

TAMPEREEN YLIOPISTO

Reeta Juupaluoma

**”GIRL, I GOT MY MIND. AND WHAT GOES ON IN IT. WHICH IS TO
SAY, I GOT ME.”**

**Naisena ja miehenä olemisen esitystapoja mielen ja kielen tasolla Toni
Morrisonin romaaneissa Sula ja Song of Solomon**

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2011

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

JUUPALUOMA, Reeta: "Girl, I got my mind. And what goes on in it. Which is to say, I got me."

Naisena ja miehenä olemisen esitystapoja mielen ja kielen tasolla Toni Morrisonin romaaneissa *Sula* ja *Song of Solomon*.

Pro gradu -tutkielma, 105 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Maaliskuu 2011

Tutkielmassa tarkastellaan sukupuolitetun olemisen esitystapoja kerronnan ja dialogin tasoilla kerronnallisessa fiktiossa. Kohdeteksteinä ovat yhdysvaltalaisen Toni Morrisonin romaanit *Sula* (1973) ja *Song of Solomon* (1977). Tutkimuksella on useita teoreettisia lähtökohtia, joiden on tarkoitus nivoutua mahdollisimman tiiviisti yhteen. Metodissa painottuvat kaksi ulottuvuutta, kertomusteoreettinen ja sukupuolitemaattinen, joita molempia yhdessä soveltamalla pyritään selvittämään, miten Morrisonin teoksista välitetään lukijalle mies- ja naihahmojen olemista. Olemisella tarkoitetaan henkilöiden mieltä, kieltä, ajatuksia, subjektiviteettiä ja suhdetta muihin tarinamaailman henkilöihin.

Kysymystä sukupuolitetun olemisen esittämisestä lähestytään teoreettisesti useaa eri kertomusteorian suuntausta hyödyntämällä: tutkimuksen työkalut ovat peräisin niin klassisesta, jälkiklassisesta, kognitiivisesta kuin feministisestä narratologiasta. Työssä käytettäviin narratologisiin työkaluihin kuuluvat muun muassa äänen, dialogisuuden ja polyfonian käsitteet kerronnallisessa diskurssissa, kertojan ja henkilöihahmon välinen suhde, fokalisaatio sekä kysymys kertojan tai kokevan henkilöihahmon luotettavuudesta. Tutkielman aiheen ytimeen sijoittuu myös kysymys fiktiivisen mielen rakentumisesta ja esittämisestä, eritoten siitä, kuinka yksittäisen henkilön mieli erottuu muista henkilöistä tai kertojasta.

Narratologista tarkastelua tasapainottaa teosten analysoiminen sukupuolitematiikan lävitse. Tarkoituksena on valaista kohdetekstien esittämien maailmojen ideologista kokonaisuutta kertomusteoreettisen käsitteistön kautta. Sukupuolen osalta olennaista tutkielmassa on keskittyminen mies- ja naihahmojen sekä yksilön ja yhteisön välisiin suhteisiin. Myös sukupuolten homososiaaliset suhteet ovat merkittävä temaattinen ulottuvuus Morrisonin romaaneissa. Tutkielman kohdetekstit kiinnittyvät toisiinsa osittain samankaltaisten kerronnallisten ratkaisujen osalta, mutta sitäkin huomattavampaa on teosten viittaavuus toisiinsa sukupuoli-ideologisissa asioissa. Tässä on syy siihen, miksi juuri *Sula* ja *Song of Solomon* on valittu Morrisonin paljon luetuista ja tutkituista teoksista tutkimuksen kohteiksi.

Tutkielmassa tehtävä analyysi ottaa huomioon myös Morrisonin tekijyyden ja kohdetekstien aseman afroamerikkalaisessa ja länsimaisessa postmodernissa kirjallisuustraditiossa. Sukupuolten esittämiseen liittyen kohdeteksteistä otetaan esille viittauksia, yhtäläisyyksiä ja eroja Morrisonia edeltäneeseen ja hänen aikalaiseensa kirjallisuuteen. Morrisonin teosten postmoderni konteksti näyttäytyy siinä, miten henkilöihahmojen subjektiviteetti ja sukupuoli-identiteetti esitetään ongelmallisina.

Avainsanoja: Toni Morrison, *Sula*, *Song of Solomon*, tekijällinen ääni, kaikkitietävä kertoja, kerronnan epäluotettavuus, mielenesitys, (kaksois)upotettu kuvaus, sukupuolten välinen jännite, sukupuolitettu dialogisuus, polyfonia, fokalisaatio, ongelmallinen subjektiviteetti, kollektiivinen kerronta, homososiaalisuus.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. <i>Sula</i> ja <i>Song of Solomon</i> : kertomusten järjestäytyminen	1
1.2. Sukupuoli mielten rakennelmissa ja dialogissa	4
1.3. Afroamerikkalaisuus ja intersektionaalisuus	7
1.4. Metodien esittely	11
2. ÄÄNTEN JA MIELTEN MONEUS	15
2.1. Diskurssin dialogisuus ja ideologisuus	15
2.2. Puheen ja kokemuksen alkuperä ja sukupuoli	23
2.2.1. Fokalisoinnin voimakkuuden variointi	25
2.2.2. Tapaus Milkman ja kertoja	27
2.3. Miten mieltä esitetään?	32
2.4. Epäluotettava kertoja, joka tietää kaiken	39
2.5. Henkilöiden luotettavuus ja suhde tekijään	46
3. ÄÄNTEN JA LAULUJEN TEMATIIKAT	54
3.1. Konkreettinen ääni	54
3.2. Maagisten laulujen pakkomielle	59
4. SUKUPUOLITTUNUT JÄNNITE KERTOMUSRAKENTEESSA.....	64
4.1. Tasapainoilua mielenesityksissä	64
4.2. Epätoivoisten naisten obsessiot	69
4.3. Juurettomat ja näkymättömät miehet	77
4.4. Kollektiivisen kerronnan merkitys	87
4.5. Naiset ja miehet erillään ja yhdessä	92
5. PÄÄTELMIÄ	96
LÄHTEET	99

1. Johdanto

1.1. *Sula* ja *Song of Solomon*: kertomusten järjestäytyminen

It's the condition our condition is in. Everybody wants the life of a black man. Everybody. White men want us dead or quiet – which is the same thing as dead. White women, same thing. They want us, you know, 'universal,' human, no 'race consciousness.' Tame, except in bed. They like a little racial loincloth in the bed. But outside the bed they want us to be individuals. You tell them, 'But they lynched my papa,' and they say, 'Yeah, but you're better than the lynchers are, so forget it.' And black women, they want your whole self. Love, they call it, and understanding. 'Why don't you understand me?' What they mean is, Don't love anything on earth except me. (*Song*, 242.)

And if that ain't enough, you love yourselves. Nothing in this world loves a black man more than another black man. You hear of solitary white men, but niggers? Can't stay away from one another a whole day. So. It looks to me like you the envy of the world. (*Sula*, 104.)

Molemmissa yllä olevissa kahden eri romaanihenkilön, Guitarin ja Sulan, puheenvuoroissa¹ kaikuvat samat äänenpainot, joskin eri näkökulmista käsin. Toni Morrisonin kahteen eri romaaniin sijoittuvat näkemykset miehenä ja naisena olemisesta viittaavat niin voimakkaasti samoihin asioihin, että dialogit tuntuvat ikään kuin keskustelevan toistensa kanssa. Mistä tässä on kyse?

Musta mies kaiken tai kaikkien keskipisteenä – sekä hyvässä että pahassa. Sukupuolten ja rotujen vaikeus kohdata toisensa. Musta nainen määriteltynä miehen kautta ja tuon määrittelemisen mahdottomuus. Vuosikymmenien tai jopa yli vuosisatojen rodullistetun syrjinnän historian läsnäolo nykyhetkessä. Nämä teemat määrittävät Toni Morrisonin romaaneja *Sula* (1973; suomennettu 1994) ja *Song of Solomon* (1977; suom. *Solomonin laulu*, 1978). Miltei kaikki muutkin Morrisonin teokset heijastavat jossain määrin samoja teemoja, mutta juuri mainittujen romaanien kohdalla teemojen keskeisyyttä alleviivaavat käsillä olevien sitaattien tapaiset implisiittiset viittaukset toisiinsa teosten välillä. Näissä kahdessa teoksessa naisena ja miehenä olemisen visainen tematiikka yhdistyy kirjailijan fiktiiviselle tuotannolle tunnusmerkilliseen taidokkaaseen kerrontamuotoon. Tekijän ilmaisullista tyyliä värittävät lyyrinen ja jopa esoteerinen kieli (ks. Mbalia 2004, 28), runsaalla henkilögallerialla siunatut tarinamaailmat sekä monimutkaiset ja muuttuvat kerrontapositionit.

Sula on Toni Morrisonin järjestyksessään toisena ilmestynyt romaani, jossa fiktiivinen maailma muodostuu useista erilaisista kerroksista. Yksi kerroksista on romaanin miljö, Medallion-nimisessä kaupungissa sijaitseva mustien asuinalue Bottom, joka sulkee sisäänsä ainoastaan alueen

¹ Tähän on otettu vain lyhennetyt katkelmat heidän puheistaan; dialogi jatkuu teksteissä eteenpäin samasta aiheesta.

afroamerikkalaiset asukkaat, jolloin valkoinen väestö sijoittuu kokonaan sen ulkopuolelle. Bottom asukkaineen ei näytkään lukijalle pelkästään lähiönä: se saavuttaa kerronnan tasolla ominaisuuksia, jotka korostavat lähiön ja siihen kuuluvan yhteisön kollektiivista luonnetta.

Kollektiivisen kuvaston vastapainoa teoksessa edustavat yksilölliset henkilöahmot, joiden suhde ja vertautuminen Bottomin yhteisöön on tarinassa jatkuvasti pinnalla. Keskeisimmät henkilöahmot ovat Sula Peace ja Nel Wright, joiden rikkoutuva ystävyys toimii koko tarinan keskuksena², siinä missä myös yhteisön epäilevä ja lopulta vihamielinen suhtautuminen Sulaan. Päähenkilöiden ja heidän ihmissuhteidensa lisäksi omana sedimenttinään voidaan pitää heidän perheidensä ja sukujensa menneisyyden valottamista erityisesti mies- ja naisrepresentaatioiden kontekstissa.

Morrisonin seuraava eli kolmas romaani *Song of Solomon* on *Sulaa* vielä laajempi kokonaisuus henkilöitä ja kerroksia. Tarinan nykyhetken lisäksi teos väläyttää orjuudenaikaista menneisyyttä keskiössä olevan Macon Dead kolmannen eli Milkmanin suvun historiasta. Leimaavaa teokselle on sen eksplisiittisesti *Bildungsroman* -tyyppinen rakenne: siinä kuvataan Milkmanin henkilöahmon kehityskertomus, jossa hän vuosien saatossa uudelleen rakentaa suhdettaan perheeseensä ja muihin ympärillään oleviin ihmisiin sukujuuriensa selvittämisen kautta. Milkmanin kehittymisen onnistumista tarinassa voidaan tulkita toisistaan voimakkaasti eroavin näkökannoin riippuen siitä, kuinka muiden henkilöiden näkökulmat otetaan tarinasta huomioon. Teoksen lukeminen kehitysromaanina ei ole ongelmattonta, sillä etäisyys Milkmanin ja kertojan välillä ei pienene täysin lineaarisesti tarinan aikana (vrt. Cohn 1999/2006, 156).

Molemmissa romaaneissa suurimman osan kerronnasta suorittaa heterodiegeettinen eli kertomastaan tarinasta ulkopuolella oleva (ks. Genette 1980, 244–245) ja ilmeisen kaikkietävä kertoja. Hänen äänensä ei välity yhtenäisenä ja yksiselitteisesti henkilöahmojen ääntä hierarkkisesti ylempänä olevana: romaanien kerrontaan olennaisina osina kuuluu useita henkilöahmoja, joiden näkökulmat tai tarkemmin ilmaistuna tajunnesitykset tai jopa kertojan position saavuttamat äänet horjuttavat näkemystä koherentin subjektin omaavasta yksittäisestä kertojasta. Rajanveto kertojan ja henkilöahmojen diskurssien sekä keskenään henkilöahmojen välillä muodostuu ongelmalliseksi.

² Claudia Taten haastattelemana Morrison itse huomauttaa, että *Sula* on (tai ainakin on ollut) poikkeuksellinen romaani sikäli, että nimenomaan naisten välisen ystävyuden erityisyyttä ei ole hänen mukaansa käsitelty keskeisenä aiheena kaunokirjallisuudessa ennen sitä (Tate 1983, 118).

Tämän tutkielman kohdeteosten *Sula* ja *Song of Solomon* -romaanien lisäksi kerrontaratkaisujen hajauttaminen ja tajunnanesitysten moninaisuus on yleistä myös muualla Morrisonin romaaniutuotannossa. Morrison käyttää useaa eri kertojaa saman teoksen sisällä esimerkiksi esikoisromaanissaan *The Bluest Eye* (1970; suom. *Sinisimmät silmät*, 1994) ja myöhemmissä teoksissa *Beloved* (1987; suom. *Minun kansani, minun rakkaani*, 1988) ja *Jazz* (1992; suom. 1993). Lukijalle välittyy teoksista vaikutelma moniäänisyydestä, polyfoniasta, jonka syitä ja seurauksia on olennaista seurata sekä diskurssien että teemojen tasolla. Kerronnan tasolla moniäänisyys linkittyy kertojan ja henkilöhahmojen diskurssien toisiaan lähestyvään ja joissain yhteyksissä päällekkäisiltä vaikuttavaan häilyvyyteen: lukija päätyy pakostikin ihmettelemään, kenelle jokin tietty esitys tai ääni kuuluu. Teosten kohdalla on pysähdyttävä pohtimaan sitä, mitä moniäänisyys tosiasiaassa merkitsee ja miten eri äänten läsnäolo yhtä aikaa on mahdollista.

Narratologinen keskustelu kertojan epäluotettavuudesta ja implisiittisen tekijän problemaattisesta ilmenemisestä on olennainen kohdetekstieni kannalta. Moniäänisyyden tarkempi analysointi nimittäin paljastaa myös mielenkiintoisen ristiriidan kertojan kaikkítietävyyden ja ilmeisen epäluotettavuuden välillä. Kaikkítietävä kertoja linkittyy lisäksi kohdeteosten yhteisöjen kollektiiviseen luonteeseen. Tutkielmassa tullaan purkamaan esille teosten sisältämää kollektiivista kerrontaa Alan Palmerin (2004) ja Uri Margolinin (1996; 2000) kehittämien ajatusten pohjalta. Kollektiivinen kerrontamuoto tulee olemaan analyysin kohteena etenkin suhteessa yksilön asemaan siinä sekä sukupuolen ulottuvuuteen tässä kysymyksessä.

Kummastakin teoksesta voidaan fiktiivisestä maailmasta vetää näkyville viittauksia tekstien ulkopuoliseen historialliseen ja poliittis(ideologis)een todellisuuteen. Historiallisuus ja menneisyyden läsnäolo on etenkin *Song of Solomon* -romaanista läpitunkeva teema (ks. Willis 1984, 268). Historian tausta väriytyy *Sulassa* esiin ensimmäisen maailmansodan jälkeisen ajan läsnäolona, mikä konkretisoituu selkeimmin sodasta palanneissa sotilaissa, erakkomaisessa kylähullu-Shadrackissa sekä huumeriippuvaisessa Plumissa. *Song of Solomon* -teoksessa historiallinen konteksti näkyy esimerkiksi Black Power -aatteen joko rauhanomaisemmissa tai radikaalimmissa henkilöitymissä. Sitäkin huomionarvoisempaa on orjuuden muiston konteksti: *Song of Solomonin* kuvaama aika 1930-luvun alusta suurin piirtein 60-luvun puoliväliin tai 70-luvun alkuun saakka näyttäytyy moniliikkeisenä ajanjaksona, jolloin amerikkalaisen yhteiskunnan modernisoituminen ulottuu myös korkeampiin mustiin yhteiskuntaluokkiin. Musta modernisoituminen hakee muotoaan menneisyyteen katsomalla, etsimällä rodun omia ja yhteisiä juuria orjuudesta ja Afrikasta.

1.2. Sukupuoli mielten rakennelmissa ja dialogissa

Sukupuolella tulee olemaan kolmiosainen rooli tutkielmassani. Ensimmäiset kaksi niistä määrittelevät varsinaisen tutkimusongelmani, jolla kohdeteoksia aion lähestyä. Päällimmäisenä tutkimuskohteenani ovat mies- ja naisrepresentaatiot ja niiden suhteuttaminen toisiinsa teosten tajunnanesityksissä. Entistä hedelmällisemmän sukupuolirepresentaatioista tehtävän pohdinnan aikaansaamiseksi tutkielmassa pyritään suhteuttamaan käsiteltyjä tajunnanesityksiä teosten dialogista löytyvään sukupuolikeskusteluun. Dialogiin keskittyminen muodostaa toisen osa-alueen tutkimuskohteissani. Tarkoituksena on etsiä ja nostaa esille mahdollisia eroja, joita tajunnanesityksissä ja niiden puuttumisessa ilmenee.

Motiivina erojen etsimisille tajunnanesityksistä ja dialogista juuri sukupuolen osalta on ajatus kamppailusta tai jännitteestä, joka näissä teoksissa eri mies- ja naishenkilöiden tajunnan välillä vallitsee. Tulkintani mukaan ainakin toisessa romaaneista, *Sulassa* (ja jossain määrin myös *Song of Solomonissa*) naishenkilöiden tajuntaa kuvataan enemmän kuin mieshenkilöiden. Mieshenkilöiden äänellä on oma painoarvonsa esitetyssä dialogissa, mutta muuten polyfonisessa, monen eri tajunnan sisällään käsittävässä kerrontarakenteessa jäävät mieshenkilöiden tajunnanesitykset tietyissä kohdissa vajavaisiksi tai jopa puuttumaan. Kysymys, johon tutkielmassa etsin vastauksia, täten kuuluu: miten teksteissä muodostuu ero niiden henkilöiden välillä, joiden tajuntaa joko esitetään kertojan välittämänä tai ei. Tästä taas on tarpeen johtaa toinen kysymys: Miksi tämä ero on olemassa? Asettelu voi vaikuttaa epäselvältä ja laajalta, mutta intentiona on keskittyä kerronnallisten äänten ja mielenesitysten sukupuolinäkökulmaan ja tapaan, joilla ne on rakennettu. Rakentaminen viittaa tässä väistämättä käsitykseen tekijästä tai implisiittisestä tekijästä, joka tulee kulkemaan tutkielmassa keskeisenä jäljityksen ja kommentoinnin kohteena.

Sula ja *Song of Solomon* sisältävät useita erilaisia mieheyden ja naiseuden esittämisen tapoja, joista on luettavissa referentiaalisuutta toisiinsa nähden mutta toki suhteessa myös muuhun tekijän tuotantoon. Täten tutkielmassa tullaan myös vertailemaan erilaisia sukupuolitetun olemisen tapoja toisiinsa. Kohteena tutkielmassani tulevat olemaan sekä nais- että mieshahmojen tajunnanesitykset, joita käsittelen erillään jakaen käsittelemäni mies- ja naishenkilöt omiin temaattisiin kokonaisuuksiin. Hypoteesini on, että tällaisesta karkeasta sukupuolijaosta huolimatta mies- ja naishahmojen esitykset viittaavat toisiinsa ja että yksittäisen henkilön esityksistä on löydettävissä

myös toisen henkilön (tai useampien) mielenliikkeitä. Morrisonin teoksissa käytettyjen polyfonisten kerrontakeinojen vuoksi nimitän tätä oletettua viittaavuutta sukupuolitetuksi dialogisuudeksi ja polyfonisuudeksi.

Sukupuolirepresentaatioiden osalta suhteellisen tuoretta Morrison-tutkimusta löytyy esimerkiksi maskuliinisuuden ja patriarkaalisuuden aiheista: Jerry Bryantin (2003) teos afroamerikkalaisen kansantaruston ja fiktion mieshahmojen väkivaltaisuudesta käsittelee erillisessä luvussa kaikkia Morrisonilta ilmestyneitä teoksia *Paradise* -romaaniiin (1997; suom. *Paratiisi*, 1998) saakka. David Ikard (2007) puolestaan on kirjoittanut *Paradise* -teoksen mustan miehisyyden poliittisuudesta luvussa, jossa hän muodostaa myös laajempia näkökohtia Morrisonin tuotannon sukupuolirepresentaatioista. Myös Nathan Grantin teos *Masculinist Impulses. Toomer Hurston, Black Writing, and Modernity* (2004) osallistuu keskusteluun mustasta maskuliinisuudesta afroamerikkalaisessa kirjallisuudessa ottaessaan käsittelyynsä Morrisonin *Beloved* -romaanin. Teosten näkökohdat ovat kiinnostavia tutkielmani aiheen kannalta, mutta ne samalla vahvistavat käsitystäni siitä, että sukupuolen kontekstissa henkilön ja kertojan välisiä suhteita tai tajunnanesityksiä purkavia analyyseja Morrisonin tuotannosta ei ole kenties vielä tehty, ainakaan juuri valitsemieni kohdeteoksien osalta.

Sula ja *Song of Solomon* ovat sukupuolikeskustelun kontekstissa olennaiset romaanit siinä mielessä, että ne viittaavat implisiittisesti mutta järjestelmällisesti toisiinsa juuri sukupuoli-ideologisissa aiheissa. Referentiaalisuus romaanien välillä löytyy niiden sisäisistä keskusteluista, joita sukupuolesta ja sen yhteen kietoutumisesta rotuun käydään. Keskustelu on konkreettista henkilöiden välillä, sillä se ilmenee suoraan dialogissa, minkä pyrin tuomaan esille eksplisiittisenä teemakokonaisuutena. Konkreettisen problematisoinnin lisäksi merkittävä näköala sukupuolirepresentaatioiden neuvotteluille ja järjestämisille avautuu kertomusten rakenteiden tasolta: se, minkälainen suhde nais- ja mieshenkilöhahmoilla ja etenkin heidän tajuntansa näyttäytymisellä lukijalle on kaikkitietävään kertojaan, määrittää lukijalle tarjottavaa käsitystä teoksissa toimivasta sukupuolipolitiikasta.

Tarkoittamaani tajunnanesityksen tai -kuvauksen käsitettä on tarpeen selventää. Henkilöiden tajunnanesityksillä viitataan tässä Alan Palmerin (2002, 29, 32; 2004) määrittelyihin eri henkilöahmojen fiktiivisen tajunnan – tai pikemmin fiktiivisen *mielen*, kuten hän mieluummin nimittää – rakentumisesta ja toimimisesta sen tarinamaailman sisällä, johon se kuuluu. Palmer huomauttaa oikeutetusti, että fiktiiviseen puheeseen kytkeytyvät eri kategoriat, jotka ponnistavat

klassisesta narratologiasta, eivät tarjoa tarvittavaa otetta tapaan tutkia kertojien ja lukijoiden toimesta tapahtuvaa henkilöhahmojen mielen rakentumista. Useimmiten fiktiivisen ajattelun analyysia varten tehdyt sovellukset fiktiivisen puheen teoretisoinnista johtavat hänen mukaansa siihen, että käsittelyyn tulee vain tietty osa henkilöhahmojen mielestä (eli sisäinen puhe, inner speech), jolloin ulkopuolelle uhkaavat jäädä näkökulmat mielen kokonaisuudesta, sosiaalisuudesta tai mielen olemisesta liikkeessä ja toiminnassa. Nimenomaan hänen painotuksensa fiktiivisen mielen sosiaalisuutta koskien (mt. 2004, 174) on olennainen lähtökohta omalle tutkimukselleni Morrisonin teoksissa rakentuvista mielistä. Palmer esittää teesinään myös, että kolmesta fiktiivistä mieltä ja ajattelua koskevasta kategoriasta (*direct thought, free indirect thought, thought report*)³ yksi eli kertojan raportoima henkilön ajattelu (*thought report*) on joutunut aliedustetuksi fiktiivisten henkilöhahmojen mieltä koskevassa tutkimuksessa (mt. 2002, 30).

Lähtökohtana tutkielmani analyysille ei ole imitoida Palmerin metodologiaa ja kohottaa kertojan esitykset henkilöiden mielestä korkeimpaan asemaan. Pyrin enemmän erittelemään kohdeteoksista esille sellaisia mielen- tai tajunnanesityksiä, jotka representoivat mahdollisimman kattavasti teoksissa rakentuvaa tapaa ilmaista naisten ja miesten välisiä kohtaamisia. *Sula* -teoksessa silmiinpistävää on kerronnan aukkoisuus, joka heijastuu myös aukkoina ja hyppäyksinä tai runsautena ja puutteellisuutena tiettyjen henkilöhahmojen mielen kuvaamisessa. Romaanissa *Song of Solomon* kerronnan variaatiota määrittää enemmän kaikkitietävän kertojan edestakainen liike: kertoja vaihtaa paikkaa tapahtumien ja kokemusten keskushenkilö Milkmanin ”viereltä” muihin henkilöihin ja heidän kokemuksellisuutensa tai mielensä kuvaamiseen (yksittäisten tai kollektiivisen joukon henkilöitä) – ja takaisin. Mainitut teosten kerronnallisuuden piirteet ovat tietysti vain lyhyitä luonnehdintoja siitä, miltä ne kokonaisuudessaan lukijasta näyttävät, mutta niitä silmälläpitäen tarkoitus on keskittyä niihin näkökohtiin, jotka valottavat mies- ja naishenkilöiden mielen ja ajatusten esittämisen tapoja ja vertautuvuutta toisiinsa. Tiettyjen tajunnanesitysten puuttuessa koen, että kerronnan ulkopuolisen diskurssin eli dialogin analyysi voi täydentää analyysia sukupuolirepresentaatioiden vertailusta.

Kenen tajunnanesityksiä tai dialogia teoksista aiotaan hyödyntää? Analyysiin on valittu erilaisia tajunnanesittämisen tapoja sekä pää- että sivuhenkilöiltä. Naishahmoista tajunnanesitysten

³ Palmer määrittelee kaksi ensimmäistä termiä seuraavasti: Suora ajatus sallii kertojan esittää ja tuottaa uudelleen verbaalisena transkriptiona henkilön alkuperäinen ajatus. Palmer suosii suoraa ajatusta hänen mukaansa heikommin toimivien käsitteiden ”sisäinen monologi” ja ”tajunnanvirta” sijaan. Vapaa epäsuora ajatus on suoran ajatuksen ja ajatusten raportoinnin välinen yhdistelmä; siinä yhdistyvät henkilön subjektiivisuus ja kieli kertojan esitykseen; käsite viittaa FID:n siihen puoleen, joka huomioi ajatukset, muttei puheen esitystä. (Palmer 2004, 54–55.)

fokuksessa tulevat olemaan Nel ja Sula (*Sula*) sekä Hagar ja Ruth (*Song of Solomon*). Poikkeuksellisuutensa vuoksi *Song of Solomonin* Pilatea käsitellään erikseen kertojan ja henkilön epäluotettavuuden arvioimisen yhteydessä laajemmin sekä ottaen huomioon hänen temaattinen panoksensa teoksessa. Miehistä kiinnostuksen kohteina taas ovat erityisesti *Song of Solomonin* Milkman ja Guitar sekä *Sulan* Shadrack ja BoyBoy. Kuten tutkielman lukija kenties huomaa, tekstissäni on kyse hyvin henkilöläheisestä tutkimuksesta, jossa tutkimuskohteita tarkastellaan vahvasti henkilöhahmojen kautta. Henkilöhahmojen tasolla liikkuminen on tutkimuksessa tietoinen valinta, sillä koen, että sitä kautta avautuu mahdollisuus käsitellä kertomusteoreettisesti kiinnostavia suhteita eri kertomuksen kuviteltujen tasojen eli henkilöiden, kertojien ja tekijän välillä.

1.3. Afroamerikkalaisuus ja intersektionaalisuus

On äärimmäisen kiinnostavaa katsoa, minkä merkityksen ja tehtävän afrikanismi on saanut kirjailijan luovassa mielikuvituksessa, sillä saattaa olla, että tarkastelemalla läheltä ”mustaihoisuutta” kirjallisuudessa, meille selviää, minkäluontoista [sic] ”valkoihoisuus” kirjallisuudessa on ja mistä syystä. Mikä on sen tarkoitus? Mikä rooli valkoihoisuuden keksimisellä ja kehittälyllä on konstruktiossa, jota kutsutaan väljästi ”amerikkalaisuudeksi”? (Morrison 1993/1996, 31–32.)

Kolmas ulottuvuus, jota tutkielmassa tulen sukupuolen osalta pohtimaan, koskee Morrisonin teosten suhdetta afroamerikkalaisen kirjallisuuden keskusteluun sukupuolesta erityisesti tekijään liittyen. Näkökulma tulee toimimaan pohjavirtauksena varsinaiselle tutkimuskohteelleni ja sen mukaan ottamisen peruste on siinä, että *Song of Solomon* ja *Sula* -romaaneja (tai Morrisonin tuotantoa ylipäätään) on mahdotonta analysoida sukupuolikysymysten osalta, mikäli kysymykset rodusta jätetään ulkopuolelle. Toisin sanoen: Morrisonin kirjallisuudesta tehdyssä tutkimuksessa esimerkiksi maskuliinisuuden määrittelyissä on kyse *mustasta* maskuliinisuudesta; tutkimusten kommentoima patriarkalaisuus ja sen problemaattisuus teoksissa on yhteydessä näkemyksiin *mustasta* patriarkalaisuudesta ja sen suhteesta *valkoiseen* patriarkalaisuuteen (ks. etenkin Ikard 2007, 82–104; Grant 2004, 182–210).

Toni Morrisonin romaaneja on mahdollista lukea ilman syvällisempää tietämystä afroamerikkalaisesta historiasta, kulttuurista ja kirjallisuudesta – vaikkakin tällöin mittava kulttuuristen viittausten verkosto jää huomaamatta. Osasina tätä verkostoa ovat niin historialliset, poliittiset kuin lingvistiset ilmiöt. Esimerkkinä tästä on afroamerikkalaiseen puhuttuun kieleen eli ”vernakulaariin” (African American Vernacular English) kuuluvat retoriset puheaktit kuten

”signifying” ja ”playing the dozens” (*The Dozens*-peli).⁴ Morrison kytketään yleisesti osaksi Harlemin renessanssia edustavia afroamerikkalaisia kirjailijoita, jotka ovat nostaneet esille erityistä afroamerikkalaista kirjallista tapaa esittää tarinaa oman puhutun kielen (vernacular) kautta (Lanser 1992, 126). Kuten Susan Lanser Morrisonin omia sanoja hyödyntäen toteaa, kyse ei ole murteesta, vaan mustasta kielestä – ja vielä spesifimmin ei niinkään normista poikkeavasta kieliopista vaan metaforan manipulaatiosta (mt., 129). ”Vernakulaarin” käytön voidaan sanoa mahdollistavan henkilöhahmojen ja tarinan sisällön lisäksi kertovan äänen muuttamisen valkoisesta mustaksi ja miehestä naiseksi. Afroamerikkalainen puhuttu kieli ”vernacular” ja *signifying* ovat paljon huomioita saaneita afroamerikkalaisen kaunokirjallisuuden piirteitä ja niiden ilmentymiä on luettavissa myös Morrisonin kirjallisuudesta. Mikä merkitys näillä viittauksilla sitten on Morrisonin teosten analyysin kannalta?

Yleinen näkemys afroamerikkalaisen kirjallisuuden traditiosta on korostanut uuden kerronnallisen tilan luomista niin sanotun mustan kokemuksen (Black Experience) esittämistä varten (Gates 1986, 111). Keskeisenä keinona mustan kokemuksen kuvaamiselle kirjallisuudessa Henry Louis Gates, Jr. (1984, 286) määrittelee mustan kulttuurin *signifying* -käsitteen olevan mielikuvien mielikuva: se on trooppi, joka sisällyttää itseensä muita retorisia trooppeja, kuten metaforia, metonymioita, synekdokeeta, ironiaa ja hyperbolaa. Kyse on tekniikasta, joka toimii epäsuorin verbaalisin argumentein, suostuttelun ja vihjailun keinoin (mt., 288). Vielä konkreettisemmin afroamerikkalainen konteksti huomioon ottaen tämä mielikuva viittaa mustan kirjallisuuskritiikin pyrkimykseen tuoda esille kirjallisen ilmaisun kaksiaäänisyyden rakentuminen: Sana tai lausahdus saa uuden semanttisen suunnan saavuttaessaan itsenäisyyden *mustan* kielen ilmaisuudellisuuden kautta. Samalla siitä tulee kuitenkin kaksiaäninen, sillä se sisällyttää itseensä edelleen myös alkuperäisen suuntansa ”valkoiseen” kieleen eli *valkoiseen* merkitykseen. (Gates 1986, 50.) Gates sovittaa tässä näkemystä mustan kielen ilmaisusta Mihail Bahtinin ajatukseen kaksiaäänisestä sanasta, jota käsittelen tarkemmin luvussa 2.1. Gates soveltaa bahtinilaista näkemystä kielen kaksiaäänisyydestä etenkin afroamerikkalaisen kirjallisuuden kaanonin luonteen kuvaamiseen: ”The texts in the Afro-American canon can be said to configure into relationship based on the sorts of repetition and revision inherent in parody and pastiche” (Gates 1986, 110).

⁴ ”Signifying” on verbaalisen taiteen laji, jossa puhuja tai puhujat pyrkivät humoristisin keinoin vähättelemään tai solvaamaan kuulijaansa. Termillä ”signify” viitataan siis toisen henkilön merkitsemiseen puhuttujen sanojen kautta. (Green 2002, 135.) *The Dozens*-peli on määritelmällisesti lähellä kyseistä lajia, mutta se viittaa käytännössä rankempaan, vähemmän inhimilliseen tavoitteeseen tuhota toinen henkilö sanojen avulla. (mt.)

Afroamerikkalaisen kirjallisuuden kaanonin parodisuus ja pastissimaisuus viittaavat Gatesilla tekstien referentiaalisuuteen ennen kaikkea suhteessa ”valkoisiin” teksteihin. Yksi tunnetuimmista ja vakiintuneimmista referenssisuhteista Morrisoniin liittyvässä kirjallisuudentutkimuksessa on hänen ja William Faulknerin välinen vertailu. Mitä tulee skenaarioihin modernin amerikkalaisen kirjallisuuden suuruudesta ja suuresta amerikkalaisesta tarinankertojasta, Faulkner on perinteisesti nähty sen kiintopisteenä, jota vasten Morrison on nimetty joko hänen seuraajakseen, haastajakseen tai jopa hänet syrjäyttäväksi tai syrjäyttäneeksi kirjalliseksi voimaksi (Schwartz 2002). Artikkelissaan ”The Necessity of a Great American Novelist” Larry Schwartz summaa argumentit Faulknerin yli yltävästä Morrisonista toteamalla, että Morrisonin teokset hyödyntävät muodollisten ja teknisten samankaltaisuuksien⁵ avulla Faulknerin modernistiseen ytimeen kätkeytyvää ja mieheen itseensä kohdistuvaa ironiaa: esimerkiksi *Paradise* jatkaa hänen mukaansa kontrapunktisesti Faulknerin näkyvimmin rodullistuneen teoksen *Absalom, Absalom!* rotu-obsessio-tematiikkaa (mt.).

Morrisonin teoksia tarkkaillessa on kiinnostavaa kuitenkin myös kiinnittää huomiota siihen, miten ne sijoittuvat afroamerikkalaisen kirjallisuustradition sisälle ja minkälainen suhde niillä on aiempiin afroamerikkalaisiin teoksiin. En väitä, että Morrison käyttäisi teksteissään välttämättä parodiaa mustaa kokemusta kuvaavia edeltäjiensä tekstejä kohtaan, mutta hänen teoksistaan voidaan lukea tietynlaista toisteisuutta ja revisiota, joka kommentoi traditiota. Tulen etsimään yhtymäkohtia kohdeteksteilleni esimerkiksi Alice Walkerin tai Ralph Ellisonin teoksista.

Sukupuolen ja rodun monimutkainen kietoutuminen toisiinsa on teema, johon lukija törmää toistuvasti Morrisonin teoksissa. Teeman toistuvuus määrittää Morrisonin tekijyyttä: se kiinnittää hänet keskusteluun afroamerikkalaisessa kirjallisuudessa rakennettavista sukupuolirepresentaatioista ja niiden tavoista määritellä erilaisia positioita ja tiloja mies- ja naissubjekteille. Afroamerikkalaisten sonettirunoilijoiden tekijyyttä analysoinut Marcellus Blount (1990) esittää kokonaisvaltaisen näkemyksen afroamerikkalaisen kirjallisuuden mies- ja naiskirjoittajien välisestä harmonisesta suhteesta mustan miehen kirjallisten representaatioiden luomisessa. Esimerkiksi Blountin näkemyksiin verrattuna Morrisonin useista teoksista hahmottuvat sukupuolitettut subjektit eivät kiistatta määrity harmonisiksi ja tasapainoisiksi toistensa kanssa, sillä ylipäätään subjektin yhteneväisyys esitetään niissä poleemisena asiana.

⁵ Faulknerin ja Morrisonin tuotannon yhtymäkohtia on kaivettu esiin kirjallisen äänen poikkeavasta laulavuudesta, lukuisilla eri näkökulmilla täytetystä tyylistä, menneisyyden fuusioimisesta ja suhteuttamisesta nykyisyyden kanssa ja muun muassa rodullisen myllerryksen ja yksilön pelastumisen tematisoimisesta (Schwartz 2002; Rintala 2003, 70).

Illuusio oraalisen kerronnan luomisesta on tärkeä osa afroamerikkalaista kirjallisuusteoriaa ja sen tutkimuskohteita. Tämän illuusion illustraationa toimii ”puhuva teksti” (*speakerly text*), jonka Gates määrittelee seuraavasti:

[T]hat text in which all other structural elements seem to be devalued, as important as they remain to the telling of the tale, because the narrative strategy signals attention to its own importance, an importance which would seem to be the privileging of oral speech and its inherent linguistic features. [A] speakerly text would seem primarily to be oriented toward imitating one of the numerous forms of oral narration to be found in classical Afro-American vernacular literature. (Gates 1986, 181.)

Gates itse analysoi tekstin puhuvuutta afroamerikkalaisen Zora Neale Hurstonin kirjallisuudessa ja painottaa siinä ilmenevää mustan suullisen tradition äänen läsnäoloa, jolla hän ei viittaa ainoastaan tiettyyn näkökulmaan: ääni tarkoittaa tässä myös kirjallisen tradition kielellistä läsnäoloa tekstissä (Gates 1988, 191). Kirjallisen tradition läsnäolo valitsemisessä kohdeteoksissa tulee olemaan päällimmäisten tutkimuskysymysten alta kumpuava näköala: pohdin, minkälainen asema Morrisonin romaanien tavoilla representoida sukupuolta on afroamerikkalaisen kirjallisuuden jatkumossa. Käsitellyt viittaukset afroamerikkalaiseen kirjallisuuteen ja kulttuuriin yleensä eivät tule olemaan mitä tahansa viittauksia, vaan ne tulevat korostamaan sukupuolen asemaa kulttuurisessa keskustelussa.

Sukupuolen ja rodun välisten suhteiden lisäksi laajempi intersektionaalinen eli erilaisten kulttuuristen ja yhteiskunnallisten erojen yhtäaikainen esiintyminen on merkittävä elementti Morrisonin teoksissa. Etenkin kysymykset yhteiskunnallisesta luokasta ja seksuaalisuudesta yhteydessä sukupuoleen ja rotuun nousevat niissä pinnalle. Tämä heijastuu myös romaaneista tehdyissä tutkimuksissa. Luokkaan liittyvät ongelmat ovat usein tiiviisti kietoutuneita rotuun ja erilaisia eron ja toiseuden paikkoja ilmenee täten samanaikaisesti useassa ulottuvuudessa. Esimerkiksi Susan Willis (1984, 267) esittää Morrisonin kuvaavan porvarillisen yhteiskunnan karmeutta mustien henkilöhahmojensa kautta korostaen heidän rotunsa ja sosiaalisen taustansa marginaalista asemaa porvarillisessa aatemaailmassa. Useat tutkimukset (mm. Willis 1984; Mbalia 2004; Durrant 1999) korostavat ajatusta, jonka mukaan Morrisonin fiktiossa yksilölliset henkilöt ja heidän kehittymisensä tarinassa eivät ole ensisijaisia, vaan se, miten ne ilmentävät laajemmin esimerkiksi kolonialismin teemoja ja ympäröivän mustan afroamerikkalaisen yhteisön tai kulttuurin kokemusta.

1.4 Metodien esittely

Koko tutkielman läpi etenevä punainen lanka kiinnittyy miehen ja naisen sukupuolittununeen olemisen tarkkailemiseen. Päällimmäisenä kiinnostuksen kohteena on tutkia, miten sukupuolittunutta olemista esitetään henkilöiden mielen ja kielen tasolla ja minkälainen jännite miehen ja naisen välillä tutkituissa esityksissä vallitsee. Kertomusteorian osalta tutkimusmetodissa yhdistyvät klassisen narratologian ja postklassisen narratologian työkalut ja näkemykset (tekijäteoriat, kertojan luotettavuus ja poimitut lähtökohdat kognitiiviseen kirjallisuudentutkimuksesta) sekä otteita feministisen narratologian näkökulmista kertomusrakenteeseen ja sen hierarkkisuuteen liittyen. Narratologian ja lingvistiikan välimaastoon sijoittuvia dialogisuuden ja polyfonian teorioita pyrin hyödyntämään rakentaakseni jonkinlaista välttämätöntä siltaa ideologian ja muodon tutkimisen välille. Afroamerikkalainen kirjallisuusteoria ei kuulu metodini keskiöön, mutta se saa tutkielmassa huomiota esimerkiksi aiempien Morrison-tutkimusten sekä intersektionaalisesti suuntautuneen sukupuolentutkimuksen (mm. Blount 1999; Ikard 2007) tarkastelun kautta.

Aloitan selvitykseni kohdetekstien moniäänisyyden ilmentymistä tarkastelemalla kertojan ja muiden tekstin puhuvien tai kokevien agenttien välistä suhdetta. Keskiöön nousevat ensin muun muassa äänen, kaksiaänisen diskurssin ja dialogisuuden käsitteet sekä kokemuksesta ja näkökulmasta puhuttaessa fokalisaation konsepti. Luvuissa 2.1. ja 2.2. kyse on siis henkilöihahmon ja kertojan välisen suhteen eli sitä kuvaavan diskurssin tarkastelusta. Kertojan ja henkilöihahmon välille asettuva diskurssi tunnetaan narratologiassa paljon tutkittuna käsitteenä *vapaa epäsuora esitys* (*free indirect discourse* eli FID; myös *style indirect libre* ja *erlebte Rede*), jossa kertojan ”alistama” (ks. Genette 1980, 172) henkilön puhe saa enemmän tilaa: stylistisesti ja syntaktisesti esitys hyödyntää henkilön suoran puheen ilmaisullista voimaa sijoittumalla kuitenkin kertojan kerronnalliseen kontekstiin (Fludernik 2009, 67). FID:n keskeinen tekijä on kertojan selittävän verbin puuttuminen ja siitä aiheutuva epäselvyys ääneen lausutun puheen ja sisäisen puheen ja toisaalta henkilöihahmon ja kertojan puheiden välillä (Genette 1980, 172).

Feministisen narratologian osalta tarkastelu tarkentuu kamppailuksi kertojien ja henkilöfokalisoiden (eli kokijoiden) välillä sanan, tekstin ja jopa lukijan sympatioiden voittamisesta (Mezei 1996, 66). Kamppailun analysointia varten Mezei ehdottaa juuri FID:n asemoimista taistelulentäksi kertomuksen eri tahoille eli tekijälle, kertojalle ja henkilöihahmolle. Sen lisäksi hän huomauttaa, että

FID:ssä samalla kyse on toisistaan eroavien eli muuttumattomien ja joustavien sukupuolikäsitysten välille asettuvasta taistelusta. Kertojan ja henkilön väliin sijoittuva FID on rakenteeltaan päättämätön, mikä näyttää toteen diskurssin käyttökelpoisuuden feministisen narratologian näkökulmasta. (mt., 67.)

Tutkielman kohdeteosten analysointi ei kuitenkaan pysähdy vapaaseen epäsuoraan esitykseen, sillä se ei ole varsinainen tutkimuskohteeni. Morrisonin teoksissa ilmenee myös muita diskursseja, jotka ovat merkittäviä tutkielman kysymysten kannalta. Mezei (1996, 70) toteaa kiinnostavasti, että FID:n tarkastelu paljastaa myös puheen ja kirjoituksen välisen kamppailun tekstissä. Tämä näkökulma sisältyy sekä 2.1. että 2.2. lukujen teoreettiseen pohdintaan ja analyysiin. Tarkoituksena on testata, kuinka erilaiset fiktiivistä puhetta ja sen ilmenemistä kerronnan tasolla koskevat teoriat ja ajatusmallit riittävät ja soveltuvat määrittelemään *Sula* ja *Song of Solomon* -teosten tapaa järjestää kertojan ja henkilöiden esityksiä. Tulen ruotimaan myös kysymystä siitä, liitetäänkö kertojaan jokin tietty sukupuoli-identiteetti; onko kertoja mies vai nainen? Gatesin (1988, 191) käsite ”puhuva teksti” (*speakerly text*) on myös kiinnostava näkökulma Morrisonin teksteille: kuinka *puhuvia* teokset oikeastaan ovat? Kysymys siitä, kuka kertomuksessa kulloinkin puhuu tai on kokijana, ei ole yksinkertainen ja – kuten käytetyn teorian soveltaminen tulee osoittamaan – kompleksisuus tulee näkymään myös siinä, miten erilaiset, toisilleen vastakkaisilta vaikuttavat tulkinnat fiktiivisten äänten olemassaolosta ovat kaikki välttämättömiä teosten ymmärtämisen kannalta.

Sula ja *Song of Solomon* jättävät lukijaansa vaikutelman moniäänisyydestä ja teksteistä, jotka ”puhuvat”. Tämän lisäksi molemmat teokset – kuten useat romaanit ylipäättään – kuvaavat henkilöhahmojen mieltä, jossa itsensä kanssa käytävä puhe (*inner speech*) on vain yksi monista kokonaiseen fiktiiviseen mieleen kuuluvista aspekteista. Kuten olen lyhyesti esittänyt, Morrisonin teoksista on luettavissa epätasapainoa tajunnanesitysten sukupuolitetussa jakautumisessa, mikä ilmenee siinä, että tiettyjen henkilöiden kohdalla suoraa pääsyä syvälle heidän mieleensä ei löydy tai mielenkuvaus jää vähintäänkin epätarkaksi. Palmer (2002, 32, 44) huomauttaa, että tällaisessa tapauksessa lukijalta vaaditaan erilaista lukemisstrategiaa verrattuna tapaukseen, jossa tie henkilön tajunnan sisään esitetään suorana ja avoimena: lukijan odotetaan rakentavan koherentteja tajunnanesityksiä pienemmistä informaation palasista. Luvussa 2.3. kertojan ja henkilöhahmojen välisen suhteen tarkastelu laajentuu mielen tasolle: äänen tai puheen paikantamisen sijaan keskitytään selvittämään henkilöiden tajunnanesitysten rakentumista. Luvussa pohditaan kohdeteksteissä rakentuvia mielenesityksiä ja niiden sulautumista toisiinsa muun muassa Palmerin (2004), Zunshinin (2003) ja Tammen (2008) ideoita ja näkökulmia soveltamalla. Myös Mäkelän

(2006) ajatukset ovat näihin pohdintoihin liittyen relevantteja, ja hänen ideoitaan hyödynnän tutkielman aikana useammassakin otteessa.

Epäluotettavan kertojan tutkimus ja kertojan ja henkilöihahmon luotettavuuden analyysi tulevat käsittelyihin luvuissa 2.4. ja 2.5. Niissä tähdätään tarkentamaan kertojan ja henkilöihahmojen suhteen erittelemistä ja sen kautta kaivamaan esille tulkintoja teosten implisiittisistä tekijöistä. Tarkoituksena on myös kommentoida epäluotettavasta kertojasta muotoiltujen teorioiden ongelmallisuutta ja riittämättömyyttä Morrisonin teosten kontekstissa. Yksi näistä ”probleemista” on kertojan määrittäminen yhtä aikaa kaikkitietäväksi ja epäluotettavaksi. Henkilöiden luotettavuuden arvioiminen tulee koskemaan etenkin *Song of Solomon* -teoksen henkilöitä, jotka esimerkiksi yltyvät kertojajosition pyrkinessään enemmän tai vähemmän tietoisesti kertomaan omaa tarinaansa.

Kertomuksen eri tahojen eli etenkin kertojan ja henkilöihahmon välisen suhteen pohdinnasta siirrytään luvussa 3 esittämään kohdeteosten keskeisiä teemoja, jotka viittaavat ääneen puheessa ja lauluissa. Teosten teemat kytkeytyvät löyhästi toisiinsa, mutta ne eivät ole identtisiä: *Sula* -romaanissa äänellä on hyvin konkreettinen ja fyysinen asema, mikä ilmenee toistuvana tematiikkana. Teoksessa *Song of Solomon* ääni taas kytkeytyy tarinaan kuuluviin lauluihin ja etenkin tiettyyn henkilöihahmoon, Pilateen, jossa kiinnostavaa on tarkastella sitä, mitä hän välittää tarinan nykyhetken ja menneisyyden välillä. Teemojen esille tuomisen tarkoituksena on osoittaa, miten ääni tai puhe eivät ole keskeisiä pelkästään kohdeteosten diskurssien tasolla, vaan ne ovat sitäkin merkittävämmässä ja toistuvuutensa takia huomattavassa roolissa koko teoksissa. Teosten temaattisista eroavaisuuksista huolimatta luvussa 3 pyritään myös etsimään yhtymäkohtia teemojen välillä.

Luvussa 4 kohdeteosten analyysi syventyy sukupuoleen ja miehen ja naisen ajatusten ja mielen esittämisen eroihin. Tarkoituksena on käsitellä mies- ja naishenkilöitä koskevia keskeisiä teemoja kertomusteoreettisia käsitteitä hyödyntämällä: kerronnan tarkastelu ja temaattinen tarkastelu tulevat olemaan siis toisiaan tukevia lähtökohtia tekemälleni analyysille teosten sukupuolirepresentaatioista. Taustoitin ensin syitä mies- ja naishenkilöiden kokemusten kuvaamisen erottelulle ja vertailulle ja pohdin henkilöihahmojen mielten esittämiseen liittyvää problematiikkaa. Siirryn sitten luvuissa 4.2. ja 4.3. analysoimaan aiemmin mainittuja henkilöihahmoja. Tarkoituksena on samalla pitää yllä keskustelua näiden lukujen välillä, sillä mies- ja naishenkilöiden tajunnanesitykset ja dialogit viittaavat myös toisiinsa erilaisilla tavoilla.

Yksittäisistä henkilöihahmoista etenen 4.4. luvussa tarkastelemaan kollektiivisen kerronnan merkitystä. Sukupuolinäkökulma ei tipu tässä pois, vaan se kiinnittyy etenkin yksilön ja yhteisön välisen suhteen kerronnalliseen ilmaisuun: selvitän, millainen vaikutus kollektiivisella kerronnalla ja mielenesityksellä on yksittäiseen henkilöön ja hänen sukupuolittuneeseen asemaansa yhteisössä. Viimeisessä alaluvussa näkökulmana on kohdeteksteissä ilmenevä miesten ja naisten homososiaalisuus ja sen ongelmallisuus. Tarkastelen sitä, miten miehen ja naisen ideologinen etääntyminen toisistaan heijastuu miesten tai naisten keskinäisenä homososiaalisuutena.

2. Äänten ja mielten moneus

2.1. Diskurssin dialogisuus ja ideologisuus

She wondered for an instant what Nellie wanted, why she had come. Did she want to gloat?⁶ Make up? Following this line of thought required more concentration than she could muster. Pain was greedy; it demanded all of her attention. (*Sula*, 140-141.)

Milkman struggled for a clear thought, so hard to come by in a dream. Perhaps this woman is Circe. But Circe is dead. This woman is alive. That was as far as he got, because although the woman was talking to him, she might in any case still be dead – as a matter of fact, she had to be dead (*Song*, 261.)

Yllä olevat sitaatit ovat otoksia *Sula* ja *Song of Solomon* -romaaneissa käytetyistä kerrontastrategioista, joissa heterodiegeettisen kertojan ja kokevan henkilöahmon diskurssit ovat jokseenkin hämäävällä tavalla läheisissä väleissä. Ensimmäisessä sitaatissa *Sula* pohtii sairastuoteellaan syitä siihen, miksi hänestä kauan sitten etääntynyt ystävä Nel on tullut häntä tapaamaan. Toisessa sitaatissa Milkman on – sukuunsa liittyvien lisätietojen saamisen toivossa – tullut tapaamaan vanhaa naista, Circea, joka on toiminut sijaisäitinä hänen isälleen.

Molemmat tekstipätkät alkavat kertojan esityksellä henkilöiden ajatuksista, mikä kuitenkin pian muuntuu sisällyttämään itseensä henkilöahmojen enemmän tai vähemmän itse tuottamaa esitystä. Mitä yksityiskohtaisempiin ja henkilökohtaisempiin pohdintoihin esityksessä siirrytään, sitä lähemmäs esitykset tulevat Sulan ja Milkmanin omia tapoja konstruoida ajatuksiaan. Alleviivaukset ovat merkkejä siitä esityksestä ja kielestä, joka kuuluu enemmän ajattelevalle henkilölle itselleen kuin hänen ajatuksiaan ja kaikkea muuta raportoivalle kertojalle. Kertoja ei kuitenkaan katoa esimerkeissä kokonaan pois, vaan pysyy taustalla valmiina johdattelemaan lukijaa henkilön ajatuksiin ja taas niiden ulkopuolelle. Poimin sitaatit esimerkeiksi romaanien tavasta problematisoida yhtäältä ajatuksen tai puheen esittämisen yhteneväisyyttä ja yksiäänisyyttä ja toisaalta mahdollisuutta selvittää, mikä ilmaisu kuuluu täsmällisesti määritettyä kenelle. Toisaalta Morrisonin romaaneista on löydettävissä myös runsaasti esitystapoja, joissa henkilöiden diskurssit ovat vielä näitä voimakkaammin ja painavammin esillä ja läsnä.

⁶ Tästä lähtien käytän lainauksissa alleviivausta merkitsemään omia korostuksiani, kun taas lainattujen tekstipätkien alkuperäiset korostukset merkitsen systemaattisesti kursivilla.

Yksi tapa lähestyä ja tulkita kertojan ja henkilöhahmon välillä tasapainoilevaa diskurssia on määritellä se *äänen* tai äänten ja niiden alkuperien ja kohteiden kautta. Feministisen narratologian lähtökohtia hahmotteleva Susan Lanser soveltaa äänen käsitettä siitä tehtyjä feministisiä ja narratologisia määritelmiä yhdistäen. Feministisessä retoriikassa ääni viittaa valtaan ja identiteettiin ja täten tekstuaalisessa muodossa siinä on kyse esimerkiksi patriarkaalisen paineen vastustamisesta ja oman äänen löytämisestä. Narratologisessa kontekstissa ääni kytketään useimmiten kertojaan tekijän tai kertomiseen osallistumattomien henkilöiden sijaan. Ensimmäinen korostaa diskurssin ideologisuutta kertomuksen teknisten ulottuvuuksien kustannuksella; toinen alleviivaa formaalisia rakenteita ottamatta erityiseen huomioon rakenteiden osallisuutta kertomuksen äänen poliittisuudessa. (Lanser 1992, 3-4.) Lanser näkee näkökulmien tulevan lähelle toisiaan ideassa, jossa kerronnallista keinoa ei käsitetä ainoastaan tietyn ideologian tuotteeksi, vaan ideologiaksi. Ajatuksen mukaan kertova ääni ilmentää itse niitä sosiaalisia, taloudellisia ja kirjallisia olosuhteita, joissa se on tullut tuotetuksi. (emt., 5.)

Edellisissä tekstikatkelmissa merkillepantavaa on myös kertojan välittämien henkilöiden ajatusten kohdistuminen ja viittaaminen johonkin toiseen henkilöön, Neliin ja Circeen. Olen esittänyt Morrisonien romaanien kokonaisrakenteen ja kerronnallisten ratkaisujen olevan dialogisia ja polyfonisia. Dialogisuus ja polyfonia ovat Mihail Bahtinin romaanikerrontaa määrittäviä käsitteitä, jotka korostavat kielen täydellisen sosiaalista ulottuvuutta. Charles Lock (2001, 85) alleviivaa juuri Bahtinin *dialogisuuden* käsitteen uniikkiutta ja lingvististen määrittelyiden ulkopuolelle ulottuvaa painoarvoa verrattuna muihin osittain vastaaviin käsitteisiin (FID tai Valentin Vološinovin *kerrottu suora esitys*). Lockin mukaan poikkeavaa bahtinilaisissa painotuksissa romaanin esittämistavoista on se, miten diskurssi sisällyttää itseensä myös sen, mikä ei tule varsinaisesti sanotuksi (unspeakable). Kiinnostavaa on myös näkemys erottelusta yhtäältä sanojen ja niitä vastaavien äänten tai toisaalta diskurssien ja niiden alkuperien eli subjektien välillä. (mt.) Bahtinilaisittain romaanin diskurssissa on mukana aina viimeistelemätön kamppailu eri merkitysten ja uudelleen neuvoteltavien semanttisten aiheiden välillä, mikä johtaa siihen, ettei lukija voi aina täysin tietää, kuka puhuu (mt., 86). Tämä kamppailu on luettavissa Morrisonin romaaneista.

Polyfoniolla viitataan Bahtinin ajatukseen romaanikerronnalle yleisestä moniäänisyydestä (tai *pseudo-objektiivisesta kerronnasta*). Kyse on kahden äänen hybridisestä ja yhtäaikaisesta olemassaolosta saman diskurssin sisällä; yhdelle henkilölle kuuluva lausahdus pitää sisällään sittenkin kaksi lausahdusta, puhetapaa, tyyliä ja jopa kaksi eri kieltä. Bahtin korostaa, että jako kahteen eri puhetapaan eli ääneen ei ole formaalisesti nähtävissä; ero syntyy semanttisten ja

arvoihin perustuvien uskomusten tasolla. (Bahtin 1981, 304–305.) Vaikka Bahtinin ja Valentin Vološinovin on nähty painottavan eri asioita kyseisestä diskurssista puhuessaan, Vološinovin omalla tahollaan⁷ muotoilema käsite *kerrottu suora esitys* (quasi-direct discourse) on nähty vastaavan samoihin kysymyksiin kertomuksen eri tahojen välisiin suhteisiin liittyen. Esimerkiksi Mezei (1996, 67) näkee molempien miesten käsitteet osana samaa FID:n perinnettä. Samaa heidän näkemystensä välillä on ainakin Vološinovin toteamus siitä, että sankari eli henkilö ja tekijä puhuvat tekstissä yhtä aikaa, jolloin ”yhdessä kielen konstruktiossa kuuluvat kahden eri tavoin suuntautuneen äänen aksentit” (Vološinov 1929, 169).

Ongelmalliseksi narratologian näkökulmasta tarkasteltuna Bahtinin ja Vološinovin käsitteiden määrittelyssä osoittautuu henkilöhahmojen ja kertojien välisen esityksen sijaan keskittyminen lähtökohtaisesti henkilöhahmojen ja *tekijän* väliseen esitykseen. Koska Morrisonin teoksissa erityisen kiinnostavaa on nimenomaan kertojan ja henkilöhahmon välinen suhde, ei ole tällaisenaan tyydyttävää soveltaa kerrottua suoraa esitystä tai kaksiäänistä diskurssia romaanien esitystapoihin.⁸ Hieman hämäästi Vološinov (1929, 145) toteaa tekijän tulevan kaunokirjallisuudessa korvatuksi kertojalla. En ole samaa mieltä hänen kanssaan siitä, että kertojan läsnäolo sulkisi tekijän pois kaunokirjallisesta tekstistä kokonaan. Myös Bahtin (ks. esimerkiksi 1981, 320) vaihtelee nimitystä puhuessaan henkilöhahmon ja tekijän/kertojan välisestä vuorovaikutussuhteesta. Loppujen lopuksi näen, että heidän puhussa tekijästä kerrotun suoran esityksen tai kaksiäänisen diskurssin kontekstissa nimitys voidaan korvata *kertojalla*, sillä tällöin käsitteet on mahdollista liittää keskusteluun FID:n diskurssikategorian hyödyllisyydestä ideologisen tarkastelun kontekstissa ja samalla mahdollistuu huomioiden tekeminen tekstien implisiittisestä tekijästä. Tästä syystä haluan analyysissäni käsitellä kerronnan lisäksi Morrisonin romaanien dialogeja, jotka väitteeni mukaan lisäävät teosten mahdollisuuksia tulla tulkituiksi monologiavastaisesti eli dialogisesti ja polyfonisesti. Painotan siis, että dialogit on tarpeen ottaa yhtä vakavasti kuin varsinainen kerronnallinen teksti.

⁷ Akateemisessa maailmassa on kiistelty siitä, ovatko Vološinovin teokset hänen itsensä vai itse asiassa Bahtinin kirjoittamia. Esimerkiksi Lock (2001, 79) kommentoi debattia esittämällä, ettei Vološinovin nimellä ilmestynyt teos *Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia* voi olla Bahtinin tekemä, koska se eroaa johtopäätöksiltään merkittävästi miehen toisesta teoksesta *Dostojevskin poetiikan ongelmia*.

⁸ Vološinov kuitenkin paikkaa sokeuttaan kertojaa kohtaan kuvaamalla Dostojevskin kaltaisten kirjailijoiden teosten kertojien puheen olevan yhtä yksilöllistä, subjektiivista ja ideologisesti epäauktoritatiivista kuin teosten henkilöiden puhe. Hän esittää, että kertojien asema ei ole vakaa ja että useimmiten ne käyttävät kuvaamiensa henkilöhahmojen kieltä. Kertoja ei voi hänen mukaansa esittää henkilöhahmojen subjektiivisen aseman vastakohtaksi maailmaa, joka olisi autoritaarisempi ja objektiivisempi kuin he ovat. (Vološinov 1929, 145.)

Lanser näkee Morrisonin hyödyntävän teostensa kertojissa tekijällistä ääntä (*authorial voice*), joka ei viittaa kuitenkaan ontologiseen samanarvoisuuteen kertojan ja tekijän välillä. Se on pikemminkin ääni, joka johdattaa lukijoita lukemaan teoksen implisiittinen tekijä samana kertojan kanssa silloin, kun tekijän ääni ei selkeästi eroa tekstin tasolla heterodiegeettisen kertojan äänestä. Jokseenkin hankalaa ajatustaan Lanser perustelee selittämällä, että koska tekijällisen äänen omaavat kertojat sijaitsevat tarinamaailman ja fiktion ulkopuolella ja koska kertomuksen tapahtumat eivät inhimillistä heitä (eli oman ymmärrykseni mukaan tee heitä osalliseksi tarinaan), kertojien auktoriteetti suhteessa henkilöhahmojen auktoriteettiin on merkittävämpi. (Lanser 1992, 16.)

Lanserin (1992, 18) mukaan Morrison on esimerkki kirjailijasta, joka on rakentanut tekijällisen äänen vastoin oman aikansa ja kulttuurinsa sosiaalisia ja kertomukseen liittyviä konventioita ja jolla näitä keinoja käyttäen pyrkimyksenä on ollut oman narratiivisen hegemonian saavuttaminen. On hyvä tähdentää, että Morrisonin tapauksessa konventiot, joita hän on teksteissään kyseenalaistanut, eivät viittaa ainoastaan amerikkalaisen kirjallisuuden valkoihoisuuden luonnollistamiseen.⁹ Sen lisäksi on kyse myös niistä eri aikojen kulttuurisista konventioista, jotka ovat korostaneet mustan kulttuurin aitoutta ja erityisyyttä muiden kustannuksella. Jälkimmäisiin konventioihin nähden Morrison on kulkenut vastavirtaan omien sanojensa mukaan muun muassa teoksen *The Bluest Eye* kirjoittaessaan:

Siinä nuori musta nainen haluaa itselleen siniset silmät, koska hän haluaisi olla kaunis valkoisen Amerikan ihanteiden mukaisesti. Ei ollut tietenkään kulttuurillisesti viisasta luoda tällaista asetelmaa, koska romaanin ilmestyessä Yhdysvalloissa elettiin mustien panttereiden valtakautta. Musta oli kaunista ja aitoa. (Petäjä 2010.)

Morrisonin ironinen huomautus viittaa siihen, miten fiktiivisen teoksen tekijällinen ääni pyrkii kommentoimaan kuvailemansa tarinamaailman ulkopuolista todellista maailmaa ja sen ideologioita. Kommentointi tapahtuu senkin uhalla, ettei tätä ääntä ja sen sanomaa tulla ymmärtämään ja arvostamaan juuri siinä ideologisessa kontekstissa, johon se todellisuudessa kytkeytyy. Kuinka yksinkertainen tekijällisen äänen sanoma on? Ymmärtämisen vaikeus paljastuu kenties juuri silloin, kun tajutaan, ettei kyse ole mustavalkoisesta sanomasta (esimerkiksi: mustat kokevat edelleen

⁹ Esseekokoelmassaan *Playing in the Dark* (1993; suom. *Soittoa pimeässä*, 1996) Toni Morrison puhuu valkoihoisuuden luonnollistumisesta amerikkalaisessa kirjallisuudessa. Hän pohtii esimerkiksi oletusta, jonka mukaan ”lähestulkoon kaiken amerikkalaisen kaunokirjallisuuden lukijat on aivan viime aikoihin asti ja kirjailijan rodusta riippumatta valkoihoisiksi” ja tämän oletuksen seurauksia kirjailijan luovalle mielikuvitukselle (Morrison 1993/1996, 15). Hän myös arvostelee kirjallisuudentutkijoiden sanatonta sopimusta jättää huomiotta mustan väestön ja kulttuurin läsnäolo ja vaikutus amerikkalaiseen kirjallisuuteen (mt., 26).

rasismia) vaan jostain paljon monimutkaisemmasta (*The Bluest Eye*: rasistiset asenteet ovat ujuttautuneet ovelasti myös mustan kulttuurin sisälle).

Tekijällisen äänen käsite tuntuu toimivan kiehtovalla tavalla hyvin siinä, miten Lanser käytännössä analysoi Morrisonin teosten kerrontaratkaisuja (ks. Lanser 1992, 120–138). Toisaalta itse koen riittämättömäksi tulkinnan, joka tuntuu väittävän heterodiegeettisen kertojan olevan tärkeimmässä asemassa Morrisonin teosten implisiittisten tekijöiden näkemyksiä konstruoidessa. Vaikka Morrison käyttää sekä *Sula* että *Song of Solomon* -romaaneissa yleisesti heterodiegeettistä ja kaikkitietävää kertojaa, henkilöhahmojen ääntä joko kerronnassa tai sen ulkopuolella ei voi ohittaa etenkin niiden sukupuolipoliittisten kommenttien osalta. Heterodiegeettisen kertojan kaikkitietävyys osoittautuu Morrisonin romaaneissa kovin monimutkaiseksi ja -ilmeiseksi ilmiöksi, ja tulenkin palaamaan kertojan auktoriteettiin liittyvään ongelmaan tarkemmin käsitellessäni kertojan epäluotettavuutta luvussa 2.4.

Fiktiivisen kokevan henkilöahmon ja kertojan välinen elävä suhde nähdään feministisessä narratologiassa konkreettisenä merkinä kamppailusta, jossa itse teksti ja lukijan sympatiat ovat taistelijoiden valloitettavissa. Tämän kamppailun on nähty olevan suoraan verrattavissa ideologiseen vastakkainasetteluun konventionaalisten sukupuoliroolien ja perinteistä miessubjektin (naisobjektiin kohdistamaa) kertovaa auktoriteettia vastustavien näkemysten välillä. (Mezei 1996, 66.) Morrisonin teoksista konventionaalisten auktoriteettien kritiikkiä on poimittu muun muassa romaanien käyttämästä afroamerikkalaisesta puhekielestä (joka ulottuu välillä henkilöiden puheesta kerrontaan), monihenkilöisistä ja vaihtuvista kerrontaratkaisuista sekä valkoiset, länsimaalaiset arvot kyseenalaistavista teemoista. Lanser (1992, 133) näkee *Song of Solomon*, *Tar Baby* (1981; suom. *Tervanukke*, 1982) ja *Beloved* -romaanit osana maagista realismia siinä, miten ne vastustavat valkoista empiiristä tai jopa psykologista realismia ja kyseenalaistavat perinteisiä eurooppalaisia tietämisen tapoja. Morrisonista on vedetty linkkejä esimerkiksi sekä postkoloniaaliseen että postmoderniin kirjallisuuteen, jotka näyttäytyvät keskenään ristiriitaisena ja jopa paradoksaalisena yhtälönä.¹⁰

Puhuessaan yleisesti näkemyksistään kerronnallisiin ääniin ja tekijyyteen liittyen Lanser tuntuu viittaavan etenkin Morrisoniin, vaikkei kirjailijan nimeä tässä yhteydessä suoraan mainitsekaan.

¹⁰ Paradoksaalisena sikäli, että tulkinnat postmodernista projektista korostavat esimerkiksi subjektin hajanaisuutta modernin eheyden sijaan; postkoloniaaliset tulkinnat sen sijaan painottavat esimerkiksi historian uudelleenkirjoittamista ja subjektin minuuden tavoittelemista (Ks. Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999; Lanser 1992, 120–138; Durrant 1999).

Hän toteaa, että moderneja länsimaisia tekijyyden arvoja haastavat kirjailijatkin joutuvat omaksumaan teksteihinsä sellaisia kerronnallisen äänen käyttötapoja, jotka pohjautuvat auktoriteettia korostaviin kertomakirjallisuuden konventioihin. Kyse on siis paradoksaalisesta yhtälöstä, jossa auktoriteetteihin kohdistuvan kritiikin arvovaltainen luominen edellyttää ainakin osin nojaamista samoihin auktoriteetteihin. Kiteytettynä tällainen ristiriitainen liikehdintä vaatii kirjailijalta ”seisomista sen maaperän päällä, jota samanaikaisesti yrittää tuhota”. (Lanser 1992, 7.) ”Maan kaivaminen omien jalkojen alta” syntyy tarpeesta kritisoida olemassa olevia hierarkioita ja luoda johdonmukainen tapa ilmaista tämä kritiikki kantavasti. Näin käsitettynä ajatus Morrisonin teoksissa kuuluvasta tekijällisestä kertojajäänestä toimii loogisesti: kertojan roolia suurena auktoriteettina henkilöiden yläpuolella ei ole tarpeen korostaa (muttei myöskään vähätellä) liiallisesti, kun ymmärretään, että kertojan suorittama kuvailu ja raportointi ovat hyödyllisiä ja jopa välttämättömiä toimenpiteitä tietyn tapahtuman ympärillä olevan tarinan laajemman kontekstin avaamiseksi lukijalle.

Teoksessaan *Fictional Minds* Alan Palmer korostaa kertojan roolin tärkeyttä toteamalla, että muun muassa ajatusten raportoinnilla ja pinnallisella tai fyysisellä kuvailulla tarinamaailman tapahtumista kertoja liittyy henkilöhahmojen ajatukset läheisesti yhteen sosiaalisen ja fyysisen kontekstin kanssa. (Palmer 2004, 69). Luen aiemmin esitetyt sitaatit Sulan ja Milkmanin ajatuksista uudestaan (ks. sivu 15). Mikä niissä kiinnittää ensiksi huomioni? Kenties nimenomaan sisäiseltä monologilta tai suoralta ajatukselta (ks. Palmer 2004, 54–55) kuulostavat ilmaukset, jotka tulkitseen Sulan ja Milkmanin omiksi ajatuksiksi. Henkilöiden ajatuksia kehystää kuitenkin kertojan esitys, joka tuntuu niin itsestään selvältä, ettei sitä edes välttämättä huomaa. Kertojan ääni kontekstoi Sulan hajanaiset ajatukset siihen fyysiseen todellisuuteen, jossa sairaus ja painostava kipu selittävät hänen ajattelunsa heikkenemistä. Ilman kontekstoivaa kertojaa jäisi lukija vaille sitä hämmentävää tietoa, että Milkman ei ole varma, onko tapaaminen Circen kanssa todellinen vai näkeekö hän jälleen vain unta vanhasta noita-akasta.

Kathy Mezei näkee vapaan epäsuoran esityksen diskurssikategorian tarkastelun oivallisena lähestymiskohtana analyysille eri ideologioiden tekstuaalisesta kohtaamisesta. Syynä tähän on hänen mukaansa se, että FID raottaa ovea useille tulkinnallisille vaihtoehdoille kertojan ja henkilöhahmojen suhteesta. Verrattuna enemmän kertojan raportointia hyödyntäviin suoraan ja epäsuoraan esitykseen Mezein mukaan FID:ssä kertojan henkilöfokalisoijan diskurssiin kohdistama kontrolli ja hierarkia tulevat häiriytyiksi, sillä FID:n kuvaama suhde kertojan ja henkilöfokalisoijan välillä osoittautuu monitulkintaiseksi. (Mezei 1996, 67–69.) Tällä monitulkintaisella esitysmuodolla

Mezei (mt., 68) viittaa juuri Bahtinin kaksiaänisen diskurssin käsitteeseen (double-voiced discourse) – kenties samasta syystä kuin Ruth Ginsburg ja Shlomith Rimmon-Kenan artikkelissaan ”Is There a Life After Death? Theorizing Authors and Reading *Jazz*” tekevät.

Ginsburg ja Rimmon-Kenan ylistävät Bahtinin tapaa nähdä kirjallinen teos kokonaisuudessaan monimutkaisena ideologian ilmentymänä. He kritisoivat narratologian tähänastisia tottumuksia lykkätä tekstien arvolataukselliset ja ideologiset ainekset implisiittisen tekijän normien kontolle: arvot eivät ole tulleet heidän mielestään kytketyiksi tarvittavassa määrin osaksi representoitua fiktiivistä maailmaa ja siihen kuuluvia subjekteja. (Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999, 80.) Narratologiset suuntaukset ovat edenneet Ginsburgin ja Rimmon-Kenanin artikkelin kirjoitusajoista monessa mielessä pidemmälle¹¹, mutta näkökulma Bahtinin polyfonian tutkimisesta narratiivisuuden rinnalla on myös edelleen houkutteleva – etenkin kun käsittelemäni Morrisonin teokset ovat malliesimerkkejä monimutkaisia kerrontapositioneja ja useita eri ääniä käyttävistä sekä ideologisesti jännitteisistä fiktioista. Ginsburg ja Rimmon-Kenan eivät Mezein tapaan korosta niinkään kaksiaänisen diskurssin toimivuutta vaan Bahtinin yleistä ”maailmankuvaa” äänten polyfoniaan liittyen; Mezei taas nojaa vapaan epäsuoran esityksen kontekstissa mainittuun diskurssi-käsitteeseen sen ideologiselle analyysille tarjoaman hyödyn vuoksi.

FID, kerrottu suora esitys tai kaksiaäninen diskurssi ovat potentiaalisesti hyödyllisiä lähtökohtia pohdinnalle siitä, miten loppumattomia luentaversioita kertomuksen eri tahojen esityksistä, niiden vapaudesta ja suoruuden tasosta voidaan tehdä. Pynchonin romaanin *Gravity's Rainbow* kertovia ääniä tutkinut Samuli Hägg (2005, 93) huomauttaa, että usein vapaaseen epäsuoraan esitykseen kytkettyjä subjektiivisuuden ilmaisuja on mahdollista löytää ja lukea myös kaikista muista kerronnan ja esityksen muodoista. Esimerkiksi *Gravity's Rainbow* -teoksen kohdalla pelkkä FID ei riitä kattavampaan kertovien äänten ilmiön selittämiseen, vaan mukaan vaaditaan kaikenlaisten kerrontatapojen huomioimista. Myöskään romaanien *Song of Solomon* ja *Sula* kerronnallisia ääniä tutkittaessa vapaa epäsuora esitys ei riitä kuvailemaan erilaisia kerrontaratkaisuja kertojan ja henkilöiden välillä.

¹¹ Keskustelu narratologian puutteellisesta tutkimuskohteidensa ideologian huomioonottamisesta on ollut hyvin vilkasta. Kiinnostava näkökulma debattiin löytyy Samuli Häggiltä, joka myöntää, että narratologisen tutkimuksen tulisi tekstejä lukiessa kiinnittää huomiota poliittiseen tietoisuuteen ja erilaisiin konteksteihin. Hän kuitenkin huomauttaa samalla, että vaikka tutkimuskentältä on löydettävissä selviä teoreettisia ja ideologisia harmaita alueita, ei ole perusteltua haukkua koko kertomusteorian tutkimuskenttää korruptoituneeksi. (Hägg 2005, 28.)

Alan Palmer (2004, 69) taas on huomionnut perinteisen narratologian suhtautuvan erityisen negatiivisesti kertojan asemaan. Esimerkiksi Genette on hänen mukaansa vakiinnuttanut vihamielisen tavan kuvailla kertojan auktoriteettia suhteessa alistettuun, emansipaatiota haikailevaan lukijaan, mikä Palmerin mielestä on liian mustavalkoinen tulkinta eikä se lähtökohtaisesti palvele kertomuksista tehtäviä analyysejä. (mt.) Palmer on mielestäni oikeilla linjoilla ja pidänkin tärkeänä, että ideologisesti jännitteisten kohderomaanieni kontekstissa diskurssin dialogisuuden ja sen sisältämien kamppailuelementtien arviointi ulottuu myös mainitun vapaan epäsuoran esitystavan ulkopuolelle. Kysymys dialogisuudesta ja polyfoniasta kytkeytyy omassa tutkimuskohteessani kertojan ja henkilöhahmon sekä henkilöhahmojen keskinäisiin väleihin usean eri esitystavan muodoissa. Tulen valottamaan myös temaattista polyfoniaa eli esimerkiksi äänten konkreettista ilmenemistä teoksissa myöhemmin luvussa 3.

Kohdetekstieni dialogisuudesta ja polyfoniasta puhuessani viittaan siihen, miten toistuvana kerrontakeinona ilmenee jossakin heterodiegeettisen kaikkitietävän kertojan esityksen ja kokevan henkilöfokalisoijan tai fokalisoijin esityksen välillä poukkoileva esitys. Heterodiegeettinen eli varsinaisesta tarinamaailmasta ja sen henkilöistä ulkopuolelle sijoittuva ja erillään oleva kertojan kaikkitietävä ääni on tarpeellinen sen kokonaisuuden ylläpitämiseksi, johon usean eri henkilöhahmon fokalisaatiot, ajatukset ja puhe kuuluvat osaksi. Osana polyfoniaa voidaan lukea myös kerronnan ulkopuolella oleva dialogi, joka paljastaa tekstistä sellaisia asioita, joita kertoja ei ole tuonut ilmi tai jotka tulevat erityisen korostetuiksi yhdessä kertojan esityksen kanssa.

Analyysissani Morrisonin teosten sukupuolitetuista esityksistä pyrin hyödyntämään narratologiseen (eli *kertojan* huomioivaan) muotoon sovellettuja näkemyksiä kirjallisen kielen dialogisuudesta. Vapaan epäsuoran esityksen lisäksi huomioin myös muita romaanien käyttämiä diskursseja: pyrin tähän tiedostaakseni mahdollisimman hyvin kaikki polyfonisuuden vaikuttavat tekijät – henkilöhahmojen dialogi mukaan lukien. Lock (2001, 86) väittää Bahtinia seuraten, että romaanin diskurssille tyypillistä on erilaisten äänten järjestäytyminen yhdeksi yhtenäisyyden ääneksi; polyfonisuus tai kakofonisuus asettuvat äänten sinfoniaksi ja lopulta harmoniaksi. Ideologisesti ymmärrettynä toisilleen vastakkaiset arvomaailmat ja niiden yhteentörmäykset siis lopulta sulautuvat yhteen suuressa tekstuaalisessa kokonaisuudessa. Tulen seuraavissa luvuissa käyttämäni esimerkkien valossa käymään läpi tätä väitettä ja testaamaan, miten läpikotaisin polyfoniselta vaikuttava romaani muodostaa odotetun harmonian. Toteutuuko Lanserin Morrisoniin liittämä tekijällinen kertojaääni? Morrisonin teoksissa ideologisuus ei ole yksinkertainen ja mustavalkoisesti luettavissa oleva elementti. Kysymykset sukupuolesta ja siitä, mikä henkilö tai sukupuoli saa ääntä

tai tulee esitetyksi enemmän kuin toinen eivät ole helposti vastattavissa. En väitä, että näin olisi välttämättä minkään muunkaan teoksen kohdalla, mutta pyrin *Song of Solomon* ja *Sula* -teosten sukupuolitettuihin esityksiin paneutumalla osoittamaan, kuinka suuri ja monitasoinen urakka niiden sisältämien eri äänten ja esitystapojen arviointi on.

2.2. Puheen ja kokemuksen alkuperä ja sukupuoli

Edellisen luvun alussa olleet sitaatit romaaneista *Sula* ja *Song of Solomon* toimivat esimerkkeinä vapaasta epäsuorasta esityksestä, joka hämärtää kertojan ja henkilöhahmon esitysten välisiä rajoja. Sulan kysymykset ”Did she want to gloat? Make up?” (*Sula*, 140) ja Milkmanin pohdinnat ”Perhaps this woman is Circe. But Circe is dead. This woman is alive.” (*Song*, 261) implikoivat ajatuksia, jotka lukijoina voimme kuvitella henkilöhahmojen lausuneen tai ajatelleen. Niistä eivät kuitenkaan korostuneesti käy ilmi Sulan tai Milkmanin puhekieliset ilmaukset eikä kerronta muutu myöskään minä-muotoon. Morrison hyödyntää sekä kohdeteoksissani että muissa romaaneissaan paljon tällaista vapaata epäsuoraa esitystapaa, jossa suhteellisen pienin muokkauksin henkilöhahmojen konstruoimat ajatukset esiintyvät kertojan esityksen kehyksissä kertojan raportoivan verbin samalla puuttuessa siitä. Myös aikamuotojen yhtäkkinen vaihtelu paljastaa esitystavan olevan vapaata ja epäsuoraa (ks. Brian McHale sit. Mezei 1996, 68), kuten (aiemmasta imperfektistä) preesensmuotoon muuttunut *Song of Solomon* -sitaatti osoittaa.

Sitaattien sisällään pitämät havainnot muistuttavat myös siitä näkökulmasta, josta tarinan tapahtumat kullakin hetkellä kerronnassa esitetään. Kysymyksiin ”kuka näkee?” tai ”kenen henkilöhahmon näkökulmasta kerronnan perspektiivi on suunnattu lukijalle?” (ks. Genette 1980, 186) haetaan totutusti vastauksia fokalisaatioon kuuluvien käsitteiden kautta. Sitaattien *Sula* ja *Milkman* ovat henkilöfokalisoijia, joiden näkökulmista kertoja esittää käsillä olevat tapahtumat. Kummassakin romaanissa on silti tyypillistä, että perspektiivin alkuperä eli fokalisoija vaihtuu useita kertoja, eikä lukija voi olla aina sataprosenttisen varma, kehen tiettyyn yhteen henkilöön fokalisaatio pysähtyy ja onko kyse henkilön sisäisestä vai heterodiegeettisen kertojan kameramaisesta ulkoisesta fokalisaatiosta. Kaikki tämä sinällään luetaan perinteisesti normaaliksi osaksi fokalisoinnin ilmiötä fiktiossa (ks. mt., 191–193).

Kiinnostavampaa on tarkastella sitä, miten *Sulassa* ja *Song of Solomonissa* fokalisaatiota hyödynnetään vapaan epäsuoran esityksen ja muiden diskurssien tehokeinona. Kyse voi olla

esimerkiksi kertojan ja henkilöhahmojen välisen kanssakäymisen hämärtämisestä tai vaihtoehtoisesti sen selventämisestä. Oman tutkimuskohteeni kontekstissa kysymys fokalisaatiosta ei kiinnity pelkästään perspektiivin alkuperän selvittämiseen, vaan myös kokemuksen ja kokijan tarkasteluun. Monika Fludernik (ks. 2009, 109; 1996) on omalla tahollaan painottanut kokemuksellisuuden merkitystä narratiivisuuden tutkimisessa. Sisäisen ja ulkoisen fokalisoinnin välisen jaottelun lisäksi koen siksi tarpeelliseksi laajentaa ajatusta fokalisaatiosta käsitteillä lihallistettu (*embodied*) ja persoonaton (*impersonal*) perspektiivi. Edeltävä viittaa sellaiseen refleктоivaan figuuriin, joka voidaan ymmärtää lihaa-ja-verta-olevaksi, subjektiivisen position ja tulkintakyvyn omaavaksi henkilöksi. Persoonaton perspektiivi on lihallistetun vastakohta siinä mielessä, ettei sen fokalisoija varsinaisesti paljasta itsestään mitään. (Fludernik 2009, 36–37.) Pysin osoittamaan, että Morrisonin teoksissa kysymykset ”kuka näkee?” ja ”kuka kokee?” kulkevat usein käsi kädessä. Kertojan ja henkilöiden väleihin nämä kysymykset vaikuttavat eritoten niin, että ne pitävät mukanaan oletuksen siitä, että tuo ”kuka” pyrkii myös puhumaan.

Mezei analysoi Virginia Woolfin romaaneille yleistä kerrontastrategiaa eli FID:n ja useiden eri fokalisoijien hyödyntämistä suhteessa niiden ideologisiin vaikutuksiin tekstejä lukiessa. Hänen mukaansa fokalisaation psykologisista vaikutuksista ja fokalisaatiota kontrolloivan kertojan vallasta tietoinen Woolf pyrkii käyttämillään keinoilla sivuuttamaan yksittäisen subjektin keskuspaikaltaan ja hajottamaan kertovan äänen monologisuuden ja patriarkaalisuuden. (Mezei 1996, 81.) Moniäänisemmäksi avautuva kerrontastrategia mahdollistaa siis tämän feministisen narratologian näkemyksen mukaan useampien ideologioiden välittämisen, sellaisten, jotka monologisessa esityksessä saattaisivat jäädä kokonaan huomaamatta.

Mezei kiinnittää Woolfin romaanikerronnassa erityistä huomiota kertojien virtuoosimaisiin kykyihin vaihtaa sukupuolta jopa saman lauseen tai kappaleen sisällä. Kertojat omaksuvat hänen mukaansa erilaisia miesten ja naisten diskursseja ja varioivat niitä FID:n ja nopeiden fokalisoijamuutosten avulla. Tällä tavoin vaikutelma subjektin sivuuttamisesta ja sukupuolitettun ja patriarkaalisen hierarkian rikkoutumisesta voimistuu. (Mezei 1996, 83.) Kysymys Morrisonin romaanien kertojien sukupuolesta on lähtökohdiltaan ongelmaton, sillä päällepäin heterodiegeettisen kertojan raportoinnit tai selostukset eivät tunnu paljastavan tiettyä sukupuolitettua identiteettiä. Koska esimerkiksi vapaata epäsuoraa esitystä ja henkilöfokalisointia käytetään molempien teosten kerronnassa paljon, koen kiinnostavana ottaa huomioon, kuinka mainitut kerrontakeinot vaikuttavat henkilöhahmojen ja kertojan väleihin ja kiistelyihin siitä, kuka tekstissä puhuu.

2.2.1. Fokalisoinnin voimakkuuden variointi

Sula -teoksen kerrontaa määrittävät samanaikaisesti heterodiegeettisen kertojan kaikkitietävyyden taidonnäytteet¹² sekä useiden henkilöfokaloijien käyttö ja variaatio. Fokalisointi henkilöiden välillä jakautuu enemmän ja vähemmän intensiivisiin ja lähellä henkilöhahmon ajatuksia oleviin kuvauksiin: Tietyissä kerronnallisissa tilanteissa henkilön sisäisen fokalisaation voi havaita olevan erityisen voimakasta, jolloin henkilön oma intiimi kokemus eksplikoituu intiiminä (muista poikkeavana) ilmaisutapana. Tällaisissa tapauksissa luonnollisesti kertojan läsnäolo lukukokemuksessa heikkenee; lukija kokee saavansa mahdollisuuden lukea tai pikemminkin kuunnella suoraan henkilöhahmoa.

Lord, how time flies. She hardly recognized anybody in the town any more. Now there was another old people's home. Look like this town just kept on building homes for old people. Every time they built a road they built a old folks' home. You'd think folks was living longer, but the fact of it was, they was just being put out faster. (*Sula*, 164.)

Yli 40 vuotta Nelin ja Sulan yhteisten lapsuus- ja nuoruusvuorten jälkeen ja yli 20 vuotta Sulan kuoleman jälkeen Nel Wright päivittelee Medallion-yhteisön viime vuosikymmeninä kokemaa muutosta (tai romahdusta, kuten kertoja huomauttaa hieman myöhemmin; *Sula*, 165). Pohdinnan kerronnallistaminen vaihtelee Nelin puheeseen viittaavasta vapaasta epäsuorasta esityksestä ”Lord, how time flies” kertojan enemmän kontrolloivaan ilmaisuun (toinen lause). Kolmannesta lauseesta eteenpäin esitys muuttuu selkeästi puhekielisemmäksi (*look like; a old folks' home; folks was; they was*) ja myös vaikutelma ääneen puhuttavuudesta voimistuu.

Mutta mihin diskurssiin tämä puhekielinen esitys voidaan sijoittaa? Kertojan selittävien verbien puuttuminen viittaa vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Absoluuttiset adverbiaaliset deiktiset ilmaukset eli ne ilmaukset, joiden annetaan muuttumattomina viitata raportoidun puhujan subjektiviteettiin (tai ”deiktiseen keskukseen”), ovat yleisesti vapaaseen epäsuoraan esitykseen liitetty piirre (Fludernik 1993, 228). Edeltävässä katkelmassa ”now” viittaa Nelin omaan ilmaisuun, mikä siis myös vahvistaa katkelman FID:ksi. Nelin sisäinen fokalisaatio on tässä hyvin voimakas ja intensiivinen, minkä aiheuttaa juuri voimakas puhekielisyys eli vaikutelma ilmauksen

¹² Kertoja korostaa jumalaista kaikkitietävyyteen tietämättömiin henkilöihin verrattuna esimerkiksi kohdassa, jossa fokaloiva Nel kuvataan haaveilemassa kotikaupungistaan lähtemisestä ja samalla sivulla todetaan kuitenkin lannistavasti, ettei hän enää koskaan poistuisi Medallionista (*Sula*, 29).

alkuperäisyydestä suhteessa sen subjektiin, Neliin. Nelin perspektiivi voidaan määritellä ruumiillistetuksi, sillä hän kykenee tulkitsemaan näkemäänsä ja samalla muodostamaan erilaisia väitteitä itsestään.

Toisaalta romaanista löytyy myös sellaisia fokalisaation tilanteita, joissa kerronnallisen tilanteen fyysinen konteksti eli sitä edeltävä ja sen jälkeinen kerrontatyö ja fokalisointi viittaavat tiettyyn henkilöön, mutta jotka eivät leimaavalla tavalla kiinnity yhtä voimakkaasti pelkästään fokalisoivaan henkilöön. Kyseisissä tapauksissa lukijalle voi jäädä epäselväksi, kenen näkökulmasta loppujen lopuksi onkaan kyse: henkilön vai kenties kertojan? Kysymykseen siitä, kuka kertoo, puhuu tai kokee, on Morrisonin fiktiivisiä tekstejä lukiessa välillä hyvin hankala vastata. Tarkemmin ilmaistuna asiaa voidaan selvittää pohtimalla, kenelle mikäkin lausahdus, ilmaus tai sana kuuluu. Bahtin toteaa, että romaanien käyttämässä diskurssissa on yleistä saman ilmaisun kuuluminen yhtäaikaisesti kahteen eri kieleen ja (vielä tärkeämpää) kahteen eri ajattelutapaan, joille diskurssin hybridinen rakennelma toimii risteyskohtana eli kuin kohtaamispaikkana, jossa kyseinen ilmaus sisällyttää itseensä kaksi ristiriitaista merkitystä (Bahtin 1981, 305). Edellistä *Sula* -sitaattia teoksessa edeltää seuraava katkelma:

Nothing like these kids. Everything had changed. Even the whores were better then: tough, fat, laughing women with burns on their cheeks and wit married to their meanness: or widows couched in small houses in the woods with eight children to feed and no man. These modern-day whores were pale and dull before those women. These little clothes-crazy things were always embarrassed. Nasty but shamed. They didn't know what shameless was. They should have known those silvery widows in the woods who would get up from the dinner table and walk into the trees with a customer with as much embarrassment as a calving mare. (*Sula*, 165.)

Silmiinpistävää näiden kahden tekstipätkän välillä on tarinan välittämiseen käytetyn kielen eroaminen. Tässä ilmaisu on huomattavasti neutraalimpaa yleiskieltä verrattuna puhekielisempään sitaattiin, vaikka havainnot ja perspektiivi edelleen kuuluvat oletusarvoisesti Nelille. Kielen neutraalius tarjoaa mahdollisuuden tulkita Nelin sisäisen fokalisoinnin vähemmän voimakkaaksi. Nelin perspektiivin voimakkuus vaikuttaa kehittyvän syklisessä muodossa. Prostituoituja käsittelevää sitaattia nimittäin edeltää tekstissä jälleen erilainen, lähempänä Nelin omaa ilmaisua oleva fokalisointi, jossa esitys välittyy samalla tavalla puhuvana kuin aiemmassa ”Lord, how time flies” -kohdassa: ”God, the world was *full* of beautiful boys in 1921” (*Sula*, 164). Toisaalta myös kertojan tulkitseminen osana fokalisointia houkuttelee; kenties pohdinta prostituoitujen asemasta on sekä Nelin että kertojan perspektiivistä kuvattu? Tulkintani kertojan omasta fokalisoinnista ei johdu kuitenkaan pelkästään kielellisestä ilmauksesta vaan kontekstoidusta tavasta huomioida Nelin

henkilöhahmon ominaisuudet koko teoksen yhteydessä. Kuinka uskottavaa itse asiassa on esitys Nelistä ronskisti vertailemassa entisaikojen prostituoituja nykyisiin?

Hurskaana Medallion-yhteisön pilarina ja korkean moraalin ja ylpeyden kannattaja tunnettu Nel toki tiedostaa sukulaisista ja muusta lähipiiristä löytyvien siveettömien ihmisten olemassaolon (joista parhaana esimerkkinä voidaan pitää Sulaa, jolla on ollut suhde Nelin aviomieheen), mutta tästä huolimatta tekstipätkä kokonaisuudessaan tuntuu viittaavan jonkun toisen formuloimaan ajatukseen. Etenkin lopussa esitetty värikäs vertaus häpeästä, jota prostituoidut tuntevat samaan tapaan kuin poikivat tammot, saa itseni tulkitsemaan fokalisoinnin ruumiillistuvan kertojaan. Kertoja, joka yleisesti määrittyy ulkopuoliseksi, neutraaliksi ja ”lihottomaksi”, näyttäytyy tässä antropomorfisessa valossa. Tulkinnan mukaisesti kertoja paljastaa itsestään jotain ovelan piiloutumisen kautta; primaarisesti henkilöhahmoon liitettävän fokalisaation voimakkuuden vaihdellessa kertojan ei tarvitse tuoda ilmi kannattamiaan näkemyksiä suoraan omalla äänellään, vaan voi suunnata lukijan katsetta henkilöön. Kyseinen esityshän on sijoitettu puhekielisten Nel-fokalisointien väliin.

Toisaalta esityksen perspektiivin voidaan lukea kuuluvan siinä mielessä myös Nelille itselleen, että se ilmenee teoksen loppupuolella, jossa iso osa hänen moralistisesta kritiikistään haureutta kohtaan on murenemassa¹³. Pitkittyneellä tulkintaketjullani pyrin osoittamaan, kuinka monimutkaisella tavalla romaani esittää henkilöhahmojaan ja kyseenalaistaa niiden subjektiviteetin tai esimerkiksi sukupuoli-identiteetin stabiiliutta. Sukupuoli-identiteeteillä leikittely vaikuttaa mielestäni väistämättä myös kertojaan, mikä johtuu kertojan ja henkilön välejä hämärtävästä FID:stä ja fokalisoinnin voimakkuuden muuntelusta.

2.2.2. Tapaus Milkman ja kertoja

Romaanissa *Song of Solomon* suurin osa kerronnasta esitetään kolmannessa persoonassa heterodiegeettisen kertojan toimesta. Kertoja keskittyy kuvaamaan tapahtumia määrällisesti eniten Milkmanin näkökulmasta ja tajunnasta, mutta vaihteluakin fokalisaatiossa ja tajunnanesityksissä ilmenee, kuten tulen myöhemmin osoittamaan. Vaikka kertoja on tarinamaailman ulkopuolella ja

¹³ Pian tämän katkelman jälkeen Nelin ajattelussa käy ilmi vielä suurempia muutoksia, kun hän tiedostaa, ettei olekaan ollut muiden mielestä niin viaton kuin on itse halunnut siihen asti kuvitella (ks. *Sula*, 168–170). Tämän ”rempseän” prostituoituihin kohdistuvan mietiskelyn voidaan siis tulkita toimivan tekstuaalisena vihjeenä pian tapahtuvasta suuremmasta murroksesta, Nelin persoonan muutoksesta.

keskittyy useassa kohdassa kuvaamaan tapahtumia muiden henkilöiden fokalisaatiosta käsin, Milkmanin läsnäolo välittyi hyvin vahvana tietyissä kerronnan hetkissä. Vaikutelma Milkmanin ja kertojan välisestä läheisyydestä tehoaa ainakin itseeni lukijana seuraavassa katkelmassa, jossa Milkman fokalisoidaan pohtimassa kyllästyneenä rakkaussuhdetta serkkuunsa Hagariin:

She was the third beer. Not the first one, which the throat receives with almost tearful gratitude; nor the second, that confirms and extends the pleasure of the first. But the third, the one you drink because it's there, because it can't hurt, and because what difference does it make? (*Song*, 102.)

Vapaa epäsuora esitys ja vaikutelma henkilöihahmon puheesta ponnahtavat ajatuksen lopulla esiin voimakkaasti: sitä korostavat verbin aikamuodon muutos, yllättävä kysymysmuoto sekä ilmaisun puhekielisyys. On kyse Milkmanin turhautuneisuudesta rakastajaansa, eikä ole syytä olettaa, että kertoja olisi varsinaisesti osallinen ajatuksen konstruoimisessa – ainoastaan sen välittämisessä lukijalle. Milkmanin tekemä vertaus naisen ja oluen välillä on samanaikaisesti sekä huvittava että halveksiva: se on todiste miehen välinpitämättömästä asenteesta sitä ihmistä kohtaan, joka on hänelle täysin omistautunut. Välinpitämättömyydestä kielii toki myös se, ettei Milkmania hetkauta hänen ja Hagarin suhteessa se, että he ovat keskenään serkuksia. Jo sitaatin ensimmäisestä lauseesta alkaen fokalisaatio tuntuu olevan tiukasti kiinni Milkmanissa, josta mitä ilmeisimmin halutaan antaa tässä kohdin jokseenkin vastenmielinen – ellei jopa sovinstinen – mielikuva lukijalle.

Toisaalta samalla herää kysymys henkilöihahmon äänen muuntumisesta kertojan ääneksi. Booth muistuttaa klassisessa teoksessaan *Rhetoric of Fiction* tähän liittyen sopivasti: ”We should remind ourselves that any sustained inside view, of whatever depth, temporarily turns the character whose mind is shown into a narrator” (Booth 1961, 164). Sovinismiluennan rinnalla vaikuttaa nimittäin toinen tulkintatapa: vapaan epäsuoran esityksen avulla sitaatin kerronta pyrkii tuttavallisella sävyllään lähentämään lukijan ja kertojan ja kenties myös lukijan ja Milkmanin välejä eli saamaan lukijan sympatiat puolelleen hauskaa, ”miehekästä” vertauskuvaa hyödyntäen. Toinen yhtä relevantti kysymys kuuluu: minkälaista lukijaa tässä kosiskellaan? Miehiä? Ajattelee lukija mitä hyvänsä Milkmanin asenteesta naisiin, esitys hänen ajatuksistaan ei tarjoa selviä vastauksia kysymykseen, missä miehen ja kertojan diskurssien rajat menevät. FID tuottaa illuusion Milkmanin itse lausumasta kysymyksestä sitaatin lopussa, mutta esitys ennen sitä ei räikeällä tavalla esimerkiksi puhekielisyttä käyttäen erotu pelkästään tämän omaksi ajatukseksi. Kerrontakeino mahdollistaa siis ainakin väliaikaisesti näkemyksen liittämisen kertojan diskurssiin ja täten hänen maailmankuvaansa: voidaan tulkita, että kertoja on samaa mieltä Milkmanin kanssa. Heidän perspektiivinsä eivät tässä erotu toisistaan.

Yksi tapa lähestyä Milkmanin ja kertojan välisen suhteen intiimiyttä ja päällekkäisyyttä – ja vielä tarkemmin kysymystä siitä, kuka esittää ja mitä – on nimetä Milkmanin *tajunnan* (tai tietoisuuden) *keskukseksi* (center of consciousness). Wayne C. Boothin ajatuksen mukaisesti tekijä suodattaa kertomuksen valitun henkilön heijastaman tajunnan kautta ja kertojan heijastuskyky tajunnan keskuksensa voi vaihdella erityisen tarkasta mielen kokemuksen tallentamisesta epäaterävämpään ja persoonattomampaan ”kameransilmä” -kertojaan, jotka kumpikin tuovat potentiaalisesti omanlaistaan tehoa kerrontaan mukanaan (Booth 1961, 153). Tämän mallin mukaisesti romaanista ei olisi löydettävissä erillistä kertojaa Milkmanin heijastamien ajatusten ulkopuolella, sillä kaikki kertomukseen sisältyvä suodattuisi Milkmanin tajunnan mukana. Romaanin kokonaisuuden kontekstissa Milkmanin tajunta ei ole missään tapauksessa riittävä sisällyttämään kaikkea kerrottua itseensä, sillä kerrontapositiona on useita – esimerkiksi myös Hagar toimii itse henkilöfokalisoiduna.

Tajunnan keskuksen idea on kiehtova sikäli, että sen avulla olisivat selitettävissä ne romaanin useat kerronnalliset tilanteet, jolloin kertoja ja Milkman todella tuntuvat olevan yhtä, kun Milkmanin perspektiivi on yhtä kertojan perspektiivin kanssa. Koska kyse on kuitenkin vain väliaikaisista positioista, ei voi väittää kertojan olevan pysyvästi mies. Väliaikaisuudesta huolimatta Milkmanin ja kertojan lähellä toisiaan olevat perspektiivit tuottavat toistuvuutensa vuoksi väitteitä, jotka tulkintani mukaan välittyvät lukijalle yhdenlaisena tekijällistä ääntä esittävänä maailmankuvana – yhtenä monista.

It was all language. An extension of the click people made in their cheeks back home when they wanted a dog to follow them. No, it was not language; it was what there was before language. Before things were written down. Language in the time when men and animals did talk to one another; when a tiger and a man could share the same tree, and each understood the other: when men ran *with* wolves, not from or after them. (*Song*, 301–302.)

Yllä oleva tekstipätkä kytkeytyy teoksessa hetkeen, jolloin Milkmanin kuvataan paikallisten metsästäjien seurassa tulevan ensi kerran kosketuksiin metsän ja luonnon kanssa. Hän pohtii ihmisen suhdetta luontoon ja eläimiin ja tämän suhteen historiallista muutosta. Näkökulma on täysin uusi verrattuna Milkmanin aiempiin ajatuksiin, ja sitaatin pohdinnoista onkin luettavissa laajempia teemoja puhutun ja kirjoitetun kielen välisestä erosta. Luen tämän kerronnallisen tilanteen malliesimerkkinä siitä tavasta, jolla Morrison valjastaa henkilöhahmojen fokalisaation ja kerronnallisen diskurssin – epäsuoran tai vapaan epäsuoran, joita molempia katkelmassa esiintyy – välittämään ”tekijällisen äänen” teemoja lukijalle.

Toinen syy sille, miksi Boothin tajunnan keskus -käsitteen soveltaminen ontuu Morrisonin teosten analyysissa, on se että kerronta ei pysytele yksioikoisesti kolmannessa persoonassa, vaan liukuu usein enemmän tai vähemmän yllättäen ensimmäiseen persoonaan. *Song of Solomon* -teoksessa näin yleensä tapahtuu tyypologisesti kesken kappaleen, jolloin siirtymä kertojan diskurssista henkilöahmon diskurssiin implikoi sisäisen monologin merkitystä henkilöahmon yksityisen ajatuksen välittämisessä. Saavuttuaan eteläiseen Shalamarin kylään Virginiaan etsimään huhuttua kultakätköä sekä vastauksia sukuunsa liittyviin kysymyksiin Milkman saa karulla tavalla huomata, etteivät paikalliset otakaan häntä niin avosylin vastaan kuin hän on luullut.

Now he walked into a store and asked if somebody could fix his car and a nigger pulled a knife on him. And he still wasn't dead. Now what did these black Neanderthals think they were going to do? Fuck 'em. My name's Macon; I'm already dead. He had thought this place, this Shalimar, was going to be home. His original home. [--] But here, in his "home", he was unknown, unloved, and damn near killed. These were some of the meanest unhung niggers in the world. (*Song*, 293.)

Kyseisessä tilanteessa Milkman reflektoi aiemmin tapahtunutta tilannetta, jossa joukko miehiä on hyökännyt sanamittelön huipentumana hänen kimppuunsa. Milkmanin ajattelu tunkeutuu kertojan esitykseen – tai sen voidaan vaihtoehtoisesti nähdä tulevan siihen kertojan sallimana ja kontrolloimana. Näin tapahtuu osittain vapaan epäsuoran esityksen muodossa, kuten Milkmaniin viittaavat ilmaisut ”now”, ”here” ja ”these” antavat olettaa. Silmiinpistävää tekstipätkän etenemisessä on voimakkaasti puhekielisten ja jopa alatyylisen ja rasististen ilmaisujen (nigger, black Neanderthals) pääsy osaksi kerronnallista tilannetta. Olennaista katkelmassa on huomioida juuri painon siirtyminen esitysmoodissa kertojan kielestä reflektoivan henkilön mieleen (ks. Fludernik 2009, 37). Katkelman viides ja kuudes virke erottautuvat kertojan diskurssista henkilön diskurssina selkeästi minä-muodoillaan: Milkman (eli Macon) ottaa kerronnasta hetkellisesti tilaa itselleen, mikä tällä kertaa vaikuttaa lukukokemukseen henkilöahmon ja kertojan välejä etäännyttävästi. Se, mikä katkelmassa esittää henkilöahmon mieltä ja sen sisältöä, on samalla kuitenkin vahvasti kiinnittyneenä puhetta muistuttavaan muotoon.

Fludernik (1993, 326) kritisoi Genetten puutteellista tapaa osoittaa, kuinka puheen esittäminen ja fokalisaatio todella ovat kiinnittyneitä toisiinsa. Ärtyneen Milkmanin fokalisointi ja sen ilmenemismuoto, joka huipentuu ensimmäisen persoonan tuottamaan vaikutelmaan Milkmanista hetkellisenä kertojana, korostavat tulkintani mukaan henkilöahmon ilmaisun momentaalista vapautumista ja erottumista heterodiegeettisestä kertojasta. Eksistentiaalisia merkityksiä synnyttävä minämuoto ”My name's Macon; I'm already dead” (miehen sukunimihan on Dead) painottaa sekä Milkmanin subjektiviteettia että ilmaisun puhuvuutta. Fokalisaation käsitteiden huomioiminen

paljastaa Morrisonin teoksista kerronnallisia tilanteita, joissa henkilöahmon sisäiselle perspektiiville olennaista on puheen ja kertomisen hallitsemisen tavoittelu. Fokalisoinnin alkuperä ei merkitse siis ainoastaan näkökulman, havainnon (tai reflektoinnin) alkuperää, vaan tässä tapauksessa esimerkiksi puhekielisyys tai tekstin puhuvuus korostavat tuon perspektiivin omimista itselleen. Milkmanin tapauksen lisäksi osoitin saman ilmiön aiemmin läsnä olevaksi Nelin ja kertojan välisessä diskurssissa, jossa puhekielisyys korostaa henkilön äänen voimakkuutta.

Puhuvaa tekstiä määritellessään Gates (1988, 191; ks. myös Gates 1984) viittaa tähän mustan puhuvan subjektin pyrkimykseen löytää omaa ääni nimenomaan vapaan epäsuoran esityksen kontekstissa. Hänen mukaansa kyseinen ”quest” osoittautuu FID:ssä ristiriitaiseksi: yhtäältä siinä tulee kuvatuksi henkilön pääsy äänellisesti eteenpäin ja toisaalta tuon äänen erottautuminen kertojan äänestä osoittautuu huomattavan mutkikkaaksi, ellei jopa mahdottomaksi tehtäväksi. Kuten todettua myös Mezei (1996, 70) näkee FID:n henkilöahmon äänen itsenäisyyden kamppailun kenttänä. Lanser (1992, 134) sen sijaan pitää vapaata epäsuoraa esitystä Morrisonin kaltaisissa fiktioissa kertojan strategisena keinona pakoilla vastuuta ja sysätä sitä henkilöahmoille. Narratologiset lähtökohdat näkökulmille ovat samat, ainoastaan näkökulmien ideologiset seuraamukset poikkeavat toisistaan.

En halua väheksyä FID:stä tehtyjä johtopäätöksiä liikaa tai päättää, mikä tulkintatavoista on oikea. Sen sijaan näen, että Morrisonin tekstien kohdalla tekstin *puhuvuus* merkitsee sitä, että FID:n tavoittelema illuusio kertojan ja henkilöahmon erottautumisesta toteutuu ajoittain suorassa esitysmuodossa. FID on tietysti yleisempi esitysmuoto (kuten tähän mennessä tekemästä analyysistanikin voi todeta), mutta suoraa henkilön puhetta ilmenee sen ohella ja rinnalla molemmissa kohdeteksteissä dokumentoimassa henkilöiden subjektiviteettia ja puhuvuutta. Tähän mennessä olen käsitellyt fokalisaatiota ilmiönä, joka voi Morrisonin teksteissä manifestoitua sikäli dialogisesti, että henkilön ja kertojan (esimerkeissäni Nel ja kertoja sekä Milkman ja kertoja) voidaan tulkita jakavan sama perspektiivi keskenään. Ymmärrän fokalisaation dialogisuuden toisaalta myös laajempaan kertomuksen elementtiinä, jossa kerronnallinen diskurssi viittaa tietyn henkilön tajuntaan ja mieleen ja sen toimintaan, ja joka lisäksi sisältää oletuksen muiden henkilöiden mielen toiminnasta. Siirryn seuraavaksi käsittelemään omaa käsitystäni fiktiivisistä mielistä ja niiden esitysten lukemisesta Morrisonin romaanien kontekstissa.

2.3. Miten mieltä esitetään?

Romaaneissa *Sula* ja *Song of Solomon* henkilöhahmojen ilmaukset, ajatukset ja äänet yhtäältä etääntyvät kertojan esityksestä voimakkaissa henkilöfokalisoinneissa, joissa lukijan vaikutelma henkilöiden subjektiviteetista ja puhuvuudesta vahvistuu. Toisaalta henkilöhahmojen voidaan nähdä lähenevän kertojan esitystä (tai myös erottuvan siitä) esimerkiksi vapaan epäsuoran esityksen myötä sekä tulkitsemissani jaetuissa fokalisaatioissa. Positio, jossa henkilön ja kertojan äänen lähekkäisyyttä voidaan vertailla keskenään kerronnallisissa diskurssissa, ei ole kuitenkaan kaikkien romaanihenkilöiden saavuttama: useat tarinamaailman keskeiset henkilöt esiintyvät dialogin repliikkien lisäksi vain kertojan muiden henkilöhahmojen ajatuksissa ja mielessä, kertojan välittämänä. Edellisessä alaluvussa tekemäni pohdinnat ovat kiinnostavasti käännettävissä muotoon ”kenen kokemusta ei esitetä?” tai – koska *mieli* on nyt nostettu esille – ”kenen mieli ei tule kuvatuksi?”. Tämä on se herkullinen lähtökohta, josta olen päättänyt tarkastella kohdetekstieni tapaa esittää ja olla esittämättä henkilöhahmojen mieltä ja tajuntaa.

Sukupuoli tarjoaa kiehtovan lähestymistavan fiktiivisen mielen tarkastelemiselle: merkittävä osuus romaanien sukupuolirepresentaatioiden rakentumisesta kytkeytyy pohdintaan siitä, kuinka tasapuolisesti miesten ja naisten mieltä kuvataan. Tasapuolisuus kiinnostaa itseäni etenkin sellaisissa tilanteissa, jotka herättävät lukijan mielenkiintoni molempien sukupuolten näkemysten, ajatusten, mielentilojen osalta. Lanser osallistuu keskusteluun fokalisaatiosta klassikkoteoksessaan *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, jossa hän Genetten termin sijaan puhuu näkökulmasta, jolla näen hänen kuitinkin tarkoittavan yleisesti samaa asiaa kuin fokalisaatio. Näkökulmien poimimisen ja henkilöimisen lisäksi Lanser pitää tärkeänä huomioida tiettyjen näkökulmien puuttuminen. Hän toteaa, että etenkin tutkittaessa naisten roolia tekijöinä ja kertojina kysymys hiljaisuudesta on yhtä paljastava kuin kysymys äänen saavuttamisesta: ”’who does not speak?’ is as revealing as ’who speaks?’”. (Lanser 1981, 42–43.) Sukupuolen näkökulmasta tulen tarkastelemaan erilaisia miesten ja naisten mielen esittämisen tapoja luvussa 4; nyt keskityn tarkemmin siihen, miten fiktiivistä mieltä ylipäättään on mielekästä lähestyä.

Alan Palmer pyrkii rekonstruoimaan ja kuvailemaan henkilöhahmon fiktiivistä mieltä yhdistelemällä kognitiivisen tieteen näkemyksiä ja käsitteitä narratologian tapoihin tutkia fiktioita. Hän painottaa, että kiinteässä yhteydessä fiktiivisen mielen tarkastelemiseen on lukija ja hänen

lukuprosenssinsa. Palmer korvaa fokalisaation (samalla myös käsitteet *characterization* ja *consciousness representation*) käsitteellä *upotettu kuvaus* (embedded narrative; Palmer 2004, 185), joka viittaa lukijan tapaan lukea ja ymmärtää henkilöihahmon mieltä kertomuksesta. *Continuing-consciousness frame* eli *jatkuvan tietoisuuden (tai tajunnan) kehys* taas toimii nimensä mukaisesti lukijalle kehyksenä, jonka avulla hän voi lukemastaan konstruoida fiktiivisen mielen (mt., 183). Termi jatkuvan tietoisuuden kehys viittaa ajatukseen fiktiivisen mielen keskeneräisyydestä ja sen seurauksista lukemisprosessille: jotta lukija kykenisi muodostamaan tekstin perusteella ymmärrettävän käsityksen jatkuvasti tietoisesta mielestä, hänen on pakko turvautua oletuksiinsa tarinamaailman aukkoja täyttävistä kehyksistä ja niin sanotuista ohjesäännöistä (mt., 176).

Se, mitä olen tähän mennessä käsitellyt henkilöihahmojen osalta, ei loppujen lopuksi ole kaukana fiktiivisen mielen lukemisesta upotettuna kuvauksena. Poikkeavaa on kuitenkin se, mihin ja miten lukijan tekemiä havaintoja tekstistä hyödynnetään. Upotetun kuvauksen lähestymistapa asennoituu tutkimaan henkilöiden mieltä muunakin kuin vain passiivisena sisäisen puheen esityksenä suoran tai vapaan epäsuoran ajatuksen muodossa: kertojan tehtävä ei ole mustavalkoisesti vain häiritä henkilön mielen välittymistä; kertoja on keskeinen instanssi siinä, miten se esittää henkilöiden sosiaalista ja psyykkistä mieltä toiminnassa. (Palmer 2004, 185.) Palmerin mukaan me kaikki sovellamme lukiessamme jatkuvan tietoisuuden kehystä laatiaksemme ajatuksissamme kokonaisen käsityksen henkilön tajunnasta, joka itse tekstissä ei rakennu katkeamattomasti. Tekstin aukkokohdat saavat meidät siis tuottamaan hypoteettisia versioita niiden henkilöiden mielestä, jotka ovat osallisena kertomuksessa kuvatuissa tapahtumissa. (mt., 176, 177.)

Kuinka paljon tekstien tulee henkilöiden mieltä valottaa, jotta lukija pystyy niitä tulkitsemaan? Mielen teoriaa fiktiiviseen tajuntaan soveltava Lisa Zunshine (2003, 277) huomauttaa ihmisen kognitiivisesta kyvystä lukea toisten ihmisten mieltä suhteellisen vaivattomasti intuition avulla: ihmisten ulkoista käyttäytymistä luetaan heidän mielentilojensa kuvaajana, vaikka tämä johtaisi väistämättä myös useisiin virheellisiin ja ristiriitaisiin tulkintoihin. Tämän kognitiivisen pyrkimyksen soveltamisesta fiktion lukemisessa Zunshine käyttää esimerkkinä Hemingwayta, jonka tuotantoa leimaavat päähenkilöiden tunteiden ”aliesittäminen” ja lukijan pakottaminen tulkitsemaan henkilöiden mielentilat näiden fyysisten tekojen perusteella. (mt.) Oletus fyysisten tekojen takana toimivasta mielestä on niin voimakas, että se panee tekstin suurempienkin informaatiokatkojen ja aukkojen edessä lukijan rakentamaan lukemastaan emotionaalisesti johdonmukaista kokonaisuutta.

Edellisessä aluvuossa esittämäni moniosaiset havainnot Nelin ja kertojan suhteesta ja perspektiivien jakautumisesta havainnollistavat niitä lukuisia hypoteeseja, joita lukiessamme teemme. Ne ovat myös osoituksia siitä, kuinka tärkeää tiettyä henkilöahmon esitystä tulkitessa on huomioida laajempi konteksti, jossa se tekstissä esiintyy: mikä sitä edeltää, mitä tapahtuu sen jälkeen tekstissä, minkälainen kuva henkilöahmosta on välittynyt kokonaisuudessaan siihen mennessä ja niin edelleen.

Zunshinen (2003, 278, 282; ks. myös Tammi 2008, 47) ajatuksia seuraten on todettavissa, että kirjalliseen fiktion elimellisesti kuuluu kaksisuuntainen liike lukijan kognitiivisten mielen lukemiskykyjen voimistamisen ja horjuttamisen välillä. Hänen mukaansa Virginia Woolfin *Mrs. Dalloway* -teoksessa (ja fiktiossa ylipäätään) lukija haastetaan vastaamaan mielen lukemisen korkeisiin haasteisiin (Zunshine 2003, 278). Morrisonin teokset esittävät yhtä lailla monimutkaisen haasteen lukijalle: voidaan esimerkiksi todeta, että Morrisonin henkilöiden mukana kulkeminen tutustuttaa ja totuttaa meidät tiettyihin henkilöihin enemmän kuin toisiin. Samalla teksteissä pyritään vähän väliä myös häiritsemään tätä tottumustamme lisäämällä lukemisprosessiin muita henkilöitä ja heidän mielenliikkeitään.

Yksittäisen henkilön mielenesitykseen sisältyy oletus tajunnan dialogisesta luonteesta ja sosiaalisesta sijoittumisesta. Palmer ei unohta ottaa huomioon Bahtinin ajatusta jokaisen ilmauksen dialogisuudesta, joka ilmenee siinä, miten ajatuksemme sisällyttävät itseensä aina myös paljon vastauksia, odotuksia ja ennakoiteja muiden ajatuksista. ”[I]nner speech is not really inner at all”, sillä ajatukset kuuluvat sosiaaliseen dialogiin muiden kanssa – ajatukset ovat siis tässä mielessä aina julkisia. (Palmer 2004, 174.) Niin kuin me ihmiset jokapäiväisessä todellisuudessamme, myös henkilöt fiktiossa käyvät mielessään jatkuvasti läpi ajatuksia muiden mielen sisällöistä; he tekevät oikeita ja väriä ennako-oletuksia ja laskelmia kohdattujen henkilöiden ajatuksista ja ennako-oletuksista. Ymmärrykseni mukaan dialogisuus näyttäytyy tässä merkityksessä siten, että yhden mielen kuvaus osoittautuu lopulta lukijalle kahden mielen kuvaukseksi. Palmer (mt., 184, 230–231) kutsuu tällaista mallia kaksoisupotetuksi kuvaukseksi (double embedded narrative), jossa henkilöahmon mieli sulkee sisäänsä myös toisen henkilön mielen. Kaksoisupotuksen nähdään implikoituvan yleisesti mallissa, jossa henkilön upotettuun kuvaukseen sisältyy hänen näkemyksensä toista henkilöä koskevasta toisesta upotetusta kuvauksesta (mt., 231).

Teoksissa *Song of Solomon* ja *Sula* kaksoisupotettuja kuvauksia esiintyy usein. Seuraavassa Milkman pohtii hätääntyneenä syitä siihen, miksi Guitar on mitä ilmeisimmin päättänyt tappaa hänet:

He didn't know what was on Guitar's mind, but he knew it had something to do with the gold. If he knows I'm here and where I have been and what I did in each place, then he must know that I'm trying to get it, doing just what I said I would do. Why would he try to kill me before I got it or even found out what happened to it? Most of it was a total mystery to him, but the part that was clear was enough to keep him alert and jittery all the way. (*Song*, 310.)

Milkman ei tiedä motiiveja Guitarin suunnitelmille ja hän elääkin romaanin ja elämänsä loppuun saakka tämän pelossa. Ainakaan kerrotun perusteella hänelle ei selviä koskaan täysin, mikä syy Guitarilla on tappoyrityksiin ja lopulta niiden onnistumiseen. Epätietoisuudestaan huolimatta Milkman yrittää kovasti ymmärtää ystäväänsä ja päästä oman mielensä kautta Guitarin mielen sisälle. Ironista hänen pyrkimyksessään ovat ne hetket, kun kertoja esittää Milkmanin ymmärtävän murhanhimoista ystäväänsä parhaiten: Juuri ennen kuin Guitar yllättäen yrittää kuristaa hänet metsässä (ja epäonnistuu siinä), Milkman saavuttaa omassa mielessään kokemuksen ymmärryksestä Guitarin metsästämis- ja tappamisintoa kohtaan (*Song*, 302). Teos päättyy jokseenkin hämäärään¹⁴ kliimaksiin, jossa Milkman antautuu Guitarille, hyppää hänen kivääriä pitelevään syliinsä luovuttaen kertojan mukaan oman haamunsa ”veljelleen” Guitarille (brother; *Song*, 362–363).

Katkelmassa diskurssi vaihtelee alun ajatusten raportoinnista Milkmanin intensiivisempään vapaaseen suoraan ajatukseen ja jälleen ajatusten raportointiin. Milkmanin ensimmäisen persoonan vapaa suora ajatus erottuu muusta esityksestä helposti myös preesens-aikamuotonsa vuoksi: Milkmanin ajattelun hetki, ”juuri nyt”, tunkeutuu kerronnan hetkeen. Preesens-muoto antaa vahvan vaikutelman henkilön ajatuksista juuri siinä muodossa, kuin hän ne itse ajattelisi (ks. Mäkelä 2006, 248). Sitaatin alku- ja loppuvirkkeet manifestoivat hyvin Palmerin kuvaamaa ajatusten raportoinnin merkitystä: henkilöahmojen ajatukset kytkeytyvät kertomuksessa kuvattuun toimintaan (ks. Palmer 2004, 76). Minä-muotoinen esitys kuvaa konkreettisesti Milkmanin ajatusten sisältöä, sitä mitä hänen mielessään liikkuu, kun taas sen ympärillä oleva kertojan esitys tuo mukaan noiden ajatusten ympäristön ja tekee selväksi mentaalisen ja fyysisen toiminnan välisen yhtymäkohdan. Morrison ei kirjoita auki henkilöiden täydellistä ymmärrystä tai väärinymmärrystä toisiaan kohtaan, vaan tiputtelee vihjeitä sen edistymisestä pitkin matkaa. Ennen viimeistä dramaattista

¹⁴ Tarkkaa tietoa siitä, jääkö Milkman henkiin, ei jaeta lukijalle, vaan loppuratkaisu jätetään roikkumaan ilmaan. Milkmanin fokalisointi ”For now he knew what Shalimar knew: If you surrendered to the air, you could *ride* it.” (*Song*, 363) vihjaa, että Milkman itse uskoo kykenevänsä lentää niin kuin esi-isänsä.

kohtaamistaan Guitarin kanssa Milkman pyörittelee mielessään edelleen kysymyksiä Guitarin pakkomielteestä tappaa hänet.

Kertojan roolin tärkeys henkilöiden mielenesityksissä korostuu usein myös *Sulassa*. Henkilöiden mentaalisen ja fyysisen toiminnan kytköksen arvo käy lukijalle ilmi etenkin sellaisista kerronnallisista tilanteista, joissa fokalisoiva henkilöahmo osoittautuu tavalla tai toisella haasteelliseksi lukijan ymmärrykselle. Esimerkki tällaisesta henkilöstä on Sulan huumeriippuvainen ja ensimmäisestä maailmansodasta ilmeisen traumatisoitunut eno Plum. Plum ei ehdi tulla erityisen tutuksi lukijalle teoksen aikana, sillä sodasta paluun jälkeen hänen mainitaan viettävän enimmäkseen aikaan itsekseen perheestään eristäytyneenä (*Sula*, 45), kunnes Eva-äiti polttaa hänet kuoliaaksi.

Plum on the rim of a warm light sleep was still chuckling. Mamma. She sure was somethin'. He felt twilight. Now there seemed to be some kind of wet light traveling over his legs and stomach with a deeply attractive smell. (*Sula*, 47.)

Yllä olevassa tekstipätkässä varsinaista Plumille kuuluvaa vapaata suoraa ajatusta ei ole kuin kaksi lausetta (ks. alleviivaus). Tästä huolimatta Plumin huumehoureinen fokalisointi tai upotettu kuvaus on kaiken kaikkiaan hyvin ”luova” siinä mielessä, ettei lukija siitä välttämättä ymmärtäisi, mitä on tapahtumassa, ellei kertoja hieman myöhemmin mainitsisi, että Evan hänen päälleen valuttama neste on kerosiinia (”the kerosene-soaked Plum lay in snug delight”; *Sula*, 47). Katkelma toimii mielestäni myös hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka hankalaa ajatuksen raportoinnin ja vapaan epäsuoran ajatuksen erottaminen toisistaan voi olla. Palmer (2004, 61) huomauttaa tästä mainittujen esitysmuotojen välillä sijaitsevasta ”harmaasta alueesta”, joka aiheutuu usein tietyn tekstin kohdan yhteydessä ilmenevästä epävarmuudesta: kuuluuko ajatus alun perin kertojalle vai henkilölle? Tekstipätkän ensimmäinen lause on selkeästi kertojan raportoima ajatus, mutta Plumin minämuotoisten ajatusten jälkeiset lauseet jäävät johonkin kertojan raportoinnin ja vapaan epäsuoran ajatuksen välille. Myös vapaan epäsuoran esityksen merkitystä tajunnan esittämisessä korostava Fludernik (1993, 75) on kommentoinut FID:n kompleksista ja osittain hämärää tunnistamista tekstistä: hän myöntää törmäävänsä omassa tutkimuksessaan FID:n formaalisen määrittelymisen vaikeuteen, mutta muistuttaa samalla myös suoran ja epäsuoran esityksen olevan yhtä hankalia määriteltäviä.

Plumin polttamisen kuvaus jatkuu edelleen Plumin fokalisoinnilla, mutta tällä kertaa kertojan rooli korostuu kuvauksessa. Kertoja ikään kuin selittää lukijalle, minkälaisia mielikuvia Plumin huumeiden vaikutuksen alainen mieli käy läpi juuri ennen varsinaista palamista:

He opened his eyes and saw what he imagined was the great wing of an eagle pouring a wet lightness over him. Some kind of baptism, some kind of blessing, he thought. Everything is going to be all right, it said. Knowing that it was so he closed his eyes and sank back into the bright hole of sleep. (*Sula*, 47.)

Silmiinpistävää kertojan sanoissa on viittaus Plumin harhakuvitelmiin ilmaisuilla ”kuvitella” (imagined) ja ”tietää” (knowing). Edellinen toimii kuin muistutuksena siitä, että Plumin näkemä kotkan siipi on vain hänen kuvitelmaansa; jälkimmäinen taas kuuluu Plumille, se antaa vahvan vaikutelman Plumin mielentilasta – siitä, että hän ei aavista tilanteessa tapahtuvan mitään pahaa tai pelottavaa. ”Everything is going to be all right, it said” herättää ristiriitaisia tulkintoja: Onko kyseessä Plumin omassa mielessään verbalisoima ajatus, jonka kertoja esittää, vai sanooko esimerkiksi paikalla oleva Eva nuo sanat ääneen rauhoitellakseen poikaansa? Vai onko kyseessä kaksoisupotus, jossa Plum pohtii äitinsä mahdollisia ajatuksia? Niin kuin taitavaan fiktion tyypillisesti kuuluu, mahdollisia tulkintoja on useampia kuin yksi, mutta joka tapauksessa ajatuksen tai lausahduksen esitystavan voidaan nähdä olevan kovin epäselvä. Kertojakaan ei tässä kohdassa syystä tai toisesta selvennä tai suostu selventämään esitystä; tärkeämpää on välittää Plumin itse kokema tunne tuossa hetkessä, vaikka henkilöahmo ja hänen mielensä muuten jäisivät hyvin vähäiselle kuvaukselle teoksessa.

Yleensä kohdeteosten mielenesitykset keskittyvät yhteen henkilöön kerrallaan tai vaihtoehtoisesti esimerkiksi *Sulan* Bottom-yhteisön kollektiivisen ajattelun kuvaukseen (ks. luku 4.4.). Kohdeteoksista löytyy kuitenkin myös harvinaisempia yksittäisiä esityksiä, jossa tekstissä saman esityksen ja saman kappaleen sisällä kuvataan useamman yksittäisen henkilöahmon mielenliikkeitä. Kerronnan liikehdintä henkilöiden mielten välillä (niistä ulos ja jälleen sisään) on vähäeleistä, mikä vaikeuttaa lukijan tehtävää päätellä, missä yhden henkilön ajatus päättyy ja toisen alkaa muuten kuin mainittujen nimien perusteella. Paras esimerkki tällaisesta esityksestä löytyy *Song of Solomon* -romaanista. Asianomainen katkelma on lyhennelty niin, että tärkeimmät transitiokohdat henkilöiden mielenesitysten välillä ovat nähtävissä (tai ainakin etsittävässä):

Milkman was twenty-two then and since he had been fucking for six years, some of them with the same woman, he'd begun to see his mother in a new light. [--] Now he saw her as a frail woman content to do tiny things; to grow and cultivate small life that would not hurt her if it

died: rhododendron, goldfish, dahlias, geraniums, imperial tulips. Because these little lives did die. The goldfish floated to the top of the water and when she tapped the side of the bowl with her fingernail they did not flash away in a lightning arc of terror. The rhododendron leaves grew wide and green and when their color was at its deepest and waxiest, they suddenly surrendered it and lapsed into limp yellow hearts. In a way she was jealous of death. Inside all that grief she felt when the doctor died, there had been a bit of pique too, as though he had chosen a more interesting subject than life – a more provocative companion than she was – and had deliberately followed death when it beckoned. She was fierce in the presence of death, heroic even, as she was at no other time. Its threat gave her direction, clarity, audacity. [--] And it may have been that suspicion of personal failure and rejection (plus a smidgen of revenge against Macon) that made her lead her husband down paths from which there was no exit save violence. Lena thought Macon's rages unaccountable. But Corinthians began to see a plan. To see how her mother had learned to bring her husband to a point, not of power (a nine-year-old girl could slap Ruth and get away with it), but of helplessness. (*Song*, 73–74.)

Alleviivaukset osoittavat niitä transitiokohtia, joissa ajatus ja sen alkuperä selvästi viimeistäänkin vaihtuvat toiseen henkilöön: Milkmanin ajatuksista päädytään Ruth-äidin mielenliikkeisiin, joista Lenan ja lopulta Corinthiansin mieleen. Kyseiset transitiokohdat eivät ole kaksoisupotettuja kuvauksia siinä mielessä, että ne välittäisivät esimerkiksi Milkmanin esittämiä hypoteettisia pohdintoja toisen henkilön ajatuksia koskien. Kyse on ennemmin teoksen omaan sisäiseen maailmaan viittaavasta ominaisuudesta. Morrisonin teoksissa lukija saa kohdattavakseen kerronnallisia tilanteita, joita ei voi verrata tosielämän tilanteisiin: Milkmanin fokalisoinnin kautta lukijalle avautuu suoraan ja vaivatta tämän äidin eli Ruthin sekä Magdalene ja Corinthians -siskojen fokalisoinnit, vaikkei näiden kuvatakaan esimerkiksi olevan samassa paikassa samaan aikaan Milkmanin kanssa. Tämä ei tietysti fiktion ulkopuolisessa todellisuudessa ole mahdollista. Kyse on fiktiosta, jonka kautta halutaan välittää lukijalle asioita useista näkökulmista samanaikaisesti, mikä vaatii onnistuakseen kyseisen esitystavan. Tulkintani merkityksellisyyttä vahvistaakseni haluan muistuttaa Mäkelän hyödyllisestä tiivistyksestä fiktiota koskien: niin kerronta, henkilöiden kokemukset kuin fiktiivisen maailman konstruoiminenkin sijoittuvat kaikki yhdelle ja samalle tasolle eli kerronnalliseen diskurssiin sen sijaan, että henkilöiden tajunnat olisivat upotettuina jonkinlaiseen 3D-muotoon. Käsitys eri tasoista ja niiden välisyydestä voi syntyä ainoastaan lukijan omassa mielessä. (Maria Mäkelä, sit. Tammi 2008, 43.) Samaan asiaan voi viitata myös Zunshinen tapaan toteamalla, ettei sellaista kognitiivista kykyä kuin vaikka mielen lukemisen teoriaa ole olemassa irrallaan ja eristyksissä sen ihmisruumiillistumasta eli historiallisesti ja kulttuurisesti konkreettisesta ilmaisusta (Zunshine 2003, 282–283).

Katkelma osoittaa, kuinka kerronta liukuu yhden henkilön mielestä toiseen ja kuinka samanaikaisesti usean eri henkilön kautta sama ajatus Deadin perheen suhteista etenee ja kehittyy. Lukijalle välittyy vaikutelma usean tajunnan sulautumisesta kiinni toisiinsa luultavasti juuri siksi,

että kokevan henkilön ja näkökulman vaihtuessa tekstikatkelma etenee syntaktisesti yhtenä kokonaisuutena – melkein kuin yhden ihmisen ajatteluna. Myös Tammen esittämä huomio fiktion luonteesta tulee mieleen tämän kerronnallisen tilanteen yhteydessä: tosielämästä katsottuna mahdottomuudet, kokemusten esittämisen yhteydessä ilmenevät vaikeat ja jopa sotkuiset paradoksit ja ongelmat ovat juuri niitä elementtejä, joita kaunokirjallisen fiktion on mahdollista käsitellä. Näitä elementtejä fiktio toden teolla hyödyntää problematisoidessaan esimerkiksi luonnollisiin todisteisiin nojaavia ylioptimistisia narratologisia kaavoja. (Tammi 2008, 43.)

Tulkitsin, että katkelmassa esitetään ajatuksia Milkmanilta, Ruthilta ja siskoilta. Sen lisäksi esillä on kuitenkin myös heidän hypoteesejaan ainakin perheen isän, Maconin käytöksestä ja asenteista¹⁵. Esitetty katkelma ei siis tarjoa lukijalle ainoastaan mahdollisuutta kurkistaa eri henkilöiden ajatuksiin ja niissä ilmeneviin eroihin, vaan tarjolla on haasteellinen aitiopaikka, josta käsin lukijan on tarkoitus tulkita asioita myös sellaisista henkilöistä, jotka tekstistä ilmenevät toisiinsa sulautuneiden sisäisten fokalisoitien tai upotettujen kuvausten *upotuksista*. Morrisonin fiktiossa lukija tulee tiedostaneeksi ihmismielen toimimisen monimutkaisuuden, eli juuri sen ominaisuuden, joka on totta myös omassa todellisuudessamme, mutta jota emme kykene tiedostamaan samalla tavalla fiktion ulkopuolella. Tammen omassa Nabokovin ”Recruiting” -analyysissään muotoilema loppukaneetti kuuluu jokseenkin samoin äänenpainoin: Nabokovin luonnottomiksi määriteltyjä mielenesityksen keinoja käyttävä kertomus havainnollistaa sitä, mitä todellisuudessa kukaan meistä ei oikeasti kykene tekemään, mutta mihin voimme päästä mielikuvituksemme avulla (Tammi 2008, 52). Deadin perheelle mielikuvituksessa tapahtuva yhteisajattelu on ainoa tapa, jolla teoksessa kuvataan harmoniaa perheenjäsenten välillä; muuten suhteet heidän välillään ovat etäiset ja problemaattiset.

2.4. Epäluotettava kertoja, joka tietää kaiken

Olen nimittänyt kohdetekstien kertojia tähän mennessä heterodiegeettisiksi ja kaikkitietäviksi. Kummassakaan romaanissa ei yleisesti ole kyse ruumiillistuneesta ja fyysisestä olennosta, vaan

¹⁵ Katkelman tarkka lukeminen osoittaa, että siitä on löydettävissä Ruthille kuuluvia ajatuksia ja hypoteeseja myös kuolleen isänsä ajatuksista: ”[A]s though he had chosen a more interesting subject than life – a more provocative companion than she was – and had deliberately followed death when it beckoned” (*Song*, 73). Katkelmassa ilmenevä henkilöiden mielen havaintoihin kuuluva hypoteettisuus muistuttaa David Hermanin käsitteestä *hypoteettinen fokalisaatio*. Sillä tarkoitetaan henkilöihahmon tekemän todellisen havainnon sijaan kuvausta siitä, mitä joku olisi voinut havaita, jos olisi ollut paikalla. (ks. Herman 2002/2004, 309–330.) Fokalisointi on Ruthiin kiinnittyvä kuvitelma isänsä päättäväisistä ajatuksista kuolemaansa liittyen.

ennemmin tekstissä läsnä olevasta hengestä, jolla on mahdollisuus ”liikkua” tekstin erilaisten fokalisoijien välillä. Kummassakaan teoksessa lähtökohta kaikkietävyydelle ei ole perinteiselle realismille tyypillistä laatua, sillä kertojat väittävät lukijalle vakavissaan asioita, jotka tarinamaailman ulkopuolella kuulostavat liian yliluonnollisilta ollakseen uskottavia. Yliluonnolliset ja maagiset elementit kuuluvat *Sula* ja *Song of Solomon* -teoksiin olennaisella tavalla. Samanaikaisesti romaaneja leimaa myös realistinen, jopa naturalistinen asennoituminen henkilöhahmoihin ja niiden sosiaaliseen sijoittumiseen ympäristöönsä.

Sula -teoksessa kertoja kertoo Evan adoptioimasta kolmesta pikkupojasta, joille hän antaa kaikille saman nimen Dewey. Kertojan mukaan eri etnisyyksistä ja iästä huolimatta poikia on mahdotonta erottaa toisistaan (*Sula*, 37–39) ja lopulta käy myös ilmi, etteivät pojat vuosikymmenten kuluessa kasva aikuisiksi, vaan ovat ikuisesti poikia. Ainoastaan heidän hampaidensa todetaan kasvavan (mt., 84–85, 159). Kommentoidessaan Medallionin asukkaiden näkemyksiä deweys-pojista kertoja saa lukijan hämilleen: “[The deweys] spoke with one voice, thought with one mind, [--] the deweys remained a mystery not only during all of their lives in Medallion but after as well” (mt., 39). Selittämättömydestään huolimatta pojat ovat kiistämätön osa kertojan välittämää tarinamaailmaa samalla tavalla kuin esimerkiksi yliluonnollisia voimia omaava ja muiden pelkäämä Pilate-hahmo (josta lisää luvussa 3.2.) teoksessa *Song of Solomon*.

Patrice Cormier-Hamilton lukee Morrisonin tuotantoa (erityisesti *The Bluest Eye* -romaanin) naturalistisesta näkökulmasta, tai – kuten hän itse määrittelee – tarkemmin ottaen mustan naturalismin teoriaa hyödyntäen. Hänen mukaansa kirjailijan tuotannosta on löydettävissä selkeitä naturalistisia tendenssejä: ne välittyvät uudenlaisessa tavassa kuvata vähemmistöryhmien kokemia haasteita kuten yhteisön ulko- ja sisäpuolelta tulevaa rasismia, köyhyyttä ja seksismiä. (Cormier-Hamilton 1994, 111.) Kytkeäkseen Morrisonin osaksi pitempää mustan naturalismin jatkumoa Cormier-Hamilton (mt., 112) toistaa Bernard Bellin huomautuksen, jonka mukaan naturalismi on ollut koko afroamerikkalaisen kirjallisuuden historiaa määrittävä suuntaus aina W.E.B. DuBoisista¹⁶ asti.

¹⁶ Sosiologi W. E. B. DuBois on nähty merkittävimpänä afroamerikkalaisuuden akateemisena ja poliittisena puolestapuhujana 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa (Blount 1990, 225; Valkeakari 2004, 39–41). Hänen teoksestaan *The Souls of Black Folk* (1903) on alkunsa saanut kuuluisa ja usein toistettu ajatus afroamerikkalaisesta kaksoistietoisuudesta (*double consciousness*), jota on hyödynnetty afroamerikkalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa muun muassa mustan henkisyiden tematiikan tarkastelussa. DuBois on kirjallisuudessaan käsitellyt esimerkiksi mustan Kristuksen trooppia, joka on myöhemmin vakiintunut yleiseksi osaksi 1900-luvun afroamerikkalaista kirjallista traditiota. Kyseinen trooppi on käytössä myös Morrisonin *The Bluest Eye* -teoksessa. (ks. Valkeakari 2004, 5, 43.) Tulkintani mukaan myös muista hänen romaaneistaan on luettavissa mustan Kristuksen tematiikkaa, esimerkiksi *Song of Solomonin* ristiriitaisen Pilate-hahmon välityksellä.

Cormier-Hamilton vie ajatusta ajatusta mustasta naturalismista Morrisonin kohdalla vielä pidemmälle aina uuden genren muotoilemiseen asti. Sen kantavia teemoja ovat muun muassa yksilön ja yhteisön välinen konflikti, assimilaation ongelmallisuus, rasismista juontuvat taloudelliset ja psykologiset esteet sekä tästä seuraava henkilöahmon ”quest” kokonaista minuutta kohti. Hän ei jätä huomioimatta pastoraalisia, romanttisia, myyttisiä ja kansantarustollisia elementtejä, vaan näkee ne osana tätä uudempaa naturalismin käsitettä. (mt., 112.) Suurin osa mainituista teemoista ja elementeistä on läsnä omissa kohdeteksteissäni. Temaattisen aspektin lisäksi maagiseen realismiin viittaava (ks. Lanser 1992, 133) kaksijakoisuus määrittää kohdeteksteissäni kertojien ristiriitaista positiota: lukijoita yhtäältä muistutetaan kertojien kaikkietävyvyydestä ja toisaalta saadaan epäilemään niiden luotettavuutta.

Mahdollisen epäluotettavuuden kohdalla herää kysymys siitä, mihin verrattuna juuri kertoja on epäluotettava. Kuka on luotettava? Klassikoksi muodostunut Boothin määritelmä kertojan luotettavuudesta muistuttaa implisiittisen tekijän läsnäolosta: ”I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not” (Booth 1961, 158–159). Myös itse ajattelen, että puhuttaessa lukijan epäilyksistä kertojan luotettavuutta kohtaan tullaan väistämättä kohtaamaan kysymys koko tekstistä vastuussa olevasta tekijästä. Kertojan luotettavuudesta ei voida siis sanoa paljon ennen kuin tekstin implisiittinen tekijä on jollain tavalla tiedostettu ja määritetty. Olen tutkielmassani asettanut tarkastelemaan juuri niitä kerronnallisia tilanteita, jotka mahdollistavat kertojan ja henkilöahmojen välisen suhteen tutkimisen. Kuten olen maininnut, varsinaisen kerronnan lisäksi koen tärkeäksi ottaa huomioon myös sen ulkopuolelle sijoittuvan tekstin teoksesta eli dialogin. Kerronta ja dialogi yhdessä muodostavat oman ymmärrykseni siitä, mitä teoksen normeilla tai implisiittisen tekijän normeilla tarkoitetaan.

Tutkimuskohteitani varten erityisen kiinnostavia ovat ensinnäkin Dorrit Cohnin artikkelissa ”Discordant Narration” esittämät ajatukset kertojan luotettavuuden eri vaihtoehdoista. Aiempaa tutkimusta läpikäynyt Cohn ilmaisee havaitsemansa jakautumisen fiktiivisen kerronnan luotettavuuden määrittelyissä seuraavasti: Yhtäältä epäluotettavuus voi olla faktuaalista tyyppiä, jossa kertoja ei joko kykene tai halua kertoa, mitä oikeasti on tapahtunut. Toinen vaihtoehto on ideologisen epäluotettavuuden tyyppi, jossa kerronta näyttäytyy lukijalle ristiriitaisena (*discordant narration*) kertojan erehtyneen tai sekavan esityksen myötä. (Cohn 2000, 307.) Boothilta ja Ansgar Nünningilta (sekä James Phelanilta) ammentava Greta Olson (2003, 101) taas tekee jokseenkin

vastaavan (tai ainakin samoja asioita tiedostavan) eron epäluotettavan ja erehtyvällisen kertojan välillä (*untrustworthy* ja *fallible*), vaikka hän rajaa pohdintansa homodiegeettiseen kertojaan eli heterodiegeettisen kertojan ulkopuolelle. Näissä erotuksissa on siis pyrkimyksenä tunnistaa ero tahallisen ja tahattoman epäluotettavuuden välillä; Cohnin *discordant* on tahatonta, faktuaalinen taas tahallista tai tahatonta.

Morrisonin teosten kannalta avainasemassa Cohnin määrittelyissä on huomautus siitä, että heterodiegeettiset kertojat voivat epäluotettavuudessaan sijoittua ainoastaan jälkimmäiseen ristiriitaisen kerronnan malliin. Heterodiegeettinen kolmannen persoonan kertoja ei voi olla faktuaalisesti epäluotettava. (Cohn 2000, 311.) Cohn perustelee väitettään sillä, etteivät pelkän mentaalisen läsnäolon omaavan heterodiegeettisen kertojan kuvaamat tapahtumat voi näyttäytyä vääristyneinä tai valheellisina lukijalle, koska lukijan ymmärrys ylipäättään tekstin kuvitellusta maailmasta riippuu hänen uskostaan kertojan tarkkuuteen (mt.). Kohdeteksteissäni kertojien epäluotettavuus ei ole absoluuttista tai kaikenkattavaa; kertojat ovat enemmän luotettavia kuin epäluotettavia ja täten luotettavuuden aste nähdäkseni vaihtelee eri tilanteissa. Phelanin (2005, 52–53) kanssa olen siis samaa mieltä siitä, että epäluotettavuus voi varioida erityyppisten määritelmien välillä tarinan eri vaiheissa. Siksi väitän, että kohdetekstieni kertojat näyttäytyvät epäluotettavina jossain määrin sekä faktuaalisessa että ideologisessa eli ristiriitaisessa mielessä.

Kertojan luotettavuuden arviointi kulminoituu molemmissa teoksissa pohdintoihin siitä, mitä kertoja voi tietää ja mikä on koko teosten tai niiden tekijän näkemys siitä, mitä tietäminen ylipäättään merkitsee. Kertojan esityksen luotettavuus ei tule kyseenalaistetuksi ”suurella volyyymilla” selkeästi erottuen, vaan myönnän kiinnostäväni huomiota hyvin pieniin yksityiskohtiin, joiden runsaus kuitenkin muistuttaa jostain laajemmasta. Seuraava katkelma kuvaa hetkeä, jossa Milkman käy lähellä kuolemaa Guitarin yrittäessä tappaa hänet. Se kuvaa myös osuvasti molempien teosten tapaa asemoida kertoja painottamaan tietämistä tilanteessa, jossa fokalisoiva henkilö on itse asiassa väärässä:

The wire pressed into his neck then and took his breath. He thought he heard himself gurgling and saw a burst of many-colored lights dancing before his eyes. When the music followed the colored lights, he knew he had just drawn the last sweet air left for him in the world. [...] he heard the voice of the someone holding the wire say, “Your Day has come,” and it filled him with such sadness to be dying, leaving this world at the fingertips of his friend, that he relaxed and in the instant it took to surrender to the overwhelming melancholy he felt the chords of his struggling neck muscles relax too and there was a piece of a second in which the wire left him room enough to gasp, to take another breath. But it was a living breath this time, not a dying one. (*Song*, 302–303.)

Kuten 2.3. luvussa siteeraamassani Plumin fokalisoinnissa, yllä olevassa sitaatissa ilmenee kontrasti kuvittelun ja tiedetyn välillä. Tämä näkyy kahdessa ensimmäisessä alleviivauksessa. Kertojan ei voi väittää olevan poissa Milkmanin läheltä piti -tilanteesta, sillä hänen raportointinsa on tekstissä nähtävillä vähän väliä: ”the wire pressed...he heard the voice of...he felt the chords of his struggling neck...”. Katkelmaan sisältyy lause, joka johtaa lukijaa harhaan hetken aikaa: ”he knew he had just drawn the last sweet air left for him in the world”. Siitä ja sen jälkeisistä lauseista on pääteltävissä, että Milkman todella on kuolemassa. Viimeinen lause ”but it was a living breath this time...” kuitenkin paljastaa yllättäen, ettei hänen elämänsä päätykään vielä. Se on mieluisa yllätys Milkmanille, mutta samalla välittyy vaikutelma kertojan erehtyneisyydestä. Henkilön ja kertojan esitykset ovat nimittäin kiinnittyneitä toisiinsa. Vai mistä tässä oikein on kyse?

Ristiriitaiseksi kerronnaksi (discordant) eli ideologisesti epäluotettavaksi katkelmassa tulkitsemisen sen, että kertoja erehtyy esittämään Milkmanin ajatukset viimeisestä hengenvedosta totena. Väitteen totuusarvo säilyy muuttumattomana, kunnes Milkman ja kertoja mitä ilmeisimmin yhtäaikaisesti huomaavat, ettei esitetty väite ollutkaan totta, vaan sitä on korjattava. Toisaalta kertojan kykenemättömyys kuvailla tilannetta käy esityksestä ilmi, mikä taas viittaa faktuaaliseen epäluotettavuuteen. Tällöin tietysti määritelmä kertojan ekstradiegeettisestä kaikkitietävyydestä horjuu: tietäminen ei ole absoluuttista, vaan sillä on rajansa. Miten katkelmasta kyetään päättämään, kummasta epäluotettavuuden tyypistä on kyse? Kertojan ja henkilöhahmon esitykset ovat hyvin lähellä toisiaan, kuten knew-verbin lause antaa olettaa: toisaalta se voidaan lukea kertojan raportoimana ajatuksena ja toisaalta vapaana epäsuorana ajatuksena riippuen siitä, tulkitseeko ilmauksen ”the last sweet air” kuuluvan selkeästi Milkmanille. Morrisonin ovela tapa sitoa kertojan ja Milkmanin esitykset kiinni toisiinsa monimutkaistaa kenties liian jyrkkiä tapoja määrittellä kertojan luotettavuutta.

Silloin, kun kertoja ikään kuin havaitsee tapahtumat samanaikaisesti Milkmanin kanssa, kerrontataso muuttuu kaiken tarinamaailman yläpuolella olevasta ekstradiegeettisyydestä lähemmäs henkilöhahmon tasoa. Muutos muistuttaa minua lukijana kertojan ”selän takaa pilkottavasta” tekijästä. Implisiittinen tekijä onnistuu kuin onnistuukin kiinnittämään lukijan huomion kerronnan täydellisen kaikkitietävyyden mahdottomuuteen ja pitämään kuitenkin tarinan uskottavasti koossa.

Lanser on lähestynyt kysymyksiä kertojan rehellisyydestä, luotettavuudesta ja kompetenssista käsitteellä *mimeettinen auktoriteetti*. Se viittaa lukijan automaattisesti kertojalle myöntämään asemaan, joka tulee tekstin lukuprosessin aikana kuitenkin lukijan testaamaksi. (Lanser 1981, 169–

70.) Mimeettisen auktoriteetin saavuttamiseen sisältyy kolme ehtoa: 1. Kertojan tulee olla rehellinen ja vilpitön; tietoa peittelemätön ja totta puhuva; kaikki kertojan kertoman tulee olla tarkoitettua; kertoja ei saa poistaa mitään tarinan merkitykselle olennaista. 2. Kertojan tulee olla intellektuellisesti ja moraalisesti luotettava; hänen havaintojensa ja mentaalisten kykyjen tulee olla vähintäänkin hyväksyttäviä, hyödyllisiä ja tarkkoja. 3. Kertojan riittävästä kompetenssista ja kyvystä toimia tarinankertojana johdonmukaisella ja taidokkaalla tavalla täytyy löytyä todisteita; tarinan täytyy pysyä ”kertomisen arvoisena” (*tellable*). (mt., 170–171.)

Ehdot ovat huomattavan vaativat: niiden soveltaminen yksittäiseen fiktiiviseen tekstiin osoittavat melko varmasti, että kaikista teksteistä voidaan vetää johtopäätöksiä ongelmallisesta mimeettisestä auktoriteetista ja täten myös kertojan epäluotettavuudesta. Kognitiivisesti narratologista uudelleennäkemystä kertojan epäluotettavuudesta muotoileva Bo Pettersson (2005, 76) huomauttaa esimerkiksi, että kaikki kertojat enemmän tai vähemmän tarkoituksella panttaavat ja pidättävät informaatiota itsellään, mikä ei siis vielä ole epäluotettavaa kerrontaa. Phelan (2005, 52) on omissa tyypittelyissään huomionoinut saman: elliptinen kerronta, jossa ilmenee aukkoja ja hyppäyksiä, ei itsessään ole epäluotettavaa, sillä tekijä ja kertoja haluavat lukijan itse kykenevän täydentämään ilmenevät aukkokohdat.

Millaisena kertojan mimeettinen auktoriteetti välittyy esimerkiksi kohdassa, jossa Milkman kohtaa Circen? (ks. luvun 2.1. alku). Kuvauksessa Milkmanin ja Circen tapaamisesta sekoittuvat Milkmanin unien ja tarinan todellisen nykyhetken elementit: lukijan tulkintojen päättäväisyyttä koetellaan saattamalla hänet epätietoiseksi siitä, mitä itse asiassa tapahtuu ja mitä ei tapahdu. Milkmanin astuttua Circen taloon sisään kertoja kertoo miehen lapsuudessa näkemistä noitaunista ja -painajaisista. Lukijan annetaan ymmärtää, että Circen tapaaminen muistuttaa Milkmania hänen unistaan: ”So when he saw the woman at the top of the stairs there was no way for him to resist climbing up toward her outstretched hands, [--] [i]n a dream you climb the stairs.” (*Song*, 260). Tässä unen ja toden vertautuminen toisiinsa ei vielä toimi vaivaannuttavasti, sillä lukijalla ei ole tarvetta pohtia, onko Milkman hereillä vai näkeekö hän unta.

Vaikutelma unesta kasvaa vähä vähältä: ”Milkman closed his eyes, helpless to pull away before the completion of the dream” (*Song*, 261). ”Milkman struggled for a clear thought, so hard to come by in a dream” (mt.). Unenomaisuutta ei selitä pelkästään se, että vain Milkman itse kokisi tilanteen epätodellisena, sillä kertoja on hyvin vahvasti mukana välittämässä lukijalle vaikutelmaa hereilläolon ja unen yhtäaikaisuudesta. Kertoja ei esiinny tässä huomattavasti erillään Milkmanista,

ja kiinnostavaksi tämän huomion tekee se, ettei vaikutelma kertojan ja henkilön välisestä läheisyydestä synny tällä kertaa vapaan epäsuoran esityksen kautta.

Lukija ei voi todistaa, että kertoja varsinaisesti valehtelisi tai peittelisi tietoa mistään. Kyseenalaiseksi kuitenkin osoittautuu kertojan kertoman hyväksyttävyyden ja tarkkuuden: miksi kertoja ei tee tarkemmin selväksi, mihin ero unen ja toden välillä piiryy? Voidaan myös pohtia, kuinka johdonmukainen kertojan ristiriitaiselta vaikuttava esitys on. Boothilaisessa mielessä kyse ei kuitenkaan ole sellaisesta kertojan epäluotettavuudesta, joka sotisi implisiittisen tekijän koko teosta koskevia normeja vastaan (vrt. aiemmin esitettyyn Lanserin mimeettistä auktoriteettia koskevaan kriteeriin, jonka mukaan kertoja ei saa poistaa mitään tarinan merkitykselle olennaista).

Romaanissa *Sula* kaikkietävän kertojan ulkopuolinen ääni kontrastoituu usein voimakkaasti henkilöhahmojen sisäisiin fokalisoiteihin ja figuraaliseen esitykseen. Luvun ”1923” ensimmäinen lause muistuttaa useiden muiden lukujen aloituslauseita¹⁷, joissa kertojan ja jonkin henkilön näkökulma kietoutuvat hämävällä tavalla yhteen: ”The second strange thing was Hannah’s coming into her mother’s room with an empty bowl and a peck of Kentucky Wonders and saying, ‘Mamma, did you ever love us?’” (*Sula*, 67). Lause on kiehtovalla tavalla monimutkainen: Ensimmäkin ”the second strange thing” on omituinen tapa aloittaa kertominen, kun *ensimmäistä* outoa asiaa ei ole vielä mainittu. Ilmaus tuntuu viittaavan johonkin tiettyyn subjektiiviseen näkökulmaan, joka ei kuitenkaan vielä selviä lukijalle. Toisaalta virkkeen voidaan nähdä kokonaisuudessaan viittaavan henkilöttömään kertovaan instanssiin. Etenkin ulkoiselta fokalisaatiolta kuulostava ilmaus ”Hannah’s coming into her mother’s room” korostaa tätä. Vähän myöhemmin tekstissä tiputellaan lukijalle lisää vihjeitä outojen asioiden ja tapahtumien sarjasta: ”But before the second strange thing, there had been the wind, which was the first” (mt., 73). Kolmannen vihjeen kohdalla lukijalle lopulta selviää, kenen näkökulmasta oikeastaan on kyse:

On Thursday, when Hannah brought Eva her fried tomatoes and soft scrambled eggs with the white left out for good luck, she mentioned her dream of the wedding in the red dress. [--] Eva said she’d play it when Mr. Buckland Reed came by. Later she would remember it as the third strange thing. (*Sula*, 74.)

¹⁷ Lukujen aloituslauseet ovat hyviä esimerkkejä kerronnallisen perspektiivin liittämistä lähelle henkilön fokalisaatiota ovelalla tavalla. Joissain aloituksissa korostuu kertojan ironia suhteessa fokalisoivaan henkilöön: ”Things were so much better in 1965. Or so it seemed.” (*Sula*, 163.) Leimaavaa on myös kertojan tapa korostaa kaikkietävyyttään ennusteenomaisilla ilmauksilla sekä lukujen loppuissa että aluissa. Huomattavin näistä korostuksista ilmenee teoksen ensimmäisen ja toisen osan käänöskohdassa, jossa Sulan paluuseen sidotaan raamattumainen punarintojen vitsaus: ”It would be ten years before they saw each other again, and their meeting would be thick with birds” (mt., 85). Toinen osa alkaa: ”Accompanied by a plague of robins, Sula came back to Medallion (mt., 89).

Kummallisten asioiden listaus onkin saanut alkunsa Evan pään sisältä ja hänen yliluonnollisesta vaistostaan ennustaa jotain pahaan sattuvan lähitulevaisuudessa. Heterodiegeettinen kertoja ja Evan sisäinen fokalisaatio kietoutuvat toisiinsa erikoisella tavalla kertojan äänen omaksuessa Evan mielessään tekemät enteet. Kertoja liittyy enteet laajempaan yliluonnolliseen kontekstiin, jossa Hannahin kysymykset äidilleen esitetään yhtä käsittämättöminä kuin hänen kuolemaa ennustava unensa punaisesta häämekosta tai medallionilaiset yllättävä myrskytuuli, joka rikkoo ikkunat, muttei tuokaan odotettua sadetta mukanaan.

Tarkoituksenani ei ole väittää, että kysymyksessä olisi perinteiseen tapaan ymmärretty epäluotettava kertoja, joka saisi lukijan epäilemään kerrotun vakavasti otettavuutta tai miettimään, pyrkiikö implisiittinen tekijä ironisesti saattamaan kertojan naurunalaiseksi. Yliluonnollisten elementtien läpitukenavuus *Sulassa* ja *Song of Solomonissa* (sekä muualla Morrisonin tuotannossa) kerää taatusti lukijoiden huomion. Yliluonnollisuuden yhteydessä Lanser (1992, 132–133) analysoi *Sulan* tekijällistä kertojaääntä nimittämällä sitä mekanismiksi, joka kyseenalaistaa ja torjuu niitä selityksiä ja ymmärtämisen tapoja, joita tekijällisten äänten on yleensä tarkoitus tarjota ja osoittaa yleisölleen. Romanissa kertominen asennoituu tietämään ja julistamaan sitä, mitä ei voida tietää (mt.).

Mikä merkitys kertojan osittaisella epäluotettavuudella on Morrisonin teoksissa? Yrittääkö tekijä viestittää sen avulla jotain ja jos niin mitä? Kuten olen todennut, kohdeteksteissä ilmenevä kertojan epäluotettavuus ei ole kokonaisvaltaista tai jatkuvaa; lukija päätyy epäilemään kertojan kaikkivoipaisuutta vain harvoissa yksittäisissä kohdissa. Kyse on siis enemmän Morrisonin käyttämästä tyylikeinosta, joka palvelee tekstien kokonaisuuksia, sitä yhteispakettia, jossa minkään osatekijän arvo ei näyttäydy täysin absoluuttisena suhteessa muihin. Kertomuksen tahojen luotettavuus suhteessa tekstin kokonaisuuteen on myös ekstra- ja heterodiegeettisen kertojan ulkopuolelle viittaava elementti, minkä tulen osoittamaan seuraavaksi.

2.5. Henkilöiden luotettavuus ja suhde tekijään

Tähän mennessä olen testannut erilaisia luotettavuuden arvioimisen tapoja kohdetekstieni kertojiin. Koska Morrisonin romaaneissa henkilöahmot fokalisivat näkemäänsä ja kokemaansa kertojan välityksellä ja välillä jopa täysin sen diskurssiin sekoittumalla ja koska meille lukijoille välittyvä

tarinamaailma on pitkälti peräisin henkilöiden mielen sisällöistä, on kiinnostavaa ulottaa kysymys luotettavuudesta, kompetenssista ja rehellisyydestä myös romaanin henkilöihin. Pettersson (2005, 71–72) toteaa, että kaikki tekstin puhujat (tai kirjoittajat), eivät pelkästään tekijä ja kertoja, ovat nähtävissä luotettavina tai epäluotettavina useissa eri merkityksissä. Myös Mäkelän ja Tammen artikkelissa huomioidaan tämä laajempi lähestymistapa mahdolliselle epäluotettavuudelle mainitsemalla, että ”minkä tahansa muun fiktiivisen tason toimija [kertovan agentin lisäksi] asettuu johonkin suhteeseen olettamaamme tekijään” (Mäkelä & Tammi 2007, 243).

F. K. Stanzel on esittänyt, että luotettavuuden käsite tulisi rajata niihin henkilöihin, jotka muodostavat verbaalisia väitteitä ja täten puhuttelevat tai tarkoittavat puhutella yleisöä (F.K. Stanzel sit. Dan Shen 1989, 300). Dan Shen on hänen kanssaan asiasta eri mieltä: hänen mukaansa myös reflektoiiviin henkilöihin (*reflector vs. teller*) voidaan soveltaa epäluotettavuuteen keskeisesti liittyviä kysymyksiä subjektiivisuudesta, puolueellisuudesta ja paikkansapitämättömyydestä (Shen 1989, 300). Artikkelissaan ”Unreliability and Characterization” Shen osoittaa kiinalaisen fiktion esimerkkien avulla, kuinka henkilöahmojen epäluotettavan esityksen muuttaminen objektiivisemmaksi käännöstyötä tehtäessä vaikuttaa haitallisella tavalla henkilöahmon luonteenpiirteiden ja ominaisuuksien välittymiseen lukijalle. Shenin mukaan fiktiivisessä diskurssissa henkilöön liitettävät ominaisuudet tulevat usein kaikkein tehokkaimmin ilmi silloin, kun henkilö arvioi tai tulkitsee itseään epäluotettavasti. (mt., 301.) Hänen esimerkeissään epäluotettavuus ilmenee vapaan epäsuoran ajatuksen diskurssissa, joka vaikuttaa osaltaan myös henkilöahmon rakentumiseen (*characterization*) ja minän välittymiseen. Perustelunsa Shen pohjaa Banfieldin ja Pascalin ajatukselle vapaan epäsuoran ajatuksen funktiosta erehtyvän tai epäluotettavan minän (*self*) väitteenä tai olettamuksena. Epäluotettavuus voi saada lukijan tulkitsemaan henkilöahmon esimerkiksi hyvän itsetunnon omaavaksi, omahyväiseksi tai jopa turhamieliseksi. (mt., 302.)

Morrisonin teosten kannalta kiinnostavaa Shenin pohdinnoissa on ajatus, jonka mukaan henkilön yksilöllinen tajunta tarkentuu ja erottuu sitä helpommin, mitä epäluotettavampia väitteitä hän esittää (Shen 1989, 302). Tässä yhteydessä on mielenkiintoista tarttua *Song of Solomon* -teoksen Pilate-hahmoon, joka osoittautuu henkilönä herkulliseksi tutkimuskohteeksi hyvin monelta kantilta, kuten tulen vielä 3.2. luvussa osoittamaan. Suurimmaksi osaksi tarinaa Pilate on läsnä ja äänessä ainoastaan henkilöiden välisessä dialogissa sekä muiden henkilöiden suodattamana ja kertojan ulkopuolisen fokalisoinnin kautta. Poikkeuksen luo teoksen puolivälissä ilmenevä sisäkertomus,

jossa lukijalle jaetaan tarina naisen nuoruuden vaiheista Virginiassa.¹⁸ Pilaten pitkähkön dialogissa esitetyn puheen jälkeen siirrytään itse sisäkertomukseen, jonka heterodiegeettinen kertoja esittää. Kertoja orkestroi esitystä tekijällistä ääntä käyttäen, siirtyen usean eri sisäkertomukseen kuuluvan henkilöfokalisoijan väliltä toiseen.

Kaikkitietävästi usean eri henkilön tajunnan välillä liikkuva kertoja välittää kuitenkin lukijalle myös informaatiota, joka myöhemmin osoittautuu vääräksi tai ainakin puutteelliseksi. Kertoja esittää Pilaten ja hänen kuolleen isänsä haamun kohtaamisesta:

Clear as day, her father said, "Sing. Sing," and later he leaned in at the window and said, "You just can't fly on off and leave a body."

Pilate understood all of what he told her. To sing, which she did beautifully, relieved her gloom immediately. And she knew he was telling her to go back to Pennsylvania and collect what was left of the man she and Macon had murdered. (*Song*, 163.)

Milkmanin selvityksissä Deadin sukua koskien ratkeaa myöhemmin, että hänen tätinsä Pilate on käsittänyt isänsä ilmaukset "Sing, Sing" ja "You just can't fly on off and leave a body" väärin.¹⁹ Väärinymmärrys on ymmärrettävä ja inhimillinen, koska toisin kuin Milkman, Pilate ei ole koskaan selvittänyt juuriaan ja esimerkiksi tiennyt oman äitinsä Singin nimeä. Epäluotettavuuden osalta katkelmasta kiinnostavan tekee kuitenkin varsinaisesti se tapa, jolla Pilaten väärinymmärrys esitetään lukijalle: kertoja toteaa Pilaten ymmärtävän kaiken, mitä isä on hänelle kertonut ja tietävän, mitä isä on hänen käsenyt tehdä. Kertojan voidaan jälleen²⁰ tulkita siis joko johtavan lukijaa harhaan tahallisesti kertovan äänen myötäillessä Pilaten perspektiiviä ja tiedon rajallisuutta tai olevan itse yhtä lailla tietämätön Deadin perheen todellisista juurista.

Pilaten vaiheita läpikäyvän kertomuksen päättyessä lukijaa muistutetaan kuitenkin yllättäen siitä, että tarinalla on muutakin yleisöä kuin tekstin lukija:

Pilate would have moved on immediately except for her brother's wife, who was dying of lovelessness then, and seemed to be dying of it now as she sat at the table across from her sister-in-law listening to her life story, which Pilate was making deliberately long to keep Ruth's mind off Hagar. (*Song*, 167.)

¹⁸ Pilaten nuoruusvaiheiden tarinan sisällyttäminen romaaniin muistuttaa *Sula* -teoksen elliptisestä ratkaisusta olla kertomatta Sulan 10 vuoden periodista hänen ollessaan poissa Medallionista ja Bottomin yhteisöstä. Lukijalle kerrotaan hänen poissaoloajastaan hyvin vähän: Sula on palannut takaisin Medallioniin kierrettyään Nashvillen, New Yorkin ja San Diegon kaltaisia isoja kaupunkeja ja kyllästyttyään niiden muuttumattomiin ihmisiin, etenkin tapaamiinsa miehiin. (*Sula*, 120.)

¹⁹ Sen sijaan, että isä olisi kehottanut tytärtään laulamaan tai etsimään tapetun miehen jäännökset, kyse oli miehen ikävästä Sing-vaimoa kohtaan sekä katkeruudesta karannutta ja perheensä hylännyttä Solomon-isää kohtaan (*Song*, 318, 358).

²⁰ Ks. Plumia ja Milkmania koskevat sisennetyt tekstisitaatit ja niiden alleviivaukset sivuilla 37 ja 42.

Tarinan nykyhetkessä Pilate on siis päätyntä kertomaan elämäntarinaansa Ruthille saadakseen tämän ajatukset pois uhkaavasta riitatilanteesta Hagarin kanssa. On mielenkiintoista, että kertoja toteaa Pilaten pitkittävän tarinansa kertomista omalle yleisölleen eli Ruthille, kun kertoja itse on juuri välittänyt kyseisen tarinan lukijalle Pilaten lisäksi useaa muuta fokalisoijaa ja mielenesitystä hyödyntäen. Miten Pilaten ja kertojan suhteet tässä tapauksessa tulisi ymmärtää? Kuuluuko tarinan diskurssin kaikkietävyys ja toisaalta tiedon rajallisuus kertojalle vai Pilatelle?

Pilaten väärinkäsitys isäänsä liittyen määrittää hänen persoonaansa ja henkilöyttään niin muiden romaanihenkilöiden kuin lukijankin näkökulmista. Täten Shenin ajatus epäluotettavuuden merkityksestä henkilöahmon kehittymiselle on osuva: Juuri väärinkäsityksestä johtuen Pilaten esitetään tulevan jälleen onnelliseksi ja rauhalliseksi, tietämättömyys tuo hänen elämäänsä autuuden. Inhimillinen tietämättömyys on todella merkittävä lisä tälle henkilöahmolle sikäli, että hän muuta kautta määrittäyty teoksessa tietävänä ja taitavana ylliluonnollisena hahmona, joka poikkeaa monella tapaa muista ihmisistä.

Kiinnostavia lähtökohtia tulkinnoilleni tarjoaa Maria Mäkelän FID:ia hyödyntävä tutkimus Emmanuèle Bernheimin romaanin *Sa femme* ja Fay Weldonin novellin "Weekend" upotetuista tajunnanesityksistä. Mäkelän kohdetekstit hyödyntävät omieni tapaan heterodiegeettistä kolmannen persoonan kerrontaa, mutta kerrontatyyppin vaikutus kertojan ja henkilöfokalisoijan väleihin osoittautuu näissä teksteissä yllättävän omalaatuiseksi. Mäkelä toteaa analyysissään, että kolmannessa persoonassa henkilöahmoon viittaaminen ei niinkään korosta kertovan agentin läsnäoloa, vaan päähenkilölle kuuluvia kognitiivisia strategioita eli etäännyttämistä ja ulos työntymistä. Tällaisen henkilön voidaan jopa tulkita itse käyttävän niitä kerrontatekniikoita, jotka yleensä ilmaisevat välittävän kertovan agentin esitykseen mukanaan tuomaa epäsuoruutta. Esimerkiksi epäsuoraan esitykseen viittaavat mentaalisen toiminnan verbit "think, feel, remember" voivat kuulua myös henkilön omaan diskurssiin ja täten ne voidaan lukea osoituksina hänen omasta kognitiivisesta itsetietoisuudestaan. (Mäkelä 2006, 254.)

Morrisonin teoksista on löydettävissä vastaavia kerronnallisia tilanteita, joissa fokalisoivan henkilöahmon itsetietoisuus omasta kognitiosta näyttäytyy erityisenä kerronnallisena tekniikkana. Pilaten sisäkertomuksen kolmannen persoonan viittauksista välittyy vaikutelma, jonka mukaan käytetty diskurssi ei kuuluisi Pilatelle itselleen vaan kaikkietävälle kertojalle. Vaikutelma ei ole

kenties yhtä voimakas kuin vaikkapa Weldonin novellissa, jossa Marthan itsetietoisuus tulee ilmi hyvin tehostetusti, mutta Pilaten ”omaksi tarinaksi” esitys on aika ajoin jokseenkin ironinen pienine huomautuksineen: “She gave up, apparently, all interest in table manners or hygiene, but acquired a deep concern for and about human relationships” (*Song*, 165).

Vaikutelma Pilaten kertovasta persoonasta ei vastaa täysin Mäkelän tutkimaa Weldonin novellia myöskään siksi, että sisäkertomuksessa Pilateen viitataan kolmannen persoonan lisäksi morrisonilaiseen tapaan ensimmäisessä persoonassa: ”When am I happy and when am I sad and what is the difference? What do I need to know to stay alive?” (*Song*, 164.) Pilaten suorina ajatuksina tai sisäisenä monologina esitetyt kysymykset toimivat ikkunoina hänen yksityisen kokemuksensa välittymiselle eteenpäin. Olennainen kysymys sisäkertomuksen tulkitsemisen kannalta on tietysti se, ajatellaanko Pilaten kertovan tarinan Ruthille täsmälleen sellaisena kuin se tekstistä on löydettävissä. Teksti ainakin kannustaa tulkitsemaan näin, mikä ohjaa siihen johtopäätökseen, että sisäkertomuksen kertomista orkestroi itse asiassa fokalisoiva Pilate, ei varsinainen kertova agentti.

Pilaten tarinan diegeettinen soppa on aikamoinen sekoitus, kun otetaan huomioon, että siinä hyödynnetään kaikkitietävää kerrontatekniikkaa muiden henkilöiden mielenkuvausten ja henkilöfokalisoidun diskurssin etäännyttämisen myötä ja toisaalta asetetaan teoksen laajemmassa kontekstissa kyseenalaiseksi ja jopa vääräksi tiettyjä diskurssissa esitettyjä asioita. Pilaten tarinassa hänen ensirakastajansa salaiset ajatukset ovat Pilaten välitettävissä ja lukijan nähtävillä (*Song*, 157–158), kun taas Pilaten isän haamun ajatuksiin esitys ei kykene ulottumaan.

Mäkelä väittää, että henkilö konstruoimassa muiden henkilöiden mieltä potentiaalisesti vähentää vastakkainasettelua homo- ja heterodiegeettisen kerronnan välillä (Mäkelä 2006, 231). Väite on miltei yhtä helposti puolustettavissa myös Morrisonin teosten tietyissä kerrontatilanteissa: lukijan törmätessä sisäiskertomukseen ja sen kontekstointiin osaksi varsinaista kehyskertomusta vaikutelma ristiriitaisen tarinankerronnan tiedostamisen tärkeydestä kasvaa. Lukijana ainakin minut valtaa ajatus siitä, että minun halutaan kiinnittävän tarinan kerrontatapaan – ja etenkin siihen, kuka kertoo ja miten – erityistä huomiota. *Song of Solomon* ja sen tekijä eivät tyydy tarjoamaan lukijalle yksinkertaisia tulkintoja Pilate-hahmon merkittävydestä. Kuten olen pyrkinyt osoittamaan, lukijalla on mahdollisuus edetä tulkitsemaan, että tekstin toimijoina Pilate ja kertojan väliset rajat ovat epätarkat. Tämän lisäksi lukijalla on mahdollisuus tulkita, että itse tarinankerronta on hyvin

monimutkainen prosessi, jossa voimassa voivat olla yhtäaikaaisesti niin kaikkitietävä kuin rajallinen ellei jopa epäluotettava kerrontatyö.

Mihin muuhun implisiittinen tekijä hyödyntää tekstin henkilöitä? Varsinaisen kerronnan ja fokalisaation ulkopuolelle jäävät henkilöt voivat mielestäni olla yhtä lailla merkittäviä sen suhteen, miten ne vaikuttavat tapoihin konstruoida tekstistä implisiittinen tekijä. Väitöskirjassaan *Narratologies of Gravity's Rainbow* Samuli Hägg (2005, 63–64) tarkastelee Pynchonin teoksen henkilöitä lukemisen ja tulkitsemisen metaforina. Hän hyödyntää Naomi Schorin ”Fiction as Interpretation / Interpretation as Fiction” artikkelissa käytettyä *interpretantin* käsitettä, joka viittaa omaa tarinaansa metaforisesti lukevaan ja tulkitsevaan henkilöön (mt.). Esimerkkinä tällaisesta metaforisesta tulkitsijasta Morrisonin kertomuksissa voidaan nostaa esiin ainakin *Song of Solomonin* naishenkilöitä Circe ja Milkmanin sisko Magdalene called Lena. He molemmat tuovat esiin ”tietoisuuden keskushenkilöstä” eli Milkmanista lukijalle vähemmän mieluisia asioita, joita heterodiegeettinen kertoja ei ole nähnyt tarpeellisenä korostaa tai esittää juuri lainkaan.

Tavattessaan hyvin iäkkään Circen Milkman on hämmentynyt naiselta kuulemistaan asioista, jotka eivät hänen mielestään kuulosta järkeenkäyville. Circe kyseenalaistaa jyrkästi nuoren miehen ymmärryskyvyn: ”You don’t listen to people. Your ear is on your head, but it’s not connected to your brain. I said she killed herself rather than do the work I’d been doing all my life!” (*Song*, 268.) Circen asema romaanin kokonaisuudessa ei ole suuri, sillä hän esiintyy lukijalle vain tässä yksittäisessä tapaamisessa Milkmanin kanssa. Siitä huolimatta hänen kommenttinsa on merkittävä laajemmassa kontekstissa: viittaus Milkmanin kyvyttömyyteen kuunnella ja ymmärtää muita ihmisiä tiivistää oivallisesti Milkmanin henkilöön hämmentyneisyyden, itsekeskeisyyden ja etäisyyden muista henkilöistä. Kyseiset luonteenpiirteet heijastuvat hänestä jossain määrin myös kerronnan ja tajunnanesitysten tasolla, mutta muiden henkilöiden näkemykset ja eritoten Circen kommentit verifioivat ne.

Näkemykset Milkmanin itsekeskeisyydestä kytkeytyvät etenkin hänen suhteisiinsa elämänsä naisten kanssa. Doreatha D. Mbalia on tulkinnut Milkmanin käyttävän hyväkseen ympärillään olevia naisia – eritoten Hagaria – symbolisesti ulostamalla heidän päällensä (”shits on those around him, particularly the women”; Mbalia 2004, 55). Milkman kehittyi teoksessa Mbalian mukaan tullen vähä vähältä tietoisemmaksi ympärillään olevien ihmisten rotuun ja yhteiskuntaluokkaan kytkeytyvästä todellisuudesta. Tietoisuus näkyy muun muassa siinä, miten hänen arvostuksensa mustien kollektiivista yhteisöllisyyttä kohtaan kasvaa ja miten hänen reaktionsa vanhoihin

tarinoihin mustien alistamisen eri muodoista orjuuden aikana ja sen jälkeen muuttuu kiihkeämmäksi. (mt., 61.)²¹

Symbolinen ulostaminen on relevantti näkökanta sikäli, että Milkmanin sisko Lena syyttää veljeään suoraan naisten päälle virtsaamisesta ja ulostamisesta (*Song*, 234–236). Syytöksellään Lena viittaa sekä konkreettiseen virtsaamiseen²² että sen laajempaan symboliseen ymmärrykseen: “I thought because that tree was alive that it was all right. But I forgot that there are all kinds of ways to pee on people.” (*Song*, 234.) Lenan voidaan nähdä toimivan kertomuksen metaforisena interpretanttina siltä osin, miten hän dialogissa tekemillään syytöksillä ruotii veljensä käyttäytymistä naissukupuolta kohtaan. Hänhän ei loppujen lopuksi ole täysin väärässä ainakin mitä tulee Milkmanin käytökseen esimerkiksi Hagaria kohtaan, josta eroon päästäkseen Milkman yrittää tarjota rahaa ikään kuin palkkana vuosia kestäneestä suhteesta. Lenan positioon interpretanttina liittyy myös kertojan harhaanjohtavuuden paljastaminen sikäli, että hän laajentaa lukijan mahdollisuuksia tulkita kertojan osittain kapea-alaisesti kuvaamaa Milkmania. Pettersson viittaa tähän pohdinnoissaan kerronnan totuudenmukaisuudesta (*veracity*): hänen mukaansa kertojan erehtyvyyden voivat paljastaa tai sitä voivat korjata muut kertojat tai henkilöahmot (Pettersson 2005, 74).

Ironista Lenan vihan purkautumisessa on kuitenkin hänen tietämättömyytensä Milkmanin tekojen motiiveista. Puolustaessaan siskonsa First Corinthiansin oikeutta rakkauteen alemmaa yhteiskuntaluokkaa edustavan Henry Porterin kanssa Lena ei tiedosta sitä, minkä tarkkaavainen lukija jo tietää. Milkmanille ja lukijalle on vähän aiemmin selvinnyt, että samainen Porter on yksi pahamaineisen Seven Days -seuran valkoisia kostoksi tappavista salamurhaajista (*Song*, 230). Milkmaniin kohdistetun virtsaamissyytteen valossa Lena saa osakseen entistä iskevämpää ironiaa, kun otetaan huomioon vielä aikaisempia tapahtumia. Lena ei nimittäin tunnu tiedostavan tai muistavan sitä, että Porter on aiemmin riehunut julkisesti haulikon kanssa ja samalla kirjaimellisesti virtsannut paikalla olleiden naisten päälle (*Song*, 218).

Lenaa ei voida perinteisessä narratologisessa mielessä pitää epäluotettavana henkilönä, sillä hänen tietämättömyytensä ei ilmene varsinaisesti kertojan asemassa. Sen sijaan hänen vihaisuutensa

²¹ Hänen analyysinsä Milkmanin sukupuoli-identiteetistä etenee toteamaan tämän psykologisesti ja emotionaalisesti kuolleeksi. Hän näkee Milkmanin tädin Pilatan tämän elämän avainhenkilöksi, joka saa varttuvan miehen kunnioittamaan minuutensa afrikkalaista ulottuvuutta ja samalla näkemään naiset eri valossa. (Mbalia 2004, 56.) Tulkinta on kovin yksinkertaistava omasta mielestäni jo esimerkiksi siitä syystä, että afroamerikkalaisten henkilöiden afrikkalaisuuden korostaminen on ongelmallisella tavalla toistuva ja perustelematon näkökanta Mbalian tutkimuksessa.

²² Lena muistuttaa Milkmania lapsuudessa sattuneesta vahingosta, jolloin poika virtsasi sekä siskonsa että tämän istuttamien kukkien ja puun alun päälle. (*Song*, 233).

Milkmania kohtaan ilmenee ainoastaan dialogin kautta. Selvää on kuitenkin, että Lenan kaltaisen henkilöahmon osuus dialogissa paljastaa kaikessa tietämättömydessäänkin jotain uutta ja ensiarvoista itse kerrontaan tiiviimmin osallisena olevista henkilöahmoista kuten Milkmanista.

Dialogin tärkeys teoksen sukupuolipoliittista kokonaisuutta tarkastellessa on siis ilmeisen selvä: kaikkietävän heterodiegeettisen kertojan kuvaus ja Milkmanin kaltaisiin henkilöihin keskittyvä fokalisointi eivät ulotu Lenan ajatusten ja mielen tasolle kerronnassa ja siksi Morrison on järjestänyt moniäänisyydelle entistä enemmän tilaa laajentaen sitä dialogiin. Suorasta esityksestä ja kertojan ”häiritsevistä raportoinnista” huolimatta näen Lenan osittain luotettavana, osittain tietämättömyydestään johtuen epäluotettavana interpretanttina. Dialogin osuutta teoksen implisiittiseen tekijään liittyvissä kysymyksissä ei voida ohittaa.

3. Äänten ja laulujen tematiikat

Romaanien diskurssien kaksi- tai moniäänisyyden vaikutelman ja kerrontaposition monimutkaistamisen lisäksi lukijalle kuin tyrkytetään konkreettisen äänen merkittävyyttä tarinamaailman sisällä. Ääni tai äänet ja niiden moninaisuus muodostuu etenkin *Sulassa* hyvin voimakkaaksi teemaksi: se muotoutuu peräti jonkinlaiseksi monimutkaiseksi pakkomielteeksi *Sulan* kertojalle. Kertojan diskurssin ulkopuolella henkilöiden dialogi korostaa äänen fyysisyyttä. *Song of Solomonissa* äänet tai äänten tuottaminen eivät esiinny eksplisiittisenä teemana – sen sijaan (blues)laulujen laulaminen ja niiden jatkuva toisteisuus muistuttavat menneisyyden läsnäolosta nykyhetkessä. Pilate on romaanissa se henkilö, joka tiivistää laulujen ja historian välisen lujan yhteyden.

3.1. Konkreettinen ääni

Ajoittain teoksessa *Sula* kaksiäänisen diskurssin käsite alleviivautuu hyvin konkreettisella tavalla. Hannah kysyy äidiltään Evalta veljensä Plumien kuolemasta ”But what about Plum? What’d you kill Plum for, Mamma?” (*Sula*, 70.) Tämä saa Evan tunteellisesti kiihtymään ja selittämään tyttärelleen muistojen vallassa syitä tekoihinsa. Hänen avautumistaan eli sivun mittaista suoraa puhettaan tekstissä edeltävät seuraavat virkkeet: ”Hannah was waiting. Watching her mother’s eyelids. When Eva spoke at last it was with two voices. Like two people were talking at the same time, saying the same thing, one a fraction of a second behind the other.” (*Sula*, 71.)

Vaikutelma Evan puheen kahtiajakautuneisuudesta tulee alun perin fokalisovalta Hannahilta. Siinä kuoriutuu esiin romaanin keskeinen teema kamppailusta eheän minuuden (tai subjektiviteetin) tavoittelun ja sen kyseenalaistumisen välillä. Eva pyrkii kaikenkattavaan ja ymmärrettävään selitykseen, mikä ei tunnu kuitenkaan vakuuttavan hänen tyttärtään. Kiinnostavaa katkelmassa on Hannahan fokalisointi: hänen kerrotaan olevan tässä tilanteessa se, joka katsoo ja näkee. Oman itsen havainnoimisen lisäksi olennaista on täten myös se, miten toinen henkilö näkee ensin mainitun ”oman itsen”. Pauliina Rintala (2003, 57) toteaa tutkielmassaan, että Morrisonin teoksissa toistuvina elementteinä toimivat itsejden moninaisuuden ilmeneminen pysyvän ja kiinteän minuuden sijaan sekä henkilöahmojen itsensä näkeminen muiden kautta. Katkelmassa Evan ”kaksi ääntä” edustavat sitä vaikeaa ristiriitaisuutta, joka hänen selityksistään poikansa kuoleman aiheuttamiselle paistaa esille: Yhtäältä hän kokee, ettei kyennyt auttamaan jo aikuista poikaansa tämän ongelmassa ja

traumoissa muulla tavalla kuin surmaamalla tämän. Toisaalta Evan kyyneleet ovat merkki siitä, että hän potee syyllisyyttä tekemästään. (Ks. *Sula*, 71–72.)

Morrisonin teoksissa esitetyt monologiset henkilödialogit, kuten Evan purkautuminen tyttärelleen Hannahille, muistuttavat myös henkilön puheen välittymisestä omanlaisenaan kerrontana. Evan suora esitys poikkeaa varsinaisen kertojan esityksestä vahvan puhekielisyytensä, pitkien lauseidensa ja poukkoilevan tai jopa hätäisen äänensävyensä takia. Siitä huolimatta hänen puheenvuoronsa kaksiaäänisyys on mielestäni mielekäs vertailukohta niille virallisesti kerronnallisille esityksille, joissa kertojan ja henkilöhahmon välisiä ääniä on usein vaikea seuloa erilleen toisistaan. Morrison tematisoi teoksen konkreettisten äänten avulla kertomisen problematiikan eli sen, miten vaikeata on rakentaa ja esittää yhtenäisesti ja selkeästi tarinaa. Tajunnankuvauksen näkökulmasta asian voi esittää myös puhumalla vaikeudesta purkaa mielen sisäisiä ajatuksia muille ymmärrettävään muotoon. Koska henkilöt itsessäänkään eivät ole yksinkertaisia ja muuttumattomia, eivät heidän puheensa tai ajatuksensa voi olla yksiäänisiä.

Charles Lock (2001, 86) on esittänyt bahtinilaisen ajatuksen romaanin diskurssin erilaisten äänten järjestäytymisestä yhdeksi yhteiseksi ääneksi tai jopa polyfonisten äänten harmoniaksi suuressa tekstuaalisessa kokonaisuudessa. Yksittäisen esityksen polyfonia eli esimerkiksi juuri Evan purkautuminen voi näyttäytyä lukijalle sinfonian tai harmonian sijaan sekasortoisena asioiden kimppuna. Kun taas tarkastellaan laajempaa tekstuaalista kokonaisuutta, esitysten moninaisuus on tulkittavissa jo jokseenkin tasapainoisemmaksi. Kaottiselta kuulostava Evan monologi osoittautuu tarpeelliseksi, kun nähdään sen yhteys aiemmin kerrottuun: Plumin kuoleman yhteydessä Evan mielenliikkeitä ja varsinaisia motiiveja teolle ei ole kuvattu, jolloin myöhempi monologi toimii täydentävänä selityksenä käsittämättömältä vaikuttavalle tapahtumalle. On kenties tulkinnanvaraista, välittykö Morrisonin polyfonia harmonisena kokonaisuutena, mutta ainakin lukijalle tarjotaan mahdollisuutta ottaa itse vastuuta tekstistä ja osallistua tekstin eri palasten kokoamiseen ja liittämiseen yhteen.

Ääni-tematiikka konkretisoituu entisestään, kun teoksen loppua kohden alkaa ilmetä viittauksia äänen fyysisyyteen ja ruumiillisuuteen. Etenkin kurkkuun ja suuhun liittyviä toistuvia viittauksia on mahdotonta ohittaa pohtimatta niiden yhteyttä kaksiaäänisen diskurssin käsitteeseen. Viittaukset kytkeytyvät etenkin Sulan ja Nelin väliseen ambivalenssiin suhteeseen, jossa painottuvat sekä henkilöhahmojen polaarisuus että päällekkäisyys. Tavattuaan Nelin viimeistä kertaa ennen

kuolemaansa Sula kuvittelee tämän ajatukset ja muistelee samalla haikeana, kuinka kauas he ovat toisistaan etääntyneet sekä henkisesti että fyysisesti:

Then she turned the pillow over to its cool side and thought about her old friend. “So she walk on down that road, her back so straight in that old green coat, the strap of her handbag pushed back all the way to the elbow, thinking how much I have cost her and never remember the days when we were two throats and one eye and we had no price.” (*Sula*, 147.)

Kohtauksen typografisesta ulkoasusta voisi päätellä, että Sula lausuu repliikkinsä ääneen (vaikka on yksin talossaan); sellainen vaikutelma katkelmasta välittyy lainausmerkkeihin merkityn vuorosanan vuoksi. Äänellisyys entisestään painottaa Sulan repliikin sanomaa: virke alkaa loppua kohden muuttua Sulan yksityisestä ajatuksesta suoraan Nelille suunnatuksi huudahdukseksi. Ilmaisuu ”we were two throats” viittaa Sulan ja Nelin henkilöihahmojen toisistaan poikkeaviin ääniin ja täten myös erilaisiin asenteisiin. Naiset eivät ole etääntyneet toisistaan ainoastaan Juden kanssa tapahtuneen kolmiodraaman vuoksi, vaan myös siksi, että nuoruusvuosien jälkeen he ovat eläneet elämäänsä niin eri tavoin – Nel uhrautuvana ja Bottom-yhteisön normien hyväksymänä kotiäitinä ja Sula kouluttautuneena ja maailmaa nähneenä seksuaalisesti liberaalina oman tien kulkijana.

Huomattavaa on lisäksi Sulan ilmaus ”one eye”: naisten yhteiset kokemukset – esimerkiksi Chicken Little -pikkupojan hukkumisen todistaminen – ovat sitoneet heidät lapsuudessa erottamattomasti toisiinsa kiinni. Äänen tuottamista eli kurkkua käytetään korostamaan ystävysten välisiä eroja, kun taas näkemiseen viittaavilla silmillä muistutetaan naisten välillä olevasta yhtenevyydestä, yhteisestä näkökulmasta. Silmillä korostetaan myös tyttöjen välisen ystävyyden läheisyyttä ja henkilökohtaisuutta: “[T]hey found in each other’s eyes the intimacy they were looking for.” (*Sula*, 52).

Jane Bakerman ehdottaa, että Morrisonin tarkoituksena on osoittaa, kuinka Sulan ja Nelin toisistaan eroavat ja erottamattomasti toisiinsa kiinnittyvät persoonat muodostaisivat yhteen sulautuessaan yhden kokonaisen henkilön (Bakerman 1981, 549). Useita vuosia Sulan kuoleman jälkeen Nel menee tapaamaan Sulan jo osittain dementoitunutta isoäitiä Evaa, joka sekoittaa vierailijan tyttärentyttäreksen: ”You. Sula. What’s the difference? You was there.” (*Sula*, 168) ja “Just alike. Both of you. Never was no difference between you. Want some oranges? It’s better for you than chop suey. Sula? I got oranges.” (*Sula*, 169.) Evan käyttäytyminen kielii enemmän hänen asenteestaan Sulaa ja Neliä kohtaan kuin hänen seniiliydestään: hänen mielestään tytöt eivät

koskaan ole poikenneet teoissaan ja ajatusmaailmoissaan toisistaan niin merkittävästi, että heidät tulisi erotella kahdeksi eri henkilöksi.

Toinen fyysinen vertauskohta kerronnan moniäänisyyteen teoksen tematiikassa ilmenee suun kautta. Nel muistelee mielikuvaa, jonka eräs mies välittää hänelle hetkestä, jolloin tämä oli löytänyt Sulan kuolleena: ”He said he knew she was dead right away not because her eyes were open but because her mouth was. It looked to him like a giant yawn that she never got to finish.” (*Sula*, 172). Auki jäänyt suu muistuttaa teoksessa reilut 20 sivua aiemmin teoksessa kuvatusta Sulan kuoleman hetkestä, jossa naisen sanat jäävät vielä kertojan toteamuksen (”She was dead”; mt., 149) ja henkilöhahmon poisnukkumisen jälkeenkin itsepintaisesti näkyville tekstiin: ”[I]t didn’t even hurt. Wait’ll I tell Nel.” (mt.). Sulan kuoleman jälkeiset sanat muistuttavat metaforisesti bahtinilaisen polyfonisen romaanin dialogisista suhteista tekijän ja henkilön välillä: henkilön auktoriteetti suhteessa tekijän auktoriteettiin on häilyvä, päättymätön ja toisaalta itsenäinen, tekijän sanan rinnalla vapaasti kuuluva (ks. Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999, 79; Bahtin 1963/1991, 19).

Tuire Valkeakari (2004, 211–212) analysoi Toni Morrisonin *Beloved* -romaanin ja kiinnittää huomionsa siinä hyödynnettyyn orjuuden jälkeiseen mustien diskurssiin ja sen tapaan viitata rikkoutuneisiin ruumiinkappaleisiin. Suu on näistä olennainen esimerkki, joka hänen mukaansa symboloi mustaa ääntä, jonka orjuus on yrittänyt hiljentää ja joka on toisekseen voimauttavan mustan suullisen perinteen metafora. *Beloved* -romaanin yhteydessä suu on mahdollista ja relevanttia tulkita temaattiseksi vastineeksi mustalle diskurssille, joka pyrkii irrottautumaan kolonisaation valkoisesta diskurssista. (mt.) Sen sijaan *Sula* -romaanissa suu symboloi ennemmin eheän minuuden tavoittelun problemaattisuutta: sitä, kuinka monimutkaista yksilölle oman paikan löytäminen on teoksen esittämässä sosiaalisessa todellisuudessa.

Booth on teoksessaan *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* (1988) hahmotellut seitsemän erilaista momenttia, jotka määrittävät teosten implisiittisten tekijöiden ja lukijoiden välisen ystävyysuhteen syvyyttä. Eräs näistä määrittävistä tekijöistä on vastavuoroisuutta eli juuri tekijän lukijalle antamaa vastuuta mittaava taso (Booth 1988, 179), joka on merkittävä etenkin *Sulan* osalta. Morrisonin konstruoimat minuuden teemat kahdesta äänestä, suusta tai silmistä ovat oivallisia esimerkiksi siinä, miten ne valtuuttavat lukijaa osallistumaan tekstin kokonaisuuden rakentamiseen. Elliptisyydessään *Sula* vaatii lukijaltaan paljon ajatustyötä teemojen tulkitsemisessa. Evan ja Hannahin käymä keskustelu Plumien kuolemasta on hyvä esimerkki siitä, kuinka henkilöhahmojen dialogi ei ole rajattu ainoastaan henkilöhahmojen välille, vaan siinä luodaan myös tila lukijalle:

Evan epätoivoinen monologi on tukahdutettujen tunteiden purkaus, johon hänen tyttärensä ei kerrotun perusteella reagoi, mutta joka ehkä juuri Hannahin reagoinnin puuttumisen takia pyrkii herättämään reaktion lukijassa.

Vastavuoroisuus tekijän ja lukijan välillä on Boothin mukaan avainkysymys etenkin niissä luennoissa, joihin kuuluu osana moraalisen henkilön tulkitseminen. Taitavissa kertomuksissa implisiittistä tekijää ja hänen moraalisia normejaan lähellä olevat henkilöt joutuvat tekemään moraalisia valintoja. Moraalisten henkilöiden ja tekijän välisen yhteyden tunnistaminen on lukijan vastuulla ja tekijän tasolle yltääkseen häneltä vaaditaan paljon venymistä ja harjoittelua. (Booth 1988, 187.) *Sulassa* lukija voi harjoittaa itseään toistuvasti, sillä usein moraalikysymykset ja niiden kytkeytyminen henkilöihin kertautuvat. Plumin kuolemaan palaaminen Hannahin ja Evan keskustelussa on omanlaisensa toisto, joka johdattaa lukijaa tekemään päätelmiä Evan persoonan kehittymisestä. Menneisyyden toisto tai mieleen palauttaminen toteutuu myös silloin, kun Nel tajuaa olleensa yhtä syyllinen Chicken Littlen kuolemaan kuin Sula:

All these years she had been secretly proud of her calm, controlled behavior when Sula was uncontrollable, her compassion for Sula's frightened and shamed eyes. Now it seemed that what she had thought was maturity, serenity and compassion was only the tranquility that follows a joyful stimulation. Just as the water closed peacefully over the turbulence of Chicken Little's body, so had contentment washed over her enjoyment. (*Sula*, 170.)

Nelin kohdatessa menneisyytensä moraalikysymykset hän sekä hyvässä että pahassa oivaltaa itsensä ja Sulan välisen siteen katkeamattomuuden. Teoksen päätekohtassa esitetään fyysinen, ruumiillistunut kuvaus Nelin lopullisesta oivalluksesta Sulaa kohtaan tuntemastaan ikävästä: ”All that time, all that time, I thought I was missing Jude. And the loss pressed down on her chest and came up into her throat. ‘We was girls together,’ she said as though explaining something.” (*Sula*, 174.) Konkreettisten äänten ja äänen tuottamisen tematiikka ei ole tekstissä itsestään selvästi oleva kokonaisuus; vasta lukijan konstruoimat merkitykset tekstistä mahdollistavat sen löytämisen. Temaattiset kokonaisuudet ovat tekstin eri diskurssien tapaan polyfonisia siinä mielessä, ettei yhtä oikeaa moraalista tapaa elää ylitse muiden ole mahdollista löytää. Näin siis myöskään kysymys siitä, kuka henkilö olisi moraalisesti lähinnä implisiittistä tekijää, ei saa vastausta Morrisonin teoksesta missään nimessä mustavalkoisesti.

3.2. Maagisten laulujen pakkomielle

O Solomon don't leave me here / Cotton balls to choke me / O Solomon don't leave me here / Buckra's arms to yoke me / Solomon done fly, Solomon done gone / Solomon cut across the sky, Solomon gone home.²³ (*Song*, 328.)

Song of Solomon kantaa nimessään mukana tarinaa legendaarisesta Solomon-orjasta, joka pakenee lentäen Afrikkaan. Myytti²⁴ elää lauluissa, joihin Milkman törmää tämän tästä: hän tajuaa lopulta laulujen kertovan hänen isoisästään ja tämän perheestä. Yrittäessään selvittää, mitä hänen kuulemansa eri versiot lauluista merkitsevät, Milkman joutuu painamaan lauluja mieleensä pelkän kuulemansa perusteella. Morrison valaisee tällä tavoin konkreettisesti afroamerikkalaisen oraalisen tarinankerrontaperinteen käytäntöjä ja tematisoi puheen (tai laulun) ja kirjoituksen väliset neuvottelut.

Joyce Wegsin mukaan teoksessa yhdistyvät kaksi kiinteästi afroamerikkalaiseen kulttuuriin kiinnittyvää elementtiä eli tarinan kertominen ja bluesin laulaminen. Vielä rohkeampi on hänen näkemyksensä, jonka mukaan *Song of Solomon* on itse asiassa romaaniksi naamioitu blues-laulu. (Joyce M. Wegs, sit. van Tol 1997.) Teosta ja sen tapaa hyödyntää lauluja ja musiikin prototyyppejä on tutkittu esimerkiksi kiinnittämällä huomiota laulujen toisteisuuteen (ks. Snead 1984, 71). Laulujen, musiikin ja tanssin kontekstissa Morrisonin tuotantoa on ylipäättään analysoitu paljon: laulullisia elementtejä on poimittu esille etenkin haluttaessa korostaa afroamerikkalaista oraalista tarinankerrontaperinnettä ja sen näkyvyyttä yleisesti afroamerikkalaisessa kirjallisuudessa (ks. van Tol 1997; Cataliotti 2007).

Useat henkilöt laulavat tarinassa Solomonin laulua, mutta kaikkein olennaisimmin se henkilöityy Milkmanin tätiin Pilateen. Hänelle laulaminen on kuin pakkomielteinen tapa osoittaa ja jakaa tunteitaan muiden kanssa – olivat muut eläviä tai kuolleita. Hän laulaa, koska on ymmärtänyt kuolleen isänsä haamun käskeneen hänen tehdä niin: ”[Papa] kept coming to see me, off and on. Tell me things to do. First he just told me to sing, to keep on singing. ‘Sing, sing.’” (*Song*, 227.) Kuten aiemmin todettua, myöhemmin selviää, että Pilate on käsittänyt kuolleen isänsä puheet

²³ Sitaattiin on otettu vain laulun loppu, jossa kuvataan Solomonin vaimon Rynan epätoivo hänen jäädessä yksin heidän 21 lapsensa kanssa. Laulusta on useita eri versioita, joista yhdessä (Pilaten laulamassa) Solomon on korvattu nimellä *Sugarman*. (*Song*, 58).

²⁴ Morrison hyödyntää Solomon-legendassa perinteistä afroamerikkalaisen folkloren myyttiä afrikkalaisheimosta, jonka kaikki jäsenet osasivat lentää, kunnes orjienomistajat katkoivat siivet useilta heistä. Kirjalliseksi versioksi myytti on koottu esimerkiksi osaksi mustien kansantarujen teosta *The Book of Negro Folklore*, jonka kokosivat 1950-luvulla Langston Hughes ja Arna Bontemps. (van Tol 1997.)

väärin. Myös oman tyttärentyttärensä Hagarin menehtyessä Pilate laulaa (tyttärensä Reban kanssa) kehtolaulun ikään kuin sovitellakseen kuolleelle tämän äkillistä ja liian aikaista poismenoa:

Softly, privately, she sang to Hagar the very same reassurance she had promised her when she was a little girl.

*Who's been botherin my sweet sugar lumpkin? / Who's been botherin my baby? / Who's been botherin my sweet sugar lumpkin / Who's been botherin my baby girl? (Song, 343.)*²⁵

Bluesia laulava Pilate kiinnittyy romaanissa afroamerikkalaisen tarinankerrontaperinteen ankkuriksi monella tapaa. Hän vertautuu muiden henkilöiden silmissä heidän mielikuviinsa afrikkalaisista ja niistä esi-isistä, jotka Afrikasta tuotiin orjina Amerikkaan. Etenkin Milkmanin isä Macon näkee siskonsa enemmän afrikkalaisena kuin amerikkalaisena: "If you ever have a doubt we from Africa, look at Pilate. She look just like Papa and he looked like all them pictures you ever see of Africans. A Pennsylvania African. Acted like one too. Close his face up like a door." (Song, 63.) Pilaten poikkeavuus jää mieleen myös Milkmanille tämän ollessa lapsi: "Without those moving lips her face was like a mask. It seemed to Milkman someone had just clicked off a light." (mt., 58.) Pilaten isän ja Pilaten ilmeettömät ja naamiomaiset kasvot merkitsevät sitä, etteivät muut voi tavoittaa ja lukea heidän ajatuksiaan ja mielensä sisältöä. Pilate onkin kiinnostava henkilö sikäli, ettei kertoja tule kuvaamaan hänen tajuntaansa juuri muualla kuin silloin, kun Pilate itse päätyy kertomaan elämäntarinaansa (ks. luku 2.5.). Kyseistä tapausta lukuun ottamatta Pilate määrittyy merkittäväksi henkilöksi erityisesti siinä, miten hän on vahvalla vernakulaarisella puheellaan läsnä dialogissa tai miten muut henkilöt pyrkivät ymmärtämään hänen omituisuuttaan ja yliluonnollisia voimiaan.

Muiden henkilöiden silmissä Pilate määrittyy yliluonnolliseksi olennoiksi, luonnonoikuksi. Hänen kerrotaan syntyneen ilman napaa, mikä on eristänyt hänet muista ihmisistä ja sosiaalisesta yhteisöstä. Willis nimittää Pilatea itsensä ja yhteiskunnan välille etäisyyden luovaksi myyttiseksi sankariksi. Myyttisellä sankarilla Willis viittaa modernistisen romaanin henkilötyyppiin, joka on lähtöisin Faulknerin *Absalom, Absalom!* -teoksen Thomas Sutpen-hahmosta. (Willis 1984, 273–274.) Sutpenista poiketen Morrisonin luoma myyttinen sankari on ladattu utopistisilla pyrkimyksillä, joilla Willis tarkoittaa Pilaten asemaa antiporvarillisena yhteisöllisten aktiviteettien ylläpitäjänä (mt.).

Morrisonin teoksen kerronnassa Pilaten yliluonnollisuus välitetään muiden henkilöiden havaintojen kautta. Muun muassa hänen veljensä korostaa naisen käärmemäistä olemusta ja

²⁵ Tässä vasta laulun ensimmäinen säkeistö yhteensä kolmesta, ks. *Song*, 343–344.

metamorfoosikykyjä (*Song*, 64 ja 224). Myös Milkman huomaa tätinsä kykenevän halutessaan muuttamaan kokoaan huomattavasti pienemmäksi ja lyhyemmäksi ja ääntään kuin toiselle ihmiselle kuuluvaksi (*Song*, 224–227). Kuten Willis (1984, 283) toteaa myyttisestä sankarista Vargas Llosan teoksessa *La casa verde*, myös Pilaten outous ja etäisyys muista henkilöistä ovat lopulta merkkejä siitä, mitä hänen ympärillään oleva yhteisönsä pohjimmiltaan edustaa. Voidaan sanoa, että poikkeavuudestaan huolimatta Pilate projisoi teoksen kuvaamaa yhteisöä.²⁶

Vaikka Pilate elää modernin yhteiskunnan ja teoksessa kuvatun afroamerikkalaisen yhteisön marginaalissa, hän toimii esimerkiksi laulamisensa kautta keskushahmona ja välittäjänä ihmisten elämän nykyhetken ja menneisyyden välillä. Juuri Pilaten²⁷ laulut ovat merkittävä ponnin Milkmanin heräävälle kiinnostukselle omia juuria ja esi-isiä kohtaan. Paradoksaalisesti yhteisön oudoksuma ja jopa pelkäämä Pilate on kenties teoksen keskeisin perinteistä afroamerikkalaista yhteisöllisyyttä hyödyntävä henkilö. Pilaten laulu ja tarkoin rytmitetty liikkuminen Hagarin hautajaisissa pitävät niin paikalla olevat henkilöt kuin lukijankin lujasti otteessaan. Kyseisessä kohtauksessa juuri laulu ja musiikki toimivat ilmaisuina yhteisöllisyydelle. (ks. Cataliotti 2007, 23.) Pilate päättää hautajaisten intensiivisen tunnelman voimakkaaseen suulliseen todistukseen, joka muistuttaa afroamerikkalaisista kulttuurikäytännöistä ja etenkin jumalanpalveluksista:

Suddenly, like an elephant who has just found his anger and lifts his trunk over the heads of the little men who want to his teeth or his hide or his flesh or his amazing strength, Pilate trumpeted for the sky itself to hear, “And she was *loved!*” (*Song*, 344.)

Afrikkalaisuuden ja yliluonnollisten voimien korostamisen lisäksi Pilaten yhteys afroamerikkalaiseen tarinankerrontaperinteeseen tehdään näkyväksi vertaamalla häntä Milkmanin eteläisessä Shalimarissa tapaamiin ihmisiin. Shalimarilaisille tarina Solomonista on tuttu eikä samalla tavalla unholaan vaipunut kuin pohjoisemmassa asuvalle Deadin perheelle. Juuri Shalimarissa Milkman kuulee Solomonin laulun kokonaisuudessaan ja ymmärtää sen kytkeytyvän Pilaten laulamisen kautta omaan perheeseensä ja juuriinsa. Shalimarin paikalliset naiset vertautuvat Milkmanin mielessä kaikessa verkkaisuudessaan ja huolettomuudessaan hänen tätiinsä:

²⁶ Yksi henkilö projisoimassa laajempaa yhteisöä tai ihmisjoukkoa on teema, jota on tutkittu muidenkin Morrisonin teosten yhteydessä. Esimerkiksi Valkeakari (2004, 95–131) käsittelee *The Bluest Eye* -romaanin Pecolan projisoitumista muihin henkilöihin nähden syntipukki-teeman avulla. Hän analysoi Pecolaa käänteisenä mustana Kristus-hahmona, johon muut heijastavat omia rodullisen itsehalveksinnan ja säälin tunteitaan (mt.).

²⁷ Nimi ei viittaa pelkästään ironisesti Raamatun Pontius Pilatekseen, vaan Mbalian (2004, 55) oivalluksen mukaan myös Pilaten asemaan pilottina, avainhenkilönä.

That's the way Pilate must have looked as a girl, looked even now, but out of place in the big northern city she had come to. Wide sleepy eyes that tilted up at the corners, high cheekbones, full lips blacker than their skin, berry-stained, and long long necks. [--] All the women looked alike, and except for some light-skinned red-headed men (like Mr. Solomon), the men looked very much like the women. (*Song*, 285.)

Ulkonäöllinen vertaus Pilaten ja Shalimarin asukkaiden välillä vahvistuu myöhemmin entisestään (*Song*, 342). Ulkoisen yhdennäköisyyden ja samojen laulujen toistumisen myötä Milkman alkaa vähä vähältä tiedostaa enemmän Pilaten ja etelän välisen yhteyden merkittävyyttä oman menneisyytensä ja sukupuunsa rakentamisessa. Toisaalta Bakerman (1981, 556) muistuttaa, että Pilaten omistautuminen laulamiselle juontuu ironisesti väärinkäsityksestä, sillä hän itse ei tunne juuriaan lainkaan muuta kuin oppimiensa laulujen kautta eikä siksi ole ymmärtänyt isähaamun puheitakaan oikein. Tahaton väärinymmärrys saa kuitenkin aikaan hyviä asioita, kun Milkman päätyy selvittämään laulujen taakse kätkeytyvää Deadin suvun historiaa.

Lanser (1992, 133) esittää, että Pilate on maaginen hahmo, joka toimii Morrisonin erityisen projektin ruumiillistumana: Pilaten kautta tarkoituksena on paljastaa valkoisen eurooppalaisen tietoteorian riittämättömyys. Tarinan esittämää maailmaa ei voida ottaa vakavasti, ellei hänen poikkeuksellista maagisuuttaan hyväksytä (mt., 134). On totta, etteivät Pilaten yliluonnolliset teot selity oman maailmamme luonnollisiksi ymmärtämillämme tavoilla. Lanserin tulkintaa Pilatesta on silti tarpeen viilata terävämmäksi huomioimalla hahmoon kohdistuva ironia: ironian valossa ei näyttäydy problemaattisena ainoastaan se, mitä voidaan tietää tai selittää, vaan myös se, miten yliluonnolliselta vaikuttava myyttinen sankari olisi täysin erotettavissa inhimillisistä henkilöistä.

Yliluonnolliset elementit ovat olennainen osa Morrisonin romaaneja, yhtenä tunnetuimpana esimerkkinä tästä toimii *Beloved* -romaanin haamu ja siitä tehdyt lukuisat erilaiset tulkinnat. Lanserin mukaan Sethen tyttären haamun avulla Morrison kyseenalaistaa länsimaisen epistemologian; samalla sen käyttö muistuttaa julmimmista vallankäytön eli orjuuttamisen seurauksista (Lanser 1992, 134). *Sulassa* Bottomin yhteisö kohdistaa Sulaan vahvat epäilynsä naisen luonnottomuudesta ja noitamaisista voimista, joiden stigma he pitävät hänen silmän yläpuolella olevaa syntymämerkkiä. Toisaalta erilaisuuden stigma korostaa myös sitä sosiaalista eroa, joka ”vapaa” Sulan ja yhteisön normeja orjallisemmin seuraavien ihmisten välillä vallitsee (ks. Willis 1984, 275).

Romaanissa *Song of Solomon* laulut vahvistavat kertomuksen lyyrisyyttä, myyttisyyttä ja maagisuutta. Ne myös liimautuvat tiettyihin henkilöihin ja tiettyjen henkilöiden välisiin suhteisiin, mistä Milkmanin ja Pilaten välinen suhde on selvin esimerkki. Vaikka Milkman näyttäytyy osittain muuten naisia hyväksikäyttävänä miehenä, hänen suhteensa Pilateen vaikuttaa symbioottiselta: tädin laulujen kautta Milkman joutuu ja lopulta pääsee osalliseksi sukujuurtensa historian selvittämistä, mistä taas on hyötyä Pilatelle. Morrison muistuttaa taikurimaisella tavallaan henkilöiden välisen suhteen kiinteydestä tarinan loppumetreille saakka, kuten katkelma Pilaten kuolinhetkestä (vähän ennen miehen omaa kuolinhetkeä) osoittaa. Kertojan Pilatesta käyttämä termi ”lady” muistuttaa myös aiemmin käsiteltyjen Milkmanin ja kertojan diskurssien symbioosimaisesta yhteiselosta:

”Sing,” she said. ”Sing a little somethin for me.”

Milkman knew no songs, and had no singing voice that anybody would want to hear, but he couldn’t ignore the urgency in her voice. Speaking the words without the least bit of a tune, he sang for the lady. (*Song*, 361.)

4. Sukupuolittunut jännite kertomusrakenteessa

4.1. Tasapainoilua mielenesityksissä

“You say I’m a woman and colored. Ain’t that the same as being a man?” “I don’t think so and you wouldn’t either if you had children.” “Then I really would act like what you call a man. Every man I ever knew left his children.” “Some were taken.” “Wrong, Nellie. The word is ‘left’.” (*Sula*, 143.)

Yllä oleva katkelma²⁸ Sulan ja Nelin välisestä keskustelusta osuu romaanin sukupuolikysymysten ytimeen. Sulan kommentit problematisoivat mustalle naiselle osoitettuja kapeita äitiyden raameja, jotka eivät mahdollista naiselle samanlaista vapautta kuin miehelle ilman haitallista sosiaalista leimautumista. Sen lisäksi ne viittaavat mustan miehen itsenäisyyden näennäisyyteen muistuttamalla, että vapauden seurauksena monen perheidylli on rikkoutunut miehen jättäessä puolisonsa ja lapsensa oman onnensa nojaan. Aivan kaikkien henkilöiden perhesuhteet eivät ole tietenkään määriteltävissä Morrisonin teoksista näin yksinkertaisesti, mutta köydenvedo miesten ja naisten ja rotujen välisistä tasa-arvon kysymyksistä on käynnissä sekä *Sula* että *Song of Solomon* -romaneissa koko ajan.

Song of Solomon -teoksen useiden henkilöiden nimien²⁹ ohella romaanin nimi viittaa *Raamattuun*. Miehen ja naisen eroottisesta aviollisesta rakkaudesta kertova *The Song of Songs* eli *Laulujen laulu* (tai *Korkea Veisu*) on yksi *Vanhan Testamentin* runollisista kirjoista. Morrisonin *Song of Solomon* ei ole samassa mielessä miehen ja naisen välisen rakkauden ylistys kuin nimensä alkulähde: mikään teoksen eroottisista rakkaustarinoista ei ole täysin eheä tai molemminpuolinen. Myös *Sulassa* sukupuolten välinen rakkaus on kaiken kaikkiaan ongelmallinen ilmiö. Nimitän tätä ongelmallisuutta jännitteeksi sukupuolten välillä, sillä se välittyy lukijalle kokonaisvaltaisena ja jatkuvana molempien teosten kokonaisuudessa. Rakkauden ongelmallisuus heijastuu teosten tavoissa välittää henkilöiden mieltä eli mielentiloja, ajatuksia, tunteita sekä motiiveja teoilleen.

²⁸ Sulan repliikki ”You say I’m a woman and colored. Ain’t that the same as being a man?” (*Sula*, 143) tuntuu viittaavan orjuutta vastaan taistelleen Sojourney Truthin vuonna 1851 pitämään kuuluisaan puheeseen (tunnetaan nimellä ”Ain’t I a Woman?”). Puheessaan hän kritisoi silloisen amerikkalaisen kulttuurin tapaa nostaa naiset erityiselle jalustalle ja kieltää heiltä työnteko. Kielto ei koskenut kuitenkaan mustia naisia, jotka joutuivat tekemään töitä miesten lailla.

²⁹Teoksessa kerrotaan, että monen henkilön nimi on valittu sattumanvaraisesti Raamatusta, esimerkiksi ”Pilate” (Pontius Pilatus), ”First Corinthians” (Ensimmäinen Korinttolaiskirje), ”Lena called Magdalene”, ”Hagar”, ”Reba” (Rebekka) ja ”Ruth”. Myös moni *Sulan* henkilöiden nimistä viittaa *Raamattuun*: ”Sula” (Shulamite), ”Shadrack”, ”Eva” ja ”Jude” (Juudas Iskariot). (ks. Surányi 2006, 120.)

Minulle *Sulan* tai *Song of Solomonin* mieshenkilöt ovat aina niin kiinteässä yhteydessä naishenkilöihin, ettei niiden representoimista voi käsitellä toisistaan irrallaan. Siksi tekemäni jaottelu kahden seuraavan alaluvun välille voi äkkiseltään tuntua tarpeettoman keinotekoiselta. Perusteet mies- ja naishenkilöiden erottelulle näissä luvuissa ovat kuitenkin olemassa: vertailemalla kohdetekstien eri tapoja esittää ja välittää eri sukupuolta olevia henkilöitä, heidän tekojaan ja ajatuksiaan, on mahdollista päästä lähemmäs myös teoksissa rakentuvia kysymyksiä eri sukupuolten välisistä suhteista. Haluan myös vertailla esimerkiksi joitain naisten mielenesityksiä keskenään (ja vastaavasti myös miesten), koska toivon niiden välisen viittaavuussuhteen kertovan tai paljastavan jotain teosten implisiittisistä tekijöistä. Kuten tähänkin asti olen pyrkinyt osoittamaan, tarkoitukseni on yhtäältä käsitellä kohdeteoksia yksilöllisinä kokonaisuuksina ja toisaalta ottaa myös huomioon ne seikat, jotka osoittavat selkeitä referentiaalisuussuhteita niiden välillä.

Koska olen tehnyt joitain viittauksia myös muualle Morrisonin tuotantoon kohdeteosten ulkopuolelle, joku voi perustellusti kysyä: miksi olen päätenyt tutkimaan juuri näitä kahta romaania yhdessä? Aiempi Morrison-tutkimus on sijoittanut *Sula* ja *Song of Solomon* -romaanit joko kokonaan irralleen toisistaan tai Morrisonin koko tuotantoa koskevissa ryhmittelyissä kronologian tai teemojen osalta eri kategorioihin. *Sula* kytketään usein *The Bluest Eye* -esikoisromaanin kanssa läheiseen yhteyteen (ks. Bakerman 1981; Bryant 2003, 180–184; Lanser 1992, 133); *Song of Solomon* -teoksen yhteydessä taas usein puhutaan sen jälkeen tulleesta romaanista *Tar Baby* (ks. Christian 1983; Bryant 2003, 184–188). Morrisonin teoksia voisi käsitellä suhteessa toisiinsa varmasti vieläkin laajemmin, kuten on myös tehty (mm. *The Bluest Eye* ja *Song of Solomon* ks. Rintala 2003; *Song of Solomon*, *Beloved* ja *Paradise* ks. Ikard 2007; *The Bluest Eye* ja *Beloved* ks. Durrant 1999). Omat kohdeteokseni ovat valikoituneet yhteen erityisesti siitä syystä, että ne eroistaan huolimatta muistuttavat paljon toisiaan, mitä ei mielestäni ole painotettu riittävästi tähänastisessa tutkimuksessa.

Mikä kohdetekstien mielenesityksissä on kiinnostavaa sukupuolen näkökulmasta? Kysymykseen sisältyvä ajatus *kiinnostavuudesta* viittaa lukijaan ja hänen kokemiinsa elämyksiin lukuprosessin aikana: Teosten tietyt ”kohtaukset” pysäyttävät yksityiskohtaisuudellaan, täyttävyydellään ja julistavuudellaan. Tällaiset kuvailun ja mielenesityksen runsaudensarvet herättävät myös toistuessaan kysymyksen siitä, mitä kyseisillä rakennelmilla halutaan lukijalle viestittää kenties laajemmin. Toisenlaiset ratkaisut sukupuolen esittämisestä taas jäävät mieleen siksi, että niistä tuntuu olennaisesti puuttuvan jotain sellaista, mitä lukija voi vain yrittää pähkäillä. Olisi vääristävää

todeta naishahmojen esitysten olevan yksiselitteisesti runsaampaa kuin mieshahmojen: motivoivampaa on aloittaa hypoteesista, jonka mukaan teoksissa on määrällisesti enemmän naishahmoja, joiden mieltä esitetään.

Kysymys siitä, kuka (tai kenen kautta) tekstissä esittää jotain ja kuka ei, on ideologinen. Näkökulmasta puhuessaan Lanser (1981, 42–43) huomauttaa olevan merkittävää kiinnittää huomio myös puuttuviin näkökulmiin. Hän käyttää esimerkkinään Faulknerin teosta *The Sound and the Fury*, jossa Caddy on ainoa Compsonin lapsista, joka ei pääse osaksi tarinan kerrontaa vaan on aina sen kohteena. Lanserin mukaan ne kriitikot, jotka eivät tunnista puuttuvan näkökulman tai perspektiivin merkittävyyttä, näkevät teoksen tekstuaalisen rakenteen luonnollisena, orgaanisena muotona, eivätkä täten ymmärrä sen ideologista pohjaa. (mt., 43.) Morrisonin teoksissa naisten ja miesten välillä tapahtuu dramaattisia asioita, jotka kuvataan tietystä perspektiivistä usein tietyn henkilön mieleen paneutuen Tällöin väistämättä jonkun toisen tilanteeseen osallisen henkilön ajatukset jäävät lukijalta piiloon tai eivät ole ainakaan saavutettavissa yhtä laajassa mittakaavassa kuin pitkiä sisäisiä monologeja pitävien henkilöiden mielenesitykset.

Tutkittaessa fiktiivisen mielen esittämistä fiktiivisessä tekstissä useinkaan ei tyydytä toteamaan, että jonkun henkilön mieli ei tule lainkaan kuvatuksi. Kuten Palmer (2004, 211) huomauttaa, suora pääsy henkilön sisäiseen puheeseen tai mielentilaan on vain pieni osa toiminnassa olevan fiktiivisen mielen rakentumisesta. Hän painottaa toiminnan kuvauksen ja fiktiivisen mielen välistä kiinteää yhteyttä: kertomukseen sisältyy välttämättä sekä fyysisiä että mentaalisia tapahtumia, toisin sanoen sekä perustelut ja vaikuttimet henkilön teoille että itse teot (mt.). Henkilöiden upotetuissa kuvauksissa syyt, motiivoinnit ja intentiot ovat kaikki diskurssille tarpeellisia osia, jotka lukijalla on mahdollisuus tunnistaa (mt., 76). Toiminnan ja tapahtumien ilmaisujen ”dekoodaaminen” eli muuntaminen ilmaisuiksi henkilöiden mielenliikkeistä voi kuitenkin olla hyvin haastavaa, sillä ajatusten ja tekojen välinen raja ei ole selkeä vaan pikemminkin ”harmaata aluetta” ajatus-toiminta-jatkumolla (*thought-action continuum*; mt., 212). Suurta osaa 1900-luvun kertomakirjallisuudesta leimaa tietoinen haluttomuus antaa kovin eksplisiittisiä vihjeitä ja kontekstoivia kuvailuja fyysisen toiminnan ja mielen toiminnan kytkeytymisestä yhteen³⁰ (mt., 216).

³⁰ Havainnollistuksena tästä Palmer toistaa Wayne Boothin aiemmin esittämän oivallisen esimerkin James Joycen *Stephen Hero* -käsikirjoituksesta. Joyce oli alun perin kirjoittanut tekstiin ”Stephen put his spoon through the bottom of his eggshell angrily”, mistä hän myöhemmässä vaiheessa poisti sanan ”angrily”. (Palmer 2004, 216.)

Morrisonin teoksia värittävät useat syvälliset henkilöfokalisoinnit, henkilöiden äänten lyhyet ”purkaukset” keskellä kertojan diskurssia ja tajunnanvirraksi nimitetyt pitkäähköt sisäiset monologit. Näiden lisäksi romaanihenkilöiden tarkastelussa on tilaus vähäeleisempien ja -sanaisempien upotettujen kuvausten jäljittämiseksi. Henkilöiden esittäminen on aaltoilevassa liikkeessä runsaampien ja piilotetumpien kuvailujen ja kontekstointien välillä, mikä korostaa myös sukupuolittuneen jännitteen ilmenemistä. Sukupuolittunut jännite ei kuvaa teoksista ainoastaan sitä, kuinka eriarvoisissa asemissa naiset ja miehet ovat ja kuinka vaikea noista asemista on liikkua. Keskeinen osa jännitettä on myös sen tunnistaminen, kuinka yhteiskunta, yhteisö ja perhe määrittävät miehenä ja naisena olemista ja kuinka väistämättömästi miesten ja naisten kokemukset ja tavat ymmärtää toisiaan eroavat toisistaan. Naiset ja miehet käsittelevät vaikeita kokemuksia eri tavoin, minkä tuottama konflikti on nähty yhtenä olennaisimpana teemana blues-musiikissa ja täten myös bluesin muotoa tavoittelevassa *Song of Solomon* -teoksessa (Joyce M. Wegs, sit. van Tol). Aivan yhtä lailla tämä koskee myös *Sulaa*, jossa kommunikointi eri sukupuolten välillä on väritetty erilaisilla väärinkäsityksillä ja selviämättömillä ongelmilla. Erilaiset kokemukset tuottavat erilaisia tapoja esittää kokemuksia, ja noiden esitysten tulkitsemiseksi lopulta myös lukijan työkalujen on oltava tekstin muutoksiin aktiivisesti mukautuvia.

Artikkelissaan ”Failures of Love. Female Initiation in the Novels of Toni Morrison” Jane Bakerman on tarkastellut Morrisonin kolmea ensimmäistä romaania näkökulmasta, joka tiedostaa naishahmojen elävän erilaisessa sosiaalisessa todellisuudessa ja arvomaailmassa verrattuna valkoisen keskiluokan naisiin. Hänen mukaansa etenkin *Song of Solomon* -teoksessa naishahmoja määrittävät myös miesten alaisuuteen ja kontrolliin kuulumisen. (Bakerman 1981, 542.) Bakermanin väite on totta eritoten, kun huomioidaan päällisin puolin *Song of Solomonin* eri naishahmojen kohtaloita ja mieshahmojen vaikutusta näihin kohtaloihin. Jäädessään vastarakkautta vaille Hagar sairastuu vakavasti ja kuolee. Lena ja First Corinthians tuntevat jääneensä isänsä Macon Deadin ja veljensä Milkmanin tallomiin jalkoihin (ja Corinthians rakastuu mieheen, josta ei tiedä loppujen lopuksi yhtään mitään). Heidän äitinsä Ruth määrittelee itsensä joko isänsä (johon hänellä on ollut sairaalloinen riippuvuussuhde), miehensä (joka halveksii ja pahoinpitelee häntä) tai poikansa (joka päätyy vieroksumaan äitiään) kautta. Väite on totta myös *Sula* -teoksen kohdalla sikäli, että minuuden ja itsenäisyyden tavoitteluistaan huolimatta sekä Sula että Nel päätyvät määrittelemään itsensä epäonnistuneiden miessuhteidensa kautta (vaikka lopulta he tuntuvat molemmat tajuavan toistensa välillä olevan katkeamattoman yhteyden).

Bakermanin väite ei kuitenkaan sano mitään teoksen mieshenkilöhahmoista ja heidän asemastaan, mikä selittyy tietysti sillä, että hän eksplisiittisesti rajaa mieshahmot artikkelin käsittelyn ulkopuolelle. *Sula* ja *Song of Solomon* eivät problematisoi ainoastaan naisena olemista: temaattisesti keskeisellä sijalla on myös mustan miehen dilemma, tai ”condition”, kuten Guitar ystävälleen Milkmanille toteaa (*Song*, 242; ks. luvun 1.1. ensimmäinen sitaatti). Teosten dialogissa mustan miehen kokemusta käsitellään molemmissa teoksissa sekä naisten että miesten näkökulmista. Aiemmissa Morrisonin tuotannosta tehdyissä sukupuolirepresentaatiotutkimuksissa olisi mielestäni voitu nykyistäkin enemmän tuoda nais- ja mieshahmojen analysointia lähemmäs toisiaan. Tutkijat ovat korostaneet *Sulaa* temaattisesti naisromaanina³¹ ymmärrettävästi siksi, että sen keskeisimmät henkilöt ovat naisia. *Song of Solomonista* taas usein todetaan sen joko siirtyneen enemmän miesten kuvaamiseen tai laajentavan mieshenkilöillään siihenastisia morrisonilaisia sukupuolirepresentaatioita.³² Tämäkin väite on perusteltu sikäli, että teoksessa on mukana enemmän keskeisiä mieshahmoja ja heidän näkökulmaansa, vaikka yhtä lailla myös naishahmoja. Toisaalta sukupuolikysymysten osalta jako naiskeskeisempään ja mieskeskeisempään romaaniin näiden kahden teoksen välillä ei ole täysin oikeutettu: Miessukupuolen temaattisen annin unohtaminen jättää *Sulaa* koskevat naiskysymyksen tulkinnat vajavaisiksi. *Song of Solomon* taas ei kerro pelkästään Milkmanin ja hänen isänsä tai Guitarin kaltaisten miesten seikkailuista, sillä samat mustiin naisiin kytkeytyvät teemat kulkevat mukana kuin *Sulassa*.

Miten henkilöihahmojen tasapuolinen esittäminen sitten määritellään? Morrisonin teoksia *The Bluest Eye* ja *Beloved* postkoloniaalisia teemoja vasten tutkinut Samuel Durrant tuottaa mielenkiintoisen näkemyksen tekijän esikoisromaanin Pecola-hahmon esittämisen ongelmallisuudesta. Morrisonin omaa jälkikäteisarviointia³³ *The Bluest Eye* -teoksesta myötäillen Durrant kommentoi, että romaani epäonnistuu Pecolan hahmon rakentamisessa juuri siinä, kuinka se representoi häntä liikaa, eikä täten kykene osoittamaan hänen olemattomuuttaan ja poissaoloaan. (Durrant 1999, 159.) Hän ei

³¹ Esimerkiksi Barbara Christian painottaa romaanin naiseutta esittämällä Sulan 1970-luvun radikaaleimmaksi fiktiiviseksi henkilöksi. Romaanin naiseutta hän korostaa myös muistuttamalla, että Sula määrittyy samaan tapaan Alice Walkerin *Meridian* -romaanin (1976) päähenkilön kanssa äidillisten sukujuuriensa kautta. (Christian 1983, 322.)

³² David Ikard (2007, 81) näkee *Song of Solomon* ja *Beloved* -teosten ilmentävän patriarkaalisen ajattelun turmiollisia seurauksia esittämällä mustat miehet käyttämässä hyväkseen sukupuolista etuoikeusasemaansa mustien naisten kustannuksella. Bakerman (1981, 563) taas kuvaa *Song of Solomon* -romaanin olevan Morrisonin alkutuotannosta vähiten epätoivoinen potretti naishahmoista. Christianin mukaan *Song of Solomon* ja *Tar Baby* liikkuvat mahdollisimman kauas aiemmasta 70-luvun alun kapinallisesta naiskuvasta mieshahmojen mukaan ottamisen myötä (Christian 1983, 323–324).

³³ Kommentti on otettu Morrisonin esseestä ”Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, jossa Morrison sanoo: ”[A] problem lies in the central chamber of the novel. The shattered world I built (to complement what is happening to Pecola) ... does not in its present form handle effectively the silence at its centre: the void that is Pecola’s ‘unbeing.’ It should have had a shape – like the emptiness left by a boom or cry.” (Toni Morrison sit. Durrant 1999, 158–159.)

tarkoita, että todella ajattelisi Morrisonin epäonnistuneen teoksessaan tai Pecolan konstruomisessa, vaan kyse on siitä, että *The Bluest Eye* -teoksessa on käynnissä ideologisesti kaksisuuntainen ja ristiriitainen liike: Yhtäältä Pecolan representoimisella pyritään täyttämään tyhjä tila ja rikkomaan aiempi hiljaisuus. Toisaalta tarkoituksena on osoittaa juuri tyhjän tilan ja hiljaisuuden sinnikäs olemassaolo. (mt.)

Kyseinen paradoksi on Durrantin mukaan mittava Morrisonin tuotantoa leimaava tekijä, jossa vaaka huojuu henkilöhahmojen subjektiviteetin haalimisen ja kieltämisen välillä. Romaanien on selkeästi nähty oikovan amerikkalaisessa kirjallisuudessa luotujen representaatioiden vinoumia ja täten tarjoavan niin esteettisesti kuin poliittisesti merkittäviä esittämisen malleja esimerkiksi afroamerikkalaiselle yhteisölle. Uusien representaatioiden lisäksi Morrisonin teoksissa lukija kiinnittää huomionsa tekstien tapaan indikoida subjektiviteetin kieltävät rakenteet, jotka Durrantin kohdeteksteissä ilmenevät etenkin rasismien aiheuttamina kielteisinä vaikutuksina. (Durrant 1999, 159.) Omassa tutkimuksessani suurennuslasin alla ovat Morrisonin tekstien miesten ja naisten representaatiot, joita pyrin ruotimaan esimerkiksi mainitun paradoksin kautta. Durrantin tekemiä laajoja johtopäätöksiä ei kannata edetä soveltamaan esimerkiksi yhden henkilön mielenesitysten pohjalta, vaan tarkoitukseni on keskittyä useampien henkilöiden esitystapoihin ja mahdollisten toistuvien elementtien kautta lähestyä kysymystä siitä, minkälaisia uniikkeja esteettisiä ja poliittisia ja toisaalta muualle viittaavia sukupuolirepresentaatioita teoksista on löydettävissä.

4.2. Epätoivoisten naisten obsessiot

Molemmista kohdeteoksista on hahmoteltavissa karkeita muotokuvia epätoivoisista, miehiin ripustautuvista naisista. Karkeita siksi, etteivät naiset ole vain yhden ominaisuuden arkkityyppisiä tai litteitä henkilöhahmoja, vaan sangen monimutkaisia kokonaisuuksia. Kaikessa monimutkaisuudessaan *Sula* ja *Song of Solomon* -romaanien useat naishahmot muistuttavat toisiaan ja viittaavat toisiinsa etenkin siinä, miten problemaattisesti suhteet mieshahmoihin välittyvät lukijalle.

Sulan ja *Song of Solomonin* epätoivoisista naisista epätoivoisin on Nel Wright. Tämä pätee ainakin luvun ”1937” päättävään Nelin seitsensivuiseen sisäiseen monologin (*Sula*, 104–111), jossa esitys

poukkoilee ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan välillä.³⁴ Nel on juuri tullut parhaan ystävänsä ja Jude-aviomiehensä pettämäksi. Kertoja ei ole se taho, joka tämän tiedon jakaa lukijalle, vaan edellisestä kerronnallisesta tilanteesta (jossa Nel, Jude ja Sula juttelevat keskenään) siirrytään suoraan esittämään Nelin järkkynyttä mielentilaa. Tällöin kertomattoman ymmärtäminen jää täysin lukijan vastuulle, mikä on malliesimerkki romaanissa käytetystä elliptisestä kerrontakeinosta. Haluan painottaa katkelman sisäistä monologisuutta Tamara Yacobin määritelmiä myötäillen: kyse on Nelin yksityisestä hetkestä, jossa hän on lukittuna oman mielensä sisälle, eikä ole tietoinen siitä, että joku muu havaitsee, lukee ja arvioi hänen ajatuksiaan. Tämän sisäistä monologia koskevan määritelmän mukaan Nel ei ole samalla tavalla lukijalle kommunikoiva ja välittävä taho kuin puhuva kertoja ja hänen äänensä. (ks. Yacobi 1987, 338.)

Mutta eikö Nel tosiaan kommunikoi ja kerro lukijalle mitään? Jos näin olisi, lukija saisi tiedon Juden ja Sulan petoksesta vasta myöhemmin. Kuitenkin Nelin monologi tarjoaa selkeitä vihjeitä ja tiedon palasia, jotka saavat minut vähä vähältä ymmärtämään, mitä on tapahtunut:

But they had been down on all fours naked, not touching except their lips right down there on the floor where the tie is pointing to, on all fours like (uh huh, go on, say it) like dogs. Nibbling at each other, not even touching, not even looking at each other, just their lips, and when I opened the door they didn't even look for a minute and I thought the reason they are not looking up is because they are not doing it. So it's all right. I am just standing here. They are not doing that. (*Sula*, 105.)

Monologi saa myös vähemmän monologisia ja enemmän dialogisia piirteitä Nelin puhutellessa Judea, joka ei ole enää paikalla kuulemassa hänen ajatuksiaan tai puhettaan:

And finally you just got up and started putting on your clothes and your privates were hanging down, so soft, and you buckled your pants belt but forgot to button the fly and she was sitting on the bed not even bothering to put on her clothes because actually she didn't need to because somehow she didn't look naked to me, only you did. (*Sula*, 105–106.)

Nelin monologin muuttaessa aikamuotoa ja persoonapronominia lukijalle ikään kuin piirretään kuvaa, joka muuttuu ja kehittyy hetki hetkeltä selkeämmäksi. Monologi-katkelmassa korostuu sen kertojan poissaolo, joka tähän asti on välittänyt tarinan tapahtumia. Etenkin katkelmaan sisältyvistä ensimmäisen persoonan esityksistä välittyy vaikutelma Nelistä omana kertojana. Yacobin mukaan sisäistä monologia pitävää henkilöä ei voida pitää kertojana, koska hän ei voi olla tietoinen kertomansa saamasta yleisöstä (Yacobi 1987, 338). Nelin kommunikatiivisesta toiminnasta kielii kuitenkin ensinnä se, että hän puhuttelee Judea – siitäkin huolimatta, ettei tämä ole paikalla

³⁴ Huomattavaa ovat myös ajoittaiset toisen persoonan esitykset, jotka Nel osoittaa miehelleen Judelle; sisäistä monologia rikkoo välillä myös kertojan kuvailu.

tilanteessa. Toisaalta koen, että vähintään yhtä tärkeää kuin Nelille on osoittaa sanansa jo häipyneelle Judelle on se, että hän kertoo ja läpikäy ajatuksiaan itselleen.

Tulkintaa Nelin kertojan asemasta puolustaa myös aiemmin luvussa 2.5. esittelemäni ajatus Maria Mäkelältä. Nelin järkkyyneen mielen kuvaus on monessa mielessä Pilaten sisäkertomuksesta poikkeava. Yhtymäkohta naisten esitysten välillä kuitenkin löytyy: ensimmäisen persoonan viittausten lisäksi kolmannessa persoonassa tehdyt viittaukset Neliin ovat kiinnittyneitä hyvin voimakkaasti hänen sisäiseen fokalisaatioonsa. Käsitteenä tajunnanvirta voi olla kertomusteoriassa monen mielestä jo liiaksi kaluttu tai muuten ongelmallinen, mutta se kuvaa Nelin esitystä sikäli osuvasti, että kohtauksen vaikutelma on lukijalle toisinaan hyvinkin virtamainen ja katkeamaton. Pitkät virkkeet ulottuvat Nelin ensimmäisen persoonan lisäksi kolmannen persoonan esitykseen ja tästä syystä lukija voi rohkaistua lukemaan Nelin seitsensivuista purkautumista kokonaisuudessaan sisäisenä monologina, jossa hän-pronominit voi miltei suoraan korvata minä-pronominilla:

For now her thighs were truly empty and dead too, and it was Sula who had taken the life from them and Jude who smashed her heart and the both of them who left her with no thighs and no heart just her brain raveling away. (*Sula*, 110–111.)

Kuinka Nelin epätoivoinen esitys sitten vaikuttaa lukijaan? Esseessään “How Narration Produces Gender. Femininity as Affect and Effect in Alice Walker’s *The Color Purple*” Robyn R. Warhol (2001) väittää, ettei tekstin affektiivinen vaikutus lukijaan ole peräisin yksilöllisen lukijan henkilökohtaisesta kyvystä samastua henkilöhahmoihin. Kyse on ennemmin tekstissä käytetystä kerronnallisesta tekniikasta. Walkerin romaanin kerrontatekniikassa merkittävää on etenkin fokalisaation ja puhuttelun omalaatuinen hyödyntäminen silloin, kun halutaan paljastaa amerikkalaisen kulttuurin ymmärryksiä feminiinisistä mytologioista ja alleviivata niitä. (Warhol 2001, 182.) Warholille *The Color Purple* on sentimentaalinen romaani, jolle hyvin tyypillistä on sisäisen fokalisaation kiinnittäminen henkilöön, jonka esittäminen muuttuu kertomuksen aikana alistetusta hahmosta uhrin tai voittajan positiossa olevaksi subjektiksi. Tällainen esitystapa kutsuu lukijaa osallistumaan tunteellisesti tutustumansa henkilön niin diegeettisiin hyviin kuin huonoihin aikoihin. (mt.)

Sula, toisin kuin *The Color Purple*, ei ole muodoltaan epistolaarinen romaani, enkä myöskään suoraan voi verrata romaanien tuottamaa vaikutusta lukijalle. Nelin monologia leimaa surullisuuden, uhriuden tai voitokkuuden sijaan kohtauksen epätoivaisuus. Kohtauksena se on

ainakin itselleni ehdottomasti yksi teoksen mieleenpainuvimmista juuri siitä syystä, että Nelin ääni kaikuu siinä niin paljaana ja yksinään. Vaikkakin eri syistä, Walkerin ja Morrisonin teokset saavuttavat henkilöhahmoissaan samankaltaisen vaikutelman yksityisyydestä: Walkerin teoksen kirjeenkirjoittajan perspektiivi on tarkasti rajallinen, koska hän kirjoittaa aina vain siitä, mitä tietää juuri sillä hetkellä (Warhol 2001, 183). Nelin perspektiivi on myös hyvin rajoittunut, sillä hänen elämänsä on tietynlaisessa pysähdystilassa, jossa tieto muutoksista pelottaa häntä. Katkelman kompositio sisäisenä monologina korostaa perspektiivin tai mielenesityksen rajoittuneisuutta ja yksityisyyttä. Nelin tunteet välittyvät voimakkaan fyysisesti, mikä yhdistettynä kokemuksen yksityiseen luonteeseen muistuttaa tyypillisesti feminiiniseksi nähdystä efektistä (ks. mt., 184). Niin kuin Warhol (mt.) huomauttaa omassa analyysissään, myös Morrisonin luoma ”feminiinisen kerronnan” tehokeino syntyy juuri kerronnallisesta ja rakenteellisesta ratkaisusta, eikä niinkään tekijän, henkilöhahmojen tai lukijoiden oletetusta naisellisuudesta.

Kertojan äänen jäädessä taka-alalle vaikutelma henkilön yksinäisyydestä voimistuu. Jättääkö Morrison Nelin liian yksin tämän käydessä hätäisesti läpi tunteitaan ilman Judea, Sulaa ja jopa ilman kertojaa? Ruth Ginsburg ja Shlomith Rimmon-Kenan ovat todenneet, että vapaudella ja rajoitteilla leikkittely muodostavat *Jazz* -teoksessa keskeisen teeman, mutta sen lisäksi kyse on rakenteellisesta periaatteesta: *Jazzissa* se ilmenee jazz-musiikkia jäljitellen samaa teemaa toistavina erilaisten tekstuaalisten äänten improvisointeina. Heidän mukaansa vapauden pimeä puoli eli hylätyksi tuleminen rikastuttaa myös teoksen ”poliittista viestiä”, johon mustien vapautumisen ja tasa-arvon puolesta puhumisen lisäksi sisältyy vapauden ongelmallinen vaikutus yksilön ja yhteisön väleihin. (Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999, 85–86.) Nelin sisäisessä monologissa huipentuu morrisonilainen teema rakkauden päättymisen ja yksinjäämisen aiheuttamasta tuskasta. Sen lisäksi näen, että monologi toimii eräänlaisena kliimaksina kyseisen teeman ja sen rakenteellisen ilmaisun väliselle suhteelle: Nelille annettu tai sysätty vapaus ja vastuu tarinan välittämisestä yleisölle luovat dramaattisesti ainutlaatuisen illuusion, jossa lukija voi kuvitella olevansa kahden Nelin kanssa kuuntelemassa tämän tarinaa.

Illuusiota yleisön ja Nelin välisestä keskustelevuudesta tehostaa monologin päättymisen Nelin kiihtyviin ajatuksiin, joihin sisältyy myös *jonkun* puhuttelemisen:

And what am I supposed to do with these old thighs now, just walk up and down these rooms? What good are they, Jesus? They will never give me the peace I need to get from sunup to sundown, what good are they, are you trying to tell me that I am going to have to go all the way through these days all the way, O my god [---] (*Sula*, 111.)

Nel viittaa tähän johonkuhun Jeesuksena tai Jumalana, jonka hän kenties kuvittelee ajatustensa tai puheensa yleisöksi. Tekstin puhuvuuden korostuessa ja puhuteltavuuden toistuessa kyse on toki myös lukijaa aktivoivasta tehokeinosta. Monologin kiihkeä päätös kyseenalaistaa väitteen siitä, että kerrontatyylillä ja ilmaisu etenisi selkeämpään ja informatiivisempaan suuntaan: lukijan eteen tuodaan paljaana sekava ja pakkomieltainen mieli, jonka ei ole tarkoitus välittyä koherenttina ja loogisena, vaan kiinnittää huomiota ihmisen kokemuksiin vaikeuksien käsitellä vaikeita asioita (vrt. Mäkelä 2006, 257).

Nelin monologin kaltaisten, suoraan ja syvästi henkilön mieltä suodattavien esitysten lisäksi Morrison hyödyntää kohdeteksteissään epäsuorempia ja enemmän kertojan diskurssiin viittaavia esitystapoja naisten mielenliikkeitä kuvatessaan. *Sulan* jälkimmäisessä osassa kerrotaan Sulan ja Ajaxin välillä olevasta suhteesta ja lopulta sen päättymisestä elliptisellä tavalla, joka muistuttaa Nelin ja Juden suhteen päättymisen kerrontaratkaisusta: kertoja ei varsinaisesti mainitse Ajaxin jättäneen Sulan, vaan näyttää lukijalle fokalisoivan Sulan etsimässä todisteita siitä, että mies on joskus ollut hänen luonaan (*Sula*, 134). Hyvin pienten vihjeiden avulla kerronnassa edetään siihen pisteeseen, jossa lukija voi päätellä suhteen olleen ohi jo jonkin aikaa. Kertojan tärkeä funktio linkkinä henkilön tajunnan ja sen ympärillä olevan kontekstin ja tapahtuvien asioiden välillä (ks. Palmer 2004, 76) painottuu juuri näissä vihjeissä: Sulan pakkomielle Ajaxia kohtaan tehdään lukijalle selväksi täydentämällä naisen pakkomielleiset suorat ajatukset kertojan vähän myöhemmin tarinassa suorittamalla ajatusten raportoinneilla. Tässä ensin Sulan suorita ajatuksia:

If I take a chamois and rub real hard on the bone, right on the ledge of your cheek bone, some of the black will disappear. It will flake away into the chamois and underneath there will be gold leaf. I can see it shining through the black. I know it is there... (*Sula*, 130.)

Sulan fantasiat Ajaxin ruumiin valloittamisesta ja läpikotaisesta tutkimisesta saavat pakkomielleisen merkityksen viimeistään silloin, kun kertoja verbalisoi ja selittää hänen tunteensa: “Sula began to discover what possession was. Not love, perhaps, but possession or at least the desire for it. She was astounded by so new and alien a feeling.” (*Sula*, 131.) Ilman selventävää kertojan diskurssia Sulan omien ajatusten merkitys jäisi lukijalle jokseenkin mystiseksi; ilman kertojaa naisen pakkomielle Ajaxin ruumista kohtaan voisi välittyä ennemmin tieteellisenä kokeena³⁵ kuin fyysisenä intohimona.

³⁵ Käydessään itsensä kanssa ääneen keskustelua Ajaxin häipymisestä Sula myöntää olleensa kiinnostunut ja utelias miehen tarkempaa fyysistä tutkimista kohtaan, mikä viimeistään asettaa hänen rakkauden tunteidensa aitouden ja

Myös *Song of Solomon* -teoksen Hagar näyttäytyy obsession valtaamana. Kinnostavaa on, että hänenkin kohdallaan pakkomielleiset omistamisen ajatukset rakastettuaan kohtaan nousevat tekstissä esiin varsinaisesti vasta suhteen loputtua:

She loved nothing in the world except this woman's son, wanted him alive more than anybody, but hadn't the least bit of control over the predator that lived inside her. Totally taken over by her anaconda love, she had no self left, no fears, no wants, no intelligence that was her own. (*Song*, 151.)

Hagarin ripustautuminen Milkmaniin on naisen itsensäkin tiedostamaa, mutta omasta mielestään hän ei kykene hallitsemaan tunteitaan lainkaan. Tämä johtaa siihen, että hän päätyy jahtaamaan rakastettuaan pyrkimyksensä tappaa mies. Kuten katkelma vahvasti vihjaa, obsessio peittää lopulta koko Hagarin minuuden, sillä hänellä ei ole jäljellä itsestään tai itselleen mitään Milkmanin menettämisen jälkeen (ks. Bakerman 1981, 558). Hänen elämänasenteensa kuvauksessa hyödynnetyt fyysisen eläimellisyyden metaforat (*predator*; *anaconda love*) korostavat menetetyt suhteen fyysisyyttä ja hänen rajoittunutta käsitystään ihmissuhteesta ainoastaan seksuaalisena kanssakäymisenä. Willis (1984, 275) on huomionut saman rajoittuneisuuden määrittävän myös muita Morrisonin naishenkilöhahmoja – etenkin Milkmanin äitiä Ruthia.

Ruth on nainen, jonka elämää tuntuvat määrittävän miltei ainoastaan hänen elämänsä miehet: hänellä on kieroutunut suhde isäänsä, väkivaltainen ja riitainen avioliitto Maconin kanssa sekä ylisuojeleva ja liiallisen kiinteä suhde poikaansa Milkmaniin. Kertojan fokalisoidessa Ruthin pohdintoja perheestään naisen pakkomielleinen asenne mieshenkilöitä kohtaan käy selväksi siinä, miten hänen ajatuksensa osoittavat hänen lopulta olevan kyvytön todella tuntemaan ketään heistä. Kertoja osoittaa kommenteillaan, ettei Ruth ole kiinnostunut miehistä niinkään yksilöinä tai ihmisinä, vaan päänsä sisällä luomina kuvitelmina. Esimerkkinä tästä on Ruthin asennoituminen poikaansa jo tämän syntymästä lähtien: ”When the baby was born the day after she stood in the snow [--], she regarded him as a beautiful toy, a respite, a distraction, a physical pleasure as she nursed him” (*Song*, 146-147). Ruthilla ja Maconilla on myös kaksi tytärtä, joita kohtaan Ruth ei osoita samanlaista kiinnostusta, mikä korostaa miehiin kiinnittyvän fiksaation ilmenemistä.

kenties hänen oman mielenterveytensä kyseenalaiseksi: ”It's just as well he left. Soon I would have torn the flesh from his face to see if I was right about the gold and nobody would have understood that kind of curiosity. They would have believed that I wanted to hurt him just like the little boy who fell down the steps and broke his leg and the people think I pushed him just because I looked at it.” (*Sula*, 136–137.)

Kuoleman ja seksuaalisuuden välinen kamppailu ja tiukka yhteenkietoutuminen ovat vakituisesti läsnä Ruthin elämässä: hän pyrkii pääsemään eroon ensimmäisestä pitääkseen toisen itsellään. Ruthin seksuaalinen, jopa nekrofilinen suhde isään on syy hänen avioliittonsa kuihtumiseen Maconin kanssa. Tästä koitua yksinäisyyden ja tukahdutetun seksuaalisuuden tunne taas johtaa Ruthin etsimään tyydytystä poikansa imettämisestä ja myöhemmin säännöllisistä visiiteistä isänsä haudalla. Ruth ei ole kosketuksissa kuoleman kanssa ainoastaan nekrofilisiä intohimojaan toteuttamalla, sillä hänen kerrotaan myös joutuvan puolustamaan vielä syntymätöntä Milkmania Macon-isän yrittäessä vahingoittaa tätä. Saadessaan tietää, että hänen poikansa on vaarassa Hagarin tappouhkausten takia, Ruth ryhtyy uudelleen taistoon kuolemaa vastaan. Ruthin minuutta määrittävän miesobsession kokonaisvaltaisuus ilmenee kerronnan kautta, kun Milkmaniin kohdistuneet tunteet sekoittuvat tunteisiin isää kohtaan:

She had the same calmness and efficiency with which she cared for the doctor, putting her hand on death's chest and holding him back, denying him, keeping her father alive even past the point where he wanted to be alive, past pain on into disgust and horror at having to smell himself in his next breath. Past that until he was too sick to fight her efforts to keep him alive, lingering in absolute hatred of this woman who would not grant him peace, but kept her shining lightish eyes fixed on him like magnets holding him from the narrow earth he longed for. (*Song*, 149.)

Yllä oleva lainaus osoittaa, kuinka keskeinen asema ulkopuolisella ja kaikkietävällä kertojalla on osoittamassa sitä, miten monimutkaisesta kerrontastrategiasta ja mielen konstruoimisesta on kyse. Kertoja kuvaa Ruthin tunnetilaa tämän valmistautuessa puolustamaan poikansa henkeä vertaamalla sitä siihen mielentilaan, jossa Ruth oli yrittäessään pitää sairasta isäänsä elossa tämän oman tahdon vastaisesti. Ruthin rauhallisuus ja tehokkuus ja pojastaan tai isästään välittäminen näyttäytyvät hyvin ironisessa, jopa vastenmielisessä valossa, kun isän tahto kuolla tulee ilmi. Katkelman alussa fokalisoinnin voidaan nähdä kiinnittyvän Ruthiin, kun siitä eteenpäin pikku hiljaa lukijalle herää kysymys, kenen tajunnasta ja näkökulmasta esityksessä onkaan kyse. Siihen sekoittuu nimittäin kuolevan isän fokalisointi ”absolute hatred of this woman who would not grant him peace...”, jota loogisesti ei voi pitää Ruthin omana ajatuksena. Missä raja näiden kahden henkilön välisissä ajatuksissa menee? Rajanvedon ongelmallisuus nostaa esiin myös kysymyksen siitä, tiedostaako Ruth isänsä toivomusta kuolla pois. Kyse ei ole täysin Ruthin omasta mielenesityksestä, sillä sellaisena se olisi kokonaisuudessaan liian irvokas ja mieletön.

Näen Morrisonin hyödyntävän kyseisessä katkelmassa moninkertaisen kokemuksellisuuden välittämistä, mikä tuottaa vaikutelman kerronnallisuuden vastustamisesta (ks. Mäkelä & Tammi

2007, 242). Katkelma alkaa Ruthin kokemuksen kuvauksella (kokemus isän hoivaamisesta, jonka hän yhdistää tarinan nykyhetkessä poikansa hoivaamiseen), mutta siihen tunkeutuu kuolleen isän kokemus tämän viimeisenä elon hetkenä kaukana tarinan nykyhetkestä. Vaikka esityksen kokijoiksi voidaan paikantaa Ruth ja hänen isänsä, väitän, että ajan ja paikan hämärtyminen vuoksi lukijalle välittyy myös vaikutelma postmodernistisesta, ruumiittomasta (*disembodied*) kokemuksesta (ks. Fludernik 1996, 30). Tarinan nykyhetken ja menneisyyden kokemusten tullessa lukijan silmien eteen samanaikaisesti Ruthin kuvaus epätoivoisena naisena osoittautuu huomattavan ironiseksi: hyvät aiheet suojella poikaa kumoutuvat niiden tullessa verratiksi groteskiin mielikuvaan kärsivästä isästä ja häntä kiusaavasta tyttärestä.

Olen jo huomauttanut, että teoksen temaattisella tasolla Ruthin minuutta määrittävät hänen elämänsä miehet. Huomio vahvistuu entisestään, kun havainnoidaan, mitä tapahtuu rakenteellisella tasolla Ruthin mielenesityksessä, johon sotkeutuu mukaan isän mielenliikkeitä. Ruthin miehet ja kuoleman ja seksin välinen sota ovat jatkuvasti läsnä hänen mielenliikkeissään, mikä ei anna lukijalle mahdollisuutta lukea häntä kehittyvänä henkilöahmona: "Her passions were narrow but deep. Long deprived of sex, long dependent on self-manipulation, she saw her son's imminent death as the annihilation of the last occasion she had been made love to." (*Song*, 148.) Yksinäisyytensä takia Ruth näyttäytyy *Sula* ja *Song of Solomon* -romaanien pakkomielleisimpänä ja kenties sääliävimpänä henkilönä. Siinä missä esimerkiksi Nelin, Sulan ja Hagarin subjektiviteetit määrittävät miessuhteiden kautta vain jossain määrin ja etenkin osana hahmojensa kehittymistä tarinan kuluessa, Ruthin mieli ja minuus on lähtökohtaisesti ja staattisesti miesten valtaama. Hän ilmentää erityisen voimakkaasti morrisonilaista teemaa subjektiviteetin haalimisen ja kieltämisen välisestä problematiikasta (ks. Durrant 1999, 159).

Naisten epätoivolla ja pakkomielleisyydellä on myös kääntöpuolensa eli se, minkälaisia ihmisiä heidän elämänsä miehet ovat. Siirryn seuraavaksi käsittelemään romaanien tapoja esittää miestä ja miehiä. Mieshahmojen mielenesityksiä ja tekoja analysoidessani kiinnitän erityistä huomiota myös romaaneja tutkineiden Morrison-tutkijoiden tapaan rakentaa tulkintoja morrisonilaisesta mustasta maskuliinisuudesta ja sen kaikenkattavuudesta.

4.3. Juurettomat ja näkymättömät miehet

Minkälaisia miehiä kohdeteosten mieshenkilöt ovat? Minkälaisessa suhteessa ne ovat teosten implisiittisiin tekijöihin? Lähestyn näitä kysymyksiä seuraavaksi käsittelemällä kohdetekstieni mieshahmojen esittämistä ja huomioimalla samalla aiempien Morrison-tutkijoiden tekemiä tulkintoja niistä. Miessukupuolen representoimista Morrisonin tuotannossa on tutkittu eritoten tyypittelemällä mieshenkilöitä erilaisiin temaattisiin kategorioihin tai analysoimalla niiden panosta mustan maskuliinisuuden rakentumiselle kirjallisuudessa. Tarkoitukseni on tarkastella, miltä pohjalta tulkintoja romaanien miehistä ja maskuliinisuudesta (tai maskuliinisuuksista) on tehty, jotta voin valottaa erilaisia tapoja konstruoida Morrisonin teksteistä implisiittisiä tekijöitä. Lukijan panosta tekijän konstruomisessa ei pidä unohtaa, vaikka toki sitä ei pidä myöskään korostaa liikaa (ks. Pettersson 2005, 67–68). Morrisonin teoksia on tutkittu kohtuullisen paljon myös sukupuolen osalta ja täten voidaan sanoa, että erilaisia luentoja sukupuoleen liittyen on tarjolla runsaasti. Tulen tietysti esittämään myös omia tulkintojani sekä löytämiäni viittauksia esimerkiksi muualle Morrisonin kirjallisuuteen.

Monia romaanien miehiä leimaa kyvyttömyys asettua aloilleen ja sitoutua perheeseen. BoyBoy hylkää vaimonsa Evan ja heidän kolme lastaan karaten suureen kaupunkiin. Jude pettää vaimoan Neliä ja häipyä heti sen jälkeen kuvioista jättämällä vaimon yksin lasten kanssa. Jopa liberaali ja muista välittämätön Sula ajautuu lopulta ainoasta todellisesta parisuhteestaan yksinäisyyteen, kun Ajax ahdistuu naisen omistautumisesta ja pyrkii vapaaksi. Milkman ahdistuu Hagarin ripustautuvasta rakkaudesta ja pyrkii eroon hänestä miltei oman henkensä menettämisen kustannuksella. Hylkäystarinoiden taustalla kummittelee myytti lentävästä Solomonista, jonka riemukasta pakoa orjuudesta varjostaa Ryna-vaimon ja 21 lapsen jääminen jälkeen.

Kuten Solomonin myytti osoittaa, miesten toiminta voidaan tulkita sekä vapauden tavoitteluna että vastuuntunnettomana käytöksenä. Tämä teema on nähty ylipäätään laajemmaksi tavaksi ilmaista Morrisonin teoksissa rakentuvaa mustaa maskuliinisuutta. Teoksessaan *Born in a Mighty Bad Land. The Violent Man in African American Folklore and Fiction* Jerry H. Bryant (2003) käsittelee erillisessä luvussa (Toni Morrison. Ulysses, Badmen, and Archetypes – Abandoning Violence) morrisonilaisia mieshahmoja useassa teoksessa kiinnittämällä erityistä huomiota romaanien enemmän tai vähemmän pahoihin miehiin. Muun muassa *Sula* ja *Song of Solomon* -teoksista hän poimii analyysiinsa pahoja miehiä, joiden ”pahuus” määrittäytyä lainsuojattoman statuksen kautta: keskeisenä tekijänä tällaisten mieshahmojen toimivuudessa on henkilökohtaisen vapauden

tavoittelu, jota implisiittisesti tai kirjaimellisesti edustaa miesten erilaiset *quest*-yritelmät, jotka ulottuvat usein hyväksytyjen normien ulkopuolelle. (Bryant 2003, 181–182.)

Bryantin mielestä Milkman ja Guitar edustavat kahta erilaista, ellei jopa vastakkaista miestyyppiä Morrisonin tuotannossa. Hän väittää, että Milkmanin suosiman omaan itseen ja menneisyyteen suuntautuvan *questin* sijaan Guitar representoi mustan maskuliinisuuden väkivaltaista puolta ja että miehet muodostavat yhdessä uudenlaisen kokoonpanon perinteisestä badman-tyypistä.³⁶ (Bryant 2003, 185.) Kyseinen tyypittely osoittautuu kuitenkin ongelmalliseksi kumpienkin mieshahmojen osalta, kun romaanista asetetaan tarkempaan syyniin ja vertailuun useampien eri henkilöiden fokalisoinnit, mielenesitykset ja kertojan esitykset niistä sekä dialogi.

Milkmanin alkuperäinen ”quest” tarkoittaa itse asiassa hänen ja Guitarin havittelemaa kultakätköä, joka saa Milkmanin poistumaan mukavuusalueeltaan isojen rahojen toivossa. Kertoja ilmoittaa: “Milkman fantasized too, but not for the stationary things Guitar described. Milkman wanted boats, cars, airplanes, and the command of a large crew. He would be whimsical, generous, mysterious with his money.” (*Song*, 196–197.) Milkmanin menneisyyttä ja sukujuuria kohtaan tunteman kiinnostuksen korostaminen on tulkintana itse asiassa melko ontuva, kun huomioidaan, millaisia näkemyksiä hänellä kuvataan olevan vielä suhteellisen pitkälle teoksen tarinassa: ”He just wanted to beat a path away from his parents’ past, which was also their present and which was threatening to become his present as well” (*Song*, 197).

Useissa kerronnallisissa tilanteissa Milkmanin ja kertojan välit tuntuvat olevan hyvin läheiset sikäli, ettei heidän diskurssejaan ole helppoa erottaa toisistaan. Tästä huolimatta kertojan ääni kuuluu välillä myös ilmeisen ironisena miehen fokalisointien välissä, kuten seuraavassa katkelmassa on nähtävillä:

Sleeping with Hagar had made him generous. Or so he thought. Wide-spirited. Or so he imagined. Wide-spirited and generous enough to defend his mother, whom he almost never thought about, and to deck his father, whom he both feared and loved. (*Song*, 78.)

Tässä ajatukset Milkmanin itsekkyydestä ilmenevät niin varhaisessa vaiheessa teosta, että on uskottavampaa tulkita ne ennemmin kertojan ironisiksi kommentteiksi kuin Milkmanin omaksi havahtumiseksi ja epifanian hetkeksi. Miehen tietoisuus omasta itsekkyydestä sekä asenteet perhettä

³⁶ Milkmanin ja Guitarin muodostama uusi kokoonpano kommentoi hänen mukaansa kahta merkittävää 1970-luvun historiallista teemaa, Black Power -liikettä sekä henkisempää minuuden mustaa etsimistä (Bryant 2003, 185).

ja etenkin Hagaria kohtaan avartuvat vasta hänen matkansa loppuvaiheilla Shalimarissa, kun haaveet kullasta ovat murtuneet ja menneisyyden salaisuudet taas lähempänä saavuttamista. Kun Milkmanin kiinnostus muita ihmisiä kohtaan alkaa kasvaa ja itsekeskeisyys vähentyä, kertojan läsnäolo on edelleen merkittävä miehen mielenesityksissä:

Apparently he thought he deserved only to be loved - from a distance, though - and given what he wanted. And in return he would be... what? Pleasant? Generous? Maybe all he was really saying was: I am not responsible for your pain; share your happiness with me but not your unhappiness. (*Song*, 300.)

Esityksessä jopa toistuu edellisen katkelman termi ”generous”, joka aiemmin sai Milkmanin ironisesti näyttämään naiivilta. Kertojan läsnäolo tulee mieleen myös kysymysten jälkeisistä lauseista (ks. alleviivaukset), jotka välittävät erikoisen vaikutelman Milkmanista pohtimassa itseään itsensä ulkopuolella. Kyse on miehen mielensä sisällä rakentamasta eräänlaisesta kaksoisupotuksesta, jossa Milkman muodostaa hypoteesin *oman* mielensä mielenliikkeistä – ikään kuin kyseessä olisi joku toinen henkilö, jonka ajatuksia hän yrittää arvailla. Monimutkainen tulkinta mielenesityksestä on siinä mielessä relevantti juuri tässä romaanin kohdassa, että heti sen jälkeen kertoja kuvaa Milkmanin kokevan erikoisen ja voimakkaan ruumiillisen kokemuksen minuuden menetyksestä tai muuttumisesta

They were troublesome thoughts, but they wouldn't go away. Under the moon, on the ground, alone, with not even the sound of baying dogs to remind him that he was with other people, his self – the cocoon that was “personality” – gave away. He could barely see his own hand, and couldn't see his feet. He was only his breath, coming slower now, and his thoughts. The rest of him disappeared. (*Song*, 300.)

Jälleen Morrisonin teoksille keskeinen huojuvan subjektiviteetin teema nostaa päätään. Minuuden menetyksen metaforana toimiva ruumiillinen näkymättömyys muistuttaa etenkin Morrisonin esikoisromaanista *The Bluest Eye*, jossa identiteettikriisistä kärsivä nuori Pecola pyytää Jumalaa muuttamaan hänet täysin näkymättömäksi ja täten olemattomaksi (*The Bluest Eye*, 45). Morrisonin esikoisromaanina on tulkittu kriittisessä dialogissa eritoten aiempien afroamerikkalaisten Richard Wrightin *Native Son* (1940) ja Ralph Ellisonin *Invisible Man* (1952) -teosten kanssa. Kannustimena teosten välisten yhteyksien ja viittausten etsimiselle ovat toimineet Morrisonin omat kommentit

miesten teoksista: hänen mukaansa romaanit eivät onnistuneet kertomaan tai sanomaan jotain hänelle hänestä itsestään mustana naisena.³⁷ (Valkeakari 2004, 95–96.)

The Bluest Eye tai muut Morrisonin romaanit eivät tietenkään arvotu sen enempää Wrightin tai Ellisonin kuin vaikkapa Faulknerin tuotannon kautta, sillä ne ovat kaikki yksilöllisiä taideteoksia. Joka tapauksessa intertekstuaaliset viittaukset muuhun afroamerikkalaiseen kirjallisuuteen ovat olennaisia tutkimukseni mieshahmoja koskevien teemojen osalta. Erityisen mielenkiintoinen temaattinen yhtymäkohta ilmenee *Invisible Man* -teoksen päähenkilön/kertojan ja *Song of Solomon* -romaanin mieshahmojen välillä.³⁸ Ellisonin romaanin päähenkilö esittelee itsensä prologissa, jossa hän puhuttelemalla lukijaa perustelee hurjaa ja vastuutonta luonnettaan vetoamalla sosiaaliseen näkymättömyyteensä mustana miehenä:

I can hear you say, "What a horrible, irresponsible bastard!" And you're right. I leap to agree with you. I am one of the most irresponsible beings that ever lived. Irresponsibility is part of my invisibility; any way you face it, it is a denial. But to whom can I be responsible, and why should I be, when you refuse to see me? (*IM*, 16.)

Ellisonin näkymättömän miehen retoriikka on ilmeikästä ja puoleensavetävää, mikä ei ole suoraan verrattavissa Milkmanin ja kertojan diskurssien retoriseen yhteispeliin. Kertoja välittää kuitenkin paljon sellaisia Milkmanin ajatuksia, jotka pyrkivät enemmän tai vähemmän aktiivisesti puhuttelemaan lukijaa ja vetoamaan tähän: esimerkkinä tästä aiemmin käsitelty katkelma (ks. luku 2.2.2.), jossa mies vertaa Hagaria oluen juomiseen. Näkymättömyyden ja vastuuntunottomuuden välinen yhtälö on kiehtovalla tavalla läsnä Milkmanin henkilöhahmon kehittämisessä; hänen aiemmin esittämät toivomuksensa päästä eroon muiden osoittamasta liiallisesta huomiosta ja kiintymyksestä (*Song*, 197) realisoituvat hänen myöhemmässä epifaanisessa näkymättömyyden kokemuksessaan. Miehen vastuuntunottomuus saa Morrisonin teoksessa vastaiskun useilta naishenkilöiltä, erityisesti Circen ja Lenan kriittisistä kommentteista, kuten olen aiemmin luvun 2.5. luvussa osoittanut.

³⁷ Helsingin Sanomien toimittajan Jukka Petäjän haastattelussa Morrison toteaa lähtökohdistaan oman kirjoittamisen aloittamiselle: "Yksi kimmoke kirjoittamiselle oli se, etten löytänyt afroamerikkalaisesta kirjallisuudesta sellaisia kirjoja, joita olisin itse halunnut lukea. Päätin itse kirjoittaa sellaisen." (Petäjä 2010.)

³⁸ Morrisonin esikoisromaanin toimii muutenkin linkkinä *Song of Solomonin* ja Ellisonin teoksen välillä: Valkeakari (2004, 96) huomauttaa, että *Invisible Man* ja *The Bluest Eye* edustavat molemmat *Bildungsroman* -genreä (vaikka jälkimmäiseen on liitetty myös *Antibildungsroman* -nimike), joka on relevantti määrite myös omalle kohdetekstilleni ja siinä esitetyille Milkmanin henkiseen kasvukehitykselle. Ellisonin teos ja *The Bluest Eye* hyödyntävät molemmat blueskertomuksen traditiota teemojen ja rakenteen osalta (mt.), mikä, kuten todettua, on havaittavissa myös *Song of Solomon* -romaanin mies- ja naisteemoista (samat teemat myös *Sulassa*) ja blues-laulujen läsnäolosta.

Bryant (2003, 185) korostaa Guitarin toimintaa väkivaltaisena ja armottomana palkkamurhaajana tavalla, joka mielestäni yksinkertaistaa näin näkyvän ja merkittävän henkilöahmon rakentumista teoksessa. Guitarilla ei ole kenties varsinaista ”questia” meneillään vanhempinsa sukujuurien selvittämiseksi, mutta selitykseksi sille ei mielestäni riitä, ettei häntä kiinnostaisi mikään muu kuin ihmisten tappaminen. Itse asiassa juuri Guitarista tuodaan esille luonteenpiirre, jossa korostuu hänen mielenkiintonsa ja välittämisensä perhettä kohtaan:

Guitar, eschewing his recent ascetism, allowed himself the pleasure of waking up old dreams: what he would buy for his grandmother and her brother, Uncle Billy, the one who had come up from Florida to help raise them all after his father died; the marker he would buy for his father’s grave, “pink with lilies carved on it”, then stuff for his brother and sisters, and his sisters’ children. (*Song*, 196.)

Useat asiat kieltämättä painottavat Guitarin henkilöahmon “kehittymättömiä” puolia: katkeroituminen isän väkivaltaisesta kuolemasta ja tämän valkoisten työnantajien välinpitämättömyydestä tapahtumaa kohtaan, liittyminen Seven Days-salamurhajärjestön jäseneksi ja viattomien valkoisten murhaaminen rotupoliittisina kostontekoina. Hänen kasvunsa ei etene tarinassa siis tyypillisen *Bildungsroman*-kaavan kautta; kertojan sijoittuminen suhteessa Guitarin ei etene tasaisesti lähentyen. On kuitenkin havainnollistavaa pohtia Guitarin ja implisiittisen tekijän välisen suhteen läheisyyttä hieman tarkemmin. Väkivaltaisuudestaan huolimatta Guitar on nimittäin henkilö, jonka kautta esitetään useita koko teoksen kannalta keskeisiä näkökohtia, joita useat tutkijat ovat hyödyntäneet suoraan tulkittessaan teosta. Eräs näistä näkökohdista on mustan miehen dilemma, jota olen siteerannut jo johdantoluvun 1.1. alussa: dialogissaan Milkmanin kanssa Guitar toteaa ironisesti mustan miehen olevan hyvin tukalassa tilanteessa, koska kaikki havittelevat hänen elämäänsä ja vapauttaan sekä hyvässä että pahassa (*Song*, 242). Samankaltainen piikittelevä kommentti kuuluu naisnäkökulmasta Sulan esittämänä (*Sula*, 104).

Van Tol ja Bakerman esittävät molemmat, että eräs keskeinen teema *Song of Solomonissa* on yhteisöllisen rakkauden tärkeys. Heidän mukaansa Hagarin onneton kohtalo johtuu juuri yhteisöllisen rakkauden puutteesta, johon hänen yhteiskunnallisesti marginaaliset äitinsä ja isoäitinsä eivät ole kykeneet tarjoamaan ratkaisua. (van Tol; Bakerman 1981, 558–559.) Väite on perusteltu, mutta kiinnostavaa on, että perustelut sille löytyvät juuri Guitarin mielenesityksestä ja sen avoimesta tavasta todeta syy Hagarin onnettomuuteen:

He looked at her again. Pretty. Pretty little black girl. Pretty little black-skinned girl. What had Pilate done to her? Hadn’t anybody told her the things she ought to know? He thought of his

two sisters, grown women now who could deal, and the litany of their growing up. Where's your daddy? Your mama know you out here in the street? Put something on your head. You gonna catch your death a cold. [--] Neither Pilate nor Reba knew that Hagar was not like them. Not strong enough, like Pilate, not simple enough, like Reba, to make up her life as they had. She needed what most colored girls needed: a chorus of mamas, grandmamas, aunts, cousins, sisters, neighbors, Sunday school teachers, best girl friends, and what all to give her the strength life demanded of her – and the humor with which to live it.

(*Song*, 331–332.)

Väitän, että ilman tätä Guitarin upotettua kuvausta hänen ajatuksistaan Milkmanin hylkäämää Hagaria kohtaan mainittujen tutkijoiden tai muiden lukijoiden mahdollisuudet tulkita yhteisöllisen rakkauden merkitystä eivät olisi läheskään yhtä hyvät. Guitarin mielenliikkeet on tarpeen ottaa huomioon siksi, että laajemmassakin kontekstissa juuri hänen kauttaan välittyy lukijalle positiivisia perheeseen liittyviä käsityksiä, ja mikä kiinnostavaa, juuri Guitarin ajatuksissa huomioidaan tyttöjen ja naisten perhesuhteet. Nämä käsitykset tuovat vastapainoa esimerkiksi Milkmanin kautta ilmaistuille ongelmallisemmille asenteille ja näkemyksille perheeseen liittyen. Tiivistettynä: implisiittinen tekijä välittää hyvin monimutkaisen ja -ulotteisen ”pahan miehen” kautta teoksen keskeisiä ideologisia pointteja. Morrisonin teosten kertojaan Lanserin (1992, 16) mukaan kiinnittyvä tekijällinen ääni on ideologisesti liitettävissä myös tietyissä tilanteissa henkilöihin, kuten tässä tapauksessa Guitariin.

Kohdetekstieni mieshenkilöistä löytyy vastuuntunnettomien ja näkymättömien miesten jatkumoon kuulumaton hahmo nimeltä Shadrack. Vaikka Shadrack on tarinamaailmassaan Bottom-yhteisön väheksymä ja siitä erottuva, huomattavan vastuuttomalta vaikuttava henkilö, hänen esiintymisensä tuottaa lukijalle kovin erilaisen, läheisemmän vaikutelman. Shadrackin kautta lukijalle avataan sodassa traumatisoituneen ja yksinäiseksi jääneen henkilön mieltä, ajatuksia ja tunteita. Shadrack on olennainen henkilö myös suhteessa muihin tarinamaailman henkilöihin: hänen ja Sulan välillä on erityinen sanaton suhde, puhumattakaan siitä, kuinka suuri vaikutus miehellä on loppujen lopuksi muihin Bottomin asukkaisiin. Shadrackin luonteen ja hänen mielenkuvauksensa välillä vallitsee erikoinen yhtälö: kertoja esittää hänet romaanien mieshahmoista kaikkein sentimentaalisimpana ja samalla kertomuksen luomat lähtökohdat muistuttavat hänen mielensä järkkyneestä, traumatisoituneesta ja muiden henkilöiden silmissä hallitsemattomasta tilasta.

Maailman kaunokirjallisuudesta löytyy paljon esimerkkejä hullun, paranoidin ja hallitsemattoman mielen kuvauksista. Morrisonin teoksessa Shadrackin mielenvikaisuus näyttäytyy ulkoisesti eli eritoten muiden henkilöiden kautta: “[T]hey knew Shadrack was crazy but that did not mean that he didn't have any sense or, even more important, that he had no power.” (*Sula*, 15); “Passengers in

dark, square cars shuttered their eyes at what they took to be a drunken man” (mt., 12). Shadrackin omien mielenliikkeiden kuvausta leimaavat taas niin pirstaleiset kuin järjestäytyneemmät mielenesitykset. Shadrackin ympärillä elävät henkilöt tiedostavat hänen mielenvikaisuutensa, mutta he eivät tiedosta miehen herkempää puolta, johon lukijan taas sallitaan tutustua. Juuri Shadrack on *Sulan* hahmoista se, jonka tunteiden yhteydessä puhutaan avoimimmin ja puhtaimmin rakkaudesta: Kertoja kuvaa miehen kiintyvän hänen kotonaan lyhyesti vierailleeseen punarintaan ja tulevan kovin surulliseksi, kun lintu jättää hänet yksin (*Sula*, 156). Koskettavaa on myös Shadrackin ripustautuminen Sula-tytöltä lapsena tippuneeseen vyöhön, joka edustaa miehelle vuosikymmenien ajan ainoaa kontaktia toiseen ihmiseen:

It was pleasant living with that sign of a visitor, his only one. And after a while he was able to connect the belt with the face, the tadpole-over-the-eye-face that he sometimes saw up in the Bottom. His visitor, his company, his guest, his social life, his woman, his daughter, his friend – they all hung there on a nail near his bed. (*Sula*, 157.)

Miehen mielen hajonneisuutta korostetaan tekstissä esimerkiksi rikkonaisten virkkeiden ja toiston avulla:

Twenty-two years old, weak, hot, frightened, not daring to acknowledge the fact that he didn't even know who or what he was...with no past, no language, no tribe, no source, no address book, no comb, no pencil, no clock, no pocket handkerchief, no rug, no bed, no can opener, no faded postcard, no soap, no key, no tobacco opener, no soiled underwear and nothing nothing nothing to do (*Sula*, 12.)

Mäkelä ehdottaa, että modernistisille kerrontakeinoille rinnasteisena on nähtävissä ennemmin juuri pakkomielteinen, taiteellinen ja jopa vainoharhainen mieli kuin ”tavallinen” ihmismieli, joka turvautuu arkisiin jokapäiväisiin kokemuksiin. Hänen mukaansa fiktion luomilla esityksillä on siis mahdollisuus vääristää ihmismieltä verbalisoimalla rajattomasti monimutkaisia ja moninkertaisia mentaalisia toimintoja. (Mäkelä 2006, 257.) Shadrackin mielenesitysten kannalta Mäkelän huomiossa on olennaista erityisesti ajatus fiktion mahdollisuuksista hämärtää rajoja mielenterveydellisesti terveen ja hullun välillä (mt.) eli muuttaa kulttuurissa luotuja stereotyyppisiä käsityksiä ihmismielen toimimisesta. Toistoa hyödyntävä tajunnanvirtamainen esitys muistuttaa aiemmassa alaluvussa analysoidusta Nelin sisäisestä monologista: lukijalle välittyvä mielikuva hätäisestä ja epätoivoisesta ihmismielestä. Vapautta tai pakotietä erinäisistä syistä etsivien mieshahmojen³⁹ (kuten Milkmanin tai BoyBoyn) sijaan Shadrackin mielenliikkeissä tunne

³⁹ Bryant (2003, 186) nimittää tätä morrisonilaista miestyyppeä Odysseus-vaeltelijaksi (*Ulysses-style wanderer*).

juurettomuudesta syntyy sodan järjettömyyksien aiheuttamasta traumasta, joka ei salli miehen palata sotaan edeltäneeseen normaaliin psyykkiseen elämään. Katkelman ensimmäinen lause kuitenkin muistuttaa edelleen kertojan roolin tärkeydestä mielenliikkeiden välittämisessä (ks. Palmer 2004, 69): Shadrackin luettelomaisesti juoksevat ajatukset tarvitsevat jonkinlaista kontekstointia kertojalta (ks. alleviivaus), ja tässä tapauksessa tarpeellisenä selityksenä lukijalle välitetään tieto siitä, että hän ei uskalla tai kykene tiedostamaan mielessään vallitsevaa hämmennystä.

Ympäristöllisistä olosuhteista aiheutuva yksilön mahdollisuuksien haaskaus on Morrisonin tuotannossa usein esiintyvä naturalistinen teema (Cormier-Hamilton 1994, 115, 123). *Sulassa* ensimmäisestä maailmansodasta rasistiseen yhteiskuntaan palaavat järkkyneet miehet Shadrack ja Plum toteuttavat tätä teemaa oivallisesti. Plumin mieli hämärretään huumeilla; Shadrackin yksinäisen hulluuden (toisaalta julkisen: mies järjestää bottomilaisille vuosittain kulkueen Kansallisen itsemurhapäivän juhlimista varten) kautta manifestoidaan rasistisen ja ennakkoluuloisen yhteiskunnan vaikutuksia yksilöön. Tekstin tapa käsitellä erityisen hankalaa ihmismieltä näyttää lukijalleen kaksi eri vaihtoehtoa, joista toisessa mielen sisään ei sallita pääsyä ja toiseen sukeltaan syvällisemmin.

Juuri herkkyydessään ja järkkyneisyydessään syvällisempi sukeltaminen Shadrackin mieleen poikkeaa kohdetekstien monen muun mieshenkilön mielen esittämisestä. Marcellus Blountin analyysi afroamerikkalaisen Gwendolyn Brooks'n runoissa esitetyistä mustista miehistä kiinnittää huomion runojen tapaan taistella valkoisen heteroseksuaalisen patriarkaalisuuden ideaaleja vastaan. Brooks'n runojen miespuhujien yksilölliset ja yksityiset äänet haastavat hänen mukaansa rasismiin ja seksismiin nojaavia maskuliinisuuden ilmentymiä muualla afroamerikkalaisessa kirjallisuudessa. (Blount 1999, 136.) Vaikka Brooks ja Morrison edustavat aivan eri kirjallisuuslajeja, myös *Sulassa* ”epätyypillisen” herkäät Shadrackin mielenesitykset tuovat esille poikkeavaa ja samalla merkittävässä roolissa olevaa tapaa esittää miehenä olemista. On omituista, ettei läpikäymässäni Morrison-tutkimuksessa ole kiinnitetty huomiota *Sulan* tähän sukupuolirepresentaatioon, vaan on ennemmin korostettu teoksen arvoa naisten välisten suhteiden kuvaajana tai miesten questia vapauteen.

Kaikki kohdeteksteissäni rakentuvat mieshenkilöt eivät ole yhtä eksplisiittisesti läsnä mieleltään tai kieleltään kuin Shadrack tai Milkman ja Guitar ovat. *Sulassa* Evan aviomies BoyBoy on vastuuntunnettomuuden ja näkymättömyyden yhteispelin ruumiillistuma: hänen äänensä ilmenee

dialogissa hyvin harvoin, eikä kerronnasta löydy juuri katkelmaa, jossa olisi suoraan luettavissa miehen mielenliikkeitä. BoyBoyn rooli näyttää olevan tekstin tasolla hyvin vähäinen, temaattisesti hän on merkittävä juuri itsekkään tekonsa kautta. Keskeisimmät kerronnalliset tilanteet, joissa hänet joko mainitaan tai joissa hän on läsnä, ovat BoyBoyn lähdöstä ja sen syistä kertominen sekä kohtaaminen, jossa hän palaa vuosien päästä tapaamaan Evaa lyhyesti. Miehen ajatusmaailmaa ei voi väittää täysin näkymättömäksi tai pääsemättömäksi, kuten ensimmäinen katkelma osoittaa:

After five years of a sad and disgruntled marriage BoyBoy took off. During the time they were together he was very much preoccupied with other women and not home much. He did whatever he could that he liked, and he liked womanizing best, drinking second, and abusing Eva third. When he left in November, Eva had \$1.65, five eggs, three beets and no idea of what or how to feel. (*Sula*, 32.)

Kovin suoraa pääsyä syvälle henkilön mieleen ei edelleenkään ole saavutettavissa. Ensimmäisessä lauseessa mainitut avioliiton aiheuttama suru ja tyytymättömyys kiinnittyvät myöhempien lauseiden kontekstissa ennemmin väkivallasta ja yksinäisyydestä kärsineeseen Evaan kuin mieheen itseensä. Katkelmasta on siis luettavissa viittauksia sekä BoyBoyn että Evan ajatuksiin, vaikka ainakin miehen osalta kertojan välittämät ajatukset hänen mieltymyksistään herättävät lukijassa enemmän kysymyksiä kuin vastauksia: miksi hän juo ja pettää ja pahoinpitelee vaimoaan? Miksi hän jättää perheensä? Ainakaan syytä BoyBoyn surullisuuteen ei tarjota.

Koska BoyBoy esiintyy teoksessa niin vähän, häneen liitettävissä olevat ajatukset ja ajatusten ja tekojen väliset suhteet eivät kannusta lukijaa tulkitsemaan niiden seurauksia pelkästään esitetyssä ja ilmeisimmässä kontekstissaan, vaan niitä on pakko hyödyntää myös koko henkilöhahmosta muodostettavan yhtenäisen mielikuvan rakentamisessa (vrt. Palmer 2004, 217–218). Katkelmassa esitetyn perusteella lukija voi tulkita, että BoyBoy on ilmeisen itsekäs persoona. Tätä kovin syvällisempää tai monisyisempää kuvausta hahmosta olisi kiehtovaa, mutta katkelman perusteella mielestäni perusteetonta tehdä. Vaikka esitys tarjoaa pieniä vihjeitä miehen ajatusmaailmasta, se myös asettaa vahvasti kyseenalaiseksi pääsyn kaikkien henkilöiden mieleen.

Kohtauksessa, jossa BoyBoy palaa tapaamaan Evaa, lukija voi pyrkiä lukemaan miehen mielenliikkeitä hänen ulkoisen ilmeensä ja fyysisten tekojen perusteella. Olen lyhentänyt katkelman niin, että siinä näkyvät BoyBoihin viittaavat esitykset, sillä kokonaisuudessaan Evan ja BoyBoyn kohtaaminen sisältää myös paljon Evan mielenliikkeitä kuvaavia ilmaisuja.

He opened the door and stood smiling, a picture of prosperity and good will. His shoes were a shiny orange, and he had on a citified straw hat, a light-blue-suit, and a cat's head stickpin in his tie. Eva smiled and told him to sit himself down. He smiled too. [--] He swept his hat off with a satisfied gesture. His nails were long and shiny. [--]Talking about his appointments and exuding an odor of new money and idleness, he danced down the steps and strutted toward the pea-green dress. (*Sula*, 35–36.)

Kertojan esitys on mitä ilmeisimmin herkeämättä kiinni Evan fokalisoinnissa: Eva havaitsee BoyBoyn hymyn, vaurauden, räikeät vaatteet, tyytyväisen eleen hattua poistaessa sekä rahan hajun. Tämä voidaan muotoilla niin, että kertoja näyttää lukijalle Evan ajattelemassa BoyBoyta, mikä luo siis kaksoisupotetun kuvauksen. Hänen havaintonsa miehestä vaikuttavat ensin pinnallisilta fyysisiltä huomioilta, mutta ne muuttuvat pikkuhiljaa tarkemmiksi ja yksityiskohtaisemmiksi johtopäätöksiksi. Kohtaamisen päätyttyä Evan kuvataan katartisesti tiedostavan omat tunteensa miestä kohtaan: "It hit her like a sledge hammer, and it was then that she knew what to feel. A liquid trail of hate flooded her chest." (*Sula*, 36.)

BoyBoyn ajatuksiin pääsy on edelleen ongelmallinen kysymys: hänen fyysiset eleensä ovat esillä Evan fokalisoinnin ja kertojan diskurssin kautta, mutta miehen fyysisen toiminnan kytkeminen hänen mentaaliseen toimintaansa jää paljolti lukijan vastuulle. Ihmislajiin kuuluva kognitiivinen taipumuksemme saa meidät päättelemään, että pelkkien fyysisten tekojenkin takana piilee jokin tietty mielentila (Zunshine 2003, 277). Evan hymy osoittautuu lopulta vain kulissiksi, jolla hän verhoaa hämmentyneitä ja tukahdutettuja vihan tunteitaan. BoyBoyn hymy ja tanssahtelu ovat ensisijaisesti tulkittavissa positiivisina tunteina, mutta koska ne ilmenevät samassa yhteydessä Evan epäaidon hymyn kanssa, voidaan olettaa, että miehen (näyttävyyydessään jopa ironisesti) huoliteltu ulkoinen ilme onkin vain teeskennelyä. Tulkintaa miehen falskista iloisuudesta vahvistaa Evan tekemä yksityiskohtainen havainto, joka murtaa miehen imagon näyttävyyttä: "Underneath all of that shine she saw defeat in the stalk of his neck and the curious tight way he held his shoulders" (*Sula*, 36).

On kiinnostavaa, kuinka teksti rakentaa esityksen, jossa miehestä ensin esitetyt fyysiset eleet ja teot ovat toisen henkilön (Evan) mielenliikkeisiin suhteutettuina luettavissa lopulta päinvastaisena. BoyBoyn ja Evan välisessä kohtaamisessa ei ole mielenesitysten osalta kyse siis pelkästään "hemingwaymaisesta" (ks. Zunshine 2003, 277) tavasta pakottaa lukija lukemaan pinnallisemmat, fyysiset esitykset ilmaisuina henkilöiden sisäisestä mielentilasta. Sen lisäksi Morrison kietoo mies- ja naishahmon mielenesitykset peruuttamattomalla tavalla kiinni toisiinsa. Dialoginen kamppailu mies- ja naishahmojen mielten välillä on luettavissa kohdeteksteistäni myös muiden henkilöiden

kautta, kuten olen tähän mennessä osoittanut esimerkiksi Ruthin ja hänen isänsä mielenesitysten osalta. BoyBoyn ja Evan mielenesitykset ovat dialogisia siinä bahtinilaisessa mielessä, että tekstissä esitettyyn diskurssiin sisältyy myös se, mikä ei tule varsinaisesti sanotuksi (ks. Lock 2001, 85), vaan mikä lukijan tulee onkia kuvatusta esille.

4.4. Kollektiivisen kerronnan merkitys

Tähän mennessä olen keskittynyt sellaisiin fokalisointeihin ja mielenesityksiin, jotka ainakin lähtökohtaisesti ovat kuuluneet yksittäisille henkilöille – vaikka useissa niistä on korostunut myös esitysten dialoginen aspekti, jota Mäkelää (2006, 257) mukaillen voisi kutsua duaalisen tajunnan (*dual cognition*) ilmenemiseksi. Kohdetekstini käsittävät myös eksplisiittisesti dialogisia tai polyfonisia mielenesityksiä, jotka rakentuvat romaanien isompien tai pienempien henkilöryhmien ja kollektiivien tiivistä ja yhteisestä ajattelusta ja toiminnasta ja niiden esittämisestä kerronnan tasolla. Lähestyn näitä dialogisia ja kollektiivisia kerronnallisia esityksiä Uri Margolinin (2000, 591) kollektiivisen kertomuksen agentin (*collective narrative agent*) ja Alan Palmerin (2004, 218) intermentaalisen ajatuksen (*intermental thought*) käsitteiden ja typologioiden kautta.

Margolin määrittelee kollektiivisen kerronnallisen agentin toteutumiseksi kolme ehtoa: Ensimmäinen kertomukseen on useisiin esityksiin sisällyttävä ilmaisu, jotka osoittavat kertovan tai kokevan agentin⁴⁰ kollektiivisuutta, pluraalisuutta tai ryhmämäisyyttä. Tällaisia ovat esimerkiksi erilaiset määräisessä monikossa esiintyvät nominit tai monikolliset persoonapronominit. (Margolin 2000, 591, 593.) Toiseksi näiden ilmaisujen kanssa täytyy verbeissä ilmetä kollektiivisuutta ja yhdessä toimimista korostavia predikaatteja (mt., 593–594). Kolmanneksi olennaista on myös kollektiivin tai ryhmän kerronnallisen (tai kokevan ja kerrotun) position eksplikoituminen useissa temaattisissa rooleissa kertomuksen aikana (mt., 594).

Palmerin käsite intermentaalinen ajatus viittaa kahden tai useamman toisilleen enemmän tai vähemmän läheisen henkilön (myös hetkelliseen) yhdistettyyn ja jaettuun kommunaaliseen ajatteluun. Hänen mukaansa ajattelu luonnehtii etenkin he-muotoa käyttävää ja epämuodollisia, pienempiä ryhmiä koskevaa kerrontaa (Palmer 2004, 218, 219; vrt. painotukseen me-muotoisesta

⁴⁰ Margolin (2000, 591, 593) käyttää termiä ”argument position” viittaamaan agenttiin, jonka ominaisuutta kollektiivisuus määrittää. Ilmaisuihin on jokseenkin epäselvä sikäli, etten ole varma, tarkoittaako hän sillä nimenomaan kertojaa vai esimerkiksi fokalisoijaa vai molempia. Hänen artikkelissaan käytettyjen tekstiesimerkkien perusteella arvioin, että hän laskee mukaan niin kertovan kuin kokevan, fokalisoivan, ”tason”.

kollektiivisesta kerronnasta: etenkin Margolin 1996). Keskeistä on tunnistaa yhdistetyn toiminnan ja yhdistetyn ajattelun keskinäinen läheisyys kirjallisuuden esitystavoissa (mt., 220). Toiminnan ja ajattelun yhteyttä edustava intermentaalinen ajattelu sisältää kaiken kaikkiaan alustavasti jaetun päätöksen jostain asiasta, yhdistetyn havainnon, jaetun arvioinnin tehdystä havainnosta sekä ryhmässä tehdyn päätöksen toiminnasta (mt., 222).

Sulan Bottom-yhteisön kerronnallisista esityksistä on löydettävissä piirteitä, joissa toteutuvat kaikki Margolinin (2000) asettamat ehdot ainakin osittain. En väitä, että yhteisö toimisi romaanissa päähenkilön asemassa⁴¹ ainakaan yksinään, sillä Sula ja Nel ovat kiistämättä varsinaisia päähenkilöitä. Tästä huolimatta Bottomin yhteisöä hyödynnetään toistuvasti ja merkittävästi koko tarinankulun ajan romaanissa, jolloin yhteisö on tulkittavissa yhdeksi keskeiseksi ”henkilöksi”. Kyseessä ei ole siis vain sekundäärinen taustaroolin omaksuva yhteisökuvaus (vrt. Margolin 2000, 592; ks. myös Palmer 2004, 220). Bottomin yhteisö on ensimmäinen asia, jonka heterodiegeettinen kertoja lukijalle esittelee ennen varsinaisen tarinan alkua: ”A joke. A nigger joke. That was the way it got started. Not the town, of course, but that part of town where the Negroes lived, the part they called the Bottom in spite of the fact that it was up in the hills.” (*Sula*, 4.)

Bottom-yhteisöön viitataan useilla ilmaisuilla. Esimerkkejä: ”the people in the Bottom shook their heads and said Sula was a roach” (*Sula*, 112), ”the people in the town were frightened” (mt., 14), ”the grown people looked out from behind curtains” (mt., 15), ”the black people looked at evil stony-eyed and let it run” (mt., 113) ja ”they waited in vain” (mt., 73). Toistuvaa on myös yhteisön esittäminen sukupuolen mukaan miehinä ja naisina: ”some of the men, who as boys had dated her” (mt., 115) ja ”the old women draw their lips together ” (mt., 112). Kuten esimerkeissä käytetyt predikaatit osoittavat, verbit (paitsi ehkä viimeisin esimerkki) eivät korosta vaikutelmaa yhteisöllisestä perspektiivistä ainakaan siinä mielessä kuin Margolin ehdoissaan esittää: verbit voisivat viitata myös vain yhden henkilön yksin suorittamaan tekoon. Palmer kuitenkin huomauttaa, että tällaisissa tapauksissa on tärkeää huomioida mahdollinen harmaa alue yksilöiden erillisten tekojen ja ryhmässä suoritettujen tekojen välillä; yksilöllisemmätkin ilmaisut voivat viitata kollektiiviseen toimintaan laajemmassa fyysisessä tai sosiaalisessa kontekstissa (Palmer 2004, 221). *Sulassa* yhteisölliset ilmaukset ilmenevät toistuvasti ja jatkuvasti ja tuottavat täten vahvan kollektiivisuuden tunnun, jolloin lukija mielestäni lukee ilmaukset yhteisön yhteisesti suorittamina tekoina tai tuntemina emootioina.

⁴¹ Vrt. vaatimukseen kollektiivisen kertomuksen toteutumiselle: ”A narrative is a collective narrative if a collective narrative agent occupies the protagonist role” (Margolin 2000, 591).

Yhteisön voidaan nähdä ajattelevan intermentaalisesti esimerkiksi kohdassa, jossa joukko bottomilaisia liittyy Shadrackin kulkueeseen ja saattaa itsensä joukkoitsemurhaan rikkoutuvassa tunnelissa. Ihmisten liikehdintää kuvataan termein, jotka korostavat yhtäältä yhdistynyttä toimintaa ja toisaalta yhteistä määränpäättä ja päätöstä toiminnan suhteen: ”Like antelopes they leaped over the little gate [--] old and young, women and children, lame and hearty, they killed, as best they could, the tunnel they were forbidden to build” (*Sula*, 161) ja ”[T]hey didn’t mean to go in [--] but in their need to kill it all [--] they went too deep, too far... (*Sula*, 161–162).

Temaattisesti yhteisön läsnäolon merkitys teoksen kerronnallisissa tilanteissa paljastuu sen suhteessa yksittäisiin henkilöihin. Bottomin kollektiivi kiedotaan kerronnassa erityisen tiiviisti kiinni Shadrackiin (ks. Shadrack edellisessä alaluvussa) ja Sulaan. Etenkin Sula nousee kertojan kuvauksessa yhteisön alituiseksi silmätikuksi: mustan naisen asema on teoksen keskiössä paljolti juuri yhteisön asukkaiden mielenliikkeiden ja ajatusten kuvauksissa. Sulan yliliberaalit tavat ja niiden ympärillä liikkuvat juorut saavat yhteisön asukkaista esiin kaksinaismoralistisia ajatusmalleja sukupuolirooleihin liittyen:

[T]he people in the Bottom shook their heads and said Sula was a roach. Later, when they saw how she took Jude, then ditched him for others [--], they forgot all about Hannah’s easy ways (or their own) and said she was a bitch.[--] But it was the men who gave her the final label, who fingerprinted her for all. [--] They said that Sula slept with white men. [--] Every one of them imagined the scene, each according to his own predilections - Sula underneath some white men - and it filled them with choking disgust. There was nothing lower she could do, nothing filthier. (*Sula*, 112–113.)

Kaksinaismoralistista varsinkin miesten intermentaalisisessa ajattelussa on luotu normi seksuaalikäytännöistä: mustat miehet saavat harrastaa seksiä valkoisten naisten kanssa, mutta mustien naisten toteuttamana tällainen rotujen välinen toiminta tulkitaan suoraan oman rodun pettämiseksi (ks. *Sula*, 113).

Margolin tähdentää, että kollektiivinen kerronta omaksuu kollektiivisen perspektiivin ryhmään kuuluvaan yksilöön nähden, jolloin kyseinen yksilö tulee esitetyksi sosiaalisen minuuden osana ja hänen tekonsa määrittävät nimenomaan ryhmään kuulumisen kautta (Margolin 2000, 591–592; ks. myös Margolin 1996, 128–129). Bottomin ihmisten kautta välitetään sukupuolittuneesti leimaavaa ja tuomitsevaa perspektiiviä Sulasta. Kollektiivisesta perspektiivistä huolimatta yhteisön Sulaan kohdistuvat ajatukset eivät tuota vaikutelmaa naisesta Bottomin sosiaalisen minuuden

ruumiillistumana, vaan projisoinnin vuoksi pikemminkin yhteisöstään jyrkästi erottuvana ja siihen kuulumattomana yksilönä. Kollektiivinen kerrontamuoto korostaa hyvin avoimesti hänen erilaisuuttaan muihin nähden: "Their evidence against Sula was contrived, but their conclusions about her were not. Sula was distinctly different." (*Sula*, 118.)

Sula –tutkijat ovat kiinnittäneet runsaasti huomiota Sulan ja Nelin väliseen tiiviiseen yhteyteen, jota jo kolmannessa luvussa käsittelin temaattiselta näkökannalta. Tuo yhteys välittyy lukijalle myös siinä, miten kertoja kuvaa heitä. Heitä yhdistävä intermentaalinen ajattelu ilmenee etenkin lapsuudessa ja varhaisuoruudessa, jolloin heidän välinsä ovat vielä ilmeisen harmoniset: "Joined in mutual admiration they watched each day as though it were a movie arranged for their amusement" (*Sula*, 55). Kertoja asettaa naisten välille myös etäisyyttä projisoiden sitä muuhun Bottomin väestöön. Sulan ja Nelin ollessa vielä tyttöjä he aiheuttavat harmittoman leikin tiimellyksessä vahingossa pienen Chicken Littlen hukkumiskuoleman. Pojan hautajaisissa kertoja korostaa heidän fyysistä ja henkistä erkaantumista toisistaan: "Nel and Sula did not touch hands or look at each other during the funeral. There was a space, a separateness between them." (*Sula*, 64.) Lukijalle vaikutelma etäisyydestä korostuu entisestään, kun muiden naishautajaisvieraiden kiinteä intermentaalisuus käy ilmi:

As Reverend Deal moved into his sermon, the hands of the women unfolded like pairs of raven's wings and flew high above their hats in the air. They did not hear all of what he said; they heard the one word, or phrase, or inflection that was for them the connection between the event and themselves. For some it was the term "Sweet Jesus." [--] They acknowledged the innocent child hiding in the corner of their hearts, holding a sugar-and-butter sandwich. [--] Or they thought of their son newly killed and remembered his legs in short pants and wondered where the bullet went in. (*Sula*, 65.)

Song of Solomonin kertoja ei alleviivaa yhtenäistä yhteisöä yhtä voimakkaasti. *Sulan* Bottomia osittain vastaava kollektiivi ryhmäajatteluineen ilmenee teoksen alussa sairaalan katolta lentävän ja muiden seuraaman Mr. Smithin hahmon kautta. Yksinäinen, vakuutusmaksujen kerääjänä työskentelevä Mr. Smith osoittautuu yhteisön ajatusten ja pohdintojen kohteeksi tavalla, jossa ajattelun ja toiminnan yhteisyys käyvät ilmi: "And the very young children couldn't make up their minds whether to watch the man circled in blue on the roof or the bits of red flashing around the ground" (*Song*, 11). "They were always half a month or so behind, and talked endlessly to him about paying ahead" (mt., 14). "So they thought he was probably a nice man [--] none of them suspected he had it in him [to jump down from the roof of the hospital] (mt., 15).

Milkmanin ja Hagarin rakkaussuhde dramaattisine käänneineen ravistelee kerronnassa yhteisön intermentaalisen ajattelun hereille. Hylätyn Hagarin yritykset tappaa rakastettunsa fokalisoivat nimettömän yhteisön kokonaisuudessaan:

Sometimes it took two days, or three, and the people who saw her passed the word along that Hagar "done took off after Milkman again." Women watched her out of their windows. Men looked up from their checker games and wondered if she'd make it this time. The lengths to which lost love drove men and women never surprised them. They had seen women pull their dresses over their heads and howl like dogs for lost love. And men who sat in doorways with pennies in their mouths for lost love. (*Song*, 142.)

Fokalisaatio myös jakautuu miesten ja naisten kesken, mikä on yhtymäkohta kohdetekstieni välillä intermentaalisen ajattelun tai kollektiivisen kerronnan esittämisessä. Kollektiivista kerrontaa käyttäessään Morrison päätyy kiinnostavasti aaltoilevassa liikkeessä erottamaan nais- ja miesnäkökulmat toisistaan ja liittämään ne jälleen yhteen. Tämä näkyy katkelman alleviivatuissa ilmauksissa, joissa naisten perspektiivin perään kuvataan miesten näkökulmaa ja lopulta perspektiivit yhdistyvät he-muotoon. Katkelman lainausmerkkeihin merkitty puhekielinen ilmaus "done took off after Milkman again" on muistutus Morrisonin romaanien käyttämästä tyylikeinosta, jossa henkilöiden puhe tunkeutuu kerronnalliseen esitykseen joko suoraan tai lainausmerkkeihin "alistettuna". Kyse on kollektiivisesta puheesta, jossa hämärän peittoon jätetään se, kuka (tai ketkä) ja kuinka moni henkilö ilmaisi itse asiassa tarinamaailmassa lausuu (Margolin 2000, 603).

Kollektiivisella yhteisöllä on paljon merkitystä myös muissa Morrisonin romaaneissa. *Paradise* -romaanissa Rubyn yhteisöä määrittää patriarkaallinen eetos ja "naisten suojelemisen" retoriikka. Nämä ilmenevät käytännössä etenkin niissä yhdeksässä mieshahmossa, jotka pyrkivät paikkaamaan henkilökohtaisia, taloudellisia ja sosiaalisia puutteitaan päättämällä hyökätä läheiseen nunnaluostariin. (Ikard 2007, 83–84.) *Paradise* -teoksen yhteisö toimii laajana symbolina sekä sukupuolen että rodun osalta: Se käsittelee mustaa maskuliinisuutta ja patriarkaalisuutta ja sen pulmallista mutta olemassa olevaa kytköstä valkoisen ideologian patriarkaalisuuteen. Toisaalta yhteisön kuvaamisessa on kyse myös separatistisen rotupolitiikan epäonnistumisesta. (mt., 84.) Tämä on merkittävää myös kohdetekstieni kontekstissa: molemmat romaanit kuvaavat omilla tavoillaan valkoisesta yhteiskunnasta irrallisia separatistisia afroamerikkalaisia yhteisöjä, vaikka ne eivät olisikaan yhtä tiukasti määriteltyjä kuin *Paradisen* yhteisö. *Jazz* -romaanista taas varsinaisen kollektiivisen ihmisyyteen sijaan on kiinnitetty huomiota urbaaniin kaupunkiympäristöön eli "The

Cityyn” (Harleemiin) subjektin asemaan kohotettuna sankarittarena, johon kertoja kohdistaa eroottisesti poeettisen äänensä (ks. Ginsburg & Rimmon-Kenan 1999, 84).

4.5. Naiset ja miehet erillään ja yhdessä

”All that time, all that time, I thought I was missing Jude.” And the loss pressed down on her chest and came up into her throat. “We was girls together,” she said as though explaining something. “O Lord, Sula,” she cried, “girl, girl, girlgirlgirl.” (*Sula*, 174.)

Without wiping away the tears, taking a deep breath, or even bending his knees – he leaped. As fleet and bright as a lodestar he wheeled toward Guitar and it did not matter which one of them would give up his ghost in the killing arms of his brother. (*Song*, 362–363.)

Sula ja *Song of Solomon* -romaanien lukukokemuksien vertaaminen toisiinsa on ollut itselleni kiehtova prosessi naisten ja miesten välisten suhteiden esittämisen osalta. Molempien teosten päähenkilöparit Sula ja Nel sekä Milkman ja Guitar lähenevät tai löytävät omilla tavoillaan toisensa pitkän ajan tai etäisyyden jälkeen aivan teosten lopussa. Vuosien katkeruuden jälkeen Nel oivaltaa ikävöineensä menetetyn miehen sijaan menetettyä lapsuudenystävää. Pitkän matkan läpikäynyt, Guitarin tappoaikaita pakoillut Milkman antautuu ystävälleen tietäen samalla menettävänsä henkensä. Siinä missä naisten ja miesten väliset perhe- tai rakkaussuhteet jäävät monessa tapauksessa problemaattiseksi, teosten loppuhuipentumassa päähenkilöiden välillä syntyy sukupuolittuneesti homososiaalinen suhde. Sulan ja Nelin välillä tämä näyttäytyy lapsuuden ja tyttöien muistojen kautta, mitä Nelin toistama ”girl” indikoi. Milkmanin ja Guitarin ideologiset erimielisyydet sulavat loppukohtauksessa pois, kun Milkmanin ja kertojan diskurssissa Guitariin viitataan afroamerikkalaisia konnotaatioita sisältävällä termillä ”brother”.

Miesten välistä homososiaalisuutta painotetaan molemmissa teoksissa etenkin rodullisessa kontekstissa. Guitar verbalisoi tematiikan mustan miehen *tilana* (condition; *Song*, 242), jossa kaikkien muiden silmissä musta mies määrittyy jonkinlaisena uhkana: seksuaalisena uhkana valkoisille naisille, poliittisen tiedostavuutensa vuoksi uhkana valkoisille miehille tai vapautensa vuoksi kateuden kohteena mustille naisille. Guitarin kommentit ovat osittain tulkittavissa myös miehiä ironisoivaksi puheenvuoroksi⁴². Vielä ironisemmassa valossa mustien miesten harmoninen

⁴² Guitarin puheenvuoro sijoittuu tekstissä hänen ja Milkmanin välillä käytyyn dialogiin, jossa Guitar muun muassa paljastaa seksistiset asenteensa mustia naisia kohtaan. Hän toteaa, että mustien naisten raiskaukset tai murhat täytyy kostaa valkoisten naisten raiskauksilla ja murhilla, koska musta nainen kuuluu hänelle, mustalle miehelle. (*Song*, 243). Ikard käsittelee samaa seksismin teemaa Morrisonin *Paradise* -teoksen osalta kiinnittäen huomionsa mustan miehen

homososiaalisuus näyttäytyy Sulan dialogissa esitetyissä kommentteissa, joissa toistuvat samat asetelmat mustan miehen problemaattisesta asemasta valkoisiin miehiin, naisiin ja mustiin naisiin nähden. Ivallisessa puheenvuorossaan Sula töytäisee itseään resukoina pitäviä mustia miehiä, (etupäässä kuulijaansa Judea) jotka eivät tiedosta mustien naisten olevan kenties heitä vielä vaikeammassa asemassa rodullisesti ja seksistisesti rakentuneessa amerikkalaisessa yhteiskunnassa:

“And if that ain’t enough, you love yourselves. Nothing in this world loves a black man more than another black man. You hear of solitary white men, but niggers? Can’t stay away from one another a whole day. So. It looks to me like you the envy of the world.” (*Sula*, 104.)

Vaikka *Sula* ja *Song of Solomon* ovat tarinamaailmoiltaan, henkilöiltään ja tapahtumiltaan toisistaan erillisiä ja yksilöllisiä tekstikokonaisuuksia, niistä konstruoitavat implisiittiset tekijät ovat väitteeni mukaan hyvin lähellä toisiaan ideologisesti, etenkin sukupuoli-ideologisesti. Molemmissa teoksissa miesten välinen homososiaalisuus on ironisuuden lisäksi muutenkin problemaattinen ilmiö. On jokseenkin surullista, että Bryant (2003, 185) näkee Guitarin ja Milkmanin välisen kuolettavan loppukohtauksen Morrisonin kaikista teoksista (ainakin teoksensa kirjoittamisvuoteen 2003 saakka) ihka ainoana molemminpuolisesti miesten välejä aidosti lujittavana kohtaamisena. Miesten välisen ”veljeyden” löytyminen vasta kuoleman kautta tiivistää Morrisonin tekstien taiteellisen näkemyksen eri näkökulmien, äänten ja ideologioiden tasavertaisesta kohtaamisesta: harmonia tai sinfonia on mahdollista saavuttaa myöhään tai ei milloinkaan. Henkilöiden tekemät oivallukset ovat oikeansuuntaisia, mutta tekijä haluaa jättää teostensa päätökset ideologisesti auki (vrt. mt., 188).

Mustien miesten välisen homososiaalisuuden ja yhteenkuuluvaisuuden vaikutelmaa rakennetaan teoksessa *Song of Solomon* afroamerikkalaiseen oraaliseen perinteeseen kuuluvan verbaalisen riitelyn ja uhittelun kuvaamisen kautta. Jopa väkivaltaista reaktiota yleensä miespuoliselta vastustajalta havitteleva provokatiivinen *The Dozens*-peli (ks. Green 2002, 135) saa fyysisen muodon Morrisonin romaanissa. *Song of Solomonin* mieshenkilöiden väliset näkemuserot näyttävät Milkmanin ja Guitarin kiivaissa väittelyissä (mm. *Song*, 200; 243) törmäävän rajusti yhteen. Miesten välistä harmonisuutta testataan myös Railroad Tommy ja Hospital Tommy omistamassa parturissa, jota Bryant (2003, 184) kutsuu oivallisesti miesten yhteisölliselle riitelylle tarkoitetuksi paikalliseksi foorumiksi.

maskuliinisuuden määrittämiseen valkoisen miehen maskuliinisuus- ja patriarkalaisuus-käsitteiden kautta (Ikard 2007, 80–104).

Näiden esimerkkien lisäksi miesten välinen yhteenkuuluvuus problematisoituu Milkmanin vieraillessa eteläisessä Shalimarin pikkukylässä Virginiassa. Paikalliset mustat miehet suhtautuvat siellä aluksi häneen pohjoisten osavaltioiden rikkaana, koppavana ja kuin toisesta sosiaalisesta todellisuudesta tulevana:

They looked with hatred at the city Negro who could buy a car as if it were a bottle of whiskey because the one he had was broken. [--]They looked at his skin and saw it was as black as theirs, but they knew he had the heart of the white men who came to pick them up in the trucks when they needed anonymous, faceless laborers. (*Song*, 288–289.)

Shalimarin miesten katkeraa intermentaalista ajattelua hyödyntäen kertoja luo tilanteeseen jännitteen, joka kasvaa hetki hetkeltä suuremmaksi miesten alkaessa nälviä Milkmania *Dozens*-peliin kuuluvalla tavalla:

“You mean to tell me pussy different up North?” “Naw,” said the second. “Pussy the same everywhere. Smell like the ocean, taste like the sea.” “Can’t be,” said a third. “Got to be different.” “Maybe the pricks is different.” The first man spoke again. “Reckon?” asked the second man. “So I hear tell,” said the first man. “How different?” asked the second man. “Wee little,” said the first man. “Wee, wee little.” “Naw!” said the second man. “So they tell me. That’s why they pants so tight. That true?” The first man looked at Milkman for an answer. “I wouldn’t know,” said Milkman. “I never spent much time smacking my lips over another man’s dick.” Everybody smiled, including Milkman. It was about to begin. (*Song*, 289-290.)

Miehet pallottelevat ivallisia ja seksuaalisesti loukkaavia kommenttejaan ensin toistensa välillä korottaen samalla provokaation panoksia ja odottaen Milkmanin menettävän hermonsansa. Siinä missä *The Bluest Eye* -romaanissa Pecolan joutuminen osaksi muiden lasten *Dozens*-peliä saa aikaan tytön täydellisen lamaantumisen ja sitä myöten vastentahtoisen eristäytymisen muista (ks. Valkeakari 2004, 113), Milkman pyrkii vastaamaan miesten pilkkaan ja uhitteluihin samalla mitalla. Kyvyttömyys reagoida verbaaliseen uhitteluun merkitsee Pecolalle kyvyttömyyttä puolustaa itseään kielen avulla, mikä tehostaa jo aiemmin hänestä syntyneitä mielikuvaa hiljaisena kärsijänä ja syntipukkina (mt., 113–114). Milkmanin ja Shalimarin miesten välinen uhittelu johtaa lopulta fyysiseen tappeluun, jonka jälkeen miesten välit kuitenkin paikkautuvat ja heistä tulee jopa ystäviä keskenään. Miesten välinen homososiaalisuus saa teoksessa ilmauksensa paljolti stereotyyppisesti maskuliinisuuteen liitetyn väkivallan ja uhoamisen kautta.

Naishenkilöiden väliselle yhteisyydelle ei tunnu löytyvän samassa mittakaavassa paikkaa tai ilmaisua kuin miehille. Nel ja Sula kuvastavat kyllä keskinäisissä väleissään lapsuudessa hyvin

tiivistä kanssakäymistä ja ystävyyttä, mitä olen tähän mennessä käsitellyt, mutta naiset eivät laajempaan kollektiivina näyttäyty yhtä yhtenäisenä ihmisjoukkona kuin romaanien miesryhmät. Sulan ja Nelin viimeisessä yhdessä käymässä keskustelussa naiset kiistelevät mustalle naiselle osoitetuista elämännormeista ja niiden rajoista:

”I know what every colored woman in this country is doing.” ”What’s that?” ”Dying. Just like me. But the difference is they dying like a stump. Me, I’m going down like one of those redwoods. I sure did live in this world.” ”Really? What have you got to show for it?” ”Show? To who? Girl, I got my mind. And what goes on in it. Which is to say, I got me.” (*Sula*, 143.)

Vastaiskuna saamalleen kohtelulle yhteisön kammoamana paariana Sula puolustelee Nelille elämäntapojaan vetoamalla siihen, että hän on luonut omat norminsa ja sääntönsä. Vaikka Sula on lopulta jäänyt yksin, hän kokee, että eletty elämä on hänen itsensä eikä kenenkään muun määrittämä. Sulan näkemykset mustien naisten ahdingosta ja ”tynkäisestä” elämästä⁴³ ovat monelta osin relevantteja huomioita itse asiassa molempien teosten osalta: Nel jää murheensa kanssa yksin, Milkmanin siskosten elämä on korkeasta kouluttautumisesta huolimatta yksinäistä (kunnes Corinthians löytää rakkauden Porter-murhamiehestä) ja Hagarin kerrotaan kärsivän yhteisöllisen rakkauden puutteesta.

Tästä huolimatta ei pidä jättää huomioimatta, että tarinassa Sula tosiaan jää yksin, toisin kuin Alice Walkerin romaanin *Meridianin* päähenkilö, joka onnistuu keräämään ympärilleen yhteisöllisen tukijoukon (Christian, 322–323). Itse asiassa Bryantin (2003, 182) määritelmä questin omaaville ”pahoille” miehille (”’badmen’ are thus either literally or by implication questers, whose quest sends them beyond accepted norms”) sopii hyvin kuvaamaan radikaalia Sulaa henkilöahmona; Milkmanin tavoin (eri syistä tosin) myös hän lähtee pois yhteisöstään ja palaa sen keskuuteen muuttuneena ihmisenä. Yhteisöllisen naiseuden sijaan Morrisonin teoksessa painotetaan vielä pontevammin naisen problemaattista mutta aitoa ponnistelua oman persoonan ja subjektiviteetin saavuttamiseksi. Se ei ole mielen tai kielen tasolla helppo tehtävä, kuten molempien kohdetekstieni esitykset mies- ja naishahmoista osoittavat.

⁴³ ”Stump” tuntuu viittaavan myös Sulan isoäidin Evan amputoituun tynkäjalkaan. Viittaus Evan jalkaan on ovela, sillä Sula on Bottomiin palatessaan käynyt kiivasta keskustelua isoäitinsä kanssa siitä, mitä hänen tulisi elämällään tehdä. Naisten näkemykset asiasta ovat olleet vastakkaiset: Eva kehottaa Sulaa hankkimaan miehen ja lapsia, Sula haluaa elää vain omaa elämäänsä. (Ks. *Sula*, 92–94.)

5. Päätelmiä

Mitä yleispätevää Morrisonin *Sula* ja *Song of Solomon* -teosten mies- ja naishahmojen esittämisestä on todettavissa? Mitä romaanien implisiittiset tekijät meille yrittävät sanoa? Reaktiona alussa esittämilleni hypoteeseille on selvennettävä, että naishenkilöiden mieltä tai tajuntaa ei itse asiassa välttämättä esitetä määrällisesti mieshenkilöiden mieltä enemmän: käytössäni olleet fiktiivisen mielen lukemiseen ja rakentamiseen tarkoitettut kognitiivisen ja jälkiklassisen narratologian työkalut pikemminkin laajentavat käsitystä siitä, mikä kertojan ja henkilöhahmon välisessä esityksessä on mahdollista tulkita esitykseksi henkilön mielestä.

Molemmissa kohdeteksteissäni toistuvat mielen konstruoinen tavat, joissa ensisijaisesti yksittäiseen henkilöön viittaavat mielenliikkeet ovatkin osoittautuneet tavalla tai toisella samalla jatkuviksi viittauksiksi muihin henkilöihin ja heidän mielenliikkeisiinsä. Hyvin vähän tekstin ”pinnalla” esiintyvien mieshahmojen mielenliikkeitä on esimerkiksi mahdollista lukea naishenkilöiden mielenliikkeistä. Bahtinilaiset ajatukset kielen dialogisuudesta ja polyfonisuudesta kytkeytyvät teosten mielenesityksiin siis siinä, miten henkilön konstruoidun mielen tasolla jopa yksi sana voi viitata dialogisesti muualle tai sisältää toisen henkilön sanan oletuksena sisällään. Sukupuolen kannalta tämä teosten rakenteellisella tasolla ilmenevä viittaavuus ja usean eri tajunnansisällön yhtäaikainen ja toisiinsa kietoutunut läsnäolo muistuttaa läpikotaisesta temaattisesta viittaavuudesta miesten ja naisten välillä. Yksittäisen ihmisen tietoisuus tai tajunta ei Morrisonin tekstien maailmoissa ole muista irrallinen autonominen kokonaisuus. Tämä morrisonilainen postmodernin projektin ilmiö on luettavissa kohdeteksteistäni.

Tutkielmassani osoitin esimerkiksi kollektiivisen kerronnan tarkastelun kautta, kuinka juuri sukupuolella on olennainen osa yhteisöllisen kertovan tai kokevan äänen rakentumisessa. Mielestäni tähän ei ole aiemmassa tutkimuksessa kiinnitetty niin paljon huomiota kuin olisi ollut tarpeellista. Juuri tästä syystä esimerkiksi *Sulaa* ei pidä lukea vain kahden naisen välisen ystävyyden kuvauksena tai *Song of Solomonia* pelkästään fiktiivisenä selontekona naisten riistosta ja vastuuttomien miesten seikkailuista ja kasvun paikoista: ei ole mitään syytä jättää jommankumman sukupuolen edustajien temaattista arvoa tai näkyvyyttä kerronnallisella tasolla huomioimatta.

Olen tarkastellut kertomusten useaa eri ulottuvuutta, joissa kaikissa olen törmännyt monimutkaiseen monitulkintaisuuden ilmiöön. Tarkoiton tällä esimerkiksi kertojan ja henkilöahmon välisissä diskursseissa tapahtuvaa dynaamista liikettä, joka korostaa välillä kertojan hierarkkisesti ylempää positiota henkilön kieleen, perspektiiviin tai tiedon tasoon nähden ja välillä kertojan ja henkilön identtisyttä näissä ulottuvuuksissa. Monitulkintaisuutta vahvistavat myös varioinnit kertojan luotettavuudessa tai erehtymättömyydessä, sillä ne eivät analyysini mukaan ole täysin sovitettavissa olemassa oleviin kertomusteoreettisiin määritelmiin fiktion kertojan tai henkilön luotettavuudesta.

Laajalle levittäytyvät tulkintamahdollisuudet koskevat kertojan, henkilön ja tekijän välisiä suhteita muutenkin. Kertojan rooli on elimellisen tärkeä esimerkiksi vaikeiden mielenesitysten välittämisessä lukijalle. Tekijällinen ääni, josta olen tähän mennessä puhunut, kiinnittyy heterodiegeettisen ja kaikkietävän kertojan lisäksi myös eri henkilöahmoihin: esimerkiksi Guitarin, Lenan tai Shadrackin joko kerronnallisen esityksen tai dialogin kautta tekijöiden sanoma välittyy jumalaisen kertojaposition sijaan subjektiivisen henkilönäkökulman kautta. Tekijällinen ääni ei edusta vain yhtä sukupuoli-identiteettiä, vaan se omaksuu sulavasti useita eri sukupuolipositioita – niin vaikkapa feminiinisiä naisia, kliseisesti maskuliinisia miehiä kuin feminiinisempiä miehiäkin. Myös tämä havainnollistaa Morrisonin hyödyntämää moniäänistä tyylikeinoa, jolla hän hajauttaa tekstien sukupuoli-ideologisesti monimutkaisia näkemyksiä.

Monitulkintainen ja -ilmeinen sukupuoli-ideologia kiinnittyy myös työssä mukana kuljettamaani kysymykseen Morrisonin asemasta afroamerikkalaisessa kirjallisuustraditiossa. Tutkielmassani käy ilmi, että Morrisonin teosten on tulkittu kuuluvan osittain osaksi ”valtavirtakulttuurin” trendisuuntauksia kuten feminismiä tai poliittista afroamerikkalaista rotutietoisuutta. Toisaalta teosten temaattiset ratkaisut ja niitä mielenkiintoisesti myötäilevät rakenteelliset ratkaisut ovat luoneet omalaatuisia ja hyvin ”epämuodikkaita” polkuja mustien miesten ja naisten esittämiselle fiktiossa.

Olen varma, että Morrisonin teokset tarjoaisivat mahdollisuuksia vieläkin mittavammalle ja kattavammalle sukupuolentutkimukselle ja narratologiselle katsaukselle. Työn pituudelle asettamieni rajojen puitteissa olen kuitenkin jättänyt pois joitakin teoreettisia lähestymiskohtia, (esimerkiksi Dorrit Cohnin vuoden 1978 klassikkoteoksen *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*) jotka tässä yhteydessä eivät tuntuneet tarjoavan mitään erityistä lisää omalle tutkimukselleni. Tutkimusta olisi ollut kiinnostavaa laajentaa koskemaan myös muita Morrisonin romaaneja – niin *The Bluest Eye* -esikoisromaanina kuin uudempia tuotoksia.

Niistä uusin, vuonna 2008 ilmestynyt *A Mercy* (suom. *Armolahja*, 2009) sisältää jälleen kiinnostavia kerrontapositioneja, joissa erityisen kiehtovaa on yleisön tai lukijan puhuttelemine. Tekemässäni analyysissä ja esittämissäni tulkinnoissa on luultavasti huomattavissa juuri lukijaa ja hänen asemaansa painottava sävy. En ole tutkimukseni lähtökohdissa esittänyt kiinnostavani erityistä huomiota lukijan rooliin kohdeteksteissäni, mutta se on osoittautunut työn valmistumisen kuluessa varsin merkitykselliseksi näkökohdaksi.

Lähteet

KOHDETEKSTIT

Song = MORRISON, TONI 1977/1995. *Song of Solomon*. Alfred A. Knopf. New York.

Sula = MORRISON, TONI 1973/2004. *Sula*. Vintage Books. New York.

MUU KAUNOKIRJALLISUUS

IM = ELLISON, RALPH 1952/1974. *Invisible Man*. Penguin Books Ltd. Harmondsworth.

MORRISON, TONI 1970/2006. *The Bluest Eye*. Alfred A. Knopf. New York.

MORRISON, TONI 1981/1983. *Tar Baby*. Triad Grafton. Lontoo

MORRISON, TONI 1987/1988. *Beloved*. Pan Books. Lontoo.

MORRISON, TONI 1992/2005. *Jazz*. Vintage Books. Lontoo.

MORRISON, TONI 1997/1998. *Paradise*. Chatto & Windus. Lontoo.

MORRISON, TONI 2008. *A Mercy*. Chatto & Windus. Lontoo.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

BAHTIN, MIHAIL [M. M.] 1981. "Discourse in the Novel", teoksessa: M. M. Bahtin, *The Dialogic Imagination* (Michael Holquist, toim.; Caryl Emerson & Michael Holquist, käänt.). University of Texas Press. Austin, 259–422. [Venäjänkiel. artikkeli kirj. 1934–35, julk. 1975.]

BAHTIN, MIHAIL 1963/1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. (Paula Nieminen & Tapani Laine, suom.) Orient Express. Helsinki. [Venäjänkiel. alkuteos ilmestynyt 1929.]

BAKERMAN, JANE 1981. "Failures of Love: Female Initiation in the Novels of Toni Morrison", *American Literature* 52:4, 540-563.

- BLOUNT, MARCELLUS 1990. "Caged Birds: Race and Gender in the Sonnet", teoksessa *Engendering Men. The Question of Male Feminist Criticism* (Joseph A. Boone & Michael Cadden, toim.). Routledge. New York, 225–238.
- BOOTH, WAYNE C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago UP. Chicago & Lontoo.
- BOOTH, WAYNE C. 1988. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. University of California Press. Berkeley.
- BRYANT, JERRY H. 2003. "Born in a Mighty Bad Land". *The Violent Man in African American Folklore and Fiction*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis.
- CATALIOTTI, ROBERT H. 2007. *The Songs Became the Stories. The Music in African-American Fiction 1970-2005*. Peter Lang Publishing, Inc. New York.
- CHRISTIAN, BARBARA 1983. "Trajectories of Self-Definition: Placing Contemporary Afro-American Women's Fiction", teoksessa *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism* (Robyn Warhol & Diane Price Herndl, toim.). Rutgers University Press. New Brunswick.
- COHN, DORRIT 1999/2006. "Kuolema Venetsiassa -pienoisromaanin 'toinen tekijä'", teoksessa Dorrit Cohn, *Fiktio mieli* (Paula Korhonen et al., suom.). Gaudeamus. Helsinki, 155–172 & 229–231.
- COHN, DORRIT 2000. "Discordant Narration", *Style* 34:2, 307-316.
- CORMIER-HAMILTON, PATRICE 1994. "Black Naturalism and Toni Morrison. The Journey Away from Self-Love in *The Bluest Eye*", *Melus* 19:4, 109-127.
- DURRANT, SAMUEL 1999. "Some Kind of Tomorrow". *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning*. Pro Quest. Michigan.
- FLUDERNIK, MONIKA 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Routledge. New York.

- FLUDERNIK, MONIKA 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge. Lontoo.
- FLUDERNIK, MONIKA 2009. *An Introduction to Narratology*. Englanniksi kääntäneet Monika Fludernik ja Patricia Häusler-Greenfield. Routledge. New York. [Saksankiel. alkuteos *Einführung in die Erzähltheorie* ilmestynyt 2006.]
- GATES, HENRY LOUIS JR. 1984. "The Blackness of Blackness. A Critique of the Sign and the Signifying Monkey", teoksessa *Black Literature and Literary Theory* (Henry Louis Gates Jr., toim.). Methuen, Inc. New York, 285-321.
- GATES, HENRY LOUIS JR. 1988. *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford University Press. Oxford.
- GENETTE, GÉRARD 1986. *Narrative Discourse*. Englanniksi kääntänyt Jane E. Lewin. Basil Blackwell Ltd. Oxford. [Ranskankiel. alkuteos *Discours du récit* ilmestynyt 1972.]
- GINSBURG, RUTH & RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1999. "Is There Life After Death? Theorizing Authors and Reading *Jazz*", teoksessa: *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis* (David Herman, toim.). The Ohio State UP. Columbus, 66-87.
- GRANT, NATHAN 2004. *Masculinist Impulses. Toomer, Hurston, Black Writing, and Modernity*. University of Missouri Press. Columbia.
- GREEN, LISA J. 2002. *African American English. A Linguistic Introduction*. Cambridge University Press. Cambridge.
- HERMAN, DAVID 2002/2004. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press. Lincoln.
- HÄGG, SAMULI 2005. *Narratologies of Gravity's Rainbow*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 37. Joensuun yliopisto. Joensuu.
- IKARD, DAVID 2007. *Breaking the Silence. Toward a Black Male Feminist Criticism*. LSU Press. Bayton Rouge.

LANSER, SUSAN S. 1981. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton UP. Princeton.

LANSER, SUSAN S. 1992. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Cornell UP. Ithaca & Lontoo.

LOCK, CHARLES 2001. "Double Voicing, Sharing Words. Bakhtin's Dialogism and the History of the Theory of Free Indirect Discourse", teoksessa: *The Novelness of Bakhtin. Perspectives and Possibilities* (Jorgen Bruhn & Jan Lundqvist, toim.). Museum Tusulanum Press. Kööpenhamina, 70-87.

MARGOLIN, URI 1996. "Telling Our Story. On 'WE' Literary Narratives", *Language and Literature* 5:2, 115-133.

MARGOLIN, URI 2000. "Telling in the Plural. From Grammar to Ideology", *Poetics Today* 21:2, 591-618.

MBALIA, DOREATHA DRUMMOND 2004. *Toni Morrison's Developing Class Consciousness*. Toinen painos. Associated University Presses, Inc. Cranbury.

MEZEI, KATHY 1996. "Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in Emma, Howard's End and Mrs. Dalloway", teoksessa: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers* (Kathy Mezei, toim.). The University of North Carolina Press. Chapel Hill, 66-92.

MORRISON, TONI 1996. *Soittoa pimeässä. Valkoihoisuus ja kirjailijan luova mielikuvitus*. (Marja Alopaeus, suom.) Tammi. Helsinki. [Alkuteos *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination* ilmestynyt 1993.]

MÄKELÄ, MARIA 2006. "Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction", teoksessa: *FREELanguage INDIRECTTranslation DISCOURSENarratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters of FID* (Pekka Tammi & Hannu

Tommola, toim.). Tampere Studies in Language, Translation and Culture A: 2. Tampere University Press. Tampere, 231–260.

MÄKELÄ, MARIA & TAMMI, PEKKA 2007. "Dialogi linnuista. Kokemuksellisuus, kerronnallisuus, luotettavuus ja Marja-Liisa Vartion *Hänen olivat linnut*", teoksessa: *Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään* (Yrjö Hosiainluoma et al., toim.). SKS. Helsinki, 226–251.

OLSON, GRETA 2003. "Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative* 11:1, 93-109.

PALMER, ALAN 2002. "The Construction of Fictional Minds", *Narrative* 10:1, 28-46.

PALMER, ALAN 2004. *Fictional Minds*. University of Nebraska Press. Lincoln & Lontoo.

PETTERSSON, BO 2005. "The Many Faces of Unreliable Narration. A Cognitive Narratological Reorientation", teoksessa: *Cognition and Literary Interpretation in Practice* (Harri Veivo & Bo Pettersson & Merja Polvinen, toim.) Helsinki UP. Helsinki, 59–88.

PHELAN, JAMES 2005. *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell UP. Ithaca & Lontoo.

SHEN, DAN 1989. "Unreliability and Characterization", *Style* 23:2, 300–311.

SNEAD, JAMES A. 1984. "Repetition as a Figure of Black Culture", teoksessa *Black Literature & Literary Theory* (Henry Louis Gates, Jr., toim.). Methuen, Inc. New York, 59–79.

SURÁNYI, ÁGNES 2006. "The Bible as Intertext in Toni Morrison's Novels", teoksessa *Toni Morrison and the Bible. Contested Intertextualities* (Shirley A. Stave, toim.). Peter Lang Publishing, Inc. New York, 116–128.

TAMMI, PEKKA 2008. "Against 'against' Narrative. On Nabokov's 'Recruiting'", teoksessa: *Narrativity, Fictionality, and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction* (Lars-Åke Skalin, toim.). Örebro Studies in Literary History and Criticism 7. Örebro University. Örebro, 37-55.

TATE, CLAUDIA 1983. "A Conversation with Toni Morrison", teoksessa: *Black Women Writers at Work*. Toinen painos. Continuum. New York, 117–131.

VOLOŠINOV, VALENTIN 1929/1990. *Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia*. Suomentanut Tapani Laine. Vastapaino. Tampere. [Venäjänkiel. alkuteos *Marksizm i filosofija jazyka* ilmestynyt 1929.]

WARHOL, ROBYN R. 2001. "How Narration Produces Gender. Femininity as Affect and Effect in Alice Walker's *The Color Purple*", *Narrative* 9:2, 182-186.

WILLIS, SUSAN 1984. "Eruptions of Funk. Historicizing Toni Morrison", teoksessa *Black Literature and Literary Theory* (Henry Louis Gates, Jr. toim.). Methuen, Inc. New York, 263-284.

YACOBI, TAMAR 1987. "Narrative Structure and Fictional Mediation", *Poetics Today* 8:2, 335-372.

ZUNSHINE, LISA 2003. "Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness", *Narrative* 11:3, 270-291.

LEHTIKIRJOITUKSET

PETÄJÄ, JUKKA. "Vapaus ei synny lukkoa vaihtamalla." *Helsingin Sanomat* 12.12.2010.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

RINTALA, PAULIINA 2003. "*Once all Africans could fly like birds*": afrikkalais-amerikkalainen oraallinen tarinankerrontaperinne Toni Morrisonin romaaneissa *The Bluest Eye* ja *Song of Solomon*. Pro gradu-tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Tampereen yliopisto.

VALKEAKARI, TUIRE 2004. *Sacred Worlds and Secular Visions in Recent African-American Novels*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto.

SÄHKÖISET LÄHTEET

VAN TOL, NAOMI 1997. *The Fathers May Soar. Folklore and Blues in Song of Solomon*. Senior Thesis for B.A. in Honors English. Ilmestynyt alun perin vuonna 1997. Christian Brothers University. Memphis. Tieto haettu 6.12.2010. URL: <http://spiny.com/naomi/thesis/>

SCHWARTZ, LARRY 2002. *The Necessity of a Great American Novelist*. Artikkel. Kuuluu osaksi Cultural Logic –julkaisua. Volume 5, 2002. Tieto haettu 3.2.2011. URL: <http://clogic.eserver.org/2002/schwartz.html>