten Lejeune asian muotoilee, kyseessä on *mahdollisimman* tarkka totuus, eli totuus ”kuten minä sen muistan, sikäli kuin voin siihen itse vaikuttaa [...] huolimatta muistin väistämättömistä harha-askeleista, virheistä, tahattomista vääristymistä”.⁷⁰

Edellisen perusteella on mahdollista kyseenalaistaa koko omaelämäkerran totuudenmukaisuus. Mikä on muistin aiheuttamien vääristymien osuus pätevän totuuden kertomisessa? Päivi Koivisto muistuttaa, miten omaelämäkerralta näyttävä romaani saa lukijan kyselemään teoksen lajiasemaa ja totuuden ja fiktion suhdetta tekstissä eri tavalla kuin samanlaisia retorisia strategioita käyttävä omaelämäkerta.⁷¹

Tutkimuskohteeni Amélie Nothomb näyttää itsekin osallistuvan teostensa faktan ja fiktion olemassaoloa koskevaan keskusteun. Hän kirjoittaa omaelämäkerralliseksi väitetyssä romaanissaan *Métaphysique des tubes* (2000):

Une affirmation aussi énorme – “je me souviens de tout” – n’a aucune chance d’être crue par quiconque. Cela n’a pas d’importance. S’agissant d’un énoncé aussi invérifiable, je vois moins que jamais l’intérêt d’être crédible. (Nothomb 2000, 41.)

Niin suurella väitteellä '-muistan kaiken' ei ole mahdollisuutta tulla uskotuksi kenenkään taholta. Se ei ole oleellista. Koska tämä väite on mahdotonta osoittaa todeksi, koen itsekin yhä vähemmän kiinnostusta siihen, että olisin uskottava.

Nothombin voi siis tulkita jättävän autofiktioissaan absoluuttisen totuuden marginaaliin: se on yhdentekevää, lopputuloksen kannalta merkityksetöntä. Hänen pyrkimyksensä ei näytä olevan tunnustustarina, vaan teos joka kertoo

⁶⁹ Vrt. Barthes 1993, 108. “[...] yhden ainoan referentin hyväksi tulee itse realismin merkitsijä: se tuottaa *toden tunnun*, sen tunnustamattoman todenvastaavuuden perustan, joka muodostaa moderniteetin kaikkien tavallisten teosten estetiikan.”

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Koivisto 2005, 180.

elämäntarinan. Se, onko kaikki kerrottu totta, on merkityksetöntä. Kuten Jaccomard toteaa, nykykirjailijat ovat yhtä aikaa taipuvaisia sekä liioittelemaan että väheksymään omaelämäkerrallista leimaa, ja he pyrkivät hämärtämään kaikki mahdolliset yleiset kahtiajaot omaelämäkerran ja romaanin välillä, erityisesti totuuden kertomisen suhteen.⁷²

Fiktio ja omaelämäkerran eroa on pohtinut myös Sidonie Smith teoksessaan *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* (2001). Selkeän raja-aidan asettaminen fiktion ja omaelämäkerran välille on aina ongelmallista. Smith huomauttaakin, miten omaelämäkerran lukija tulee aina tekstin äärelle sillä olettamuksella, että kertoja on elävä ihminen ja jakaa samanlaisen kokemusmaailman kuin hän itse. Lisäksi lukija olettaa kerronnan olevan läpinäkyvä ja todenmukainen näkemys maailmasta. Smithin mukaan Roland Barthes'n autofiktio *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) ja muut 1970-lukulaiset ranskalaiset autofiktiot esittävät, ettei varmaa totuutta oman itsen menneisyydestä ole tavoitettavissa. Lejeunen mainitsema viittaavuussuhde toistuu tässäkin: sitä ”totuutta”, jonka oletetaan olevan tekstin ulkopuolella, ei ole mahdollista tavoittaa kirjoittamalla. Tuotos on Smithin arvion mukaan vääjäämättä fiktiota, ja näin omaelämäkerran ja fiktion raja pysyy edelleen näennäisenä.⁷³ Toisaalta, samalla tavoin kuin omaelämäkerran ja ehdottoman totuuden yhdistelmä näyttää mahdottomalta, Gérard Genette huomauttaa ettei puhdasta fiktiota voida esittää olevan olemassa, koska kaikkien fiktiivisten tekstien voidaan nähdä pohjaavan ei-fiktiivisiin kirjoituksiin.⁷⁴

Smith ilmeisesti yhtyy niihin kannanottoihin, joiden mukaan kaikki kirjoitettu on aina fiktiota, pelkkää heijastumaa todellisuudesta. Jos autofiktio määrittely on vaikeaa, niin myös fiktio käsitteenä on monimutkainen ja monesta eri suunnasta lähestyttävissä oleva. Tässä tutkielmassa suhtaudun itse fiktion Dorrit Cohnin hengessä, jonka mukaan fiktio on lyhyesti sanottuna ei-referentiaalinen kertomusmuoto. Tämä tarkoittaa sitä, että fiktiivinen teos luo itse sen maailman johon

⁷² Jaccomard 2003, 18.

⁷³ Smith 2001, 186.

⁷⁴ Genette 1991/1993, 82–83.

se viittaa, juuri tekemällä viittauksia siihen.⁷⁵ Tutkielmani analyysi-osiossa palaan vielä tähän mielenkiintoiseen kysymykseen tekstin ulkopuolisesta subjektista sekä faktan ja fiktion suhteesta.

2.2.2 Heterogeenisyyden ongelma

Päivi Koivisto mukaan Doubrovskyn kommentit omaelämäkertaan koskien on tärkeää sijoittaa 1970- ja 1980 -lukujen kontekstiin. Lisäksi Koivisto muistuttaa, miten omaelämäkerran käsittäminen on muuttunut 1980-luvulta lähtien pelkästä lineaarisesti etenevästä kirjoituksesta sisällyttämään myös sen nykymuodot.⁷⁶ Näihin nykymuotoihin voidaan sisällyttää nähdäkseni nykyään myös omaelämäkerran postmoderni muoto autofiktio. Autofiktion ongelmallisesta määrittelystä kuitenkin kertoo esimerkiksi se, miten Päivi Kosonen on väitöskirjassaan tarkastellut Nathalie Sarrauten, Marguerite Durasin, Alain Robbe-Grillet'n ja Georges Perecin tekstejä nimenomaan omaelämäkerrallisina teksteinä, moderneina omaelämäkertoina, kun taas autofiktiosta kirjoittanut Jacques Lecarme liittää kyseiset kirjailijat Barthesin (*Roland Barthes par Roland Barthes*⁷⁷) ja Doubrovskyn lisäksi kuulumaan autofiktiivisen kirjallisuuden pariin.⁷⁸ Barthes kirjoittaa kumouksellisena pidetyn omaelämäkertansa ensimmäisellä sivulla: "Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman".⁷⁹ *Encyclopedia of Contemporary French Culture* esittää 1970-luvun lopun omaelämäkerrallisen innostuksen vaikuttaneen ranskalaiseen sodanjälkeiseen *Nouveau Roman* -nimiseen kirjalliseen liikkeeseen siinä määrin, että Alain Robbe-Grillet, yksi Kososen tutkimuskohteista ja nouveau romanisteista, kirjoitti yhteensä kolme teosta, joissa omaelämäkerrallinen ja mielikuvituksellisen materiaali yhdistyvät juuri autofiktiolle tyypillisellä tavalla.⁸⁰

⁷⁵ Cohn 2006, 23–24.

⁷⁶ Koivisto 2005, 180.

⁷⁷ Roland Barthes ei itse käytä autofiktio käsitettä, vaan luonnostelee idean heterodiegeettisestä romaanista, jossa päähenkilö on nimeltään R.B., kuuluisa kirjailija. (Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 269.)

⁷⁸ Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 267.

⁷⁹ Barthes 1977, 3. "Kaikkeen tähän täytyy suhtautua kuin se olisi romaanin henkilöahmon kertomaa."

⁸⁰ Hughes & Reader 1998, 40.

Autofiktion ydin näyttäytyykin hyvin heterogeenisenä. Lecarme huomauttaa, miten autofiktion lajin piiriin tulee tyylillisesti ja temaattisesti hyvin erilaisia teoksia, kun autofiktiolle tärkeimpänä tunnuspiirteenä pidetään todellisen kirjailijan ja romaanin päähenkilön samannimisyyttä.⁸¹ Gérard Genette näyttää käsittävän autofiktion kollegoistaan poikkeavalla tavalla. Teoksessaan *Fiction & Diction* Genette käsittelee autofiktiota vain parilla lauseella eikä mainitse lainkaan Doubrovskyn teoksia tai mielipiteitä. Esimerkkinä *aidosta* ja hyväksyttävästä autofiktiosta hän mainitsee Danten *Jumalaisen näytelmän*, sillä teoksessa toteutuu kerronta, jota Genette kutsuu *homodiegeettiseksi* kerronnaksi. Homodiegeettinen kerronta on minäkerrontaa, ja lisäksi kertoja, tekijä ja päähenkilö ovat identtiset. Tärkeimpänä autofiktion kriteerinä Genette näyttää pitävän täysin fiktiivisiä tapahtumia homodiegeettisessä kerrontatilanteessa. Hän havainnollistaa autofiktion idean seuraavasti: ”minä, kirjailija, kerron sinulle tarinan, jossa olen päähenkilö mutta joka ei koskaan oikeasti tapahtunut minulle”.⁸² Aidon autofiktion vastakohtana Genette mainitsee valheelliset (*faux*) omaelämäkerrat.⁸³ Tämän kommentin on nähty viittaavan Doubrovskyn töihin vähemmän mairittelevalla tavalla: epäeettisinä, häpeällisinä, pelkurillisina ja petollisina.⁸⁴ Genette siis näkee autofiktion kirjallisuudenlajina, jonka tärkeimpänä tunnusmerkkinä on (esimerkiksi Lecarmen näkemyksestä poiketen) kerronnallisen sisällön *autenttinen* fiktiivisyys, ja juuri tämä piirre tekee hänen mielestään autofiktiosta *aitoa*. Valheellisina autofiktioina Genette näkee autofiktiot, jotka ovat Genetteä lainaten fiktiota vain ”laillisessa tarkoituksessa”; toisin sanoen teos, joka on fiktion taakse verhottu omaelämäkerta.⁸⁵ Tällä hän ilmeisesti tarkoittaa tilannetta, jossa kirjoittaja on tietoisesti halunnut peitellä ihmisten henkilöllisyyksiä arkaluontoisia asioita paljastaessaan. Genetten voidaankin sanoa käsittävän autofiktion täysin eri tavalla kuin esimerkiksi Doubrovsky tai Lecarme.

Kiistatta autofiktio on hyvin laajasti käsitettävä ilmiö, jos ottaa huomioon edellä esittelemäni termiä koskevat tutkimukset ja näkemykset. Tämän vuoksi koenkin

⁸¹ Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 275.

⁸² Genette 1991/ 1993, 76.

⁸³ Genette 1991/ 1993, 74 -75, 77.

⁸⁴ Kts. Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 269; Hughes 2002.

⁸⁵ Genette 1991/ 1993, 77.

tarpeelliseksi havainnollistaa omaelämäkerran, fiktion ja autofiktion keskinäisiä suhteita kaaviolla, jonka avulla erilaiset yhdistelmät teoksen tekijään yhdistettävänä ovat nähtävissä selkeämmin. Seuraavassa taulukossa esitän jo tämän luvun alussa viittaamaani Lejeunen omaelämäkerrallisen sopimuksen taulukkoa mukaillen, miten itse näen autofiktion sijoittuvan fiktion ja omaelämäkerrallisten teosten joukkoon:

Päähenkilön nimi→ Sopimus↓	1 ≠ tekijä	2 = 0	3 = tekijä
A) fiktiivinen	romaani	romaani	autofiktio Genetten mukaan (esim. Danten <i>Jumalainen näytelmä</i>)
B) = 0	romaani	määrittelemätön, lukijan päättävissä	AUTOFIKTIO
C) omaelämäker- rallinen	“julistettu omaelämäkertana ”, mutta tekijän nimi kuitenkin poikkeaa päähenkilön nimestä	omaelämäkerta; päähenkilöllä ei nimeä, mutta muuten käy ilmi, että kyseessä omaelämäkerta	perinteinen omaelämäkerta, (esim. Rousseau'n <i>Tunnustuksia</i>)

Taulukko 1. V.V., 2008.⁸⁶

Päähenkilön nimi ja lukusopimuksen luonne luovat ehdot sille, miten eri teoksiin suhtaudutaan. Fiktiivinen ja omaelämäkerrallinen sopimus ovat selkeitä tapauksia, mutta Lejeunen käyttämä merkki ”0” viittaa tapaukseen, jossa B) sopimusta ei ole tunnistettavissa, ja 2) tekijää ei ole teoksessa nimetty, eli hän on tuntematon. Olen sijoittanut autofiktion lokeroon, jonne sen koen sijoittuvan tutkielmani teon aikana tutustumani teoreettisen materiaalin perusteella ja olen tehnyt muutamia muutoksia Lejeunen alkuperäiseen malliin. Lejeune esittää paikalle 3B omassa taulukossaan omaelämäkerrallista tilannetta, jossa kertoja-henkilöhahmon ja kirjailijan nimet ovat

⁸⁶ Mukailtu Philippe Lejeunen taulukon mukaan. Kts. Lejeune, 1975, 28.

identtiset, mutta teoksen lajikategoriasta ei voida olla heti varmoja, koska lukija ei löydä tekstistä tai sen ulkopuolelta sopimusta. Esimerkkinä hän antaa Sartren teoksen *Sanat* (1964), jossa teoksen nimi tai kertomuksen alku eivät anna minkäänlaisia vihjeitä siitä, että tekstiin pitäisi suhtautua omaelämäkertana. Teoksen edetessä käy kuitenkin ilmi, että kertojan viittaama ”minä” on nimeltään Jean-Paul Sartre. Myös teoksen tapahtumissa ja yksityiskohdissa viitataan kirjailijan elämän oikeisiin tapahtumiin. Tämä sulkee pois sen, että kyseessä olisi ainoastaan homonyymi, eli että päähenkilö olisi täysin fiktiivinen, erilainen ja rakennettu hahmo vailla mahdollisuutta identifikoitua tekijänsä kanssa.⁸⁷

Nämä edellä mainitut seikat ohjaavat omat ajatukseni selkeästi autofiktion suuntaan siinä mielessä kuin esimerkiksi Doubrovsky ja Lecarme sen käsittävät, ja jollaisena näen autofiktion ilmenevän Nothombin teoksissa. 3B -kohdan autofiktio on *referentiaalista* eli todellisuuteen viittaavaa autofiktiota. Referentiaalisuus tässä yhteydessä tarkoittaa sitä, missä mielessä omaelämäkerrallisen tekstin merkitys syntyy sisäisistä merkitysrakenteista ja missä määrin teksti viittaa ulkopuolelleen: tekijään tai yhteiskuntaan.

Toinen tekemäni muutos taulukossa on kohta 3A, jonka Lejeune alkuperäisessä mallissa on jättänyt tyhjäksi, koska hänen mukaansa fiktiivisen tarinan päähenkilön julistautuminen identtiseksi tekijänsä kanssa olisi ristiriitaista.⁸⁸ Tällaista tilannetta Genette kuitenkin nimittää *aidoksi* autofiktioksi. Aidolla autofiktiolla Genette tarkoittaa totuttua romaanikerrontaa vastaavaa autenttisen fiktiivistä kerrontaa.⁸⁹ Niitä teoksia, joita itse lähestyn autofiktioina, Genette tarkastelee valheellisina teksteinä. Genetten näkökulmaa ei ole syytä kumota, mutta se on kuitenkin mielestäni liian yksinkertaistava ja riittämätön autofiktion tutkimiseen. Jos taas Genetten näkemys yhdistetään referentiaaliseen autofiktioon, tällöin autofiktiona pidettyjen teosten määrä kasvaa, sillä autofiktioksi lasketaan kaikki fiktiiviset tekstit, joissa kerronta on homodiegeettistä. Tässä tapauksessa myös esimerkiksi Proustin teosta *Kadonnutta*

⁸⁷ Lejeune, 1975, 30.

⁸⁸ Ibid., 31.

⁸⁹ Genette, 1993, 77.

aikaa etsimässä (1913–1927) voidaan lähestyä autofiktiivisenä tekstinä, vaikka kertojan identiteetti on epämääräinen, koska hänestä käytetään ainoastaan etunimeä.⁹⁰ Seuraavassa kappaleessa käsittelem Proustin teosta koskevaa tutkimusta hieman tarkemmin, sillä se on kieltämättä yksi faktaa ja fiktiota sekoittavien romaanien kuuluisimmista tapauksista ja sen vuoksi merkittävä.

2.2.3 Tapaus *Kadonnutta aikaa etsimässä*

Proustin lajityypin kysymyksen kannalta ongelmallisena pidettävää teosta on tutkittu paljon. Dorrit Cohn mainitsee Louis Martin-Chauffierin luokitelleen 1943 *Kadonnutta aikaa etsimässä* (*À la Recherche du Temps Perdu*, 1913–1927) ”mielikuvitukseen perustuvaksi romaaniksi”. 1960-luvulla *Kadonnutta aikaa etsimässä* -sarjan tulkinta vakiintui romaaniksi, ja omaelämäkerrallinen näkemys muuttui kielletyksi tutkijoiden keskuudessa. Viimeisen parinkymmenen vuoden aikana on vakiintunut käsitys, jonka mukaan *Kadonnutta aikaa etsimässä* ei ole suoraviivaisesti vain omaelämäkerta tai romaani, vaan jonkinlainen yhdistelmä niiden väliltä.⁹¹

Genette käsittelee *Kadonnutta aikaa etsimässä* teoksessaan *Figures III* (1972) ja Cohn tarkastelee teoksessaan *The Distinction of Fiction* (1999) ylipäätään tutkimusta, joka keskittyy sarjaan *Kadonnutta aikaa etsimässä*. Cohn tarkastelee erityisesti tutkimusta, joka keskittyy problemaattisena pidettyyn lajityypin ylittämiseen. Lisäksi hän itse analysoi *Kadonnutta aikaa etsimässä* -sarjaa kohtaamalla tekstissä omien sanojensa mukaan ”Proustin epämääräisyyden kasvoista kasvoihin”.⁹² Kysymys teoksen omaelämäkerrallisesta tai kaunokirjallisesta luonteesta on oleellinen myös omien kohdeteosteni kohdalla.

Kadonnutta aikaa etsimässä ei voi parateksteihin vetoamalla tunnistaa romaaniksi tai omaelämäkerraksi. Siinä ei ole alaotsikkoa eikä esipuhetta. Onko teos siis romaani,

⁹⁰ Zipfel 2005, 36.

⁹¹ Cohn 2006, 83–84.

⁹² Cohn 2006, 76.

omaelämäkerta vai autofiktio? Kysymykseen olisi helppo vastata, jos päähenkilö olisi nimetty, mutta kuten edellä mainitsin, Proust on jättänyt päähenkilönsä ilman nimeä ja tämän vuoksi mysteeri ei saa vastausta. Kirjailijan oma nimi mainitaan sarjan aikana kahdesti, mutta maininnat ovat Cohnin mukaan enemmänkin hämmentäviä kuin arvoituksellisuutta vähentäviä. Tämän vuoksi Cohn katsoo Proustin paremminkin pyrkineen korostamaan teoksen lajityypin ongelmallisuutta kuin selkiyttämään sitä koskevaa kysymystä.⁹³

Genette mainitsee myös Marcel-nimen esiintulon teoksen maailmassa ja pohtii omaelämäkerran ja fiktion välistä problematiikkaa. Genetten mukaan nimen maininta näyttää jättävän lajityypin jonnekin omaelämäkerran ja fiktion välille, sillä teoksessa on päähenkilö joka ei ole täysin Marcel Proust, mutta ei myöskään täysin joku toinen, joka sanoo ”minä”.⁹⁴ Myöhemmin ilmestyneessä teoksessaan *Fiction & Diction* Genette kuitenkin näyttää muuttaneen mieltään kyseisen henkilöhahmon identiteetistä, sillä hän esittää jyrkän näkemyksen jonka mukaan mikään puhunnoista ei kuulu Marcel Proustille. Genetten mukaan Proust vain ”esittää” olevansa Marcel tai joku muu, vaikka kerronnallisella sisällöllä olisikin yhteyksiä tekijänsä omaan elämäntarinaansa, elämään tai mielipiteisiin.⁹⁵ Cohnin mukaan Genetten yllättävä takinkääntö ei ole satunnainen oikku, vaan johtuu tämän myöhemmin ilmestyneen teoksen näkökulmasta, jossa siirrytään kerronnallisuudesta enemmän tekstien fiktiiviseen ja kirjalliseen luonteeseen.⁹⁶

Esimerkiksi Genetten mielipiteen muuttuminen teoksen suhteen ajan myötä, sekä teoreettisen keskustelun määrä osoittavat kuinka ongelmallisesta teoksesta on kyse. Tämä kertoo myös siitä, kuinka vaikea *Kadonnutta aikaa etsimässä* on asettaa mihinkään olemassaolovaan lajityyppiin. Teoksen tutkimusta on aina leimannut epävarmuus. Tuo epävarmuus muistuttaa muidenkin lajityyppien rajoilla olevien teosten tutkimisen vaikeudesta.

⁹³ Ibid., 80.

⁹⁴ Genette 1980, 249.

⁹⁵ Genette 1993, 34.

⁹⁶ Cohn 2006, 87.

2.2.4 Lukijan rooli autofiktiivisen maailman muodostumisessa

Omaelämäkerta antaa lukijalleen paljastamisen ja tietämisen mielihyvää. Sitä luetaan monimielisesti, välillä kertojan puhetta epäillen, välillä häneen samastuen.⁹⁷ Aivan kuten omaelämäkertaan, myös autofiktioon liittyy kirjailijan ja lukijan välinen lukusopimus. Lukijan on Päivi Kososen mukaan pystyttävä liittämään teksti tuttuun viitekehykseen, joko johonkin aiemmin lukemaan tai eletyn todellisen mallin tarjoamaan kehykseen.⁹⁸ Hélène Jaccomard kirjoittaa, kuinka teoreettinen keskustelu on saanut modernin lukijan odotushorisontin muuttumaan siten, ettei hän esimerkiksi lapsuutta koskevien muistojen kohdalla oletta tekstin olevan puhtaasti todenmukaista, vaan etsii siitä myös mielikuvitusta.⁹⁹ Jaccomardin oletus voidaan kuitenkin nähdä kovin optimistisena, jos otetaan huomioon esimerkiksi jo johdannossa viittaamani Dorrit Cohnin näkemys lukijuudesta autofiktion kohdalla. Cohnin mukaanhan lukija yleensä valitsee fiktiivisen *tai* omaelämäkerrallisen lukutavan, ei jotain siltä väliltä. Ehkä suhtautuminen autofiktioihin muuttuu tämän kirjoittamisen tyylin yleistymisen myötä osittaisesta hämmennyksestä hyväksyvämpään, ja niiden suosio kasvaa; lukijat oppivat tunnistamaan, mistä faktan ja fiktion sekoittamisessa on kyse, ja miten teoksia tulee lukea.

Autofiktio tulee olevaksi lukijansa kautta. Kyse on ennen kaikkea lukustrategiasta, siitä miten lukija tulkitsee teosta. Teosta voi lukea puhtaasti romaanina, mutta lukemiseen tulee mukaan uusi taso, jos lukija olettaa esimerkiksi paratekstuaalisten merkkien perusteella osan tarinasta olevan omaelämäkerrallista. Esimerkiksi Nothombin ranskankielisten, omaelämäkerrallisiin faktoihin pohjaavien teosten kansikuvassa poseeraa Amélie Nothomb itse. Kirjailijan kuva on myös *Biographie de la Faim* -teoksen kannessa, vaikka nimiölehdellä ei ole mainintaa teoksen genrestä. Tämä epäilemättä ohjaa lukijan ajatukset kohti omaelämäkerrallista kertomusta.

Amerikkalainen kirjallisuudentutkija Wayne C. Booth kirjoittaa osuvasti teoksessaan

⁹⁷ Kosonen 1995, 1.

⁹⁸ Ibid., 3.

⁹⁹ Jaccomard 2003, 19.

The Rhetoric of Fiction (1983) lukijan roolista sellaisen romaanin luennassa, joka näyttää tekijänsä omaelämäkerralta ja sisältää useita yksityiskohtia kirjailijan elämästä sekä tämän omia mielipiteitä:

We can be sure that some readers will take the book as strictly autobiographical; others will go sadly astray in overlooking ironies that are intended and in discovering ironies that are not there. But for the rare reader who can make his way through this jungle, the delight will be great indeed.¹⁰⁰

Autofiktiota kirjoittava kirjailija antaa lukijalleen siis johtolangat siihen, miten kirjaa tulee lukea: ei faktana, mutta ei myöskään pelkkänä fiktiona. Autofiktion voisi sanoa olevan mielikuvitukselle avointa totuutta tai omaelämäkertaa muistuttavaa narsistista kirjoitusta, jossa edellisestä eroten kuitenkin tehdään hämäräksi totuus ja sen esitys. Autofiktion subjekti, ”minä”, ei omaelämäkerran tavoin viittaa pysyvään todellisuuteen vaan konstruktion, jossa minuuden identiteettiä ei oikeasti ole. Kertoja kuitenkin antaa pieniä vihjeitä totuudesta. Autofiktiossa kertova ”minä” on fiktiivinen rakennelma. Kyse ei ole todellisesta, elävästä henkilöstä, vaan kirjallisuuden maailmassa olemassa olevasta henkilöahmosta, jolle kirjailija on lainannut nimensä ja elämäntarinansa. Voidaankin puhua tietynlaisesta epätarkasti heijastuvasta minuudesta; kirjailijan voidaan ajatella tulkitsevan itseään peilikuvan kautta, mutta tällöin takaisin heijastuva kuva on hieman erinäköinen kuin katsojansa.

Philippe Gasparini puhuu teoksessaan *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004) autofiktion ambivalentista luonteesta. Autofiktiivisille teksteille on myös hänen mukaansa ominaista fiktiivisen ja omaelämäkerrallisen esityksen samanaikaisuus. Ne ovat jatkuvasti läsnä niveltyneenä toisiinsa, valitsematta lopullisesti kumpaakaan puolta. Tämä perustavaa laatua oleva ristiriitaisuus (teos on *sekä* omaelämäkerta *että* fiktiivinen) sitoo teoksen tekijän kysymykseen päähenkilön identiteetistä: välillä kertoja ja päähenkilö on yhdistettävissä tekijään, jolloin omaelämäkerrallinen luenta on väistämättä läsnä, välillä tästä luennasta poistutaan ja

¹⁰⁰ Booth 1983/1991, 324–325.

kaunokirjallinen luenta on hallitsevassa osassa.¹⁰¹ Lecarme kirjoittaa Annie Ernaux'n, ranskalaisen kirjailijan vastanneen kysymykseen kuka hänen romaanissaan puhuu: ”C'est moi et ce n'est pas moi.”¹⁰² Puhuja on siis Gasparinin esittämän mukaisesti ambivalentti henkilöahmo, joka on yhtä aikaa sekä itsensä että henkilöahmo, jolla on fiktiivisiä piirteitä. Samoin Amélie Nothomb kertoo eräässä haastattelussaan omaelämäkerrallisia romaaneja kirjoittaessaan paljastavansa itsestään paradoksaalisesti vähemmän kuin täysin fiktiivisten romaaniensa kohdalla. Hän kertoo paljastavansa vähän, muttei kuitenkaan liikaa jottei lukija tietyssä kohdassa vaistoaisi kyseessä olevan kirjailija itse.¹⁰³

Tästä voidaankin johtaa kysymys faktan ja fiktion osuudesta identiteetin peilailuun kirjallisuudessa: antaako fiktiivisten aineiden käyttö suuremman mahdollisuuden kirjailijalle sukeltaa identiteettinsä kerroksiin ja paljastaa siitä enemmän? Ranskalainen kirjailija André Gide näkee fiktiivisen teoksen olevan omaelämäkerta huomattavasti syvällisempi. Hän kirjoittaa: ”Muistelmat ovat aina vain puoleksi totuudenmukaisia, vaikka kirjoittaja haluaisi olla aivan totuudenmukainen. [...] Ehkä asia on jopa niin, että romaanissa tulee lähemmäksi totuutta.”¹⁰⁴ Tämän saman näkemyksen voisi helposti rinnastaa koskemaan autofiktiota, ja tätä kautta jopa selittää kyseisen kirjallisen ilmiön suosiota postmodernilla, identiteetin ja minuuden etsimisen aikakaudella. Kirjailijan kiusoitteleva piiloleikki todellisuuden ja mielikuvituksen häilyvällä rajalla antaa tälle mahdollisuuden poistaa naamionsa aika ajoin, antaen lukijan katsoa itseään suoraan silmiin – mutta lukija ei saa tietää, milloin kyseessä on totuus, milloin fiktio.

Päivi Kosonen kirjoittaa autofiktion olevan 1970- ja 1980- lukujen ilmiö ranskalaisessa kirjallisuudessa, mutta huomauttaa tyylin tulleen yhä tavallisemmaksi. Kosonen tekee väitöskirjassaan huomion siitä, miten omaelämäkerran diskurssi on demokratisoitunut sen jälkeen kun tunnustuspuheet ja tavallisten ihmisten

¹⁰¹ Gasparini 2004, 13.

¹⁰² ”Se olen minä ja se en ole minä.” Lecarme et Lecarme-Tabone 1997/1999, 271.

¹⁰³ Bainbrigg & den Toonder 2003, 194.

¹⁰⁴ Gidé 1926 /1967, 232.

omaelämäkerrat ovat lisääntyneet mediassa, ja miten tämän vaikutuksesta ammattikirjailijat näyttävät yhä vähemmän ammentavan perinteisestä kirjoitusmuodosta. Perinteinen romaanikerronta on hänen mukaansa taipunut omaelämäkerran ja minäkerronnan suuntaan tavalla, jossa faktan ja fiktion välistä rajaa kyseenalaistetaan systemaattisesti, ja yhtenä selityksenä hän esittää kirjailijan halua erottautua joukosta, olla jonkin uuden eturintamassa.¹⁰⁵

Vincent Colonna esittää omassa väitöskirjassaan samankaltaisen näkemyksen kuin Kosonen, mutta lisää autofiktion olevan ennen kaikkea enemmän yhteiskunnallinen kuin taiteellinen vastaus nykyajan ilmiöön, jossa yksityisen ja julkisen rajoja ylitetään ennen näkemättömällä intensiteetillä; kyseessä on kollektiivisen mielikuvituksen virranpyörre, joka on vetänyt myös kirjallisuuden mukaan liikkeeseensä.¹⁰⁶ Colonna toteaa autofiktio-käsitteen tarpeellisuuden olevan suoraan yhteydessä yhteiskunnalliseen muutokseen, jossa sekoittuvat oikeudellisuus ja yksilöllisyys. Näkyvin esimerkki Colonnin mukaan tästä on viimeisen vuosikymmenen ajan näkynyt ilmiö, jota hän kutsuu osuvasti ranskankielisten sanojen sekoituksella ”extimité”. ”Sanassa” yhdistyvät *intimité* (yksityiselämä) sekä *externe* (ulkonainen). Colonna tarkoittaa uudissanallaan sitä yksityiselämän paljastamisen epämääräisyyttä, jota kuvastaa esimerkiksi ihmisten henkilökohtaiset asiat julkisiksi tuova tosi-tv. ”Extimité” tarkoittaa Colonnin mukaan yksilöllisyyden korostamista, minän ja oman henkilökohtaisen elämän julkituomista niin televisiossa, politiikan maailmassa kuin muussakin julkisessa elämässä. Kirjallisuus ei ole jäänyt tämän ilmiön ulkopuolelle, ja tutkija näkee autofiktion roolin tässä tilanteessa jopa kirjallisena vallankumouksena.¹⁰⁷

2.2.5 Autofiktion kritiikkiä ja luokittelun ongelma

Terminä *autofiktio* on erityisesti Ranskassa ollut teoreettisten erimielisyyksien keskiössä olemassaolonsa alusta lähtien, ja luultavasti yksi syy tähän on täsmällisten

¹⁰⁵ Kosonen 2000, 77.

¹⁰⁶ Colonna 2004, 13.

¹⁰⁷ Ibid., 102.

määritelmien poissaolo sekä olemassa olevien määritelmien ristiriitaisuus. Terminologinen epäselvyys ruokkii erimielisyyksien syntyä. Käsitettä pidetään ristiriitaisena, ja erilaiset yritykset autofiktion selittämiseksi ovat liian epämääräisiä, jotta olisi mahdollista puhua kirjallisuudenlajin täsmällisestä määrittelemisestä. Osaltaan suhtautumisesta autofiktioon kertovat myös siihen liitetyt negatiivisuutta henkivät ilmaisut, kuten ”kapinalliset” tai ”rikkonaiset” omaelämäkerrat.¹⁰⁸ Sébastien Hubier ehdottaakin aivan oikeutetusti autofiktion tarkastelua siitä näkökulmasta, jota jo Aristoteles ehdotti kirjallisuudellisuuden mitaksi: tekstin kirjallisuudellisuus riippuu sen fiktiivisyyden asteesta. Kirjallisuudellisuuden akselilta tarkasteltuna autofiktio erottuu Hubierin mukaan yksinkertaisesta omaelämäkerrasta eräänlaisena omaelämäkerran ala-lajina. Toisaalta Hubier kyseenalaistaa sen, voiko autofiktiosta puhua omana genrenään, koska samanaikaisesti pelkän autofiktiivisen *tyylin* määrittelykin on niin ongelmallista. Hän hyökkää käsitteen kimppuun kärkkäästi esittäen autofiktion olevan vain omaelämäkerran variantti, päättämätön hybridi. Hubierin mukaan autofiktiivisiä tekstejä tarkasteltaessa on vaikeaa erottaa subjekti itse esityksestä, koska kirjailija on niin kiinteästi mukana omassa tekstissään. Hän esittää perustelunaan, miten autofiktion suhde kirjailijaan on verrattavissa siihen, miten unet ovat yhteydessä unen näkijään; autofiktiivinen teksti on kirjailijan tekemä uudelleenjärjestely omista kokemuksistaan. Autofiktiiviset romaanit eivät Hubierin mukaan eroa juurikaan omaelämäkerrallisista romaaneista (*roman autobiographique*) tai avainromaneista, ja täten hän kyseenalaistaa koko genren olemassaolon tarpeellisuuden.¹⁰⁹

Hubierin kritiikki autofiktiota kohtaan muistuttaa mielenkiintoisella tavalla Paul de Manin vuonna 1979 ilmestynyttä omaelämäkertaan kritisoivaa esseitä ”Autobiography as De-facement”. de Man kyseenalaistaa radikaalina pidetyssä esseessään omaelämäkerran oikeuden esiintyä omana erillisenä genrenään kirjallisuuden joukossa aivan kuten Hubier toimii autofiktion kohdalla. de Man kirjoittaa omaelämäkerran näyttäytyvän suurten kirjallisuuden genrejen – romaanin, runouden

¹⁰⁸ Laoyen & Mounir 2000, 1.

¹⁰⁹ Hubier 2003, 120.

ja draaman – joukossa aina ei-kunnioitettavana ja nautinnonhaluisena, jonakin sellaisena, joka koskaan ei tule saavuttamaan osakseen esteettistä kunnioitusta.¹¹⁰ Tämä kritiikki on lähes identtistä autofiktiota koskevien kriittisten puheenvuorojen kanssa. Näyttääkin siltä, että autofiktio on perinyt aikoinaan hyvin paljon kriittistä keskustelua aiheuttaneen omaelämäkerran aseman. Tämä on ymmärrettävää, sillä kuten keskustelun määrystä käy ilmi, autofiktion asema ja määrittely eivät ole ongelmattomia. Kritiikki ja luokittelun ongelma eivät kuitenkaan autofiktionkaan kohdalla näytä olevan mitään uutta: kuten Pirjo Lyytikäinen huomauttaa, kirjallisuudessa on ollut ”epävirallinen” rajoja ylittävä ja niitä koetteleva perinteensä oletettavasti niin kauan kuin kirjallisuus itse on ollut olemassa.¹¹¹

Mutta onko autofiktion kohdalla tarpeellista keskustella siitä, onko kyseessä uusi kirjallisuuden genre? Vincent Colonna näkee sanan ”genre” olevan liian ahdas vaatettaakseen tämän kirjallisen ilmiön. Hänen mukaansa on turhaa edes väittää autofiktion olevan oma erillinen genrensä.¹¹² Jacques Derrida kirjoittaa artikkelissaan ”La loi du genre / The Law of Genre” (1980), kuinka samalla hetkellä kun kuulemme sanan ”genre”, tulevat esiin tietyt normit ja kieltämiset.¹¹³ Genre sanana sekä hyväksyy että rajaa pois, ja autofiktion tapauksessa näen suuren osan sen keskeisistä piirteistä jäävän juuri tuon rajan yli, poisjäävälle osalle, tai vastaavasti olemassa olevien rajojen limittyvän toisten genrejen kanssa siten, että kokonaiskuvan hahmottaminen selkeästi ei onnistu. Autofiktion määrittäminen genrenä vaikuttaakin lukemani perusteella mahdottomalta tehtävältä. Autofiktio käsittää itsessään monien erilaisten kirjallisuuden lajien sekoituksia (esimerkiksi Colonna puhuu väitöskirjassaan autofiktion eri lajeista, kuten biografisesta ja fantastisesta autofiktiosta), ja täten kuulostaa oikeammalta käyttää autofiktiosta Colonnin tavoin nimitystä kirjallinen *ilmiö*. Colonna huomauttaa, kuinka André Malraux, ranskalainen kirjailija, on sanonut *romaanin* kulkevan muotojen rajoilla, ja kuinka itse romaaniakin täten voidaan kutsua enemmän tietyksi erityisalaksi kuin genreksi.

¹¹⁰ de Man 1979, 919.

¹¹¹ Lyytikäinen 2006, 176–177.

¹¹² Colonna 2004, 71.

¹¹³ Derrida 1980, 56.

Suuret kirjallisuuden kategoriat, epämääräiset tai selkeät, riippuen ihmisen järjestyksen kaipuusta, ohjaavat Colonnan mukaan kirjallisuuden huomioimista tai arvostamista niin lukijoiden kuin kirjailijoiden ja kustantajienkin kohdalla.¹¹⁴ Leon S. Roudiez esittää näkemyksen, jonka mukaan uusi rankalainen nykykirjallisuus näyttää kaiken kaikkiaan, ettei genren käsite ole enää niin hyödyllinen kuin se ennen oli.¹¹⁵ Pirjo Lyytikäinen kuitenkin osoittaa kirjallisuuden lajien tarpeellisuuden nykykirjallisuudenkin aikana esittämällä, ettei lajisäännöistä koskaan ole vapauduttu, koska se olisi merkinnyt kirjallisen tradition loppua. Lisäksi lajimallien voi ajatella olevan aina jossain mielessä lähtökohta uuden luomiselle; lajien tuntemus edistää luovaa sääntöjen rikkomista.¹¹⁶ Tähän perustuu nähdäkseni myös autofiktion olemassaolo. Omaelämäkerralliseen traditioon nojautuen on syntynyt uusi postmodernin romaanin muoto.

Luultavasti juuri ihmisen kaipuu edes näennäiseen järjestykseen kirjallisuuden maailmassa on käynnistänyt edellä käsitellyn pohdinnan autofiktion sijoittamisesta kirjallisuuden lajien kentälle. Vallattomana ja ailahtelevana koettu kirjallinen ilmiö häiritsee siistejä luokituksia, mutta ehkä hyödyllisempää olisi vain tarkastella autofiktiota irrallisena ilmiönä kuin väkisin yrittää sijoittaa se, Colonnan metaforaa käyttäen, väärän kokosiin vaatteisiin. Colonna esittääkin, ettei autofiktiolla ole yhtä tiettyä muotoa vaan päinvastoin monia erilaisia; aivan kuten on olemassa eri tapoja keskustella historiallisesta henkilöstä verrattuna kertomakirjallisuuden fiktiivisiin henkilöhahmoihin esimerkiksi sijoittaen historiallinen henkilö fiktiiviseen maailmaan tai keskustella historiallisesta hahmosta oppikirjan tekstissä. Onkin olemassa vain yksi yhteinen piirre, joka yhdistää kaikki autofiktiiviset tekstit: kirjailijan metamorfoosi fiktiivisen maailman hahmoksi.¹¹⁷ Colonna näkee siis kirjailijan olemassaolon omassa fiktiivisessä tekstissään tärkeimpänä kriteerinä sille, että tekstiä voi kutsua autofiktioksi. Kuten Hubier huomauttaa, autofiktio, yksi nykykirjallisuuden etuoikeutetuista ja uusista alueista, on ennen kaikkea

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Roudiez 1972/1991, 9–10.

¹¹⁶ Lyytikäinen 2006, 183.

¹¹⁷ Colonna 2004, 72.

ongelmallinen taidemuoto. Siitä on tunnistettavissa omaelämäkerran piirteet, mutta hämmennystä aiheuttavat ne äärettömät ristiriidat, joita nähdään autofiktiota koskevan keskustelun ytimessä.¹¹⁸

2.2.6 Autofiktion suhde omaelämäkerralliseen romaaniin

Autofiktion käsitettä monimutkaistaa myös se, miten autofiktio ja omaelämäkerrallinen romaani tai omaelämäkerta on Colonna mukaan usein absurdisti esitetty synonyymeina. Hän kuitenkin muistuttaa, kuinka omaelämäkerrallinen romaani eroaa autofiktiosta usein juuri tekijänimen perusteella. Colonna liittyy tällä näkökulmallaan doubrovskylaiseen käsitykseen autofiktiosta, joka painottaa kirjailijan ja päähenkilön nimien identtisyttä. Colonna mainitsee, miten omaelämäkerrallisen romaanin kirjoittaja harvoin esiintyy teoksessa omalla nimellään toisin kuin autofiktion kohdalla, vaikka tapahtumat heijastelisivatkin muistoja hänen omasta elämästään. Paremminkin romaanin henkilöahmon nimi usein vain etäisesti muistuttaa kirjoittajastaan. Esimerkiksi *David Copperfield* (1850) on teos, jonka tapahtumien sanotaan toistavan paikoin tarkastikin kirjoittajansa Charles Dickensin omaa elämää. Yhteys kirjoittajan ja henkilöahmon välillä tulee Colonna mukaan nimikirjaimista: henkilöahmon nimikirjaimet peilikuvana ovat samat kuin kirjoittajansa.¹¹⁹

Päivi Koivisto muistuttaa myös, että omaelämäkerralliselle romaanille juuri siinä merkityksessä kuin se käsitetään romaanin alalajina, on keskeistä omaelämäkerran ydintematiikan käsittely eli päähenkilön elämän kuvaaminen – vaikkakaan tämä ei ole aina välttämätöntä.¹²⁰ Juuri tämä päähenkilön elämän kuvaaminen on yksi tekijä, joka puuttuu Nothombin teoksista; omaelämäkerrallisuus näkyy tekstissä muilla tavoilla. Tähän seikkaan tulen palaamaan tutkielmani edetessä.

Autofiktioita ja omaelämäkerrallisia romaaneja tutkinut Thomas C. Spear puolestaan

¹¹⁸ Hubier 2004, 120–122.

¹¹⁹ Colonna 2004, 99–100.

¹²⁰ Koivisto 2004, 12.

huomauttaa, miten autofiktio on mahdollista ymmärtää elämäkertaa tai omaelämäkerrallista romaania loogisempana ja sopivampana käsitteenä määrittämään teoksia, joissa tekijän henkilökohtainen historia ja identiteetti on yhdistetty selkeästi fiktiiviseen henkilöhahmoon. Hänen mukaansa omaelämäkerralliseksi romaaniksi määritellyt teokset ovat ongelmallisia lähestyä juuri sanan merkityksen tasolla tarkasteltuna, sillä sanoina ”romaanii” ja ”omaelämäkerta” voidaan molemmat nähdä yhtä poissulkevinä. Tällä Spear tarkoittaa sitä, miten fiktiivisenä kohdeltavan teoksen ”minä” ei välttämättä sisällä samoja tekstin ulkopuolisia viittauksia kuin omaelämäkerta. Hän muistuttaa lisäksi, miten Lejeune erottaa fiktiivisyyden ja omaelämäkerrallisuuden omiksi sopimuksiksi; fiktiivisyyden sopimukseen sisältyy oletus, että tekijä on *eri* kuin henkilöhahmonsansa.¹²¹ On totta, että tämän päättelyn valossa termi ”omaelämäkerrallinen romaanii” sisältää ristiriidan, jonka voisi ajatella ratkeavan sillä, että ilmaus korvataan sanalla ”autofiktio”.

Yhtenä syynä autofiktio on ongelmalliseen ja sekavaan rooliin kirjallisuuden tutkimuksessa voidaan nähdä käsitettä koskevien eri määritelmien laajuus; on vaikeaa puhua yhdestä tietyistä genrestä määritelmien ollessa niin epämääräisiä ja häilyviä. Ranskalainen kirjallisuudentutkija Mounir Laouyen esittää kuitenkin, että autofiktioon pitäisi suhtautua käyttökelpoisena kirjoittamisen keinona. Autofiktio avulla voidaan ratkaista omaelämäkerran kohdalla tulevat ongelmat itsen kirjoittamisen suhteen, kuten itsensä paljastumisen pelko ja tästä johtuva kirjoittamisen kontrollointi. Autofiktio on hänen mukaansa ennen kaikkea omaelämäkerran moderni muoto. Laouyen mukaan kirjallisuuden kentällä on olemassa ristiriitaisia mielipiteitä siitä, pitäisikö autofiktiota kohdella juuri omaelämäkerran variaationa, vai omana kategorianaan.¹²²

Ristiriitaisista äänistä huolimatta näen autofiktio on ilmiönä tutkimukseni kannalta käyttökelpoisena lähtökohtana Nothombin romaanien tarkastelemiseen. Autofiktiota ei voida mielestäni rinnastaa fiktiivisen omaelämäkerran käsitteen kanssa, sillä

¹²¹ Spear 1991, 358.

¹²² Laouyen 1999.

ainakin kohdeteosteni tapauksessa ”omaelämäkerta” on sanana liian laaja. Nothomb ei teoksissaan kata koko elämänkaartaan, vaan poimii elämästään palasia käytettäväksi fiktion maailmaan. *Stupeurs et tremblements* -romaanin tapahtumat kestävät vain vajaan vuoden, ja *Biographie de la faim* käsittää tiivistetysti noin kymmenen vuoden ajanjakson. Tämän lisäksi, aivan kuten Koivisto artikkelissaan mainitsee, ”omaelämäkerrallinen romaani” tuottaa lajimääritteenä valtavan laajan korpuksen, koska lopulta mikä tahansa romaani voidaan nähdä jollakin tavalla yhteydessä sen kirjoittajan elämään. Autofiktio tarjoaa rajatumman näkökulman todellisuusviitteitä, fiktiota ja minän kirjoittamisen strategioita tietoisesti sekoittavien teosten tarkasteluun.¹²³

¹²³ Ibid.

3 OMAELÄMÄKERRALLINEN IDENTITEETTI

3.1 Identiteetti ja minuus – itsen peilailua

Anni Vilkon mukaan omaelämäkerrallisen kirjoittamisen keskiössä on yksilö, joka ilmaisee elämäntapahtumiensa käsittelyssä ensiksi itseään ja vasta toissijaisesti omaa itseä ympäröivää yhteiskuntaa. Yksilön kokemukset ja persoona muodostavat tarinan ytimen. Tähän liittyy läheisesti myös *identiteetin* käsite, jonka käytöllä on pitkät juuret kirjallisuustieteellisen omaelämäkertatutkimuksen traditiossa.¹²⁴ Identiteettiä käytetään usein synonyymina ihmisen kokemukselle itsestään yhtenä pysyvänä kokonaisuutena, ja samalla määritelmällä kuvataan usein myös *minuuden* käsitettä.¹²⁵ Aleid Fokkema korostaa kuitenkin, kuinka toisinaan on hyödyllistä tehdä ero näiden kahden käsitteen välille. Hän lähestyy identiteetin käsitettä rakenteena, joka vaatii tietyn sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin olemassaoloa, kun taas minuus viittaa siihen kokonaisuuteen, joka muodostaa henkilön syvimmän olemuksen.¹²⁶

Philippe Lejeunen mukaan omaelämäkerran todellinen lähtöpiste on identiteetissä.¹²⁷ Halu pohtia omaa identiteettiään on siis usein katalyyttinä omaelämäkerrallisille kirjoituksille. Nothombin tapauksessa tämä nousee myös hyvin esille; identiteetti on selkeästi hänen lähtöpisteensä kirjoittamiseen – omaelämäkerralliselle ja fiktiiviselle. Nothombin kirjoittamiseen näyttää liittyvän minuuden etsintä, mutta toinen selkeä etsinnän kohde on kulttuurinen identiteetti, jota hän käsittelee juurettomuuden teeman avulla. *Biographie de la Faim* käsittelee tarinan tasolla kodittomuutta ja juurettomuuden tunteita; kirjailija suuntaa lukijan huomion identiteetin perusteisiin ja niiden etsimiseen. Tätä kuvaa erityisesti kappale, jossa Amélie kuvailee kaipuutaan kuulua jonnekin. Perhe on muuttanut vuosien aikana monta kertaa, eikä Amélie ole kotiutunut mihinkään Japanin jälkeen, vaan kaipaa sinne jatkuvasti takaisin:

¹²⁴ Vilko 1997, 76.

¹²⁵ Käkelä-Puumala 2001, 242.

¹²⁶ Fokkema 1991, 69–70.

¹²⁷ Lejeune 1975, 38.

”Quand rendre-t-on à la maison?” demanderais-je souvent à mon père – la maison désignant Shukagawa. ”Jamais.” Le dictionnaire me confirmait que cette réponse était terrible.

Jamais était le pays que j’habitais. C’était un pays sans retour. Je ne l’aimais pas. Le Japon était mon pays, celui que j’avais choisi, mais lui ne m’avait pas élue. Jamais m’avait désignée: j’étais ressortissante de l’État de jamais . (BF, 85.)

”Milloin palaamme kotiin?” minulla oli usein tapana kysyä isältäni – koti tarkoitti Shukugawaa. ”Ei koskaan”. Sanakirja varmisti, että se oli kamala vastaus.

Ei Koskaan oli maa jossa asuin. Se oli maa josta ei ollut paluuta. En pitänyt tästä. Japani oli minun maani, se maa jonka olin valinnut, mutta se ei ollut valinnut minua. Ei Koskaan oli minun identiteettini: olin Ei Koskaan -maan kansalainen.

Kulttuurisen identiteetin käsite ymmärretään yleisessä mielessä usein synonyymiksi kansalliselle identiteetille. Käsitteellisesti tämä edellä mainittu tulkinta on kuitenkin yksinkertaistava ja hieman harhaanjohtava, sillä kansallinen identiteetti sitoo ihmisen yleensä selkeästi tiettyyn *maahan* tai *kansakuntaan*, kun taas kulttuurisen identiteetin ihminen konstruoi monien eri vaikuttimien kautta. Kulttuurista identiteettiä muokkaa esimerkiksi kuuluminen yliopiston yhteisöön tai jonkin aatesuunnan omaksuminen. Nämä vaikuttimet liittyvät usein myös kansallisiin kulttuureihin, mutta se ei ole välttämätöntä. Stuart Hall rajaa kulttuurisen identiteetin määrittämään niitä identiteetin puolia, jotka liittävät henkilön joihinkin selkeisiin etnisiin, rodullisiin, kielellisiin, uskonnollisiin tai kansallisiin kulttuureihin.¹²⁸ Hecht, Jackson ja Ribeau puolestaan määrittelevät käsitteen seuraavasti:

The process of identification with culture is one of adopting the behavioral code, learning to ”do the conversation” and associating within the community literally and/or symbolically. Identity means orienting self toward particular cultural frameworks while defining, negotiating, and reconstructing aspects of the self via interaction with others.¹²⁹

Näkökulmassa korostetaan siis ihmisen itsensä aktiivista kommunikaatiota kulttuurin

¹²⁸ Hall 1999, 19.

¹²⁹ Hecht et al. 2003, 46.

kanssa ja tätä kautta käyttäytymismallien omaksumista omaan toimintaansa, kun taas Hall lähestyy identiteettiä jonakin irrallisena osana ihmisessä, fragmentaarisenä ja muuntautumiskykyisempänä. Hallin mukaan identiteetti muotoutuu ja muokkautuu jatkuvasti suhteessa niihin tapoihin, joilla ihmisiä representoidaan tai puhutellaan ympäröivissä kulttuurisissa järjestelmissä. Identiteetit muodostuvat erilaisista, toisiaan risteävistä ja myös toisilleen vastakkaisista diskursseista, käytännöistä ja positioista.¹³⁰

Identiteetin ja erityisesti kulttuurisen identiteetin tema on selkeästi esillä myös teoksessa *Stupeur et tremblements*. Martine Guyot-Benderin näkemyksen mukaan se, että teoksesta puuttuvat viittaukset Japaniin, tai ylipäätään kuvailut yhtiön ulkopuolella olevaan elämään ja asioihin, saavat aikaan sen, että ristiriidat Amélien ja hänen työkavereidensa kesken ilmentävät ainoastaan ammatillisen ympäristön valtaistelua; ne eivät näytä olevan kulttuuristen väärinkäsitysten aiheuttamia.¹³¹ Oman näkemykseni on, että teoksen vähäeleisessä ympäristössä juuri kulttuuriset törmäykset saavat aikaan teoksen draaman. Kulttuurisista eroista ei ole suoria mainintoja, mutta ne ovat luettavissa rivien välistä. Amélie kohtaa Yomimotossa oman belgialaisuutensa, sen mitä hän on (länsimaalainen) ja sen mitä hän ei ole (japanilainen).

Teoksessa päähenkilön ymmärrys omasta maailmastaan japanilaisen kulttuurin keskellä muotoutuu Victoria Korzeniowskan mukaan ”kaavion” avulla, jonka idean voi pohjata siihen, miten Amélien vartalo liikkuu Yomimoto-yhtiön tiloissa. Tämä liike voidaan nähdä olevan sekä ylhäältä alaspäin tulevaa että sisäpuolelta ulkopuolelle suuntautuvaa.¹³² Päähenkilön minuuden rakentuminen vieraassa kulttuurissa voidaan nähdäkseni ymmärtää fyysisenä etenemisenä toimistosta toiseen, nöyryyttävänä kliimaksina päähenkilön päätyminen käymälän siivoojaksi. Minuus rakentuu myös oman itsen vertailun kautta yhtiön toisiin ihmisiin valta-akselin näkökulmasta. Tämä vertikaalinen liike esitellään heti romaanin ensimmäisellä

¹³⁰ Hall 1999, 23, 250.

¹³¹ Guyot-Bender 2005, 371.

¹³² Korzeniowska 2003, 40.

sivulla luettelemalla yhtiön johtoporras ylhäältä alaspäin:

Monsieur Haneda était le supérieur de monsieur Omochi, qui était le supérieur de monsieur Saito, qui était le supérieur de mademoiselle Mori, qui était ma supérieure. Et moi, je n'étais la supérieure de personne. On pourrait dire les choses autrement. J'étais aux ordres de mademoiselle Mori, qui était aux ordres de monsieur Saito, et ainsi de suite, avec cette précision que les ordres pouvaient, en aval, sauter les échelons hiérarchiques. Donc, dans la compagnie Yomimoto, j'étais aux ordres de tout le monde. (ST, 7.)

Herra Haneda oli herran Omochin esimies, herra Omochi herra Saiton esimies, herra Saito minun pomoni neiti Morin esimies. Minä en ollut kenenkään esimies. Asian voisi sanoa toisinkin. Minun käskijäni oli neiti Mori, jonka käskijä taas oli herra Saito ja niin edelleen, mutta on tarkennettava, että ylhäältä tulevat käskyt saattoivat hypätä yli arvoasteiden. Minä siis olin Yomimoto-yhtiössä kaikkien käskyläinen.

Amélien ylpeys kokee Japanissa kolauksia kerta toisensa jälkeen. Suurin syy tähän on Amélien sopeutumattomuus paikalliseen kulttuuriin. Hänellä on vaikeuksia nöyryyä japanilaiseen mentaliteettiin, jossa käskyläisen on alistuttava ylempiensä sanaan. Amélie ei kertaakaan onnistu tekemään työtään siten, että saavuttaisi herra Saiton hyväksynnän, vaan hän saa osakseen jatkuvaa nöyryytystä ja sättimistä.

Työhön liittyvät ylempien esimiesten suunnalta tulevat nöyryytykset eivät näytä olevan tarpeeksi, vaan Amélie kehittää itselleen ihailuun sekoittuneen pakkomielteen. Hän solmii intohimoisen suhteen alistuneisuuteen ja kärsimyksestä nauttimiseen. Tämä kärsimyksen ja siitä nauttimisen yhdistelmä muistuttaa hyvin paljon toisen kohdeteokseni keskeistä teemaa, nälän ja ruoasta kieltäytymisen nautinnon yhdistelmää. Tällä kertaa suurin intohimon kohde on kuitenkin tokiolainen nainen Fubuki Mori, joka on myös Amélien esimies. Nimensä mukaisesti Fubuki, jonka nimen merkitys ”lumimyrsky” symboloi hänen kylmyyttään, ei vastaa Amélien kiintymykseen. Amélie peilaa itseään Fubukin kautta ja näkee oman mitättömyytensä. Fubuki vahvistaa tätä tunnetta olemalla Amélieta kohtaan mahdollisimman ivallinen ja halveksiva. Selviytymisstrategianaan Amélie päättää tuntea itsensä etuoikeutetuksi ja valituksi, sillä vaikka Fubukilla on muitakin alaisia,

Amélie on ainoa johon hän kohdistaa julmuutensa.¹³³

Kummassakin teoksessa yhtenä keskeisenä teemana on hiljaisuus ja vaikeneminen. Kertoja kuvailee varhaislapsuudestaan japanilaisessa lastentarhassa sattuneen tapauksen: Amélien on laulettava ryhmän mukana japanilaista laulua. Kapinahengessään hän ainoastaan avaa suutaan kuoron keskellä tuottamatta yhtään ääntä. Eräänä päivänä lasten onkin laulettava yksin vuorollaan. Kun Amélien vuoro tulee, hän ei muista laulun sanoja ja on täysin halvaantuneena paikallaan. Amélielta tiedustellaan, onko hänen kurkkunsa kipeä, mutta hän ei vastaa. Ryhmän vetäjä kysyy, ymmärtääkö Amélie lainkaan japania. Kielen ymmärtämisestä huolimatta Amélie ei pysty todistamaan mitään, koska hän on yhtäkkiä hetkellisesti menettänyt puhekykynsä. Pahinta on, että Amélie huomaa muiden lasten katseissa kauhistuneen ilmeen: ”Comment n'avions-nous pas encore remarqué qu'elle n'était pas nippone?”¹³⁴ Amélie saa ensimmäisen kosketuksen tunteeseen, jonka mukaan hän on erilainen kuin toiset, ulkopuolinen verrattuna japanilaisiin. Erilaisuuden ja eristäytyneisyyden tunne muista vahvistuu myöhemmin samassa lastentarhassa japanilaisten lasten hyökätessä Amélien kimppuun ja riisuessa tämän vaatteet nähdäkseen, onko tämän iho kaikkialta yhtä valkoinen.¹³⁵

Nothombin kirjoittamisessa on nähtävissä jonkinlaisen yhtenäisen polun etsintä; mantereelta mantereelle ja maasta toiseen sijoittuvissa pienissä katkelmissa ja välähdyksissä näkyvä syiden etsintä ja yritys ymmärtää oman elämänsä kulkua ja identiteettinsä rakentumista. Ennen kaikkea rivien välistä on luettavissa yritys selittää Nothombin pakonomainen kirjoittaminen samoista lapsuuden vuosista yhä uudelleen, selityksen antaminen sille, miksi kirjoittaminen on ollut ainoa keino paeta lapsuuden kaoottisuutta ja juurettomuuden tunteita. Lisäksi *Biographie de la Faim* on tutkielma teini-ikäisen tytön ruumiin muutoksista ja jatkuvien muutosten aiheuttamista paineista, jotka kulminoituvat henkisenä takertumisena lapsuuden paratiisimaisemiin,

¹³³ ST, 158–159.

¹³⁴ BF, 43–44. ”Kuinka emme ole huomanneet, ettei hän ole japanilainen?”

¹³⁵ BF, 67.

muutosten vihaamiseen ja anoreksian puhkeamiseen. Nälkä kaikkea elämän antamaa kohtaan kääntyy itseään vastaan ja muuttuu haluksi kieltää itseltään kaikki. Anoreksia on halun ja kaipaamisen kuolemaa. Selviytyäkseen kokemistaan muutoksista, Amélien täytyy lopulta tappaa se, joka on kaikkein oleellisin osa häntä itseään: nälkä.

Päivi Kosonen huomauttaa, miten minän keskeisyys ranskalaisessa nykykirjallisuudessa saattaa hyvin olla taas uusi todiste ranskalaisesta yltyökyksilöllisyydestä, mutta yhtä hyvin sen voi ajatella kertovan nykyranskalaisen kirjailijan ja lukijan halusta ankkuroida itsensä muuttuvaan maailmaan ja historiaan etsimällä maailmasta oma paikka, omat juuret; tehdä itselle historia ja tarina.¹³⁶ Juuri tällainen juurten kasvatus näyttääkin olevan perustavaa laatua oleva katalyytti Nothombin kirjoittamiselle.

3.2 Autofiktio ja subjektin käsite

Subjekti on yksi postmodernin ajan avainkäsitteistä. Sanakirjamääritelmän mukaan subjektilla on kaksi eri merkitystä: kielitieteellisessä mielessä subjekti on ”toinen lauseen pääjäsenistä”, kun taas filosofian subjekti on ”toimiva, tajuava ja ajatteleva olento”.¹³⁷ Päivi Kososen mukaan subjektin käsitys filosofisessa merkityksessään on saanut merkittävimmän aseman, ja tässä tutkielmassa kysymysten kohteena on juuri tällainen toimija ja ajatteleva subjekti niin tekijänä, kuin teon kohteena.¹³⁸

Sébastien Hubierin mukaan autofiktioiden subjektiin, siihen, joka sanoo ”minä”, kohdistuu monia kysymyksiä olemassaolonsa perusteista. Tämä subjekti on muodostunut historiasta ja alitajunnasta, ja näiden kautta rakennettu tarina on aina muunneltua. Hubier kritisoi autofiktion subjektia epäaitoudesta: *minä* ei enää viittaa johonkin pysyvään todellisuuteen, vaan ”hauraaseen moninaisuuteen”. Tämän vuoksi Hubierin usko subjektin psykologiseen syvyyteen hajoaa. Samanaikaisesti

¹³⁶ Kosonen 2008, 32.

¹³⁷ Gummeruksen Suuri Sivistyssanakirja 2001, 434.

¹³⁸ Kosonen 1996, 181–182.

omaelämäkerrallisen hankkeen perusta, todellisuuden idea, horjuu voimakkaasti.¹³⁹

Oman näkökulmani mukaan subjektin osittainen fiktiivisyys on nähdäkseni väistämätöntä autofiktio maailmassa. Tavoite ei ole kertoa totuutta sellaisenaan kaikkia pieniä yksityiskohtia myöten, tunnustuksenomaisena tarinana lukijalle. Kärjistäen sanottuna: totuuden ja autofiktio samanaikainen käyttö kirjoittamisen strategiana näyttää mahdottomalta. Tutkielmani edetessä on tullut selväksi, miten autofiktio subjekti ei ole täysin rinnastettavissa tekijäänsä, vaikka teoreettisesti autofiktio määritelmä näin asian ilmaiseekin. Tällä tarkoitan sitä, että subjekti on aina tekijänsä tuotos, jotain keinotekoisia. Esimerkiksi kohdeteoksissani on selkeästi nähtävissä Amélie Nothomb -niminen kirjoittaja ja kertoja, sekä Amélie Nothomb -niminen henkilöahmo. Nämä kolme subjektiä eivät ole identtisiä. Näistä viimeisenä mainittu hahmo on rakentunut lukijan ja tekijänsä mielessä valikoidun tiedon kautta, eikä siten voi olla rinnastettavissa todelliseen Amélie Nothomb -nimiseen kirjailijaan; subjekti on jakautunut kolmeen eri osaan.

Mark Freeman havainnollistaa omaelämäkerrallista kirjoittamista subjektin ja objektin näkökulmasta seuraavasti: oletetaan ihmisen tarkkailevan ja tulkitsevan oman itsensä ulkopuolella olevaa kohdetta, esimerkiksi tekstiä, maalausta tai toista ihmistä. Tällöin on aina olemassa jo valmiina jotakin tulkintaa tukevaa materiaalia, kuten sanoja, siveltimen vetoja tai ihmisen tekemiä tekoja. Mutta mihin nojataan, kun tulkinnan kohteena on oma itse? Tällöin on olemassa ainoastaan subjektiivinen näkemys omasta menneisyydestä, muistot omista sanoista ja teoista. Mutta ne eivät ole verrattavissa siihen, mitä itsen ulkopuolella on. Ne ovat *itsen menneisyyttä* ja siten erottamattomissa siitä joka tekee tulkinnat; subjekti ja objekti ovat yhtä.¹⁴⁰

Martine Guyot-Bender huomauttaa, miten *Stupeur et tremblements* -teoksen sisäinen monologi muistuttaa lukijaa siitä, miten tarina on kerrottu juuri Amélien näkökulmasta, ja että kuvailu japanilaisten taholta tulevista nöyryytyksistä sekä

¹³⁹ Hubier 2003, 122–123.

¹⁴⁰ Freeman 1993, 5.

japanilaisen liike-elämän ammatillisista koodeista on hänen kokemusmaailmansa kautta tulevaa tietoa. Hän on subjektiivinen kamera, joka ei paljasta kertojan fyysistä olemusta, vaan toimii ainoastaan kertojan silmien kautta ja pakottaa näin lukijan näkemään kaiken hänen kauttaan.¹⁴¹ Tästä näkökulmasta tulen keskustelemaan tarkemmin tutkielmani seuraavassa luvussa. Keskityn analyysiluvussa muun muassa pohtimaan sitä, voiko subjektiivisen omaelämäkerrallisen materiaalin perusteella kutsua teosta fiktioksi ja voinko näin osoittaa Nothombin teosten autofiktiivisyyden.

3.3 Postmoderni tekijyys

Autofiktion kannalta Brian McHalen ajatus postmodernien tekstien tekijyydestä on erityisen kiinnostava. McHalen mukaan postmodernit tekstit ovat avautuneet uudelleen autoritaarisen henkilön läsnäololle tekstin sisällä. Näenkin jo hieman ajan patinoiman ilmaisun tekijän kuolemasta kääntyvän autofiktion kohdalla pääläelleen: tekijä on vahvasti elossa ja läsnä tekstin maailmassa. Ehkä olisi mahdollista puhua jopa tekijän uudesta syntymästä, jonkinlaisesta vastalauseesta teoreettisille näkökannoille koskien tekijän esiintymistä teoksessaan?

Postmoderni tekijä ei näytä McHalen teorian perusteella olevan tyytyväinen näkymättömään osaansa vapaana fiktiivisten maailmojen luoja, vaan tekee tuon vapauden näkyväksi sijoittamalla itsensä näkyväksi osaksi teosta.¹⁴² Myös Päivi Koivisto kirjoittaa ”tekijän inkarnaatiosta” ja tarkoittaa tällä ilmaisulla teoksen tekijän ja tämän elämän uutta esiinnousua tekijän kuolemaa julistavien kirjoitusten jälkeen. Koiviston mukaan lukijoiden pitäisi nyt olla niin valistuneita, että he ymmärtävät olla tukeutumatta toden tuntuun sen ”uudessa” merkityksessä.¹⁴³ Koivisto viittaa tällä Barthesin artikkeliin ”Toden tuntu”, joka käsittelee kirjallista tekstiä juuri tekstinä, vaikka jollakin hetkellä yksityiskohtien sanottaisiin ilmaisevan suoraa todellisuutta, Barthesin mukaan on selvää, etteivät mainitut yksityiskohdat tee

¹⁴¹ Guyot-Bender 2005, 374.

¹⁴² McHale 1987, 30.

¹⁴³ Koivisto 2006, 297.

muuta kuin signifioivat sitä.¹⁴⁴ Samalla tavalla lukijan pitäisi ymmärtää, ettei kirjallisuudessa sana viittaa suoraan todellisuuteen vaan toisiin sanoihin. Teos ei siis esimerkiksi peilaa yksioikoisesti kirjailijan omaan elämään, vaikka autofiktioiden kohdalla joskus niin arvellaan. Esimerkiksi Nothombin teosten kohdalla Jacomard painottaa omaelämäkerrallista kirjoittamista.

McHale kirjoittaa postmodernin tekijän olevan väline sekä olemassaoloa koskevien kysymysten tutkimiseen, että hyväksikäyttöön. Tekijä on toimijana kahdella toisistaan eroavalla tasolla: hän on omaelämäkerrallisen totuuden ilmaisuväline luomassaan fiktiivisessä maailmassa sekä tuon maailman tekijä, oman luomuksensa yläpuolella.¹⁴⁵ Tekijästä tulee siis jälleen autoritaarinen tekijä, ja juuri tällaisena näen Nothombin kirjoittamisen. Kirjailija käyttää omaelämäkerrallista kirjoittamista hyväkseen oman identiteettinsä pohtimisessa. En silti esitä tekijän uuden syntymisen merkitsevän lukijan kuolemaa, vaikka Barthes esittääkin vastaavasti tekijän kuoleman olevan edellytys lukijan synnylle.¹⁴⁶ Lukija on nähdäkseni edelleen olemassa ja autofiktio tapauksessa oleellinen; kuten aikaisemmin mainitsin, ilman lukijan roolia ei olisi edes tarpeellista keskustella siitä, onko teos faktaa, fiktiota tai jotain siltä väliltä. Näenkin autofiktio olevan olemassa juuri lukijan ansiosta.

Postmodernismin teoria keskittyy myös pohtimaan tekijän nimisen henkilöhahmon merkitystä fiktiossa. McHale puhuu ilmiöstä nimeltään *transworld identity* ja tarkoittaa tällä sen ontologisen rajan olemassaoloa, jonka yli fiktiiviseen maailmaan kulkeutuu nimen mukana aineksia todellisuudesta. Samalla lukija tehdään tietoiseksi tästä hyppäyksestä toden ja fiktion välisen rajan yli.¹⁴⁷ Ilmiö itsessään on siis jo yksi niistä paratekstuaalisista merkeistä, joista puhuin jo tutkielmani alussa. Toisaalta, kuten aikaisemmin olen jo maininnut, useimpien lukijoiden on tapana tulkita varsinkin minä-muodossa oleva tekijän niminen henkilöhahmo lähes automaattisesti omaelämäkerran kertojaksi ja sivuuttaa kysymys fiktion olemassaolosta.

¹⁴⁴ ”L’effet de réel”, Barthes 1993, 107.

¹⁴⁵ Ibid., 202.

¹⁴⁶ Vrt. Barthes 1962/1993, 111–117.

¹⁴⁷ McHale 1987, 206.

Il me restait plus qu'à coller le front au verre et à me jeter par la fenêtre. Je suis la seule personne au monde à qui est arrivé ce miracle: ce qui m'a sauvé la vie, c'est la défenestration. / Encore aujourd'hui, il doit y avoir des lambeaux de mon corps dans la ville entière. (ST, 161.)

Minun ei auttanut muuta kuin painaa otsa kiinni lasiin ja heittäytyä ulos ikkunasta. Taidan olla maailmassa ainoa ihminen, jolle on tapahtunut tämä ihme: ikkunasta hyppääminen pelasti henkeni. / Riekaleita ruumiistani lienee vieläkin pitkin kaupunkia.

Toimistorakennuksen ikkunasta heittäytyminen on yksi *Stupeur et Tremblements* -teoksen hämmentävimpiä tapahtumia faktan ja fiktion näkökulmasta tarkasteltuna. Teos kokonaisuudessaan muistuttaa hyvin paljon omaelämäkerran totuuteen sitoutuvaa kerrantatapaa, mutta ikkunasta heittäytyminen tuo kerrontaan kontrastina mukaan unenomaisia, lähes fantastisia jaksoja. Tässä luvussa erittelen ja analysoin tarkemmin niitä kohdeteosteni piirteitä, jotka siirtävät tulkintani kohdeteoksista pois pelkän faktan tai fiktion alueelta jonnekin niiden välille, autofiktio-alueelle. Näitä piirteitä ovat esimerkiksi dialogin käyttö, kertojan ääni, kerronnan tahti ja kertojan näkökulma. Tutkielmani peruslähtökohta on se, että faktan ja fiktion ero on olemassa ja osoitettavissa. Jos tuota eroa ei olisi olemassa, ei olisi myöskään faktan ja fiktion rajakohtaa; sitä, jolle autofiktio on asettunut tasapainoilemaan.

4.1 Fakta, fiktio ja omaelämäkerta

Faktaa käytetään arkikielessä synonyymina tosiasian tai toden kanssa. *Fiktio* (lat. *fingere*) taas merkitsee faktan vastakohtana seipitettyä, tehtyä tai muodostettua.¹⁴⁸ Dorrit Cohn lähestyy teoksessaan *Fiktion mieli (The Distinction of Fiction, 1999)* fiktiota merkityksessä *kaunokirjallinen ei-referentiaalinen kertomus*. Tätä lähestymistapaa käytän myös analysoidessani Nothombin teosten fiktiivisiä puolia. Cohnin mukaan *kertomus* on ”sarja lausumia, jotka käsittelevät syysuhteessa olevia, inhimillisiä olentoja koskevia tapahtumaketjuja”. Fiktiiviset teokset ovat kuitenkin täynnä kuvailevaa kieltä, joten Cohn tyytyy ehdottamaan, että fiktion käsitettä

¹⁴⁸ Cohn 2006, 78.

voitaisiin käyttää ainoastaan teksteistä, joissa selittävä tai kuvaileva kieli on *alisteista* kertovalle kielelle, eli kuvausten tehtävä on luoda taustaa kerrotuille tapahtumille tai henkilöhahmoille. *Ei-referentiaalinen* taas tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa, juuri viittaamalla siihen. Tämä määritelmä ei kuitenkaan sulje pois mahdollisuutta, ettei fiktiivinen teksti voisi viitata esimerkiksi todellisiin paikkoihin. Oleellista on se, ettei fiktiivisen tekstin *tarvitse* viitata niihin. Tämän lisäksi fiktiota määrittää kaksi erityispiirrettä: 1) tekstin ulkopuolista maailmaa koskevat väitteet voivat olla epätosia ja 2) teksti ei viittaa ainoastaan todelliseen maailmaan.¹⁴⁹

Mark Freemanin mukaan puhuttaessa fiktiosta sellaisena kirjoittamisen prosessina, jossa elämä kerronnallistetaan, *fiktio* suhde vastapariinsa *todellisuuteen* on käsitetty jollakin tasolla vähemmän arvokkaana. Todellisuus on tämän ajattelutavan mukaan jotakin aitoa ja oikeaa, ja fiktio on vain heijastusta, kaikua todellisuudesta. Kuitenkin, kuten Freeman huomauttaa, se käsitys todellisuudesta, joka usein liitetään omaelämäkertoihin, on todellisuutta, joka jostain syystä kuvitellaan olevan kirjoittajan oman toteuttamisen ja ilmaisun ulottumattomissa. Itse asiassa kyseessä on kuitenkin kirjoittaminen, jossa palataan menneisyyteen. Freemanin mukaan kirjoittajan ei koskaan ole mahdollista palata menneeseen ja kertoa tapahtumista juuri siten kuin ne oikeasti tapahtuivat. Lisäksi, asioiden merkityksellisyys näkyy vasta jälkeenpäin, seurausten kautta. Kaikki muistaminen tapahtuu nykyhetkessä, ajatusten kääntyessä menneeseen päin, ja juuri tässä tilassa tosiasiat ja tapahtumat saavat merkityksen ja merkittävyytensä. Täten omaelämäkerta tai itse-reflektion prosessi ei toisaalta koskaan voi olla muuta kuin illuusio, mutta tämä ei tarkoita sitä, että omaelämäkertoihin pitäisi suhtautua valheena.¹⁵⁰

Omaelämäkerrassa kirjoitetut tapahtumat eivät siis koskaan ole tapahtumia juuri sellaisina kuin ne ovat tapahtuneet, vaan kirjoittaja heijastaa ne nykyisyyden kokemusten kautta, antaen painoarvoa ja merkityksiä tapahtumille sen mukaan, miten

¹⁴⁹ Cohn 2006, 22–25, kurssiivi alkuperäinen.

¹⁵⁰ Freeman, 1993, 117; Freeman, 2003, 115, 124–125.

tapahtuman seuraukset ovat nykyisyydessä vaikuttaneet kirjoittajaan. Elämän kerronnallistaminen edellyttää väistämättä subjektiivisen näkökulman ottamista tapahtumiin ja omaelämäkerrassa on läsnä houkutus dramatisoida tapahtumia ja muuttaa tosiasioita kiinnostavampaan muotoon. Toisaalta omaelämäkertaa ei voi yksioikoisesti nimittää fiktioksi siinä mielessä, että kaikki paperilla oleva, muokattu oman elämän esitys olisi fiktiota. Kuitenkin näen, että elävän elämän tapahtumien siirtäminen kerrottuun muotoon sisältää asioiden ja tapahtumien fiktiiviseksi tekemistä, oli se kirjailijan tarkoitus tai ei.

4.2 Kohdeteokset autofiktion kriteerien näkökulmasta

Autofiktiivisille teksteille on Philippe Gasparinin mukaan ominaista *fiktiivisen ja omaelämäkerrallisen* esityksen samanaikaisuus.¹⁵¹ Omaelämäkerrallisen esityksen olemassaoloa tutkielmani kohdeteoksissa puolustaa muun muassa se, että teoksissa voidaan esittää olevan Lejeunen määrittelemä omaelämäkerrallinen sopimus. Tämä sopimushan tarkoittaa tilannetta, jossa omaelämäkerrallisen teoksen kertoja identifioituu henkilöhahmoonsa. Lisäksi kertomus on minäkerrontaa ja (yleensä) menneessä muodossa.¹⁵² Gasparinin mukaan tekijän identifikaatio ei ole kuitenkaan johdettavissa ainoastaan tekijän ja päähenkilön nimestä. Toisin kuin Lejeune, Gasparini vaatii muitakin mahdollisia piirteitä kuin tekijän nimisen henkilöahmon olemassaolon tekstin maailmassa. Hän lisää identifikaation kriteereihin oikean nimen lisäksi myös esimerkiksi päähenkilön ja tekijän elämäkerrallisten tosiasioiden yhtenevyyden sekä ammatillisen tunnistuksen (esimerkiksi tekijä ja päähenkilö ovat molemmat kirjailijoita). Juuri tämän kautta voidaan Gasparinin mukaan puhua fiktiivistämisen prosessista.¹⁵³

Kohdeteoksissani on runsaasti omaelämäkerrallista materiaalia, ja teoksen päähenkilö on nimeltään Amélie Nothomb. Tämä tuodaan esiin molemmissa kohdeteoksissani teosten alkupuolella. *Biographie de la Faim* -teoksen päähenkilö vastaanottaa

¹⁵¹ Gasparini 2004, 13.

¹⁵² Ibid. 19.

¹⁵³ Gasparini 2004, 25–45.

paketin, jossa lukee: ”À Amélie Nothomb”¹⁵⁴. *Stupeur et Tremblements* -teoksen päähenkilö on puolestaan nimeltään Amélie-san. Lisäksi kirjassa *Biographie de la Faim* mainitaan oikealta nimeltään Nothombille läheinen sisar Juliette¹⁵⁵, isovelji André¹⁵⁶ sekä isä Patrick¹⁵⁷. Omaelämäkerrallista ääntä teoksissa vahvistavat lisäksi minäkertoja ja jatkuva imperfektin käyttö. Kohdeteosten sisäisellä maailmalla ja kirjailijan oman elämän tapahtumilla on lisäksi runsaasti yhtymäkohtia. Esimerkiksi kirjailija on syntynyt Kiotossa vuonna 1967. Kirjailijan isä Patrick Nothomb oli Belgian diplomaattina Japanissa kolmen vuoden ajan. Perhe muutti Pekingiin vuonna 1972, kuten *Biographie de la Faim* kertoo. Samassa teoksessa kuvataan myös Amélien elämää New Yorkissa yhdeksän vuoden vanhana. 23-vuotiaana Amélie muutti takaisin syntymämaahansa Japaniin suorittamaan työharjoittelunsa ja työskentelemään kääntäjänä. Tästä ajasta kertoo teos *Stupeur et Tremblements*. Kuvitteellisen Yomimoto -yhtiön ja sen henkilöstön absurdeista koulutusmetodeista heijastuu myös kirjailijan todellisia kokemuksia japanilaisesta kulttuurista. Henkilöhahmo identifioituu kirjailijaan myös ammattinsa puolesta: molemmat ovat kirjailijoita.

Oleellinen kriteeri omaelämäkerraksi nimittämisen kohdalla ei näkemykseni mukaan ole kuitenkaan ainoastaan teoksen sisältö, vaan oleellisesti myös paratekstuaaliset merkit, jotka ilmaisevat lukijalle miten teosta kuuluu lukea. Paratekstuaalisten merkkien poissaollessa omaelämäkerralta *näyttävä* teos¹⁵⁸, kuten molemmat kohdeteokseni, puolustaa paikkaansa autofiktioiden joukossa. Myös Gasparini kirjoittaa tekstuaalisista merkeistä, ja hän nimittää näitä merkkejä parateksteiksi. Merkit ovat oleellisia autofiktiivisten tekstien tunnistuksen pohjana. Paratekstit jakautuvat Gasparinin mukaan *periteksteihin* ja *epiteksteihin*, joista edellinen käsittää kaikki ne elementit, jotka ympäröivät kirjassa varsinaista tekstiä eli otsikko, alaotsikko, tekijän nimi, kuvat, lukujen otsikot ja niin edelleen. Epitekstejä ovat kaikki muu kirjasta saatava informaatio, eli esimerkiksi tekijän haastattelut, kritiikit ja

¹⁵⁴ BF 2004, 10. ”Amélie Nothombille”.

¹⁵⁵ Zumkir, 2003, 97.

¹⁵⁶ Ibid., 74.

¹⁵⁷ Ibid., 129.

¹⁵⁸ Kts. Taulukko 1, kohta 3b, s 24.

tekijän muut tuotokset.¹⁵⁹ Kohdeteosten peritekstit puolustavat autofiktiivistä tulkintaa. Kuten aikaisemmin mainitsin, ranskankielisten painosten etukannessa on Amélie Nothombin valokuva. Lisäksi sisäkannessa teosten genre on määritelty romaaniksi, vaikkakin eri maissa käytäntö on ollut erilainen.¹⁶⁰

Koska molemmat kohdeteokseni on julkaistu fiktiivisinä, niissä täyttyy autofiktion yksi keskeinen kriteeri: teoksissa on yhtä aikaa läsnä sekä omaelämäkerrallinen että fiktiivinen sopimus. Pelkkä kahden eri sopimuksen olemassaolo ei tietenkään riitä siihen, että voin kutsua teoksia autofiktioksi. Omaelämäkerrallisen totuuden kysymys (se mikä on totta ja mikä fiktiota) on hyvin monimutkainen, ja tuntuu saivartelulta yrittää osoittaa Nothombin teoksista elämän fiktiiviseksi tekemistä esimerkiksi biografisten totuuksien avulla, jotka täten puolustaisivat tulkintaani autofiktiivisestä kirjoittamisesta. Tämän vuoksi tuntuu järkevämmältä keskittyä tarkastelemaan teoksissa olevia muotoseikkoja, joiden selkeänä päämääränä on fiktiivisyyden korostaminen. Philippe Gasparinin mukaan kolmas tärkeä autofiktion luokittelun ja arvioinnin apuna oleva kriteeri on teoksen retorinen rikkaus ja erityinen tyyli, lyhyesti sanottuna *kirjallisuudellisuus*.¹⁶¹

Genette kiinnittää huomiota siihen, miten narratologiassa on lähes ainoastaan kiinnitetty huomiota fiktiivisen tekstin erityispiirteisiin.¹⁶² Ei-fiktiivisiin teksteihin ei ole keskitytty oletettavasti siitä syystä, että ei-fiktiivisen tekstin piirteet koetaan jonkinlaisena itsestäänselvyytenä, helpommin havaittavina. Philippe Gasparini puolestaan huomioi, miten historiankirjoitukselle on ominaista persoonattomuus ja selostava luonne. Tunnistettavissa olevaa kertojaa ei ole olemassa. Omaelämäkerturi sitä vastoin fokalisoii sisältäpäin ja kerronta on subjektiivisesti väritynyt. Kerrontaa kutsutaan *autodiegeettiseksi*, sillä kyseessä on minäkertoja itsestään kertovassa tarinassa. Kaunokirjallisen teoksen kirjoittaja sekoittaa ja imitoi näitä referentiaalisen

¹⁵⁹ Gasparini 2004, 61–78.

¹⁶⁰ Kuten olen jo maininnut, *Biographie de la faim* on Ranskassa julkaistu ilman mainintaa ”romaanii” tai ”omaelämäkerta”, mutta englanninkielisessä käännöksessä teosta kutsutaan fiktiiviseksi muistelmateokseksi. *Stupeur et Trempelements* on puolestaan julkaistu Ranskassa nimiölehden maininnalla ”romaanii”.

¹⁶¹ Gasparini 2004, 14, 23.

¹⁶² Genette 1993, 54.

kertomuksen esitystapoja.¹⁶³ Seuraavassa alaluvussa analysoin tarkemmin niitä kerronnallisia keinoja, joilla teosten autofiktiivisyys ja erityisesti kirjallisuudellisuus saadaan näkyviin. Olisiko fiktiivisten ja referentiaalisten teosten ero nähtävissä niiden rakenteessa? Onko fiktiivisen teoksen kerronta ratkaisevan erilaista verrattuna esimerkiksi historiankirjoitukseen tai omaelämäkertaan?

4.3 (Auto)fiktiivinen kerronta: myyttisyys, dialogit ja kerronnan tahti

Autofiktio mahdollistaa dramatisoinnin ja tapahtumien värityksen, sillä autofiktiota eivät rajoita omaelämäkerralle esitetyt vaatimukset ehdottoman totuuden kertomisesta; henkilöiden, paikkojen, tapahtumien ja aikojen muutokset ovat mahdollisia. Kertoja voi jättää kertomatta tiettyjä asioita, kuten Nothomb on tehnytkin. Esimerkiksi minkäänlaisia seksuaalisuuteen viittaavia kommentteja Nothombin teoksista ei löydy. Kirjoittaja voi vapaasti valita oman elämänsä paletista sopivimmat värit, sävyt ja tapahtumat palvelemaan tarinaansa. Kuten Hélène Jaccomard huomauttaa, siitä huolimatta että teokset pohjaavat Nothombin elämän todellisiin tapahtumiin, kirjailija on dramatisoinut, valikoinut ja jopa tehnyt tapahtumia myyttiseksi luodakseen lukijaa kiinnostavia tarinoita.¹⁶⁴ Teokset ovat siis yhtä aikaa sekä totta että fiktiota.

Myyttiseksi tekemisestä kirjoittaa myös Anni Vilkkö. Vilkon näkemyksen mukaan jokainen muistelutapahtuma ja muistiinmerkintä muovaavat seuraavaa muistelukertaa ja sen kertomusta; jotkin elämäkerralliset kertomukset vaikuttavat jopa kiteytyneen ja myyttistyneen.¹⁶⁵ Amélie Nothomb on toistanut tiettyjä *Biographie de la Faim* -teoksen varhaislapsuutta koskevia tapahtumia jo aikaisemmin ilmestyneessä, omaelämäkerrallisessa teoksessaan *Métaphysique des Tubes* (2000).¹⁶⁶ Tämä teos keskittyy päähenkilön kolmeen ensimmäiseen ikävuoteen. Muistelijakertojan iän huomioonottaen on varsin perusteltua kyseenalaistaa kertomuksen totuudellisuus ja

¹⁶³ Ibid, 142.

¹⁶⁴ Jaccomard 2003, 18.

¹⁶⁵ Vilkkö 1997, 166.

¹⁶⁶ Jaccomard 2004, 1.

suhtautua teokseen paremminkin fiktiona juuri varhaisten muistojen vääjäämättömien vääristymisten vuoksi. *Biographie de la faim* toistaa aiemmin kerrottua tarinaa, ja täten varhaislapsuuden paratiisimaisuus, myyttisyys ja fiktiiviseksi tekeminen entisestään korostuu. Esimerkiksi viiden vuoden ikäisen Amélien muutto pois Japanista on kuvailtu lähes Eedenin puutarhasta karkotukseen verrattavana tapahtumana: ironinen ääni kuvailee, kuinka hänet ”riistetään pois tästä täydellisestä universumista”. Kyseessä on ”katastrofi”. Luku päättyy lauseeseen: ”Ainsi s'acheva l'histoire de ma divinité.”¹⁶⁷

Barthes puhuu rakenteen kannalta ”ylimääräisistä” yksityiskohdista ja merkityksettömistä tekstinpätkistä, joiden funktio tekstin sisällä on luoda todenvastaavuuden perusta.¹⁶⁸ Todenvastaavuuden illuusio kirjallisissa teoksissa syntyy yleensä juuri pienistä yksityiskohdista, mutta näitä yksityiskohtaisia kuvailuja paikoista tai esineistä, jotka muodostavat Barthesin sanoin ”moderniteetin kaikkien tavallisten teosten estetiikan”, ei Nothombin teoksissa ole. Kaikki se, mikä muodostaa teosten tarinan, syntyy hetkistä, dialogeista ja abstrakteista ajatuksista. Kohdeteosten maailmassa ei kuvailla pieniä yksityiskohtia, kuten maisemia tai ihmisten vaatetusta, ja tämä korostaa entisestään teoksen fiktiivistä luonnetta ja tapahtumien myyttiseksi tekemistä. Hetket saavat teoksissa yksityiskohtia suuremman painoarvon:

J'avais onze ans. Ce n'était pas l'âge de la compassion. [...] J'étais comme une soprano envoyée sur le plus sanglant des champs de bataille et à qui ce spectacle dirait soudain l'incongruité de sa voix, sans que cela la rendît capable de changer de registre. Il valait mieux se taire. (BF, 170–171.)

Olin yksitoista. Se ei ollut myötätunnon ikä.[...] Olin kuin soprano joka on lähetetty veriselle taistelukentälle jossa hänelle yhtäkkiä speaktaakkelin keskellä sanottaisiin äänensä olevan sopimaton, mutta jossa hänelle ei annettaisi mahdollisuutta muuttaa sen rekisteriä. Oli siis parempi olla hiljaa.

¹⁶⁷ BF, 70. “Näin päättyi tarina jumalallisuudestani”. Suom. V.V.

¹⁶⁸ Barthes 1993, 99, 107.

Teoksessaan *Fiction & Diction* Genette nostaa esiin tiettyjä fiktiivisyyden merkkejä. Yksi näistä on teoksessa oleva tahti (*pace*). Tahdilla tarkoitetaan kerronnan ajallista kiihtymistä, hidastumista, ellipsejä tai huomattavia pauseja kerronnassa. Näitä keinoja kertoja käyttää painottaakseen esimerkiksi tarinan tiettyjen tapahtumien tärkeyttä. Genetten mukaan nämä keinot ovat yhtä tyypillisiä myös ei-fiktiivisessä kerronnassa, mutta hän myöntää tässä yhteydessä olevien kirjallisesti raportoitujen dialogien olevan lukijan rekisteröimiä merkkejä fiktiivisyydestä.¹⁶⁹ Tarkasti muistettujen dialogien eivät ole uskottavia referentiaalisessa kirjallisuudessa ja tämän vuoksi fiktiivisyyden leima on vahva.

Nothombin teokset liittyvätkin tiiviisti muistin osuuteen kirjoittamisen prosessissa, sillä esimerkiksi *Biographie de la Faim* viittaa tapahtumiin, jotka ovat tapahtuneet päähenkilölle hyvin nuorena iässä. Kuten olen jo aikaisemmin tutkielmassani tuonut esiin, on kuitenkin aiheellista esittää kysymys siitä, miten tarkasti menneitä asioita on mahdollista muistaa. Muistin on tutkittu olevan jossain määrin usein kohtalaisen tarkka, mutta muistaminen voi epäonnistua aivan yksinkertaisen unohtamisen vuoksi, tai asioiden muistaminen voi olla vääristynyttä. Muistissa on siis kyse usein joko *tarkkuudesta* eli oikeista muistoista, jotka ovat vastaavia todellisuuden kanssa tai *vääristymistä*, muistoista, jotka eivät ole täysin yhteneviä totuuden kanssa.¹⁷⁰

Michel Zumkir kirjoittaa Nothombia käsittelevässä kirjassaan kirjailijan ”ilmiömäisestä muistista”, joka muihin ihmisiin verrattuna todella on ilmiömäinen, sillä esimerkiksi Freudin mukaan suurin osa ihmisistä kärsii jonkinasteisesta amnesiasta ensimmäisten kuuden tai kahdeksan elinvuotensa ajan.¹⁷¹ Juuri dialogin runsas käyttö ja erityisesti niiden tarkka muistaminen Nothombin teoksissa saa siis aikaan voimakkaan vaikutelman fiktiivisyydestä. Tästä esimerkkinä on kolmevuotiaan Amélien ja hänen äitinsä käymä keskustelu:

¹⁶⁹ Ibid., 63–64.

¹⁷⁰ Ibid., 119.

¹⁷¹ Zumkir 2003, 54

- *J'ai faim, disais-je donc à ma mère en refusant ses offrandes étouffe-chrétiens.*
- *Non, tu n'as pas faim. Si tu avais faim, tu mangerais ce que je te donne, entendis-je mille fois.*
- *J'ai faim ! protestais-je.*
- *C'est une bonne maladie, concluait-elle immanquablement. (BF, 30.)*

- Minulla on nälkä, sanoin äidilleni kieltäytyen hänen tylsistä tarjoamisistaan.
- Ei sinulla ole nälkä. Jos olisit nälkäinen, söisit sen mitä eteesi laitan, kuulin tuhansia kertoja.
- Minulla on nälkä! Minä protestoin.
- Se on hyvä sairaus, hän väistämättä tällöin vastasi.

Myös Genetten mainitsema tahdin vaihtelu näkyy teosten kerronnassa tavalla, joka saa aikaan vaikutelman siitä, että osia tarinasta jää kertomatta. Tämä johtuu kerronnan korostuneesta ajallisesta epätasaisuudesta; lukija huomaa kerronnassa olevat ajalliset ”aukot”. Parhaiten ajalliset aukot näkyvät *Biographie de faim*-teoksen kerronnassa. Esimerkiksi kaksi vuotta päähenkilön teini-ikästä, anoreksian ollessa pahimmillaan, on ohitettu muutamalla sivulla:

À quinze ans et demi, une nuit, je sentis que la vie me quittait. Je devins un froid absolu. [...] Malgré les hurlements de ma tête, mon corps se leva, alla dans la cuisine et mangea. [...] Je ne mourus pas. J'aurais préféré mourir [...] La voix de haine que l'anorexie avait chloroformée pendant deux ans se réveilla et m'insulta comme jamais. Et il en allait ainsi chaque jour. [...] À dix-sept ans, je débarquai à l'Université libre de Bruxelles. (BF, 221–226.)

Eräänä yönä kun olin viisitoista ja puoli vuotta, tunsin elämän katoavan minusta. Minun oli hyvin kylmä.[...] Päässäni kuuluvasta huudosta huolimatta vartaloni nousi ylös, meni keittiöön ja söi.[...] En kuollut. Olisin mieluummin kuollut [...] Vihan ääni, jonka anoreksia oli nukuttanut kloroformilla kahden vuoden ajan, nousi ylös ja soimasi minua enemmän kuin koskaan ennen. Ja sellaista se oli joka päivä.[...] 17-vuotiaana päädyin Brysselin avoimeen yliopistoon.

Luvut ovat lyhyitä, usein vain sivun pituisia, ja ne käsittelevät välähdyksiä niistä maista, joissa perhe on viettänyt aikaa. Kerronta sinänsä on lineaarisella aika-akselilla, mutta väliin jää huomattavia kuukausien ja jopa useiden vuosien pituisia

ajallisia aukkoja. Suurimmat aukot kummassakin teoksessa on toiseksi viimeisen ja viimeisen luvun välillä. Tähän aukkoon liittyy myös kertoja-äänien muuttuminen. Käsittelen tätä muutosta tarkemmin jäljempänä alaluvussa 4.3.3.

4.3.1 Poistuminen omaelämäkerrallisesta diskurssista

Päivi Kososen mukaan omaelämäkerrallisen kirjoittamisen syyt ja päämäärät ovat myöhäismodernien omaelämäkertojen keskeinen aihe ja juonne. Kirjoittavan minän temaattinen ja rakenteellinen ensisijaisuus elämänhistoriaan nähden korostuu. Kertoja ei siirry päähenkilöiden menneisyyden tarinaan, vaan teoksen aloittamista pitkitetään äärimmilleen siten, ettei lukija voi olla huomaamatta ettei kyse ole perinteisestä modernista omaelämäkerrasta.¹⁷² Näin on myös Nothombin kohdalla. *Biographie de la Faim* alkaa täysin omalämäkerrallisesta diskurssista poikkeavasti. Ensimmäinen lause kuuluu: ”Il est un archipel océanien qui s’appelle Vanuatu, anciennement Nouvelles-Hébrides, et qui n’a jamais connu la faim.”¹⁷³ Vaikka kyseistä teosta on esimerkiksi Englannissa luettu muistelmateoksena, teoksen alku on kaukana omaelämäkerrallisesta kerronnasta, sillä kertoja ei keskity aluksi lainkaan itseensä vaan teos alkaa hyvin ”romaanimaisesti”. Tämän vuoksi teoksessa on hyvin epäuskottava referentiaalisen kirjallisuuden aloitus ja lukija olettaakin lukevansa muuta kuin omaelämäkerrallista tekstiä.

Kertoja aloittaa teoksen esitelmällä Vanuatu-nimisestä saaristosta, joka sijaitsee Fidžin ja Uuden Kaledonian välissä. Erityistä tälle eristäytyneelle saaristolle on nälän käsitteen tuntemattomuus. Ruokaa on kaikkialla, ja sitä on aivan liikaa. Tämän vuoksi nälkää tai erityistä ruokahalua ei edes ole.¹⁷⁴ Kertoja pohdiskelee yltäkylläisyyden täyttämän saaren erityislaatuisuutta, miten kaiken sen ruoan keskellä ihmisiltä puuttuu intohimo tai halu edes keksiä jälkiruokia ”quand la fôret donne des fruits si

¹⁷² Kosonen 2000, 108.

¹⁷³ BF, 7. ”Valtameressä on olemassa Vanuatu-niminen saaristo, joka ennen tunnettiin nimellä Uudet Hebridit, ja jossa ei ole koskaan oltu nälkäisiä.”

¹⁷⁴ BF, 7–16.

bons, si subtils qu'en comparaison nos gâteries sont infectes et grossières?”¹⁷⁵ Kertoja analysoi nälkää, ja vertaa Vanuatun nälättömyyttä vastakohtaansa nälänhätään, jota kertojan mukaan esimerkiksi Kiina on useampaan otteeseen kohdannut. Kiinan suuret keksinnötkin ovat kertojan mukaan olleet suuren nälän tunteen siivittämiä.¹⁷⁶ Teoksen alku on polveileva kertomus erilaisten kulttuurien ja nälän suhteesta. Se on eräänlainen johdanto siihen mitä tuleman pitää; anoreksiasta kärsivä Amélie kulkee perheensä mukana maailman eri kolkissa seuranaan vapaaehtoisesti valittu nälkä, joka sekä palkitsee että riuduttaa hänet. Nothomb välttää johdannollaan henkilökuvan muodostamista, mutta liittää itsensä lopulta teoksensa teemaan:

Je ne suis pas extériorisée au sujet qui m'occupe. Ce qui me fascine dans le Vanuatu, c'est d'y voir à ce point l'expression géographique de mon contraire. La faim, c'est moi.(BF, 22.)

En ole itse käsittelemäni aiheen ulkopuolella. Se mikä minua kiehtoo Vanuatussa, on sen laajuuden näkeminen, jossa näen sen oman itseni vastakohtana, maantieteellisenä ilmaisuna. Nälkä, se olen minä.

Yhtä paljon kuin Amélien, myös nälän voidaan nähdä nousevan teoksen keskeiseksi teemaksi, Amélien teini-iän ankeaksi seuralaiseksi. Tähän viittaa myös teoksen nimen suora suomennos: ”Nälän biografia”. Vaikka teos käsittelee päähenkilön lapsuutta, teoksen nimessä päähenkilö ja nälkä yhdistetään. Nälkä on yhtä aikaa ystävänä ja vihollinen yksinäisyydessä, joka paistaa kertomuksen rivien välistä. *Biographie de la Faim* onkin kokonaisuudessaan kertomus Amélien sairastumisesta anoreksiaan ja lopulta siitä toipumisesta. Vaikka sairauden syitä ei osoiteta, lukija pystyy näkemään ne kertomuksen lomasta.

Yksi teoksen tapahtumista on verhottu huomiota herättävästi epämääräisyydellä, ja tämän vuoksi siitä huokuu läpi vahva fiktiiviseksi tekemisen tunnelma. Nuori Amélie on lähtenyt äitinsä kanssa meren rantaan ja lähtee uimaan itsekseen kauemmas. Kertoja kertoo olleensa vedessä jo kauan, kun tuntee yhtäkkiä kätet jalkojensa

¹⁷⁵ BF, 18.”...kun metsä tarjosi niin hyviä hedelmiä, niin hienoja, että verrattuna niihin meidän makeat herkkumme ovat kurjia ja vulgaareja.”

¹⁷⁶ BF, 19–20.

ympärillä. Hän katsoo ympärilleen, mutta ei näe ketään. Amélie päättelee kauhistuneena kyseessä olevan meren kädet. Hän mainitsee olleensa niin pelästynyt, ettei saanut kurkustaan sanaakaan. Kädet ovat hänen vartalonsa ympärillä ja riisuvat hänen uimapukunsa. Epätoivoissaan Amélie taistelee käsiä vastaan, mutta ”les mains de la mer étaient fortes et en surnombre”¹⁷⁷. Hän ei edelleen näe ketään ympärillään. Kädet tunkeutuvat hänen sisäänsä, ja aiheutuvan kivun voimasta Amélie alkaa kiljua. Äiti kuulee Amélien äänen rannalta, juoksee mereen aaltojen läpi, huutaen niin paljon kuin äiti vain voi huutaa. Meren kädet päästävät irti, ja äiti kantaa Amélien takaisin rantaan. Kauempana näkyy neljä intialaista miestä, jotka juoksevat kovaa vauhtia karkuun.¹⁷⁸ Juuri maininta pois juoksevista miehistä saa lukijan ajatukset hakeutumaan tarinan takana olevaan asioiden todelliseen laitaan; lasta seksuaalisesti ahdisteleviin miehiin. Epämiellyttävyydessään tapahtuma on verhottu mystisiksi, fiktiivisyyttä huokuviksi ”meren käsiksi”. Kädet ovat jokin ulkopuolelta tuleva näkymätön paha, jotka mainitaan, mutta teoksen edetessä tapahtumaan ei enää palata sanallakaan.

Philippe Gasparini muistuttaa kuinka erona esimerkiksi omaelämäkerralliseen romaaniin, joka kuuluu *mahdollisen* kategoriaan (eli teoksen on ehdottomasti vakuutettava lukijansa siitä, että kerrottu on vastaavaa todellisuuden kanssa), autofiktiivinen teos sekoittaa todenmukaisuutta ja ei-mahdollista. Gasparinin näkemyksen mukaan yksi autofiktion kriteereistä on siis jopa ei-mahdollisten, fantastisten, tapahtumien olemassaolo teoksen maailmassa. Autofiktiota lukeva joutuu pohtimaan ja epäröimään sen suhteen, onko luettu lainkaan mahdollista.¹⁷⁹ *Stupeur et Tremblements* poikkeaa referentiaalisesta romaanista tai omaelämäkerrasta jo siksi, että tapahtumat tiivistyvät yhden vuoden ajanjaksolle. Teoksen alku on samankaltainen toisen kohdeteokseni kanssa epämääräisen aloituksen suhteen: esimerkiksi tapahtumapaikka Japani on mainittu vasta teoksen kahdeksannella sivulla. Lukija voi kuitenkin itse yhdistää mainitut japanilaiset nimet (Yumimoto, Haneda, Saito, Mori) tapahtumien maantieteelliseen sijaintiin. Kerronta on toisaalta

¹⁷⁷ ”Meren kädet olivat vahvat ja niitä oli liian monta.”

¹⁷⁸ BF, 192.

¹⁷⁹ Gasparini 2004, 29–30.

paikoitellen hyvinkin realistista, mutta todenmukaisuuden rikkovat esimerkiksi Amélien yöllinen tanssi alastomana yhtiön tiloissa liiallisen kofeiinin ja unenpuutteen innoittamana. Kertoja kuvailee henkensä nousevan leijumaan, hänestä tulee Jumala.¹⁸⁰ Juuri tämä unenomaisuus, epäröinti mahdollisen ja ei-mahdollisen tapahtuman välillä, on Gasparinin näkökulmaa seurailleen sitä, mikä puolustaa kohdeteoksteni autofiktiivistä luentaa.¹⁸¹

Toinen realistisesta kerronnasta poikkeava seikka on ikkunasta heittäytyminen, joka muodostuu Amélien ainoaksi omaksi vapauden saavuttamisen kanavaksi turhauttavassa työympäristössään. Amélie-sanin kokemus on kerrottu kirjaimellisesti: ”je me jetai dans le vide. Je regardai mon corps tomber.”¹⁸² Toisaalla kertomuksessa heittäytyminen on kuvailtu myös metaforisesti: ”Je jouais alors à ce qu'j'appelais 'me jeter das la vue'. Je collais mon nez à la fenêtre et me laissais tomber mentalement.”¹⁸³ Täten tapahtumat voidaan nähdä sekä faktana että fiktiona, häilyvänä kahden mahdollisen tulkinnan rajalla.

4.3.2 Kertojan ääni

Kuten olen jo aikaisemmin maininnut, Päivi Kososen mukaan perinteiselle omaelämäkerralle on tyypillistä muistelevan minän olemassaolo. Muisteleva minä esimerkiksi reflektoi elämäntapahtumiensa syitä ja niiden seurauksia. Tämän tekijän rinnalla on omaelämäkerrallinen diskurssi, jossa muistelijakertoja tekee kirjoitustaan koskevia huomautuksia kiinnittäen lukijan huomion kertomuksen rakentumiseen. Kerrontaa leimaa lisäksi alkuperäisten ja myöhempien tapahtumien yhteenliittäminen.¹⁸⁴ Nothombin teoksissa muisteleva minä ei ole näkyvillä. Kerronta on imperfektissä, mutta minkäänlaista itsereflektointia tekstissä tai rivien välistäkään ei ilmene. Amélie ei esimerkiksi pohdi missään vaiheessa juurettoman lapsuutensa vaikutusta anoreksian puhkeamiseen tai oman käyttäytymisensä syitä japanilaisessa työpaikassa. Tarinat etenevät toteamuksesta toiseen kertojan monologina,

¹⁸⁰ ST 81–82.

¹⁸¹ Gasparini 2004, 31.

¹⁸² ST 186. “Heittäydyin tyhjyyteen. Katselin miten vartaloni putosi.”

¹⁸³ ST 29. “Leikin siinä 'näköalaan heittäytymistä'. Painoin nenäni lasiin ja pudottauduin mielessäni.”

¹⁸⁴ Kosonen 2000, 14–15.

kaunistelemattomina ja paljaina. Kertoja ei opasta lukijaansa, vaan antaa tämän tehdä itse mahdolliset huomionsa Amélien elämän kulusta ja tapahtumien seurauksista. Omaelämäkerrallinen diskurssi ei siis ole läsnä. Autofiktiiviseen tulkintaan varsinkin *Biographie de la faim* -teoksen suhteen kannustaa omaelämäkerralle tyypillisen muistelemisen prosessin poissaolo. Kuten Anni Vilkko tuo esiin, omaelämäkertoihin liittyy muistojen, muistamisen, muistelun ja unohtamisen käsittelyä, korostamista ja ongelmallistamista.¹⁸⁵ Kumpaankaan kohdeteokseeni ei myöskään sovellu jatkuvan kasvun tarinamalli, jota Kosonen esittää perinteisen omaelämäkerran perusmalliksi.¹⁸⁶ Oleellista on, ettei kohdeteosten kertoja suoraan pohdi syitä, jotka johtivat siihen, mitä hän nykyään on. Tämän pohdinnan Amélie jättää lukijalle; tämä voi halutessaan nähdä kirjailija-minän synnyn, ne pienet asiat jotka lopulta johtivat siihen, miksi kertoja tunsi tarvetta tarkkailla elämäänsä kirjoittamisen kautta. Kososen mukaan kirjailijaksi tuleminen suuret kertomukset ovat myöhäismodernissa kulttuurissa käyneet vähiin, ne ovat hyvin epätavallisia.¹⁸⁷

Kummassakaan kohdeteoksessani kirjailijaksi tuleminen ei ole pääosassa, mutta se on yksi huomattava sivujuonne. *Stupeur et Treblements* -teoksen kertoja on palannut Japaniin kokeakseen jälleen lapsuutensa Eedenin, mutta päinvastoin, hän saa karvaasti kokea nöyryytyksiä toisensa perään. Työpaikalla Amélie kokee olevansa pakotettu vaikenemaan:

Il était rarissime que je parle, à ce poste qui était désormais le mien. Ce n'était pas interdit et, pourtant, une règle non écrite m'en empêchait. Bizarrement, quand on exerce une tâche aussi peu relisante, la seule façon de préserver son honneur consiste à se taire. (ST, 157.)

Siinä työpaikassa minä puhuin erittäin harvoin. Ei se ollut kiellettyä, mutta kirjoittamaton sääntö esti. Kumma juttu, mutta kun ihminen harjoittaa kaikkea muuta kuin hienoa ammattia, hän voi säilyttää kunniansa vain vaikenemalla.

Amélie osaa japania, mutta erehtyessään puhumaan kieltä yhtiön asiakkaille, hän saa

¹⁸⁵ Vilkko 1997, 166.

¹⁸⁶ Kosonen 2000, 15.

¹⁸⁷ Kosonen 2000, 86.

kuulla tehneensä suuren erehdyksen: liikekumppanien luottamus yhtiöön kärsi, kun mukana oli valkoinen nainen, joka ymmärsi heidän kieltään.¹⁸⁸ Amélie saa tekonsa seurauksena absurdin käskyn olla vastaisuudessa osaamatta japania. Mark D. Lee kirjoittaa artikkelissaan ”Amélie Nothomb: Writing Childhood's End”, miten *Stupeur et Tremblements* kuvailee nuoren aikuisen valmiutta alistua lähes kaikille rangaistuksen muodoille ainoastaan tunteakseen jälleen olevansa lapsuudestaan tutun maan kansalainen.¹⁸⁹ Kertojan äänessä onkin vahva nyörtymisen ja alistuneisuuden sävy: ”Ce premier exil m'avait tant marquée que je me sentais capable de tout accepter afin d'être réincorporée à ce pays dont je m'etais si longtemps crue originaire.”¹⁹⁰ Tarinassa on nähtävissä länsimaisen ja itämaisen ylemmydentunnon kamppailu, mutta samalla tarinan ytimessä on aistittavissa päähenkilön kehityskertomus kohti kirjoittajuutta. Vastoinkäymisten kautta päähenkilö saa ajatuksen ilmaista itseään kirjoittamisen kautta.

Samankaltainen kehityskaari on nähtävissä *Biographie de la faim*-taoksessa. Michel David kirjoittaa kirjassaan *Amélie Nothomb –le Symptôme Graphomane* (2006), kuinka elämäkerta-muotoon kirjoitettu teos on tarina kirjailijasta: se kertoo tarinan menetyksistä, pitkästä hiljaisuudesta ja lopulta ajatusten ja sanojen uudelleen löytämisestä.¹⁹¹

Kohdeteosten tapahtumat ja kokemukset eivät ole sidottuja kalenteriaikaan. Lukijaa ei jatkuvasti opasteta, jotta tämä tietäisi minä vuonna mikäkin asia tapahtuu. Nothomb mainitsee kuitenkin usein ikänsä kyseisten tapahtumien kohdalla ja kiinnittää itsensä tiettyyn maantieteelliseen paikkaan, esimerkiksi Laosiin tai Burmaan. Ajalliset tosiasiat eivät nouse elämäntarinan keskiöön, vaan tärkeimpinä asioina ovat yksittäiset tapahtumat ja niiden aiheuttamat tunteet päähenkilön sisällä. Nothomb ei myöskään kummemmin erittele tapahtumien syitä ja seurauksia. Toisin

¹⁸⁸ ST, 20.

¹⁸⁹ Lee 2003, 147.

¹⁹⁰ ST 27. ”Ensimmäinen maanpakolaisuus oli jättänyt minuun niin syvät jäljet että ajattelin pystyväni sietämään mitä tahansa, kunhan vain pääsisin takaisin maahan, jota olin niin kauan luullut kotimaakseni.” (Suom. Annikki Suni).

¹⁹¹ David 2006, 105.

kuin modernin omaelämäkerran tyyliin kuuluu, Nothombin teosten tapahtumat saavat paikkansa tarinassa maantieteellisen sijainnin mukaan välähdyksittäin, ne eivät seuraa toisiaan jatkuvassa ajallisessa jatkumossa. Kertoja ei kertaakaan mainitse muistamattomuutta varhaislapsuuden tapahtumien suhteen, vaan kertoo päinvastoin yksityiskohtaisesti varhaislapsuudessa sattuneista tapahtumista.

4.3.3 Ironia etäännyttämisen keinona

Yksi keino tarkastella Nothombin teosten fiktiivisyyttä on kiinnittää huomiota teosten ironiseen kerrontatyyliin. Tekijän ottama ironinen etäisyys samannimiseen henkilöhaamoon on Cohnin mukaan yksi fiktion merkeistä.¹⁹² Linda Hutcheon määrittelee ironian teoksessaan *Irony's Edge* yhtenä diskurssin muotona, jossa odotetaan lukijoiden ymmärtävän se mitä oikeasti tarkoitetaan, vaikka kertoja sanookin asian päinvastoin. D. H. Muecken mukaan kerrotun asian oikea tarkoitus näkyy joko siinä *mitä* kertoja sanoo tai *kontekstista*, jossa asia sanotaan.¹⁹³ Ironia on siis merkki siitä, mitä ei ole puettu sanoiksi. Ironian tunnistaminen tekstistä vaatii lukemista tietynlaisen epäilyksen kanssa, herkkyyttä huomata tekstin sisäiset vivahteet.¹⁹⁴ Hutcheon painottaa tulkitsijan roolia ironian tunnistamisessa: on kyse erilaisista diskursiivisista yhteisöistä, jotka muodostuvat esimerkiksi ammatin, kulttuurin tai kansallisuuden mukaan.¹⁹⁵

Ironian käyttö vie ajatukset kauas ”oikean” omaelämäkerturin vakavasta kerronnasta, tehden tilaa autofiktiiviselle tulkinnalle. Kaikille Nothombin omaelämäkerrallisille teoksille on Jacomardin mukaan tyypillistä se, että ne suoranaisesti kylpevät ironiassa.¹⁹⁶ Tästä on hyvänä esimerkkinä aikuisen kertojan lempeän ironinen suhtautuminen lapsi-minäänsä: kolmevuotias Amélie näkee itsensä Jumalana, joka on kaiken auktoriteetin yläpuolella.¹⁹⁷ Useat *Stupeur et Tremblements* että *Biographie de*

¹⁹² Cohn 2006, 47.

¹⁹³ Muecke 1970/1982, 35.

¹⁹⁴ Hutcheon 1994/1995, 2, 125.

¹⁹⁵ Hutcheon 1994/1995, 18.

¹⁹⁶ Jacomard 2004, 2.

¹⁹⁷ BF 2004, 19.

la Faim -teosten anekdootit, teemat ja henkilöhahmot on kiedottu ironiaan. Usein tuo ironia on kevyttä, mutta joskus siitä paistaa läpi suora itsensä naurettavaksi tekeminen tai ylenpalttinen liioittelu.

Kaikkea, mitä Nothombin päähenkilö teoksissa sanoo, ei pitäisi ottaa liian vakavasti. Teokset antavat lukijalle vihjeitä liioittelusta ja ironiasta, ja näiden vihjeiden tarkoitus on pyrkiä varmistamaan, että teos vastaanotetaan siten kuin tekijä on tarkoittanut. On lukijasta kiinni, miten hän annettuihin vihjeisiin reagoi. Näistä vihjeistä hyvänä esimerkkinä ovat päähenkilön paratiisimaiset lapsuudenkuvaukset tai painajaismainen vuosi Japanissa toimistotyöläisenä.¹⁹⁸ Molemmat kuvailut ovat niin selkeän liioiteltuja, ettei lukijan ole mahdollista suhtautua lukemaansa täysin vakavasti.

Kirjoittamisen avulla Nothomb voi nauraa itselleen ja näin käsitellä elettyä elämää turvallisen välimatkan päästä. Huumori voidaan nähdä kerronnan strategiana, jolla etäännytetään myös omat todelliset tunteet epämiellyttävistä muistoista. Lähemmin tarkasteltuna tämä kerronnan strategia paljastuu erääksi Nothombin omaelämäkerrallisen kirjoittamisen tärkeäksi kivijalaksi. Samoja lapsuuden ja nuoruuden teemoja ja tapahtumia toistetaan huumorin sävyttäminä sekä eri näkökulmista kaikissa kirjailijan omaelämäkerrallisissa teoksissa. Nothombin omaelämäkerrallisten teosten loppu tapahtuu aina siinä vuodessa, jolloin kertoja kertoo kirjoittaneensa ensimmäisen kirjansa. Nothombin elämässä voidaankin nähdä kaksi ajanjaksoa: kirjoittamalla käsiteltävä aika *ennen* kirjailijaksi ryhtymistä, sekä aika tämän jälkeen jälkeen, josta ei ilmeisesti ole tarpeellista kirjoittaa koska oma itse on jo löytynyt. Mark D. Lee tekeekin Nothombin kirjoittamisesta sen huomion, miten kerronta teoksissa saa aikaan kaksoissidoksen: kerronnan avulla kirjoittaja saa elää uudelleen lapsuutensa lopun, vaikka tällä kertaa aikuisella kirjoittajalla on mahdollisesti kyky muuttaa kerrotun lopputulosta olemalla aktiivinen, toisin kuin menneisyydessä ollessaan passiivinen lapsi. Kerronta myös antaa mahdollisuuden jättää mennyt taakseen, nyt ja lopullisesti.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Jaccomard 2004, 2.

¹⁹⁹ Lee, 146, 2003.

Kohdeteosten fiktiivisiä piirteitä voi tarkastella myös omaelämäkerrallisen kerronnan näkökulmaa hyväksikäyttäen. Lukijan kanssa tehty omaelämäkerrallinen sopimus luo odotuksen kertojan pysymisestä totuudessa. Totuuden kertomisen vastapuolena voidaan nähdä mielikuvituksella maustettu kertomus. Nothombin teoksissa on nähtävissä selkeitä tapahtumia ja puheenvuoroja, jotka arkijärjellä voidaan kyseenalaistaa totuudellisuutensa suhteen ja pitää näin epäluotettavina. Tähän liittyy myös tutkielman johdannossa mainitsemani liioittelu, joka usein liitetään Nothombin teoksiin. Liioittelua ja ironiaa on havaittavissa esimerkiksi seuraavassa kappaleessa, jossa kertoja kuvailee lapsuutensa valtataistelua äitinsä kanssa makeisten syönnin ja niiden himoamisen suhteen:

Quand je me plaignais de l'interdit du sucré, ma mère me disait: "Ça te passera." Erreur. Ça ne m'a pas passé. Dès que j'atteignis mon indépendance alimentaire, je me mis à me nourrir exclusivement de sucreries. Et j'en en suis toujours là. Et ça me va comme un gant. Je ne me suis jamais mieux portée. Il n'est jamais trop tard pour bien faire. (BF, 29.)

Kun valitin kiellosta syödä makeisia, äitini sanoi: ” Se menee ohi”. Väärin. Se ei koskaan mennyt ohi. Niin pian kuin saavutin itsenäisyyden oman ruokailuni suhteen, aloin ruokkia itseäni etupäässä makeilla herkuilla. Enkä koskaan muuttanut tätä. En ole koskaan voinut paremmin. Koskaan ei ole liian myöhäistä toimia oikein.

Tapahtumien epäluotettavuudesta huolimatta kertojaa ei voi pitää täysin epäluotettavana. Wayne C. Boothin mukaan on suurin osa luotettavana pidetyistä kertojista herkkutelevat laajoissakin määrin satunnaisella ironialla ja ovat täten ”epäluotettavia”. Mutta ironian käyttö ei itsessään ole riittävä peruste suhtautua kertojaan epäluotettavana. Epäluotettavuus ei myöskään tavallisesti ole rinnastettavissa valehteluun.²⁰⁰ Itse asiassa, kuten Linda Hutcheon huomauttaa, yksi harvoista tavoista erottaa ironia valehtelusta, on kiinnittää huomio tekijän intention. Hutcheon painottaa tässä tulkitsijan roolia: tulkitsijan on tehtävä kyseisessä tilanteessa hypoteesi siitä, kumpaa kertoja hänen mielestään tekee.²⁰¹ Ehkä parempi ilmaus epäluotettavuuden sijaan olisi Nothombin kohdalla liioittelu, joka nähdäkseni

²⁰⁰ Booth, 1983/1991, 159.

²⁰¹ Hutcheon 1994/1995,118.

käyttäytyy synonyyminä jollekin, joka ei ole yhtenevä totuudellisuuden kanssa. Merkkejä mahdollisesta epäluotettavuudesta Nothomb on ripotellut kohdeteosten kerrontaan useita. Esimerkiksi kertoja paljastaa lukijalle, miten New Yorkin ranskalaisessa lyseossa nuori Amélie joutui ongelmalliseen tilanteeseen: kymmenen samalla luokalla olevaa tyttöä rakastui häneen. Kyseessä oli oikea ”draama”, sillä ongelmallisinta oli se, kuka saisi pitää Amélien kädestä kiinni luokan vaeltaessa parijonossa lyseosta tien yli Central Parkiin. Eräänä päivänä kouluun saapuessaan Amélie näkee tyttöjen olevan fyysisesti tappelemassa hänestä: ”ramponneaux par-ci, doigts dans les yeux par-là”.²⁰² Tyyli, jolla tapahtumasta raportoidaan, saa tapahtuman kuulostamaan huvittavalta, vaikka kyseessä on vakava tapahtuma. Tämä lisää epäluotettavuuden vaikutelmaa.

Toisaalta mikään ei sulje pois sitä, ettei edellä esittelemäni katkelma makeis-kiellosta olisi todenmukaista ja täten omaelämäkerrallisen diskurssin mukaista kerrontaa. Itse asiassa *The Independent*-lehden haastattelun mukaan kirjailija syö etupäässä suklaata illalliseksi.²⁰³ Epäselväksi kuitenkin jää, mihin haastattelun tekijä tietonsa pohjaa. Ehkä tavoitteena on herättää lukijoiden huomio ja kiinnostus muutenkin eksentrisenä pidettyä kirjailijapersoonaa kohtaan. Sen sijaan vahvasti epäluotettavalta vaikuttaa kertojan kuvaus lapsuuden ”alkoholismista”, joka kehittyi viehtymyksestä makeaan likööriin, jota Amélien japanilainen lastenhoitaja antoi hänen kolmevuotiaana maistaa. Kertoja kuvailee, kuinka eleganssi ja cocktail-juhlat olivat Nothombin perheessä elämäntapa, ja kuinka helppoa pienen Amélien oli baarin puolella siemaista puolityhjät, kuplivaa samppanjaa sisältävät lasilliset omaan kurkkuunsa ja tuntea nopea humaltuminen. Humaltumisen kuvailua seuraa toteamus, jonka mukaan Amélie oli lastentarhassa joskus suoranaيسessa krapulassa. Lastentarhan johto teki kertojan mukaan testejä pienen Amélien omituisen horjahtelevan kävelyn mukaan ja päättelivät tytön kärsivän rytmihäiriöistä. Kenenkään mieleen ei juolahtanut, että syynä olisi ollut alkoholismi.²⁰⁴

²⁰² BF 2004, 129.” Iskuja kyynärpäillä siellä ja sormia valmiina iskemään silmiin täällä”. Suom. VV.

²⁰³ Patterson, 2006.

²⁰⁴ BF, 54.

4.3.4 Kertoja ja näkökulma

Yksi fiktiivisen tekstin tunnusmerkeistä on kaikkietävän kertojan olemassaolo. Kaikkietävä kertoja on mahdottomuus referentiaalisessa kirjallisuudessa, sillä yksikään uskottava omaelämäkerran kertoja ei voi tuntea toisen henkilön ajatuksia.²⁰⁵ Kaikkietävä kertoja on myös paikoitellen läsnä Nothombin teoksissa kerronnallisena elementtinä, ja tätä kautta on mahdollista myös keskustella siitä, olisiko kyseessä keino, jolla tekstiin tulee fiktiivinen vaikutelma. Jonathan Culler kyseenalaistaa teoksessaan *The Literaty in Theory* kaikkietävän kertojan hyödyllisyyden kerronnallisia keinoja tarkastellessa, vaikka hän myöntääkin, ettei ajatus kaikkietävästä kertojasta ole mahdoton.²⁰⁶ Culler esittää kaikkietävän kertojan tarkoittavan sitä, miten kukaan muu kuin kirjailija itse ei voi tietää enemmän teoksen maailmasta. Samoin, se, mitä kirjailija valitsee olevan totta teoksen maailmassa, täten on totta.²⁰⁷ Genette puolestaan välttää itse käyttämästä ilmaisua ”kaikkietävä kertoja”, mutta puhuu tilanteesta, jonka Todorov ilmaisee kaavalla *Kertoja > Henkilöhahmo*, eli kertoja on aina henkilöhahmojensa yläpuolella, tietäen henkilöhahmojensa syvimät mietteet.²⁰⁸ Culler kuitenkin huomauttaa, miten määritelmä ontuu siinä mielessä, miten kaikkietävän kertojan olemus ei itse asiassa muodostu tiedosta, vaan vallasta:

[...] the power to decide what will be the case in this [the novel's] world is a product of a conventional performative power of language, or, at best, omnipotence, not omniscience. When the novelist writes that Mr. Knightley came to a dinner, she cannot be wrong, but this is a power of invention [...], not a matter of knowledge.[...] To call this “omniscience” is extraordinarily misleading.²⁰⁹

Kertojan valtaa olisi siis tarkasteltava paremminkin näkökulman valitsemisen suunnasta, kuin sen, mitä hän tietää henkilöhahmoistaan. Esimerkiksi kerronnan jäljitellessä kameramaista tarkkailua teoksen maailmassa, valittua strategiaa voidaan

²⁰⁵ Cohn 2006,139.

²⁰⁶ Culler 2007, 184.

²⁰⁷ Ibid., 186.

²⁰⁸ Genette 1980/1986, 189.

²⁰⁹ Culler, 2007, 186.

kutsua kirjalliseksi keinoksi, ei niinkään kaikkietäväksi kertojaksi. Pidän oleellisimpana Cullerin yksinkertaista, mutta terävää huomiota siitä, miten itse asiassa kaunokirjallisessa teoksessa esitetyissä asioissa ei ole lainkaan kysymys tiedosta sinänsä. Teoksessa millä tahansa väitteellä on eri status kuin todellisessa maailmassa: totumuksen takia lukija hyväksyy lausumat automaattisesti kerrotun maailman totuutena, niitä kyseenalaistamatta. Juuri tässä mielessä fiktiivinen teksti eroaa ei-fiktiivisestä tekstistä. Kirjallisuuden konventio on, että kaunokirjallisen teoksen kertojan tuottamat lauseet ovat tosia, kun taas ei-fiktiivisten tekstien samankaltaisilla lausumilla olisi erilainen painoarvo.²¹⁰

Tässä palaamme myös autofiktiivisen kerronnan ja lukijan suhteeseen. Nothombin teoksissa voidaan sanoa olevan Lejeunen määrittelemä omaelämäkerrallinen sopimus, sillä lukija huomaa helposti kohdeteosten henkilöahmon ja tekijän identtisyden. Myös Gasparinin esittämä ammatillisen tunnistuksen kriteeri täyttyy. Molempien kohdeteosten lopussa kertoja kertoo kirjoittamastaan kirjasta. Teoksissa on siis lukijan havaitsemaa omaelämäkerrallista totuutta. Lukija ei silti välttämättä näe Nothombin teoksia ehdottomaan totuuteen sitoutuvina omaelämäkertoina aikaisemmissa alaluvuissa erittelemieni fiktiivisyyden merkkien vuoksi. Itse asiassa autofiktiivisen teoksen totuuden voisi ajatella olevan kahdella tasolla. Ensimmäinen totuus on teoksen sisäinen totuus: teos itse, johon voi suhtautua yhtenä kokonaisena tarinana, annettuna totuutena teoksen sisäisen maailman suhteen. Toinen totuus taas muodostuu lukijan aktiivisen ajattelun tuloksena, johon liittyy omaelämäkerran ja fiktion yhtäaikainen olemassaolo. Tämä on se totuus, jonka lukija voi erottaa fiktiosta esimerkiksi olemassa olevan tietonsa pohjalta. Omaelämäkerrallisen totuuden vastapariin fiktion olen nyt etsimässä paljastuskeinoja. Culler kuitenkin muistuttaa, miten lukija suhtautuu minäkertojaan kriittisemmin, arvioiden tämän lausumien totuuden arvoa.²¹¹

Selkein kaikkietävän kertojan ääni on *Biographie de la faim* -teoksen luvussa, joka

²¹⁰ Culler, 2007, 190.

²¹¹ Culler, 2007, 191.

tapahtuu New Yorkissa. Amélieellä on 20-vuotias lastenhoitaja Inge, joka on rakastunut samassa talossa asuvaan Claytoniin. Eräänä päivänä Amélie, Inge ja Clayton ovat yhtä aikaa hississä, ja kertoja sanoo muuttuvansa Claytoniksi, hän näkee Ingen Claytonin silmillä: ”[...] je voyais la jeune fille pâmée, je devinais que son cœur s'arrêterait de battre, je devenais sa vie, cet ascenseur était un jardin, un petit serpent tenait la main de l'amoureuse, c'était le plus grand moment l'Histoire.”²¹² Kertoja näkee asetelmassa jälleen yhteyden Paratiisin puutarhaan. Mies pyytää Ingeä illalliselle kanssaan. Kertoja on yhtä aikaa yhdeksän vuotias tyttö, joka todistaa tapahtumaa Ingen ja miehen välillä, sekä tuo mies jolle Amélie ”lainaisi voimansa”. Se, että kertoja sanoo suoraan katselevansa tyttöä nyt miehen silmillä, on mielenkiintoinen osoitus siitä, miten Nothomb käyttää erilaisia kerronnan strategioita teoksessaan. Kaikkitietävä kertoja nousee tarinan yläpuolelle. Mies on jo matkalla Ingen syleilyyn ja tyttö vastaanottaa Claytonin henkäyksen, joka kertojan mukaan on tulvillaan rakkaudentunnustusta toisensa perään. Mutta tarinan katkaisee kertojan lausahdus siitä, kuinka tarinassa, jossa on puutarha, mies, nainen, halu ja käärme, ei voi odottaa muuta kuin katastrofia tapahtuvaksi: Inge vastaa pyyntöön kaikkien hämmästykseksi kieltävästi. Seuraava kappale on selkeästi Ingen pään sisäistä monologia:

Non, il n'y aura pas de dîner avec Clayton Newlin, il n'y aura pas d'amour, tu m'as attendue des millénaires et je te pose un lapin, ton étreinte se refermera sue le vide [...], je t'ai attendu depuis le jardin mais il ne passera rien, tel est le souverain désir du malheur, je ne te dirai aucun secret, il est plus facile de mourir que de vivre [...]chaque matin[...], ma première pensée sera que je suis déjà morte, que je me suis donné la mort en disant non à l'homme qui était ma vie [...]. (BF, 148–149.)

Ei, ei tule olemaan illallista Clayton Newlinin kanssa, ei tule olemaan rakkautta, olet odottanut minua vuosituhannen ja minä tuotan sinulle pettymyksen, syleilysi ei tule pitelemään muuta kuin ilmaa, olen odottanut sinua puutarhan päivistä asti, mutta mitään ei tule tapahtumaan, sellaista on suvereeni halu tuntea surua, en kerro sinulle mitään salaisuutta, on helpompi kuolla

²¹² BF, 146–147. “[...] näin pyörtymäisillään oevan tytön, arvasin että miehen sydän oli lopettanut lyömästä, minusta tuli hänen elämänsä, hissi oli puutarha, pieni käärme piteli rakastuneen kättä, se oli historian hienoin hetki.”

kuin elää, jokaisena aamuna ensimmäinen ajatukseni tulee olemaan, että olen jo kuollut, että tapoin itseni sanomalla ei miehelle, joka oli koko elämäni.

Ingen ylidramaattinen monologi loppuu vihdoinkin, ja kaikkietävä kertoja toteaa, kuinka ”Inge ne comprit pas pourquoi elle avait dit non”²¹³. Kerronta on luvussa vahvasti fiktiivisyyden värittävä Ingen sisäisen monologin ansiosta, jonka kertoja välittää lukijalle. Kuten Dorrit Cohn sanoo kaikkietävästä kertojasta: kertoja tuntee henkilöahmon tavalla, jolla yksikään todellinen puhuja ei voi tuntea todellista henkilöä.²¹⁴

4.3.5 Paluu omaelämäkerrallisen kerronnan alueelle

Biographie de la Faim -teoksen neljä viimeistä hyvin lyhyttä, usein vain kahden sivun pituista lukua eroavat selkeästi teoksen muusta kerronnasta. Amélie kertoo niissä lyhyesti paluustaan Japaniin ja oman kirjoittajuutensa alusta. Kerronnassa on hyvin vahva omaelämäkerrallista kerrontaa muistuttava sävy. Tätä sävyä vahvistavat esimerkiksi olemassa olevien kaupunkien nimien mainitseminen (Tokio ja Kobe) ja tarkkojen päivämäärien maininta (31 Decembre 1989). Tällaista tarkkaa maantieteellisiin tai ajallisiin faktoihin kiinnittyvää kerrontaa tarinassa ei muuten ole käytetty lukuun ottamatta dramaattista syömättömyyden aloituspäivämäärää: ”[J]e créai la Loi: le 5 janvier 1981, jour de Sainte-Amélie, je cesserais de manger”²¹⁵. Teos päättyy äkillisesti lyhyeen toteamukseen Japanissa tapahtuneesta maanjäristyksestä. Päiväkirjanomainen kerrontatapa kiskaisee teoksen pois fiktion maailmasta, ja näen kerronnan juuri näillä hetkillä siirtyvän jopa kokonaan omaelämäkerran puolelle:

Le 31 décembre 1989, d'une cabine téléphonique je composai le numéro de Nishio-san. Elle décrocha. Elle poussa un cri d'étonnement quand elle sut qui lui parlait. Je lui demandai si elle voulait venir célébrer le nouvel an en ma compagnie, à Kyoto./Kobé n'était pas loin. Je l'attendrais à la gare. (BF, 238.)

²¹³ BF, 149. ”Inge ei ymmärtänyt, minkä takia oli kieltäytynyt.”

²¹⁴ Cohn 2006, 139.

²¹⁵ BF, 210. ”Loin oman lakini: 5. päivä tammikuuta 1981, pyhän Amélien päivänä, lopettaisin syömisen.”

Joulukuun 31.päivä 1989 soitin Nishio-sanin numeroon puhelinkopista. Hän vastasi ja huudahti yllätyksestä kuullessaan kuka soittaja oli. Kysyin halusiko hän tulla viettämään Uutta Vuotta kanssani Kiotoon./ Kobe ei ollut kaukana. Odottaisin häntä asemalla.

Teoksen viimeisessä luvussa kertoja-ääni kertoo, miten 17. tammikuuta 1995 tapahtui kamala Koben maanjäristys. Amélie on palannut jo Belgiaan ja huolestuu japanilaisen hoitotätinsä kohtalosta. Seuraavana päivänä Amélie yrittää soittaa Japaniin tarkistaakseen tämän olevan vahingoittumaton. Vasta seuraavana päivänä vanha nainen vastaa puhelimeen. Teoksen viimeinen lause kuuluu: ”Qu'est-ce que ça fait? Je suis en vie.”²¹⁶ Vaikka lause on vanhan lastenhoitajan, sanat voi asettaa suurempaan kontekstiin, kommentoimaan koko teoksen tapahtumia ja kertojan minuutta. Koben maanjäristys tapahtui vain yhdellä hetkellä, mutta kertojan koko lapsuus ja nuoruus ovat olleet yhtä maanjäristystä, suurten tunteiden, luopumisen ja tuskan, ilon ja onnen vuorottelua, päättyen lähes kuolemaan itsensä riuduttamisen vuoksi. Millään muulla ei ole väliä kuin sillä, että kertoja valitsi elämän.

Vaikka teoksen loppu muistuttaakin hyvin paljon omaelämäkertaa kerronnan nojautuessa tarkkoihin maantieteellisiin ja ajallisiin yksityiskohtiin, oleellista kuitenkin on, miten teosta tulisi lähestyä *kokonaisuutena*. Kokonaisuutena näen autofiktiivisen lähestymistavan puolustavan paikkaansa teoksissa. Tällaista fiktiiviseltä näyttävää kerrontaa, joka samanaikaisesti vaikuttaa pohjaavan omaelämäkerrallisiin tapahtumiin, löytyy esimerkiksi *Biographie de la Faim* -teoksen Kiinaa koskevasta luvusta. Kyseessä on kohtaaminen kylpyhuoneessa, kerrottuna kaikkitietävän kertojan näkökulmasta. Amélie on varastanut maustekeksejä vanhempiensa kaapista ja juossut kylpyhuoneeseen peilin eteen syömään keksejä ja katselemaan omaa syömistä nautintoaan:

Sans le savoir, je procédais comme des gens qui allaient dans les bordels singapouriens dont les plafonds n'étaient que miroirs, afin qu'ils se regardent faire l'amour, allumés au spectacle de leurs propres ébats./ Ma mère entra dans la salle de bain et découvrit le pot-aux-roses. J'étais tellement absorbée par ma contemplation que je ne la vis pas et poursuivis mon exercice

²¹⁶ BF, 241. “Mitä väliä sillä on? Olen elossa.”

de double dévoration./ Sa première réaction fut la fureur: "Elle vole! Et des sucreries en plus! Et du premier choix, notre unique paquet de spéculoos, un vrai trésor, on ne risque pas d'en trouver d'autres à Pékin."/ S'ensuivit la perplexité: "Pourquoi ne me voit-elle pas? Pourquoi se regarde-t-elle manger?"/ Enfin, elle comprit et sourit: "Elle a du plaisir et elle veut voir ça!"
(BF, 90.)

Tietämättäni käyttäydyin kuin ne ihmiset, jotka menivät niihin singaporilaisiin bordelleihin, joissa oli katossa peilejä, katsoakseen itseään rakastelemassa, humaltuen oman hauskanpitoinsa speaktaakkelista./ Äitini tuli kylpyhuoneeseen ja näki mitä olin tekemässä. Olin niin syventyneenä ajatuksiini etten nähnyt häntä, ja jatkoin kaksinkertaista ahmimistani./ Äitini ensimmäinen reaktio oli raivo: "Hän varastaa! Ja mikä pahempaa, makeaa! Ja ensimmäisenä ainoa pakettimme Speculooseja, aarteemme, koska emme varmasti löydä niitä Pekingistä!"/ Tätä seurasi hämmästys: "Miksei hän näe minua? Miksi hän katselee kuvaansa syödessään?"/ Viimein hän ymmärsi ja hymyili: "Hän nauttii siitä, ja haluaa nähdä sen!"

Luku jatkuu kertojan maininnalla, miten erinomainen äiti oli, sillä tämä lähti huoneesta pois ja sulki oven perässään. Kertoja kertoo tapahtumasta siten kuin sen itse koki, mutta samanaikaisesti läsnä on äidin monologi, jonka kertoja on lisännyt tapahtumaan sen pohjalta, mitä on kuullut omien sanojensa mukaan äitinsä kertovan ystävälleen myöhemmin.

Stupeur et tremblements -teoksen lopetusta voi luonnehtia kahden eri kerronnallisen tason yhdistelmänä. Nämä kaksi eri tasoa ovat Marinella Termiteen mukaan tarinan taso sekä kertoja-tekijän äänen mukaan tulo. Jälkimmäisellä tasolla Termite ei tarkoita ilmaisullaan pelkästään teoksen lopussa olevaa jälkisanonja muistuttavaa osuutta, joka on osaltaan teoksen kohokohta: kertoja kertoo palanneensa parin päivän kuluttua työnsä päätyttyä Eurooppaan ja alkaneensa kirjoittaa ensimmäistä kirjaansa *Hygiène de l'assassin*. Termite tarkoittaa myös kerronnallista itsensä esittämistä, joka paljastaa Nothombin käyttämän kirjoittamisen tekniikan, joka on ristiriidassa muuhun romaanin muotoon verrattuna. Teoksen voi itse asiassa lukea puhtaana fiktiona, lukuun ottamatta aivan viimeisiä kappaleita, joissa kerronta *Biographie de la faim* -teoksen tapaan muuttuu selostavaksi ja ei-fiktiivisen oloiseksi. Termiteen mukaan teoksen lopussa Amélie Nothomb sekoittaa itsensä teoksen maailmaan ja

parodioi kirjoittajan roolia.²¹⁷ Itse näen Nothombin mukanaolon teoksen maailmassa sen alusta lähtien, sillä esimerkiksi teoksen päähenkilö Amélie-san liittää autofiktion tyyliin tekijänsä päähenkilöön nimien ollessa lähes identtiset. *Stupeur et tremblements* -teoksen lyyrisyudesta johtuen viimeisen kappaleen kerronnan muutos on huomattavasti dramaattisempi verrattuna toisen kohdeteoksen kerrontaan, joka on yleissävyltään vähemmän runollista.

Stupeur et Tremblements -teoksen lopetus on rikkonainen ja tiivistetty muutamaan lyhyeen kappaleeseen. Rikkonaisen vaikutelman saavat aikaan vain lauseen mittaiset kappaleet jotka tiivistävät Amélien Eurooppaan paluun jälkeisiä tapahtumia:

*Le 14 janvier 1991, je commençai à écrire un manuscrit dont le titre était Hygiène de l'assassin./[...] Le 18 janvier, à l'autre bout de la planète, Fubuki Mori eut trente ans./ Le temps, conformément à sa vieille habitude, passa./ En 1992, mon premier roman fut publié.*²¹⁸

Tammikuun 14. päivänä 1991 ryhdyin kirjoittamaan kirjaa, jonka nimi oli *Murhaajan hygienia*./ [...] Tammikuun 18.päivä täytti Fubuki Mori kolmekymmentä vuotta maapallon toisella puolella./ Aika kului vanhan tapansa mukaan./ Vuonna 1992 julkaistiin ensimmäinen romaanini.

Termiten mukaan teoksen lopetus tarjoaa sarjan ”metadiskursiivisia elementtejä”, jotka rakentavat uudelleen henkilöahmon näkökulman ympärille toisenlaisen tekijä-identiteetin. Teoksessa näkyy selkeä muutoksen siinä, miten kertoja sanoo ”minä”, ja miten viimeisten tekstin kappaleiden tekijä-ääni Amélie puhuu itsestään.²¹⁹ Kertojan fiktiivinen ääni ohjaa tapahtumia kohti loppuaan, kohti tekijän äänen esiintuloa:

La fenêtre était la frontière entre la lumière horrible et l'admirable obscurité, entre les cabinets et l'infini, entre l'hygiénique et l'impossible à laver, entre la chasse d'eau et le ciel. Aussi longtemps qu'il existerait des fenêtres, le moindre humain de la terre aurait sa part de liberté./ Une ultime fois, je me jetai dans le vide. Je regarderai mon corps tomber./ Quand j'eus contenté ma soif de

²¹⁷ Termite 2003, 156.

²¹⁸ ST, 186–187.

²¹⁹ Termite 2003, 158.

*défenestration, je quittai l'immeuble Yomimoto. On ne m'y revit jamais.*²²⁰

Ikkuna oli raja, joka erotti kamalan valon ihanasta pimeydestä, vessankopit äärettömyydestä, hygienian pesemisen mahdottomuudesta, huuhteluveden taivaasta. Niin kauan kuin ikkunoita olisi olemassa, maailman mitättöminkin ihminen saisi osansa vapaudesta./ Viimeisen kerran minä heittäydyin tyhjyyteen. Katselin miten vartaloni putosi./ Ikkunasta hyppäämisen himon tyydyttyäni minä lähdin Yomimoton liiketalosta. Minua ei nähty siellä enää koskaan.

Ikkunasta on tullut Amélien pakoreitti vapautua japanilaisesta ankarasta työetiikasta. Ikkunasta ”heittäytymisen” voi ajatella kuvastavan eräänlaista kuolemaa, vapautumista työpaikan ahdistavuudesta. Seuraavassa lyhyessä kappaleessa kertoja mainitsee kotiinpaluustaan. Tammikuun 15. päivä amerikkalaiset julistivat sodan Irakia vastaan, ja vuonna 1993 kertoja sai Tokiosta kirjeen. Kirjeessä Fubuki, Amélien ankara esimies onnittelee häntä ensimmäisen romaaninsa julkaisemisesta. Erityistä mielihyvää Amélie saa siitä, että viesti on kirjoitettu Japaniksi. Lopun tapahtuma on eräänlainen kliimaksi; vihdoin hän kokee hyväksyntää japanilaisen taholta.

²²⁰ ST, 186. Suom. Annikki Suni.

5 Lopuksi

Olen kohdistanut huomioni tässä tutkielmassa yhteen ranskankielisen kirjallisuuden suosittuun kirjailijaan ja joissain piireissä lähes kulttiaseman Ranskassa saaneeseen hahmoon, Amélie Nothombiin sekä hänen kahteen omaelämäkerralliseen teokseensa. Näitä teoksia olen analysoinut autofiktio- näkökulmasta pohtien sitä, olisiko tämä kirjoittamisen strategia mahdollinen uusi suhtautumis- ja lukutapa Nothombin teoksiin. Ajatus jonkin muun kuin omaelämäkerrallisen kirjoittamisen läsnäolosta kohdeteosten maailmassa heräsi jo teosten ensimmäisillä lukukerroilla muun muassa niiden ironian ja mielikuvituksen vahvan läsnäolon vuoksi, ja tuo ajatus vain syveni ja vahvistui työni etenemisen aikana.

Autofiktio on kasvanut 1970-luvun myöhäismoderneista muotokokeiluista suositukseksi kirjoittamisen strategiaksi varsinkin Ranskassa, mutta tyyli on yleistynyt myös muualla maailmassa. Identiteetti- ja tunnustustarinoiden lisääntyminen on länsimaisen nykykirjallisuuden piirre, joka Vincent Colonna mukaan on ennen kaikkea yhteiskunnallinen, mutta samaan aikaan taiteellinen vastaus nykyajan ilmiöön, jossa yksityisen ja julkisen välisiä rajoja rikotaan ennen näkemättömällä tavalla. Autofiktio onkin houkutteleva tapa kertoa itsestään ja identiteetistään fiktiivisyyteen verhoten. Kysymyksessä voi olla narsistinen kaipuu tuoda itseään julki yltyökyksilöllisyyttä korostavalla aikakaudella, mutta joka tapauksessa autofiktiota voi lähestyä myös kirjoittamisen tekniikkana, joka fiktion keinoin rikastuttaa oman elämän tapahtumia.

Pyrin työssäni löytämään keinot tarkastella kohdeteoksien mahdollista autofiktiivisyyttä tekstianalyysin keinoin. Heti työni alussa törmäsin kuitenkin autofiktio- määrittelyn ongelmaan: mitä autofiktio oikeastaan on? Mitä syvemmillä aiheeseen pureuduin, sitä erilaisempia esityksiä ja niin negatiivisia kuin positiivisia näkemyksiä käsitteen ympärille näytti kasautuvan, aivan ristiriitaisuuteen saakka. Autofiktio ei siis ole siistin raja-aitojen sisään asettuva kirjallisuuden genre, vaan eri tutkijoiden mielipiteet niin autofiktio- ominaispiirteistä kuin jopa koko genren olemassaolon tarpeellisuudesta vaihtelevat suuresti.

Autofiktion olemus löytyy omaelämäkerran ja fiktiivisen romaanin välissä olevalta rajalta. Autofiktion täsmällisempi määrittely on tutkielmassani kuitenkin tarpeellista, sillä tutkimuskirjallisuus on näkemykseni mukaan tulvillaan liian epämääräisiä määritelmiä voidakseni muuten pureutuakseni aiheeseeni vakuuttavasti. Autofiktion tyypillisiksi piirteiksi muotoutuvat tekijän samannimisyys teoksen päähenkilön kanssa, biografiset yhtymäkohdat tekijän ja henkilöhahmon välillä, kahden päällekkäisen sopimuksen (omaelämäkerrallisen ja fiktiivisen) olemassaolo sekä teoksen kaunokirjallinen tyyli. Omaelämäkerralle tyypillisten piirteiden tarkastelun kautta eron tekeminen epälineaariseen, sirpaleiseen ja doubrovskylaiseen referentiaaliseen kirjoittamisen tyyliin paljastaa lopulta ne olennaiset autofiktion piirteet, joiden avulla esimerkiksi fiktiivisyyden olemassaoloa on mahdollista analysoida teosten kerronnassa. Myös eri näkökulmien vertailu toisiinsa, kuten Gérard Genetten ja Jacques Lecarmen keskenään hyvin ristiriitaiset näkemykset autofiktion todellisesta luonteesta, on hyödyllistä, sillä niiden kautta oma positioni autofiktion hyvin heterogeenisessä kentässä tarkentuu. Käsitän autofiktion tässä tutkielmassa kirjoittamisen kaksoisstrategiana, jossa yhdistyvät omaelämäkerrallinen, totuuteen sitoutuva ja selkeästi fiktiivinen, mielikuvituksella väritetty esitys.

Olen keskittynyt tarkastelemaan autofiktiota Nothombin teoksissa muun muassa kertojan näkökulman, dialogin käytön ja kerronnan tahdin näkökulmasta. Myös identtisyys tekijän, henkilöhahmon ja kertojan välillä ovat autofiktion suhteen oleellisia. Teoksissa voi myös esittää olevan omaelämäkerrallista materiaalia. Oleelliseksi kysymykseksi analyysin kannalta on noussut erityisesti se, millä perusteella osa tekstistä *ei* ole perinteisessä mielessä omaelämäkerrallista esitystä, vaan selkeästi asetettavissa fiktion maailmaan. Teoksissa toteutuu siis sekä omaelämäkerrallinen että fiktiivinen sopimus.

Ensimmäinen ajatukseni oli analysoida, löytyisikö teoksista runsaasti selkeitä omaelämäkerralliselle esitykselle tyypillisiä muotoja, kuten kertomuksen selkeä lineaarinen kaari, jossa kertoja pohtisi elämänsä tapahtumien syitä ja seurauksia

totuuteen sitoutuen. Tämä jo osaltaan sulkee pois fiktiivisen kertomusrakenteen olemassaolon. Tässä vaiheessa kohtasin omaelämäkerrallisen totuuden ongelmallisuuden. Esimerkiksi Cohn lähestyy omaelämäkertaa siitä näkökulmasta, jonka mukaan omaelämäkerrallinenkin teksti on omalla tavallaan seipitettyä fiktiota. Cohnin mukaan kysymyksessä on aina subjektiivinen totuus, kaunistelty ja väritetty kuva todellisuudesta. Jotain jää aina sanomatta, ja tämän vuoksi tulinkin johtopäätökseen, ettei omaelämäkerta itseasiassa ole kovin kaukana autofiktiivisestä teoksesta muistin aiheuttamien vääristymien ja täten tekstin joko tahattoman tai tahallisen fiktiivistämisen vuoksi.

Faktan ja fiktion välinen raja näytti työni edetessä muuttuvan yhä hämärämmäksi ja problemaattisemmaksi. Veitsellä leikattu erottelu kahteen puhtaaseen eri kategoriaan on siis hyvin yksinkertaistettu keino lähestyä faktan ja fiktion välisiä kysymyksiä. Lukijan rooli nousee tässä oleelliseksi. Hän tekee lopullisen päätöksen siitä, miten suhtautuu teksteihin. Apunaan lukija käyttää valmiina olevia viitekehyksiään. Kirjoittaja voi ainoastaan ohjailta lukijaansa jättämällä tekstiin merkkejä siitä, miten teosta tulisi lähestyä.

Tästä huolimatta olen kuitenkin halunnut lähestyä kohdetekstejä analyysiluvussa puhtaan fiktiivisinä, sulkea mielestäni hetkeksi omaelämäkerrallisen materiaalin olemassaolon, teeskennellä kaiken olevan keksittyä ja näin keskittyä tarkastelemaan teoksia nimenomaan kaunokirjallisina tuotoksina. Oletuksenani on ollut mahdollisuus löytää Nothombin teosten selkeä fiktiivinen sielu, joka vaatii paljastuakseen erityisiä työkaluja. Näitä löytyi Genetteltä ja Cohnilta. Varsinkin Cohnin esittelemä, alunperin Philippe Lejeunen teoriasta lähtöisin oleva ajatus ironisesta etäisyydestä kertojan ja tekijän välillä näkyi tutkimuskohteissani heti ensikohtaamisella. Jo tuolloin ajatukseni hakivat Nothombin teoksille jotain muuta vaihtoehtoa, kuin niiden kutsumista omaelämäkerrroiksi.

Voiko omaelämäkerran kertoja siis heittäytyä pilvenpiirtäjän ikkunasta alas tyhjyyteen, ja samanaikaisesti kertoa nauttivansa hypyn aiheuttamasta vapauden

tunteesta? Tutkielmani edetessä paljastui, että tällaisen unenomaisen tapahtuman olemassaolo liittyy huomattavasti luontevammin ja ongelmattomammin fiktion maailmaan. Tutkielmani pyrkimys on ollut ehdottaa kohdeteosteni näkemistä autofiktiivisinä romaaneina, vaihtoehtona aikaisemmin vallalla olleen omaelämäkerran tai omaelämäkerrallisen romaanin rinnalle, jotka näyttävät olleen monen teoksiin tutustuneen kriitikon valinta teosten kategoriaksi. Onko Nothombin kohdalla mahdollista puhua jopa pyrkimyksestä autofiktiivisen kerronnan suuntaan? Tutkielmani aikana pohtimaani kysymykseen voi nähdäkseni vastata kirjoittamani perusteella, ettei ajatus ole mahdoton.

Nothomb kirjoittaa kiistämättä tyyllillä, joka antaa viitteitä fiktiivisen esityksen sulautumisesta omaelämäkerrallisten tapahtumien sekaan. Varhaislapsuuden tapahtumien kuvailu on paratiisimaista ja myyttimäistä, lähtö Japanista on lähes rinnastettavissa karkotukseen Eedenin puutarhasta. Kirjailija välttää pienten yksityiskohtien kuvailua, tarinan muodostavat pienet hetket, dialogit ja abstraktit ajatukset, jotka kaikki muodostavat teoksiin fiktiivisen ilmapiirin. Lisäksi Genetten mukaan kerronnan ajalliset kiihtymiset ja hidastumat ovat lukijan rekisteröimiä merkkejä fiktiivisyydestä, ja näitä ajallisia aukkokohtia Nothombin teoksissa on runsaasti. Tahdin vaihtelu kerronnassa saa aikaan vaikutelman siitä, että osia tarinasta jää kertomatta, ja tämä osaltaan vahvistaa fiktiivistä vaikutelmaa.

Eniten omaelämäkerrallista totuuden ajatusta vastaan teoksissa sotivat epäluotettavat ja liioittelevina pidettävät kuvailut esimerkiksi kertojan ”alkoholismista” tai loogisesti epätotena pidettävät kirjaimelliset kuvailut ikkunasta ”heittäytymisistä”. Autofiktio näyttääkin olevan omaelämäkerrallista romaania loogisempi käsite määrittämään teoksia, joissa tekijän identiteetti on liitetty fiktiivisenä käsitettävään henkilöhaamoon. Käsite ”omaelämäkerrallinen romaani” sisältää ristiriidan, sillä sanan merkityksen tasolla ”romaani” ja ”omaelämäkerta” voidaan nähdä toisensa poissulkevinä. Fiktiivisenä kohdeltavan romaanin ”minä” ei sisällä samoja tekstin ulkopuolisia viitauksia kuin omaelämäkerran ”minä”. Lisäksi fiktiivinen lukusopimus sisältää oletuksen, jonka mukaan tekijä ja henkilöhaamo eivät ole identtisiä. Päivi

Koivistoa lainaten, autofiktion käsite tarjoaa myös omaelämäkerrallista romaania rajatumman näkökulman todellisuusviitteitä, fiktiota ja minän kirjoittamisen strategioita sisältävien teosten tarkasteluun. Rajatumman sen vuoksi, että lopulta lähes kaikkien romaanien voidaan nähdä olevan yhteydessä kirjoittajansa elämään.

KIRJALLISUUS

Lähdekirjallisuus

ST = NOTHOMB, Amélie 1999: *Stupeurs et tremblements*. Albin Michel. Paris.
— *Nöyrin Palvelijanne*. Suom. Annikki Suni. Otava. Helsinki. 2001/2003.

BF= NOTHOMB, Amélie 2004: *Biographie de la faim*. Albin Michel. Paris.
— *The Life of Hunger*. Translated by Shaun Whiteside. Faber and Faber.
London. 2006.

NOTHOMB, Amélie, 2000: *Métaphysique des tubes*. Albin Michel. Paris.

Tutkimuskirjallisuus

ANDERSON, Linda 2001: *Autobiography*. Routledge. London.

BAINBRIGGE, Susan; DEN TOONDER, Jeanette (Toim.) 2003: *Amelie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*. Peter Lang Pub. Inc. New York.

BARTHES, Roland 1968/1993: *Tekijän kuolema, Tekstin syntymä*. Suom. toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Vastapaino. Tampere.
—1977: *Roland Barthes by Roland Barthes*. Translated by Richard Howard. Noonday Press. New York.

BOOTH, Wayne C. 1983/1991: *The Rhetoric of Fiction*. Penguin Books. London.

COHN, Dorrit 2006: *Fiktio mieli*. Alkuteos *The Distinction of Fiction*, 1999. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus. Helsinki.

COLONNA, Vincent 2004: *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Édition Tristram.

CULLER, Jonathan 2007: *The Literary In Theory*. Stanford University Press, California.

DAVID, Michel 2006: *Amélie Nothomb: Le symptôme graphomane*. L'Harmattan. Paris.

de MAN, Paul 1979: "Autobiography as De-facement". *Modern Language Notes*, 94: 919–930.

DERRIDA, Jacques 1980: "The Law of Genres". Käänt. Ronell, Avital. *Critical Inquiry*. Vol. 7, No.1, (Autumn 1980).55–81.

DIDIER, Béatrice 1998: *Précis de Littérature Européenne*. PUF, Paris.

DOUBROVSKY, Serge 1977: *Fils. Roman*. Éditions Galilée.

DURAND, Alain-Philippe; MANDEL, Naomi 2006: *Novels of the Contemporary Extreme*. Continuum. London.

FOKKEMA, Aleid 1991: *Postmodern Characters. A Study in British and American Postmodern Fiction*. Editions Rodopi, Amsterdam.

FREEMAN, Mark 1993: *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*. Routledge. London and New York.

— 2003: Rethinking the Fictive. Reclaiming the Real: Autobiography, Narrative Time and the Burden of Truth. Teoksessa *Narrative and Consciousness*. Toim. Fireman, Gary D.; Flanagan, Owen J.; Mcvay Jr, Ted E. Oxford University Press. New York. 115–128.

GASGOIGNE, David 2003: Amélie Nothomb and the Poetics of Excess. Teoksessa *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*. Toim. Brainbriggé, Susan; Den Toonder, Jeanette. Peter Lang Pub. Inc. New York. 127–134.

GASPARINI, Philippe 2004: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Éditions du Seuil.

GENETTE, Gerard 1991/1993: *Fiction & Diction*. Cornell University Press. London.

GIDÉ, Andre 1926/1967: *Ellei vehnänjyvä kuole*. Suom. Leena Löfstedt. Otava. Helsinki.

GUYOT-BENDER, Martina 2005: “Coding Japan: Amélie Nothomb's and Alain Corneau's *Stupeur et Tremblements*”. *Contemporary French and Francophone Studies*. Vol. 9, No. 4. December. 369–378.

HALL, Stuart 1999: *Identiteetti*. (toim.& suom. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman). Vastapaino, Tampere.

HECHT, Michael; JACKSON II, Ronald; RIBEAU, Sidney 2003: *African American Communication. Exploring Identity and Culture*. Lawrence Erlbaum Associates, USA.

HOSIAISLUOMA, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY. Juva.

HUBIER, Sebastien 2003: *Littératures Intimes: Les Expressions Du Moi, De L'autobiographie À L'autofiction*. A. Colin. Paris.

HUGHES, Alex; READER, Keith (Toim.) 1998: *Encyclopedia of Contemporary French Culture*. Routledge. London.

HUGHES, Alex 2002: "Recycling and Repetition in Recent French 'Autofiction': Marc Weitzmann's Doubrovskian Borrowings". -*The Modern Language Review*, Vol. 97, No. 3 (Jul., 2002), s. 566-576.

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

JACCOMARD, Héléne 2003: Self in fabula: Amélie Nothomb's three autobiographical works. Teoksessa *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*. Susan Brainbrige, Jeanette Den Toonder (ed.). Peter Lang Pub. Inc. New York. 12–23.

KOIVISTO, Päivi 2004: Anja Kauranen-Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktiona. Teoksessa *Laji, tekijä, instituutio*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56. SKS, Helsinki. 11–31.

—2005: Minähän se olen! Miten elämästä tulee fiktiota Pirkko Saision romaanissa Pienin yhteinen jaettava. Teoksessa *Lajit yli rajojen*. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi, Päivi Koivisto (toim.). SKS, Helsinki. 177–205.

—2006: Tekijän ylösousemus. Saisio-Larsson-Wein-Saisio. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Kaisa Kurikka, Veli-Matti Pyntäri (toim.). Gummerus. Vaajakoski. 275–302.

KORZENIOWSKA, VICTORIA B. 2003: Bodies, Space and Meaning in Amélie Nothomb's *Stupeur et tremblements*. Teoksessa *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*. Toim. Brainbrige, Susan; Den Toonder, Jeanette. Peter Lang Pub. Inc. New York. 39–49.

KOSONEN, Päivi 1996: Subjekti. Teoksessa *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Koivunen, Anu; Liljeström, Marianne (toim.). Vastapaino, Tampere. 179–205.

- 2000: *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Durasin, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Tutkijaliitto. Helsinki.
- 2007: *Isokrateesta Augustinukseen. Johdatus antiikin omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen*. Atena. Jyväskylä.
- 2008: Minäkirjallisuuden renessanssi. Teoksessa *Tarinoiden paluu: esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja, Päivi Mäkiranta (toim.). Avain. Helsinki. 28–32.

KÄKELÄ-PUUMALA, Tiina 2001: Persoona, funktio, teksti- henkilöahmojen tutkimuksesta. Teoksessa Alanko & Käkelä-Puumala: *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. SKS, Helsinki. 241–271.

LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Éliane 1997/1999: *L'autobiographie*. Deuxième édition. Armand Colin. Paris.

LEE, Mark D. 2003: Amélie Nothomb: Writing Childhood's End. Teoksessa *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*. Toim. Brainbrigge, Susan; Den Toonder, Jeanette. Peter Lang Pub. Inc. New York. 127–134.

LEJEUNE, Philippe 1975: *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil. Paris.

LYYTIKÄINEN, Pirjo 2006: Rajat ja rajojen ylitykset. Lajit kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa *Genre – tekstilaji*. Anne Mäntynen, Susanna Shore ja Anna Solin (toim.). SKS. Helsinki. 165–183.

MCHALE, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. Methuen. New York & London.

- MUECKE, D.H. 1970/1982: *Irony and the Ironic*. Methuen. London & New York.
- PATTERSON, Christina 2006: "Amélie Nothomb: Memoir of a megalomaniac". The Independent, Friday, 14 July 2006.
- ROBERTS, Michèle 2006: "Sweet Fantasies". The Guardian, August 12, 2006.
- ROUDIEZ, Leon S. 1972/1991: *French Fiction Revised*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques 1938/1999: *Tunnustuksia: valikoima otteita*. Suom. Edwin Hagfors. Gummerus. Jyväskylä & Helsinki.
- RYE, Gill 2002: "New Women's Writing in France". *Modern & Contemporary France*. Vol. 10, No. 2. 165-175.
- SARTRE, Jean-Paul 1947: *Situations I: Essais critiques*. Gallimard. Paris.
- SMITH, Sidonie 2001: *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press.
- SPEAR, Thomas C. 1991: "Céline and 'Autofictional' First-person Narration". *Studies in the Novel*. Fall 1991, Vol.23. Issue 3. 357-370.
- SÄNTTI, Maria 2001: "Kaikki häviävät nöyryytyskilpailussa. Belgialainen Amélie Nothomb kirjoittaa kokemuksistaan Japanissa". *Helsingin Sanomat* 2.9.2001.
- TERMITE, Marinella 2003: 'Closure' in Amélie Nothomb's Novels. Teoksessa *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*. Toim. Brainbrigge, Susan; Den Toonder, Jeanette. Peter Lang Pub. Inc. New York. 154–163.

ZIPFEL, Frank 2005: Autofiction. Teoksessa *Encyclopedia of Narrative Theory*.
Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (ed.). Routledge. London & New
York. 36–37.

ZUMKIR, Michel 2003: *Amélie Nothomb de A à Z - Portrait d'un monstre littéraire*.
Grand Miroir. Bruxelles.

Painamattomat lähteet

JACCOMARD, Hélène 2004: “*La plus grande autobiographique de l’univers*”:
l’hyper-autobiographique d’Amélie Nothomb. 17.2.2008:
http://www.european.uwa.edu.au/_data/page/49723/Jacomard_Monash2005.pdf

LAOUYEN, Mounir 1999: *L’autofiction: une réception problématique*. Colloque de
Fabula. 8.4.2008: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>