

TAMPEREEN YLIOPISTO

Raisa Aho

Miten kertoa kivusta? Väkivallan muodot ja sen kuvaamisen keinot Arundhati Royn teoksessa *The God of Small Things* ja Bernardine Evariston runoromaanissa *The Emperor's Babe*

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2011

Tampereen yliopisto,

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

AHO, Raisa: Miten kertoa kivusta? Väkivallan muodot ja sen kuvaamisen keinot Arundhati Royn romaanissa *The God of Small Things* ja Bernardine Evariston runoteoksessa *The Emperor's Babe*

Pro Gradu -tutkielma, 128 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2011

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielmassani tarkastelen erilaisia väkivallan ilmenemismuotoja ja niiden kuvaamisen keinoja kahdessa kaunokirjallisessa teoksessa, eli Arundhati Royn romaanissa *The God of Small Things* (1997) ja Bernardine Evariston runoromaanissa *The Emperor's Babe* (2001). Päädyin tarkastelemaan juuri näitä kahta teosta rinnakkain sekä sisällöllisistä, temaattisista, kirjallisuushistoriallisista että kerronnallisista syistä. Ne molemmat kuuluvat niin sanotun postkoloniaalisen kirjallisuuden traditioon, mutta eri tavoilla. Molemmissa käsitellään väkivaltaa ja sen traumatisoivaa luonnetta, mutta kertojaratkaisujen erot tuovat väkivallan kuvauksiin erilaisia painotuksia.

Tutkimukseni lähtee liikkeelle sekä ruumiillisen kivun että traumaattisen kokemuksen kieltä pakenevasta luonteesta. Molempia ilmiöitä on tarkasteltu siitä lähtökohdasta, että ne ovat symboloimattomia, ja niiden sanoiksi pukeminen on vaikeaa, ellei peräti mahdotonta. Kivun verbalisoimisen mahdottomuuden ajatuksen on esittänyt tutkija Elaine Scarry. Traumatutkija Sirkka Knuuttila pyrkii puolestaan ottamaan etäisyyttä ajatukseen, jonka mukaan trauma ei voi verbalisoida, ja keskittyy sen sijaan trauman representaatioiden esteettisiin keinoihin osana eheytymisprosessia. Omassa työssäni olen pyrkinyt yhdistelemään näitä lähtökohtia tarkastelemalla sekä tilanteita, joissa teosten henkilöhahmojen kieli lamaantuu kivuliaiden ja traumaattisten kokemusten seurauksena että sitä, miten teosten kertoja kuitenkin pystyy verbalisoimaan nuo kokemukset kaunokirjalliseksi tekstiksi.

Työn teoreettinen lähtökohta yhdistää retorisen, kognitiivisen ja feministisen tutkimusotteen. Näin pyrin pääsemään käsiksi siihen, millaisia tulkintamahdollisuuksia väkivaltatilanteiden kuvailuun käytetty kieli luo. Tarkastelen muun muassa väkivallan kuvauksiin käytettyjä metaforia, symboleja ja myyttejä. Jonkin verran esille nousee myös intertekstuaalisuuteen ja kerronnallisiin ratkaisuihin liittyviä kysymyksiä ja tulkintoja.

Väkivaltatilanteiden kuvauksia lukiessani olen kysynyt muun muassa sitä, miten niiden luetaan vaikuttaa kohteen ja tekijän sukupuoli. Onko fiktiivinen väkivalta siis erilaista riippuen uhrin sosiaalisesta sukupuolesta? Tai vastaavasti kuvataanko väkivaltaan syyllistynyt hahmo eri tavoin mies- ja naishahmojen kohdalla? Kovin yksiselitteistä vastausta tähän ei löytynyt. Väkivaltatilanteiden kuvaukset kyllä vaihtelivat, mutta ehkä enemmänkin esimerkiksi kertojaratkaisuista kuin henkilöhahmojen sukupuolesta riippuen. Kenties voisi silti väittää, että naishahmoilla väkivaltaan ja aggressioon liittyi osin emansipatorinen ulottuvuus, jollaista en väkivaltaisissa mieshahmoissa havainnut.

Valitusta näkökulmasta johtuen työ jäsentyy siten, että neljästä analyysiluvusta kolme jakaantuu kohdeteosten henkilöhahmojen sukupuolen mukaan. Viimeinen käsittelyluku, luku 6, puolestaan siirtyy tarkastelemaan kohdeteoksissani ilmeneviä väkivallan makrotasoja, eli rakenteellista väkivaltaa sekä konkreettisenä että henkisenä ilmiönä.

Avainsanat: väkivalta, trauma postkoloniaalinen romaani, kertova runous, kognitiivinen kirjallisuudentutkimus, retoriikka, feministinen kirjallisuudentutkimus, metafora, symboli, myytti

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1. The Emperor’s Babe ja The God of Small Things.....	2
1.2. Työn kohdeteokset postkoloniaalisina romaaneina	7
2. TUTKIMUKSELLINEN VIITEKEHYS JA KESKEISIÄ KÄSITTEITÄ	13
2.1. Retorinen ja kognitiivinen kirjallisuudentutkimus.....	13
2.2. Feministinen kirjallisuudentutkimus.....	17
2.3. Väkivalta ja trauma	21
3. NAISHAHMOT VÄKIVALLAN KOHTEINA	26
3.1. Persefoneen, alias Zuleikan raiskaus.....	27
3.2. Pappachin yöperhonen: perheväkivallan jäljet.....	40
3.3. Synnin palkka on kuolema.....	48
3.3.1. Severus, Zuleika ja polttavat katseet	49
3.3.3. Ammu ja Velutha: naisen katseen väkivaltaisuus?	62
4. NAISTEN VÄKIVALTA JA AGGRESSIIVISUUS	67
4.1. Zuleika: “Anger surged up from my depths”	67
4.2. Ammu: “The reckless rage of a suicide bomber”.....	76
4.3. Soturikuningatar ja muut tappavat naiset.....	79
5. VÄKIVALLAN KOHTEENA MIESHAHMOT	83
5.1. Venus the Penis ja naisellinen soturikeisari Severus	83
5.2. Vaiennettu Estha ja uhrattu Velutha	88
6. RAKENTEELLINEN VÄKIVALTA, VÄKIVALTAISET RAKENTEET	100
6.1. Sota ja kolonialismi	101
6.2. Rajat ja niiden rikkominen.....	108
7. LOPUKSI	114
LÄHTEITÄ	117

1. Johdanto

Bernardine Evariston romaanin *The Emperor's Babe* (2001, jatkossa EB) ensimmäinen luku päättyy siihen, kun 11-vuotias Zuleika kirkuu kivusta hääyönään. Arundhati Royn teoksessa *The God of Small Things* (1997, jatkossa GST) kaksoset Rahel ja Estha eivät puolestaan pysty edes huutamaan joutuessaan todistamaan rakastamansa miehen pahoinpitelyä: "Screams died in them [...]." (GST: 308.) Omalla tavallaan molemmat tilanteet kertovat väkivallan seurauksien, kivun ja trauman, kieltä pakenevasta luonteesta. Kivun kuvaamista tutkineen Elaine Scarryn (1985: 3–11) mukaan kielestämme puuttuvat keinot kuvailla väkivallan fyysisiä vaikutuksia sen uhreihin. Scarry menee itse asiassa vielä pidemmälle. Hän väittää, että kivun kokemus *tuhoaa* kielen, saa ihmisen taantumaan esikiehelliselle tasolle, jossa tämä voi kommunikoida vai sanattomilla huudoilla ja valituksilla. Juuri tämä tekee mahdolliseksi muun muassa kidutuksen. Koska uhri ei pysty kommunikoimaan kokemaansa fyysistä tuskaa niin, että kiduttaja kykenisi samaistumaan siihen, voi kidutus jatkua. (Emt.)

Estha ja Rahel eivät edellä mainitussa tilanteessa itse joudu väkivallan kohteiksi, eivätkä siten tunne kipuaakaan, vaan he kokevat trauman väkivallan todistajina. Suomessa traumateoriasta ja sen soveltamisesta kirjallisuudentutkimukseen on kirjoittanut Sirkka Knuuttila, joka artikkelissaan "Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa" (2006) myös puhuu kielen halvautumisesta. Hän liittää ilmiön traumaattisen muistin kahtalaiseen luonteeseen, jonka toinen puoli on traumaattisten muistikuvien kirjaimellisuus, eli se miten trauma muistetaan visuaalisesti ja ruumiillisesti. (Knuuttila 2006: 22–23.) Lääkärinä ja terapeutinakin työskennellyt Knuuttila käsittelee traumaa myös kirjallisuustieteen alaan kuuluvassa väitöskirjassaan *Fictionalising Trauma – The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle* (2009). Hänen mukaansa tämänhetkiset traumateoriat määrittelevät trauman tilapäisesti sijoittamattomaksi ilmiöksi, joka usein kaihtaa symbolisaatiota: "[a] temporally unlocatable phenomenon which often lacks symbolisation." (Emt.: 1–4.) Traumakirjallisuudesta Knuuttila (2006: 22) sanoo, että se tarkoittaa kertomuksia, joissa ylivoimaisen katastrofin kokemus on etsiytynyt kielelliseen asuun.

Vaikka Knuuttila mainitseekin kielen halvautumisen yhtenä trauman oireena, hän haluaa ottaa etäisyyttä käsityksiin trauman muistamattomuudesta ja kokemusta pakenevasta luonteesta tarkastelemalla trauman kerronnalistamisen kielellisiä keinoja (Knuuttila 2006: 22–25 & 31 & 2009: 8–9). Tästä pääsemmekin tutkimusaiheeseen ja -kysymyksiini. Tarkastelen tässä työssä

väkivallan sekä sen seurausten, kivun ja trauman, kuvauksiin käytettyjä kielellisiä ja kerronnallisia keinoja. Millaisia väkivallan muotoja teoksista voi löytää ja miten väkivallan, kivun ja trauman kuvaaminen niissä toteutuu? Tämä on tutkimuskysymykseni ensimmäinen osa. Toisaalta kysyn myös, miten väkivallan kuvaamiseen käytetyt keinot vaikuttavat lukijan tulkintaan väkivaltaisista tilanteista. Koska yksi osa työtäni on feministinen kirjallisuudentutkimus, pohdin muun muassa sitä, miten henkilöiden sukupuoli ja toimijuus luetaan väkivaltilanteissa.

1.1. *The Emperor's Babe* ja *The God of Small Things*

Millaisia sitten ovat romaanit, joista etsin väkivallan kuvauksen keinoja? *The Emperor's Babe* on historiallinen romaani, joka sijoittuu roomalaiseen Britanniaan, Londiniumin kaupunkiin, eli nykyiseen Lontooseen, ja sen tapahtumat ajoittuvat 200-luvun alkuun. Teoksen keskushenkilö ja kertoja Zuleika on sudanilaisten vanhempien tytär, joka naitetaan 11-vuotiaana vanhahkolle roomalaiselle miehelle, Lucius Aurelius Felixille: ”[and] my fate was sealed / by a man thrice my age and thrice my girth” (EB: 4.) Myöhemmin hän kokee kiihkeän mutta lyhyen rakkaussuhteen Britanniaan sotaretkelle tulleen afrikkalaissyntyisen keisari Septimius Severuksen kanssa. Kun suhde paljastuu Zuleikan aviomiehelle, hän murhaa vaimonsa hitaasti arsenikilla myrkyttämällä. Romaani on väkivallan tarkastelun kannalta mielenkiintoinen, koska siinä nainen sekä kohtaa että harjoittaa väkivaltaa, joten luennassa vältytään yksipuolisilta tulkinnoilta naisesta joko kilttinä uhrina tai kostavana raivottarena.

Evariston teokset eivät ole saaneet meillä kovin suurta akateemista huomiota, mikä on vahinko. Runoromaania ei voine sanoa tyypilliseksi 2000-luvun alun kaunokirjallisuuden edustajaksi (käyttääkseni Roman Jakobsonin ilmaisua, kertovan kirjallisuuden *dominantti* muoto on jo pitkään ollut proosa – romaani, novelli ja pienoisoromaani), joten *The Emperor's Babe* tarjoaisi kielestä, kuvakielisyydestä ja kerronnasta kiinnostuneelle kirjallisuuden opiskelijalle tai tutkijalle hieman tavallisuudesta poikkeavan lähtökohdan. Myös englanninkielisissä lähteissä Evariston teoksia syvällisesti tarkastelevaa *tekstianalyttistä* materiaalia on tarjolla aika vähän. Tanskalainen kirjallisuudentutkija Lars Ole Sauerberg sentään julkaisi vuonna 2004 artikkelin ”Repositioning Narrative: The Late-Twentieth-Century Verse Novels of Vikram Seth, Derek Walcott, Craig Raine, Anthony Burgess, and Bernadine Evaristo”, jossa hän käsittelee 1980- ja 90-luvuilla ilmestyneitä runomuotoisia romaaneja. Näistä yksi on Evariston esikoisteos *Lara*.¹ Sauerberg (2004: 440–441)

¹ Sauerberg ei siis mainitse omaa kohdeteostani *The Emperor's Babe* lainkaan. Victoria Arana ja Lauri Ramey (2004: 5)

väittää, että runomuotoon kirjoitetut romaanit voi nähdä kuuluvan eepisen, kertovan runouden traditioon, joka suurelta osin kadotti elinvoimaisuutensa jo 1700-luvun lopulla, kun proosaromaani alkoi saavuttaa suosiota. Koska romaanin esteettiset ja muut konventiot ovat nykyään normi kaunokirjallisuudessa, runoromaani tunnustetaan heti poikkeamaksi normista, aivan kuten romaani kolmesataa vuotta sitten. Pitkiä, narratiivisia elementtejä sisältäviä runoja on kyllä ilmestynyt 1900-luvullakin, mutta Sauerbergin mukaan ne eivät käytännössä koskaan ole yhdistäneet kerrontaa ja arkista fiktiivistä universumia tavalla, jota lukijat ovat tottuneet pitämään romaanille tyypillisenä mimeettisenä muotona. Viiden merkittävän ja laajan runoromaanin ilmestyminen suhteellisen lyhyen ajan sisällä 1900-luvun lopussa muutti tilannetta hieman. (Emt.: 442–443.)

Tämän vuoksi runomuotoon kirjoitettuja romaaneja voisi Sauerbergin (2004: 440–442) mukaan tulkita aivan omassa viitekehyksessään: “Their contextualization in [epic] tradition and their manner of relating to it will invite a frame of interpretive reference according to a well-established generic convention. [...]” Niinpä Sauerberg (emt.: 450–451) tarkastelee esimerkiksi Derek Walcottin romaania *Omeros* (1990) siinä valossa, miten se viittaa muun muassa homeeriseen traditioon, mutta myös koloniaaliseen historiaan ja miten viittaukset lopulta hylätään. *Laraa* Sauerberg pohtii muun muassa mitallisuuden näkökulmasta. Hän kirjoittaa Evariston kuvaavan teoksessaan postkoloniaalista kokemusta, kuten tekevät monet muutkin englantilaiset kirjailijat. Evariston päätös käyttää runomuotoa antaa kuitenkin hänen sanavalinnoilleen erityistä painoa, väittää Sauerberg, sillä hän katsoo, että realistisessa proosassa pyritään illuusioon sanojen “takaisen” todellisuuden tavoittamisesta. Runon teksti puolestaan kiinnittäisi lukijan huomion verbaaliseen toimintaan merkityksen rakentajana eikä vain läpinäkyvänä suodattimena, mikä selittäisi esimerkiksi metaforan tärkeyttä Evariston tyyliin. Lyyrisen tyylin ja postkoloniaalisten teemojen välille syntyy siten jännite. (Emt.: 457–459.) Abdul R. JanMohamed puolestaan (1985/1994: 23) kirjoitti vuonna 1985, että niin kutsutun kolmannen maailman kirjallista dialogia lännen kulttuurien kanssa leimaa kaksi yleistä piirrettä. Ensinnäkin pyrkimys päästä eroon negatiivisista mielikuvista, joita eurooppalaiset loivat kolonisoimistaan kulttuureista sekä eurooppalaisten kielten ja taidemuotojen omaksi ottaminen ja toiseksi muokkaaminen kotoperäisten kielten ja perinteiden käytön rinnalla. Epiikkaan ja eurooppalaisen taidurunouteen liitetyn, pitkän kertovan runon muodon käytön voisi Evaristolla nähdä tällaisena pyrkimyksenä, varsinkin kun tekstissä viljellään runsaasti latinaa, eurooppalaisen sivistyksen ja monien modernien

sen sijaan tarkastelevat EB:tä, ottaen esiin myös sen yhteydet vanhempaan kertovaan runouteen. Kirjoittajat vertaavat Evariston teosta Edmund Spenserin pitkään kertovaan runoon *The Faerie Queene* (1590 & 1596), koska heidän mukaansa molemmat teokset hurvittelevat sepitteellisillä, arkaaisilla kielenkäyttötavoilla ja luovat leikkillisillä alluusiolla syvempiä merkityksiä kuin ensilukemalta huomaisi.

eurooppalaisten kielten kantaäitiä. Tähän ylärekisteriin Evaristo sitten yhdistää vaikkapa jamaikalaisperäistä slangia ja viittauksia yhdysvaltalaiseen populaarikulttuuriin. (Esim. ”Is it a girl? Is it a ghost? Is it a glamour puss? / Is it a grand dame? No, it’s me mate, Zuky-dot! [...]” (EB: 35.))

Evaristoa onkin usein korostettu paitsi runoromaanien kirjoittajana myös Englannin rodullisen ja kansallisen (kirjallisuus)historian uudelleenkirjoittajana. Hän kuvittelee Englannin historiaa uudelleen tuomalla siihen afrikkalaistaustaisten henkilöiden kertomuksia. Omien sanojensa mukaan Evaristo haluaa tuoda afrikkalaisten kirjoittamatonta historiaa sellaisiin paikkoihin, joista heitä ei yleensä odottaisi löytävänsä (ks. Stein 2004: 189). Tämä toive eroaa mielestäni merkittävästi siitä, jos hänen tavoitteenaan olisi tuoda afrikkalaiset sinne, missä heitä ei ole aiemmin ollut. Tai kuten Toni Morrison asian ilmaisee: näkymättömyys historiassa ei tarkoita, että syrjään jääneet eivät olisi olleet siellä (ks. Lashgari 1995: 4 & 6.). Kirjoittaminen ja uudelleenkirjoittaminen voi olla vastaus konkreettisesti koettuun väkivaltaan, väittää Deirdre Lashgari (emt.: 1–3) toimittamansa artikkelikokoelman *Violence, Silence and Anger: Women’s Writing as Transgression* johdannossa. Väkivaltaisesti marginalisoidut ryhmät voivat kirjoittamalla tehdä tilanteensa näkyväksi ja siten siirtää oman kokemuksensa marginaalista keskiöön. Niinpä esimerkiksi *The Emperor’s Babe* perustuu siihen tosiasiaan, että mustaihoisia ihmisiä on asunut nykyisin Iso-Britanniana tunnetussa maassa jo Rooman valtakunnan aikana (EB: kirjailijan kiitossanat, ks. myös Stein 2004: 4). Elleke Boehmer (1995/2005: 256) kirjoittaa englanninkielisen koloniaalisen ja postkoloniaalisen kirjallisuuden läpileikkauksessaan *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, että koominen, konventioilla leikittelevä *The Emperor’s Babe* on jopa uudelleenkeksityn, Toisen Britannian eloisa epitomi, sillä se ottaa huomioon Brittein saarilla, imperialistisessa keskuksessa, tapahtuneen kolonisaation pitkän historian. Boehmerin (emt.: 269–270) mukaan *The Emperor’s Babe* on monella tapaa synkkä tarina, joka ei kavahda kuvaamasta Lontoon katujen väkivaltaa, mutta onnistuu ravistelemaan niitä, jotka epäilevät mustien pitkää historiaa Englannissa.

Vuonna 1997 ilmestynyt *The God of Small Things* puolestaan sijoittuu entiseen koloniaaliseen marginaaliin, Intiaan. Se kertoo keralalaisen Ipen perheen tragediasta joulukuussa vuonna 1969. Seitsemänvuotiaat kaksoset Rahel ja Esthappen (Estha) asuvat isoäitinsä Mammachin ja setänsä Chacko Ipen talossa äitinsä Ammun kanssa. Setä Chackon entinen vaimo, englantilainen Margaret ja näiden tytär Sophie Mol ovat tulossa jouluksi Englannista Keralaan. Vierailijoiden saapumispäivänä Ammu aloittaa suhteen perheen hillotehtaalla työskentelevän kastittoman puunveistäjän Veluthan kanssa. Esthaa puolestaan vainoaa pelko siitä, että häntä kaupungissa

elokuvateatterin aulassa ahdistellut pedofiili löytää hänen kotinsa. Osaksi Esthan pelon ja osaksi Ammun ajattelemattoman raivokohtauksen vuoksi, lapset päättävät karata kotoa veneellä läheisen joen poikki. Suunnitelma johtaa tragediaan. Sophie Mol hukkuu, ja Esthan ja Rahelin uskotaan joutuneen siepatsuksi. Tästä syytetään Veluthaa. Kaiken lisäksi Ammun ja Veluthan suhde paljastuu samaan aikaan, mutta Ammun täti, Baby Kochamma, väittää kastittoman miehen raiskanneen yläluokkaisen Ammun. Tapahtumien seurauksena paikalliset poliisit hakkaavat ja potkivat Veluthan kuoliaaksi. Chacko ajaa Ammun pois kodistaan, koska syyttää tätä ja Esthaa tyttärensä kuolemasta. *The God of Small Things* on rakenteeltaan rikottu. Edellä referoitu tarina kerrotaan takaumina, joiden sisällä ennakoitaan tulevaa murhenäytelmää. Kerronnan nykyhetkessä aikuiset Rahel ja Estha ovat palanneet lapsuudenkotiinsa, Ayemenemin kaupunkiin, sukunsa kovaa vauhtia rappeutuvaan kotitaloon. Hillotehdas on lakkautettu, Chacko muuttanut Kanadaan ja Ammu sekä isoäiti Mammachi kuolleet. Taloa hallitsee kaksosten isotäti, pahantahtoinen ja vihamielinen Baby Kochamma. Rahel ja Estha eivät ole pystyneet jättämään lapsuuden traumaansa taakseen, vaan kantavat Sophie Molin ja Veluthan kuolemaa mukanaan kumpikin omalla tavallaan.

The God of Small Things oli 1990-luvun lopun kirjallisia tapauksia. Se oli sekä arvostelu- että myyntimenestys ja voitti vuoden 1997 Booker-palkinnon. Toisaalta Royn teos on herättänyt myös suuttumusta: kirjailija on ollut jopa oikeudessa syytettynä siveellisyyslakien rikkomisesta, koska hän rohkeni kuvata kastittoman hindun ja kristityn naisen välistä seksi- ja rakkaussuhdetta. Syyte raukesi lopullisesti vasta vuonna 2007 (Rames 2007). Otan oikeusjutun esiin siitä syystä, että se kertoo Royn teoksessa olleen jotain rajoja rikkovaa, jota tietyt intialaiset instituutiot eivät ole olleet valmiita vastaanottamaan. *The God of Small Things* on jäänyt Royn ainoaksi romaaniksi. Tekijä itse on sanonut, että kaunokirjallisuuden kirjoittaminen ei tuntunut enää relevantilta esikoisteoksen ilmestymisen jälkeen 1990-luvun lopulla tilanteessa, jossa Intia ja Pakistan tekivät kumpikin omia ydinkokeitaan. Sen sijaan Roy on jatkanut kirjailijan työtään esseistinä. Hänen voimakkaan kantaaottavat esseensä ovat saavuttaneet laajan lukijakunnan, mutta jääneet vaille laajempaa akateemista huomiota. (Rao 2008: 159–162.)

Olen valinnut juuri nämä teokset, koska niissä molemmissa kuvataan väkivaltaa mielenkiintoisesti monella tasolla, fyysisestä henkiseen ja väkivaltaisista fantasioista konkreettisiin tekoihin. Väkiältä ei kuitenkaan ensilukemalta välttämättä ole kummankaan teoksen keskeisiä teemoja, tosin Royn teoksessa väkiältä ja sen uhka ovat koko ajan paljon voimakkaammin läsnä kuin Evaristolla. Monissa kaunokirjallisissa teoksissa väkivaltaa käsitellään näitä kahta paljon enemmän ja suoraviivaisemmin. Halusin kuitenkin tarkastella teoksia, joissa väkivaltaisuus on arkista, lähes

normaali osa elämää, eikä niinkään teatraalista ja yliampuvaa, kuten esimerkiksi Anthony Burgesin romaanissa *The Clockwork Orange* (1962), Chuck Palahniukin teoksessa *Fight Club* (1996) ja Bret Easton Ellisin kiistellyssä romaanissa *American Psycho* (1991). Tarkasteluni kannalta on myös olennaista, että kohdeteoksissani kuvataan monipuolisesti väkivallan eri tasoja, niin ruumiillista, henkistä kuin institutionaalistakin. Niissä väkivaltaa joutuvat kohtaamaan sekä mies- että naispuoliset henkilöahmot, ja lisäksi naishahmot myös ilmaisevat molemmissa teoksissa aggressiivisia tunteita, jotka muutaman kerran purkautuvat väkivaltaisiksi teoiksi asti.

On myös mielenkiintoista, millaisia yhtäläisyyksiä ja eroja löytyy kohdeteosteni kielestä ja rakenteesta. Toinen, *The Emperor's Babe*, on runomuotoinen romaani, mutta se kieli on enimmäkseen arkista, puhekielenomaista ja sanottaisiinko epälyyristä. *The God of Small Things* on proosateos, joka kuitenkin käyttää hyväkseen erittäin lyyristä kieltä sekä useita perinteisesti runouden kielelle tyypillisinä pidettyjä tyylikeinoja (esimerkiksi kielen tiettyä rytmikkyyttä sekä alku- ja loppusointuja). Evariston juoni etenee tarinan mukaisessa kronologiassa, eikä tästä teoksen prologia lukuun ottamatta löydy juurikaan poikkeuksia. Roy sen sijaan kuljettaa juonta takaumien ja ennakoitien avulla. Lisäksi kerrontatekniikoiden erot tuovat väkivallatilanteisiin erilaisia painotuksia. EB:n Zuleika on niin kutsuttu henkilöahmokerroja, eli Zuleikan ”minä” toimii sekä hahmona (kokijana) että kertojana (Phelan 2005: 4–5). *The God of Small Things* puolestaan käyttää kertojaa, jota on perinteisesti kutsuttu ”kolmannen persoonan kertojaksi”, mutta kuten Mieke Bal (1985/2009: 20–21) osoittaa, kertova subjekti on aina ”ensimmäisessä persoonassa”. Kertoja ei ole ”hän”, vaikka saattaakin kertoa hänestä. Bal (emt.) määrittelee eri kertojatyypit mieluummin sen kautta, viittaako kertoja itseensä henkilönä vai ei. Mikäli tekstin kertoja ei viittaa itseensä kerrotun tarinan henkilöahmona, kyseessä on ulkoinen kertoja (an external narrator) kuten Royn teoksessa. Teosten erilaisilla kertojaratkaisuilla on merkitystä sikäli, että ne vaikuttavat siihen, miten eri tavoin väkivallantilanteet niissä koetaan: kuka kokee ja mistä asemasta.

Temaattisen ja rakenteellisen tarkastelun ohella on kiinnostavaa miettiä sitä jännitteistä suhdetta, joka molemmilla kohdeteoksillani on postkoloniaalisen kirjallisuuden traditioon ja eurooppalaiseen/pohjoisamerikkalaiseen kirjallisuuteen ja kulttuuriin. Käsittelen tätä suhdetta seuraavassa alaluvussa.

1.2. Työn kohdeteokset postkoloniaalisina romaaneina

Molemmat kohdeteokseni voi sijoittaa kirjallisuuden kentällä postkoloniaalisena kirjallisuutena tunnetun ilmiön alueelle. Perustelen tämän Bill Ashcroftin, Gareth Griffithsin ja Helen Tiffinin (1989/2003) alan klassikoksi nousseessa teoksessaan *The Empire Writes Back* muotoileman määritelmän avulla. Teen tosin määritelmään yhden lisäyksen, josta lisää seuraavalla sivulla. Ashcroft, Griffiths ja Tiffin (emt.: 2) kirjoittavat käyttävänsä termiä ”postkoloniaalinen” kattamaan kaikkea kulttuuria, johon imperialismina tunnettu ilmiö on vaikuttanut kolonisaation hetkestä nykypäivään. Tätä näkemystä he puolustavat argumentoimalla, että on löydettävissä ”kiinnostuksenkohteiden jatkumo” (continuity of preoccupations) läpi sen historiallinen prosessin, jonka eurooppalaisten imperialistinen aggressio aloitti (ja jonka he näkevät siis jatkuvan edelleen, tosin eri muodoissa kuin aiemmin, ks. myös Ashcroft et al. 1998/2001: 1). Ashcroft et. al. (1989/2003: 2) tarjoavat postkoloniaaliselle kirjallisuudelle historiallisen, maantieteellisen ja temaattisen rajauksen. Afrikan maiden, Australian Bangladeshin, Kanadan, Karibianmeren maiden, Intian, Malesian, Maltaan, Uuden-Seelannin, Pakistanin, Singaporen, eteläisen Tyynenmeren saarivaltioiden ja Sri Lankan kirjallisuudet ovat kaikki heidän mukaansa postkoloniaalista kirjallisuutta. Jos jätetään huomiotta kansalliset ja alueelliset erityispiirteet näiden maiden kirjallisuuksia yhdistää se, että niiden nykyiset muodot pohjaavat koloniaaliseen kokemukseen ja ne puolustivat paikkaansa korostamalla jännitettä imperialistisiin vallanpitäjiin ja sitä, miten alusmaiden asukkaat ja olot erosivat vallanpitäjien ennakkoluuloista: ”[e]mphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this, which makes them distinctively post-colonial.” (Emt.:2.)

Otin edellä esille Ashcroftin, Griffithsin ja Tiffinin listan maista, joiden kirjallisuus kuuluu heidän määrittelemänsä postkoloniaalisen kirjallisuuden piiriin osoittamaan, että a. siihen kuuluu niin kutsutun ensimmäisen maailman maita, kuten Australia ja Kanada. Tätä näkemystä on kritisoinutkin. Onko rikkailla mailla oikeutta asettaa itsensä ”käräjän rooliin” köyhien kehitysmaiden rinnalle? (ks. esim. Karttunen 2005:12.)² ja b. siitä puuttuu entisissä emämaissa julkaistu, siirtomaista muuttaneiden ja heidän jälkeläistensä kirjallinen tuotanto (tosin myöhemmin kirjoittajat kyllä

² Huomautettakoon kuitenkin, että sekä Australiassa että Kanadassa on väestöryhmiä, joiden suhde postkoloniaaliseen ongelmakenttään on huomattavasti mutkikkaampi, nimittäin alkuperäiskansat. Toisaalta he jakavat joitain esimerkiksi Afrikan ja Aasian postkoloniaalisten kirjallisuuksien tavoitteita, mutta toisaalta he näkevät itsensä edelleen kolonisoituina, eli eivät voi ottaa omakseen käsitteen *post* osaa. (ks. Boehmer 1995/2005: 221.)

ottavat esille myös niin sanotun mustan kirjallisuuden, afrikkalaistaustaiset diaspora-kirjailijat ja négritude-teoriat, ks. Ashcoft et al. 1989/2003: 19–21). Tämän katsontakannan mukaan *The Emperor's Babe* ei siis kuuluisi samaan lokeroon romaanin *The God of Small Things* kanssa. Temaattinen määritelmä, jonka mukaan postkoloniaalinen kirjallisuus käsittelee jännitteistä suhdetta imperialistisiin vallanpitäjiin ja korostaa eroa kolonisoitujen kokemuksissa suhteessa imperialistisen keskustan heistä tekemiin oletuksiin, sopii Evariston romaaniin mainiosti, varsinkin jos ajatellaan Rooman imperiumin toimivan siinä allegoriana brittiläiselle imperiumille, niin että Rooman kaupunki = imperialistinen keskusta ja pieni Londinium = marginaali. Niinpä teen nyt edellisellä sivulla mainitsemani lisäyksen postkoloniaalisen kirjallisuuden klassiseen määritelmään. Apunani tässä toimivat jo aiemmin mainittu Elleke Boehmer ja John McLeod sekä Helen Tiffinin artikkeli ”Post-colonial Literatures and Counter Discourse” (1987/1994: 95–96), jossa hän argumentoi, että postkoloniaalisten kirjallisuuksien määritelmään kuuluu niiden hybridisyys ja subversiivisuus. Jälkikoloniaalinen kulttuuri luo dialektisen suhteen, jossa eurooppalaisen ontologia ja epistemologia sekä tarve luoda itsenäinen, paikallinen identiteetti, käyvät keskustelua. Dekolonisaatio ei ole lopputulos, vaan prosessi, joka nostaa esiin jatkuvan neuvottelun hegemonisten keskusvaltaisten systeemien ja niiden kumoamisen periferiasta käsin. Koska enää ei ole mahdollista luoda sellaisia ”aitoja” kansallisia tai paikallisia kulttuurin muotoja, jotka olisivat kokonaan vapaita eurooppalaisen kolonialismin historiallisista seurauksista, jälkikoloniaalinen kirjallisuus on projekti, jonka avulla kirjoittajat voivat tarkastella eurooppalaisia diskursiivisia strategioita asemasta, joka on sekä kahdessa maailmassa että niiden välillä. (Emt.) Näin he pääsevät tutkailemaan niitä tapoja, joilla eurooppalaiset pakottivat niin suuren osan muusta maailmasta hyväksymään omat kulttuuriset koodinsa. “The operation of post-colonial counter-discourse is dynamic, not static: it does not seek to subvert the dominant with a view to taking its place, but [...] to evolve textual strategies which continually ‘consume’ their ‘own biases’ [...] at the same time as they expose and erode those of the dominant discourse.” (Emt.: 96.) Tästä näkökulmasta käsin postkoloniaalisen kirjailijan on mahdollista kirjoittaa entisten imperialistien kielellä – vaikkapa englanniksi, kuten Roy tekee – ja ottaa kieli omakseen sen sijaan, että jäisi vangeiksi kielen edustamaan “isännän taloon”. (Ks. myös Karttunen 2005: 23–38.)

Elleke Boehmer (1995/2005: 225–227) puolestaan esittää, että 1980-luvulta alkaen aina 2000-luvulle asti monien kirjailijoiden maantieteelliset ja kulttuuriset samastumisen kohteet ovat käyneet yhä hajanaisemmiksi ja epävarmimmiksi. 2000-luvulla tyypillinen postkoloniaalinen kirjailija on Boehmerin mukaan todennäköisemmin kulttuurienvälinen maailmanmatkaaja (extra-territorial) kuin kiinnittynyt kansalliseen identiteettiin. Boehmer piirtää kuvan kirjailijasta, jonka perhetausta on

entisissä "alusmaissa", kulttuuriset kiinnostuksenkohteet kolmannessa maailmassa ja työhuone jossain läntisessä metropolissa. Tämä kosmopoliitti on kaiken lisäksi säilyttänyt temaattisen ja/tai poliittisen yhteyden kansalliseen, etniseen ja paikalliseen taustaansa. Kulttuurien välinen vuorovaikutus ja niiden metafysiset törmäykset paitsi luovat edellytykset juurettomalle koloniaaliselle kirjallisuudelle, ovat myös tulleet sen vakioaiheiksi:

Often retracing the biographical paths of their authors, novels by – for example – [...] Bernardine Evaristo, ramify across widely separate geographical, historical, and cultural spaces. They are marked by the pull of conflicting ethics and philosophies – a potential source of tragedy – and often comically contrasting forms of social behaviour. If the postcolonial text generally is, to borrow from Homi Bhabha's well-tried terminology, a hybrid object, then the migrant text is that hybridity writ large and in colour. (Boehmer 1995/2005: 227.)

John McLeod (2004: 3–5) argumentoi teoksessaan *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*, että entisen imperialistisen keskustan, Lontoon, sisällä kolonialismin ja sen jälkimaininkien seurauksena tapahtuneisiin historiallisiin ja kulttuurisiin muutoksiin ei ole kiinnitetty tarpeeksi huomiota. Kolonialismi ei muuttanut vain kolonisoituja alueita. McLeodin tavoite onkin tarkastella kriittisesti niitä tapoja, joilla 1950-luvulta lähtien entisistä kolonisoiduista maista Lontooseen saapuneet ja heidän jälkeläisensä (kuten Evaristo) ovat kuvanneet kokemuksiaan "uudesta paikastaan" ja joiden läsnäolo on jo sinällään muuttanut itse paikkaa uudeksi. McLeod kysyy, miten nämä uudet lontoolaiset ovat kaupunkia luoneet sekä representaatioissa että todellisuudessa, huolimatta ylitsepääsemättömästä vihasta, rasismista ja väkivallasta, jota he ovat usein joutuneet kohtaamaan.

Bernardine Evaristo voidaankin liittää niin kutsuttuun mustaan brittiläiseen kirjallisuuteen. Mark Stein (2004: 8–18) on yrittänyt määritellä, mitä käsite "black British literature" ylipäätään voisi merkitä. 1980-luvulla "mustat britit" määriteltiin ryhmäksi, joilla oli ulkoeurooppalainen tausta, mutta oikeus Britannian passiin. Jatkuvasti on kuitenkin esitetty kysymyksiä siitä, mitä "musta" oikeastaan tässä yhteydessä tarkoittaa: ihonväriä vai ajatusmallia? Ja mitä koko sanalla on tekemistä kirjallisuuden kanssa? Stein lähestyy kysymystä kirjallisuushistorian kautta. Hän huomauttaa, että niin kutsutut Uudet englanninkieliset kirjallisuudet, kuten 1900-luvulla Kanadassa, Australiassa ja Uudessa Seelannissa ilmestynyt kirjallisuus, nähtiin alun perin osana englantilaista kirjallisuutta, mutta Aasian, Karibian ja Afrikan kirjallisuudet määriteltiin alueellisesti tai kansallisesti. Tässä kontekstissa musta brittiläinen kirjallisuus ei istu oikein mihinkään: se ei kuulu selkeästi minnekään, eikä sillä ole omaa paikkaa. Sen paikka onkin Steinin (emt.) imaginäärinen ja muodostuu useiden toisiaan risteävien perinteiden kosketuspinnolla. Nykyään on jopa mahdollista,

että Britanniassa syntyneet, afrikkalais- tai aasialaistaustaiset kirjailijat joutuvat kritiikin kohteeksi, koska eivät kirjoita ”tarpeeksi mustaa” kirjallisuutta, tai korosta etnistä taustaansa riittävästi. Evaristoa on esimerkiksi syytetty siitä, että hän ei ole kirjoittanut Englannille ”uutta mustaa mytologiaa” ja siitä, että hän on jättänyt Afrikan ja Etelä-Amerikan myytit sivuun kirjoituksessaan. (Ks. emt.: 104.) EB:n historiallisen anarkismin valossa ainakin ensimmäinen väite tuntuu oudolta.

The God of Small Things ja *The Emperor’s Babe* -romaanien sijoittamista toistensa läheisyyteen puolustaa myös mustaa brittiläistä kirjallisuutta tutkineen James Procterin (2003: 1–10) ajatus siitä, että niin kirjallisuuden- kuin kulttuuritutkimuksenkin tapa jakaa musta kulttuurituotanto tiettyihin lokeroihin, eli tutkia afrikkalaista ja karibialaista kirjoitusta omana kategorianaan sekä eteläaasialaista omanaan, sotii vastaan periaatetta, jonka mukaan käsite ”musta” on haluttu nähdä, ei niinkään selvärajaisena, essentialisoivana rodullisena määreenä, vaan epävakana, monimuotoisena ja historiallisesti muuttuvana. Tässä mielessä *The God of Small Things* voidaan kenties rinnastaa, tietyin varauksin, brittiläiseen (tai halutessa englantilaiseen) perinteeseen, ja mustaan englantilaiseen kirjallisuuteen: ”There is no one more English than the Indian, no one more Indian than the English.” (Stein 2004: xi, sit. Smith 2000: 281–282.) Vaikka romaani sijoittuu ajallisesti ja maantieteellisesti itsenäiseen Intiaan ja on Intiassa asuvan maan kansalaisen³ kirjoittama, se problematisoi entisen siirtomaan asukkaiden suhdetta emämaan kulttuuriin ja kirjallisuuteen, historialliseen ja symboliseen väkivaltaan. Teoksessa käsitellään muun muassa vanhojen alamaisten viha-rakkaussuhdetta entisiin isäntiin etenkin Chackon suulla. Romaanista löytyy sitä paitsi pitkäkö jakso, joka sijoittuu Englantiin, vieläpä toiseen perinteisen englantilaisen sivistyksen kehdoista, Oxfordin yliopistoon. Lisäksi teos on kirjoitettu englanniksi, ja siitä löytyy monia alluusioita kanoniseen englanninkieliseen kirjallisuuteen, muun muassa Shakespearen ja Joseph Conradiin. Etnisyys, kulttuuriset narratiivit ja hallitsevat myytit sekä etnisyys, valta ja väkivalta kietoutuvat teoksessa toisiinsa monin tavoin. Mutta miten nämä asiat ilmenevät teoksessa *The Emperor’s Babe*, joka kertoo afrikkalaistaustaisista siirtolaisista Rooman imperiumin marginaalissa, pienessä Londiniumin kaupunkipahasessa?

Royn ja Evariston rinnastaminen kirjallisuushistoriallisen perustein ei toki ole likimainkaan

³Royn päätös jäädä asumaan synnyinmaahansa pannaan usein merkille esimerkiksi hänen haastatteluissaan, sillä monet intialaiset kirjailijat ovat muuttaneet ”länteen”, joko entiseen emämaahan tai Yhdysvaltoihin. Juurettomuutta, siirtolaisuutta, diasporaisuutta ja hybridisyyttä on pidetty suorastaan yhtenä postkoloniaalisen kirjallisuuden määrittävistä piirteistä (Boehmer 2005: 214–215 & 233–234). Boehmer liittää Royn näihin ilmiöihin, mutta itse pitäisin häntä tässä suhteessa jossain määrin poikkeuksena normista. Intian ja Pakistanin ydinvarustelukilvan yltyessä 2000-luvun alussa Royta jopa patisteltiin muuttamaan pois Delhistä sodan uhan vuoksi. Kirjailija puolusti päätöstään jäädä asumaan kotimaahansa vuonna 2002 ensimmäisen kerran julkaistussa esseessään ”War Talk”.

ongelmatonta. Yhtäältä saatan näin tehdessäni tulla syyllistyneeksi ilmiöön, josta Ashcroft, Griffithsin ja Tiffinin (1989/2003: 6–7) kirjoittavat perustellessaan, miksi imperialistisen kokemuksen tarkastelu on edelleen tärkeää senkin jälkeen, kun itsenäisyys on saavutettu ja entiset suurvallat kuten Iso-Britannia menettäneet paljon vanhasta globaalista vaikutusvallastaan niin politiikassa, taloudessa kuin joukkotiedotuksessakin. Syyksi he tarjoavat ajatusta kulttuurisen hegemonian jatkuvuudesta. Heidän mukaansa tätä kulttuurista hegemoniaa on pidetty yllä paitsi kanonisen kirjallisuuden määritelmillä, mutta myös määrittelemällä postkoloniaaliset kirjallisuudet englantilaisen kirjallisuuden eristyneiksi sivuhaaroiksi, mikä alentaa ne marginaalisiin ja alempiarvoisiin asemiin. (Emt.) Jotta Roy ei tulisi redusoitua vain brittiläisen perinteen jatkajaksi tai kommentaattoriksi, on siis silti otettava huomioon myös teoksen ”intialaisuus” tai keralalaisuus. Roy kirjoittaa paitsi englantilaisen tradition sisällä, myös sen marginaalissa. Toisaalta nuoret brittiläiset avantgardekirjailijat, joiden joukkoon Evaristokin joskus lasketaan, eivät enää aina mielellään kuule sanaa ”postkoloniaalinen” nimensä yhteydessä (ks. esim. Arana & Ramey 2004: 2–3). Evariston kohdalla on otettava huomioon paitsi anakronistinen Lontoon mustien slangi, myös romaanin kuvaamaan ajankohtaan sopiva latinan käyttö. Onneksi näiden kahden romaanin käsittelemiselle rinnakkain voi etsiä myös temaattisia perusteluita. Näin tarkastellen Evaristolta ja Roylta löytyy yllättäviäkin yhtäläisyyksiä. He molemmat kokeilevat kielensä ja ilmaisuvälineensä rajoja sekä käsittelevät rikosta ja rangaistusta. Teoksia yhdistäviä teemoja ovat myös lapsuuden trauma, petos ja marginaalinen identiteetti suhteessa hegemoniseen.

Tästä eteenpäin työni jäsentyy siten, että seuraavassa luvussa määrittelen työn teoreettisen taustan ja keskeiset käsitteet. Luvussa 2.1. esittelen ne teoreettiset lähtökohdat, joista lähdän analysoimaan ja tulkitsemaan väkivallan kuvauksia, eli retorisen, kognitiivisen ja feministisen kirjallisuudentutkimuksen. Luvussa 2.2. määrittelen tarkemmin käsitteet väkivalta ja trauma, sekä otan jo esille kohdeteoksistani nousevia esimerkkejä. Käsitteilylukujen kannalta kohdeteosten henkilöhahmojen kokemuksista nouseva jäsenyys osoittautui työn kuluessa parhaaksi ratkaisuksi, joten luvussa 3 tarkastellaan naishahmoja väkivallan kohteina. Luku 3.1. keskittyy Zuleikaan ja luku 3.2. Ipen perheen naiseen. Luvussa 3.3. käsitteelen sitä, miten sekä Zuleika että Ammu joutuvat väkivallan kohteiksi tehtyään rikoksen yhteisöjensä seksuaalista käyttäytymistä säänteleviä normeja vastaan. Alaluvun aiheesta johtuen käsitteelen siinä varsin pitkään myös naishahmojen seksuaalisen halun kielellisiä ilmaisukeinoja.

Luvussa 4 siirryn tarkastelemaan naisia väkivallan toimijoina. Luku on jakaantunut alalukuihin samaan tapaan kuin edellinenkin. Ensimmäinen alaluku koskee Zuleikaa, toinen Ammua. Luku 4.3.

kokoaa yhteen näkökulmia molemmista kohdeteoksistani. Viidennessä käsittelyluvussa esille nousevat jälleen väkivallan uhrin, mutta tällä kertaa siihen rooliin joutuvat mieshahmot. Viimeinen, eli kuudes käsittelyluku tutkii ilmiötä, joita voisi kutsua väkivallan makrotasoiksi. Luku 6.1. käsittelee institutionaalisen väkivallan kuvauksia. Näitä instituutioita ovat muun muassa imperialismi sekä roomalaisessa että brittiläisessä muodossaan ja perhe. Luvussa 6.2. etsin kohdeteoksistani lyhyesti eräänlaista metafyyssistä väkivaltaa.

Vaikka otan työn kuluessa esille useita käsitteitä, jotka ovat olleet kiivaan teoreettisen debatin kohteena erittäin pitkään, tämän työn lähtökohta on temaattinen, ei teoreettinen. En käsittele metaforaa, vaan sen ”kautta” tapahtuvaa väkivallan kokemusten kielellistämistä. En myyttiä, vaan sen käyttöä väkivallan kuvauksessa, ja niin edelleen. Tästä seuraa kaksi asiaa. Ensinnäkin, käsitearsenaali tässä työssä on näin ollen melkoinen. Siksi olen sivupolkujen karsimiseksi joutunut joidenkin käsitteiden kohdalla tyytymään melko yksinkertaisiin, problematisoimattomiin määritelmiin, mikä näkyy esimerkiksi symbolia ja ironiaa käsitellessäni. Kaiken alla kulkee kuitenkin punaisena lankana varsinainen tutkimusongelmani: väkivallan kokemusten kuvaamisen kielelliset ja kerronnalliset keinot.

2. Tutkimuksellinen viitekehys ja keskeisiä käsitteitä

Kirjoitin Johdannon alussa, että tämän työn tavoitteena on tarkastella väkivallan kuvauksiin käytettyä kieltä kahdessa kaunokirjallisessa teoksessa, jotka ovat *The Emperor's Babe* ja *The God of Small Things*. Pelkkä väkivallan kuvauksiin käytettyjen keinojen luettelo ei kuitenkaan riitä, vaan haluan viedä työtä myös tulkinnan suuntaan. Tulkintoja etsiessäni sovellan kolmea tutkimusalaa, jotka ovat retorinen ja kognitiivinen kirjallisuudentutkimus sekä feministinen näkökulma. Tässä luvussa esittelen näiden tutkimusalojen oman työni kannalta relevantit kysymyksenasettelut ja metodiset lähtökohdat. Työn teoreettisen viitekehysten lisäksi määrittelen tässä luvussa analyysin kannalta keskeiset käsitteet, väkivallan (alalajeineen) ja siitä aiheutuvan trauman. Käsitteidenmäärittelyluku 2.2. toimii siltana johdanto- ja analyysilukujen välillä, sillä otan siinä jo esille valaisevia esimerkkejä kohdeteoksistani.

2.1. Retorinen ja kognitiivinen kirjallisuudentutkimus

Paul Ricœur (1978: 8–12 & 49–51) esittää teoksessaan *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, että retoriikka hedelmällisenä tutkimuksen kohteena kuoli viimeistään 1800-luvun puolivälille tultaessa. Antiikissa retoriikan ala oli laaja, mutta sittemmin se on supistunut pelkäksi kuvakielisyyden lajien luetteloinniksi, botaniaksi, väittää Ricœur. Kreikkalaisen retoriikan taustalla oli hänen mukaansa paljon laajempi tavoite ja dramaattisempi ongelmanasettelu kuin modernilla kielikuvien teoretisoinnilla. Omassa teoksessaan Ricœur kehittää kuvakielisyyden ja etenkin metaforan tulkintaa yksittäistä sanaa (substantiivia) laajemmissa yhteyksissä. Sanatason semantiikka redusoi hänen mukaansa metaforan pelkäksi koristeeksi, joten sen syvällisempi ymmärtäminen vaatii lauseen diskurssia. Ricœur vaatii ”uudelta retoriikalta” myös metaforan ylivoimaisen hylkäämistä: hänen mukaansa retoriikan tulee kyllä tutkia kielikuvia, mutta kaikkia niitä: ”Its slogan could be ‘Yes, figures of speech – but all of them!’” (Emt.: 50.)

Troopit ja figuurit ovatkin olennaisesti klassiseen retoriikkaan kuuluvia termejä. Perinteisten määritelmien mukaan troopit ovat ilmaisuja, jotka käyttävät sanoja kirjaimellisesta merkityksestä poiketen, eli troopit liitetään merkityksen siirtoihin ja käännöksiin. Figuurit on puolestaan

ymmärretty laajemmiksi lause- tai ajatuskuvioiksi. Näiden kahden termin välistä rajaa ei enää pidetä yksiselitteisenä, vaan ne molemmat ymmärretään kielellisinä pyrkimyksinä havainnollisuuteen ja epätavallisuudella vaikuttamiseen. (Haapala 2003a: 20–21.) Troopit ovat siis kuvaannollisia ilmaisuja, joissa sanojen käyttötapa poikkeaa kirjaimellisesta merkityksestä (Kantola 2001: 273). Moderniin retoriikkaan kuuluu myös niin sanottu kertomuksen retoriikka, jonka periaatteita ovat kehittäneet muun muassa Wayne C. Booth, Seymour Chatman ja James Phelan. Viimeksi mainittu määrittelee narratiivin retoriikkana (narrative as rhetoric) tarkoittavan sitä, että kerrotaan jokin tietty tarina, jollekin tietylle yleisölle tietyssä tilanteessa ja, oletettavasti, jotakin tiettyä tarkoitusta varten: ”telling a particular story to a particular audience in a particular situation for, presumably, a particular purpose.” (Phelan 1996: 4; 2005: 18 & 2007: 3.) Phelanin näkemys narratiivista retoriikkana sijoittaa tekstin merkityksen ”palauteketjuun” (feedback loop), jonka muodostavat kirjailijan toimijuus, tekstuaaliset ilmiöt (mukaan lukien intertekstuaaliset suhteet) ja lukijan reaktiot, reader-response. Metodologisesti kannalta tämä tarkoittaa sitä, että retorinen kirjallisuudentutkimus voi aloittaa tulkintaprosessin retorisen kolmion mistä tahansa kulmasta, mutta tarkastelussa tulisi ottaa huomioon, miten kukin kohta voi vaikuttaa toiseen ja tulla sen vaikuttamaksi⁴ (Phelan & 2007: 5).

Phelan asettaa edeltäjiensä Kenneth Burken ja Wayne C. Boothin tavoin juuri kertovan tekstin, narratiivin, erityisasemaan inhimillisessä kommunikoinnissa, sillä kaikkien kolmen ajattelussa narratiivi on voimakas keino välittää tietoa, tunteita, arvoja ja uskomuksia. Phelanin näkemyksen mukaan narratiivin ymmärtämiseen retorisenä riittää lukutapa. Jos narratiivin tarkoituksiksi katsotaan edelle mainittujen asioiden kommunikointi, se nähdään tällöin retorisenä (narrative as rhetoric). Retoriikka on monimutkainen, monitasoinen lukemisen ja kirjoittamisen prosessi, jossa aktivoituvat kognitiomme, tunteemme, halumme, toiveemme, arvomme ja uskomuksemme. (Phelan 1996: 18–19.) Pitää muistaa sekin, ettei figuurien ja trooppien retoriikkaa ole aina mielekästä tai edes mahdollista erottaa kertomuksen retoriikasta, sillä troopit voidaan tarvittaessa ymmärtää narratiivin *tekniikoiksi*, joita Phelankin analysoi (ks. emt.: 4).

Retorisen ja kognitiivisen tutkimuksen välisen sillan tarjoaa Mark Turner (1987) teoksensa *Death Is the Mother of Beauty: Mind, metaphor, criticism* johdannossa, jossa hän nimittää kirjaansa ”moderniksi retoriikaksi, joka käyttää hyväkseen nykyaikaisen kognitiotieteen ja lingvistiikan oivalluksia”. Myös Turner ottaa esiin retoriikan rappeutumisen. Hän ymmärtää klassisen retoriikan

⁴ Vrt. Rita Felskin näkemys lukijan ja tekstien suhteesta, tämän työn s. 18.

siten, että sen avulla etsittiin tietoa ja ajatuksia, joita yleisön jäsenet toivat kommunikaatiotilanteisiin. Miten puhuja saattoi kielen avulla liikuttaa yleisönsä yhdestä ajatusmallista toiseen? Mitä oli arkinen, yleinen tietämys? Entä yhteydet ajattelun ja puheen välillä ja miten puhuja saattoi käyttää niitä hyväkseen synnyttääkseen mielikuvia ja suostutellakseen? Turner jatkaa, että Aristoteles halusi tietää, miten kielikuvat (figures of diction) ja ajatuskuvat (figures of thought) kytkeytyivät toisiinsa. Sen sijaan modernista retoriikasta Turner sanoo, että sen arvo laski, kun se hylkäsi ajattelun muodot tyylin hyväksi:

Inattentive to mind underlying surface forms of language, rhetoric reduced itself to cataloguing what it took to be kinds of surface wordplay as if they had no analogues in cognition. Rhetoric thereby lost its ability to tell us anything about thought and language and so became peripheral, until recent rhetorics, such as Wayne Booth's *Rhetoric of Irony* (1974), revived classical rhetoric. (Turner 1987: 9.)

Turner (emt.: 10) esittää kehittelevänsä teoksessaan analyysin mallia, jota hän pitää klassisen retoriikan luonnollisena jälkeläisenä. Tämä analyysin tapa lähtee siitä tosiasiasta, että yleisöt jakavat keskenään monia asioita, joista Turner luettelee käsitteelliset systeemit, sosiaaliset toimintatavat, arkitiedon, diskurssin genret ja kaikki kielen elementit: syntaksin, semantiikan, morfologian ja fonologian. Retoriikka pyrkii Turnerin käsityksen mukaan analysoimaan kaikkia näitä yleisöille yhteisiä kognitiivisia systeemejä ja sitä, miten niitä voidaan hyödyntää, eli retoriikan ja kognitiotieteen alueet menevät limittäin. Kaunokirjallisuuden merkitystä tässä kuviossa Turner havainnollistaa metaforalla kirjallisuuden ja ihmismielen kahtalaisesta luonteesta ovina toisiinsa: "One of the principal reasons that we study literature is to understand the workings of the human mind. There are certain things about the human mind that we can see best by looking at literature." (Emt.: 9–13 & 165.) Näkisin Turnerin lähestymistavassa kyllä sen vaaran, että kirjallisuustieteeltä katoaa autonomia, että se muuttuu vain muiden tieteiden aputieteeksi, joka tarjoaa materiaalia koko joukolle humanisteja, mutta ei sano omasta tutkimuskohteestaan mitään (samantapaisen huolen esittää muun muassa Peter Stockwell, 2002: 5–6). Tekstianalyysiä ja poetiikkaa ei pidä unohtaa. Siksi Margaret H. Freemanin (2005: 33–34) artikkelissa "Poetry as Power: The Dynamics of Cognitive Poetics as a Scientific and Literary Paradigm" tekemä jaottelu kognitiivisen poetiikan osa-alueisiin vaikuttaa hyödylliseltä. Hän esittää, että esimerkiksi sen selvittäminen, mitä kirjallinen luovuus voi kertoa mielen ja aivojen toiminnasta, kuuluu neurotieteiden ja psykologian alaan, mutta että kognitiivinen poetiikka voi tarjota välineitä esimerkiksi kaunokirjallisen tekstin esteettisen arvon määrittämiseen.

Kuten yllä käy ilmi, retorisen ja kognitiivisen näkökulman metaforakäsitykset ovat Turnerin

retoriikkaan nojautuvasta määritelmästä huolimatta keskenään jossain määrin jännitteiset. Perinteinen retoriikka korostaa metaforan outouteen perustuvaa vaikutusvoimaa, kun taas kognitiivisesti suuntautuneet teoreetikot painottavat metaforan arkisuuteen perustuvaa selityspotentiaalia. Työn käsittelyluvuissa tulen pohtimaan tätä eroa hieman tarkemmin.

Kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen osa-alueista juuri metaforateoria on tässä työssä ahkerimmassa käytössä, mutta lienee paikallaan huomauttaa, että kognitiotieteiden oivalluksia on jo jonkin aikaa tuotu myös kertomuksen teoriaan. Kognitiivista lähestymistapaa on näet viime vuosina sovellettu paljon niin kutsuttuun jälkiklassiseen narratologiaan. Yksi lähestymistavan pioneereista on Monica Fludernik teoksellaan *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), jossa hän kehittää narratologialle kognitiivisiin parametreihin perustuvaa mallia. Luonnollisen narratologian juuret ovat kognitiivisessa kielitieteessä ja etenkin keskustelumuotoisten kertomusten analyyseissä. Fludernikin keskeisimpiä teesejä on se, että mallia voi soveltaa kaikenlaisiin kertomuksiin, ei vain fiktiivisiin ja kaunokirjallisiin. Tätäkin tärkeämpi periaate on hänen mukaansa se, että kerronnallisuus muodostuu lukuprosessissa, eikä siis ole varsinaisesti tekstin ominaisuus, vaan lukijan siihen lisäämä piirre. Kertomukseen liittyy kognitiivisten parametrien syvärakenteet, joihin kuuluvat kokemuksellisuus, esittävyys ja tarinan idea. Näiden ja tekstin kerronnallistavan vastaanoton välille Fludernik asettaa vielä neljä viestinnän tasoa, jotka nojaavat kognitiivisiin parametreihin. (Fludernik 2003/2010: 17–19.)

Toinen jälkiklassisen narratologian kuuma nimi, David Herman (2009: 1–2 & 137–140) argumentoi teoksessaan *Basic Elements of Narrative*, että mielen ja tietoisuuden käsitteet ovat suorastaan keskeisiä sen ymmärtämiselle, millaisista elementeistä narratiivit muodostuvat. Hän määrittelee kertomukset kuvauksiksi siitä, mitä tapahtui tietyille yksilöille tietyissä tilanteissa ja erityisin seurauksin sekä siitä, miltä tapahtumat noista yksilöistä tuntuivat. Kertomukset eivät siis kuvaa yleisiä, abstrakteja ilmiöitä. Narratiivi on Hermanin sanoin perustavanlaatuinen inhimillinen strategia ymmärtää aikaa ja muutosta. Lisäksi Herman käyttää muun muassa mielen filosofien termiä *qualia* kuvaamaan sitä, että prototyyppiset narratiivit sisältävät jonkun kokevan mielen, johon kertomuksen kuvaamat tapahtumat vaikuttavat ja joka tuntee ne. (Emt.) Fludernikin ja Hermanin näkökulmat eivät kuitenkaan ole työni kannalta keskeisiä, sillä narratologinen lähestymistapa vain täydentää työtä. Vaikka tarkastelenkin toisinaan kerrontaa, muut tekstuaaliset elementit ovat analyysini kannalta huomattavasti tärkeämmässä osassa. Hermania lukiessa oli kuitenkin kiintoisaa huomata, että kirjallisuushistorialliselta kannalta poikkeuksellinen moderni runoromaani *The Emperor's Babe* onkin monessa mielessä sängen prototyyppinen narratiivi.

Kognitiivinen ja feministinen kirjallisuudentutkimus (josta lisää seuraavassa alaluvussa) sopivat siinä mielessä hyvin toistensa seuraan, että molemmissa otetaan huomioon lukemisen sosiokulttuurinen luonne. Kognitiivisen lähestymistavan mukaan mieli on kehollinen (embodied), joten koulutus, henkilökohtainen historia, sukupuoli sekä arvot ja ideologiat vaikuttavat kirjallisuuden tulkintaan ja ovat siten tutkimuksen kannalta mielekkäitä tarkastelukulmia. (Veivo 2005: 13.) Toisaalta kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen kannattajat ovat ilmaisseet myös epäluuloa ideologisista lähtökohdista tapahtuvaa tutkimusta kohtaan (ks. esim. Miall 2005: 129). Kognitiivisesta otteesta feministiseen voi siirtyä Marjut Kähkösen (2003: 98–99) avulla. Hän kirjoittaa artikkelissaan ”Auki molemmista päistä: ruumiilliset metaforat ja feminismi” kognitiivisen poetiikan ja feministisen lyriikantutkimuksen yhdistämisestä. Artikkelisi esittelee tiiviisti kognitiivisen metaforateorian, jonka mukaan ajattelumme ja tapamme käsitteellistä todellisuutta eivät ole vapaita, vaan merkityksenannon ruumiillinen perusta asettaa niille rajoja. Kokemuksien kategorisoimisen tavan voi kuitenkin tiedostaa, mikä tulee erityisen tarpeelliseksi silloin, kun ”metaforat johtavat harhaan tuottaessaan tietoa yksipuolisesta ja suodattuneesta näkökulmasta.” (Emt.) Eräs tällainen yksipuolinen näkökulma on dualismin metafora. Sen kielellisiä toteumia ovat dikotomiset käsiteparit, jotka esimerkiksi erottavat mielen ruumiista erilliseksi tilaksi ja tuottavat feminiinisyyden ja maskuliinisuuden tiukan kahtiajaon. Jälkimmäisestä seuraa, että feminiinisyyttä pidetään usein uhkana maskuliinisuudelle. (Emt. 98 & 100.) Kognitiivisen poetiikan tavoitteisiin kuuluukin muun muassa kartessiolaisen dualismin mieli/ruumis dikotomian purkaminen (ks. myös esim. Stockwell 2002: 4–5). Kähkönen pohjaa oman analyysinsa feministiteoreetikko Helen Hasten tapaan tutkia metaforia ajattelua ohjaavina kognitiivisina malleina merkityksenannon pohjana olevien kokemuksien sukupuolittuneisuutta korostaen (Kähkönen 2003: 99).

2.2. Feministinen kirjallisuudentutkimus

Koska sukupuolisuuden lukeminen väkivaltatilanteissa on tärkeä osa analyysiani, haluan vielä ennen käsittelylukuihin siirtymistä nostaa esille joitakin feministiteoreetikkojen ajatuksia aiheesta, sillä feministitutkijat ovat problematisoineet sukupuoleen liittyviä kysymyksiä jo ainakin 1960-luvulta lähtien. Feministinen kirjallisuudentutkimus voidaan määritellä tutkimukseksi, jossa sukupuoli on keskeinen analyttinen kategoria. Tavoitteena on Lea Rojolan (2004: 26) mukaan sukupuolieron lukeminen, eli sen pohtiminen, miten kirjallisuudessa tuotetaan merkityksiä

sukupuolieron kautta. Kohteena voivat olla sekä tieteenalan keskeiset käsitteet että yksittäiset tekstit. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa yksittäinen kaunokirjallinen teos nähdään osana sekä yksityistä (kirjailijan ja lukijan) että julkista (kirjallisuusinstituutio) aluetta. (Emt.: 26–30.) Ymmärrän tämän niin, että kirjallisuus ei ole ”vain” niin sanottua sanataidetta, mutta ei myöskään ainoastaan esimerkiksi yhteiskunnan tai sukupuolten välisten suhteiden yksinkertainen heijastuma. Yksityinen ja julkinen, poeettinen ja poliittinen ovat vuorovaikutussuhteessa keskenään.

Esimerkiksi Rita Felski (2003: 6–12) on kirjoittanut esteettisen ja eettisen arvioinnin yhdistämisestä ja siitä, ettei lukijan tarvitse valita ainoastaan jompaakumpaa lähestymistapaa. Felski perustaa näkemyksensä poliittisesta ja poeettisesta luennasta hermeneutiikkaan, jonka pohjalta hän esittää, että niin sanottuja ”viattomia”, ei-poliittisia lukijoita ja luentoja ei oikeastaan olekaan, sillä lukijat tuovat lukutilanteeseen aina mukaan omat uskomuksensa, olettamuksensa ja ennakkoluulonsa. Hermeneuttisen kehän periaatteen mukaan lukutilanteen eri puolet vaikuttavat toisiinsa. Uskomuksemme, olettamuksemme ja ennakkoluulomme ovat mukana lukutilanteessa, mutta kohdatessamme uusia tekstejä, käsityksemme voivat joutua liikkeeseen ja muuttua: parhaimmillaan lukeminen on dialogia. Felski ei hyväksy käsitystä, jonka mukaan taide on taidetta ja politiikka politiikkaa, eikä niitä pitäisi sekoittaa keskenään, sillä kirjallisuus on yhteydessä maailmaan, mutta hän hylkää myös ajatuksen taiteesta *pelkkänä* ideologian muotona (emt.: 163–164). Felski korostaa myös, että tämä lähestymistapa ei tarkoita, että kaunokirjallisista teksteistä etsittäisiin vaikkapa ”oikeita” tai ”väriä” tapoja kuvata miehiä, naisia ja sosiaalista todellisuutta. Lukija ei saisi lähestyä tekstiä valmiiden vastausten kanssa: ”A good feminist critic, presumably, approaches a work with a series of questions about gender, not answers.” (Emt.: 10.) Esimerkkeinä sopivista kysymyksistä Felski mainitsee muun muassa, miten tietyt yhteiskunnan ja yksilön välisten konfliktitilanteiden kuvaukset eroavat toisistaan mies- tai naispuolisia hahmoja käsittelevissä teoksissa, millaisia kapinan muotoja erilaisilla hahmoilla on käytettävissään, miten tietyt rakkauteen ja avioliittoon liittyvät odotukset vaikuttavat juoneen, millaisia metaforia, tarinalinjoja ja fiktiivisiä mahdollisuuksia sukupuoleen liittyy (emt.: 12). On melko helppo yhtyä Felskin näkemykseen, jonka mukaan nämä eivät ole vain poliittisia, vaan myös ja nimenomaan poeettisia kysymyksiä. Siitä en tosin ole hänen kanssaan samaa mieltä, että kielellisiin tai teknisiin seikkoihin (Felski mainitsee esimerkkeinä metonymian ja katakreesiin) keskittyvä lukija välttämättä jättäisi kirjallisuudesta huomioimatta jotain oleellista (emt.: 13).

2000-luvun toiselle vuosikymmenelle tultaessa feministisen kirjallisuudentutkimuksen kenttä on sangen monimuotoinen. Useimpien arvioiden mukaan näin ei ole ollut aina. Muun muassa Elleke

Boehmer (1995/2005: 216–218) kirjoittaa, että ainakin 1970-luvun loppuun asti feministiset analyysit vallasta panivat kovasti painoa kaikkien naisten *yhteiselle* sorron kokemukselle, mikä johti usein siihen, että tärkeät kulttuuriset erot ja erilaiset kokemukset vallattomuudesta jäivät syrjään. Tärkeät käsitteet kuten toimijuus (agency) ja ihmisoikeudet määriteltiin valkoisesta pohjoisamerikkalaisesta tai eurooppalaisesta näkökulmasta, korostaen yksilön merkitystä. Tämä johti valitettavan usein stereotyyppisiin käsityksiin niin kutsutun kolmannen maailman naisista tradition ja taikauskon uhreina. Mustat ja entisten siirtomaiden kirjailijat ovat purkaneet tätä asetelmaa korostamalla naisten kokemusten monimuotoisuutta ja kerrostuneisuutta. Sellaiset sosiaaliset määreet kuten luokka, rotu, kansallisuus, uskonto ja etnisyys leikkaavat toistensa läpi, mikä tekee pelkkään sukupuoleen perustuvasta identiteettipolitiikasta ongelmallista. Näiden naisten kirjallisuus vaatii siten erilaista problematiikkaa kuin länsimaalaisten naisten tai vanhojen siirtomaiden miesten. Läntisen, yleensä valkoisen feminismin liberaaliin humanismiin perustuvia ajattelumalleja ja sukupuoleen palautuvaa näkemystä marginaalisuudesta ovat arvostelleet sellaiset ajattelijat kuin Avtar Brah, Barbara Christian, Carolyn Cooper, Madhu Dubey, bell hooks, Chandra Mohanty ja Molara Ogundipe. (Boehmer 1995/2005: 216–218.)

Feministisen kritiikin kenttä on kasvanut valtavasti sitten 1970-luvun, samalla kun sen tekijöiden joukko on moninkertaistunut, mutta myös hajaantunut muun muassa jo yllä tarkastellun postkoloniaalisen sekä esimerkiksi queer-teorian myötä. 1990-luvun lopussa ja 2000-luvun alussa akateemisia feministisiä käytäntöjä kohtaan osoitettiin voimakasta kritiikkiä sekä sisältä että ulkoa. Feministisen tutkimuksen omat käytännöt, kuten voimakas tukeutuminen vaikeasti hahmotettavaan mannermaiseen teoriaan, eivät joidenkin arvioiden mukaan ole olleet täysin syyttömiä tähän kritiikkiin. Myös postkoloniaalisia ja queer-teoreetikkoja on syytetty feministisen kritiikin heikentämisestä kenttää hajottamalla. (Ks. esim. Felski 2003: 1–5 & Gubar 1999: 3–9 & 113–115.) Pidän kuitenkin monipuolisten näkökulmien etsimistä tekstiin niin sanotun hajottamisen arvoisena. Lisäksi esimerkiksi postkoloniaalinen näkökulma nousee kohdeteoksistani varsin luonnollisena osana niiden luomaa tarinamaailmaa, joten tämän näkökulman huomioiminen on tekstin itsensä kuuntelemista.

Feministisen ja retorisen näkökulman yhdistää semiotikko Teresa de Lauretisin artikkelissaan ”The Violence of Rhetoric: On Representation and Gender” (1987) esittämä jako väkivallan retoriikkaan ja retoriikan väkivaltaan. De Lauretisin mukaan väkivallan kuvaukseen käytetyn kielen voi jaotella sen retorisen tehtävän perusteella kahdella tavalla. Ensinnäkin on kieltä, joka nimeää ja määrittelee tietynlaisen käytöksen väkivaltaiseksi. Tämä on ”väkivallan retoriikkaa” (*rhetoric of*

violence). Toisaalta kieli voi piilottaa ja kieltää väkivallan, jolloin on kysymys ”retoriikan väkivallasta” (*violence of rhetoric*). Kieltämällä väkivallan todellisen luonteen (esimerkiksi sen liittymisen sukupuolten välisiin valtasuhteisiin) retoriikan väkivalta *tuottaa* konkreettista väkivaltaa sosiaalisena ilmiönä: ”[violence is] engendered in representation.” (de Lauretis 1987: 32–34.) On siis olemassa kahdenlaista väkivaltaa: todellisessa maailmassa tapahtuva konkreettinen väkivalta ja väkivallan representaatiot. Näitä ei kuitenkaan aina voida erottaa toisistaan ainakaan tekstin tasolla, joten konkreettinen väkivalta vaikuttaa representaatioihin ja päinvastoin. (Armstrong & Tennenhouse 1989: 9.) Retoriikan ja väkivallan suhteista voidaan erottaa vielä käsite ”retorinen väkivalta”. Sydney L. Sondergardin (2002: 15–16, 24 & 28) mukaan se tarkoittaa ruumiillisen kivun kielellisiä toisintoja eli tekstuaalista väkivaltaa: väkivallan kuvauksia, niihin liittyviä trooppeja sekä väkivallan käyttöä metaforana.

Historiallisena romaanina *The Emperor's Babe* tarjoaa hyvän lähtökohdan etenkin retoriikan väkivallan analysoimiselle. Historiallisessa kontekstissa on jopa luonnollista, ettei Zuleikalla ole mahdollisuutta tunnistaa kokemuksiaan, vaan hänen aikakautensa kieli ja käsitykset piilottavat tai kieltävät niiden väkivaltaisen luonteen. Nykylukija kuitenkin ymmärtää senkin, mikä Zuleikalle on käsittämätöntä. Toisaalta Evaristo käyttää teoksessaan tahallista ja tietoista anakronismia – kuten useiden hahmojen moderneja murteita – tyylikeinona, mutta pitäytyy väkivallan kuvauksissa aikakauden käsityksiin, tai ehkä pikemminkin 2000-luvun mielikuviin roomalaisten sukupuolijärjestelmästä. Anakronismin käyttö toisaalla, ja sen hylkääminen toisaalla antaa lukijalle luvan kysyä, millaisia merkityksiä väkivallan kuvausten metaforisoiminen teoksessa luo.

Yhdistämällä kaikki nämä varsin erilaiset lähestymistavat (retorinen, kognitiivinen ja feministinen) kaunokirjallista tekstiä voidaan analysoida sekä poeettisesta näkökulmasta sanataiteena että osana sukupuolen teknologiaa (ks. de Lauretis 2004: 37–38). Tässä tutkimuksessa lähden liikkeelle tekstin elementeistä (ennen muuta kielikuvista) ja pyrin sitten hahmottamaan, millainen sukupuolisuus niistä rakentuu väkivaltatilanteissa. Tarkastelen siis, millainen ”viesti” yksittäisistä kielikuvista muodostuu tekstin kokonaisuuden tasolla. Viestillä en tarkoita kirjailijan tietoista pyrkimystä argumentaatioon tai sanomaan, vaan lukijan konstruoimaa käsitystä teoksen maailmasta. Troopit ja muut retoriset keinot ovat osa kommunikointia viestiä ja vaikuttavat siihen, miten viesti ja sen kuvaama todellisuus tulkitaan. Ennen varsinaisia analyysilukuja määrittelen kuitenkin vielä kaksi työn kannalta tärkeää termiä, eli väkivallan ja trauman.

2.3. Väkivalta ja trauma

Miten määritellä väkivalta, kun tarkastelun kohteena on kaunokirjallinen teos? Kysymys on tärkeä, koska tämän työn puitteissa on tarpeen löytää käsitteelle mahdollisimman tarkka määritelmä, jotta voin analysoida kohdeteoksiani monipuolisesti. On melko tavanomaista jakaa väkivalta ruumiilliseen ja henkiseen. Ruumiillista väkivaltaa tapahtuu, kun henkilö käyttää fyysistä voimaa toista vastaan tarkoituksenaan satuttaa tai vahingoittaa (Jokinen 2000: 13). Näin määritellen väkivalta edellyttää siis fyysistä kontaktia, johon toinen osapuoli pakottaa. Henkinen puoli tulee mukaan, kun määritellään väkivalta toisen henkilön ruumiin ja *mielen* integriteetin loukkaamiseksi (Näre & Ronkainen 2008: 8, kursivointi RA).

Elokuvaväkivallan poetiikkaa Suomessa tutkinut Henry Bacon (2010: 12–13) jatkaa väkivallan muotojen erittelyä hieman ruumiillinen/henkinen kahtiajakoa pidemmälle ja tunnistaa itse asiassa peräti yhdeksän väkivallan lajia. Luettelen Baconin nimeämät väkivallan lajit ja esimerkkejä niiden ilmenemismuodoista kohdeteoksissani seuraavassa. Ensimmäiset kolme kuuluvat ruumiilliseen väkivaltaan: 1. hengen riistäminen (kastilliset poliisit pahoinpitelevät Veluthan niin pahoin, että se johtaa tämän kuolemaan, Felix myrkyttää Zuleikan kuoliaaksi), 2. ruumiillisen kivun tai vahingon tuottaminen (Ammu ja hänen miehensä pahoinpitelevät toisiaan, raiskaus satuttaa Zuleikaa ja hän menettää sen seurauksena lisääntymiskykynsä), 3. seksuaalinen hyväksikäyttö (Estha joutuu elokuvateatterissa työskentelevän ”limusedän” ahdistelemaksi, Zuleika ei voi kieltäytyä seksistä miehensä kanssa). Loput kuusi edustavat henkistä väkivaltaa: 4. uhkailu, painostaminen, kiristäminen tai muu sellainen toisen pakottamiseksi tai hyväksikäyttämiseksi (limusetä uhkaa etsiä Esthan kodin, Zuleika uhkailee orjiaan), 5. kielteisten ja vihamielisten tunteiden ilmentäminen kielenkäytön (huutaminen, nimittely, kiusoittelu), eleiden ja ilmeiden kautta (Mammachi huutaa Veluthalle ilkeyksiä, kun Ammun ja Veluthan suhde paljastuu, Ammu nimittää lapsiaan taakaksi, Felixin sisko pilkkaa Zuleikaa ja tämä puolestaan orjiaan), 6. ilkeämielinen juoruilu ja vihjailu, väärin tietojen levittäminen (Baby Kochamma syyllistyy tähän väkivallan muotoon Veluthan kohdalla kertomalla poliiseille, että Velutha raiskasi Ammun), 7. kohtuuton tai perusteeton arvostelu, toisen saavutusten, taitojen tai arvostelukyvyn kyseenalaistaminen (Zuleikan opettaja arvostelee jopa tytön haavetta ryhtyä runoilijaksi), 8. sulkeminen yhteisön ulkopuolelle (kommunistitoverit kääntävät selkänsä Veluthalle, perhe ja syyrialaiskristillinen yhteisö Ammulle ja

hänen lapsilleen sekä vanhemmat Zuleikalle) ja 9. luottamuksen pettäminen (Estha valehtelee poliiseille, että Velutha olisi kidnapannut hänet, Rahelin ja Sophien).

Baconin luettelon kaikki väkivallan muodot ovat yksilöiden välisiä, mutta hän muistuttaa, että väkivalta voi olla myös rakenteellista (emt: 13). Tämä onkin oman työni kannalta tärkeä muistutus, sillä sekä *The Emperor's Babe* että *The God of Small Things* käsittelevät tilanteita, joissa ilmenee rakenteellista väkivaltaa. Kriittisen miestutkimuksen parissa työskentelevä tutkija Arto Jokinen (2000: 13–14) määrittelee rakenteellisen väkivallan siten, että siinä missä suora väkivalta on yksittäinen teko, tapahtuma, rakenteellinen väkivalta on prosessi. Jokinen sanoo rauhantutkija Johan Galtungia lainaten, että rakenteellinen väkivalta on ihmisten eriarvoistumista, jonka taustalla ovat poliittiset, taloudelliset ja yhteiskunnalliset rakenteet. Myös rakenteellisen väkivallan voi jakaa edelleen eri osa-alueisiin, kuten henkilöväkivallankin. Jokinen (emt.) luettelee viisi rakenteellisen väkivallan ilmenemismuotoa: 1. henkilöväkivallan rakenteelliset mallit, 2. yhteiskunnallisten rakenteiden eriarvoisuuden seuraukset (esim. syrjäytyminen), 3. valtioiden ja muiden yhteisöjen välisten väkivaltaisuuksien seuraukset (etniset vainot), 4. sosiaalisten instituutioiden (esim. valtion) väkivaltaiset teot ja vaikutukset ja 5. instituutioiden rakenteiden suhteet silloin, kun ne on historiallisesti juurrutettu väkivallan avulla. Kohdeteoksistani nousevat rakenteellisen väkivallan muodot kuuluvat ainakin luokkiin 1. (perheväkivalta), 2. (kastilaitos) sekä 3. ja 4. (kolonialismi).

Väkivaltaa lähelle tulee termi aggressio, joka tulee olemaan tärkeä etenkin Zuleikan ja Ammun hahmoja käsiteltäessä. Psykologian tutkimuksessa aggressiolla tarkoitetaan toisen henkilön tahallista vahingoittamista tai häirintää. Vahingoittaminen puolestaan määrittyy sen kohteelle tuskalliseksi, epämiellyttäväksi ja kohteen tahdon vastaiseksi toiminnaksi. Näin aiheutettu kärsimys voi olla luonteeltaan ruumiillista tai henkistä. Käsitteenä aggressio eroaa väkivallasta siten, että se ei suinkaan aina purkaudu avoimen satuttaviin fyysisiin tekoihin, vaan saattaa ilmetä epätavallisen voimakkaina reaktioina tai toimintana, kuten ovien paiskomisen. (Lagerspetz 1998: 19–20.)

Johdannossa tuli jo esille ilmiö, jota kutsutaan traumaksi. Sirkka Knuuttila (2006: 23) erottaa työssään toisistaan historiallisen trauman ja transhistoriallisen trauman. Edellinen viittaa johonkin konkreettiseen, paikannettavaan kauhukokemukseen (kuten Zuleikan raiskaus tai kaksosten todistama Kauhu, *The Terror*) kun taas jälkimmäinen merkitsee enemmänkin niin sanottua ihmisen osaa, kuolevaisuuteen liittyvää melankoliaa. Käyttäessäni tässä työssä sanaa trauma viittaa nimenomaan historialliseen, en transhistorialliseen traumaan, sillä jälkimmäinen ilmiö ei juurikaan ole esillä kohdeteoksissani. Knuuttila (2009: 241–244) kirjoittaa traumateoriasta, että kun se 1990-

luvulla alkoi kehittyä hyvin nopeasti, kirjallisuudentutkimuksen kannalta kaikkein kiinnostavin ja useimmin esille nouseva traumaan liittyvä ongelma oli traumaattisen kokemuksen ”symboloimattomuus” (unsymbolisability of traumatic experience). Kliinisiin tutkimuksiin perustuen on tiedetty jo pitkään, että ylivoimainen kokemus voi tuhota henkilön verbaaliset taidot, vaikka samaan aikaan voimakas, mutta määrittelemätön kauhun tunne säilyy ruumiissa. Toisen maailmansodan ja holokaustin jälkimainingeissa useat tutkijat ovat yrittäneet teoretisoida traumaa ilmiönä sekä sen selittämättömyyttä ja outoutta. Polttouhria käsittelevät traumatutkimukset loivat sitten perustan tuleville tavoille hahmottaa ihmisten hirmutekojen traumatisoitujen uhrien vaiennettua puhetta. (Emt.: 241.) Knuuttila (emt. & 2006: 22–23) on tutkimuksessaan yrittänyt myös purkaa käsitystä siitä, että traumaa ei voi representoida. Tämä on johtanut hänet tutkimaan niitä luovia tapoja, joita aito paranemisprosessi voi käyttää avukseen etsiessään ruumiillistuneelle muistolle tietä narratiiviseen muistiin, jolloin trauman voi ilmaista kielellisesti tai muuten symbolisesti (Knuuttila 2009: 241–242).

Edellinen luku käsitteli hieman postkoloniaalista kirjallisuutta ja sitä, miten hyvin tai huonosti käsite sopii määrittelemään kohdeteoksiani. Knuuttila (2006: 28) ottaa esille vielä yhden seikan, joka puolustaa käsitteen paikkaa tässä työssä – kolonialismin ja orjuuden kuvauksia voidaan lukea yli sukupolvien ulottuvina traumanarratiiveina. Esimerkiksi Royn romaani sijoittuu aikaan, jolloin historiallinen kolonialismi oli periaatteessa jo ohi, mutta sen vaikutukset tuntuivat edelleen. Siirtymä kolonialismista postkolonialismiin heijastuu painopisteen siirtymisessä yhteiskunnallisen toimijuuden käsittelystä kielen, muistin ja tarinankerronnan käsittelyyn (Karttunen 2005: 6), mutta kolonialismin perintöä ja sen osin lamauttavaa vaikutusta Royn teoksessa ilman muuta problematisoidaan. Evaristo puolestaan käsittelee roomalaisen imperialismiin kautta britti-kolonialismia allegorisella tavalla. Myös orjuus kuuluu Evariston teemoihin. Siirtomaatraumojen tutkimusta on Knuuttilan (2006: 28 & 2009: 7–8) mukaan leimannut torjunta tai traumaattinen lykkääntyminen, freudilainen *Nachträglichkeit*. Näkemys postkoloniaalisesta kokemuksesta traumatisoivasta luonteesta ilmaantui tutkimukseen vasta 1990-luvulla, orientalismin kritiikin ja kolmannen maailman kirjailijoiden tuotua tätä kysymyksenasettelua esille. Rasismi kolonialismin taustaideologiana oli tullut laajemman huomion kohteeksi vasta 1980-luvulla, ja Knuuttila kirjoittaakin, että on kuin traumatutkimus olisi kärsinyt kollektiivisesta torjunnasta tai traumaattisesta latenssista peräti neljä vuosikymmentä: ”Kun kolonialismi alkoi purkautua 1960-

luvulla, kansanmurhia ja väkivaltaa pakenevien pakolaisten hätää käsitteleviä teoksia ei nähty raportteina historiallisesta traumasta, johon valkoisten rotu-uskomuksilla olisi osuutta.” (Emt: 28.)⁵

Edellisessä alaluvussa otin esille ajatuksen feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta tutkimuksena, jossa sukupuoli on tärkeä analyttinen kategoria. Tässä työssä sukupuoli on analyysin kannalta hyödyllinen termi, sillä varsinkin naisen väkivaltaisuuteen liittyy paljon jännitteisiä käsityksiä. Naiseuteen stereotyyppisesti liitettäviä ominaisuuksia ovat lempeys, hellyys, äitiys; synnyttäminen ja säilyttäminen. Tässä kontekstissa aggressiivinen ja väkivaltainen nainen voi määrittyä luonnottomaksi, ja siten luonnollista järjestystä rikkovaksi hahmoksi. Aggressiivisen ja väkivaltaa harjoittavan naisen sosiaalinen sukupuolisuuskin on horjuvaa, tai niin ainakin tulkitsen semiootikko Teresa de Lauretisin väittämää: ”[...] väkivallan subjekti on aina määritelmän mukaan maskuliininen; ”mies” on määritelmän mukaan kulttuurin ja kaiken sosiaalisen toiminnan subjekti.” Naisen väkivaltaisuus tai aggressiivisuus yhdistyy siis maskuliinisuuteen, mieheyteen ja miehenä olemiseen. (de Lauretis 1987: 43 & 2004: 267.) Näkykö väkivallan subjektin oletettu maskuliinisuus kohdoteosteni väkivallan representaatioissa, ja jos näkyy, niin miten? Kohdoteosteni väkivaltilanteet poikkeavat toisistaan myös sikäli, että toisessa pahinta fyysistä väkivaltaa kokee naispuolinen henkilö (Zuleika, raiskaus ja murha), toisessa taas kaksi miespuolista hahmoa (Velutha, murha, ja Estha, seksuaalinen ahdistelu). Miten kohteen sosiaalinen sukupuoli vaikuttaa väkivaltilanteen luentaan? Tai edellisen lauseen asetelma päällelleen käännettynä voidaan kysyä sitäkin, vaikuttaako väkivallan kohteena oleminen siihen, miten henkilön sosiaalinen sukupuoli kirjoitetaan ja luetaan.

Haluaisin myös päästä käsiksi ajatuksiin naisen väkivallasta uhkaavana, yhteiskuntajärjestystä horjuttavana ilmiönä. Tässä tapauksessa väkivaltaa edeltää tyytymättömyydestä kumpuava aggressiivisuus, joka joko purkautuu konkreettisiin väkivallan tekoihin (Zuleika) tai ei (Ammu). Joka tapauksessa molemmat ilmaisevat aggressiivisuutta suoraan tai epäsuorasti ja molemmat rikkovat omien yhteiskuntiensä heille asettamia rajoja ja säännöksiä: ”They all crossed into forbidden territory. They all tampered with the laws that lay down who should be loved, and how: And how much.” (GST: 31.) Rikkomusten vakavuudesta kertoo seurausten vakavuus: jonkun on kuoltava. Zuleika ja Velutha kuolevat väkivaltaisesti, Sophie Mol onnettomuuteen, Ammu ja Severus sairauteen. Aloitan nyt väkivallan kuvausten tarkan tekstianalyttisen purkamisen

⁵ Pidän hieman erikoisena sitä, että Knuuttilla ei tässä yhteydessä, eikä väitöskirjassaan (Knuuttila 2009) lainkaan ota esille Frantz Fanonin työtä. Juuri ranskaksi kirjoittanut Fanon käsitteli jo 1960-luvulla siirtomaasodan erityisiä vaikutuksia potilaisiinsa Algeriassa. Termiä trauma Fanon tosin ei käytä, vaan puhuu reaktiivisesta psykoosista, joten ehkä tässä piilee selitys. (Fanon 1961/2003: 217–219.)

keskittymällä ensin siihen, millaista väkivaltaa teosten naispuoliset henkilöhahmot kohtaavat, ja miten heidän kokemuksiaan kuvataan.

3. Naishahmot väkivallan kohteina

Tässä luvussa analysoin ensinnäkin sitä, miten ja millaisissa tilanteissa kohdeteosteni naispuoliset henkilöt kohtaavat väkivaltaa. Toisekseen erittelen niitä kielellisiä keinoja, joita teksteissä käytetään väkivaltaisen tapahtuman kuvaamiseksi. Niinpä kysyn esimerkiksi sitä, miten Zuleika *The Emperor's Babe* -romaanin minäkertojana kielellistää häyönään tapahtuvan raiskauksen ja miten Ammu ja Rahel käyttävät perheensä väkivaltaisesta historiasta nousevaa symboliikkaa. Tarkastelen sitä, miten ja millaisia metaforia, symboleja ja myyttejä teksteissä käytetään henkilöahmojen väkivaltaisten kokemusten ja niistä aiheutuneiden traumojen kielellistämiseen.

Koska olen jakanut käsittelyluvut siten, että nais- ja miespuolisten hahmojen kohtaamaa väkivaltaa käsitellään erikseen omissa luvuissaan, lienee paikallaan viettää hetki pohtimalla sukupuolisuuteen sekä mieheyteen ja naiseuteen liittyviä kysymyksiä. Ajatus väkivallan sukupuolittuneesta luonteesta tulee de Lauretisilta (1987: 33, 42–43). Hänen mukaansa väkivalta voi olla suhteessa kohteeseensa luonteeltaan joko maskuliinista tai feminiinistä. Sen sijaan väkivallan subjekti voi olla vain maskuliininen, koska vain mies voi olla kulttuurimme sallimissa rajoissa sosiaalinen toimija. (Mutta onko asia todella näin?) Väkivallan sukupuolittuminen tapahtuu representaatioissa, siinä miten väkivallan objekti tai subjekti *kirjoitetaan* joko maskuliiniseksi tai feminiiniseksi. (Emt.) Voidaan tietysti kysyä, kenen kulttuurista puhun, kun sanon kulttuurimme, esim. jos otetaan huomioon postkoloniaalinen ja historiallinen näkökulma. Kenen sallimissa rajoissa? Keitä ovat me? Onko tässä eroa keralalaisen, roomalaisen tai brittiläisen näkökulman välillä?

Termit maskuliininen ja feminiininen viittaavat käsitykseen sosiaalisesta sukupuolesta. Sosiaalinen sukupuoli (*gender*) on käsitteenä vastakohtainen luonnollisena pidetylle biologiselle sukupuolelle. Yksinkertaisesti sanottuna sosiaalinen sukupuoli on yksilöiden jaottelua nais- ja miespuolisiin subjekteihin.⁶ Sosiaalinen sukupuoli ei ole sama kuin biologinen ”luonnon tila”, vaan yksilöiden representoitumista tiettyihin sosiaalisiin suhteisiin. Sukupuolen ollessa kyseessä tämä representoituminen perustuu ”kahden biologisen sukupuolen *käsitteelliseen* ja jäykkään (rakenteelliseen) vastakkainasetteluun.” Sukupuolijärjestelmä (*gender system*) muodostuu kulttuurisista käsityksistä, jotka luovat miehet ja naiset kahtena toisilleen vastakkaisena, mutta

⁶ De Lauretis kritisoi gender-käsitettä muun muassa sosiaalisen palauttamisesta *pelkkään* biologiseen, jolloin hänen mukaansa ei loppujen lopuksi voidakaan purkaa itse mies-nais -jaottelua, eikä toisaalta ottaa huomioon naisten välisiä eroja.

toisiaan täydentävänä kategoriana. Sosiaalinen sukupuoli on toisin sanoen representaatiojärjestelmä ”joka antaa yksilöille yhteiskunnassa merkityksen (identiteetin, arvon, arvostuksen, paikan suvussa, aseman yhteiskunnallisessa arvoasteikossa ja niin edelleen).” (de Lauretis 2004: 38, 41–42.) Seuraavaksi sovellan näitä termejä sellaisten väkivaltaisten tilanteiden luentaan ja tekstianalyysiin, joissa väkivallan kohteen on tunnistettavissa naispuolisiksi henkilöihahmoiksi.

3.1. Persefoneen, alias Zuleikan raiskaus

The Emperor's Babe -romaanin minäkertoja Zuleika on sudanilaisten vanhempien tytär. Hän elää roomalaisten hallitsemassa Britanniassa, Londiniumin kaupungissa. Sukupuolisuuden luennan kannalta on huomattavaa, että vapaassa lapsuudessaan Zuleika kuvailee itseään ja parasta ystävänsä Albaa poikatyöiksi (”Like two toms [...]” EB: 11). Yksitoistavuotiaana hän kiinnittää kylpylässä roomalaisen senaattorin Felixin huomion. Felix haluaa Zuleikan vaimokseen, ja saa köyhän kauppiasisän helposti suostumaan naimakauppaan. Korvaukseksi Felix tarjoaa sekä rahaa että lahjoja. Hän myös lupaa käyttää suhteitaan, jotta Zuleikan vanhempien liiketoimet sujuisivat paremmin. (EB.) Käytännössä tyttö siis myydään.⁷

Kun Zuleika siis yksitoistavuotiaana menee naimisiin, hän joutuu nykykäsityksen mukaan sekä raiskauksen että pedofilian uhriksi.⁸ Nykymääritelmän mukaan raiskaus on ”toisen ihmisen pakottamista seksuaaliseen kanssakäymiseen vastoin tämän tahtoa.” (Pollari 1994: 79.) On mahdollista argumentoida, että romaanin kuvaamana antiikin aikana avioliitossa tapahtuvaa raiskausta ja pedofiliaa ei kuitenkaan ollut (perhe)väkivaltana olemassa, koska niitä ei nimetty niin. Historiallisessa mielessä raiskaus oli rikos, joka kohdistui naisiin miesten omaisuutena, ei naisten omaan oikeuteen määritellä ruumiillisen koskemattomuutensa rajat (esim. Little 2000: 58). Raiskaus ilmiönä toki siis tunnettiin, ja tunnetaan myös EB:n kuvaamassa osin anakronistisessa Londiniumissa (esimerkiksi Felixin ja Zuleikan kodin seinää peittää maalaus ”*The Rape of Persephone in four gory stages*”, EB: 76), mutta se määriteltiin eri tavoin kuin nykyään, eikä Zuleikan kokemus aikalaisten silmissä kuuluisi määritelmän piiriin, sillä naimisiin mentytään hän on Felixin omaisuutta. Toisaalta nykyäänkin on niin, että raiskauksen uhreiksi joutuneilla naisilla on

⁷ David Hermanin (2009: 9) narratiivien peruselementtien nelijakoa käyttäakseni, Felixin ilmaantuminen Zuleikan elämään kuuluu luokkaan (iii) (world making/world disruption). Ensimmäinen rakennettu Zuleikan lapsuuden suhteellisen vapaa maailma Londiniumissa. Avioliiton jälkeen Zuleikalle rakentuu uusi todellisuus, jonka puolestaan Severus saapuu rikkomaan.

⁸ Saattaa olla paikallaan huomauttaa, että Zuleika kuuluu naimisiin mennessään suurin piirtein samaan ikäluokkaan kuin muuan Dolores Haze Humbert Humbertin ensimmäisen kerran raiskatessa tämän. Toisin kuin Nabokov, Evaristo keskittyy raiskauksen uhrin kokemuksiin, ja vielä nimenomaan ruumiillisiin sellaisiin, niin metaforisessa muodossa kuin ne esitetäänkin.

usein vaikeuksia nimetä kokemaansa (Honkatukia 2008: 86). Lisäksi Teresa de Lauretis (1897: 33) muistuttaa, että ilmiön nimi ei ole yhtä kuin ilmiö itse. Esimerkiksi perheväkivaltaa oli yhteiskunnissa olemassa jo kauan ennen kuin siitä puhuttiin suoraan *perheväkivaltana*, nimenomaan perheeseen instituutiona kuuluvana ilmiönä. Ilmiötä täsmällisesti kuvaavan kielen puuttuminen estää kuitenkin tunnistamasta sen ”todellista” luonnetta, eli perheväkivallan tapauksessa sen yhteyttä patriarkaattiin ja naisten alisteiseen asemaan, jota perheinstituutio uusintaa ja pitää yllä. (de Lauretis 1987: 33–34, 38.) Zuleikalla ei tietenkään ole mitään mahdollisuutta kieltäytyä avioliiton kunniaa sen enempää kuin tunnistaa sen ”todellista luonnettakaan”. Niinpä hän joutuukin tyytymään kielikuviin ja vertauksiin kuvatessaan muun muassa traumaattista hääyötään.

Roomalaisten sukupuoli- ja seksuaalikysymyksiä useissa artikkeleissa ja kirjoissa tarkastellut klassisten kielten tutkija Holt N. Parker väittää, että roomalaisten käsitys seksuaalisuudesta perustui aktiivisen ja passiivisen roolin vastakkainasetteluun. Parker analysoi tätä jaottelua artikkelissaan ”The Teratogenic Grid” (1997), jossa hän kirjoittaa, että roomalaiset eivät nähneet biologista sukupuolta perusteena määritellä yksilön seksuaalista suuntautumista. Toisin sanoen sillä, harrastiko joku seksiä samaa tai eri sukupuolta olevien partnerien kanssa ei ollut roomalaisille juurikaan merkitystä seksuaalista normaaliutta tai epänormaaliutta määriteltessä. Sen sijaan roomalaiset pitivät tärkeänä sitä, oliko henkilö sukupuoliyhteydessä aktiivinen vai passiivinen. Ero näiden kahden kategorian välillä taas tehtiin penetraation perusteella – vain penetroiva partneri (mies) saattoi olla aktiivinen ja vain penetroitunut (nainen tai ”epänormaali” mies) passiivinen. Naiselle oli normaalia tulla penetroiduksi, mutta miehelle passiivinen ja naiselle aktiivinen rooli oli paha. Systeemi teki passiivisista osapuolista (sekä naisista että miehistä) halveksunnan kohteita, mutta toisaalta se loi myös käsityksen ”halukkaasta uhrista”, eli siitä, että naiset nauttivat raiskatuksi tulemisesta. (Parker 1997: 48–54.) Roomalaisessa sukupuolijärjestelmässä Zuleikan kokemus on siis kaiken kaikkiaan normaali: hänen kuuluukin tulla otetuksi väkisin.

Koska Zuleika ei voi puhua kokemuksistaan suoraan, hän antaa niille sanallisen muodon, joka muistuttaa myyttisten tarinoiden luonnetta. Arkipuheessa sanaa ”myytti” käytetään usein kuvaamaan epäluotettavaa tietoa tai epätosia, mutta sitkeitä uskomuksia. Niin ikään on tavallista yhdistää sana antiikin taruihin. Eräs myytin määritelmä korostaa sen luonnetta maailmanselityksenä. Muun muassa suomalainen myyttien tuntija Kirsti Simonsuuri on sanonut, että näiden elämispohjaisten kertomusten avulla on selitetty (ja yhä selitetään?) ihmisyiden

olemusta, sitä keitä olemme ja mikä on paikkamme maailmassa.⁹ Myyttien avulla on määritelty myös sukupuolien olemusta kertomalla tarinoita siitä, miten androgyynisestä ihmisestä muodostui mies ja nainen. (Simonsuuri 1994: 12 & 26.) Uskonnollisen myytin tehtävä on ilmentää ja vahvistaa yhteisön arvoja ja normeja. Se tarjoaa käyttäytymismalleja, todistaa rituaalin tehosta sekä perustelee kultin pyhyden. Kollektiivin kiinteyttä korostava myytti uusinnetaan riitissä. (Emt.) Myytin ja riitin suhteen voi ilmaista toisinkin. Niinpä esimerkiksi Rene Wellek ja Austin Warren (1969: 236–237) sanovat niiden vuorovaikutuksesta: ”Historiallisesti myytti seuraa riittiä: myytti ja riitti ovat vaikutussuhteessa toisiinsa. Myytti on ’riitin puhuttu osa, tarina, jonka riitti esittää’.”¹⁰ Roland Barthes (1957/1994: 208) puolestaan tarkkailee myyttinä merkkijärjestelmiä, jotka luonnollistavat objektit, joista ne puhuvat, vievät niiltä historiallisuuden.

Joseph Campbellin (1949/1990) väittämän mukaan myyttien logiikka on säilynyt nykypäivään asti huolimatta siitä, että vallitsevia mytologioita ei kenties enää ole. Campbellia hieman yksinkertaistaen voisi sanoa, että myytit vaikuttavat edelleen yksityisten ihmisten psyydessä: hän kutsuu sitä ”sisällämme olevaksi mytologiseksi maailmaksi”, ja sanoo sen tulevan ilmi lähinnä unissa. Aiempien sukupolvien hän katsoo selvinneen psyykkisistä vaaroista mytologiseen ja uskonnolliseen perinteeseen kuuluvien symbolien ja henkisten toimintojen avulla. (Campbell 1949/1990: 22–25, 98 & passim.) Niinpä väitänkin, että myytit ja mytologia voivat toimia myös fiktiivisen henkilön, eli tässä luvussa analysoimissani esimerkeissä lähinnä Zuleikan mielessä.

Evariston tekstiä huolellisesti lukemalla voidaan todeta, että myytin riittiä selittävä luonne kuvaa hyvin Zuleikan tapaa antaa sanallinen muoto kokemuksilleen. Riitti on tässä tapauksessa siirtymäriitti: avioliittoon vihkiminen, ja sitä seuraava hääyö, jotka yhdessä muuttavat Zuleikan lapsesta aikuiseksi. Hänen myytissään avioliitto, seksuaalisuus ja rakkaus ovat yhtä kuin kuolema. Zuleika kohtaa pedofiilisen seksuaalisuuden ja kuoleman jo ennen avioliittoaan. Lapsuuden tutkimusretkillään Zuleika ja hänen ystävänsä Alba (nimi tarkoittaa valkoista) tarkkailevat aikuisten intiimejä hetkiä, mutta eivät täysin tajua niiden merkitystä: ”we were amazed at the adult need to strip off / and stick things in each other. // groaning in pain” (EB: 11). Seksuaalinen nautinto ei ole

⁹ Luomistaruina myytit selittävät niin ikään maailman syntyä, kaaoksen muuttumista kosmokseksi, luonnonilmiöitä ja historiaa (Simonsuuri 1994).

¹⁰ Wellekin ja Warrenin vuonna alun perin jo vuonna 1942 julkaistussa *Kirjallisuus ja sen teoria* -teoksessa esiin tuotu kirjallisuuskäsitys poikkeaa jyrkästi siitä, johon tässä työssä tukeudutaan. Uskriitikkoina he pyrkivät määrittelemään kirjallisuuden omana autonomisena kokonaisuutenaan, käyttäen perusteena sen fiktiivisyyttä. Tässä työssä käytettyjä teoreettisia ja metodologisia lähtökohtia he eivät varmaan hyväksyisi kirjallisuudentutkimukseksi lainkaan. Heidän näkemyksensä myytin ja riitin yhteydestä tarjoaa kuitenkin hyvää lisäpohjaa Evaristo-analysilleni, joten olen päättänyt ottaa sen tässä esille, vaikka hylkäänkin uskriitikkojen näkemyksensä siitä, mitä kirjallisuuden ja sen tutkimuksen pitäisi olla.

vielä heille tuttu, joten he tulkitsevat kuulemansa oudot äänet kivusta valittamiseksi. Seuraavassa esimerkissä puhuneekin aikuinen Zuleika, joka myöhempien kokemustensa perusteella kykenee tunnistamaan pedofiilisen halun Lucanus Africanuksen¹¹ silmissä, vaikka se lapselta olisikin jäänyt huomaamatta¹²:

And then we encountered death,

Lucan Africanus, the baker of Fenchurch.
I was the daughter he never had, he said

(though his eyes spelt *wife*),
gave us fresh bread dipped in honey.

Our thanks? To raid his store one night,
find his great, black, rigor mortis self [...] (EB: 11–12.)

Zuleika kuvailee siis hyvin nopeaan tahtiin kolme asiaa: 1. kuinka hän ja Alba näkivät aikuisia harrastamassa seksiä (ja sen, miten tuskalliselta tilanne heistä vaikutti, koska he eivät ymmärtäneet aikuisten vaikerruksen johtuvan nautinnosta), 2. Lucanus Africanuksen halun saada Zuleika omaksi lapsivaimokseen ja 3. Kuinka hän ja Alba löytävät tämän kuolleena. Seksuaalisuus ja kuolema tuodaan esille lähes samaan hengenvetoon, ne yhdistyvät toisiinsa. Viimeksi lainatussa esimerkissä ”rigor mortis” viittaa tietenkin kuolonkankeuteen ja Lucanusin kuolemaan. Voisi kuitenkin ajatella, että se on myös synkän humoristinen viittaus erektioon, peniksen jäykkyyteen. Englannissa kuollutta ruumista, raatoa, kutsutaan slangisanalla ”a stiff” ja erektiota puolestaan sanalla ”a stiffy”, joten ei liene mahdotonta ajatella, että samanlaista kalmantuoksuista huumoria olisi myös Evariston tekstissä.

EB:n ensimmäisen luvun (Prologia lukuun ottamatta) alkuosa kuluu siis Zuleikan ja Alban

¹¹ Olisi houkuttelevaa lukea leipurin nimestä viittaus Leo Africanukseen, joka syntyi El Hasan ben Muhammed el-Wazzan-ez-Zayyati -nimisenä muslimina Granadassa 1400-luvulla. Hänet vanhempineen karkotettiin Espanjasta rekonkistadan myötä, kuten tuhannet muutkin muslimit. Hän opiskeli Marokossa ja matkusteli diplomaattisetänsä mukana laajasti Pohjois-Afrikassa sekä Saharan eteläpuolisessa Ghanan kuningaskunnassa. Miehen ollessa vielä nuori, kristityt merirosvat vangitsivat hänet ja hänet myytiin orjaksi paavi Leo X:lle, joka vapautti hänet ja antoi hänelle nimeksi Johannes Leo de Medici. Tämän jälkeen paavi antoi Leolle tehtäväksi kirjoittaa italiankielinen teos Afrikan oloista. Valmis kirja toimi pohjana eurooppalaisten Afrikka-tietämykselle vuosisatojen ajan. (Brians 1998.) Africanuksen hurjassa elämäntarinasta löytyy siis Evaristoakin kiehtovia teemoja kuten orjuus ja afrikkalaisuus sekä mielikuvat Afrikasta, maanosan myyttisyys ja outous. Joka tapauksessa mies, jonka nimi viittaa Afrikkaan, on Zuleikan ensimmäinen kosketus kuolemaan. Afrikka paitsi kaipuun myös pelkojen kohteena nousee teoksessa esiin myöhemminkin. Africanuksia kuitenkin riittää myös antiikin Rooman historiassa, joten nimestä ei voine tehdä kovin varmoja päätelmiä.

¹² Phelanin mukaan (2004: 116–117) fokalisaation määrittämiseen riittää yksinkertaiseen kysymykseen vastaaminen: kuka havainnoi, ”who perceives?” Kertoja voi olla fokalisoija, sillä sekä henkilöhahmokerrojat että ulkoiset kertojat ovat joskus havainnoitsijoita. Tämän sivun esimerkissä suluissa olevan osion fokalisaatio kuuluisi siis naimisissa olevalle Zuleikalle, ei lapsi-Zuleikalle, joka ei vielä ole kohdannut seksuaalisuutta.

riehakkaiden edesottamusten kuvailuun. Sen jälkeen siirrytään osioon, jonka nimi on The Bertrayal, petos. Siinä kuvataan avioliittosopimuksen solmimista Zuleikan isän ja Felixin välillä (isä pettää tyttärensä myydessään tämän), mitä seuraa Zuleikan ja Felixin kihlaus – The Betrothal. Allitteraatio ei varmastikaan ole sattumaa. Kihlauksen jälkeen seuraavat häät, joiden seremonioihin kuuluu muun muassa tanssia ja uhriksi teurastetun sian sisälmyksistä ennustaminen. Hääjuhlassa veri virtaa pitkin haruspeksin (ennustajan) käsivarsia, tanssivat tytöt paljastavat rintansa ja punainen viini virtaa. (EB: 28.) Tekstissä rinnastuu siis useita seksuaalisuuteen ja kuolemaan liittyviä ilmiöitä: uhraaminen, veri (joka vie ajatukset paitsi kuolemaan, myös kuukautisiin ja tytön neitsyyden ”menettämiseen”), paljaat rinnat ja (veren)punainen viini. Ennen kuin Zuleika ja Felix poistuvat juhlista, Felix joutuu vielä kiskomaan vaimonsa väkisin tämän äidin syleilystä (EB: 29). Siirtymäriitteihin kuuluu voimakas erottautuminen entisestä (Cambell 1949/1990: 26), tässä tapauksessa kodista ja äidistä.

Olen siis tähän mennessä osoittanut, kuinka seksuaalisuus ja kuolevaisuus rinnastuvat Evariston tekstissä. Avioliiton myötä seksuaalisuudesta tulee Zuleikan oma kuolema. Yksitoistavuotiaana hän ei vielä voi varsinaisesti tuntea aikuisen seksuaalisuutta, eikä pedofiliaa tai avioliitossa tapahtuvaa raiskausta. Kuolema sen sijaan on hänelle ennestään tuttu, joten hän voi liittää tutun tuntemattomaan, ja luoda näin metaforan kokemukselle, jolle hänellä ei muuten ole nimeä. Zuleikan tulkinta kohtaamistaan tilanteista liikkuu siis kahteen suuntaan. Hän tunnistaa Lucanus Africanuksen halun häyönsä perusteella, ja antaa raiskaukselleen kielellisen muodon kohtaamansa kuoleman avulla. Näin Zuleika tulee rakentaneeksi itselleen henkilökohtaisen myytin, jonka avulla hän antaa sanallis-symbolisen muodon kokemalleen traumalle:

Flames flickered by the marital bed.
He laid me out, peeled off my layers

like humid rose petals, he sucked my *toes*,
he called me *mea delicia*, opened my legs

and held a candle to my vulva until flames
tried to exit my mouth as a scream

but his hand was clamped over it. I passed out.
Pluto came for me that night,

and each time I woke up, it was my first night
in the Kingdom of the Dead. (EB: 29.)

Zuleikan muodonmuutos on siirtymä työstä naiseksi, lapsesta aikuiseksi. Väkivaltainen aikuistuminen edustaa siirtymäriittä, jonka myytti kielellistää. Avioliiton metaforisoiminen kuoleman valtakunnaksi puolestaan liittyy kuvauksen antiikin tarinaan Demeterin/Cereksen tyttärestä Persefoneesta tai Proserpinasta, jonka kuoleman jumala Hades (roomalaisessa mytologiassa Pluto) ottaa vaimokseen. Felixin valinta kodin seinien koristeluksi ei tämän perusteella liene sattumaa. Myytissään Zuleika siis tekee itsestään uhrin. Samastamalla itsensä myyttiseen hahmoon, Persefoneen/Proserpinaan hän pystyy kuvaamaan kokemuksensa sekä itselleen että teoksen lukijalle.

Tässä yhteydessä on tarkasteltava myös kielikuvia – pääasiassa metaforia – ja sitä, millaisia elementtejä ne voisivat tuoda tekstiin. En ole vielä tämän työn kuluessa selkeästi määritellyt metaforaa. Oikeastaan voisikin sanoa, että en ole onnistunut löytämään metaforalle yhtä pysyvää määritelmää, joka toimisi kaikissa tilanteissa. Sen sijaan hyödynnän eri tapoja käsitteellistää metafora eri näkökulmista, jotka auttavat analysoimaan kohdeteosteni kuvakielisyyksiä. Metaforaa on pitkään pidetty sanaan perustuvana merkityksen siirtona. Paul Ricœur (1978: 5) sen sijaan väittää, että metaforan perimmäinen paikka ei ole substantiivissa, ei nimessä, ei edes lauseessa tai diskurssissa, vaan olla verbin kopulassa. Tämän hän päättelee siitä väitteestään, että metaforaprosessissa diskurssi vapauttaa joidenkin fiktioiden vallan (uudelleen)kuvata todellisuutta: ”[metaphor] is the rhetorical process by which discourse unleashes the power that certain fictions have to redescribe reality.” Metaforisessa ilmauksessa olla-verbi signifioi samaan aikaan sitä, että nimetty asia ei ole jotain muuta (‘is not’) ja että se on kuin (‘is like’). Ricœur jatkaa, että jos hänen päättelyketjunsä on oikea, on mahdollista puhua metaforisesta totuudesta, pitäen mielessä sanan ”totuus” jännitteisen luonteen. Anne Päivärinta (2009: 9) puolestaan kirjoittaa pro gradu työssään ”’Man be my metaphor’: kielikuvan rakentuminen ja ruumiillisuuden konventiot Dylan Thomasin lyriikassa”, että englanninkielinen termi *imagery*, kuvallisuus, tarkoittaa yleisellä tasolla itseensä huomiota kiinnittäviä kielellisiä keinoja, jotka synnyttävät erilaisia assosiativisia ketjuja tulkinnassa. Tulkintojen pohjan taas luo konventioihin perustuva kokemuksellisuus. Päivärinta kritisoi termin laajaa käyttöä lyriikan analyysissa, sillä käytännössä sen alle mahtuu monia ilmiöitä, kuten metafora, joiden usein päällekkäiset funktiot näyttävät hänen mielestään määrittyvän kulloisenkin tutkimuskohteen mukaan. Tässä työssä kuvakielisyyden eri ilmiöitä tarkastellaan kuitenkin osin juuri näin, assosiaatioketjuihin perustuen ja kuvakielisyyden eri osa-alueiden rajoja kokeillen.

Metaforan käyttötarkoituksesta on sanottu myös, että se auttaa hahmottamaan asioita ja ilmiöitä, joiden tavoittaminen kielen avulla saattaisi muuten olla vaikeaa. Tietynlaisten metaforien avulla vaikea käsite voidaan ymmärtää jonkin ennestään tutun ja helpomman avulla, tarjoamalla niiden välille samankaltaisuutta. (Punter 2007: 13.) Samaa ehdottavat kognitiivisen lingvistiikan metaforakäsityksestä kirjoittaneet tutkijat: [...] thinking about the abstract concept [...] is facilitated by the more concrete concept”. (Kövecses 2002: 4.) Mark Turneria (1987: 14) mukaillen kysyisinkin, miten lukija voi ymmärtää yllä (s. 25–26) lainatun katkelman EB:stä. Vaikka sanoja raiskaus ja penetraatio ei mainita lainkaan, on katkelma mielestäni vaikea lukea ”väärin”, eli kuvitella Zuleikan puhuvan konkreettisesta tulesta ja soihduista: on helppo ymmärtää soihdun tarkoittavan Felixin penistä. Miten tämä lukuprosessi tapahtuu?

Vastaus voisi löytyä Turnerin kollegoiden, kognitiivisen metaforateorian pioneerien, George Lakoffin ja Mark Johnsonin ajattelutusta. He väittävät, että metafora ei ilmiönä liity vain esimerkiksi runouteen ja retoriikkaan, eikä edes pelkkään kielenkäyttöön, vaan tapaamme käsitteellistä ja jäsentää maailmaa. Teoksessaan *Metaphors We Live By* (1980/2003) he esittävät koko joukon lingvististä todistusaineistoa siitä, että yksittäisten metaforisten ilmaisujen taustalta voi löytää ajattelua ohjaavia käsittemetaphoria, vaikkapa mallia ”Elämä On Matka”. (Lakoff & Johnson 1980/2003: 3–4 & passim.) Muun muassa George Lakoffin kanssa työskennellyt unkarilainen lingvisti Zoltán Kövecses (2002: 4) käsittelee käsittemetaphorateoriaa teoksessaan *Metaphor: A Practical Introduction*. Kognitiivisen lingvistiikan näkökulmasta metafora määritellään siten, että se tarkoittaa yhden käsitteellisen alueen ymmärtämistä toisen käsitteellisen alueen ehdoilla, kuten silloin kun ajatellaan ja puhutaan vaikkapa väittelyistä sodan käsitteillä ja rakkaudesta matkan käsitteillä ja niin edelleen. Käsittemetaphorat tulee siten erottaa kielellisistä metaforisista ilmauksista (metaphorical linguistic expressions). Käsittemetaphora muodostuu kahden ”alueen” (domain) yhdistymisestä. Käsitteellinen alue, jolta saadaan metaforiset ilmaisut toisen alueen ymmärtämiseksi, on nimeltään lähdealue (source domain). Alue, joka näin tulee ymmärretyksi, on kohdealue (target domain). ”Rakkaus on matka” -esimerkissä siis rakkaus on kohde ja matka lähde.

Miten tämä kaikki sitten liittyy Zuleikaan, Felixiin ja kynttilään? Kövecses analysoi tulta käsittemetaphorien lähdealueena (source domain). Hän aloittaa huomauttamalla, että tuli liittyy käsitteellisesti kuumuuteen, jonka avulla ihmiset voivat pitää itsensä lämpiminä ja laittaa ruokaa, mutta myös tuhota. Hänen mukaansa tuli on erityisen yleinen lähdealue intohimoja ja haluja – kuten raivoa, rakkautta ja vihaa – käsitteellistävälle metaforisaatioille. Kövecses mainitsee esimerkkeinä englanninkieliset sanonnat ”burning with love” ja “smouldering with anger”. Tulen ymmärrettäisiin

siis tällä perusteella liittyvän intohimoon ja haluun, seksuaalisuuteen (Emt: 19.) Näin ollen voi olettaa, että lukija ymmärtää palavan soihdun tässä tapauksessa merkitsevän Felixin palavaa, tuhoisaa intohimoa.

Tietyn metaforisen ilmauksen ”alla” vaikuttavan kognitiivisen mallin löytäminen ei kuitenkaan vielä millään lailla tyhjennä metaforan merkitystä. Jatketaan siis vielä hetki tulen kuvastosta nousevien mielle yhtymien parissa. Sivulla 31 lainatun tekstikatkelman ensimmäisellä rivillä liekit ympäröivät häävuodetta, mikä tuo mieleen polttorovion.¹³ Aviopari käymässä liekkien saartamaan vuoteeseen muistuttaa myös intialaisesta perinteestä, *satista*, jonka mukaan kuolleen aviomiehen lesken piti käydä miehensä ruumisrovioille tämän kanssa. Kristillisessä mytologiassa tuli liitetään niin ikään kuoleman jälkeiseen elämään, helvettiin. Vaikka viittaus ei romaanin kuvaaman ajan huomioon ottaen ole relevantti, voi sen mainita, koska teoksessa ei suinkaan vältellä tahallista anakronismia ja eri kulttuuripiirien viittausten yhdistelyä. Niinpä tuli tuo tekstiin viittauksen kadotuksesta kahdella tasolla. Se on ensinnäkin paikka, jossa minäkertoja jo on kidutettuna. Toisaalta hän vasta joutuu sinne, koska hääyö on hänelle yhtä kuin kuolema, ja kuoleman jälkeinen elämä on kidutusta. Myös esikristillisessä mytologiassa Kuoleman valtakunta on synkkä paikka, jossa erilaisiin rikoksiin syyllistyneitä rankaistaan monin tavoin. Tulen kuvasto liittyy Zuleikan raiskauksen paitsi väkivaltaiseen haluun ja kuolemaan, myös Feeniks-myytin kautta muodonmuutokseen ja jälleensyntymään (Jacobi 1964/1992: 296). Feeniks-linnun on kuoltava tulella voidakseen syntyä uudelleen, mitä pidetään joskus Jeesuksen kuoleman ja ylösnousemuksen symbolina. Myös roomalaisessa uskonnollisuudessa tulen luonne oli kaksijakoinen. Sen toista, turvallista puolta edusti Vesta-jumalatar. Tähän liittyvä kotilieden kultti edusti yhteisön palveluun kesytettyä tulen voimaa. Vestan temppeleissä palavan tulen sammumista pidettiin vaaran enteenä. Tulen toista, tuhoavaa puolta puolestaan edusti Vulcanus-jumala, jonka voimat nähtiin vaikeammin kesytettävänä kuin Vestan. (Mustakallio 2008: 20–21.)

Otan sivulla 25 lainatusta katkelmasta esille vielä kohdan ”He [...] peeled off my layers // like humid rose petals.” Jälleen lukijan on helppo tajuta, että ”peeled off my layers” viittaa vaatteiden riisumiseen. Hääyönään Zuleika metaforisoi itsensä ruusuksi, tai tarkemmin sanottuna hänen omat alastomuudelta suojaavat vaatteensa metaforisoituvat ruusun lehdiksi. Ilmaisun ”riisui *minun kerrokseni*” herättää ajatuksen paitsi konkreettisten vaatteiden, myös Zuleikan minuuden ja identiteetin riisumisesta. Terhi Utriainen onkin osoittanut, että vaatteilla on tärkeä metaforinen

¹³ On tosin mahdollista lukea säe ”flames flickered by the marital bed” myös kuvana, joka ei kutsu metaforiseen tai symboliseen luentaan: voihan olla, että Felixin makuuhuoneessa on takka.

yhteys minuuteen, puku on identiteetin visuaalinen metafora. Alastomuus on lähes minuuden kadottamista. (Utriainen 2006: 17. & passim.) Felix riisumassa Zuleikan vaatteita ”kuin kosteita ruusunlehtiä” vaikuttaa silti herkältä, hellältä ja kivuttomalta tapahtumalta. Ruusu tunnetaan edelleen kukkana, jolla on symbolista merkitystä, ja se yhdistetään usein romanttiseen rakkauteen. Kosteita ruusun terälehtiä on lisäksi käsiteltävä erittäin varoen, jotta ne eivät repeytyisi ja hajoaisi. Zuleikan kannalta tilanteesta puuttuvat juuri romanttinen rakkaus ja hänen satuttamisensa varominen. Seuraavassa säkeessä tunnelma sitten muuttuukin täysin: ”[h]eld a candle to my vulva”¹⁴. Neitsyyden menettäminen on siis Zuleikalle kaiken kaikkiaan kivulias tapahtuma.

Ruusumetafora aukeaa myös symbolisen lukutavan suuntaan, onhan ruusu kukkana hyvinkin konventionaalinen symboli: ”The very term rose [...] is so dense with literary allusions, references, and connotations that it no longer has any...” (de Lauretis 1987: 58). Myytin mukaan ensimmäiset punaiset ruusut kasvoivat Afroditen rakastetun Adoniksen verestä. Tämän vuoksi ruusuja pidettiin antiikissa kuolemankin voittavan rakkauden ja jälleensyntymisen vertauskuvina. Rakkauden lisäksi ruusua on pidetty kauneuden ja nuoruuden symbolina (Lummaa 2007: 204). Aiemmin mainitsin vain rakkauden. Muutkin tasot ovat merkityksellisiä. Zuleika on hyvin nuori, ja hänen ulkonäkönsä herättää ihailua. Häntä pidetään siis ilmeisesti kauniina, vaikka hän ”nuubialaisena” varmaan onkin jonkinlainen poikkeama normatiivisesta roomalaisesta kauneusihanteesta.

Otan tässä Zuleikan luvussa nopeasti esille myös Ammun häät toisesta kohdeteoksestani, Royn romaanista *The God of Small Things*, sillä niidenkin kuvauksesta löytyy tulikuvastoa. Ammun häihin liittyy eräänlainen kaksoiskatse, hieman samaan tapaan kuin Zuleikan ja Africanuksen kohtaamiseen, jota analysoin edellä. Häpäivänään Ammu on lähestulkoon onnellinen, eikä hääyötä kuvata traumaattiseksi kokemukseksi. Pohtiessaan tilannetta jälkikäteen hän kuitenkin tajuaa, että sulhanen oli jo tuolloin alkoholisti. Hääkuvat parhaimpiinsa pyntätystä morsiamesta aiheuttavat myöhempien tapahtumien valossa katkeruutta. Tässä yhteydessä hääseremonia rituaalina saa metaforan kuolemanrangaistukseen liittyvistä seremonioista. Morsian itse puolestaan vertautuu polttopuuhun, mikä tuo tekstiin tulen kuvastoa. Katsellessaan hääkuviaan Ammu ajattelee:

Looking at herself like this, Ammu’s soft mouth would twist into a small, bitter smile at the memory – not of the wedding itself so much as the fact that she had permitted herself to be so painstakingly decorated before being led to the gallows. It seemed so absurd. So futile.

Like polishing firewood. (GST 43–44. Kursiivi RA.)

¹⁴ Vertaa seuraavaan säkeeseen Euripideen näytelmästä *Troijan naiset*: ”Hefaistos, sinä kohotat soihdun kuolevaisten hääjuhlissa, mutta nyt olet syyttänyt kylmän liekin.” (Euripides 1974: *Hippolytos & Troijan naiset*, alkup. Hippolytos; Troades, suom. Maarit Kaimio, Gaudeamus: Helsinki, s. 73.)

Kuoleman ja tulen kuvastot tulevat siis esille tässäkin teoksessa juuri häiden ja avioliiton yhteydessä, kuvattaessa naisen asemaa morsiamena ja vaimona. *The God of Small Things* -romaanissa selkeästi useimmin esiintyvä trooppi on eksplisiittinen vertaus, kuten yllä lainatussa katkelmassa kursivoitu osuus. Vertaus on kielikuva, jossa sekä kohde että se, mihin sitä verrataan, ovat näkyvillä. Vertausta on toisinaan pidetty metaforasta erillisenä, omana kielikuvanaan, mutta se on usein myös määritelty metaforan alalajiksi, joka eroaa muista metaforista vain siinä, että kahden ilmiön vertaaminen pysyy eksplisiittisenä. Englannin kielessä tämä tapahtuu aina käyttämällä *as* tai *like* -sanoja. (Punter 2007: 3–4.) Samoja vertauksia toistamalla ja muuntamalla teokseen kuitenkin syntyy runsas trooppien kirjo.

Kuten jo sanottu, ei ole itsestään selvää, että tulimetaforat ja vertaukset viittaavat pelkkään kuolemaan ja kuoleman jälkeiseen elämään. ”Elämän tuli”, ”Elämän liekki” ja ”Elämä on Tuli” ovat yleisiä metaforia runoudessa (Lakoff & Turner 1989: 30–31). Häiden ja hääöiden kuvauksissa tulen voisikin odottaa liittyvät enemmän elämään kuin kuolemaan. Liittyhän avioliittoon lupaus uudesta elämästä, lapsista. Molemmissa teoksissa tulen kuviin liitetään kuitenkin muutakin kuolemaan viittaavaa, joten väittäisin, että metaforat korostavat avioliiton tuhoisuutta näille naisille. Teosten kokonaisuutta tarkastelemalla tiedetään myös, että molemmat naiset kuolevat ennen aikaisesti, mikä johtuu ainakin osittain heidän epäonnistuneista avioliitoistaan. Zuleika jää lisäksi lapsettomaksi, joten lupaus uudesta elämästä jää toteutumatta silläkin tasolla.

Aiemmin tässä luvussa lähdin Zuleikan hääyöhön liittyvien kielikuvien tarkastelussa siitä oletuksesta, että tapahtumia ei voi nimetä ”oikein”. Eli jos henkilöahmo Zuleika voisi yksinkertaisesti sanoa ”I was raped that night” (eikä ”Pluto came to me that night”), mitään monimutkaista myytti- ja metaforakuvioita ei tarvittaisi. Lähtökohta on analyysin kannalta hedelmällinen, mutta se tuntuu myös jotenkin ongelmalliselta. Näin tulini olettaneeksi, että on olemassa jokin yksinkertaisempi ja aidompi kieli, jota Zuleika käyttäisi, jos voisi. Esimerkiksi Gerard Genette (1982: 47) puhuu tästä ilmiöstä teoksessaan *Figures of Literary Discourse* sanoessaan, että ”retoriikan henki” sisältyy kokonaan tietoisuuteen kuilusta (runoilijan) todellisen kielen ja virtuaalisen kielen välillä (virtuaalisen kielen ollessa yksinkertainen, yleinen ilmaus, jota olisi voitu käyttää). Tietoisuus kuilusta täytyy vain palauttaa ajatuksen avulla, jotta voidaan rajoittaa figuurin ottamaa tilaa.¹⁵ . Siis esimerkiksi: ”You held a candle to my vulva” (todellinen kieli) vs.

¹⁵ Alan Sheridanin englanninkielisenä käännöksenä: The spirit of rhetoric is entirely contained in this awareness of a possible hiatus between real language (that of the poet) and a virtual language (that which would have been used by

”You raped me. (virtuaalinen kieli). Genette (emt) puhuukin kuvallisesta tyylistä, ja pitää yksinkertaista tyyliä vain ”vähemmän koristeltuna”.

Kirjallisuudentutkimuksen nykykäytäntöihin voimakkaasti vaikuttanut formalistinen lähestymistapa olettaa niin ikään standardikielen, jonka normien tietoista rikkomista kaunokirjallisuus edustaa. Ajatus jatkuu siten, että poikkeama normista korostaisi jotain tekstin elementtiä, mikä deautomatisaation kautta johtaisi lukijan arvioimaan omia asenteitaan ja näkemyksiään uudelleen. (esim. Semino & Steen 2008: 233–234.) Tästä tulkintaperinteestä käsin voisi sanoa esimerkiksi, että Zuleikan metafora korostaa tilanteen tuskallisuutta, mikä voisi johtaa lukijan kiinnittämään huomiota joihinkin sukupuolisuhteiden itsestäänselvyksiin. Tällainen tulkinta ei kuitenkaan EB:n kohdalla tunnu kovin relevantilta. Eikö nykylukija pitäisi itsestäänselvytenä pikemminkin sitä, että seksi on tuskallista liian nuorelle? Perinteisen retoriikan ja strukturalistisen lähestymistavan olettamaa metaforan ”poikkeavuutta” sekä arkikielen ja poeettisen kielen vastakkainasettelua on kuitenkin viime vuosikymmenien metaforatutkimuksessa purettu eri tavoin esimerkiksi juuri käsittemetaphora-ajattelussa. Elena Semino ja Gerard Steen (2009: 235–238) tarkastelevat runouden metaforan erikoisuutta korostavan koulukunnan sekä arkikielen ja kirjallisuuden metaforien välistä jatkuvuutta painottavien ajattelutapojen eroja. Jälkimmäistä näkökantaa edustaa muun muassa tässäkin työssä ahkerassa käytössä oleva kognitiivinen metaforateoria. Semino ja Steen puolestaan pyrkivät näkemään molempien lähestymistapojen heikkoudet ja vahvuudet ja päätyvät ehdottamaan eräänlaista kompromissia. Varsinaisia kirjallisuudesta löytyviä metaforia tarkasteltaessa on heidän mukaansa tärkeää ottaa huomioon sekä yksittäisten ilmausten erityisyys omassa kontekstissaan että niiden suhde laajempiin, tietyssä genressä, diskurssissa tai kielessä toistuviin kuvioihin: ”[when] investigating authentic uses of metaphor, it is always important to consider both the specificity of individual expressions in context and their relationship with large, conventional patterns in a particular genre, discourse, or language.” (Emt.: 238.) Juuri tähän pyrin edellä tarkastelemalla tuli- ja kukkametaforien eri puolia.

Palataanpa vielä hetkeksi myyttiin. Myyttiin ja siihen liittyvään riittiin kuuluu myös toistettavuus (inhimillisten toimintojen merkitys piilee niiden kyvyssä jäljitellä myyttistä esikuvaa, ks. Eliade 1949/1992: 9). Tavallaan toistettavuus kuuluu myös johdannossa esittelemääni trauman käsitteeseen. Zuleika tulee ikään kuin tietoiseksi myytistään vasta nähdessään väkivaltaisen traumansa uudelleen esitettynä gladiaattorinäytöksessä. Näytökseen kuuluu naispuolisten

“simple, common expression”), which must only be reestablished by thought in order to delimit a space of a figure.

sotavankien kiduttaminen hengiltä, mikä saa Zuleikan muistamaan väkivaltaisen siirtymisensä naiseuteen. Sirkka Knuutila (2009: 8–9) kirjoittaa väitöskirjassaan *Fictionalising Trauma: The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle* käyttävänsä analyysissään korjattua näkemystä traumasta ja sen narrativisoinnista. Knuutilan mukaan kirjallisuuden traumatutkimus on yli vuosikymmenen keskittynyt muistin ongelmaan sellaisena kuin sen esiintyy freudilaisessa psykoanalyttisessä teoriassa. Tutkimus on näin ollen nojannut ajatukseen, jonka mukaan traumaattinen muisti ei voi tarjota suoraa yhteyttä muistissa säilyneeseen menneisyyteen. Trauman kokemus sijaitsee repression tai torjunnan takana freudilaisessa dynaamisessa alitajunnassa, minkä vuoksi traumaattinen muisto voitaisiin nostaa pintaan vain monimutkaisten tiedostamattomien prosessien avulla, ja sitä voisi symboloida vain unohtamisen muotoina, jotka ovat kietoutuneet yhteen epäsuorien tietämisen tapojen kanssa. Knuutila esittää kuitenkin, että viimeaikaiset neuropsykologiset tutkimukset ovat tuoneet uutta valoa näkemyksiimme tavallisesta narratiivisesta muistista ja traumaattisesta muistista. Näyttää siltä, että traumaattiset kuvat nousevatkin mieleen säännöllisesti ja tahattomasti ja että ne ”laukeavat” (ilmaisulle ”triggered” ei tietääkseni ole vakiintunutta suomenkielistä vastinetta) yleensä melko helposti. (Knuutila 2009: 9.) Seuraava esimerkki kuvaa tätä ”trigger”-ilmiötä Evariston teoksessa. Zuleikan ensimmäinen gladiaattorinäytös tuo siis hänelle mieleen hääyön ja ensimmäisen seksuaalisen kokemuksen. Yllä lainatussa esimerkissä hiilihanko metaforisoi mitä ilmeisimmin penistä, joka aiheutti niin suurta kipua, että sen muistokin saa Zuleikan laskemaan alleen. Kristillisessä kuvastossa hiilihanko on paholaisen symboli:

[...] I screamed so hard

my stomach hurt, I rocked,
I hugged myself, the pitchfork entered

and turned, warm pee burst down my legs
Encore! Encore! they cried as one.

Again and again and again and again
and each time I woke up,

it was my first night
in the Kingdom of the Dad, Dead, Father? [...]

The Grand Opening of The Conqueror
had turned into the Grand Opening

of my fucking Pandora's box –
and not since my wedding night,

had I cried. (EB: 179–180)

Gladiaattorinäytöksen äärimmäisen väkivallan todistaminen laukaisee Zuleikan ruumiillistuneen muiston ja saa sää hänet kielellistämään sen uudelleen hääyöstä tutuilla keinoilla: näytös on siis laukaisija (trigger). Knuuttila (2009: 24–27) pitää trauman kahtalaisen representaation teoriaa erittäin tärkeänä, jos halutaan purkaa käsitys siitä, että trauma on täysin symbolisaation ulkopuolella. Teoria ennustaa, että äärimmäisen järkyttävä kokemus käynnistää fysiologisen puolustusmekanismin. Siinä kaksi erilaista muistin muotoa alkavat toimia rinnakkain, mutta erillään toisistaan: eksplisiittinen, narratiivinen muisti, johon on pääsy kielen avulla, ja implisiittinen ruumiin muisti, joka viittaa eri tilanteissa aktivoituviiin takaumiin traumasta. Knuuttilalle kehollistuneen kuvaston (embodied imagery) kääntyminen tekstiksi kertoo metaforisoinnin kyvyn palautumisesta (emt.: 27).

Zuleika antoi raiskaukselleen sanallisen muodon (symbolisoi sen) myytin ja metaforan avulla. Myyttinen aines nousee jälleen esille tekstissä, kun Zuleika sanoo, että gladiaattoriareenan avajaisista on tullut hänen oman Pandoran lippaansa avajaiset. Feministitutkijat tulkitsevat Pandora-myyttiä usein naisvihan- ja pelon ilmauksena. Myytti kertoo naisesta, jonka uteliaisuuden ja tottelemattomuuden seurauksena taudit ja onnettomuudet tulivat maailmaan. Pandora on Eevan sisar. (esim. Mulvey 1989: x–xi.) Molempiin myytteihin liittyy myös uskomus menetetyistä onnesta, kulta-ajasta tai paratiisista, jotka mies naisen toiminnan takia menettää. Evariston tekstissä tilanne onkin käännetty ironisesti pääläelleen. Zuleikan kulta-aikaa oli huoleton villi ja vapaa lapsuus Londiniumin kaduilla ja hän menetti sen, koska Felix käärmeenä houkutteli isän myymään tytön itselleen vaimoksi.

Isän mainitseminen tässä yhteydessä vihjaa inestiin, johon tekstissä on aiemminkin ohimennen viitattu: ”Is my mother also my aunt? / Am I your daughter and niece?” (EB:24). de Lauretis (1987: 34) määrittelee inestin ja lasten (tyttöjen) seksuaalisen hyväksikäytön väkivallaksi, jota analysoidessa olisi otettava huomioon sukupuolten väliset suhteet, ja miesten ylivalta naisiin nähden. Retoriikan väkivalta Zuleikan yli ei siis ehkä olekaan aukoton. Vaikka hän ei pysty suoraan nimeämään yhteiskuntansa voimasuhteita, kielikuviensa avulla hän lähestyy ”totuutta”, eli sitä tosiasiaa, että hänen yhteiskunnassaan miehillä on lähes rajoittamaton valta naisiin nähden. Toisaalta inesti on myös myyttien vakioaineistoa. Aiemmin nähtiin, kuinka Zuleika samaistuu Persefoneen, jonka vanhemmat ovat Demeter ja Zeus, sisko ja veli. Lukuisia muita esimerkkejä

löytyy muun muassa Ovidiuksen suurteoksesta *Muodonmuutoksia* (8 jaa), joka kokoaa yksien kansien väliin lähes kaikki kreikkalaisen ja roomalaisen mytologian tärkeimmät tarinat.

Tässä luvussa olen siis analysoinut Zuleikan raiskauksen ja trauman representointiin liittyviä kielellisiä ilmiöitä, käsitteet myytti ja metafora tärkeimpinä apuvälineinä. Tuskallisen pahoinpitelyn lisäksi Zuleikaan kohdistuu myös väkivaltaa, josta hän nauttii, ja jonka hän ainakin näennäisen vapaaehtoisesti itse valitsee. Tälläkin kertaa väkivalta ja seksi tuntuvat kulkevan käsi kädessä. Kestettyään muutaman vuoden rakkaudetonta ja yksinäistä avioliittoa, seitsemäntoistavuotias Zuleika aloittaa suhteen Rooman keisarin Septimus Severuksen¹⁶ kanssa. Tästä juontaa teoksen nimikin, suomeksi *Keisarin kullanmuru*. Suhteessaan Severukseen Zuleika ei kaihda kivuliaitakaan kokemuksia, vaan suorastaan etsii niitä. Tämä ei vielä yksin tarkoita, että suhde Severukseen antaisi Zuleikalle mahdollisuuden täyteen toimijuuteen, mutta sen myötä hän saa ainakin jonkinlaisen mahdollisuuden tehdä valintoja. Tästä lisää luvussa 3.3.1.

Seuraava luku käsittelee Ipen perheessä tapahtuvaa perheväkivaltaa romaanissa *The God of Small Things*. Royn teoksessa väkivalta ja sen henkiset seuraukset kantavat sukupolvien yli.

3.2. Pappachin yöperhonen: perheväkivallan jäljet

Royn romaanissa *The God of Small Things* Ipen perheen patriarkka, Ammun isä Pappachi on ammatissaan pettymyksen kokeva hyönteistutkija: ”Pappachi had been an Imperial Entomologist at the Pusa Institute.” (GST: 48.) Aviomiehenä ja isänä hän on väkivaltainen, mustasukkainen despootti, joka muun muassa hakkaa vaimoaan rituaalinomaisesti joka ilta messinkisellä ruukulla. Kun pariskunnan ainoa poika Chacko tekee pahoinpitelyistä lopun, Pappachi alkaa hajottaa huonekaluja. Hän korostaa valtaansa perheen muiden jäsenten (etenkin naispuolisten) yli näennäisesti järjettömillä julmuuksilla, kuten esimerkiksi rikkomalla Ammun lempisaappaat tyttären karattua selkäsaunaa. Pappachin käytös jättää jälkensä perheen keskinäisiin suhteisiin ja

¹⁶ Historiallinen keisari Severus (koko nimeltään Lucius Septimius Severus) syntyi Pohjois-Afrikassa nykyisen Libyan alueella vuonna 145. Vaikka Severuksen suku oli puunilaista alkuperää, se oli Severuksen syntymään mennessä täysin roomalaistunut ja kuului paikalliseen aristokratiaan. Severuksen ura roomalaisena virkamiehenä oli menestyksekkäs ja keisari Commoduksen kuolemaa seuraavina levottomina vuosina hänen omat sotilaansa julistivat hänet keisariksi. Koska tittelille oli muitakin ottajia, joutui Severus viettämään suuren osan ajastaan sotien. Hänen toinen vaimonsa, syyrialainen Julia Domna, synnytti kaksi poikaa. Pojat eivät tulleet toimeen keskenään, ja heidän rajut riitansa huolestuttivat isää. Retken Britanniaan olikin tarkoitus parantaa poikien välejä pakottamalla nämä yhteistyöhön keskenään. (Kivimäki & Tuomisto 2000: 172–178.) Evaristo ottaa siis melkoisia vapauksia keisarinsa suhteen. Romaanin Severus, loppuun asti viriili, ryysyistä rikkauksiin noussut afrikkalaispoika ei taida kovin paljon muistuttaa historiallista esikuvaansa.

vaikuttaa jopa lapsenlasten tapaan hahmottaa maailmaa. Tekstissä tätä symboloi ennen kaikkea Pappachin yöperhonen, jonka erilaisia käyttötapoja analysoin tässä luvussa.

Arundhati Roy käyttää tekstissään paljon toistuvia kuvia, jotka muokkautuvat ja saavat uusia merkityksiä teoksen edetessä. Hän saattaa aloittaa vertauksesta, joka yhä uudestaan toistuessaan lopulta symbolisoituu tai konkreettisesta tapahtumasta, joka muuttuu symboliseksi teoksen sisäisessä maailmassa. Näin käy Pappachin yöperhoselle. Pappachi on siis teoksen keskushenkilöiden Rahelin ja Esthan edesmennyt isoisä. Jälkikäteen isän aggressiivisuus lasketaan kieltämättä myötätuntoa herättävän ammatillisen pettymyksen tiliin: ”His life’s greatest setback was not having had the moth that *he* had discovered named after him.” (GST: 48.) Pettymyksen aiheuttanut konkreettinen, reaali maailmassa suhteellisen harmiton¹⁷ yö/koiperhonen muuttuu jälkimaineeltaan Pappachin jälkeläisiä vainoavaksi painajaisten pedoksi:

It fell into his drink one evening while he was sitting in the verandah of a rest house after a long day in the field. As he picked it out he noticed the unusually dense dorsal tufts. [...] After six unbearable months of anxiety, to Pappachi’s intense disappointment he was told that his moth had finally been identified as slightly unusual race of a well-known species that belonged to the tropical family of Lymantriidae.

The real blow came twelve years later, when [...] lepidopterists decided that Pappachi’s moth *was* in fact a separate species and genus hitherto unknown to science. [...] His moth was named after the Acting Director of the Department of Entomology [...]

In the years to come, even though he had been ill-humoured long before he discovered the moth, Pappachi’s Moth was held responsible for his black moods and sudden bouts of temper. Its pernicious ghost – grey, furry and with unusually dense dorsal tufts – haunted every house that he ever lived in. It tormented him and his children and his children’s children. (GST: 48–49.)

Väitän, että yö- tai koiperhonen toimii Royn tekstissä väkivallan pelon *symbolina* kaikissa erilaisissa käyttöyhteyksissään. Symboli on kuvallinen ilmaus, joka toimii hieman eri tavoin kuin metafora, sillä siihen liittyvät assosiaatiot perustuvat vakiintuneille, mutta tulkinnanvaraisille konventioille. Symboliikka on merkityksen päällekkäisyyttä tai kahtalaisuutta. Symbolissa nimetään konkreettinen asia, esimerkiksi talo, johon liittyy jokin abstraktinen merkitys, kuten taloon minuus. (ks. esim. Päivärinta 2008: 17, myös Lummaa 2007: 194.) Symbolisuus on siis tietynlainen merkityksellistämisen tapa tekstissä. Symbolin konventionaalistumisen aste vaihtelee. Osa on täysin konventionaalistuneita, eli merkkejä, jotka tietyn kulttuurin piirissä tunnistetaan helposti jonkin

¹⁷ Tarkoitan harmittomalla tässä sitä, että kyseinen yöperhonen ei ilmeisesti ole myrkyllinen, eikä taudinkantaja, kuten monet muut trooppiset hyönteiset. Länsimaalaisten ihmisten mielikuvia trooppisista hyönteisistä taitavatkin hallita erilaisia pelottavia tauteja levittävät lajit.

toisen asian tai ilmiön symboliksi. Tällaisia ovat esimerkiksi risti kristinuskon symbolina tai punainen väri kiellon tai vaaran symbolina. Yöperhonen ei ole symboli siinä mielessä kuin länsimaissa vaikkapa risti tai sydän. Se ei ole konventionaalistunut symboli, jonka (lähes) kaikki tietyn kulttuurin keskellä eläneet ihmiset tunnistaisivat edustavan jotakin tiettyä asiaa, ilmiötä tai tapahtumaa. Kirjallisuudessa (tai esimerkiksi kuvataiteessa) symboleita voi kuitenkin tulla myös ”objekteista ja tapahtumista, jotka tavallisissa yhteyksissään jokapäiväisessä elämässämme eivät ole symboleja” (Elovaara 1992: 94). Symbolisuus voi ilmentyä niin, että jokin kohde nousee erityiseen huomioon. Objektista voi sanataideteoksessa tulla symboli henkilöiden tai kertojan kautta, eli sen täytyy esittää joko teoksen henkilöiden elämässä ja kohtaloissa tai sen puhujan mielessä tärkeää kausaalista roolia. Mikäli jokin tietty objekti vakiintuu teoksessa silmiinpistävän suuren huomion kohteeksi, kyseinen objekti symbolisoituu. (Emt.)

Aiemmin lainatusta esimerkistä käy ilmi, että yöperhosella ei varsinaisesti ole kausaalista yhteyttä Pappachin väkivaltaisuuteen. Tämä on ollut kiukkupussi aina, katkeruus vain lisääntyy ammatillisen pettymyksen myötä, mutta ei johdu siitä. Sen sijaan teoksen kertoja tekee selväksi, että henkilöiden mielissä kausaalisuus on olemassa. Yöperhonen on selvästi erittäin tärkeässä asemassa teoksen henkilöiden mielissä ja mielikuvituksissa. Se nousee esille tilanteissa, jotka koetaan uhkaavina ja pelottavina. Näin tapahtuu ennen kaikkea perheen nuorempien naisten, Ammun ja Rahelin mielikuvissa, joten koita voi melkein pitää heidän yhteiseen piilotajuntaansa kuuluvana merkinä. Yöperhonen enteilee vaaraa ja väkivaltaa. Se on eräänlainen tuomion merkki:

Rahel saw that Ammu had a film of perspiration on her forehead and upper lip and her eyes had become hard, like marbles. Like Pappachi's in the Vienna studio photograph. (How Pappachi's Moth whispered in his children's veins!) (GST: 72.)

Joidenkin tutkijoiden mukaan metafora ja symboli voidaan määritellä lähes samoiksi ilmiöiksi, jotka kuitenkin erottaa toisistaan se, että symbolia luonnehtii kiinteys ja toistuvuus. Eli metafora voisi esiintyä vain kerran, koska toistuessaan se symbolisoituu, muuttuu symbolisen tai myyttisen järjestelmän osaksi. (Wellek & Warren 1942/1969: 234 & Elovaara 1992: 160.) Yöperhonen toteuttaa Royn tekstissä toisenkin symbolilta vaadittavan ehdon. Se nimittäin esiintyy juuri tilanteissa, jotka ovat juonen kannalta käännteentekeviä ja ennakoivat tai panevat liikkeelle myöhempiä väkivaltaisia tapahtumia. Näin esimerkiksi silloin, kun Rahel tajuaa, että Sophie Mol on tippunut veneestä. Alla lainatusta katkelmasta voisi päätellä, että yöperhonen on pysyvästi läsnä Rahelin sydämessä, tämän psyykessä tai mielikuvituksessa. Tarvitaan kuitenkin jotain ahdistavaa tai pelottavaa herättämään se ja tekemään läsnäolonsa tiedettäväksi. Tässä tapauksessa hyönteinen nostaa ja laskee jalkaansa, kuin venytellen, valmistuen johonkin:

‘Sophie Mol?’ she whispered to the rushing river. ‘We’re here! Here! Near the Illimba tree!’
Nothing.
On Rahel’s heart Pappachi’s moth snapped open its sombre wings.
In.
Out.
And lifted its legs.
Up.
Down. (GST: 293.)

Kun jokin objekti (tässä tapauksessa yöperhonen) on tunnistettu symboliksi, on selvitettävä sekin, mitä se merkitsee. Tämän sivun ensimmäisessä esimerkissä Ipen perhe on matkalla läheiseen kaupunkiin ollakseen lentokentällä toivottamassa Chackon entisen vaimon Margaretin ja heidän tyttärensä Sophien tervetulleiksi maahan. Kesken matkan perheen auto (Pappachin englantilaiselta mieheltä käytettynä ostama taivaansininen Plymouth) jumittuu ruuhkaan, kun iso joukko kommunistisia mielenosoittajia katkaisee tien. Rahel näkee Veluthan mielenosoittajien joukossa ja viattomuudessaan kertoo asiasta perheelleen. Ammu ymmärtää tilanteen Rahelia paremmin ja pelkää, että aggressiivisen väkijoukon mukana esiintyminen voi tuoda Veluthalle ongelmia – kommunisteja ja varsinkin väkivaltaista vähemmistöryhmää, naxalitteja, pelätään ja vihataan Keralassa. Myöhemmin käykin ilmi, että epäluottamus, jota perhe alkaa tapauksen jälkeen tuntea Veluthaa kohtaan, on yksi ensimmäisistä askelista, jotka johtavat lopulta tämän väkivaltaiseen kuolemaan. Laura Karttunen (2005: 84–87) esittää myös, että Velutha toimii syntipukkina, jonka tappamisen pitäisi symbolisesti estää kommunistisen väkivallan tarttuminen koko yhteisöön. Joka tapauksessa yöperhonen tulee siis mainituksi kohdassa, jossa yhdistyvät pelko ja väkivallan ennakointi. Rahelin ja Esthan täti nimittäin joutuu mielenosoittajien pilkan kohteeksi ja alkaa välikohtauksen seurauksena vihata Veluthaa. Myöhemmin hän käyttää tämän ja Ammun suhteen paljastumista hyväkseen kostaakseen nöyryytyksensä:

Baby Kochamma recognized at once the immense potential of the situation, but immediately anointed her thoughts with unctuous oils. She bloomed. She saw it as God’s Way of punishing Ammu for her sins and simultaneously avenging her (Baby Kochamma’s) humiliation at the hands of Velutha and the men in the march – the *Modalali Mariakutty* taunts, the forced flag-waving. She set sail at once. A ship of goodness ploughing trough a sea of sin. (GST: 257.)

Yllä lainatusta esimerkistä kannattaa tuoda esille myös metaforan ja metonymian vuorovaikutus (metonymian määritelmästä sekä metaforan ja metonymian suhteesta lisää tuonnempana). ”She set sail at once”, eli Baby nosti purjeet välittömästi – kuten tunnettua, purje (osa) kokonaisuuden, eli laivan metonymiana on varsin yleinen kuvallinen ilmaus. Seuraavassa lauseessa siirrytään

metaforaan, kun Baby Kochamma metaforisoituu hyvyyden laivaksi, joka kyntää synnin merta – ja kyntävä laiva on metaforinen ilmaus sekkin.

Mainitsin aiemmin tässä luvussa, että yöperhonen ei ole konventioaalistunut, laajasti tunnettu symboli ainakaan siinä mielessä kuin Roy sitä käyttää. Jos näemme kuvan koiperhosesta, se ei yhdisty mielessämme väkivallan pelkoon ja uhkaan samalla tavalla kuin sydämen kuva yhdistyy rakkauteen. Tämä ei silti tarkoita, että ”moth” olisi kokonaan vailla omaa symbolimerkitystään. Esimerkiksi ajan kulumisen kannalta ”moth” on mielenkiintoinen, koska koiperhosella on ainakin kristillisessä perinteessä myös ajan kulumiseen ja tuhoamiseen liittyviä merkityksiä.¹⁸ Seuraavaa lainausta voikin tarkastella myös ajan kulumisen kannalta. Käsittemetaphoria luokitellessaan, Lakoff ja Turner ovat huomanneet, että ajan kulumisen (loppuun) yhdistetään metaforisesti kuolemaan (Lakoff & Turner 1989: 46):

And Ammu’s angry eyes on Estha said, *All right. Later.*
And Later became a horrible, menacing, goose-bumpy word.
Lay. Ter.
Like a deep-sounding bell in a mossy well. Shivery, and furred. Like moth’s feet.
[...]
She couldn’t because she couldn’t. Because everything was wrong. And soon there would be a Lay Ter for both her and Estha.
Full of furred moths and icy butterflies. And deep-sounding bells. And moss. (GST: 146.)

”Deep sounding bell in a mossy well” demonstroi riimillisenä ilmaisuna Royn tapaa käyttää lyyristä kieltä. Kaivoa taas pidetään toisinaan alitajunnan symbolina. (ks. esim. Campbell 1949/1990: 344, alaviite 33, myös Rajagopalachari 1951/1963: 57–58). Lisäksi kaivoissa tunnetusti on vettä, ja vesi on elementtinä tärkeä kautta teoksen. Tässä yhteydessä se ennakoii Sophien hukkumiskuolemaa jokeen. ”Deep sounding bell” puolestaan tuo mieleen kuolin/kirkonkellot, mikä viittaisi teoksen ensimmäiseen lukuun, jossa perhe on kokoontunut kirkkoon Sophie Molin hautajaisiin, mutta Rahel, Estha ja Ammu on eristetty muusta yhteisöstä. (GST: 4–7.) Yllä lainatun katkelman viittaukset kulkevat siis mielenkiintoisesti kahteen suuntaan. Tarinan tasolla niitä molempia voi pitää ennakoiteina, mutta juonen tasolla ne viittaavat myös taaksepäin. Ennakoinnista vielä sananen, sillä se on kautta teoksen tärkeä tekniikka.

Esthan raju törmääminen seksuaalisen väkivaltaan elokuvateatterin pedofiilin kanssa synnyttää suunnitelman, joka omalta osaltaan ennakoii Sophie Molin tapaturmaista ja Veluthan väkivaltaista

¹⁸ Esimerkiksi: “When thou with rebukes dost chasten man for sin, thou makest his beauty to consume away, like as it were a moth fretting a garment: every man therefore is but vanity.” (King James’ Bible)

kuolemaa. Estha haluaa löytää veneen, jolla soutaa joen toiselle puolelle pakoon. Kun Rahel kuulee tästä, hän ei tiedä suunnitelman yksityiskohtia, eikä syitä siihen, mutta yöperhonen saa jälleen kerran toimia pahojen tapausten ennakoijana. Tällä kertaa perhonen ei enää ole edes mikään tavallinen hyönteinen. Siipiään hitaasti levittävästä olennosta tulee pikemminkin mieleen jokin myyttinen peto. Sana ”predatory” viittaakin saaliseläimiin. Kauhun tunnelmaa lisää se, että Rahelin mielessä Historiatalon pelottavuus liittyy Veluthan isän kertomaan kummitustarinaan:

‘I’m going to Akkara,’ Estha said. Not looking up. ‘To the History House.’
Rahel stopped and turned around, and on her heart a drab moth with unusually dense dorsal tufts unfurled its predatory wings.
Slow out.
Slow in. (GST 198.)

Yllä olevien esimerkkien valossa voi siis helposti huomata, että koiperhoset nousevat romaanissa symboliarvoltaan valtavan tärkeiksi. Laura Karttunen (2005: 5–8) ottaa pro gradu -tutkielmassaan esille vielä yhden tason, joka myös liittyy väkivaltaan, nimittäin sen, miten Pappachin kyvyttömyys nimetä oma yöperhosensa liittyy kolonisoitujen määrittelyvallan puutteeseen yleisemmälläkin tasolla. Karttunen toteaa, että Pappachin yöperhonen on kolonialismin haamu, mikä on hyvin osuva tulkinta, mutta Pappachin yöperhosen voi halutessaan nähdä myös perheväkivallan symbolina, kuten olen osoittanut. Ei ehkä olekaan järkeä esittää symbolispatiota joko tai tilanteena: perheväkivalta ja koloniaalinen väkivalta (sekä konkreettinen että henkisempi, kuten määrittelyvallan puute, jota Karttunen analysoi) ovat molemmat rakenteellisen väkivallan muotoja, ja ne voivat ruokkia toisiaan.

Kun aikuinen Rahel vuosia myöhemmin palaa lapsuudenkotiinsa, on Pappachin lähes myyttinen hyönteiskokoelma¹⁹ muuttunut pölykasaksi. Väkivaltainen isoisä on kuollut, eikä hänen elämäntyöstään ole enää jäljellä juuri mitään. Silti hyönteisiin liittyy edelleen väkivallan (impaled) ja pelon (cruel) sanastoa:

In Pappachi’s study, mounted butterflies and moths had disintegrated into small heaps of iridescent dust that powdered the bottom glass display cases, leaving the pins that

¹⁹ Sivuhuomautuksena mainittakoon toinen hieman kammottavia sävyjä saava hyönteiskokoelma englanninkielisestä kirjallisuudesta: Mr. Steinin kuolleet perhoset Joseph Conradin teoksessa *Lord Jim* (Conrad, Joseph 1900/2006: *Lord Jim*, Project Gutenberg. s. 86–89). Käsittelen Royn suhdetta Conradin kolonialistiseen kirjallisuuteen lisää luvussa 5.1. Niin ikään Vladimir Nabokov oli itse ahkera hyönteisten keräilijä ja kirjoittaa muistelmateoksessaan *Puhu, muisti* ilostaan löytäessään harvinaisen perhosen lapsena. Ensimmäinen Nabokovin kokoelmaansa varten tappama perhonen on yökkö, ja hän kertoo sen tappamisesta suorastaan fantastisen väkivaltaisain sanankäantein. (Nabokov, Vladimir 1966/1989: *Puhu, muisti*, alkup. *Speak, memory*, suom. Juhani Jaskari, Gummerus Kirjapaino Oy: Jyväskylä, s. 89.) Sekä Conrad että Nabokov kuvaavat perhosten keräilyä pakkomielleenä, joka rinnastuu onnen etsintään. Conradilla hyönteisiin liittyvät vahvasti myös kuolevaisuuden, kaiken katoavaisuuden ja onnen menettämisen teema, hieman samaan tapaan kuin Roylla.

had impaled them naked. Cruel. The room was rank with fungus and disuse. (GST: 155.)

Yllä olevan esimerkin kieltä ja kuvastoa voisi luonnehtia käyttämällä sanoja rappio ja julmuus – sana julma mainitaan suoraankin. Rappio puolestaan tulee esille sanastossa, joka kertoo hajoamisesta (disintegrated, fungus), liasta, pölystä ja hajusta (dust, rank). Huomionarvoinen on myös kohta, jossa puhutaan siitä, miten Pappachin kokoelma oli ennen hajoamistaan ollut esillä: ”pins [...] had *impaled* them.” ”Impaled” tarkoittaa suomeksi käännettynä keihästettyä, lävistettyä ja varrastettua. Sana herättää useita mielikuvia. Kenties tärkeimpänä assosiaatiokohteena esiin nousee Romanian lähes myyttinen hallitsija Vlad Tepes, Vlad The Impaler, jonka legendaarinen julmuus on innoittanut muun muassa Bram Stokerin vampyyritarinaa *Dracula* (1897). Sanalla impaled on myös seksuaalinen, peniksellä penetroimiseen liittyvä ulottuvuus. Onko pelolla ja väkivallalla yhteyttä seksuaalisuuteen? Rahelin kohdalla ei, Esthan, Ammun ja Veluthan kyllä. Mainittakoon vielä ote T.S. Eliotin kuuluisa runoteos ”The Love Song of J. Alfred Prufrock” (1915), jota voi tulkita siten, että lyrinen minä kokee tullessa väkivaltaisesti määritellyksi tiettyyn rooliin, kuin perhonen neulaan:

And I have known the eyes already, known them all –
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?
And how should I presume? (Eliot: <http://www.bartleby.com/198/1.html>.)

Hyönteiskuvasto ei jää perhosiin. Pappachi itse metaforisoituu hämähäkiksi. Hämähäkillä on useita symbolisia ulottuvuuksia, sekä myönteisiä että kielteisiä. Kristillisessä symboliikassa se edustaa ”pahuutta”, vastakohtanaan ”hyvä” mehiläinen. Hämähäkin verkonkudontataidossa ja siinä, miten se odottaa saalista verkkonsa keskellä, on nähty jotain pahaenteistä. Hämähäkit ovat monesti myrkyllisiä ja imevät saaliinsa ”tyhjiin”, minkä vuoksi ne voivat vertauskuvallisesti ilmaista syntisiä himoja, jotka imevät ihmisestä veren ja elinvoiman. Araknofobia on torikauhun ohella kenties yksi tunnetuimmista fobioista, ja hämähäkki joutuukin fiktiossa usein symboloimaan alkukantaista ja irrationaalista kauhua.

Hämähäkki symbolimerkityksineen liittyy monesti naisiin ja naisellisuuteen, sekä kirjallisuudessa että niin sanotussa arkiajattelussa. Ranskalaisen sanonnan mukaan ”naimattomilla naisilla ’täytyy olla sisällään valtavasti hämähäkinverkkoja’” (ks. Morris 1993/1997: 35). Kaunokirjallisuudessa

julmiin ja juonitteleviin naisiin voidaan liittää hämähäkkejä tai heitä voidaan kuvata hämähäkkimetaforien avulla. Koska Royn teksti on niin tietoinen juuristaan englanninkielisessä kirjallisuudessa, voi tässä yhteydessä olla aihetta tarkastella lyhyesti mahdollisia hämähäkkeihin liittyviä subtekstejä. Ensimmäisenä esimerkkinä tuon esille Charles Dickensin romaanin *The Great Expectations* (1867/2008). Alttarille hylätyn, miehiä vihaavan neiti Havishamin syömättä jäänyt hääkakku lahoaa pöydälle, ja hämähäkin seitit peittävät sen: ”it was so heavily overhung with cobwebs that its form was quite undistinguishable; [...] I saw speckled-legged spiders with blotchy bodies running home to it, and running out from it [...]” (Dickens: 65.) Ken Keseyn teoksessa *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (1962) pahaa, miehen luonnollisen elinvoiman ja seksuaalisuuden tukehduttavaa äitihahmoa edustaa hirviömäinen hoitaja Ratchet. Romaanin minäkertoja (”jalo villi”, hyvyyttä ja luonnollisuutta edustava Chief) metaforisoi hänet kammottavaksi koneen ja hyönteisen hybridiksi: ”[n]ow she wields a sure power that extends in all directions on hair like wires too small for anybody's eyes but mine: I see her sit in the center of this web of wires like a watchful robot, tend her network with mechanical insect skill [...]” (Kesey 1962/1976: 27.) Jo näiden parin esimerkin valossa onkin melko mielenkiintoista, että Ammun mielikuvissa juuri maskuliininen auktoriteettihahmo isä metaforisoituu hämähäkiksi, joskin vain ohimennen:

In her growing years, Ammu had watched her father *weave his hideous web*. He was charming and urbane with visitors, and stopped just short of fawning on them if the happened to be white. [...] But alone with his wife and children he turned into a monstrous, suspicious bully, with a streak of vicious cunning. They were beaten, humiliated and then made to suffer the envy of friends and relations for having such a wonderful husband and father. (GST: 180. Kursivointi RA.)

Roy viittaa tässä hienovaraisesti myös intialaiseen traditioon. Veda-filosofiassa hämähäkki näet symboloi todellisuuden piilottamista illusion verkoilla. Ammun isä piilottaa väkivaltaisen luonteensa pinnallisen miellyttävyyden taakse. Kenties hän myös yrittää piilottaa rodullisen alemmuudentunteensa mielistelemällä valkoisia vieraita, mutta moinen käytös taitaa pikemminkin paljastaa hänet.

Tähän mennessä luku 3 on käsitellyt Zuleikan ja Ipen perheen naisten kohtaamaa väkivaltaa, jonka kohteeksi he joutuvat ainakin osittain perheinstituutioon kuuluvien sisäisen epätasa-arvon vuoksi. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen sitä, miten Zuleika ja Ammu kapinoivat perhettä ylläpitäviä moralisääntöjä vastaan aloittamalla kukin laittomaksi määrittyvän seksisuhteen ja miten näissä suhteissa ilmenee seksuaalisuuden ja väkivallan yhdistyminen representaatioissa. Väkivallan ja seksin liitto näyttää juurtuneen melko syvälle länsimaisen ihmisen tajuntaan. Tästä kertoo muun muassa se, että seksuaaliseen haluun liittyviä kognitiivisia metaforia analysoimalla on havaittu, että

ensinnäkin väkivaltaa ja seksuaalisuutta jäsentävät osin samat käsittemetaforat. Esimerkiksi eläimellisyys metaforana jäsentää sekä halua että väkivaltaa. Lisäksi tuli on yleinen lähdealue sekä aggression ja vihan että halun metaforille. Viha ja halu ymmärretään siis osin samantapaisina ilmiöinä, joihin kuuluu muun muassa tuhoavuus. (Deignan 1997: 29, 33–35.) Joissakin feministisen teorian vaiheissa on ajateltu myös, että heteroseksii on jo lähtökohdiltaan väistämättä väkivaltaista, sillä miesten ja naisten yhteiskunnallinen epätasa-arvo ei salli vastakkaisten sukupuolten välistä, penetroivaa seksisuhdetta, joka ei jäljittelisi raiskauksen mekaniikka. Tämän käsityksen mukaan miehille kuuluu valta ja valta ja, kun taas naiset olisivat passiivisia ja penetroitavia. (ks. esim. Stockton 2006: 2 & 5 & de Lauretis 1987: 36–37.) Itse en näin jyrkkiä näkemyksiä sellaisenaan allekirjoita, mutta on kuitenkin mielenkiintoista tarkastella, kuinka kohdeteoksissani väkivalta ja seksi kietoutuvat toisiinsa. Väkivalta liittyy seksuaalisuuteen myös siinä mielessä, että normeja rikkovat seksisuhteet saattavat naispuoliset henkilöahmot alttiiksi väkivaltaisen rangaistuksen vaaralle, kuten tulemme näkemään.

3.3. Synnin palkka on kuolema

Toistuvat juonikuviot (narratiivit) ovat voimakas representaation keino, eli kertomusten muoto voi vahvistaa käsityksiämme maailmasta ja asioiden luonnollisesta, väistämättömästä muodosta. Näin ollen kirjallisten tekstien kertovat rakenteet voivat paljastaa jotain myös naisten elämän muodosta. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa onkin tarkasteltu juonia, jotka esitetään kuuluvan luonnollisina naisen kohtaloon. On arvosteltu esimerkiksi sitä, miten väistämättömällä tavalla kaunokirjallisuudessa naisen synty yleensä johtaa kuolemaan – syntisen naisen on kuoltava.²⁰ Tunnettuja esimerkkejä tästä ovat vaikkapa Emma Bovary²¹ Gustave Flaubertin teoksesta *Rouva Bovary* (1857) ja Anna Karenina, Leo Tolstoin romaanin *Anna Karenina* (1875–1877) nimihenkilö. He syyllistyvät avioliiton ulkopuoliseen suhteeseen ja tekevät itsemurhan tultuaan rakastajiansa hylkäämiksi. Seksuaalisia rajoja rikkovaa naista odottaa väistämättä kärsimys ja kuolema, sillä rikkoessaan naiseuteen ”luonnollisena” kuuluvaa puhtautta vastaan, hän tekee väkivaltaa itse

²⁰ Jokaiseen sääntöön löytyy tietysti poikkeuksia. Esimerkiksi Jean Rhysin teoksessa *Voyage in the Dark* vuodelta 1934 päähenkilö Anna selviää hengissä hankalista seksisuhteista ja vaarallisesta, laittomasta abortista.

²¹ Postkoloniaalinen tutkimus, seksuaalisuus ja Emma Bovary muuten kohtaavat kaikki toisensa Edward Saidin klassikossa *Orientalism: Western Concepts of the Orient*, jonka kolmannessa luvussa hän tarkastelee Emman ja *Sydämen oppivuosien* Frédéric Moreaun kaipua pois ikävästä poroporvarillisesta maailmastaan. Said huomauttaa, että heidän päiväunensa täytyvät itämaisilla kliseillä, haaremeille, orjilla, prinsseillä ja prinsessoilla, hunnuilla ja tuoksuvoiteilla. Said väittää myös, että näissä teoksissa yhdistyvät (jälleen kerran) Orientti ja heikullisen seksin vapaus. Samaan aikaan, kun seksi Euroopassa kietoutui moraalisten, laillisten ja jopa poliittisten ja taloudellisten velvoitteiden hankalaan verkkoon, Orientista tuli paikka, jossa seksuaalisten toiveiden kuviteltiin täyttyvän. (Said, Edward W 1978/1995: *Orientalism: Western Concepts of the Orient*, Penguin Books, Lontoo et. al., s. 190.)

itseään kohtaan. (Morris 1993/1997: 44–45.) Naisen tarina voi päättyä vain avioliittoon tai kuolemaan (Felski 2003: 100). Molemmissa kohdeteoksissani naispuoliset henkilöhahmot menevät naimisiin, mutta tuntevat sen jälkeen seksuaalista halua ja ryhtyvät ”laittomaan” seksisuhteeseen. Näin toimii Royn teoksessa Ammu, jonka synty on (avioeron lisäksi) kastirajojen ylittäminen ja koskemattoman koskettaminen sekä Evaristolla Zuleika, joka pettää aviomiestään keisari Septimius Severuksen kanssa, eli syyllistyy aviorikokseen. Heistä kumpikaan ei riistä itse henkeään, kuten Anna ja Emma, mutta heidän molempien kohdalla rikos johtaa kaikesta huolimatta lopulta kuolemaan. Tässä alaluvussa analysoin seksuaalisuuteen liittyvää väkivaltaista kuvakieltä, sekä seksuaalisuuden, väkivallan ja kuoleman yhteen kietoutumista tarinan ja tekstin tasoilla.

3.3.1. Severus, Zuleika ja polttavat katseet

Zuleika rakastuu Severukseen oltuaan muutaman vuoden naimisissa Felixin kanssa. Mies matkustaa usein pois Londiniumista työnsä vuoksi, ja Zuleika kärsii yksinäisyydestä hienossa huvilassaan, jonne hänen perheensä ja ystävänsä eivät useimmiten voi tulla vierailulle, sillä he eivät oikein kelpaa Felixin piireihin. (EB: 73–75.) Lisäksi Zuleika tuntuu pelkäävän miestänsä hieman, eikä halua herättää tässä sen paremmin suuttumusta kuin haluakaan: [a] flame / of irritation [...], / not igniting into rage as expected // but metamorphosing strangely into desire.” (Emt: 65.) Esimerkissä aggression ja seksuaalisen halun välinen yhteys tuodaan hyvin selvästi esille. Koska tulimetafora vielä viittaa takaisin Zuleikan hääyöhön ja raiskaukseen, seksin ja väkivallan välinen kytkös vaikuttaa selvältä. Zuleikaa vaivaa myös se, että hän ei onnistu tulemaan raskaaksi, ja tämäkin avioliiton ongelma johdetaan takaisin aikaisempaan väkivaltaiseen kokemukseen: ”you tore me unformed, / drew blood before eggs ripened”. (EB: 67.)

Zuleikan rikosta ennakoidaan tekstissä jo ennen hänen ja Severuksen ensimmäistä tapaamista: ”Tranio lurks / [...] as if spying in an ancient drama / on a demonic wife about to be caught // at adultery or fratricide / or matricide or patricide.” (EB: 69.) Tranio on Felixin entinen miespalvelija, talon nykyinen pääorja, jonka tehtäviin kuuluu ilmeisesti myös vaimon vahtikoirana toimiminen silloin, kun varsinainen isäntä ei ole paikalla. Tähän viitataan myös romaanin lopussa. Käy ilmi, että Tranio on joutunut epäsuosioon, koska ei ole kertonut suhteesta Felixille, vaikka hänen olisi pitänyt. Zuleika uskoo Tranion vihaavan häntä, mutta voittaa epäluuloisen orjan puolelleen hankkimalla hänelle Felixiltä luvan mennä naimisiin. (Emt: 69–71 & 243.) Syntilista, jonka Zuleika laittaa Tranion päähän on lisäksi varsin stereotyyppinen kuva ”pahasta naisesta”, joka on uhka turvalliselle

perherakenteelle sekä seksuaalisen halunsa että tappavuutensa vuoksi. Emme tietenkään voi tietää ajatteleeko Tranio todella näin, joten tilanne on pikemminkin humoristinen kuin vakava esimerkki naisen (naishahmon) alistamisesta määrittelemällä tämä eri tavoin pahaksi ja vaaralliseksi.

Tulevat rakastavaiset Zuleika ja Severus kohtaavat ensimmäisen kerran teatterinäytöksessä. Yksinäisyys ja tarjolla olevan viihteen kehnous saavat Zuleikan pahalle tuulelle, ja hän vaipuu itsesääliin. Zuleikalle tyypillisen introspektiivisyyden puuskan keskeyttää tunne siitä, että hänen poskeaan polttaa: “Then strangely I felt heat on my right cheek, / as if a flaming torch were being held too close.” (EB: 113–114.) Zuleika tulkitsee tilanteen niin, että polttavan tunteen aiheuttaa miehen katse ja seksuaalinen halu, joiden kohteena hän jälleen on. Hän päättää välittömästi myös, että katse kuuluu keisarille ja onkin siinä oikeassa. Tilannetta voisi kuvata sanomalla, että Zuleika ja Severus rakastuvat toisiinsa ensi katsomalta, love at first sight, mutta seuraavasta esimerkistä käy ilmi, että oikeastaan vain Severus katselee ja Zuleika on katseen kohde, joka reagoi. Silloinkin kun hän kääntää katseensa kohti Severusta, kyseessä on vain vilkaisu:

[I] knew without looking

that his desert eyes were roaming over
my voluptuous corpus [...]

I glanced slyly over. I was right. (EB: 114.)

Zuleika vertaa Severuksen katsetta soihtuun, mikä jälleen muistuttaa aiemmasta väkivaltaisesta kokemuksesta, eli Zuleikan raiskauksesta häyönä. Zuleikalle seksuaalisen halun kohteeksi joutuminen ei toki ole oikeastaan lainkaan uusi kokemus: hän mainitsee Felixin ja Tranion lisäksi muun muassa miehensä senaattoriystävien ”nälkäiset silmät”, jotka kertovat, että he halusivat riisua Zuleikan ja heittää hänet lattialle. (EB: 75.) Hän ei kuitenkaan ole *tuntenut* katsetta omassa ruumiissaan näin voimakkaasti aikaisemmin, eikä se ole aiheuttanut yhtä voimakasta vastareaktiota. Zuleika ei ole aikaisemmin tuntenut nautintoa miesten katseesta, eikä se ole herättänyt hänen omaa haluaan. Seksin kokeminen toivottavana eikä pelottavana tai parhaassakin tapauksessa vain siedettävänä on ylipäättään uusi kokemus Zuleikalle: “[...] sex has always been an ordeal [...] // I discovered sex before desire.” (EB: 98.)

Kun Zuleika rakastuu Severukseen, ei väkivallan kuvasto teoksessa siis suinkaan vähene, vaikka se saakin uusia merkityksiä. Edelleen vaikuttaa siltä, että Zuleikalla ei ole paljonkaan valtaa oman elämänsä suhteen. Asiat tapahtuvat, ja hän reagoi niihin, mutta ei aktiivisesti osallistu. Rakastumisen vertaaminen potentiaalisesti tuhoisiin luonnonvoimiin korostaa Zuleikan

passiivisuutta: "It wasn't just a look. It was like lightning / passing into my body and taking up residence." (Emt: 118.) Ihminen ei voi estää salamaa iskemästä, eikä valita sen kohdetta, joten tämä vertaus tulee häivyttäneeksi Zuleikan aktiivista roolia. Hän on tässä vaiheessa vain jonkin itsensä ulkopuolelta tulevan ilmiön vastaanottaja. Lisäksi salama vie ajatukset kreikkalaisen ja roomalaisen Pantheonin ylijumalaan Zeus/Jupiteriin, joka tunnetusti oli kova raiskaamaan kuolevaisia naisia. Myöhemmin Zuleika kuvailee Severuksen katsetta muun muassa seuraavasti: "his eyes are burning goals / That see into my soul." (EB: 115.) Hän sanoo rakastajansa silmistä myös seuraavaa: "his eyes // speared me – all metal" (EB: 145).

Edellisellä sivulla lainatuissa esimerkeissä katse metaforisoituu väkivaltaiseksi, penetroivaksi ja satuttavaksi "välineeksi". Tämä sopii melkein liiankin näppärästi muun muassa feministitutkija Laura Mulveyn ajatuksiin "miehisestä katseesta" ja katseen väkivallasta. Mulvey soveltaa Lacanin termiä "male gaze" feministiseen elokuvatutkimukseen vuonna 1975 ensimmäisen kerran julkaistussa esseessään "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Mulveyn (1975/1989: 18–19) mukaan perinteisen narratiivisen elokuvan teknisten ja kerronnallisten ratkaisujen kautta mies rakentuu aktiivisena katsojana (the bearer of the look) ja nainen passiivisena katseen kohteena, eroottisen halun ja uteliaisuuden objektina ja kuvana. Myös Teresa de Lauretis (1984: 13–15 & 1987: 44) on useassa yhteydessä huomauttanut, että elokuva välineenä rakentaa Naisen katseen kohteena, ikonina tai spektaakkelinä. Miespuoliset henkilöhahmot sen sijaan pystyvät ottamaan sekä tilan että toiminnan haltuunsa, toimimaan subjekteina. Mulvey ja de Lauretis puhuvat siis elokuvasta. Nancy K. Miller (1988: 164–165) soveltaa heidän ajatuksiaan miehisestä katseesta teoksessaan *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. Miller argumentoi, että näkemiseen, näkymiseen ja katsomiseen liittyvät kysymykset ovat niin tärkeitä feministiselle teorianmuodostukselle, että kirjallisuudentutkimuksenkin tulee ottaa niihin kantaa. Hän arvelee, että elokuvateorian puolella kehitellyt ideat soveltuvat myös kirjallisuuden tarkasteluun, sillä lukiessaan niitä kulttuurisia merkkejä, joissa nainen rakentuu, Miller on huomannut visuaalisen ja kirjallisen alueiden yhdistyvän monimutkaisilla tavoilla: "[love] at first sight, for instance, is as much a figure in speech as a figure of speech, or an appeal to a text that would embody the visual surprise". (Emt.: 165.) EB:ssäkin nimenomaan Severuksen katse aloittaa rakkaussuhteen, mutta jo tätä ennen Zuleika on jatkuvasti kiinnittänyt huomiota eri miesten silmiin ja niissä häntä kohtaan näkyvään haluun.

Se, että Zuleika pitää aluksi itseään vain (katseen) vastaanottajana ja kohteena, vähentää mahdollisuutta nähdä suhteen aloittaminen vapaaehtoisena. Luvussa 3.1. näimme, että Zuleika

kuvaa hääyöhönsä liittyvää kipua muun muassa tulimetaforilla. Tulen kuvat ovat jälleen mukana hänen haaveillessaan seksisuhteesta Severuksen kanssa:

‘You’ll be playing with fire.’

‘I want to be on fire. I want to burn.
I want to be consumed. I’ve been dead

since my wedding night. I’ve been living
inside myself for years, I want to feel

extreme pain and extreme pleasure.
I want to risk death ‘cos then I’ll risk living,

I want to explode with desire [...] (EB: 121.)

On siis helppo huomata, että tulimetaforat viihtyvät *The Emperor’s Babe* -romaanin sivuilla. Tarkastelin jo aiemmin hääyöhön liittyviä tulimetaforia, jotka loivat mielikuvia muun muassa hautajaisroviosta ja kristittyjen helvetistä. Lapsimorsian Zuleikalle ensimmäinen seksikokemus oli kuin kuolema, ja tulimetaforat kommunikoivat tätä. Tavatessaan Severuksen Zuleika on edelleen hyvin nuori, oikeastaan vieläkin aivan lapsi, mutta kaipaa uudenlaisia, nautinnollisia kokemuksia seksistä. Tällä kertaa tuli ei viekään kuoleman valtakuntaan, vaan tarjoaa mahdollisuuden päästä takaisin elämään, jonka hääyö keskeytti. Vaikka tuli saattaa vaikuttaa enemmin kuolettavalta kuin elämää antavalta elementiltä, ”Tuli on Elämä” (tai liekki) kuuluu Lakoffin ja Turnerin (1989: 30 & 52) tunnistamiin käsittemetaforiin.

Suhteen alussa Zuleika nimeää itsensä eräänlaisen väkivallan uhriksi. Uhriuden retoriikka on tässä vaiheessa vähintään yhtä voimakasta kuin hääyön kuvauksissa (ks. luku x). Yksittäisten metaforien lisäksi suhteen alkua kuvaavaa osaa teoksesta luonnehtii laajempi metaforisuus. Rakastumiselle ja seksuaalisuudelle annetaan erilaisia nimiä, jotka kaikki kuitenkin rakentavat Severusta valloittajana ja Zuleikaa valloitettuna. Esimerkiksi rakastelu metaforisoidaan sodaksi ja taisteluksi: ”*Are you ready for war?*” (EB: 131, kurssiivit kuten alkuperäisessä.) Itsensä Zuleika näkee valloitettuna, kuolevana maana:

I am your hostage.

I am dying. I am dying of your dulcet conquest.

[...]
plant blue and purple flowers

on my barren landscape

here,

besiege me,
battery-ram my fortified gateway. (EB: 133.)

Kielikuvillaan Zuleika osallistuu tässä passiivisen naisen ja halukkaan uhrin konstruoimiseen. Esimerkiksi panttivanki on selkeästi uhri, kykenemätön vaikuttamaan omaan kohtaloonsa. Kun Zuleika kuitenkin samalla on epäilemättä rakastunut Severukseen, teksti tulee toistaneeksi käsitystä, jonka mukaan naisen kuuluu vastustella muodon vuoksi, mutta ei tosissaan. Zuleika on ilmeisesti pystyttänyt linnoituksensa vain, jotta Severus voisi valloittaa sen. Merkille pantavaa on sekin, että Zuleika kuvailee seksuaalisia kokemuksiaan Severuksen kanssa paljon intensiivisemmin kuin traumaattisista siirtymistään naiseuteen Felixin morsiamena. Molemmissa tilanteissa kuvalliset ilmaisut ovat toisaalta huomattavan samantapaisia, ainakin kuolema-metafora toistuu kummassakin tapauksessa. Myös kukka-aihe on jälleen läsnä, tällä kertaa metaforana. Kun tekstissä verrattiin Zuleikan riisumista raiskausta varten ruusun terälehtien irrottamiseen, se loi valheellisen käsityksen hellyydestä ja rakkaudesta. Kukut mustelmien metaforana toimivat sen sijaan aivan päinvastoin. Ne tuovat hellyyttä tilanteeseen, jossa väkivalta on aikaisempaa avoimempaa, tai ainakin selvemmin ilmaistua.

Zuleikan tapa metaforisoida itsensä ja ruumiinsa maisemaksi tai alueeksi, jonka Severus valloittaa voisi avautua Teresa de Lauretin avulla. Hänen mukaansa Juri Lotmanin juonitytologia sallii vain miehelle rajat ylittävän aktiivisen roolin, kun taas juonen naisellinen elementti voi olla vain tila miehen liikkeelle. Nainen on olemassa vain suhteessa mieheen, antaakseen miehelle ”tilan” läpikuljettavaksi. (de Lauretis 1989: 43–44.) Teoksessaan *Alice Doesn't* de Lauretis Lauretis (1984: 109) ilmaisee asian siten, että esimerkiksi naispuoliset hirviöt Meduusa ja sfinksi elävät vain kirjoitettuin joidenkin toisten tarinoihin, eivät omiinsa: ”so they are figures or markers of positions – places and topoi through which the hero and his story move to their destination and to accomplish meaning.” (Emt.) Koska Zuleika on maa, ja Severus valloittaja, voidaan sanoa, että keisarista tulee myös kolonialisti. Frantz Fanon (1968/2003: 218) kirjoittaa, että kolonialismi on tuhoisaa kolonisoitujen mielenterveydelle, koska se riistää näiltä ihmisyyden. Kolonisoitu alue on totaalaisesti miehitetty ja sen asukkaatkin ikään kuin sulautuvat maisemaan, osaksi vihamielistä ympäristöä, joka tulee valloittaa ja kesyttää. Toisaalta kolonialistisessa kirjallisuudessa vaaralliset, tuntemattomat maa-alueet esimerkiksi Afrikassa metaforisoitiin vuorineen ja luolineen usein naisen ruumiiksi. Näin rodullinen Toinen nähtiin kehona, joka joko vastaanottaa miehen tai täytyy valloittaa väkisin. (Ks. esim. Boehmer 1995/2005: 83.) Niinpä vaikka Zuleika ei enää kärsi

kokemastaan väkivallasta, hän asettaa edelleen itsensä alistuvan naisen positioon ja on tavallaan olemassa vain suhteessa mieheen, Severukseen, antaakseen tälle maan valloitettavaksi. Tilanne on kuitenkin erilainen, sillä tällä kertaa nainen, Zuleika, kertoo itse omaa tarinaansa omalla äänellään. *Hän* tulee tuntemaan seksuaalista halua ja nautintoa ja niin edelleen.

Kuoleman ja valloittamisen toivottaminen tervetulleeksi muistuttaa myös hieman kristittyjen marttyyreiden asenteesta, jotka saattoivat kutsua tuskaa ”onneksi” (Sondergard 2002: 70). Mielestäni tämä ei kuitenkaan pelkästään vahvista kuvaa Zuleikasta avuttomana uhrina. Marttyyrillä on näet aina jonkinlainen päätösvalta omasta elämästään: hyväksymällä kuoleman ja fyysisen kivun hän voi luoda ainakin illuusion valinnasta. Marttyyriuden retoriikan voi siis tulkita olevan Zuleikalle keino ottaa oma elämänsä haltuun edes jollain tasolla, eli toimivan voimauttamisen välineenä. Vaikka kuoleman ja sodan teemat toistuvat tekstissä jatkuvasti, niitä ei aina tarvitse lukea kuolemanvakavasti. Seksuaalisuuteen liitetyt sotaisat kielikuvat ovat nykyään jo niin kliseisiä, että niiden käyttö tuo tekstiin ironisen sävyn. Etenkin peniksen rinnastaminen miekkaan ja penetraation vertaaminen miekalla tappamiseen vaikuttaa kuluneisuudessaan tahallisen naurettavalta:

I had imagined
being crushed into the imperiales

purple robes
of Emperor Septimius Severus,

his sword drawn
out of its gold and ruby

scabbard and plunged into me,
ruthlessly.

Oh, sweet death! (EB: 128)

Yllä olevasta esimerkistä voidaan löytää metaforien lisäksi metonymisia rakenteita. Kuten metafora, voidaan metonymiakin nähdä sanan korvauksena toisella ja metaforan ja metonymian keskinäinen suhde on ollut pitkän ja hartaan pohdinnan kohteena. Metonymiassa sana korvataan siihen olennaisesti liittyvällä, mutta kuitenkin toisella ilmaisulla, eli metonymia perustuu tuttuuteen ja läheisyyteen. Korvauksen pohjalla oleva läheisyys voi olla konkreettista tai abstraktia ja metonyminen siirto voi perustua esimerkiksi loogiseen yhteyteen tai se voidaan ymmärtää yhteenkuuluvuuden perusteella tapahtuvaksi jatkuvuudeksi ja assosioinniksi. Lisäksi metonymiassa

tulee kiinnittää huomiota siihenkin, mitä *ei* ilmaista, koska siinä ovat läsnä suoraan mainitun osan lisäksi myös piiloon ja mainitsematta jäävät kokonaisuuden osat. (Haapala 2003c: 145–147.)

Voi siis sanoa, että metonymia on metaforan laji, mutta ne eroavat toisistaan siinä, millaisia korvaamisen prosesseja ne ovat. Lakoffin ja Johnsonin mukaan metafora on keino käsittää jokin ilmiö toisen ehdoilla tai avulla. Metaforan funktio on siis ymmärryksen edistäminen. Tässä jaottelussa metonymian tehtävä sen sijaan olisi pääasiassa referentiaalinen, eli metonymia on Lakoffin ja Johnsonin (1980/2003: 36–37) mukaan keino asettaa jokin asia edustamaan jotain muuta, siihen läheisesti kuuluvaa. Hekin tosin katsovat, ettei metonymia ole ainoastaan keino viitata johonkin entuudestaan tuttuun asiaan, vaan myös tapa ymmärtää ilmiöiden eri puolia. Niinpä metafora ja metonymia palvelevat heidän mukaansa loppujen lopuksi samoja tarkoitusperiä, ja tekevät sen osin samoilla tavoilla, mutta metonymia keskittää lukijan tai kuulijan huomion jonkin asian tiettyihin aspekteihin. Metaforan ja metonymian eroa on selitetty myös siten, että metafora pyrkii yllättäviin, ennalta odottamattomiin rinnastuksiin. Metonymia sen sijaan edellyttää rinnastettujen asioiden välisen yhteyden olevan lukijalle tai kuulijalle entuudestaan tuttu. Roman Jakobson (1987: 105 & 109–111) näkee metaforan lyrisen runouden hallitsevana trooppina, kun taas metonymian hän katsoo kuuluvan olennaisesti realistiseen traditioon. (ks. myös Haapala 2003c: 144–147.)

Konkreettinen ilmaisu ”purple robes” esimerkiksi voi olla metonymia abstraktimmasta ilmiöstä eli Severuksen asemasta keisarina. Severuksen pelkistäminen hänen valtansa ulkoisiin merkkeihin korostaa hänen valtaansa suhteessa Zuleikaan. Lisäksi miekka voi olla peniksen metafora tai sotilaana tunnetun Severuksen itsensä metonymia. Toki metaforaluenta vaikuttaa todennäköisemmältä, mutta kaikki kielikuvat katkelmassa rakentavat samaa asetelmaa: Zuleikaa alamaisena ja Severusta sotilaallisena valloittajana. Jos yhdistämme tämän aikaisempiin katseen väkivaltaa ja Zuleikan metaforisoitumista alueeksi käsitteleviin jaksoihin, saadaan tulkinta, jota voisi nimittää naiviksi, tai vulgaarifeministiseksi luennaksi. Siinä kaikki tekstin elementit kasaantuvat kiusaamaan objektiksi ja uhriksi määrittyvää naishahmoa. Voisiko tälle lukutavalle löytää vaihtoehtoja? Voisiko samaan suuntaa osoittavien kielikuvien liiallisuus (ja jopa kliseisyys) osoittaa ironisen lukutavan suuntaan? Onko mahdollista, että Evaristo ironisoi ”rakkautta ensi silmäyksellä” ja ”väkivaltainen rakkaus” skeemoja? Sanoisin, että se on hyvinkin mahdollista. Vesa Haapala (2003b: 148) kirjoittaa, että metonyyminen rakenne voi motivoida metaforaa tai ironiaa. Tässä tapauksessa sekä metaforinen että metonyyminen luenta mahdollistavat tekstin tulkinnan ironiseksi. Ironia puolestaan on trooppi, jonka avulla voi ilmaista kaksi asiaa: sen, mitä sanotaan

suoraan ja sanotun vastakohtaan. (Salin 2003: 185–189). Jos edellä (s. 54) lainattu katkelma Evariston tekstistä tulkitaan ironiseksi, tekstin ironisuuden voi ajatella omalta osaltaan horjuttavan ”halukkaan uhrin” asetelmaa.

Kun Severus kuolee, Zuleika kokee omankin elämänsä päättyneen: ”I am only flesh and blood, Severus, / and you have staked my heart” (EB: 237.) Seivästäminen onkin teoksen loppupään lähes ainoa avoimesti ja brutaalisti väkivaltaan liittyvä trooppi. Muuten Zuleika kuvailee lähestyvää kuolemaa ilmaisuin, joista monet liittyvät jollain lailla mereen tai veteen. Ensimmäisenä esimerkkinä toimikoon seuraava katkelma:

ALBATROSS

Requiescat in pace
there is no more war, soldier.

I rock myself into night
which is day,
and day
which is night,

I rise,
the room is spinning and I am flying,

I have wings,
my span is great,
I take flight.

Yllä lainattu runo poikkeaa kompositioltaan teosta hallitsevasta parisäkeestä. Albatrossi on merilinnuista legendaarisimpia, ja siihen liittyy paljon symbolista merkitystä. Merimiehet pitävät albatrossia hyvän onnen enteenä ja heidän on ajateltu uskovan, että tämän linnun tappamisesta seuraa onnettomuutta, kuten Samuel Taylor Coleridgen runossa *The Rime of the Ancient Mariner* (Coleridge 1970: 173–189). Tässä Zuleika on kuitenkin *itse* albatrossi. On hieman vaikea tulkita, mitä Zuleikan metamorfoosi voisi merkitä. Ainakin albatrossi voi tehdä sen, mitä Zuleika ei, nimittäin paeta. Toisaalta monet linnut ovat länsimaisessa runoudessa konventionalistuneita symboleita. Lentävillä linnuilla voidaan esimerkiksi symboloida sielua tai välittäjää toisen todellisuuden välillä. Niiden liikkeet voivat myös ennustaa luonnontapahtumia tai inhimillisiä kohtaloita. (Lummaa 2007: 194.) Pitää ottaa toki huomioon sekin, että Coleridgella albatrossin tappaminen tietää merimiesten tuhoa. Zuleikan runo on teoksen loppupuolella, ja pian sen jälkeen käy ilmi, että hänen aviomiehensä Felix aikoo kostaa suhteen Severuksen kanssa tappamalla Zuleikan. Tuhoaako murha siis lopulta Felixin itsensä? Roomalaiset ainakin uskoivat, että

kuolleiden levottomat sielut saattoivat aiheuttaa hävitystä ”niille, jotka olivat vastuussa heidän kuolemastaan” (Mustakallio 2008: 188). Coleridge-viittaus on merkityksellinen muutenkin kuin lintumotiivin kautta. *The Rime of the Ancient Mariner* on eurooppalaisen kirjallisuuden kaanoniin kuuluva pitkä kertova runo, jollaisten merkitystä 1900-luvun lopun runoromaanien pohjateksteinä Lars Ole Saurberg analysoi (ks. tämän työn Johdanto).

Entä onko sillä merkitystä, että tämä on toisiaan melko huono runo? Zuleikan runouden kömpelyys saattaisi tuoda tilanteeseen jopa tragikoomisia piirteitä. Kaksi seikkaa puhuu kuitenkin vakavamman luennan puolesta. Retorisiin keinoihin kuulu viestiä edeltävä ja sen sisältöä korostava tauko. Tekstissä on tällainen tauko, kun luvun x kuumeinen, väkivaltainen rakastelu- ja fantasia - osuus päättyy ja luku y alkaa yllä lainatulla lähes minimalistisella runolla. Mielestäni kahden jakson kontrasti ja niiden välinen tauko saa runon vaikuttamaan Zuleikan sisäisen kärsimyksen vakavalta ilmaisulta. Toinen seikka tämän puolesta on James Phelanin (1996: 32) hahmottelema tilanne, jossa runon viesti arvioidaan sen puhujan henkilöahmoa arvioimalla. Tiedämme aiemmin lukemamme perusteella, että Zuleika ottaa runoilunsa hyvinkin vakavasti. Ja onhan hän vielä nuori, eikä siis voisikaan olla runoilijana kovin kehittynyt. Toisaalta tämä voisi tuoda katkelmaan myös ironisen vivahteen. Lukija ja sisäistekijä olisivat tässä tapauksessa keskenään salaliitossa henkilöahmokertojaa vastaan. Zuleika näet saattaa ottaa runoilijahaaveensa vakavasti, eikä vielä tässä vaiheessa itse tajua omien tuotostensa arvoa. Sen sijaan lukija ymmärtää, että Zuleika luultavasti pitää itseään lahjakkaampana kuin onkaan. Ironiaa luetaan tuo sekin, että albatrossi on suuri *valkoinen* lintu.

Vesielementti yhdistää romaanin alku- ja loppupuolta. Romaanin alkupuolella Zuleika lähtee uimaan Thames-joelle kuultuaan tulevasta avioliitostaan: ”was desperate to run into the night for ever, / to find the river and disappear in it” (EB: 20). Usein elämän symbolina pidetty vesi edustaa Zuleikalle mahdollisuutta pakoon, kuolemaan ja unohdukseen jälleen Severuksen kuoltua. Alla lainatussa esimerkissä Hadeksen lautturi Kharon muistuttaa hääyönä alkaneesta myytistä. Viittaus *Swing Low, Sweet Chariot* -negrospirituaaliin tuo seuraavaan sitaattiin kristillisen pohjavireen. Negrospirituaalin piiloviesti kertoi aikanaan sitä laulaneille Yhdysvaltain orjille vapauden mahdollisuudesta. Zuleika voi ilmeisesti vapautua enää kuoleman kautta:

I will swim to the ferryman,
sweet chariot of Charon,
coming for to carry me back
into oblivion,
to the waveless waters of my embryonic sac – (EB: 236.)

Yllä lainatussa esimerkissä vaikuttaa ”Kuolema on Viimeinen Määränpää” käsittemetafora. Määränpää voi vaihdella, se voi olla esimerkiksi taivas tai helvetti, viimeinen leposija tai paluu alkupisteeseen, kotiin. (Lakoff & Turner 1989: 7, 14.) Negrospirituaalin tunteva lukija odottaa lainatun kohdan kolmannen rivin jatkuvan sanalla ”home”, mutta Zuleikalle kuolema onkin paluu syntymää edeltävään unohduksen tilaan. Runossa tuntuu vaikuttavan myös ”Elämä on Kahle” käsittemetafora. Sen mukaan kuolema on vapautus elämän kahleesta. (Emt. 23–24.) Tämän ajatuksen tuo mukaan ehkä ennen muuta viittaus *Swing Low, Sweet Chariot* -kappaleeseen. Kahleet liittyvät orjuuteen, josta on vapauduttava, samoin kuin Zuleikan on vapauduttava häntä orjuuttavan elämän kahleista. Negrospirituaali voi olla myös silta afrikkalaisamerikkalaiseen perinteeseen. Kirjoittaessaan afrikkalaistaustaisten kansojen diasporasta, kulttuurintutkija Paul Gilroy (1993: 3–6 & 15) on puhunut niin sanotusta Mustasta Atlantista (Black Atlantic) joka yhdistää Afrikan, Euroopan ja Amerikan mantereet keskenään. Hänen mukaansa ”musta Atlantti” on syntynyt diaspora-afrikkalaisten tarpeesta katsoa kulttuurisesti vähintään kahteen suuntaan. Britannian mustien kulttuuri on siis muodostunut synteestistä, jossa Karibian, Yhdysvaltojen ja Afrikan perinteitä on muokattu uudelleen brittiläisessä kontekstissa. Etsimällä kansalliset rajat ylittäviä kulttuurituotannon muotoja Gilroy pyrkii purkamaan kulttuurintutkimuksen nationalistisia painotuksia. Hän kehottaa tutkijoita näkemään Atlantin yhtenäisenä alueena, jolla kulttuuriset vaikutteet risteilevät suunnasta toiseen tavalla, joka on transnationaalinen ja kulttuurienvälinen. Yllä lainatun EB:n katkelman kannalta Gilroyn valitsema *laivan* metafora (Emt. 5) on tärkeä. Puhuttaessa Euroopan ja Afrikan mustista, laiva vie ajatukset orjakauppaan ja Middle Passagen kauhuihin, mutta Gilroyn mukaan myös yrityksiin palata ”kotimaahan” Afrikkaan sekä ideoiden, kirjojen ja musiikillisten vaikutteiden liikkeeseen rannalta toiselle. Evariston tekstissä vesillä matkustaminen yhdistyykin sekä eurooppalaiseen, kanoniseen kulttuuriperintöön (kreikkalaiseen mytologiaan kuuluvassa Kharonin hahmossa) että Amerikan mustien musiikkiin.

Vielä muutama sana vesielementistä ennen kuin jatkan Zuleikan kuolemaan liittyvän retoriikan väkivallan arviointia. John McLeod (2004: 177–178, 180–181 & 186) toteaa Evariston esikoisromaanista *Larasta* (1997), että siinä seksuaalinen halu ja nautinto esiintyvät voimakkaan luovina voimina, jotka usein yhdistyvät nimenomaan veteen. *Larassa* vesi edustaa McLeodin mukaan hedelmällisyyttä, kasvua ja muutosta. Vesielementtien kautta Lontoo yhdistyy muihin saarivaltakuntiin ja muuttuu osaksi suurempaa kulttuurista saaristoa. Näin romaanin nimihenkilö voi muokata rasistisen kotikaupunkinsa osaksi utooppista (mutta McLeodin mukaan ei idealisoitua) kulttuurienvälistä verkostoa. Siksi onkin mielenkiintoista, että EB:ssä tuhoavat voimat, tuli ja sota,

yhdistyvät nyt (hedelmättömyyttä aiheuttavaan) seksuaalisuuteen ja vesi muuttuu kuolemaa tuovaksi elementiksi.

Kuollessaan Zuleika voisi vihdoinkin saada mahdollisuuden rikkoa retoriikan väkivallan hänelle asettamat rajat. Murhaansa hän ei enää varsinaisesti metaforisoi, vaan puhuu suoraan arsenikista ja kuolemasta, jopa tappamisesta, vaikka ei sanaa ”murha” suoraan mainitsekaan. Rangaistusta odotellessaan hän pystyy jopa tunnistamaan yhteiskunnassaan vallitsevat valtasuhteet, ja ymmärtämään oman voimattomuutensa:

[...] but where would I go?
Dad would as soon as kill me [...]

A husband could do what he liked
and many an errand wife ended up

in an unmarked grave outside the city walls. (EB: 242.)

Silti Zuleika suhtautuu kuolemaansa suorastaan ärsyttävän tyyneästi. Vaikka hän ei missään vaiheessa ole avoimesti aktiivisin teoin kapinoinut kohtaloaan vastaan, hän on tähän mennessä säilyttänyt jonkinlaisen ”retorisen itsenäisyyden”, koska on pystynyt ainakin ajoittain antamaan omille aggression ja kapinan tunteilleen ilmaisun (ks. luku 3.2). Murhansa hän sen sijaan hyväksyy mukisematta. Hyväksymisen lisäksi vähättelyä luo se, että Zuleika nimeää kuolemansa asiaksi, joka oikeastaan on jo tapahtunut:

I did not scream, though, hammering

on the door for forgiveness,
but accepted what was due.

I had relished a death so sweet that nothing
would ever match it again;

nascentes morimur, from the moment
of being born, we die, after all.

I had lived my life. (EB: 242.)

Aikaisempien väkivallan kokemusten tuhon ja sodan kuvastoon verrattuna tässä käytetty kieli on lähes lempeää. Zuleika sanoo, että hänen kodistaan on tullut hänen mausoleuminsa (EB: 243), mutta polttoroviolla hän ei enää pala, eikä joudu sotaankaan. Varsinaista murhaansa hän vähättelee sekä itselleen että ystävälleen Alballe. Zuleika ei ole katkera tai vihainen Felixille, vaan tuntuu ajattelevan, että tämä vain toteuttaa jotain ennalta määrättyä. Vähättelemällä Felixin osuutta

kuolemaansa Zuleika tulee puolustelleeksi tätä sekä suoraan (”Felix isn’t a bad man, you know.” (EB: 247)) että epäsuoraan nimeämällä kuolemansa mekaaniseksi ja välttämättömäksi:

I’m dead anyway. Can’t you see?

I was given life, then it was taken away,
the actual act of dying is mere procedure.

It’s just breath now, a rain cloud on my chest,
and that’s getting harder to push out. (EB: 245.)

Heikkenevän hengityksen metaforana sadepilvi rinnan päällä on mielestäni hyvin rauhallinen. Ristiriita aikaisempiin tulen ja tuhon kuviin nähden on ilmeinen. Tulta ja vettä käytetäänkin oikeastaan kautta koko teoksen ”väärin” – kuolemaa tuova tuli liitetään elämän alkuun ja elämän eliksiiri vesi kuolemaan. Voisiko tämän tulkita niin, että Zuleikalle valhe-elämän (Coleridgen *life-in-death* Yrjö Jylhän suomennoksen mukaan, Coleridge 1954/1980) päättävä kuolema olisi vapautus, tavallaan oikean elämän alku? Tämä tulkinta puolestaan veisi luentaa kovasti kristillisen mytologian suuntaan, kuten *Sweet Chariot* -alluusiokin. Toisaalta ”elämän liekki” liittyy tulen elämään, kun taas vesi liittyy monella tavalla kuolemaan, esimerkiksi Manalan jokien kautta. Eli ei voida sanoa, että tuli merkitsisi aina kuolemaa ja vesi elämää. Niinpä Evaristo ei myöskään voi käyttää niitä symbolisessa mielessä ”väärin”. Lakoff ja Turner (1989: 1–4) tunnistavat ”Elämä on Matka” metaforan yhdeksi ajatteluamme ohjaavista käsittemetaforista. Zuleika sen sijaan metaforisoi elämän lahjaksi, joka ensin annetaan ja sitten otetaan pois. ”Life is a Possession”, ”Elämä on Omaisuutta” (Lakoff & Turner 1989: 40) Metafora vahvistaa kuvaa Zuleikasta melko passiivisena hahmona. Zuleika sanoo, että hänelle annettiin elämä, joka nyt otetaan pois.

Kuolemansa myötä Zuleika menettää joka tapauksessa viimeisenkin mahdollisuuden puhua omasta puolestaan ja hänestä tulee lopulta täydellisesti vaiennettu uhri. Tähän asti hän on saattanut kapinoida ainakin mielessään, mutta nyt hän alistuu kohtaloonsa mukisematta: ”We sat there. Words? What words?” (EB: 249.) Jos ajatellaan semiologisten teorioiden mukaisesti, että subjektina oleminen on kykyä ”puhua ja antaa merkitys” sekä mahdollisuutta osallistua merkityksenmuodostumisen käytäntöihin (Kosonen 1996: 187–188), vaientaa kuolema Zuleikan sekä konkreettisesti että symbolisesti. Pidän merkittävänä myös sitä, että lähes viimeisinä sanoinaan Zuleika pilkkaa omia aiempia pyrkimyksiään saavuttaa kuuluisuutta runoilijana. Hän ei siis enää pyrikään saavuttamaan oman elämänsä tekijyyttä:

I wanted to be important, Albs. [...]

I wanted to be a great poet [...]

It was all that bloody schooling that did it.

Theodorus going on about the greats for years
made me want to be a great myself. (EB: 249–250.)

Sydney L. Sondergard (2002: 19) väittää, että kirjailijuus (authorship) on pitkään ollut miehille varattu kategoria. Sondergard käyttää termiä *authorship*, joka tarkoittaa kirjailijaa, mutta myös muuta luoja ja assosioituu kantasansa perusteella auktoriteettiin ja valtaan.²² *Authorship* puuttuu hänen mukaansa naiskirjoittajilta, koska sen saavuttaminen edellyttäisi subjektiutta, ja subjektiuus puolestaan fallostaa, maskuliinisuutta. Retorisen väkivallan käyttö toimii useilla Sondergardin tarkastelemilla kirjoittajilla vastauksena patriarkaalisille arvoille. Sondergard pyrkii siis rekonstruoimaan kunkin tekstin kirjoittajan tavoitteet. Toisin kuin Sondergard, keskityn itse teoksen *hahmojen* tapaan kohdata väkivaltaa tai käyttää sitä saavuttaakseen subjektiuus ja oman elämänsä ”tekijyys”. Tästä on seurannut, että naiset ovat kirjoittamalla pyrkineet vastaamaan patriarkaalisiin arvoihin, jotka kieltävät heiltä mahdollisuuden todelliseen luomiseen. (Emt.) Oman positionsa uudelleenkirjoittamisella henkilö voi osallistua oman elämänsä merkityksenannon prosessiin, eli tulla subjektiksi. Kun Zuleika siis itse kiukkuisesti pilkkaa omia pyrkimyksiään saavuttaa *authorship*, hän viime hetkellä luopuu subjektiuden etsinnästä ja jopa myöntää aiemman tavoitteensa mahdottomuuden ja absurdiuden. Zuleika ei ole vihainen murhaajalleen, isälleen tai vaikkapa yhteiskunnalle, joka pitää vaimoa miehen omaisuutena. Sen sijaan hän on kuolemansa hetkellä vihainen *itselleen*, koska on edes toivonut voivansa saavuttaa jotain muuta.

Toisaalta Zuleikan kuolemassa on jotain kaavoja rikkovaa. Felix näet murhaa hänet hitaasti arsenikilla myrkyttämällä. Henry Baconin (2010: 184) mukaan myrkky on elokuvissa pääasiassa naisten ase, ja samaa sanoisin itse myös dekkariklassikoista. Uskottomille vaimoille taas on yleensä varattu avoimemmin väkivaltainen loppu, esimerkiksi puukotus tai kuristaminen. Kuva alistuvasta uhri-Zuleikasta on muutenkin liian yksipuolinen. Henkilöhahmona Zuleika saa muutamia mahdollisuuksia toimijuuteen sekä omaan ääneen, ja hän myös käyttää näitä mahdollisuuksia hyväkseen. Kun myöhemmissä luvuissa siirrytään tarkastelemaan Zuleikan *omia* aggressiivisuuden ja väkivallan ilmauksia, saadaan hahmon tarkasteluun syvyyttä.

²² Dictionary.com: <http://dictionary.reference.com/search?q=author> JA: <http://dictionary.reference.com/search?q=authority>.

3.3.3. Ammu ja Velutha: naisen katseen väkivaltaisuus?

Jatkan seuraavaksi suoraan Ammun halun kuvauksista romaanissa *The God of Small Things*. Alaluvun loppuksi tarkastelen sitten Ammun kuolemaa, joka voidaan selvästi yhdistää hänen virheeseensä syyllistyä seksuaaliseen haluun ja nautintoon. Ammu ja Velutha ovat tunteneet toisensa lapsesta asti. Aiemmin tässä luvussa kävi ilmi, että Zuleikan ja Severuksen suhteen ensimmäinen askel otettiin, kun Severus katseli teatterissa Zuleikaa. Koska Velutha ja Ammu ovat tunteneet toisensa koko ikänsä, samanlaista rakastumisen hetkeä tai suhteen ensimmäistä askelta voi heidän kohdallaan olla vaikeampi määritellä. Merkittävä käännekohta kuitenkin tapahtuu samana iltapäivänä, kun Ipen perhe palaa lentokentältä englantilaiset jouluvieraat Margaret ja Sophie mukanaan. On kuuma iltapäivä ja koko seurue on kokoontunut terassille viettämään tervetuliaisjuhlaa, jossa tarjoillaan kakkua ja Mammachi soittaa viululla länsimaista klassista musiikkia. Seuraa tilanne, joka on kuin ”miehisen katseen” peilikuva, sillä nyt nainen – Ammu – katsookin miestä – Veluthaa. Ensin Baby Kochamma vertaa Sophie Molia Esthaan sanoen tytön olevan paljon poikaa pidempi, mikä selvästi lasketaan Esthalle viaksi, vaikka Sophie on vanhempikin. Vaikuttaa siltä, että epäoikeudenmukainen vertaus kiukuttaa Ammua herättäen hänen latentin kapinamielensä ja aggressiivisuutensa.

Velutha ilmestyy kuvaan, Rahel huomaa hänet ja pakenee ahdistavasta ”näytelmästä” ystävänsä luokse. Ammu katselee tyttärensä menoa, ihmetellen lapsen ja miehen läheisyyttä. Samalla hän alkaa huomata Veluthan nimenomaan miehenä. Ammu katselee ja näkee Veluthan fyysiset piirteet sekä sen, miten ne ovat muuttuneet hänen kasvettuaan pojasta mieheksi: hänestä on tullut voimakas, sileä ja kova. Veluthan hymy muistuttaa Ammua yhteisestä lapsuudesta, ja muistoissa näkyy selvästi heidän välisensä raja kastittomana ja yläluokkaisena kristittyinä: ”Holding out little gifts he had made for her, flat on the palm of his hand so that she could take them without touching him.” (GST: 175.) Muistutus kastittomien hirvittävästä kohtelusta lietsoo Ammun vihaa ja aggressiivisuutta, ja hän huomaa toivovansa, että Velutha olisi ollut kommunistien kokouksessa, kuten Rahel edellisenä päivänä epäili. Ammu kaipaa Veluthalta samanlaista aggressiota, jota itse tuntee: ”She hoped that under his careful cloak of cheerfulness, he housed a living, breathing anger against the smug, ordered world she so raged against.” (GST: 176.)

Yllä lainatuista esimerkeistä ei ehkä voi lukea seksuaalista halua niin selkeästi kuin Zuleikan hurmiollisista julistuksista edellä. Silti tapa, jolla kertoja mainitsee Ammun huomaavan esimerkiksi Veluthan lihakset on mielestäni selkeästi eroottinen. Sitä paitsi tilanne jatkuu ja muuttuu hieman,

kun Velutha huomaa olevansa katseen kohteena: ”The man standing in the shade of the rubber tree with coins of sunshine dancing in his arms [...] glanced up and caught *Ammu’s gaze*.” (Emt: 176, kursivointi RA.) On mielenkiintoista, että tässä käytetään ilmaisua ”caught Ammu’s gaze”. Nainen jää siis tavallaan kiinni itse teossa arvioidessaan miehen fyysistä olemusta katseellaan. Kun Ammun ja Veluthan katset kohtaavat, tapahtuu heidän suhteessaan tuo aiemmin mainitsemani käännekohta, ja kai sitä voisi rakastumisen hetkeksikin nimittää. Velutha näkee asioita, joita ei ole ennen nähnyt, kuten Ammun hymyn ja hänen täydelliset käsivartensa. Roy ei kuvaa rakastumista ja sen fyysisyyttä samalla tavoin väkivaltaisina metaforin kuin Evaristo, mutta ehkä vihaisten mielenosoittajien ja Ammun oman aggressiivisuuden mainitseminen tuovat tilanteeseen mielikuvan rakastumisesta ja eroottisesta halusta voimana, jonka taustalla on myös väkivaltaa. Kognitiivisia metaforia tutkineet ovat myös huomanneet sen jo tässäkin työssä esiin tulleen seikan, että halu ymmärretään usein väkivaltaisena voimana²³: ”[Desire] is also comprehended as a force, not only as a physical one but also often as a physiological force like hunger or thirst. It is also often understood in terms of heat.” (Kövecses 2002: 21.)

Edellisessä luvussa erittelin jo useita esimerkkejä siitä, kuinka yöperhonen nousee symbolina esille, kun tekstissä kerrotaan päivästä, jona Margaret Kochamma ja Sophie Mol saapuvat Ayemenemiin, mutta yksi tärkeä on vielä mainitsematta. Vastaanottoryhmä saapuu siis kotitaloon, jossa ylpeä isoäiti odottaa (piilotellen sisällään mustasukkaista anoppia). Pian yllä eritellyn katselu/katseen kohteena oleminen kohtaamisen jälkeen Ammu käy päiväunille, joiden aikana hän näkee painajaisen (afternoon-mare). Unessa esiintyy mies, joka symboloi Veluthaa. Myös tässä painajaisessa esiintyy suoranainen lauma pahaenteisiä perhosia. Ne valaisevat taivaan kuun asemasta: ”Moths lit up the sky. There wasn’t a moon.” (GST: 216.) Olemme jo todenneet, että ”moth” symboloi teoksen henkilöille jotain pelottavaa ja uhkaavaa. Lisäksi monissa kulttuureissa on totuttu tulkitsemaan unien sisältöä symbolisena. Esiintyessään Ammun unessa perhoset ovat siis jopa *korostuneen* symbolisia. Niiden symboliarvo kaksinkertaistuu. Edellä lainatussa sitaatissa esiintyy toinenkin mahdollisesti symbolinen sana, kuu. Symbolina kuu liitetään perinteisesti naiseen ja naisellisuuteen sekä kuukautiskiertoon. Mitä siis voisi päätellä painajaisesta, jossa kuu ei ole heijastamassa auringon valoa, vaan yöperhoset valaisevat koko taivaan?

Yöperhosiin tyypillisimmin liitettävä ominaisuus on niiden tapa lentää valoa kohti, mikä johtaa ne muun muassa törmäilemään suljettuihin ikkunoihin tai kuolemaan esimerkiksi kynttilän liekissä.

²³ Yksi englanninkielisen sanan ”force” mahdollisista suomennoksista on väkivalta, muita ovat muun muassa pakko, teho, vahvuus, valta, väkevyys, vireys ja voima sekä voimakkuus.

Tämä lajiominaisuus tulee esille esimerkiksi itsetuhoista käytöstä kuvaavassa englanninkielisessä sanonnassa ”like a moth to a flame”. Tällä tarkoitetaan sitä, että ihminen pyrkii saavuttamaan jotain, minkä tietää itselleen vaaralliseksi, mutta ei voi vastustaa sen kutsua. Ammun ja Veluthan keskinäinen seksuaalinen vetovoima on hyvinkin tällainen tuhoisa impulssi. He molemmat tietävät potentiaalisen suhteen vaarat. Lisäksi teoksen kertoja kuvailee Ammun ajoittaisia vihanpuuskia sanoilla ”the reckless rage of a suicide bomber.” (GST: 44, ks. myös tämän työn luku 4.2.) Ammun unessa yöperhoset eivät tosin lennä kohti saavuttamatonta tai tappavaa valoa, vaan luovat omaa valoaan, mutta ne kantavat silti mielestäni mukanaan juuri mielikuvaa itsetuhoisuudesta, varsinkin Ammuun liittyneenä, jonka kamikaze-lentäjän taipumukset on mainittu jo aiemmin, eli hänen itsetuhoisuutensa tuodaan siis tekstissä esille sekä suoraan, että symbolisesti ja liittyä seksuaaliseen haluun.

Tähän mennessä olen analysoinut hyönteisiin liittyviä metaforia ja symboliikka lähinnä pahaenteisissä, väkivaltaisissa tilanteissa. Hyönteiset tunkevat mukaan myös onnellisiin hetkiin Ammun ja Veluthan välillä. Seuraavasta esimerkistä nostaisin esiin ainakin rukoilijasirkan. Rukoilijasirkkanaarasta käytetään usein vaarallisten, kuolettavien ja seksuaalisuudellaan miehiä tuhoavien naisten symbolina, sillä se syö puolisonsa parittelun jälkeen. Ja seksisuhde ylempiluokkaiseen Ammuun todellakin koituu Veluthan kuolemaksi, vaikkakaan ei naisen oman pahantahtoisuuden tai murhanhimon vuoksi. Ensi lukemalta saman esimerkin pieni valkoinen hämähäkki tuntuu sen sijaan edustavan toivoa ja jatkuvuutta, ei pelkoa ja väkivaltaa, kuten hämähäkiksi metaforisoitunut Pappachi. Toisaalta on huomattava, että roskilla itseään suojeleva heikko otus on romaanin kuvaamassa maailmassa paremmassa turvassa kuin kastiton Velutha:

They laughed at the ant-bites on each other’s bottoms. [...] At a particularly devout praying mantis. At the minute spider who lived in the crack in the wall of the black verandah of the History House and camouflaged himself by covering his body with bits of rubbish. [...]

Without admitting it to each other or themselves, they linked their fates, their futures [...] to his. They checked on him every night (with growing panic as time went by) to see if he had survived the day. They fretted over his frailty. His smallness. The adequacy of his camouflage. [...]

They chose him because they knew they had to put their faith in fragility. Stick to Smallness. [...] (GST: 338–339.)

Luvussa 3.2. puhuin hieman hämähäkistä negatiivisena symbolina. Hämähäkillä on myös positiivista symboliarvoa, kuten ahkeruus. Lisäksi esimerkiksi myyttistä tarinaa kutojaneito Arakhnesta, joka haastaa Pallas Athenen kudontakilpailuun, häviää, menettää päänsä ja muutetaan hämähäkiksi, on käytetty kuvaamaan paitsi naisten vaihtamista ja naisen luovuuteen liittyviä

ongelmia, myös niiden ratkaisuja. Kutominen ja kehrääminen (ja hämähäkki niiden edustajana) ovat toimineet naisellisen itseilmaisun metaforina, vaikkakin myös kirjoittamisen ja ”älyllisen kutomisen” vastakohtina. (Hirsch 1989: 68–69.) Edellä lainatussa esimerkissä hämähäkillä on symbolina toki uhkaavakin puolensa. Hyönteisen luonnollisen kuoleman rinnastaminen Veluthan väkivaltaiseen loppuun korostaa kastittoman miehen turvatonta ja haavoittuvaista asemaa. Tässä mielessä hämähäkkiä voidaan edellä lainatussa kohdassa pitää jopa pelottavana hahmona. Tilanne ei silti ole pelkästään traaginen. Kyse on Veluthan ja Ammun yhteisistä hyvistä hetkistä, ja onhan kuva roskia keräävästä pikku otuksesta omalla tavallaan humoristinen. Niinpä väittäisin, että tekstikatkelmassa ”aktivoituu” hämähäkin symbolisuuden toinen, positiivisempi puoli.

Kuten edellä nähtiin, Evaristo käyttää Zuleikan ja Severuksen rakastelua kuvatessaan väkivaltaisia metaforia ja metonyymejä. Vaikka kielikuvat saisivatkin osin ironisen vivahteen, *The Emperor's Babe* on selkeästi teos, jossa seksuaalisuus ja väkivalta yhdistyvät sekä symbolisesti että konkreettisesti. Voiko romaanista *The God of Small Things* löytää samantapaista seksin ja väkivallan liittoa? Ei aivan. Ammun ja Veluthan välisessä seksikohtauksessa ei käytetä yhtä voimakkaita väkivaltaisia kuvia. Siinä missä Evariston esimerkiksi puhuu orgasmista suloisena kuolemana, Roy sanoo, että orgasmin hetkellä Ammu elää: ”She danced for him. [...] She lived.” (GST: 337.) Tietoisuus väkivallasta on kuitenkin vahvasti mukana, mikä johtuu teoksen kertovasta rakenteesta. Luku, jossa kerrotaan Ammun ja Veluthan ensimmäisestä yhteisestä yöstä, on teoksen viimeinen, nimeltään ”The Cost of Living”. Tässä vaiheessa lukija siis tietää jo, että Velutha tulee kuolemaan väkivaltaisesti osaksi suhteen seurauksena ja luvun nimikin kertoo ajatusta synnin palkasta, samoin kuin rakastelukohtauksissa käytetty kieli. Tietoisuus tarinan kannalta vielä edessä olevasta väkivallasta tulee myös tässä luvussa vahvasti esille. Näin seksi näyttäytyy tekstissä vaarallisena voimana, jolla on yhteys väkivaltaan:

Biology designed the dance. Terror timed it. Dictated the rhythm with which their bodies answered each other. As though they knew already that for each tremor of pleasure they would pay with equal measure of pain. [...] So they held back. Tormented each other. (GST: 335.)

Vaikka Ammu Zuleikasta poiketen kuolee luonnollisista syistä, sopii hänen enneaikaiseen kuolemaansa liittyvän kielen tarkastelu tähän yhteyteen kahdesta syystä. Ensinnäkin Ammun sairaus ja siten hänen kuolemansa ovat suoraa seurausta hänen rikoksestaan yhteisön seksuaalisia normeja vastaan (mistä lisää seuraavassa luvussa). Hänet ajetaan pois kotoaan, minkä jälkeen hän ajelehtii työstä toiseen ja asuu köyhissä, epäterveellisissä oloissa. Tämä johtaa tuberkuloositartuntaan. Voidaan siis sanoa, että Ammu ja Zuleika molemmat kuuluvat siihen

suurehkoon joukkoon syntisiä naisia, jotka maksavat rikoksensa kuolemalla, kuten jo tämän alaluvun alussa mainitsin. Toisekseen heitä yhdistää se, että heillä ei naisina ole valitusoikeutta perheen miesten tekemistä päätöksistä. Zuleika ei voi paeta kodistaan, jossa hänet murhataan. Ammun puolestaan ei anneta jäädä kotiinsa. Hän joutuu alttiiksi väkivallan ja tartuntasairauksien uhalle osin senkin takia, että naisena hänellä ei ole laillista omistusoikeutta omaan kotiinsa: "[...] Ammu, as a daughter, had no claim to property. Chacko told Rahel and Estha that Ammu had no Locust Stand I. 'Thanks to our wonderful male chauvinist society,' Ammu said." (GST: 57.) "Locust stand I" viittaa latinankieliseen lakitermiin "locust standi", laillinen asema, tai englanniksi "legal standing", väärin kuultuna.

The bedroom into which Ammu would first be locked and then lock herself. Whose door, Chacko, crazed by grief, four days after Sophie Mol's funeral, would batter down.

'Get out of my house before I break every bone in your body!'
My house, my pineapples, my pickle. (GST.)

Ammu kuolee nuorehkona, vain 33-vuotiaana. Tai kuten romaanin kertoja asian ilmaisee: "Not old. Not young. But a viable, dieable age." Ammu kuolee sairauteen, mutta hänen tyttärensä Rahel ei lakkaa liittämästä väkivaltaa äitiinsä. Tyttären mielikuvissa raivostuneen sedän kosto ulottuu jopa äidin kuolleeseen ruumiiseen. Vaikka seuraavassa lainauksessa ei sitä suoraan sanotakaan, on selvää, että tämä väkivaltainen "kasvoton mies" on juuri Chacko, jota kuvaillaan usein lihavaksi:

After that for years Rahel would dream this dream: a fat man, faceless, kneeling beside a woman's corpse. Hacking its hair off. Breaking every bone in its body. Snapping even the little ones. The fingers. The ear bones cracked like twigs. *Snapsnap* the softsound of breaking bones. A pianist killing the piano keys. Even the black ones. And Rahel [...] loved them both. The player and the piano.
The killer and the corpse. (GST: 225.)

Kuollut Ammu polttohaudataan. Ruumiiden polttaminen on normaali käytäntö Intian hindujen, mutta ei syyrialaiskristittyjen, eli Ipen perheen uskonnollisen yhteisön parissa. Intiassa oli pitkään tapana polttaa leskeksi jäänyt vaimo yhdessä miehensä kanssa. Sekä Ammun että Zuleikan miehet sen sijaan elävät vaimojaan pidempään.

Tähän mennessä olen kenties antanut Zuleikan ja Ammun fiktiivisistä elämästä varsin synkän kuvan – aivan kuin ne etenisivät vääjäämättä ankeasta lapsuudesta uhkarohkean rikoksen kautta kuolemaan. Tavallaan näin onkin. Seuraavassa luvussa tarkastelen molempien naishahmojen vihan, aggressiivisuuden ja väkivallan ilmauksia, ja etsin sitä kautta mahdollisuuksia purkaa asetelmaa, jossa Ammu ja Zuleika ovat vain avuttomia uhreja.

4. Naisten väkivalta ja aggressiivisuus

Länsimaisten yhteiskuntien suhde naisen väkivaltaisuuteen on perinteisesti ollut kaksijakoista. Naisen aggressiivisuus on ollut piilotettua, vaiettua tai vähäteltyä. Se on esitetty perusteettomana ja järjettömänä, sitä on pidetty triviaalina, tai yksinkertaisesti kielletty sen olemassaolo. Toisaalta väkivaltaiset naiset on nähty vaarallisina ja yhteiskuntajärjestystä uhkaavina. (Sondergard 2002: 19.) Jälkimmäisestä suhtautumisesta esimerkiksi sopinevat amatsonit. Jotkut naiset ovat tosin tuoneet kirjoituksillaan esiin oman, kolmannen näkökulman. Kun nainen antaa itselleen luvan olla avoimesti aggressiivinen, tai jopa väkivaltainen, se voi tietyssä mielessä (ja tekstuaalisella tasolla) toimia ”vapauttajana”, mahdollistaa naisen toimijuuden. Naisen retorinen väkivalta voi siis olla voimauttamisen väline, *an agency of empowerment*. (Emt.) Zuleikalle väkivalta (sekä konkreettinen että retorinen) toimii osittain juuri näin. Tässä välissä lienee syytä huomauttaa, että kirjallisen tekstin kohdalla konkreettinen/retorinen -jaottelun tekeminen on luonnollisesti hieman ongelmallista. Ratkaisen asian niin, että retorista väkivaltaa edustavat tilanteet, joissa ei niin sanotusti käydä käsiksi. Toisin sanoen tilanteet jäävät puheen tai ajatuksen tasolle. Konkreettista väkivaltaa puolestaan ilmenee silloin, kun Ammu tai Zuleika ottaa fyysisen kontaktin johonkin toiseen henkilöhahmoon tarkoituksenaan satuttaa.

4.1. Zuleika: *“Anger surged up from my depths”*

Sosiaalista sukupuolta analysoidessa on muistettava, etteivät kaikki naiset koe sortoa samalla tavoin (de Lauretis 2004: 36, 44–46). Naisten välilläkin on hierarkkisia valtasuhteita. Myös voimaton ja monella tavoin alistettu Zuleika pääsee harjoittamaan valtaa vielä heikommassa asemassa olevia kohtaan. Felix antaa hänelle häälahjaksi kaksi orjatyttöä, pohjoisesta Caledoniasta (nykyinen Skotlanti) sotavangeiksi otetut Aemilian ja Valerian.²⁴ Hänen suhteensa näihin tyttöihin on

²⁴ Mustaihoisella Zuleikalla on siis teoksessa kaksi valkoihoista orjaa. ”Orjuus” liitetään (populaarikulttuurissa ja ihmisten mielikuvissa) nykyisin ilmiönä usein lähes automaattisesti niin kutsuttuun ”neekeriorjuuteen”, eli afrikkalaistaustaisten orjien vientiin Uuteen maailmaan. Tämän orjuuden muodon perintöä käsittelee Evaristo itsekin esikoisromaanissaan *Lara*, jonka nimihenkilön isän, Taiwo da Costan esi-isät olivat vapautettuja brasilialaisia orjia, jotka vapauduttuaan muuttivat takaisin Nigeriaan, mutta säilyttivät muun muassa brasilialaiset nimensä (Cuder-Domínguez 2004: 177). Mutta Afrikan orjakauppaa korostettaessa vaarana on sen unohtaminen, että orjuus ei ole mitenkään luonnostaan afrikkalaisille tai mustille kuuluva ”kohtalo”. Vaan historian saatossa orjina on ollut lähes kaiken ”rotuisia” ihmisiä, antiikin Kreikka ja Rooma tästä hyvinä esimerkkeinä. Evaristo yrittää purkaa tätä asetelmaa vielä lisää viimeisimmässä kaunokirjallisessa teoksessaan *Blonde Roots* (2008), joka kääntää transatlanttisen orjakaupan asetelman pääläelleen: orjia viedään nyt Euroopasta Afrikkaan. Tämä turhaan ”luonnolliseksi” nähtyjen asetelmien purkaminen tulee mielestäni varsin lähelle sitä, mitä Linda Hutcheon (1989/1994) pitää postmodernismin alkuperäisenä

kauttaaltaan ristiriitainen, ja muistuttaa jossain määrin hallitsijan jännitteistä suhdetta alamaisiinsa. Yleensä Zuleika odottaa orjiltaan kunnioitusta ja raivostuu tottelemattomuudesta. Samaan aikaan hän kuitenkin kärsii ”kuningattaren” yksinäisestä asemasta ja kaipaa tyttöjensä luottamusta ja läheisyyttä: ”I wish we could talk as girlfriends” (EB: 73). Orjanomistajana Zuleikan valta Aemiliaan ja Valeriaan nähden on periaatteessa rajoittamaton. Hänen väkivaltansa näitä kohtaan on kuitenkin ennen muuta ”vain” välinpitämättömyyttä ja verbaalista uhkailua, eli retorista väkivaltaa. Hän ei suorastaan pahoinpitele orjiaan, mutta tulkitsen väkivaltaiseksi käytökseksi Zuleikan ajoittaisen ilkeyden ja vihamielisyyden näitä kohtaan sekä sen, että hän tavallaan kieltää tytöiltä oikeuden kärsimykseen. Tarkennan väitettä konkreettisten esimerkkien avulla myöhemmin tässä luvussa.

Tarkastellaan siis hetki tilanteita, joissa Zuleika osoittaa aggressiota tai väkivaltaa orjiaan kohtaan. Ensimmäiseksi voisi huomauttaa, että toisen ihmisen orjuuttaminen on jo sinällään väkivaltainen teko, esimerkki institutionaalista ja rakenteellisesta väkivallasta. Zuleikan ja Aemilian sekä Valerian väillä on myös ikään kuin henkilökohtaisempaa väkivaltaa, jota käsittelen seuraavaksi. Retorisen väkivallan argumentatiivinen voima perustuu kahteen mahdolliseen reaktioon sen ”vastaanottajissa” – ensinnäkin se voi herättää kuulijassa tai lukijassa muistoja koetuista tai kuvitelluista väkivallan kokemuksista. Toisekseen kuulija voi samaistua kuvattuun kärsimykseen. Näin retorisen väkivallan käyttö toimii suostuttelun keinona ja vahvistaa henkilökohtaista määräysvaltaa vihjaamalla, mitä saattaa tapahtua, jos kirjoittajan (tai puhujan) viestiä ei hyväksytä. (Sondergard 2002: 16–18.) Aemilia ja Valeria ovat käytännössä ainoat ihmiset, joihin nähden Zuleikalla ylipäätään on vaikutusvaltaa, mutta hänen täytyy silti aika ajoin vahvistaa vallantunnettaan retorisella väkivallalla, eli yleensä konkreettisilla uhkailuilla. Koska Aemilia ja Valeria ovat itse orjia, heidän on todennäköisesti helppo samaistua Egyptissä raatavien orjien fyysiseen kärsimykseen:

Valeria and Aemilia do not work
hard enough, the peacock fans I bought

last week barely flutter either side of me.
They complain of tiredness.

‘Madam, oor arms ache so.’
I take a deep breath, though it will wear

huolenaiheena, eli elintapojemme dominanttien piirteiden ”epäluonnollistamista”. Tavoitteena on tehdä näkyväksi se, että nekin ilmiöt, jotka koemme luonnollisina, ovat kulttuurisia, ihmisyhteisöjen muovaamia, ei niille annettuja. Hutcheon on myös kirjoittanut postmodernismin ja postkolonialismin yhteyksistä ja eroavaisuuksista. (Ks. Hutcheon, Linda 1989/1994: *Politics of Postmodernism*, Routledge: Lontoo, s. 2 & 130.)

me out, and tell them dragging
boulders of granite in a convoy

of this nations bipedal exports across
the midday deserts of Aegypt will help enrich

their understanding of the word *tired*. (EB: 73.)

Sekä Zuleika että hänen orjansa ovat valtaväestöön nähden poikkeamia normista, Zuleika ihonväriinsä ja tytöt skotlantilaisuutensa vuoksi. Käytännössä Zuleikalla silti on enemmän valtaa, eikä tämä johdu pelkästään hänen statuksestaan orjanomistajana. Aemilia ja Valeria kuuluvat barbaariin pohjoisiin heimoihin, jotka edustavat roomalaisessa kontekstissa toiseutta ainakin yhtä voimakkaasti kuin mustaihoinen Zuleika, mikä näkyy esimerkiksi siinä tavassa, jolla Zuleika kuvailee tyttöjä tavatessaan heidät ensi kertaa: vulgaaristi pälättävät tytöt herättävät Zuleikassa irrationaalista pelkoa (EB: 57–58). Orjien ja omistajan asemien ero ilmeneekin muun muassa kielessä. Nuorena morsiamena Zuleika on oppinut sivistyneet puhetavat (”...learnt how to talk // and ditch / my second generation plebby creole.” EB: 4), kun taas Valeria ja Aemilia puhuvat jatkuvasti omaa sivistymätöntä skottimurretta.

Puhetapojen erilaisuus käy lyhyesti ilmi myös yllä olevasta esimerkistä. Zuleika vaientaa tyttänsä paitsi vihjaamalla epämiellyttävästä tulevaisuudesta, myös muotoilemalla vastauksensa osoittamaan omaa sivistystään verrattuna Aemilian ja Valerian barbaarisuuteen. Heidän mahdollisuuttaan saada viestinsä kuuluville heikentää kyvyttömyys ilmaista asiansa kauniisti ja tyylikkäästi, mikä oli antiikin retoriikassa olennainen taito (Haapanen 1996: 38–40 ja Silva Rhetoricae: Persuasive Appeals; ethos). Puheen erot liittyvät myös samaistumiseen ja erottumiseen. Kenneth Burken²⁵ mukaan *identifikaatio*, samaistuminen, on prosessi, jolla eri toimijat voivat vakuuttaa yleisönsä. Toisaalta retoriikka tarvitsee myös erottautumista (*division*), koska täydellinen yhteisyys ei kaipaa retoriikkaa. (Burke 1989: 180–185; Summa 1996: 56–57.) Zuleikan retoriikan teho ei varsinaisesti perustu identifikaation, vaan pikemminkin päinvastoin samaistumisen vastustamiseen ja erottautumisen korostamiseen. Juuri erottautuminen antaa hänen argumenteilleen niiden retorisen tehon. Zuleika ja siskokset voivat samaistua toisiinsa naisina ja valtaväestöön nähden

²⁵ Kenneth Burken julkaisi pääteoksensa 1970-luvun alkuun mennessä, joten hänen ajattelunsa on jo osin vanhentunutta. Burken käsitykset muun muassa symbolisen toiminnan merkityksestä ja kirjallisuuden merkityksestä kuitenkin vetoavat minuun. Hänen mukaansa kieli ei ole vain keino heijastaa todellisuutta, vaan käyttämämme kieli paljastaa ja kätkee eri puolia todellisuudesta. Lisäksi Burken ajatukset retoriikasta ja kerronnan erityisyydestä vaikuttamisen keinona ovat vaikuttaneet voimakkaasti muun muassa James Phelaniin (1996: 18), jonka tutkimuksiin viittaa tässä työssä.

alempiarvoisten etnisten ryhmien edustajina, mutta he erottautuvat toisistaan sosiaalisten asemiensa suhteen. Puhetapa on merkki tästä erottautumisesta, joka antaa Zuleikalle retorista valtaa orjiinsa nähden.

Aemilialle ja Valerialle Zuleika voi ilmaista vihan tunteensa suoraan, toisin kuin esimerkiksi isälleen (ks. tämä luku s. 57). Niinpä orjista tulee eräänlaisia sijaiskärsijöitä, jotka joutuvat kohtaamaan nekin Zuleikan negatiiviset tunteet, jotka hän joutuu muilta piilottamaan kiltin lapsivaimon naamion taakse. Mainitsin luvun alussa, että Zuleikan henkinen väkivalta ilmenee myös Valerian ja Aemilian tunteiden kieltämisenä sekä kieltäytymisenä tuntea myötätuntoa heitä kohtaan: "But how could I put balm on their wounds // when my own were still so raw? / Suffering? Join the club, girls." (EB: 59.) Voisi sanoa, että hän kieltää näiltä jopa oikeuden minkäänlaisiin tunteisiin. Lisäksi Zuleika toimii melko tehokkaasti orjuusinstituution osana, koska hän toistaa pariinkin kertaan päätöksensä olla vapauttamatta Aemiliaa ja Valeriaa ennen kuolemaansa. Mielestäni hän tällä tavoin tekee itsestään jälleen marttyyria, ellei peräti jonkinlaista Kristus-hahmoa ("minun kuolemani on teidät vapauttava"):

Enough!' I cut her off, surprising myself,

but this little bonding exercise had to stop.
Anger had surged up from my depths

before I could recognize it.
You will have your manumission when I die.' (EB: 59–60.)

Zuleikan sivistyneen ja Aemilian sekä Valerian barbaarisen puhetavan erot saavat mielenkiintoista lisäsävyä, kun palautetaan mieleen nuoren afrikkalaistaustaisen morsiamen häpeä omasta taustastaan verrattuna Felixin siskon oikeaan roomalaisuuteen. Zuleika on oppinut puhumaan oikein ja käyttämään koristeellista kieltä (ornate diction), mutta tämä tosiasia sekä paljastaa (words revealed me) että peittää (diction was a mask) hänen todellisen taustansa. Tai täsmällisemmin sanottuna kankean hienostunut puhetapa paljastaa juuri sen, mitä yrittää peittää:

My tongue became wood.
I could never speak in her presence

Or to Felix's cronies, who spoke
As if they owned the world. Well,

I guess they did. My words revealed me.
Their ornate diction was a mask. (EB: 53.)

Toisaalta, kuten Pilar Cuder-Dominguez (2004: 181) huomauttaa artikkelissaan ”Ethnic Cartographies of London in Bernardine Evaristo and Zadie Smith”, Zuleika myös ajoittain vastustaa marginalisointiaan puolustamalla (ainakin itselleen) oikeuttaan minuuteen erilaisena roomalaisena: ”Yet I was Roman too. / Civis Romana sum. It was all I had.” (EB: 54.) Zuleika siis vakuuttaa itselleen olevansa roomatar. Alun perin sanonta ”Civis Romanus sum”, olen Rooman kansalainen, toimi eräänlaisena suojelukeinona. Rooman kansalaisella oli velvollisuuksia, mutta hän oli myös oikeutettu tiettyyn suojelukseen, jota mahtava imperiumi tarjosi. Rooman kansalainen saattoi esimerkiksi matkustaessaan lausua sanat pelastuakseen väkivallalta tai ryöstöltä. Tietenkin merkittävää on sekin, että Zuleika käyttää feminiinistä muotoa ”Romana”. Myös Mark Stein (2004: 172–173) kiinnittää huomiota eri puhujien ääniin ja murteisiin tarkastellessaan *Laraa*. Siinä on kohta, jossa yläluokkaiset englantilaiset vanhemmat tapaavat tyttärensä nigerialaisen sulhasen ensimmäistä kertaa. Osapuolten puheen laatu ja aksentti kertovat vallasta ja sen puutteesta. Samaan tapaan Zuleikan tausta ja siitä kertova kieli asettavat hänet alempiarvoiseen asemaan Felixin siskon suhteen, mutta ylempään suhteessa orjiin.

Aggressio ja väkivalta toimivat Zuleikalle lähes positiivisina voimina. Ne auttavat häntä murtamaan rajoja, joita yhteiskunta ja hänen läheisensä ovat asettaneet. Kenties konkreettisimmin Zuleikan raivon joutuu kohtaamaan tämän rakastettu Septimius Severus. Vielä suhteen alussa Zuleika on ainakin metaforisella tasolla väkivallan kohde, kuten aikaisemmin osoitin. Aluksi hän myös tyytyy osaansa ”näkymättömänä rakastajattarena”, ”Mistress Invisibilis” (EB: 164 ja 172) eikä aiokaan vaatia enempää: ”I was a spectre, floating past, ostensibly / unnoticed, something yet nothing” (EB: 147). Zuleika käyttää metaforaa kuvamaan itseään ja omaa tilannettaan: olin haamu (a spectre). Hänen asemansa näkymättömyys ja olemattomuus muistuttaa naisen paikasta länsimäisen ajattelun historiassa, jossa Nainen ideana on ollut yhtä aikaa sekä vanki että poissaoleva (de Lauretis 1984: 12–14). Zuleika on elämänsä miehille olemassa objektina, mutta ei henkilönä. Severuksen kanssa tämä asetelma alkaa purkautua.

Antamalla itselleen luvan olla aggressiivinen Zuleika saa toisin sanoen mahdollisuuden vapautua ainakin symbolisesta vankilastaan. Avoin vihamielisyys purkautuu ensin totuttuihin tai vaarattomiin kohteisiin: Aemiliaan ja Valeriaan tai mustasukkaisuutta herättävään naiseen, joka ei koskaan tule tietämään Zuleikan murhanhimoisista ajatuksista. Nämä tuntemukset heräävät, kun Zuleika pääsee ensimmäisen kerran elämässään matkalle Londiniumin kaupungin ulkopuolelle, uuteen amfiteatteriin. Matka gladiaattorinäytökseen on sama kuin se, jonka aikana Zuleika tunnustaa itselleen hääyönsä aiheuttaman trauman (ks. luku 2.1). Kaupungin konkreettisten rajojen

ylittäminen osuu yksiin avioliiton ajan enemmän tai vähemmän tukahdutetun kiukun tunnistamisen kanssa. Venematalla kaupungin ulkopuolelle Zuleika tuntee itsensä ulkopuoliseksi, sillä hänet on karkotettu keisarin veneestä seurueen hännille, ja Felixin ystävien vaimot ihmettelevät hänen mukanaoloaan. Zuleika aikoo juuri purkaa epävarmuuttaan ja kiukkuaan orjiinsa ("I was just working myself up to snap / at Valeria or Aemilia or to slap them, even" (EB: 164)), kun hän huomaa paremman kohteen vihalleen, nimittäin Severuksen kanssa pääveneessä flirttailevan naisen. Seuraavasta esimerkistä kiinnittäisin huomiota varsinkin siihen, minkä muodon Zuleikan väkivaltainen fantasia saa:

The plucking bitch! I closed my eyes.
I visualized. She stands. A squall arises.

She loses balance, topples in the river,
reveals a pastel-pink batty pitted

with festering sores, and the Thames
(magically metamorphosed into the Nile)

is alive with water buffalo, alligators, hippos
and an extended family of stingrays.

How *dare* she encroach. Bloody Harpy! (EB: 165.)

Fantasia siirtää siis Zuleikan asemaa keisarin rakastajana mahdollisesti uhkaavan naisen englantilaiselta maaseudulta pimeään maanosaan, Afrikkaan. Rauhallinen Thames muuttuu villiksi Niiliksi, joka kuhisee vaarallisia, eksoottisia eläimiä, kuten alligaattoreita ja myrkyllisiä keihäsrauskuja (stingrays). Huomasimme aiemmin, että Zuleika uhkaili myös Valeriaa ja Aemiliaa juuri Afrikkaan lähettämällä, kun nämä eivät olleet tarpeeksi kuuliaisista. Maanosa ei siis ole hänelle pelkästään kaivattu koti, vaan se edustaa länsimaiseen tapaan myös vaarallista, tuntematonta ja väkivaltaista paikkaa. Tunnettua on myös se, että psykoanalyysin isä Sigmund Freud vertasi naisen psyykeä Afrikkaan, pimeään maanosaan. Fantasiansa lomassa Zuleika käyttää aseenaan haukkumasanoja nimittelemällä kilpailijaa naisille varatuilla epiteeteillä "bitch" ja "harpy". Kolmannen osan hänen puolustautumismekanismistaan muodostaa naisen seksuaalisen moraalin ja haluttavuuden kyseenlaistaminen. Moraali joutuu epäilyksenalaiseksi, koska naisella on niin lyhyt mekko, että sellaisia voi nähdä yleensä prostituoitujen yllä (EB: 164). Yllä lainatussa esimerkissä naisen seksuaalinen viehätysvoima katoaa Zuleikan fantasiassa, kun tämän "vaaleanpunainen, märkivien haavojen arpeuttama perse" (pastel-pink batty pitted with festering sores) paljastuu. Zuleikan tapa tehdä naisesta ruma on muutenkin mielenkiintoinen. "Vaaleanpunainen" iho viittaa tietysti valkoihoiseen ihmiseen, mutta nyt valkaisuus ei olekaan toivottava, kaunis ominaisuus, vaan

peruste halveksunnalle. Sana ”batty” tarkoittaa englannissa hullua, mutta jamaikalaisvaikutteisessa murteessa se merkitsee sekä (miehen) takapuolta ja peräreikää että homoseksuaalista miestä.²⁶ Märkivät haavat voisivat puolestaan kertoa sukupuolitaudeista.

Edellä analysoitu väkivaltainen fantasia siis syntyy, kun Zuleika tarkkailee Severuksen ja nimettömäksi jäävän naisen välistä flirttailua. Fantasian loputtua Zuleika harkitsee, että ilmaisisi tyytymättömyytensä suoraan keisarille itselleen, mutta päättää, ettei monen olisi viisasta: ”I *would* have words with him – a decision / that sensibly died as soon as it was born.” (EB: 165.) Ennen pitkää Severuksesta tulee kuitenkin ensimmäinen ja ainoa henkilö, jota kohtaan Zuleika osoittaa avointa *fjysistä* väkivaltaa. Tämäkin tapahtuu kotikaupungin rajojen ulkopuolella, kun Zuleika ja Severus ovat lähes salaa yhdessä telttaretkellä.

Retkellä Severus kertoo, miksi alun perin iski silmänsä Zuleikaan: tämä muistutti häntä autiomaasta. Severus kuvailee Zuleikalle Afrikkaa ja etenkin Saharaa ja autiomaan vaarallisuutta: ”Desert [...] is ruthless. // It is colder at night than in Scotland. // In daytime [...] sun is inside you, and if you have no water, it erupts as blisters.” (EB: 220–221.) Silti Sahara on kaunis: ”You cannot imagine how beautiful it is, Zuleika. / Britannia is like pigs ca ca in comparison.” (EB: 221.) Linaan näitä katkelmia tässä yhteydessä sen vuoksi, että Severus korostaa usein heidän molempien afrikkalaisuuttaan ja sitä, miten se yhdistää heidät. (Tätä on muuten ennakoitu jo teoksen alkupuolella, kun Felixin sisko tokaisee, ettei Zuleikasta koskaan tule oikeaa roomalaista, ja että sama koskee keisariakin, mokomaa nousukasmaista libyalaista.) Tämä on ensimmäinen kerta, kun Severus vertaa edes epäsuorasti Zuleikaa Saharan autiomaahan, mutta muistamme, että Zuleika metaforisoi aiemmin itse itsensä valloitettavaksi maaksi. Nyt Severus sitten kertoo, että roomalaiset ovat vanhastaan pelänneet Saharaa, koska se on ”väkivaltaisena” vaikea tai mahdoton valloittaa. Pian tämän keskustelun jälkeen seuraa monia sivuja pitkä rakastelukohtaus, jonka aikana Zuleika päästää oman väkivaltaisuutensa valloilleen. Väkiältä siis kietoutuu seksuaalisuuteen: ”I take your riding crop, fold it, / lash your chest. // ‘Take that!’ I hiss. ‘How dare you humour me. Who’s the boss now?’” (EB: 224.). Zuleika suorastaan vaatii Severusta ottamaan itsensä vakavasti:

Outside!’ I order, watch you struggle

to crawl
on your tied hands and knees, laughing

²⁶ Sanan merkityksen esimerkissä voi päätellä jo asiayhteydessä. Tarkempi tieto sen slangitaustasta löytyy luotettavuudeltaan kenties epävarmasta lähteestä, nimittäin nettisanakirjasta Urban Dictionary: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=batty>. Linkki tarkastettu 22.1.2011.

hysterically like a naughty child.
Is this so funny? I kick you hard in the ribs,

you collapse on your back,
when did anyone *ever* dare, my *imperator*? (EB: 225.)

Kun Zuleika päästää aggressiivisen puolensa vapaaksi, hän nimittää itseään ”pomoksi”. Miehinen sana kertoo siitä, että Zuleika pyrkii ottamaan miehen aktiivisen roolin itselleen ja hylkäämään passiivisen, vaiennetun naisen roolinsa. Vaikuttaisi siltä, että Zuleikan on *pakko* omaksua maskuliinisia piirteitä (kuten puhetapa ja väkivaltaisuus) tullakseen sekä 2000-luvun että antiikin Rooman kulttuurin sallimissa rajoissa toimijaksi. Väkivaltaisen rakastelun jälkeen Zuleika ei enää tyydykään näkymättömyyteen ja alistumiseen, vaan haaveilee tulevansa kansanjoukkojen juhlimaksi keisarinnaksi:

*Thousands are cheering
on the streets,

from windows, from the roofs of buildings,
hundreds of silver trumpets

are heralding your return,
after so long.*

[...]

*Bellissima! Bellissima!
They call out to your new bride.* (EB: 228–229.)

Historiallisessa kontekstissa Zuleika on epänaiseellinen ja maskuliininen jo sen vuoksi, että hän ylipäätään nauttii seksistä ja ottaa aktiivisen roolin sukupuoliyhteyden aikana. Roomalaiset varasivat aktiivisen, seksistä nauttivan roolin lähinnä miehille. Naisen ei kuulunut nauttia seksistä. Mikäli niin kuitenkin pääsi käymään, oli seksistä nauttiva nainen automaattisesti epänormaali ja maskuliininen. Naisen tuli olla seksuaalisesti passiivinen. Sen sijaan seksuaalisesti aktiivinen nainen määriteltiin prostituoiduksi ja avionrikkojaksi. Hän oli vaarallinen, koska hän käänsi ”yhteisön arvot pääläelleen”. (Parker 1997: 58.) Ajatuksia seksuaalisesti aktiivisten naisten outoudesta löytyy tosin historiallisesti lähempääkin. Taidehistorioitsija Griselda Pollock (1999: 249) esittää, että ”tumman naisen” (the Dark Lady) hahmo on ollut yksi tapa polarisoida naisellisuutta eurooppalaisessa mielikuvituksessa aina renessanssista modernisaatioon asti. Ajatus seksuaalisesti dominoivasta ja vaarallisesta, mutta kiehtovasta tummasta naisesta korostaa valkoisen naisen puhtautta joko neitsyenä tai äitinä. Pollock (emt.) jäljittää tämän polarisaation kolonialismin alkuun, jolloin kristinuskon naiskuvaa hallitseva Neitsyt Maria/Maria Magdaleena (madonna/huora)

vastakkainasettelu ulotettiin koskemaan kolonisoitujen alueiden naisia. Näin valon ja pimeän metaforiikka sai seurakseen misogyyneisiä ja seksualisoituja painotuksia. Tätä taustaa vasten tulkittuna Zuleikan seksuaalinen aktiivisuus ei siis horjuta tai kyseenalaista hänen naisellisuuttaan.

Täysin kiltti tyttö Zuleika ei missään vaiheessa ole, vaikka hänen väkivaltaisuutensa ei aina ole avointa ja fyysistä. Hän kapinoi ”ylempiään” vastaan myös mielessään, esittämällä aggressiivisia ja sarkastisen ilkeitä huomioita lähimmäisistään. Nämä sutkautukset kohdistuvat ennen kaikkea isään, mutta äiti ja velikin saavat osansa. Isälle Zuleika ei suostu osoittamaan tämän vaatimaa kunnioitusta, koska se ei hänen mielestään ole ansaittua:

Don't be so imbudens, girlie. I still your pater.
Show respect.'

Yeah, yeah, yeah, I thought, the father
who sold his daughter to the highest bidder.

Don't think I've forgotten or forgiven, buster.
Tain't in my nature. I smiled affectionately. (EB: 80.)

Zuleikan nenäkyys suo hänelle ainakin jonkinlaisen ”retorisen itsenäisyyden”. Hänet voidaan pakottaa naimisiin, mutta häntä ei voi pakottaa antamaan sitä anteeksi. Toisaalta Zuleika ei pysty ilmaisemaan katkeruuttaan avoimesti, vaan joutuu piilottamaan sen rakastavan hymyn taakse, kuten naisen kuuluukin. Niinpä voidaan sanoa, että Zuleika saavuttaa subjektiuden vain suhteissa Aemiliaan ja Valeriaan sekä Severukseen.

De Lauretis (2004: 36) kritisoi sosiaalisen sukupuolen ja ennen kaikkea niin sanotun radikaalin sukupuolieron (*sexual difference*) teorioita sekä naisen että miehen universaalistamisesta. Hänen mukaansa monet ajattelijat jähmettävät sosiaalisen sukupuolen ainoastaan biologiaan perustuvaksi, jolloin mies yhä on normi, ja nainen poikkeama siitä, Toinen. Zuleikan elämän miehistä ainakin kaksi uhmaa sosiaalisen sukupuolen pysyvyyttä, ja sen biologista perustaa. Näiden hahmojen horjunta maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välillä on tosin huomattavasti Zuleikan vastaavaa harvinaisempaa ja hetkittäisempää. (Ks. tämän työn luku 5.)

4.2. Ammu: "The reckless rage of a suicide bomber"

Käsittelin jo aiemmin hieman Esthan ja Rahelin äidin, Ammun lapsuudessa isänsä taholta todistamaa aggressiivisuutta ja väkivaltaa sekä hänen avioliittonsa aikaisia ongelmia. Tässä alaluvussa palaan osittain samoihin teemoihin, mutta tarkastelen tällä kertaa sitä, miten Ammu reagoi väkivaltaan, jota häneen kohdistavat sekä isä, aviomies että yhteiskunta. Ilmaiseeko Ammu sen johdosta omia vihan ja aggressiivisuuden tunteitaan, ja jos ilmaisee, niin miten? Edellisessä alaluvussa näimme, että Zuleikan turhautuminen purkautuu suoraan ja epäsuorasti ilmaistuna aggressiona. Kuinka on Ammun laita? *The God of Small Things* -romaanin lukija huomaa pian, että Ammu kapinoi myös omilla tavoillaan. Ammu on itse asiassa hyvinkin karkäs ja riidanhaluinen: "She did exactly nothing to avoid quarrels and confrontations. In fact, [...] she sought them out, perhaps even enjoyed them." (GST: 182.) Ammu ilmaisee rohkeasti mielipiteensä muun muassa Intian patriarkalisista laeista, ja Chackon ex-vaimon lähes rasistisesta tokaisusta tämän tulopäivänä. Kertoja selittää, että tämä on erikoista naiselle Ammun historiallisessa tilanteessa, mutta Ammun aggressio on kuitenkin lähtökohdiltaan epäpoliittista. Hänellä ei ole koulutusta (isä katsoi, ettei tyttöä kannata laittaa yliopistoon), eikä hän ole lukenut sellaisia kirjoja tai tavannut sellaisia ihmisiä, joilta voisi saada ajatuksia, joita Ammu ilmaisee. Hänen vihaisuutensa ja tiedostavuutensa selitetään yksinkertaisesti reaktioksi isän väkivaltaan:

As she grew older, Ammu learned to live with this cold, calculating cruelty. She developed a lofty sense of injustice, and the mulish, reckless streak that develops in Someone Small who has been bullied all their lives by Someone Big. (GST: 181–182.)

Ammu menee naimisiin, koska haluaa päästä eroon isästään. Uuden miehensä kanssa hän muuttaa teettilalle Assamiin, missä kauniista, sanavalmiista Ammusta tulee seurapiirien suosikki. Ammun mies on kuitenkin pahasti alkoholisoitunut, ja kaksosten toiseen syntymäpäivään mennessä täysin rappiolla. Teetilan johtaja, englantilainen herra Hollick (joka jo käyttää tilalla työssäkäyviä naisia seksuaalisesti hyväkseen) uhkaa erottaa miehen, mutta ehdottaa, että potkut voi välttää, jos Ammu suostuu hänen sänkyynsä aina silloin tällöin. Kun mies kertoo kotona tilanteesta vaimolleen, eikä tämä vastaa mitään, hän käy käsiksi: "Suddenly he lunged at her, grabbed her hair, punched her and then passed out from the effort." Ammu ei jää toimeettomaksi. Hän ottaa talon painavimman kirjan, Valittujen Palojen maailmankartan, ja hakkaa sillä miestänsä niin lujaa kuin pystyy päähän,

jalkoihin, selkään ja hartioihin. Perheväkivalta on siis tässä tilanteessa todellakin *perheväkivaltaa*, eikä vain sitä, että mies hakkaisi vaimoaan.

Ammu painiskelee monille feministeille tutun nimiongelman kanssa, ottaako käyttöön Isän Nimi vai Aviomiehen nimi? “For the Time Being [Estha and Rahel] had no surname because Ammu [...] said that choosing between her husband’s name and her father’s name didn’t give a woman much of a choice.” (GST: 37.) Mainittakoon tässä yhteydessä, että Ammun mies jää loppuun asti nimettömäksi, hänestä ei koskaan mainita sen kummemmin etu- kuin sukunimeäkään. Toiseuden paikasta Royn romaanissa kirjoittanut Pramod K. Nayar (2007: 15–19) väittää, että tilanne on kaksosille vaarallinen: “The absence of the *Name-of-the-Father* (as Roy’s novel clearly suggests, since the name remains unknown) marks the denial of the entire chain of signification.” (Kursiivi kuten alkuperäisessä.) Kaksosilta puuttuu siis kokonaan Isän Nimi/Laki, joka psykoanalytikko Jacques Lacanin ajattelussa on avain niin kutsuttuun symboliseen järjestykseen. Ilman Isän Nimeä kaksoset jäävät siis tavallaan järjestyneen yhteiskunnan ja sosiaalisten suhteiden ulkopuolelle.

Kun Ammu on palannut lapsuudenkotiinsa pakoon väkivaltaista miestänsä, paikalliset asukkaat suhtautuvat häneen tuomiten. Perheen vanhemmat naispuoliset sukulaiset tulevat lohduttamaan häntä, mutta Ammu tunnistaa vahingonilon ystävällisten ja osaaottavien kasvojen takana. Tilanne herättää hänessä väkivaltaisia fantasioita, jotka ovat osin jopa seksuaalisia: ”She fought off the urge to slap them. Or twiddle their nipples. With a spanner. Like Chaplin in *Modern Times*.” (GST: 43.) Väkivaltaisessa fantasiassa on julmaa huumoriakin, jonka viittaus Chapliniin tekee eksplisiittiseksi. Ammun väkivaltainen fantasia ei ole yhtä yksityiskohtainen ja julman kostonhimoinen kuin Zuleikan. Seuraavassa alaluvussa otan esille sen, millaisia ristiriitaisia oletuksia liittyy äidin hahmoon ja äidin väkivaltaisuuuteen, mutta mainittakoon jo nyt, että Ammu ei ole ”täydellinen”, ihannoitu äiti, vaan hän osoittaa lapsiaan kohtaan kiukkua ja henkistä väkivaltaa. Silti teoksessa asetetaan äitiys ja aggressiivisuus selkeästi toistensa vastakohtiksi. Äitiyteen tekstin mukaan kuuluvan hellyyden ja marginalisoidussa asemassa elämisen aiheuttaman aggression välinen ristiriita nähdään lopulta syypäänä myös Ammun itsetuhoiseen käytökseen:

Occasionally, when Ammu listened to songs that she loved on the radio, something stirred inside her. [...]. On days like this, there was something restless and untamed about her. [...]

What was it that gave Ammu this Unsafe Edge? This air of unpredictability? It was what she had battling inside her. [...] The infinite tenderness of motherhood and the reckless rage of a suicide bomber. It [...] eventually led her to love by night the man her children loved by day. (GST: 44.)

Ammun vihaiisuus ja sen yhteys hänen ja Veluthan suhteeseen tuli esille jo luvussa 3.3.3. Otan nyt uudelleen esiin kohtauksen, jossa Ammu toivoo, että Velutha olisi ollut kommunistien mielenosoituksessa. Ammun toive juontuu tarpeesta saada seuraa vihalle, jota hän tuntee yhteisönsä epäoikeudenmukaisuuden (ja rakenteellisen väkivallan) vuoksi. On esitetty, että yksinäisyydessä, oman mielen hiljaisuudessa tunnettu viha on epäpoliittista, sillä ollakseen aidosti vallankumouksellista viha tarvitsee joukkovoimaa. Yksityinen viha on neutraalia. (esim. Hirsch 1989: 193.) Tässä mielessä sekä Ammun että Zuleikan aggressiivisuus jää ikään kuin impotentiksi.

Maantieteellisestä, historiallisesta ja ikäerostaan huolimatta näiden kahden naispuolisen hahmon, Zuleikan ja Ammun, vihan kokemuksissa on siis paljon samaa. Artikkelissaan ”From the Country of the Colonized: Virginia Woolf on Growing Up Female in Victorian England” Merry M. Pawlowski (1995: 95–100) kirjoittaa, että Virginia Woolfin postuumisti julkaistu lapsuudenmuistelmia ”A Sketch of the Past” kertoo raivosta, jolle lapsena pahoinpidelty ja väheksytty Woolf pystyi antamaan äänen vasta aikuisena. Pawlowskin (emt.) mukaan tyttölapsen kokemus viktoriaanisessa Englannissa oli eräänlainen pohjimmiltaan vähempiarvoisena pidetyn naisen ”kolonisaatio”. Kirjoittamalla hyväksikäytön ja väkivallan kokemuksistaan Woolf rikkoo hiljaisuuden, joka naisten alistamista hänen yhteiskunnassaan ympäröi ja antaa raivolleen äänen. Näin Woolf pystyi ainakin joksikin aikaa aktiiviseen toimintaan nykyhetkessä. (Emt. 96, 104 & 106.) Myös Marianne Hirsch (1989: 169–170) kirjoittaa, että viha on mahdollista nähdä erityisen terävänä subjektiivisuuden vaatimuksena ja ilmaisuna, jonka avulla voidaan hahmottaa niiden ryhmien subjektiivuutta, joilta se yleensä kulttuurissa ja diskursseissa kielletään. Hirsch (emt.) epäilee, että vihaiisuus saattaa suorastaan määrittellä subjektiivisuuden niille, joilta on kielletty puhe, kuten erilaisilta sorretuilta ja kolonisoiduilta ihmisryhmiltä, joihin Zuleika ja Ammukin kuuluvat. Tulomalla vihaiiksi ja ilmaisemalla vihansa he voisivat kenties myös löytää oman toimijuutensa, mutta heidän tilanteensa on kuitenkin vielä huonompi kuin ”kolonisoitujen” eurooppalaisten tai valkoisten naisten, fiktiivisten ja historiallisten. Jos eurooppalaiset naiset kotona ja maailmalla kokivat imperialismin kukoistuskaudella tullessa marginalisoiduiksi, he kuuluivat kuitenkin yleensä samaan rotuun ja sosiaaliluokkaan kuin miehet, joiden kanssa he toimivat, tai joita vastaan kapinoivat. Kolonisoitujen naisten sorron kokemus on erilainen: ”By contrast, native or subaltern women were, as it is called, *doubly or triply marginalized*.” (Boehmer 1995/2005: 215–216.)

Seuraavassa alaluvussa jatkan sellaisten väkivallan tilanteiden luentaa, joissa subjekti määrittyy naispuoliseksi, mutta ei pääasiassa kuulu kohdeteosteni naispuolisten henkilöhahmojen joukkoon.

Tällainen naispuolinen subjekti voi olla teoksen ulkopuolinen ihmisen tai naiselliseksi metaforisoituva luonnonvoima.

4.3. Soturikuningatar ja muut tappavat naiset

Zuleika ja Ammu ovat siis kumpikin tavoillaan ajoittain joko avoimesti tai peitellysti aggressiivisia ja väkivaltaisia. Molemmista romaaneista, *The God of Small Things* ja *The Emperor's Babe*, löytyy siis naispuolisia keskushenkilöitä, jotka käyttäytyvät väkivaltaisesti. Niitä yhdistää vielä toinenkin seikka. Molemmista teoksista löytyy tavalla tai toisella feminiiniseksi koodattu, väkivaltainen hahmo, joka tappaa. EB:ssä tämä on Aemilian ja Valerian äiti, GST:ssä taas Ayemenemin läpi virtaava joki.

Zuleikan orjatyöt, Aemilia ja Valeria tuovat *The Emperor's Babe* -romaanin maailmaan eräänlaisen väkivaltaisen naisen arkkityypin: sotaisan kuningattaren, äitinsä. Juuri tämä nainen tuntuu voimakkaimmin vahvistavan ajatusta väkivaltaisten hahmojen ja yleensä kaikkien sosiaalisten toimijoiden perimmäisestä maskuliinisuudesta, jota edes äidin rooli ei lievennä. Tyttöjen äiti käyttää miehistä valtaa johtaessaan sotilaita ja koko heimoaan. Kertoessaan äidistään tytöt liittävätkin häneen miehisiä symboleita, kuten vatsaan tatuoidun hevosen. Seuraavassa esimerkissä etenkin keihäs (javelin) edustaa maskuliinisuutta, onhan se fallisena symbolina suorastaan klisee:

Mammy would leid de sodgers into battle,

hir lang heir flying behind like fire,
standing on hir chariot she was so ferox,

all in de scud, face pentit blue wi an owl
tattooed on it, horse in hir stomach

[...]

She's always thraw de firsten javelin, (EB: 58.)

Kieltämättä soturikuningattaren kuvailussa on naisellisiakin elementtejä, kuten pitkät, tulisina liehuvat hiukset ja kasvoihin tatuoitu pöllö, viisauden jumalattaren Minervan lintu, joka symbolina yhdistetään usein myös pimeyteen, kuolemaan ja noituuteen. (*Symbolit ja merkit*: 59 & 128). Mutta kun Aemilian ja Valerian heimon kimppuun hyökätään, heidän äitinsä miehistä statusta vahvistetaan sillä, että hänet tapetaan, eikä oteta orjaksi. Yleisen käsityksen mukaan sotatilanteessa on tärkeää tappaa hävinneen osapuolen miehet, jotta nämä eivät pääse jatkamaan sotimista (tai

sukua). Naiset ja lapset, etenkin nuoret tytöt, otetaan orjiksi tai raiskataan. Aemilian ja Valerian perheen kohdalla käy päinvastoin, vain tyttöjen vangitseminen sujuu odotusten mukaan. Etäiseksi jäävä isähahmo sen sijaan joutuu naisen asemaan, kun hänet vangitaan, mutta ei tapeta:

One tid we were attacked in de nicht,
no one expecked it wi de sey so roch,
Mam was killed ootricht,
hir heid taeken away on a spear.
Us girls an Faither were taeken as slaves (EB: 59.)

Zuleikan ja hänen tyttöjensä tarinatuokiassa on paljon muutakin mielenkiintoista kuin (mustan) orjanomistajan suhde (valkoisiin) orjiinsa. Palautetaanpa hetkeksi mielen kertomuksen retoriikan määritelmä Phelanin mukaan: jonkun tietyn tarinan kertominen tietyssä tilanteessa tietylle yleisölle, oletettavasti jostain tietystä syystä (Phelan 1996: 4–8). Aemilia ja Valeria kertovat Zuleikalle tietyn tarinan, eli tarinan äidistään, tämän väkivaltaisuudesta ja heidän heimonsa tuhosta. He kertovat sen Zuleikalle tilanteessa, jossa he ovat joutuneet orjiksi ja yrittävät suostutella emäntäänsä vapauttamaan heidät. Tarinalla on siis selvä tarkoitus. Zuleika olettaa, että tytöt yrittävät herättää hänessä sääliä ("So, this was all about sympathy"), mutta voisiko tarinan kertomisella olla jokin muukin tarkoitus?

Aemilian ja Valerian tarina tuo mieleen legendaarisen Boudiccan²⁷. Roomalaisten historioitsijoiden mukaan Boudicca hallitsi ikeenien heimoa pohjoisessa Norfolkissa yhdessä miehensä Prasutagusin kanssa. Kuningas oli roomalaisten liittolainen, mutta hallitsi omaa valtakuntaansa itsenäisesti. Miehensä kuoltua Boudicca yritti nostaa valtaan tyttärensä ja Rooman tuolloisen keisarin. Jälkimmäinen ei kuitenkaan enää halunnut jakaa valtaansa, vaan pyrki alistamaan ikeenit kokonaan valtansa alle. Roomalaiset ruoskivat Boudiccan ja raiskasivat tämän kaksi tytärtä, minkä jälkeen hurjastunut äiti nosti oman ja naapuriheimon kapinaan. Kapinalliset kokivat hetkellistä menestystä sotatoimissaan. He polttivat kolme roomalaista kaupunkia maan tasalle, näiden joukossa Londinium. Lopulta roomalaiset kuitenkin saavuttivat voiton. Tappion jälkeen Boudicca teki itsemurhan, ja legendan mukaan hänet on haudattu paikalle, jonka päällä sijaitsee nykyisin King's Crossin rautatieaseman laituri numero 10.

Tilanne, jossa orjatytöt palvelevat emäntäänsä ja kertovat samalla väkivaltaisia juttuja edellisestä elämästään muistuttaa kovasti tilannetta Katherine Anne Porterin novellissa "Magic" (1928), jota

²⁷ Nimen kirjoitusasusta tunnetaan myös muodot Boudica ja Boadicea.

James Phelan (1996: 1–14 & 20) analysoi teoksensa *Narrative as Rhetoric* ensimmäisessä luvussa. Yrittävätkö tytöt varoittaa Zuleikaa hurjista soturisukulaisistaan? Toisaalta he eivät salaile sitä tosiasiaa, että äiti kuoli heimon tuhonneessa hyökkäyksessä ensimmäisenä. Kuollut äiti ei voi tulla pelastamaan tyttäriään, joten hän ei liene pelotteena kovin tehokas. Ehkä Aemilia ja Valeria pyrkivät vetoamaan roomalaista kollektiivista tietoisuutta vaivanneeseen ajatukseen pelottavasta barbaari/soturikuningattaresta. Ainakin Evariston kuvaamat roomalaiset nimittäin pelkäävät barbaarien kapinointia ja väkivaltaa. Zuleikan ystävättären Alban aviomies on veronkantaja, jonka tapa tehdä työnsä herättää sen uhreissa kauhua. Vaimoa varoittaa miestänsä ja tämän työtovereita, että he eivät alistaisi verotettavia liikaa: ”there might just be another Boudicca // out there ready to string ’em up an burn / the towns down.” (EB: 95.)

Edellä tarkastelin siis äitihahmon väkivaltaa. Äitiyteen liitetään usein paljon positiivista merkityspotentiaalia. Siihen liittyviä attribuutteja ovat muun muassa turva, lepo ja ravitseva maito. Mutta äiti voi olla myös paha, ja mielikuvat pahasta äidistä jopa voimakkaampia kuin hyvän äidin hahmo. (Äitiyden attribuuteista Bal 1992: 121, äidin hahmon kahtalaisuudesta esim. Campbell 1949/1990 104–107.) Pahan äidin ei tarvitse olla fyysisesti väkivaltainen, vaan hän voi olla myös poissaoleva ja saavuttamaton. Tunnekylmä äiti herättää aggressiivisia fantasioita, mutta myös pelkoa siitä, että niihin vastataan äidin omalla aggressiivisuudella. (Emt. 105.) Äidin pahuus voi siis olla paitsi fyysistä, myös henkistä väkivaltaa. Pahat, henkisesti väkivaltaiset, tunnekylmät, hysteriset tai poissaolevat äidit kansoittavat etenkin 1800-luvun naisten kirjoittamaa kirjallisuutta (Hirsch 1989: 46–50). Aiemmin analysoitu Pappachin yöperhonen voi Roylla liittyä myös äidin henkiseen väkivaltaan, jota seuraavassa edustaa Ammun uhkaus rakastaa tytärtään Rahelia vähemmän kuin ennen. Rahelissa uhkaus tietysti herättää pelkoa, mikä ilmenee taas yöperhosmetaforassa: ”*The moth on Rahel’s heart lifted a downy leg. Then put it back. Its little leg was cold. A little less her mother loved her.*” (GST: 136, kurssiivit kuten alkuperäisessä.) Ammun tunteet lapsiaan kohtaan ovat ristiriitaisia ja niihin kuuluu myös aggressiota ja ajatuksia väkivallasta:

Ammu loved her children (of course), but their wide-eyed vulnerability, and their willingness to love people who didn’t really love them, exasperated her and sometimes made her want to hurt them – just as an education, a protection. (GST: 43.)

The Emperor’s Babe -romaanissa tekstiin upotetusta sisäistarina löytyy siis väkivaltainen naishahmo, joka on kuollut ja noussut myyttisiin mittoihin, mutta joka kuitenkin on lihaa ja verta oleva nainen. *The God of Small Things* puolestaan tuo näyttämölle luonnonvoiman, joka antropomorfisen metaforan, eli personifikaation kautta muuttuu tappavaksi, pahaksi naiseksi.

Feminiinisyys yhdistyy usein kuolemaan. Synnyttäjinä naiset ovat elämän ”lähde”, mutta juuri tästä syystä heillä on katsottu olevan myös miehiä läheisempi yhteys kuolemaan. Se, mikä on syntynyt, tullut eläväksi, voi myös kuolla. (ks. esim. Hirsch 1989: 84–85, & Kristeva 1983: 158–159.) Myös nyt tarkastelemassani teoksessa väkivaltainen, kuolemaa ja tuhoa aiheuttava elementti, joki, kuvataan feminiiniseksi. Seuraavassa esimerkissä joki metaforisoituu petolliseksi, kaksinaamaiseksi naiseksi. Veluthan rampa veli Kuttapen yrittää turhaan varoittaa lapsia joen vaarallisuudesta. Hän luo erittäin monipolvisen metaforan, jossa joki on paitsi vaarallinen, myös kiero:

You must be careful,’ Kuttappen said. ‘This river of ours – she isn’t always what she pretends to be.’

‘What does she pretend to be?’ Rahel asked.

‘Oh... a little church-going ammooma, quiet and clean ...idi appams for breakfast, kanji and meen for lunch. Minding her own business. Not looking right or left.’

‘And she’s really a...?’

‘A wild thing ... I can hear her at night – rushing past the moonlight, always in a hurry. You must be careful of her.’(GST. 211.)

Kuttapen jatkaa metaforaansa hyvin pitkälle, luetellen yhä enemmän ja enemmän ominaisuuksia ja pahoja tapoja (muun muassa juopottelu), joita jokinaisella on. Intialaisille joet ja virrat ovat yleensäkin naisellisia elementtejä, ja niiden jumaluudet ovat naispuolisia (esim. Grönblom 1999/2001: 152–153.) Yllä olevassa esimerkissä ei siis välttämättä ole kyse sen kummemmasta kuin siitä, että Kuttapen pyrkii käyttämään itselleen ja kaksosille tuttua kieltä saadakseen viestinsä perille. Silti on houkuttelevaa lukea joen metaforisoiminen villiksi ja sopimattomasti käyttäytyväksi naiseksi osoituksena rajoja rikkovan feminiinisyuden pelosta, ellei jopa vihasta. Lisäksi katkelmasta käy ilmi se, miten feminiinisyys usein jakautuu kahtia, hyväksi ja pahaksi naisellisuudeksi. ”Hyvä” nainen käyttäytyy soveliaasti, käy kirkossa ja pitää huolen omista asioistaan. Paha nainen työntää nokkansa muiden asioihin ja tappaa rakastettuja valkoisia pikkutyttöjä.

Kahdessa ensimmäisessä luvussa olen tarkastellut naishahmoja mieshahmojen väkivallan kohteina sekä väkivallan toimijoina. Seuraavaksi siirryn analysoimaan tilanteita, joissa kohdeteosteni miespuoliset henkilöahmot joutuvat väkivallan uhreiksi. Eroaako esimerkiksi niihin käytetty kieli siitä, miten naishahmojen kokemuksia väkivallan uhreina kuvaillaan ja jos eroaa, niin millä tavoin?

5. Väkivallan kohteena mieshahmot

Feministitutkija Teresa de Lauretis (1987: 37) väittää, että väkivallan kohde ei voi olla sosiaaliselta sukupuoleltaan mies, mistä seuraa esimerkiksi se, että kun mies raiskataan, hänet raiskataan nimenomaan ”naisena”. Samaa esittää suomalainen, kriittisen miestutkimuksen parissa toimiva Arto Jokinen. Väkivalta tekee kohteestaan Toisen ja ”kun mies on toinen, hän on sosiaalisesti nainen.” (Jokinen 2000: 147.) Tässä luvussa kysynkin, miten väkivallan kohteena oleminen vaikuttaa fiktiivisen mieshahmon sukupuolen tulkintaan. Etsin tekstuaalisia viitteitä siitä, vaikuttaako väkivallan uhriksi joutuminen henkilöahmon maskuliinisuuteen tai feminiinisuuteen. Feminiininen viittaa toki yleensä subjekteihin, jotka ovat biologiselta sukupuoleltaan naispuolisia, mutta myös mieheksi ”koodattu” hahmo voi olla feminiininen/naisellinen. Ruth Robbins (2000: 4–6.) on havainnut, että biologisiin naisiin (tai naispuolisiin henkilöahmoihin) viitatessa ”naisellinen” merkitsee sopivaa ja luonnollista, kun taas miehessä feminiinisyys määrittyy maskuliinisen arvon ja sopivan miehekkyyden alentumiseksi.

5.1. *Venus the Penis ja naisellinen soturikeisari Severus*

Evariston teoksessa sosiaalinen sukupuoli ei aina ole itsestään selvästi sama kuin biologinen sukupuoli. Zuleikan ja Alban ystävä Venus on mieheksi syntynyt, mutta naisena elävä transvestiitti. On sanottu, että kolmea ystävästä yhdistää se, ettei heistä kukaan sovi ”perinteisen roomalaisen” raameihin – roomalaisuuden voi tässä yhteydessä nähdä myös oikein englantilaisuuden allegoriaksi, onhan englantilaisen rotuhistorian uudelleenkirjoittaminen yksi Evariston itse itselleen antamia tehtäviä kirjailijana. Roomalaisuuden/englantilaisuuden ihanteena olisi tämän arvion mukaan heteroseksuaalinen, koulutettu ja patriarkaalisiin arvoihin nojaava keskiluokka. (Cuder-Domínguez 2004: 178–179.) Venus siis rikkoo normia vastaan pukeutumalla naiseksi ja käyttäytymällä monessa mielessä (stereotyyppisen) naisen tavoin. Voisikin sanoa, että hän todella *on* nainen sosiaalisessa mielessä. Mutta puolustaessaan itseään vihamielisten kaupunkilaisten väkivallalta, hän on jälleen maskuliininen, sosiaaliselta sukupuoleltaan mies:

[...] She used
to be followed by hordes, pelted with stones,

but folks got used to her,
most didn't give a damn and those who

did found their faces re-structured
for it was not wise to bring out the man

in Venus, née Rufus. (EB: 46.)

Venuksen kohdalla sosiaalisen sukupuolen horjuvuus ei edes piiloudu kielikuviin, vaan on ilmaistu avoimesti. Joutuessaan hyökkäyksen kohteeksi Venus on nainen, she. Puolustaessaan itseään aggressiivisesti ja väkivaltaisesti (muotoilemalla kiusantekijöiden kasvot uuteen uskoon aivan ilmeisesti nyrkein), hänen maskuliinisuutensa nousee pintaan, ja hänestä tulee jälleen tilapäisesti mies, Rufus. Aktiivisuus ja oman elämän hallitseminen vaikuttaisivat siis olevan vain sosiaaliselta sukupuoleltaan mieheksi itsensä ymmärtäville henkilöille suotuja etuoikeuksia. Venus kuitenkin uskoo olevansa todellisuudessa nainen miehen vartalossa. Hän siis kieltäytyy perustamasta sosiaalista sukupuoltaan luonnolliseen biologiseen sukupuoleensa, vaan puolustaa oikeuttaan valita sukupuoli-identiteettinsä itse. Hänen näkemyksensä mukaan feminiinisuuden ulkoisille merkeille perustuva naisena eläminen on hänelle itselleen todellisempaa ja aidompaa kuin syntymälahjana saatu maskuliinisuus:

Venus, you're fake, everyfink, my dee-yah!

about you is fake.' She began ticking
them off with her fingers. 'Clothes, voice, boobs...'

'Wrong! I'm true to what's inside me.
I allow the real Venus to float to the surface.' (EB: 189.)

De Lauretis (1987: 31–32) on todennut, että miehet voivat asettua naisen asemaan ja ilmaista itseään naisina, koska naisen positio sukupuolijärjestelmässä on ”tyhjä”, eivätkä naiset voi vaatia sitä itselleen. Tällä hän tarkoittaa ilmeisesti sitä, että nainen ei ole oikeastaan ihminen, vaan sukupuolisuuden leimaama ei-mies, se mikä poikkeaa miehestä ja niin ollen vahvistaa mieheyden normina. Niinpä nainen ei myöskään voi saavuttaa todellista subjektiutta, koska naista ei tavallaan ole olemassa muuten kuin ideana. Eli kun Venus sanoo, että hän on todellisempi naisena kuin miehenä, hän tekee jotain mihin naiseksi syntyneet eivät pysty: on yhtä aikaa sekä nainen että ihminen. Tällainen tulkinta kuitenkin muistuttaa epämiellyttävästi niitä toisen aallon feministien kannanottoja, joiden mukaan transnaiset ovat osa pahaa falloentristä imperiumia. Sitä, että mieheksi syntynyt henkilö päätti elää naisena, pidettiin moraalittomana tapana omia naisten voima ja vallata näiden tilat. Mentiin jopa niin pitkälle, että väitettiin transsukupuolisuuden edustavan ”todellisen naiseuden raiskausta”. (ks. esim. Kérchy 2009: 132.)

Venuksen kohtaloksi koittaa Zuleikan runonlausuntailla esiintyvä äärimmäisen aggressiivista maskuliinisuutta esittävä ”The Authentic Pict”, itseään Hrrathagherwoodiksi nimittävä huijari. Tämän hahmon maskuliinisuudesta ei voi esittää epäilyksiä. Kun Venus hullaantuu skottia näyttelevään mieheen, hänen naisen paikkansa varmistuu lopullisesti, sillä hänestä tulee ”vaimo”, joka kaipaa ennen kaikkea kunniallista normaalia elämää ja vanhempiensa hyväksyntää. Voisi sanoa, että Venuksen elämäntarina ei naiseksi tulemisen näkökulmasta ole kovin emansipatorinen, mutta kuinka vakavasti hänen liittonsa Hrrathagherwoodin kanssa voi todella ottaa? Humoristinen sävy estää liian synkän tulkinnan Venuksen roolista miehekkään skotin alistuvana pikkuvaimona. Venus esittää naista ja Hrrathagherwood mahdollisimman miehistä miestä. Sosiaalinen sukupuoli on molemmille ainakin tiettyyn rajaan asti varta vasten omaksuttu rooli. Tiettyyn rajaan sen vuoksi, että biologinen sukupuoli taitaa tulla vastaan viimeistään siinä vaiheessa, kun pariskunta alkaa haaveilla lapsista.

Venuksen lisäksi sosiaalisen sukupuolen pysyvyyttä koetellaan Severuksen hahmossa. Periaatteessa Severuksen pitäisi olla aivan erityisen miehekäs ja maskuliininen. Hänellä on valtaa paitsi miehenä myös keisarina. Hän on sotilas, hallitsija ja vieläpä Rooman hallitsija. Roomalaisuudessa ja Rooman kansallisissa ihanteissa (*virtue* latinan sanasta *vir*, mies) nähtiin pitkään myös maskuliinisuuden ihanne. Britit ovat historiallisesti määrittäneet itsensä roomalaisen maskuliinisten ihanteiden jatkajina, jolloin hyvään miehuuteen kuuluvia ominaisuuksia ovat muun muassa voima, imperialismi, sivistyksen levittäminen ja valkoisuus. (Little 2000: 102–103.) Brittiläisen imperiumin representaatioissa tuleekin toisinaan esiin se, että englantilaiset valloittajat rinnastivat itsensä roomalaisiin. Britti-kolonialistit olivat niin ikään suurelta osin miehiä, jotka seikkalijoina, metsästäjinä ja sotilaina määrittivät maskuliinisuutensa ja maskuliiniset arvonsa – kunniantunnon, ahkeruuden ja miehekkään urhoollisuuden – imperiumin kautta. Homososiaalisiin suhteisiin keskittyvässä kolonialistisessa kirjallisuudessa käykin usein niin, että kaikki ei-maskuliiniset hahmot (naiset, mutta myös ulkoeurooppalaiset, ei valkoiset hahmot) määrittyivät toiseudessaan feminiinisiksi. (Boehmer 1995/2005: 63, 71–72 & 74.) Jotkin ihanteellisen miehen ja valloittajan ominaisuudet ruumiillistuvat Severuksessa, mutta puhdas valkoisuus ei. Evaristo kirjoittaa jälleen uusiksi rodullisuuteen ja kansallisuuteen liittyviä historiallisia stereotyyppioita tuomalla esiin voimakkaan mieshahmon, joka ei täysin sovi roomalaisen miehen muottiin afrikkalaisuutensa vuoksi. Onko Severus siis naisellinen?

Teresa de Lauretis (1987: 37) näkemykseen väkivallan sukupuolittuneesta luonteesta sisältyy myös ajatus seksuaalisen väkivallan kohteen feminiinisyydestä. Monique Plaza mukailen hän

argumentoi, että esimerkiksi raiskaus on nimenomaan *seksuaalista* väkivaltaa, koska miehet raiskaavat naisia juuri siksi, että nämä ovat naisia. Raiskaus on siis tapa vahvistaa ja uusintaa sukupuoleen perustuvaa naisten alempiarvoistamista. Niinpä, mikäli mies raiskataan, hänet raiskataan *naisena*. (Emt.) Plazan ja de Lauretisin argumentointi antaa aiheen kysyä muun muassa, voiko tällaiselle väitteelle löytää empiirisiä todisteita. Veikkaan, että yhteiskuntatieteiden puolella esimerkiksi jotkin miesten vankilaraiskauksiin liittyvät käytännöt ja rituaalit saattaisivat tukea väitettä. Mutta miten on kaunokirjallisen aineiston laita? Voiko esimerkiksi tässä työssä tarkastelluista teoksista löytää tekstuaalisia piirteitä, jotka johdattaisivat lukemaan väkivallan kohteet aina tavalla tai toisella naisellisina hahmoina? Mielestäni ainakin *The Emperor's Babe* tarjoaa jonkinlaista tukea edellä esitetylle väitteelle, mutta ei kovin voimakkaasti. Kuten jo aiemmin tässä luvussa esitin, Severus on hyvin maskuliininen, mutta jo luvussa 4.1. analysoitu väkivaltainen seksikohtaus tuo myös hänen sukupuolisuutensa luentaan säröjä.

Roomalaisten käsitys sukupuolten seksuaalisista suhteista oli Holt N. Parkerin (1997: 48–50) mukaan neliosainen. Jaotteluun kuuluivat normaali mies ja nainen, sekä näiden epänormaalit vastaparit. ”Normaalin” miehen rooliin kuului aktiivisuus ja seksuaalinen nautinto. Sen sijaan passiivinen mies oli epänormaali ja ”naismainen”. Passiivisella miehellä tarkoitettiin muun muassa miehiä, jotka suostuivat toisen miehen penetroitavaksi. Miehen passiivisuus suhteessa naiseen oli ongelmallisempi ilmiö, mutta otan vapauden tulkita Severuksen passiiviseksi suhteessa Zuleikaan heidän yhteisellä telttaretkellään, jota olen jo käsitellyt Zuleikan kannalta. Severuksella on ensin vaikeuksia ottaa Zuleikan aggressiivisuutta vakavasti, kuten jo aiemmin lainatusta kohdasta käy ilmi:

I slap you again,

you feign amusement

your eyes suggest *so this is slap and tickle?* (EB: 224.)

Vaikka Severusta ei missään vaiheessa varsinaisesti raiskata, hän alistuu (tosin vain kerran) Zuleikan määrälläväksi ja pahoinpideltäväksi. Hän hyväksyy passiivisen roolin, ja ottaa siis naisen tai epänormaalin miehen aseman. Evariston teksti tukee osittain tulkintaa Severuksesta sosiaalisena naisena tässä yhteydessä: mahtava keisari ”kikattaa hysteerisesti” (EB: 225), mikä kieltämättä kuulostaa varsin tyttömäiseltä. Severus myös antaa Zuleikan ohjailla ja hallita tilannetta: ”*we walk / back to the tent, me // leading you.*” (EB: 228.) Näin Zuleikasta on tullut aktiivinen, maskuliininen hahmo, ja Severuksesta maskuliinisuuden ilmeisesti välttämätön vastapari, passiivinen ja feminiininen henkilö. Roomalaiselle miehelle olisi ollut alentavaa tulla naisen johtamaksi.

Todisteeksi Severuksen mahdollisesta naismaisuudesta otan vielä esille Kreonin toteamuksen Sofokleen klassisesta kreikkalaisesta näytelmästä *Antigone*, vaikka se on kirjoitettu jo 400-luvulla, eli noin 800 vuotta ennen kohdeteokseni kuvaamaa aikaa. EB:n viittauskohteet kun eivät suinkaan rajoitu vain antiikin roomalaisen kontekstiin: Uusimman suomennoksen mukaan: ”Onhan parempi, jos on pakko luopua vallasta, / että sen vie mies; silloin ei kutsuttaisi / akkamaiseksi.” (Sofokles 2011: 50.) Kun Zuleika siis kiihaan (ja naisen puoleltaan väkivaltaisen) rakastelukohtauksen jälkeen sanoo, että hän johtaa tai hallitsee Severusta (”*me // leading you*” (EB: 228, kurssiivit kuten alkuperäisessä)), on suuri soturi Severus ainakin tilapäisesti luopunut vallastaan naisen hyväksi ja muuttunut ”akkamaiseksi”.

Olen jo aiemmin käsitellyt hieman myös kansallisuuteen ja rotuun liittyviä kysymyksiä sikäli, kun ne ovat olleet valitsemani näkökulman kannalta mielenkiintoisia. Severuksen kohdalla afrikkalaisuuteen ja roomalaisuuteen sekä roomalaisuuteen englantilaisuuden metaforana liittyisi paljonkin pohdittavaa, joten otan tässä yhteydessä esille yhden seikan. Pilar Cuder-Dominguez (2004: 181) nostaa esiin seuraavan Severuksen puheenvuoron yhteyden perusenglantilaiseen runoon, Rupert Brooken viidenteen sonettiin.²⁸ Muuttamalla omalla ruumiillaan osan tuntematonta ulkomaailmaa Englanniksi, Brooken runon puhuja on todellinen kolonialisti. Severus kääntää asetelman pääläelleen kolonisoimalla Brittein saartaa vielä kuoltuaankin muuttamalla sen maaperän Libyaksi:

‘If I should die, think only this of me, Zuleika,
there’s a corner somewhere deep

²⁸ Rupert Brooken idealistinen, I maailmansodan alun yltiöisänmaallisissa tunnelmissa kirjoitettu runo kuuluu kokonaisuudessaan seuraavasti:

If I should die, think only this of me:
That there's some corner of a foreign field
That is for ever England. There shall be
In that rich earth a richer dust concealed;
A dust whom England bore, shaped, made aware,
Gave, once, her flowers to love, her ways to roam,
A body of England's, breathing English air,
Washed by the rivers, blest by suns of home.

And think, this heart, all evil shed away,
A pulse in the eternal mind, no less
Gives somewhere back the thoughts by England given;
Her sights and sounds; dreams happy as her day;
And laughter, learnt of friends; and gentleness,
In hearts at peace, under an English heaven.

Brooke kuoli huhtikuussa 1915 hyönteisenpureman aiheuttamaan verenmyrkytykseen laivassa matkalla Gallipoliin ennen kuin oli ehtinyt ottaa osaa varsinaisiin sotatoimiin. Hänen hautansa sijaitsee todellakin englantilaisittain katsoen vieraalla maalla, Kreikassa.

in Caledonia that is for ever Libya.’ (EB: 148–149.)

The Emperor’s Babe -teoksessa syntinen nainen ei ole ainoa, jonka on kuoltava. Rakastavaisille on varattu tragedian perinteinen onneton loppu – he molemmat pääsevät hengestään. Septimius Severus kuolee historiallisten tosiasioiden mukaisesti sotaretkellään Yorkiin. Evariston teoksessa Severus kuolee yöllä nukkuessaan omassa teltassaan (EB: 233). Mies, jonka sotilaan roolia teoksessa on valtavasti korostettu, saa siis melko rauhallisen ja ”epäsotaisan” lopun.

Venuksen ja Severuksen sukupuoli horjunta poikkeavat toisistaan siinä mielessä, että Venuksen kohdalla naiseuden positioon asettuminen on mitä ilmeisimmin spontaania, omaehtoinen valinta. Sen sijaan Severus muuttuu sosiaalisessa mielessä naiseksi reaktiona Zuleikan väkivaltaan. Tässä mielessä Severus on hetkellisesti jopa enemmän nainen kuin Venus, sillä kuuluuhan naiseuden stereotypiaan nimenomaan passiivinen reagointi aktiivisen toiminnan sijaan.

5.2. Vaiennettu Estha ja uhrattu Velutha

Edellisessä alaluvussa analysoin sitä, miten miespuoliset hahmot kuvataan väkivallan kohteena romaanissa *The Emperor’s Babe*. Siirryn nyt toisen kohdeteokseni kimppuun ja analysoin miehiä väkivallan kohteena *The God of Small Things* -teoksessa. Aloitan Ammun pojan, Rahelin kaksoisveljen Esthan kokemuksista väkivallan kohteena ja jatkan sitten kastittoman Veluthan pahoinpitelyyn. Valitsin tämän järjestyksen siksi, että Esthan traumaattinen kokemus seksuaalisen ahdistelun uhrina on yksi askel polulla, joka johtaa Veluthan kuolemaan. Estha tuntee myös syyllisyyttä tästä, mikä pahentaa hänen traumaansa. Palaan Esthan traumaan ja sen ilmenemismuotoihin vielä alaluvun lopussa, Veluthan osuuden jälkeen.

Estha joutuu fyysisen väkivallan kohteeksi (ensimmäistä kertaa?) perheen matkalla lähikaupungin lentokentälle Chackon entistä vaimoa ja näiden tyttärtä Sophie Molia vastaan. Lentokoneen saapumista edeltävänä päivänä perhe menee yhdessä elokuvaan katsomaan musikaalin *The Sound of Music*. Kesken elokuvan Esthalle tulee paha olo, ja hän vetäytyy elokuvateatterin aulaan virkistäytymään. Tässä tilanteessa hän joutuu aulassa virvoitusjuomia myyvän miehen (Orangedrink Lemondrink Man) seksuaalisesti ahdistelemaksi. Mies solvaa Esthaa tämän oletetun vaurauden vuoksi, tarjoaa tälle juotavaa ja lopulta pakottaa Esthan koskemaan penistään kunnes ejakuloi. (GST: 102–104.) Kokemus on Esthalle traumaattinen, kuten seksuaalisen väkivallan kohteeksi

joutuminen lapsille yleensä on. Hän kokee siitä syyllisyyttä, eikä uskalla kertoa kokemuksestaan perheen aikuisille. Sen sijaan teoksen nykyajassa kertoja väittää, että kaksosten ainutlaatuisen yhteyden ansiosta Rahel tiesi asiasta joka tapauksessa.

Pahimmaksi tilanteen tekee Esthalle se, että virvoitusjuomamies tietää, missä poika asuu ja uhkaa tulla uusimaan väkivallantekonsa. Juuri tämä pelko ajaa pojan keksimään pakosuunnitelman, jonka mukaan lapset (Estha, Rahel ja Sophie Mol) voivat uhkaavassa tilanteessa paeta löytämällään veneellä joen toiselle puolelle Historiataloon turvaan. Näin he lopulta Ammun raivokohtauksen provosoimina tekevätkin, mikä on yksi linkki lisää Veluthan pahoinpitelyyn johtavassa tapahtumaketjussa. Tilanteessa on moninkertaista kammottavaa ironiaa. Ensinnäkin Estha päättää paeta seksuaalisen ahdistelun uhkaa taloon, jonka legendaarinen omistaja Kai Saipu, Musta Sahib, oli itsekin pedofiili. Toisekseen pakenemalla väkivaltaa (sekä henkistä että fyysistä, mikäli henkisenä väkivaltana pidetään sitä, että äiti huutaa lapsilleen raivon vallassa, ettei ole vapaa näiden vuoksi) lapset tahtomattaan, voimatta enää pelastaa tilannetta vain aiheuttavat lisää väkivaltaa. Tapahtumaketjussa on todellakin monia osia, mutta Esthan kokemus elokuvateatterin aulassa on tässä mielessä juonen kannalta ratkaiseva.

Ipen perheen puuseppä ja hillotehtaan yleismies Velutha Paapen on kastiton Paravan. Tätä ihmisryhmää kutsutaan myös nimellä Untouchables, koskemattomat eli kastilliset eivät periaatteessa voi koskea heihin ja päinvastoin. Intialaisen kastisysteemin juuret ulottuvat 1200-luvulle eaa. Itse sana kasti, englanniksi caste, tulee portugalinkielisestä sanasta casta, joka tarkoittaa puhdasta ja sekoittumatonta. Etymologisesti se juontaa juurensa samaan latinankieliseen sanaan kuin englannin chaste, joka puolestaan merkitsee seksuaalista puhtautta, kunnollisuutta ja siveyttä. Yksinkertaisimmillaan kasteja on neljä.²⁹ Ne eivät ole keskenään tasa-arvoisia, vaan niiden välillä vallitsee tiukka hierarkia. Kastittomat sijoittuvat jopa tämän hierarkian ala- ja ulkopuolelle. Käytännössä kasteja on paljon enemmän, alakasteineen jopa kymmeniä tuhansia. Itsenäisen Intian ensimmäinen hallitus lakkautti kastisysteemin virallisella tasolla, mutta käytännössä se vaikuttaa edelleen voimakkaasti maan asukkaiden elämään, niin hindujen kuin muihinkin uskontokuntiin kuuluvien. (ks. esim. Grönblom 1999/2001 & Shukla 2009: 963–964.) *The God of Small Things* -romaanin kuvaamana aikana 60-luvulla kastisysteemiä ei siis virallisesti enää ollut olemassa, mutta tarinan kuluessa käy hyvin selvästi ilmi, että se vaikuttaa edelleen monin tavoin ihmisten elämään ja

²⁹ Neljä pääkastia ja niiden ammatit ovat seuraavat: bramiinit, eli papit, kshatryasit eli soturit, vaishyasit, jotka ovat kauppiaita ja alimpana työläiset, eli shudrat, joiden tehtävä on palvella kolmea muuta kastia. (Grönblom 1999/2001: 17–18 & Shukla 2009: 964.)

asenteisiin. Mammachi muistaa vielä ajan, jolloin kastittomien piti kulkea takaperin ja lakaista jalanjälkensä pois tiestä, jotta bramiinit ja kristityt eivät saastuisi astumalla niihin. Vaikka kastisysteemin juuret ovat syvällä Intian historiassa, *The God of Small Things* tekee selväksi, että brittivallan alle siirtyminen ei mitenkään parantanut tilannetta, päinvastoin:

When the British came to Malabar, a number of [Untouchables] converted to Christianity [...]. It didn't take them long to realize that they had jumped from frying pan into the fire. They were made to have separate churches, with separate services and separate priests. [...] After Independence they found they were not entitled to any Government benefits [...] because officially they were Christians, and therefore casteless. It was a little like having to sweep away your footprints without a broom. Or worse, not being *allowed* to leave footprints at all. (GST: 74.)

Asemansa takia koko Veluthan elämä on tavallaan taistelua institutionaalista väkivaltaa vastaan. Veluthan ollessa vielä lapsi Mammachi huomaa, että poika on erittäin taitava veistelemään puuesineitä ja korjaamaan rikkoutuneita tavaroita. Mammachi suostutteli Veluthan isän, Vellya Paapenin lähettämään poikansa kouluun. Vellya Paapen on vanhanaikainen kastiton, "an old world Paravan", joka ei kapinoi kohtaloaan vastaan, vaan tuntee päinvastoin suorastaan nöyristelevää kiitosta kaikista suopeuden osoituksista, kuten lasisilmästä, jonka Mammachi hänelle hankkii. Koulutuksen avulla Veluthasta tulee hyvä puuseppä ja mekaanikko, hän katoaa neljäksi vuodeksi, mutta saa palattuaan Mammachilta töitä hillotehtaassa. Ammattitaidon myötä hänen itseluottamuksensa kasvaa, mitä Vellya Paapen pitää pelottavana, sillä pojalta puuttuu kastittomille sopiva nöyryys: "Vellya Paapen feared for his younger son. He couldn't say what it was that frightened him. [...] Perhaps it was just a lack of hesitation. An unwarranted assurance." (GST: 76).

Veluthan lopulliseksi kohtaloksi koituu ensinnäkin se, että hän on uskaltanut aloittaa suhteen ylempikastisen naisen kanssa. Baby Kochamma ei voi kestää ajatusta siitä häpeästä, jota tiedon leviäminen toisi perheelle, joten hän valehtelee poliiseille, että Velutha olisi raiskannut Ammun. Näin hän pääsee myös kostamaan kommunistien mielenosoituksessa kokemansa nöyryytyksen, josta hän syyttää Veluthaa. Samaan aikaan kaksoset ja Sophie Mol ovat karanneet, ja heidän katoamisensa pannaan myös aiheetta vaarallisen kastittoman miehen tiliin. Asetelmassa on kaikuja eurooppalaiseen (ja pohjoisamerikkalaiseen) mielikuvitukseen kuuluvasta myytistä seksuaalisesti kylvymättömistä alkusukasmiehistä, jotka edustivat vaaraa valkoisten naisten puhtaudelle. Tätä rasistista pelkoa ovat käsitelleet monet tutkijat, mutta otan tässä yhteydessä esiin Shakespeare-tutkija Arthur L., Jr. Littlen (2000: 4) muotoilun. Hänen mukaansa raiskaus ja rotu yhdistyvät usein, sillä vaikka raiskaukseen syyllistynyt olisi yhteisön jäsen, hänet nähdään rodullisena Toisena, yhteisön ulkopuolelta tulleen muukalaisena, jolloin raiskaus rikoksena voidaan ulkoistaa, eikä se

saastuta yhteisöä. Littlen mukaan länsimainen imperialismi on muodostanut ja yhä muodostaa luonnollisen yhteyden mustan miehen ja raiskauksen välille. Hän lainaa feministitutkija Susan Griffiniä, joka argumentoi, että pornografinen fantasia "rotusekoituksen haamusta" on suorastaan rasistisen mielikuvituksen ydinaluetta. Kuva tummasta miehestä ruumiillistaa kaiken sen, mitä rasisti pelkää. Onkin ironista, että nimi "Velutha" merkitsee Malayalam kielellä valkoista ja että Velutha on saanut nimensä tavallista tummemman ihonvärinsä vuoksi. Velutha on erityisen musta.

Laura Karttunen (2005: 62–70) päättelee pro gradu -tutkielmassaan "Englantilaisen tekstin vahva varjo: diskursiivisen kamppailun muotoja Arundhati Royn postkoloniaalisessa romaanissa *The God of small things*" jopa, että romaanin lukija tulkitsee sen tapahtumia lähes ensimmäisiltä sivuilta alkaen aina siihen asti, kun Sophien kuolintapa sekä Ammun ja Veluthan suhde paljastuvat niin sanotun raiskaushypoteesin varassa. Tämän tulkinnan mukaan lukija muodostaisi ensimmäisestä lukua lukiessaan kaksi kysymystä: miksi Sophie kuoli ja miksi Velutha joutui vankilaan. Edelleen lukija huomaisi, että Sophie ja Velutha mainitaan usein toistensa yhteydessä eli odottaen, että Velutha on jollain väkivaltaisella teolla aiheuttanut tytön kuoleman, mahdollisesti raiskannut tämän. Karttunen analyysi väitteen tueksi on kieltämättä vakuuttava. Hän tuo esiin tilanteet, joissa Sophie Mol ja Velutha esiintyvät rinnakkain, sekä sen, että Sophien tärkeyttä korostetaan tekstissä usein. Peter Rabinowitziin tukeutuen hän esittää sitten, että lukija tekee näiden seikkojen pohjalta kaksi päätelmää: että Sophien ja Veluthan tarinalinjat tulevat jossain vaiheessa yhdistymään ja että Sophien kuolema on romaanin keskeinen katastrofi. Hän ottaa myös esille jo mainitun rasistisen diskurssin, jossa alkusukasmiehet nähtiin yliseksualisoituneina, valkoisia naisia vaanivina olentoina (ks. myös Karttunen 2008: 435). Niin ikään lukuhypoteesin taustalla on Karttunen mukaan suoraan laivalta tulleen englantilaisen naisen raiskauksesta kertova tarinakonventio. (Karttunen 2005: 65)

Raiskaushypoteesista kirjoittaessaan Karttunen käyttää vain ilmaisua lukija, joten jää hieman epäselväksi, perustuuko raiskaushypoteesi-luenta konkreettiseen, lihaa ja verta olevan lukijan – Phelanin (2007: 4–5) suosimaa ilmaisua *flesh and blood reader* lainatakseni – lukukokemukseen, vai onko se konstruoitu jälkikäteen. Phelan on täydentänyt Rabinowitzin reader-response mallia nimeämällä neljä eri yleisöä: lihaa ja verta oleva eli aktuaalinen lukija, tekijän ideaalinen yleisö, "the authorial audience", narratiivinen yleisö eli se tarkkailuasema tarinamaailman sisällä, jonka aktuaaliset lukijat ottavat ja kerronnan kohde, eli yleisö jota kertoja puhuttelee. Phelan esittää, että aktuaalisten lukijoiden huomioon ottaminen antaa retorisesti suuntautuneelle kriitikolle mahdollisuuden tunnistaa eri lukijoiden erot, ja sen miten nuo erot saattavat johtaa erilaisiin

tulkintoihin. Veikkaukseni on, että monet todelliset lukijat varmasti turvautuvat raiskaushypoteesiin *The God of Small Things* -teoksen tapahtumia tulkitessaan. Oma luentani on jokseenkin erilainen, sillä en voi sanoa koskaan muodostaneeni mitään raiskaushypoteesia, ensimmäiselläkään lukukerralla. Retorisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta Karttusen ja minun lukutapojen erot saattavat olla merkityksellisiä, sillä kuten Phelan kirjoittaa: ”Indeed, sometimes, the rhetorical theorist will use differences among flesh and blood readers as a way of [...] pointing to the sources of interpretive disagreements in textual dynamics.” (Emt.:5.)

Kenties ne geneeriset taustat (ks. Karttunen 2005: 65–66), joihin omat lukuhypoteesini perustuivat, olivat enemminkin ”miestä syytetään aiheetta raiskauksesta” ja ”traaginen rakkaustarina” -lukukonventiot. ”Traaginen rakkaustarina” ja ”miestä syytetään aiheetta raiskauksesta” konventiot esiintyvät yhdessä muun muassa Paul Scottin Intiaan ennen ja jälkeen II maailmansodan sijoittuvassa romaanisarjassa *The Jewel in the Crown* (1966) ja sen pohjalta tehdyssä televisiosarjassa sekä Ian McEwanin romaanissa *Atonement* (2001)³⁰ ja siitä tehdyssä elokuvassa. Sekä Scott että McEwan kuvaavat tilannetta, jossa raiskaus kyllä tapahtuu, mutta väärä mies joutuu vankilaan, minkä seurauksena ”epäsäätyinen”, kielletty rakkaus katkeaa alkuunsa. Kenties juuri näiden seikkojen pohjalta ohjauduin lukemaan vihjeitä siitä, että juuri *Veluthalle* tapahtuu jotain kamalaa, ja että romaanin keskeinen rikos on nimenomaan ”rakkauden lakien” rikkominen, siis väärään kohteeseen rakastuminen, ei raiskaus. Ja kuten Karttunenkin (2005: 67 & 69) huomauttaa, Ammun ja Veluthan suhteeseen sekä Sophien hukkumiskuolemaan viitataan kyllä pitkin teosta.

Karttunen mainitsee raiskaushypoteesin tueksi vielä muun muassa E.M. Forsterin romaanin *A Passage to India*, mutta ei sitä, ettei sen viatonta englantilaista tyttöä, suoraan laivalta tullutta Adela itse asiassa lainkaan raiskata tai välttämättä edes ahdistella – teoksen lopussa jää epäselväksi, oliko koko tapaus Marabarin luolissa vain mielikuvituksen tuotetta. Väittäisin jopa, että loppujen lopuksi Adela jää sivuhenkilöksi tarinassa, jonka pääasiallinen tragedia on se, että tri

³⁰ Phelan (2007: 109–132) analysoi McEwanin romaania tavalla, johon olisi mielenkiintoista pureutua tarkemminkin. Royn ja McEwanin teoksissa on näet jännittäviä yhtäläisyyksiä, joiden tarkastelu saattaisi kertoa jotain raiskauskon narratiiveista yleisemminkin. Tässä yhteydessä kiinnittäisin huomiota vain siihen, että Phelan (emt. 117–118) mainitsee McEwanin käyttävän sisäisen fokalisaation tekniikkaa osoittamaan, että raiskauksesta syytetty Robbie on ihailtava nuori mies, mikä Phelanin mukaan osaltaan kertoo lukijalle Brionyn olevan väärässä. Auki kirjoittamatta jää siis oletus, että ihailtavat nuoret miehet eivät syyllisty raiskaukseen, vaan raiskaajassa täytyy jo ennen tekoa olla jotain epäilyttävää. En tahdo ottaa kantaa kaikki miehet kykenevät/eivät kykene raiskaukseen debattiin. Näyttää kuitenkin siltä, että fiktion lukijat olettavat usein Phelanin tapaan, että ihailtavat miehet eivät siihen pysty. Royn rakentavan Veluthan henkilöahmosta samaan tapaan ”ihailtavaa” sekä ennakoimalla Ammun ja Veluthan suhdetta, kertomalla heidän onnestaan ja ennakoimalla Veluthan asemaa ”ainoana uhrina”) että kertomalla, kuinka paljon aikaa tämä viettää kaksosten kanssa ja miten paljon he tätä rakastavat. Kaikista näistä puolista yhdessä ei vain muodostu tyypillistä ”raiskaajan muotokuvaa”.

Azizin ja herra Fieldingin orastava ystävyys katkeaa rodullisiin ristiriitoihin, eivätkä länsi ja itä onnistu kohtaamaan toisiaan. Teoshan alkaa kysymällä, voivatko englantilainen ja intialainen olla ystäviä keskenään ja päättyy vastaukseen: eivät voi. (ks. esim. Robbins 2003: 204–207.) Siksi en pidä Forsterin teosta aukottomana perusteena raiskaushypoteesille, enkä sille väitteelle, että lukija olettaisi Sophie Molin (lähes valkoisen englantilaisen tytön) olevan tarinan keskiössä.

Lisäksi tahtoisin tuoda esille sen, että Karttunen turvaa luennassaan vain yhteen raiskauskertomuksia hallitsevaan stereotyyppiin, eli ajatukseen seksuaalisesti kyltymättömästä, vaarallisesta mustasta miehestä. Tämä rasistinen konstruktio ei missään nimessä ole merkityksetön (kuten edellä lainattu Littlekin osoittaa), mutta se ei ole ainoa raiskaukseen yleisesti liitetty kulttuurinen narratiivi, lainatakseni jälleen ilmaisua Phelanilta (2005: 8–9). Phelan (emt.: 25) käyttää myös sanaa stereotyyppi lähes kulttuurisen narratiivin synonyyminä. Termillä ”cultural narrative” Phelan (emt.: 8–9) tarkoittaa laajalle levinneitä kertomuksia, joille ei voi osoittaa yhtä, alkuperäistä lähdettä tai kirjoittajaa, vaan niiden alullepanija on laajimmillaan koko kulttuuri tai jokin sen alaosa. Kulttuuriset narratiivit vaikuttavat yksittäisten, tunnistettavien kirjoittajien kertomusten taustalla ja niiden avulla voi sekä tunnistaa tietyn kulttuurin keskeisiä ongelmia ja arvoja tai ymmärtää uusia kokemuksia.

On helppo nähdä, että ”mustat miehet raiskaavat valkoisia naisia/ovat uhka valkoisen rodun puhtaudelle” on edelleen voimakas, laajalle levinnyt kulttuurinen narratiivi, mutta se ei ole ainoa raiskaustarinoiden pohjana toimiva skeema. Näyttää selvältä, että samaankin aiheeseen voi liittyä useita, keskenään jopa ristiriitaisia narratiiveja ja olettamuksia, ja tämä pitää paikkansa myös raiskauksen kohdalla. Mainitsin jo aiheettomasti raiskauksesta syytetyt miehet, joiden tarinoita voi lukea niin kaunokirjallisuudesta, historiankirjoista kuin mytologisista ja uskonnollisistakin teksteistä.³¹ Tähän kuvioon liittyy olennaisesti nainen, syyttäjä, joka usein (ei toki aina) esitetään

³¹ Kaunokirjallisuudessa valkoinen nainen valehtelee mustan miehen raiskanneen hänet esimerkiksi Harper Leen *To Kill a Mockingbird* (1960). Elokvakerronnan puolelta valheeseen perustuva raiskaussytös tuhoaa miehen elämän esimerkiksi Alan Parkerin elokuvassa *The Life of David Gale* (2003). Historiallisena esimerkkinä mainittakoon Yhdysvaltain eteläosissa mustien miesten syyttäminen valkoisten naisten seksuaalisesta ahdistelusta tai raiskauksesta pidettiin pitkään (monesti ilman todisteitakin) automaattisesti totena, ja se johti usein syytetyyn lynkkaamiseen, ”hanging from the tallest tree”, kuten Roynkin tekstissä asia muotoillaan. Nykyään epäillään, että useat syytteet olivat aiheettomia. (Lynkkauksista ja raiskauksesta tarkemmin esim. Gruber 2009 & Gunning 1996: 1–8.) Uskonnollisista teksteistä muistamme Genesiksen, jossa egyptiläisen Potifarin vaimo syyttää Joosefia raiskauksesta, koska on niin raivostunut siitä, että orja torjui hänen seksuaalisen lähentymisyrityksensä. Valheen seurauksena Joosef heitetään vankilaan. (Joissain keskiaikaisissa lähteissä Potifarin vaimo tunnetaan muuten nimellä Zulaikha tai Zuleika, ks. esim. Segal 1996: http://people.ucalgary.ca/~elsegal/Shokel/960102_Joseph.html#fn0.) Kreikkalaisessa mytologiassa Theseuksen vaimo Faidra rakastuu poikapuoleensa Hippolytokseen. Laittoman rakkauden paljastuttua pojalle Faidra syyttää häntä raiskauksesta, minkä jälkeen Theseus joko kiroaa tai tappaa pojan ja Faidra hirttää itsensä. Nämä esimerkit riittänevät perustelevaan väitteeni siitä, että ”raiskauksesta valehtelevat naiset uhkana miehen vapaudelle ja

kostonhaluisena, valehtelevana, miehiä vihaavana ämmänä (”vindictive shrew”) jonka motiivina valehtelulle toimii halu kostaa joko yhdelle tietylle miehelle tai koko miessukupuolella (esim. Gruber 2009: 590–598). Joissain kertomuksissa valehtelun taustalla on myös torjutuksi tullut seksuaalinen halu, kuten joistakin alaviitteen 28 esimerkeistäkin voi päätellä. Eikö tämä kuvaus sovikin melko hyvin Baby Kochamaan? Hän on nuoruudessaan rakastunut katoliseen pappiin, mutta tullut torjutuksi (GST: 22–27), mistä aiheutunutta seksuaalista turhautumista hän purkaa eri tavoin. Mainitessaan papin tuoksun tekstissä yhdessä Babyn Veluthaa kohtaan tunteman vihan ja inhon kanssa (GST: 78), Roy rakentaa tilannetta, jossa kommunismin pelon ja marssilla koetun nöyryytyksen lisäksi seksuaalinen mustasukkaisuus vaikuttavat siihen, että hän syyllistyy henkiseen väkivaltaan Veluthaa kohtaan. Näiden seikkojen valossa ei siis ole mitenkään itsestään selvää, että jokainen ”flesh and blood reader” turvautuisi raiskaushypoteesiin pyrkiessään selvittämään romaanin ensimmäisessä luvussa aukeavia arvoituksia (miksi Sophie kuoli ja miksi Velutha joutui vankilaan), kuten Karttunen tuntuu olettavan. Tästä seuraa joitakin ideologioita ja eettisiä ongelmia. Karttunen huomauttaa (mielestäni perustellusti), että raiskaushypoteesin rikkomalla Roy pakottaa lukijan kohtaamaan omat geneeriset odotuksensa (mustat miehet raiskaavat) ja näin purkaa odotusten taustalla vaikuttavaa rassistista ideologiaa. Aiheetta syytetty mies vs. valehteleva nainen lukuhypoteesin tehneelle lukijalle tilanne ei ole näin onnellinen, sillä *The God of Small Things* pikemminkin vahvistaa kuin purkaa näitä, mahdollisesti misogyniseen ideologiaan pohjautuvia odotuksia.

Velutha joutuu joka tapauksessa maksamaan jostain rikoksesta, ja hän maksaa hengellään. Tilanne kärjistyy räjähtämispisteeseensä, kun Vellya Paapen kertoo Mammachille nähneensä Veluthan ja Ammun yhdessä kolmenatoista peräkkäisenä yönä. Mammachin raivokas reaktio saa lukijan ehkä yliarvioimaan laittoman rakkaussuhteen merkitystä. Mammachi antaa raivonsa purkautua henkiseen väkivaltaan, eli verbaaliseen hyökkäykseen ja sylkemiseen Veluthan kasvoille. Toveri Pillain mukaan koko kylä on kuitenkin tiennyt asiasta, mutta todella tuhoisa väkivalta ei purkaudu ennen kuin suhde paljastuu Ipen perheelle, ja silloinkin muun muassa Baby käyttää sitä (lähinnä) hyvänä tekosyynä purkaa kommunistipelkonsa Veluthaan. Kun lapsia ja Veluthaa etsimään lähteneet ylempiin kasteihin kuuluvat poliisit (”a posse of Touchable policemen”, kuten heitä kuvataan sivulla 127) löytävät jälkimmäisen, he pahoinpitelevät tämän brutaalineen tehokkaasti. Kaksoset eivät voi tehdä mitään auttaakseen rakastamaansa isähahmoa, vaan joutuvat seuraamaan tilannetta edes tajuamatta siihen johtaneita syitä, kuten seuraavasta käy ilmi:

terveydelle” on sangen laajalle levinnyt kulttuurinen narratiivi.

They woke Velutha with their boots.
Esthappen and Rahel woke to the shout of sleep surprised by shattered kneecaps.
Screams died in them and floated belly up, like dead fish.³² Cowering on the floor, rocking between dread and disbelief, they realized that the man being beaten was Velutha. Where had he come from? What had he done? Why had the policemen brought him here?
They heard the thud of wood on flesh. Boot on bone. On teeth. The muffled grunt when stomach is kicked in. The muted crunch of skull on cement. The gurgle of blood on a man's breath when his lung is torn by the jagged end of a broken rib. (GST: 308.)

Koska väkivaltaa ei kuvata Veluthan itsensä näkökulmasta, jää sen kuvaus brutaaliudestaan huolimatta oudon etäiseksi. Kertoja tyytyy luettelemaan *mitä* tapahtuu, eikä yritäkään välittää lukijalle sitä, miltä väkivalta sen kohteesta *tuntuu*, jolloin nimenomaan väkivallan kokijan ruumiilliset kokemukset jäävät kokonaan verbalisoimatta, toisin kuin *The Emperor's Babe* -romaanin keskeisessä väkivaltakohtauksessa, eli Zuleikan raiskauksessa, jossa minäkertoja pyrkii metaforin välittämään ruumiillista kipuaan lukijalle. Kohtaus on silti emotionaalisesti varsin haastava. Lukija ei ehkä tunne Veluthan kipua, mutta osallistuu sitäkin voimakkaammin kaksosten järkytykseen. Heidän todistajan roolissaan kokemaa kauhua kuvaa se, etteivät he pysty edes huutamaan, vaan huuto kuolee heidän sisälleen. Huutamatta jääneen parhduksen vertaaminen kaksosten sisällä kelluviin kuolleisiin kaloihin herättää mielikuvan jostain vastenmielisestä ja pahoinvointia aiheuttavasta, jota ei kuitenkaan voi verbalisoida. Väkivalta mykistää tässä tapauksessa nekin, jotka eivät suoraan joudu sen kohteeksi.

Veluthan pahoinpitelyn ajaksi teoksen kieli muuttuu jossain määrin. Lauseet ovat lyhyitä ja monipolviset vertaukset jäävät pois. Sen sijaan ääniin liittyvät kieli" kuvat" ovat yksi pahoinpitelyjakson huomattavimmista kielellisistä keinoista. Äänimaisemaa luodaan vaihtelevilla, osin onomatopoeettisilla ilmaisuilla: "muffled grunt", "the muted crunch" ja "the gurgle of blood". Osittain tämä johtuu siitä, että kerronnan näkökulma on kaksosten. He eivät ilmeisesti näe kunnolla, mitä tapahtuu, mutta pystyvät kuulemaan tapahtumien aiheuttamat äänet. Samasta syystä yllä lainatusta katkelmasta lienee mahdollista erottaa kaksi kertovan äänen tasoa: kaksosten, jotka kuulevat tapahtumien äänet, mutta eivät tiedä, mitä ne merkitsevät, ja sisäiskertojan, joka tietää.

Karttunen (2008: 438–439) analysoi tapaa, jolla Royn kertoja pahoinpitelykohtausta ennakoidessaan kiinnittää lukijan huomion siihen, mitä poliisit *eivät* Veluthalle tee: eivät raiskaa eivätkä katkaise kaulaa. Tällainen kieltomuotojen käyttö, "epäkerronta" tai disnarraatio, saa lukijan

³² Romaanin alkupuolella Roy on kuvannut sitä, kuinka Maailmanpankin lainoilla ostetut lannoitteet ovat tuhonneet kaksosten joen ja tappaneet sen kalat (esim. GST: 13).

näkemään mielessään juuri sen, mikä kielletään. Kieltämälle tietynlaisen väkivallan, kerronta korostaa eroa poliisien ja valtion vartijoiden ”sivistyneen” väkivallan ja raivostuneen, sivistymättömän joukkovoiman välillä. Brutaalin pahoinpitelyn Veluthalle aiheuttamat vammat kuitenkin alleviivaavat tämän eronteon ironiaa. Karttusen mukaan tietynlaisen väkivallan kieltäminen tekstissä vihjaa, että juuri ne väkivallan muodot olisivat olleet normi, mikä suuntaa huomion poliisien systemaattiseen väkivaltaan kastittomia kohtaan. (Emt.) Tästä rakenteellisen väkivallan ulottuvuudesta jatkan vielä seuraavassa luvussa.

Veluthan rikos on ollut se, että hän on rikkonut yhteisönsä sääntöjä ja rajoituksia. Hän havittelee parempaa asemaa ja tasa-arvoa sekä ryhtyy fyysiseen suhteeseen ylempään kastiin kuuluvan naisen kanssa: ”They all crossed into forbidden territory. They all tampered with the laws that lay down who should be loved, and how: And how much.” (GST: 33 & passim.). Hän ei ole hyväksynyt asemaa, johon historia on hänet laittanut. Hänet hakkaavat poliisit muuttuvatkin historian apumiehiksi, jotka kokevat tekevänsä välttämättömän teon asettaessaan taas rajat paikoilleen. Heille Velutha ei ole ihminen lainkaan, vaan uhka, joka on torjuttava:

If they hurt Velutha more than they intended to, it was only because any kinship, any connection between themselves and him, any implication that if nothing else, at least biologically he was a fellow creature – had been severed long ago. They were not arresting a man, they were exorcizing a fear. They had no instrument to calibrate how much punishment he could take. No means of gauging how much or how permanently they had damaged him. (GST: 309.)

Voisi väittää, että Veluthan kohtalo noudattaa lähes tarkalleen Jean Girardin (1972/2004: 16–17) hahmottelemaa uhraamisen mekanismia, jossa 1. Uhri on korvaus. 2. Uhri koskee koko kollektiivia. 3. Väkivalta suunnataan kohti uhreja, jotka ovat yhteisön ulkopuolella. 4. Yhteiskunnat voivat suojella jäseniään ”tappamalla järjestelmällisesti vain tiettyyn kategoriaan kuuluvia ihmisiä.” 5. Uhrattavien (olivat nämä eläimiä tai ihmisiä) ja ei-uhrattavien (ihmiset) kategoriat eivät saa sekoittua. (Emt.: 16–17, 23 & 26.) Ehkä Veluthan vieraus ja ”epäinhimillisuus” suojelevat tältä sekoittumiselta? Yhteisön jäseniä ei voi uhrata, mutta sen ulkopuolelle jäävät yksilöt voi, koska heidän kohdallaan ei tarvitse pelätä kosta (emt. 28–30). Uhriyhteiskunnat reagoivat kriiseihin aina uhraamalla. Varsinkin kriisit, jotka uhkaavat yhteisön eheyttä, vaativat uhria ja mikäli kriisi pääsee kärjistymään hyvin pahaksi, täytyy uhrin olla arvokas. (Emt. 35.) Veluthan rikos on juuri yhteisön yhtenäisyyden ja sääntöjen uhmaaminen. Rikkoessaan tabua vastaan, ja ylittäessään kastilleen asetetut rajat (sekä rakkaussuhteellaan, mutta *etenkin* poliittisella toiminnallaan), Velutha saastuttaa yhteisön. Seksuaalisten rajojen rikkomisen aiheuttaa epäpuhtautta, mutta epäpuhtaus voidaan pestä pois verellä, uhraamalla (Girard 2004/1972: 58). Karttunen (2005: 73–80 & 83–87) tarkasteleekin

romaanin syntipukkidraaman kuvauksena. Onnistuuko Veluthan uhraaminen sitten pelastamaan yhteisön mimeettiseltä kriisiltä? Tarjoaisin vastaukseksi kyllä ja ei. Ipen perheen hillotehtaan haltuunotto ja kommunistien valtaannousu kyllä onnistuvat kivuttomasti, mutta tämä ei olekaan muun muassa toveri Pillaille ihanteellinen vaihtoehto: ”He broke the eggs, but burned the omelette.” (GST: 281.) Lisäksi Veluthan kuoleman jälkeen kuolee myös kaupungille sekä symbolisesti että konkreettisesti erittäin tärkeä joki, joten uhraamalla ei ole saavutettu turvaa katastrofeilta.

Tämän luvun Veluthaa käsittelevän osion loppuun haluaisin vielä lainata kohdeteoksestani katkelman, jossa Rahel ja Estha katselevat Veluthan runneltua, ei vielä kuollutta, mutta kuolevaa ruumista, ja sanoa sen muutaman sanan *abjektista* sellaisena kuin Julia Kristeva on analysoinut sitä teoksessaan *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1984). Ensin Roy:

Blood barely shows on a black man. [...]

It smells though.

Sicksweet.

Like old roses on a breeze. [...]

His skull was fractured in three places. His nose and both his cheekbones were smashed, leaving his face pulpy, undefined. The blow to his mouth had split open his upper lip and broken six teeth, three of which were embedded in his lower lip, hideously inverting his beautiful smile. (GST: 310.)

Kristevan (1984: 1–4) mukaan abjekti sijaitsee subjektin ja objektin välisessä vaarallisessa välitilassa, symbolisen järjestyksen ulkopuolella, mistä johtuu sen kohtaamisen kammottavuus. Se on samalla sekä kauhistuttava että kiehtova. Kristevalainen abjekti liittyy erityisesti kuoleman kohtaamiseen ja sen materiaalisen todellisuuden tajuamiseen. Abjektin kohdatessaan ihminen on oman olemisensa äärirajalla. Verinen ja mätänevä haava tai hien ja rappion sairaalloiset, happamat hajut eivät *signifioi* kuolemaa: ”In the presence of signified death – a flat encephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theatre, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being.” (Emt.: 3) Veluthan kuoleva ruumis kaikkine kammottavine yksityiskohtineen on kaksosille abjekti, jonka äkillinen, pitkään selittämättömänä pysyvä kohtaaminen osaltaan traumatisoi heidät.

Sen jälkeen kun poliisit ovat pahoinpidelleet Veluthan, hänet viedään kaupungin poliisiasemalle, missä hän elää vielä vähän aikaa. Tänä aikana Estha tuodaan paikalle, jotta hän tunnistaisi miehen

kidnappaajakseen ja poika tekeekin työtä käskettyä. Velutha kuolee vammoihinsa vankilassa. Pahoinpitelyn todistaminen on jo sinällään ollut erittäin traumaattista kaksosille, mutta Estha joutuu sen lisäksi kantamaan vielä tietoisuutta siitä, mitä hän pitää heidän molempien rakastaman miehen pettämisenä. Palataan nyt lopuksi vielä hetkeksi Esthaan ja siihen, mitä seurauksia näillä tapahtumilla hänelle on sekä siihen, miten noita seurauksia tekstissä kuvataan. Edellä käsitellyn tapahtumaketjun ja Sophie Molin hautajaisten jälkeen Estha ”palautetaan” kaksosten nimettömän hinduisän hoitoon Kalkuttaan, missä isä asuu uuden vaimonsa kanssa. Estha alkaa hoitaa isänsä ja äitipuolensa taloutta, seikka, joka nolottaa heitä ainakin ensi alkuun. Poika siivoaa, pesee pyykin, laittaa ruokaa ja tekee ruokaostokset. (GST: 11.) Hän tekee siis töitä, jotka useissa yhteiskunnissa ymmärretään perinteisesti naisten töiksi. Olisi houkuttelevaa tulkita tämä todisteeksi de Lauretisin väittämästä, jonka mukaan vain sosiaaliselta asemaltaan naispuolinen henkilö voi kohdata seksuaalista väkivaltaa: mieskin raiskataan aina ”naisena”. Tässä taitaa kuitenkin piillä ylitulkinnan vaara. Esthan naisellistuminen (jos sellaisesta ylipäättään voidaan puhua) tapahtuu tarinan tasolla vuosia sen jälkeen, kun hän on joutunut seksuaalisen väkivallan uhriksi. Toisaalta tekstissä ja juonen järjestelyssä kotiäidin rooli edeltää väkivallan kokemista, joten ehkä siinä jotain piilee.³³

Toinen, traagisempi vaikutus on se, että Estha kadottaa kielensä konkreettisella tasolla, sillä jossain vaiheessa hän lakkaa kokonaan puhumasta. Traumaan kuuluu kyvyttömyys pukea traumaattinen kokemus sanoiksi, sanojen haparointi. Myös traumafiktio itsensä kieli on usein salpautunutta ja sen tekstuaaliset keinot kuvastavat uhrin mykistymistä. (Knuuttila 2006: 33.) GST:n tapauksessa tämä näkyy sekä Esthan eksplisiittisesti esille tuodussa puhumattomuudessa että pakonomaisesti toistettuina kielipeleinä (esimerkiksi Veluthan veren hajuun liitetty uudissana ”sicksweet”), joita voidaan pitää ”verbaalisina kiertoteinä” (emt.) trauman ilmaisemiseksi. Traumakokemuksen ylivoimaisuudesta voivat kertoa myös tekstin elliptiset aukot (emt.) eli esimerkiksi tapa, jolla Royn kertoja lähestyy Kauhua kierrellen ja kaarrellen, palaten välillä kerronnan nykyhetkeen ja välillä takaisin 1960-luvulla, paljastaen Veluthan ja Sophien kuolemasta aina vähä kerrallaan enemmän ja enemmän, eli pukien trauman sanoiksi. Tekstissä vihjataan, että täydellinen puhumattomuus on Esthalle selviytymiskeino, tapa paeta lapsuuden traumaa. Hiljaisuus peittää alleen pahat muistot:

³³ Koska sukupuolisuuden tutkiminen on tärkeä osa tätä työtä, haluan ottaa vielä kerran esille Veluthan pahoinpitelyn ja erään siihen liittyvän erikoisen piirteen. Ennen Historiatalon terassilla tapahtuvaa Kauhua Velutha nimittäin antaa kaksosten maalata kyntensä Ammun hylätyllä punaisella kynsilakalla (GST: 190). Tullessaan pahoinpidellyksi ja kuollessaan Velutha kantaa siis ruumiissaan eräänlaista naisellisuuden merkkiä, ehostusta. Meikkaavat miehet liitetään usein transsukupuolisuuteen tai transeksuaalisuuteen, mikä voisi tuoda Veluthankin pahoinpitelytilanteeseen eräänlaista sosiaalisen sukupuolen horjuvuutta. Lisäksi kastilliset poliisit kyseenalaistavat Veluthan ”oikean” heteroseksuaalisuuden ennen kuin käyvät työhön: ”’What’s this?’ one had said. ’AC-DC?’” Vaihtovirran merkkiä AC/DC on nimittäin käytetty 1960-luvun alusta tarkoittamaan biseksuaalisuutta (ks. esim. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/ac/dc>).

”He grew accustomed to the uneasy octopus that lived inside him and squirted its inky tranquillizer on his past.” (GST: 12.) Kaikkia muistoja ei edes mustekalan muste peitä:

But worst of all, he carried inside him the memory of a young man with an old man’s mouth. The memory of a swollen face and a smashed, upside-down smile. Of a spreading pool of clear liquid with a bare bulb reflected in it. Of a bloodshot eye that had opened, wandered and then fixed its gaze on him. Estha. And what had Estha done? He had looked into that beloved face and said: Yes.

Yes, it was him.

The word Estha’s octopus couldn’t get at: *Yes*. Hoovering didn’t seem to help. It was lodged there [...]. (GST: 32.)

Petos ja trauma siis yhdistyvät Esthan mielessä sekä muistoissa Tätä ennakoidaan tekstissä kertomalla Esthan pakkomielteestä Julius Caesarin historialliseen hahmoon, ja varsinkin tämän murhasta kertovaan Shakespearen samannimiseen näytelmään. Luettuaan näytelmän Estha alkaa esittää Caesarin murhaa yhä uudestaan ja uudestaan. Näin tehdessään hän kuitenkin samastuu Brutuksen pettämään Caesariin. Hän pettää Veluthan, mikä johtaa rakkaan miehen kuolemaan. Trauman taustalla ei siis pelkkä väkivallan todistaminen, vaan oma osallisuus rikoksessa, kuten Sirkka Knuuttila (2009: 6) sanoo Marguarite Duras’n Intia-syklin päähenkilöistä: ”[...] the structure of the cycle is suspended between three dialogical roles of the protagonists as survivors, perpetrators, and witnesses of traumatic experiences.” Väittäisin, että samantapainen kolmiosainen näytelmä on käynnissä myös Esthan haavoittuneessa mielessä. Hän on selvinnyt hengissä veneonnettomuudesta, joka tappaa Sophien, joutuu todistamaan Veluthan pahoinpitelyn ja syyllistyy tämän pettämiseen.

Tähän mennessä olen keskittynyt lähinnä kohdeteoksissani yksilötasolla tapahtuvaan väkivaltaan. Lähimmäksi rakenteellista väkivaltaa tähän mennessä tarkastelluista tapauksista tulee Veluthan pahoinpitely, sillä siihen syyllistyvät poliisit toimivat instituutionsa edustajina, eivät henkilökohtaisen vihan tai aggressiivisuuden vuoksi. Poliisien väkivalta on instrumentaalista: sen tavoitteena on panna kuriin kastittomien kapinointi laajemminkin, eikä siinä siis ole lopulta kyse Veluthasta yksilönä, vaan pahoinpitely on osa laajempaa rakenteellisen väkivallan mekanismia, kastilaitosta, ja kastittomien pitämistä alistetussa, materiaalisesti ja henkisesti marginalisoidussa asemassa. Seuraavaksi käsitelen työni viimeisessä analyysiluvussa hieman tarkemmin muita rakenteellisen väkivallan muotoja ja sitä, miten niitä kuvataan Evariston ja Royn teoksissa.

6. Rakenteellinen väkivalta, väkivaltaiset rakenteet

Colonialist literature is an exploration and a representation of a world at the *boundaries of 'civilization,'* a world that has not (yet) been domesticated by European signification or codified in detail by its ideology. That world is therefore perceived as uncontrollable, chaotic, unattainable, and ultimately evil. Motivated by his desire to conquer and dominate, the imperialist configures the colonial realm as a confrontation based on differences in race, language, social customs, cultural values, and modes of production. (JanMohamed: 1985/1994: 18, kursivointi RA.)

Regardless of their affiliation [...] groups have fallen back on the idea of cultural nationalism, on the over integrated conceptions of culture which present immutable, ethnic differences as an absolute break in the histories and experiences of "black" and "white" people. Against this choice stands another, more difficult option: the theorisation of creolisation, métissage, mestizaje, and hybridity. From the viewpoint of ethnic absolutism, this would be a litany of pollution and impurity. (Gilroy 1993: 2.)

Abdul JanMohammed ja Paul Gilroy puhuvat yllä rajoista sekä niihin ja niiden rikkomiseen liittyvistä vaaroista. Rivien välistä voi päätellä, että he molemmat näkevät selkeästi määritellyt rajat rakenteellisen väkivallan muotoina. Tätä työni viimeistä analyysilukua edeltävissä luvuissa olen keskittynyt pääasiassa yksilöiden väliseen fyysiseen tai henkiseen väkivaltaan. Tässä viimeisessä käsittelyluvussa siirrän tarkastelun yksilöiden välisistä suhteista väkivallan makrotasolle, rakenteelliseen väkivaltaan. Ensimmäisen alaluvun avainsanoiksi nousevat sota ja kolonialismi. Olen erittäin tietoinen siitä, että myös perheinstituutioon kuuluu tietyissä muodoissaan elementtejä, joita voi pitää rakenteellisena väkivaltana. Kastilaitos puolestaan edustaa rakenteellista väkivaltaa mitä selkeimmin. Viittaan perheeseen ja kastilaitokseen jonkin verran, mutta luku 6.1. olisi kuitenkin muodostunut liian sekavaksi, jos olisin yrittänyt käsitellä kaikkia näitä rakenteellisen väkivallan muotoja sen puitteissa, joten perheeseen ja kastilaitokseen liittyvä rakenteellinen väkivalta jää nyt sivuosaan. Katson, että sitä on tämän työn puitteissa käsitelty riittävästi edellisissä luvuissa.

Koloniaalisen väkivallan voi tosin määritellä vielä erikseen omaksi alalajikseen, kuten tekee kenialaista kirjallisuutta tutkiva Tirop Simatei (2005: 85) artikkelissa "Colonial Violence, Postcolonial Violations: Violence, Landscape, and Memory in Kenyan Fiction". Simatein mukaan koloniaalinen väkivalta tarkoittaa niitä suhteita, prosesseja ja ehtoja, jotka liittyivät kolonialistisiin käytäntöihin ja jotka tekivät väkivaltaa kolonisoitujen fyysistä, sosiaalista ja/tai henkistä integriteettiä kohtaan, vaikuttaen samalla myös valloittajiin itseensä. Kolonialismiin kuuluu myös ideologinen ja epistemologinen väkivalta, eli valloitetujen kansojen määrittelemisen rodullisesti

alempiarvoisiksi ja heikommiksi. Tällainen väkivalta auttaa oikeuttamaan kolonialismin esittämällä, että muun muassa Afrikan ja Aasian kansat ansaitsevat luonnostaan tulla valloitetuksi, sillä he eivät ole kykeneviä hallitsemaan itse itseään. Kolikon toisella puolella ovat tietysti kolonialistit, jotka rodultaan parempina ja voimakkaampina automaattisesti ansaitsevat hegemonisen asemansa. (Ks. Boehmer 1995/2005: 77.) Tästä huomaamme, että siinä missä yksilöiden välinen väkivalta ja aggressiivisuus eivät aina saa pelkästään tai edes pääasiassa fyysisiä muotoja, on myös rakenteellisella väkivallalla immateriaalinen, henkinen puolensa. Tässä alaluvussa koloniaalisen väkivallan kolonisoitujen psykologisen ja sosiaalisen integriteetin rikkoutumisen muotojen analysoiminen on erittäin tärkeässä osassa.

6.1. Sota ja kolonialismi

David Punter (2003: 193) kiinnittää artikkelissaan “Arundhati Roy and The House of History” huomion siihen, että goottilaista romaania ja postkoloniaalista kirjallisuutta yhdistää muuan tärkeä seikka. Molemmat kirjallisuuden lajit (oletettavasti etenkin silloin, kun ne menevät limittäin) pohjautuvat tietynlaiseen käsitykseen historiasta ja siitä, ettei menneisyyttä voi koskaan kokonaan paeta: “[t]he recurrent sense [...] that the past can never be left behind, that it will reappear and exact a necessary price.” Historiaan liittyy väkivallan ja tuhon uhka myös toisessa kohdeteoksessani *The Emperor's Babe*: “For [Bernardine Evaristo and Zadie Smith] History is an artefact to be handled with care, since it can blow up in their protagonists' faces [...]” (Cuder-Dominguez 2004: 187.) Edellä lainattuun esimerkkiin voisi Smithin ja Evariston rinnalle lisätä Royn väitteen uskottavuuden mitenkään kärsimättä. Väittäisin jopa, että Cuder-Dominguezin havainto sopii suorastaan paremmin Royn ja Smithin teoksiin sekä mahdollisesti Evariston muuhun tuotantoon kuin *The Emperor's Babe* -romaniin. Viimeksi mainittu näet ottaa historiaa sarvista, ja pakottaa sen hyväksymään päähenkilönsä. Romaani ei suinkaan kohtele historiaa silkkihansikkain, mikä käy ilmi jo teoksen avaavasta Oscar Wilde sitaatista: ”The one duty we owe to history is to rewrite it.” Silti on totta, että myös Zuleika joutuu lopussa antautumaan historiallisen tilanteen vaatimille tosiasioille, eli miehensä vallalle perheinstituutiassa.

The God of Small Things antaa Historialle monenlaisia muotoja ja merkityksiä. Toisaalta se on kaikkien alistavien ja väkivaltaisten voimien metafora. Lakoffin ja Johnsonin ontologiseksi metaforiksi nimittämiinsä kuuluvat muun muassa ne ilmaukset, joissa jokin objekti määrittyy henkilöksi, eli lyhyemmin sanottuna *personifikaatio* (Lakoff & Johnson 1980/2003 25–33). *The*

God of Small Things -romaanissa historia määritellään henkilöksi, eli personifoidaan. Seuraavassa esimerkissä personoitu pahansuopa velkoja Historia kerää saatavansa:

Kari Saipu's house was the History House (whose doors were locked and windows open). And that inside, map-breath'd ancestors with tough toe-nails whispered to the lizards on the wall. That History used the back verandah to negotiate its terms and collects its dues. That default led to dire consequences. That on the day History picked to square its books, Estha would keep the receipt for the dues that Velutha paid. (GST: 199.)

Kuten yllä olevasta huomataan, historia metaforisoituu myös taloksi. Metafora on alun perin Chackon, joka luennoi kaksosille kolonialismista: “[Chacko] explained to them that history was like an old house at night. With all the lamps lit. And ancestors whispering inside.” (GST: 52.) Talometaforan merkitystä teoksessa ei voine liikaa korostaa, vaan sitä voisi itse asiassa pitää yhtenä tärkeimmistä avaimista, kun tulkitaan Royn tekstiä. Punter (2003: 194) huomauttaa, että oikeastaan romaanista löytyy kolme taloa. Ensimmäiset kaksi ovat konkreettisia, ”oikeita” taloja: Ayemenemin talo ja sen vastarannalla entisen siirtomaaherran hylätty kartano, Kari Saipun talo. Teoksen tarina-ajan alussa Ipen perheen naiset pitävät vielä huolta kodistaan siinä missä Kari Saipun talo on länsimaisista kauhutarinoista tutunoloinen rapistuva kummitustalo. Kun Rahel ja Estha palaavat kotikyläänsä, tilanne on kääntynyt pääläelleen. Heidän vanha kotinsa on nyt suorastaan goottilainen raunio- ja likakasa, mutta joen toisella puolella talo on kunnostettu hienostohotelliksi uima-altaineen ja ilmastointilaitteineen. Kolmas taloista on metaforinen Historiatalo. Kaksosten mielessä abstrakti ja konkreettinen yhdistyvät, kun he alkavat kuvitella, että Chacko tarkoittaa Historiatalolla juuri Kari Saipun kartanoa:

Estha and Rahel had no doubt that the house Chacko meant was the house on the other side of the river, in the middle of the abandoned rubber estate where they had never been. Kari Saipu's house. The Black Sahib. The Englishman who had 'gone native'. Who spoke Malayalam and wore mundus. Ayemenem's own Kurtz. Ayemenem his private Heart of Darkness. He had shot himself through the head ten years ago when his young lover's parents had taken the boy away from him and sent him to school. (GST: 52–53.)

Yllä olevassa esimerkissä tulee hyvin esille se, miten Roy viittaa Joseph Conradiin. Nostan jälleen esille Laura Karttusen pro gradu -työn, jossa hän analysoi Conradin *Heart of Darkness* -pienoisromaanin Royn pohjatekstinä niin oivaltavasti, ettei siihen jää mielestäni paljonkaan lisättävää. Karttunen (2005: 55) tuo esille sen, että Conradin teos sijoittuu sekä ajallisesti että sisällöllisesti kolonialismin taitekohtaan, jossa ylevän, mutta valheellisen sivistysajattelun oikeuttama siirtomaiden sorto ja riisto alkoi paljastua. Conradilla pimeyden sydämessä paljastuva väkivalta juontaa kuitenkin vielä juurensa ainoastaan yksilöllisiin kieroutumiin. Yhteiskunnan

ulkopuolella Kurtz voi antautua vieteilleen, mutta muuten kolonialismin idea säilyy perusteltuna ja oikeutettuna. Karttusen mukaan se, että Roy laittaa Veluthan pahoinpitelyn tapahtumaan juuri Historiatalon kuistilla siirtää huomion yksilöpatologiasta kolonialistiseen väkivaltaan. Roylla Pimeyden sydämessä tapahtuva pahoinpitely paljastaa rakenteellisen väkivallan, joka ulottuu kaikkiin kolonialismin muotoihin, paljastaen näin myös rakenteellisen väkivallan *Pimeyden sydämessä*, vaikka Conradin teoksessa sitä ei vielä tunnistettukaan. Näin Conradin ja Royn teokset saavat uusia tulkintamahdollisuuksia toistensa läpi luettuina. (Emt.: 55–57, 59–60 & Karttunen 2008: 439.) *Heart of Darkness* liittyy tavallaan myös toiseen kohdeteokseeni, tosin epäsuoremmin. Evaristo rakentaa romaanissaan asetelmaa, jossa historiallisen imperiumin keskus Rooma rinnastuu brittiläisen imperiumin keskukseen eli Lontooseen. Charles Marlow puolestaan aloittaa kertomuksensa matkasta alas Kongo-jokea kohti Kurtzia ja pimeyden sydäntä vertaamalla Englantia Rooman alusmaana Afrikan maihin Britannian hallinnassa. Thamesille ankkuroidussa laivassa hän pohtii Brittein saarten menneisyyttä yhtenä maapallon pimeistä paikoista, ennen kuin roomalaiset tulivat ja toivat sivistyksen tullessaan: ”Light came out of this river since – you say Knights? [...] But darkness was here yesterday.” Marlow vertaa brittiläistä ja roomalaista imperiumia ja toteaa, etteivät roomalaiset olleet kunnan kolonialisteja, ainoastaan valloittajia. Heidän väkivaltansa on Marlow’n näkökulmasta liian raakaa, mutta ei tarpeeksi tehokasta. (Conrad 1902/2006: 3–4.)

Punterin analyysissä *The God of Small Things* kertoo tarinan, jota ei pitäisi voida kertoa, koska historialliset voimat ovat voimaa käyttäneet vaimentaneet intialaisten äänet ja tarinat, ja korvanneet ne englantilaisten vastaavilla. Juuri tästä seuraa Punterin mukaan narratiivin katkonaisuus ja aikatasojen väkivaltainen hyppely: vaiennetut tarinat kummittelevat tekstissä. (Punter 2003: 194.) Roy laittaa ajatuksen vaiennetuista äänistä Chackon suuhun, kun tämä saarnaa Rahelille ja Esthalle kolonialismin jälkivaikutuksista. Chacko tiivistää kolonialistisen väkivallan immateriaalisen puolen metaforaan ”unelmien sodasta” (”War of Dreams” (GST: 53)), jonka seurauksena intialaiset on suljettu oman Historiatalonsa ulkopuolelle, mistä he voivat tarkkailla tapahtumia, mutta eivät osallistua niihin. Unelmien sodan häviäminen saa Chackon mukaan intialaiset omaksumaan brittien näkökulman historiasta, eli rakastamaan valloittajiaan ja halveksimaan itseään. Tässä on jälleen yksi yhtäläisyys kohdeteosteni välillä, sillä Zuleika puhuu myös siitä, kuinka sivistyksen määrittelevät auktoriteetit vaientavat hänen äänensä ja tarinansa. Zuleika tosin tekee sen hilpeään tapaansa hyvin suorasukaisesti, eikä monipolvisia metaforia käyttäen, kuten Chacko:

Then he made me learn Virgil’s *Aeneid*
off by hear for Roman history class. [...]

Says all the notable poets were men, [...]

[...] and anyway,
I'd never write good poetry because what did

I know about war, death, the gods,
and the founding of countries?

But you see, Dad, what I really want to read
and hear is stuff about us, about now,

about Nubians in Londinium, [...] (EB: 84–85.)

Vielä muutama sana siitä, miten *The God of Small Things* käyttää rakenteellista väkivaltaa luomaan historiallista kontekstia ja vertausten sekä metaforien lähteenä. Tekstissä usein toistuvia elementtejä ovat sota ja sotaan liittyvä terminologia. Monesti tekstissä mainitaan jokin historiallinen sota, joka on menossa jonkin henkilöille käänteentekevän elämäntapahtuman taustalla. Kiina ja Intia käyvät sotaa, kun kaksoset syntyvät – sota syttyy Ammun ollessa kahdeksannella kuulla raskaana, ja synnytyksen aikaan maassa kiertää huhuja siitä, että Kiina pian valloittaa Intian. Kaksosten isän väkivaltaisuus alkaa kohdistua lapsiin samaan aikaan, kun sota Pakistanin kanssa alkaa. Uutiset Intian häviöstä puolestaan saavuttavat maan silloin, kun Ammu palaa ilman lupaa vanhempiensa kotiin Ayemenemiin. (GST: 40 & 42.) Jouluna 1969 kaksosten lapsuuden loppu lähestyy, ja Yhdysvallat pommittaa Vietnamia: ”Further east, in a small country [...], enough bombs were being dropped to cover all of it in six inches of steel.”³⁴ (GST: 35.) (Myös *The Emperor's Babe* -romaanin taustalla käydään sotaa, onhan keisari Severus tullut Britanniaan nimenomaan sotaretkelle.) Roy'n tekstissä sotasanasoa käytetään myös yksittäisten vertausten ja metaforien lähteenä, kuten seuraavasta esimerkistä voi havaita:

Heaven opened and the water hammered down, reviving the reluctant old well,
greenmossing the pigless pigsty, carpet bombing still, tea-coloured puddles the way
memory bombs still, tea-coloured minds. The grass looked wetgreen and pleased.
Happy earthworms frolicked in the slush. (GST: 10.)

Viimeksi lainatussa esimerkissä Roy aloittaa antamalla luonnonilmiölle, tässä tapauksessa sateelle, ihmisen toimintaan liittyviä metaforia. Toiminta, josta metafora on tehty, voi olla potentiaalisesti (hammering) tai konkreettisesti (carpet bombing) väkivaltaista. Tämän jälkeen trooppia

³⁴ Roy rinnastaa Keralan ja Vietnamin myös esseessään ”The Loneliness of Noam Chomsky” kertoessaan lapsuuden muistoistaan liittyen Vietnamin sotaan ja sen representaatioihin: ”As a child growing up in the state of Kerala, in South India – where the first democratically elected Communist government in the world came to power in 1959, the year I was born – I worried terribly about being a gook. Kerala was only a few thousand miles west of Vietnam. We had jungles and rivers and rice-fields, and communists, too. I kept imagining my mother, my brother, and myself being blown out of the bushes by a grenade, or mowed down, like the gooks in the movies, by an American marine with muscled arms and chewing gum and a loud background score. In my dreams, I was the burning girl in the famous photograph taken on the road from Trang Bang.”

laajennetaan tekemällä siitä vertaus ihmisen kognitiiviselle toiminnalle, eli muistille: muisti pommittaa mieltä sateen tapaan. Tämän kielikuvan avulla tekstiä voi tulkita niin, että muisti on teoksessa hajottava ja vaarallinen voima. Mattopommitus on erityisen tuhoisa sodankäynnin muoto, jonka kohteeksi joutuvat yleensä varsinkin siviilit ja jonka tavoitteena on aiheuttaa mahdollisimman laajaa hävitystä. Mattopommituksen jälkeen maisema on tyhjä, kuollut. Tekstissä on kuitenkin mielenkiintoinen ristiriita. Sade, jonka metaforana pommitus toimii, ei suinkaan tapa maisemaa, vaan herättää sen henkiin (reviving). Ankaran monsuunisateen tuloksia kuvaillaan hyvin positiivisella sanastolla (pleased, happy, frolicked). Niinpä tekstiä voisi tulkita siten, että muisti määrittyy kaksinkertaisen, käänteisen metaforansa (muisti on sade, sade on pommitus) kautta potentiaalisesti sekä tuhoavaksi että elvyttäväksi voimaksi.

Vuosia Kauhun jälkeen Historiatalosta tehdään hotelli Etelä-Intiaan laumoina saapuville rikkaille länsimaalaisille turisteille. Hotellin nimi on Hotel Heritage, ja Punter kirjoittaa siitä, että hotellista tulee ”pimeyden sydän”, keino hävittää historia näkyvistä. Hän kiinnittää huomion siihen, miten Historiatalon uutta elämää kuvaavassa kohdassa Kauhu pyritään kohtaamaan ja siistimään: ”[by] converting the raw meat and blood of history into something cooked and sanitized” Mutta Punterin sanoin Kauhu on kiinnittynyt itse kieleen, jolla hotellin ahkerien kokkien toimia kuvataan: ”Chopping, disembowelling: in the context of the past events which are interlaced with this vision of a ‘cured’ present, these words shift and change, [...] they do not cover over the past but bestow on it a fateful persistence.” (Punter 2003: 195 & 199–200.)

Itse jatkaisin Punterin analyysia tarkastelemalla sitä, mitä turismi-instituution kerrotaan merkitsevän perinteiselle keralalaiselle teatterille, kathakalille. Kathakali on esittävä taide, joka kehittyi itsenäiseksi tarinankerronnanmuodoksi 1500- ja 1600-luvuilla Intian niemimaan lounaisrannikolla, malayalamkielisellä alueella, joka nykyään tunnetaan Keralana. Nimitys *kathakali* merkitsee tarinanäytelmää, story play. Esitysten aikana kerrotut tarinat ovat näytelmiä, jotka on kirjoitettu vahvasti sanskrit-vaikutteiselle malayalamilla ja jotka pohjautuvat yhteen tai useampaan episodiin Intian uskonnollisen taruston perusteoksista, *Ramayanasta*, *Mahabharatasta* ja puranoista. (Zarrilli 2000: xi & 3.) Kathakali mainitaan tekstissä ensimmäisen kerran Historiataloon perustetun hotellin yhteydessä, sillä kathakali-tanssijat esittävät lyhennettyjä versioita näytelmistään hotellin uimaltaan äärellä. Kyseinen katkelma ennakoii Rahelin ja Esthan välistä inestikohtausta (josta lisää seuraavassa alaluvussa) ja on muutenkin tämän työn aiheen kannalta tärkeä:

In the evenings (for that Regional Flavour) the tourists were treated to truncated kathakali performances [a]ncient stories were collapsed and amputated. Six-hour classics were slashed to twenty-minute cameos.

[...] While Kunti revealed her secret to Karna on the river bank, courting couples rubbed suntan oil on each other. While fathers played sublimated sexual games with their nubile teenage daughters, Poothana suckled young Krishna at her poisoned breast. Bhima disembowelled Dushasana and bathed Draupadi's hair in his blood. (GST: 127.)

Tulkitsen yllä lainattua tekstiesimerkkiä siten, että Roy käyttää ruumiilliseen väkivaltaan viittaavia verbejä korostaakseen väkivaltaa, jota länsimainen kulttuuri-imperialismi hänen mukaansa tekee paikallisille perinteille.³⁵ Etenkin sanat truncated (katkaistu, typistetty) ja slashed (viillelty) hyppäävät lukijan silmille. Toisekseen löytyy viittaus inestiin, joka vihjaa tuleviin tapahtumiin. Kolmanneksi pitäisi tarkastella myyttiainesta. Phillip Zarrillin (2000: 5–6) mukaan kathakali-näytelmien taustalla on yleisintialainen filosofinen ja uskonnollinen näkemys, jonka mukaan poliittinen ja kosminen järjestys voidaan saavuttaa ja turvata uhraamalla. Perinteisen käsityksen mukaan uhrin on oltava kuningas, joka tuhoaa itse itsensä sodassa. Monet kathakalin tarinat käsittelevät petosta ja Lain palauttamista petoksen jälkeen tappamalla esimerkiksi jokin demoni. (Emt.) Kuten näimme edellisessä pääluvussa, uhraamisen teema kietoutuu vahvasti Veluthan tarinaan ja hänen tappamisensa pitäisi palauttaa Laki ja Järjestys. Kathakalin historia liittyy myös kastikysymyksiin. Koska sitä esitettiin perinteisesti temppelien ulkopuolella, sitä pääsivät teoriassa seuraaman myös kastittomat, mutta käytännössä he eivät aina olleet tervetulleita esityksiin, sillä kastien ja yhteisöjen rajat tuli säilyttää koskemattomina myös kathakali-esityksissä. (Emt: 6–7 & 10.)

Entä miten sitten lukea katkelman mytologista ainesta? Ei liene sattumaa, että se on täynnä petosta, inestiä, väkivaltaa ja kuolemaa. Poothana on naispuolinen demoni, joka on lähetetty tappamaan Krishna-vauva, mutta jonka äidilliset tunteet sylilapsen ruokkiminen herättää. (Zarrilli 2000: 89.) Tämä tarina on *Ramayanasta*. Muut katkelmassa mainitut tarinat ovat *Mahabharatasta*, joka kertoo kahden veljessarjan, Pandavien ja Kauravien välisestä sodasta. Karna on Kuntin poika, jonka isä on Aurinko. Kunti sai neitsyytensä takaisin Karnan syntymän jälkeen, eikä voinut kasvattaa lasta itse, vaan laittoi tämän laatikossa virran vietäväksi. Kunti on myös viiden Kaurava-veljeksien äiti. Aikuisiksi kasvetuaan Karna ystäväystyy Pandavien kanssa ja on sodassa näiden puolella. Draupadi on kaikkien Kauravien yhteinen vaimo, jota Dushasana nöyryyttää muun muassa hiuksista repimällä hävityn noppapelin jälkeen. (Rajagopalachari 1951/1963.) Myyttinen aines toimii Elleke

³⁵ Turismista kolonialismin jatkona kirjoittaa myös esimerkiksi Jamaica Kincaid esseessään *A Small Place* (1988).

Boehmerin (1995/2005: 193–194) mukaan postkoloniaalisessa kirjallisuudessa usein muistutuksena siitä, että paikallisten legendojen jumalat, demonit, soturit, vaihdokkaat ja oudot pedot pystyvät yhä selittämään ja uudelleen määrittelemään yhteisöjä ja identiteettejä, vaikka lähetysaarnajat ja länsimainen sivistys ovat yrittäneet raivata ne tieltään. Boehmer (emt.) näkee perinteisen myyttiaineksen sekoittumisen eurooppalaisen modernismin vaikutteisiin merkinä postkoloniaalisen kirjallisuuden epäpuhtaudesta. Niinpä kathakali-tanssi hotellin uima-altaan äärellä täyttää Royn tekstissä kaksi lähes toisilleen vastakkaista tehtävää: muistuttaa ideoiden sodasta, jossa intialaisten omat äänet tarinat silvotaan ja sotii silpomista vastaan. Kathakali-tanssijoista kerrotaan vielä sekin, että kotiin mentyään he hakkaavat vaimojaan. Intian sosiaalisessa ja taloudellisessa rakenteessa he ovat siis alistettuja väkivallan uhreja, mutta perheinstituution sisällä heillä on valtaa vielä heikommassa asemassa olevien yli, nimittäin naisten.

Monet niin kutsutun kolmannen maailman maiden asioita ajavat aktivistit pitävät globaalia markkinataloutta kolonialismin jälkeläisenä ”kehitysmaiden” riistossa ja tuhoamisessa. Tässä arvioissa väkivaltaisiin instituutioihin kuuluvat myös sellaiset alun perin avustusjärjestöiksi perustetut organisaatiot kuten Kansainvälinen valuuttarahasto IMF ja Maailmanpankki. Kulttuuri-imperialismi puolestaan jatkaa kolonialismin aloittamaan ”ideoiden sotaa”. (ks. esim. Katrak 2006: xii–xiii.) Royn teksti esittää globaalin markkinatalouden ja avustusteollisuuden tuhoisat vaikutukset hyvin eksplisiittisesti. Historiatalon ja Ayemenemin talon välissä virtaava joki on ennen Kauhua kaksosille rakas. Kun Rahel palaa Yhdysvalloista Intiaan, joki on saastunut Maailmanpankin lainoilla ostettujen lannoitusaineiden vuoksi. Nyt joki metaforisoituu sairaaksi vanhukseksi, jonka kansainvälinen institutionaalinen väkivalta on myrkyttänyt ja lähes murhannut: ”Years later, when Rahel returned to the river, it greeted her with a ghastly skulls smile, with holes where teeth had been, and a limp hand raised from a hospital bed.” (GST: 124.) Rakenteellisen väkivallan ilmenemismuodot ovat siis Royn teoksessa monet.

6.2. Rajat ja niiden rikkominen

To me the god of small things is the inversion of God. God's a big thing and God's in control. The god of small things – whether it's the way children see things or whether it's the insect life in the book, or the fish or the stars – there is a not accepting of what we think of as *adult boundaries*. (Arundhati Roy, kursivointi RA)

Tässä viimeisen käsittelyluvun viimeisessä alaluvussa lähdän hieman sivupoluille konkreettisen, toisille ihmisyksilöille ruumiillista tai henkistä (tai varsin usein molempia) aiheuttavan väkivallan käsittelystä. Tarkoitukseni on analysoida sekä Evariston että Royn teoksista niitä kohtia, joissa rikotaan sosiaalisia tai kulttuurisia rajoja, lakeja ja rajoituksia vastaan, eli tehdään niille väkivaltaa. Yhteiskunnan valta asettaa rajoja sille, mikä on normaalia ja epänormaalia voidaan nähdä eräänlaisena rakenteellisena pakkovaltana. Etenkin seksuaalisuuden kontrolli on usein pukeutunut erilaisten uskontoon, perheeseen, kriminologiaan, lääketieteeseen tai koloniaaliseen maantieteeseen liittyvien keksintöjen tai ”totuuksien” kaapuun. (esim. Russo 1993: 10 & 93–94.) Kontrollissa olevien, hyvää ja oikeaa olemisen tapaa edustavien näkökulmasta rajoja vastaan kapinoivat määrittyvät friikeiksi, perversseiksi, hulluiksi tai rikollisiksi. Väkiältä kulkee tällöin siis ikään kuin kahteen suuntaan.

Tässä yhteydessä myös *tabun* käsite tulee hyödylliseksi. Tabu tarkoittaa jotain kiellettyä, mutta sen kiellettyys on voimakkaampaa kuin pelkkä epäsovivuus. Tabun ylläpito voi olla suorastaan yhteiskuntajärjestyksen edellyttäjä. Keith Harvey ja Celia Shalom kirjoittavat teoksen *Language and Desire: Encoding Sex, Romance and Intimacy* (1997: 8–10) johdannossa, että tabua vastaan voi rikkoa kahdella tavalla. Transgressio on yhteisön hyväksymä tapa, joka toteutuu tiettyjen (usein uskonnollisten) seremonioiden yhteydessä. Kun tabu rikotaan tilanteessa, joka on sosiaalisesti hyväksytty, yhteisö paradoksaalisesti vahvistaa perustavanlaatuisia arvojaan ja yhtenäisyyttään ottamalla kollektiivisesti osaa tabun rikkomiseen: tabun kontrolloidulla rikkomisella on näin katarttinen vaikutus. Tämä voi ilmetä vaikkapa tabusanan lausumisena rituaalin yhteydessä. Harvey ja Shalom asettavat siis vastakkain kaksi ilmiötä: “transgression of a taboo” ja “violation of a taboo”. Jälkimmäinen, esimerkiksi saman sanan lausuminen tilanteessa, jossa siihen ei ole virallista lupaa, merkitsee pahaa tekoa. Siihen syyllistyneitä rankaistaan ankarasti, usein kuolemalla tai eristämällä yhteisöstä. Roy nostaa hyvin selkeästi ja eksplisiittisesti esille ajatuksen henkilöistään

lakien (tabujen?) rikkojina. Sanasta transgressors huolimatta kyse on enemmänkin ”violation of a taboo” -ilmiöstä:

Perhaps, Ammu, Estha and she were the worst transgressors. But it wasn't just them. It was the others too. They all broke the rules. They all crossed into forbidden territory. They all tampered with the laws that lay down who should be loved and how. And how much. The laws that made grandmothers grandmothers, uncles uncles, mothers mothers, cousins cousins, jam jam, and jelly jelly. (GST: 31.)

Yhteiskunnan asettamien rajojen lisäksi myös ruumiin rajojen rikkominen voidaan nähdä väkivaltana. Eräs naisen luontoon liittävä elementti on raskaus ja synnytys. Kyky kantaa ja synnyttää lapsia on vuosisatojen varrella herättänyt monenlaisia tulkintoja naisen ”perimmäisestä luonteesta”, mutta sen on usein katsottu sitovan naiset miehiä tiukemmin luontoon, maahan ja ruumiillisuuteen. Nainen on siis äitinä osa Äiti-maata, henkisyteen, kulttuuriin ja jumalallisuuteen representoituvaan mieheen verrattuna ”alempana”. Toisaalta naisen rooli lisääntymisessä antoi aiheen otaksua, että naisilla oli kyltymätön seksivietti: ”e.g., since 'women were constructed for breeding, it followed that they were by nature insatiable for sex and children'.” (Sondergard 2002: 22, sit. Mendelson & Crawford 1998: 26.)

Paradoksaalista kyllä (mutta tietyllä kierolla tavalla järkeenkäypää) synnytys ja etenkin imettäminen on siis nähty myös kauhistuttavana, jopa luonnottomana. Esimodernilla ajalla ihanteellinen ihminen esitettiin ”suljetun ruumiin” -metaforalla. Suljettu ruumis edusti ylevää kontrollia, jota vastaan naisen ruumiin luonnolliset toiminnot rikkovat kolmella tavalla: vuotamalla verta kuukautisten aikana, synnyttämällä ja imettämällä. Naisen ylevä äidillinen tehtävä, imettäminen rikkoo ”suljetun ruumiin” ideaalia vastaan, ja on siten luonnotonta ja hirviömaista kuten kuukautisvuotokin. Molempien nähtiin liittyvän kauhistuttavalla tavalla vereen: imetyksessä naisen rinnat muuttavat veren maidoksi. Nämä ”rikkomukset” nähtiin lisätodisteina naisen alemmuudesta mieheen nähden, ja oikeutuksena naisen ruumiin ja seksuaalisuuden kontrollointiin. (Emt. & Little 2000: 109–110.) Suljetun ruumiin ideaalin kannalta naisruumis on iljettävä, väärä. En väitä, että kukaan enää tietoisesti uskoisi yllä kuvatun kaltaisiin todisteluihin, mutta niiden kulttuurihistoriallinen merkitys saattaa edelleen tuntua.³⁶ ”Synnyttäminen ja sellaiset ruumiintoiminnot kuin syöminen ja ulostaminen ovat monesti kuvauskohteita sellaisissa kaunokirjallisissa teksteissä, joissa korostuu kysymys ihmisen identiteetistä ja tavasta ilmaista itseään ruumiinsa kautta.” (Laitinen 2000: 92.) Zuleika haaveilee lapsista (”If I had a little girl... / I would call her... Claudia.” (EB: 67), mutta kuten edellä mainittiin, hän ei voi saada lapsia, vaan kuukautiset tulevat yhä uudestaan.

³⁶ Kenties triviaali ja varsin huvittavakin moderni esimerkki on South Park -televisiosarjassa opettaja Mr. Garrisonin tokaisu: ”I don't trust anything that can bleed for five days and survive”.

Kuukautisista kirjoittamassaan runossa Zuleika valittaa myös sitä, miten kaupungin muurit sulkevat *hänet* sisäänsä, eikä hän ole koskaan päässyt ulkopuolelle. (EB: 109.)

Myös Rene Girard (1972/2004: 54.) ottaa esille kuukautisveren epäpuhtauden ja tuon epäpuhtauden yhteyden väkivaltaan. Kuukautisveren asema tabuna primitiivisissä yhteiskunnissa on hyvin tunnettu tosiasia. ”Kuukautisveri on epäpuhdasta.” Mutta mistä tabu johtuu, ja mikä on sen yhteys väkivaltaisesti vuodatettuun vereen? Girardin mukaan kuukautisveren herättämän kauhun ei pitäisi hämmästyttää, sillä sama koskee *kaikkea* rituaaliuhrien ulkopuolella vuodatettua verta. Kuukautisveren lisäksi tämä pätee muun muassa onnettomuuksissa ja väkivallanteoissa. Verenvuodatus herättää poikkeuksetta pelkoa. Kuukautisveri tabuna on Girardinkin mukaan poikkeuksellinen. Sitä ei siis voida sivuuttaa vain yleisen säännön yksittäistapauksena. Girard ei usko, että ihmisillä olisi koskaan ollut minkäänlaisia vaikeuksia erottaa toisistaan kuukautisverta ja verta, joka vuotaa murhan tai onnettomuuden seurauksena. Hän väittää, että kuukautisveren epäpuhtaudella on selvä yhteys seksuaalisuuteen, mikä tekee sen epäpuhtaudesta äärimmäistä monissa yhteiskunnissa. Seksuaalisuus puolestaan olisi epäpuhdasta siksi, että se liittyy väkivaltaan. Girardin mukaan tapetun miehen veren epäpuhtautta ei kuitenkaan voida palauttaa kuukautisveren epäpuhtauteen. Kuukautisveren epäpuhtauden tulkinta sitä vastoin löytyy, kun se palautetaan *sekä* rikoksen seurauksena vuotavan veren epäpuhtauteen *että* seksuaalisuuteen. (Kursiivit RA.)

Naisten sukupuolielimet ovat säännöllisen verenvuodon paikka: tällä seikalla on aina ollut ihmeellinen vaikutus kaikkiin ihmisiin kaikkialla maailmassa, koska se näyttäisi vahvistavan ilmiselvän läheisyyden seksuaalisuuden ja väkivallan mitä moninaisimpien muotojen välillä, jotka nekin ovat taipuvaisia aiheuttamaan verenvuotoja.” (Girard 1972/2004: 54–56.)

Ilmeisesti Girard siis päätyy lopulta kuitenkin päättelemään, että symbolisella tasolla ihmisillä *on* vaikeuksia erottaa kuukautisveri ja väkivallan seurauksena vuotava veri. Puhuin aiemmin suljetun ruumiin ideaalista ja sen rikkomisen yhteydestä väkivaltaan. Mihail Bahtinin (1965/1995 12) mukaan groteskissa realismissa asia on juuri päinvastoin. Siinä missä ”uuden ajan kaanonit” näkevät ruumiin erillään muusta maailmasta, sulkeutuneena ja pysähtyneenä, groteskin realismin ruumis elää aukoistaan. Groteskiudessa korostuu ruumiin alapuoli ja sen yhteys alennustiloihin, saastaan, kuolemaan ja jälleensyntymään. Groteski ruumis on avoin, epäsäännöllinen ja muutoksen tilassa: se yhdistyy epäviralliseen, matalaan kulttuuriin ja sosiaaliseen muutokseen. (Emt. & Russo 1993: 8.) Groteskius (esimerkiksi kuukautisvuoto ja ulosteet) ovat osa Evariston arsenaalia. Aiemmin näimme, kuinka Zuleika laski alleen joutuessaan kohtaamaan väkivaltaisen spektaakkelin gladiaattorinäytöksessä. Myöhemmin Zuleika yhdistää alatyylisen ruumiintoiminnon ylevään henkiseen luovuuteen: ”[...] poems are pouring outa me like piss.” (EB: 189.) Ruumiin alapuolen

toimintojen kuvaaminen ei jää tähän. Zuleikan ja Felixin huvilaan on rakennettu hieno yksityinen käymälä, jota koristaa myyttiaiheinen seinämaalaus. Seinämaalaus kuvaa vedenneitoja pastoraalisessa idyllissä, johon groteski ruumiintoiminto – ulostaminen – luo ristiriitaa:

Temple of Excrementum.

I feel the snakes breathe of the early sun,

sweat streaks down my arms
as I struggle to release yesterday's gourmet

cuisine, processes, mashed-up, trying
to burst forth into the aqueduct below. (EB: 63.)

Zuleikan, Alban ja Venuksen muodostama kolmikko rikkoo kunnollisen roomalaisuuden rajoja jokainen omalla tavallaan. ”Roomalaisuutta” voi tässä yhteydessä pitää myös ”englantilaisuuden” allegoriana. Kunnan roomalainen on ”syntynyt ja kasvanut pääkaupungissa” (EB: 53). Zuleika kohtaa ihonväriinsä pohjautuvaa rasismia vain kerran pari, mutta hänet sekä Venuksen ja Alban erottaa todellisista roomalaisista ennen kaikkea se, että he eivät kuulu koulutettuun keskiluokkaan. Lisäksi he rikkovat kaikki heteroseksuaalisuuteen perustuvan ydinperheen ihannetta vastaan. Alba ja Zuleika pettävät miehiään, Venus koko miehisen sukupuolen. (Cuder-Dominguez 2004: 178–182.)

Kuten sanottu, synnyttäminenkin voidaan nähdä groteskina. Roy kuvaa hyvin värikkäästi Ammun vaikeaa matkaa synnyttämään kaksosia valtavan mahansa kanssa. Auton mentyä rikki ”hugely pregnant Ammu” (GST: 3) ja hänen miehensä joutuvat matkustamaan bussilla, missä miehen on pideltävä vaimonsa mahasta kiinni, ettei se hyllyisi. Groteskin ruumiin tunnusmerkkeihin kuuluvat myös ulokkeet, joten ei liene liian suuri tulkinnallinen hyppy pitää myös valtavan suurta mahaa tiettyssä mielessä groteskina. Kun kaksoset ovat syntyneet, Ammu tarkastaa, että nämä sopivat normaalin rajoihin, eivätkä ole epämuodostuneita tai hirviömäisiä. Häneltä jää kuitenkin jotain huomaamatta yksilöllisen persoonallisuuden rajat ylittävä ”siamilainen sielu”:

Ammu checked them for deformities before she closed her eyes and slept.

She counted for eyes, four ears, two mouths, two noses, twenty fingers and twenty perfect toe-nails.

She didn't notice the single Siamese soul. (GST: 40–41.)

Kaksosuudessa on perinteisissä yhteisöissä nähty jo sinänsä jotain vaarallista, sillä se aiheuttaa pelkoa erojen häviämisestä. Rahel ja Estha ovat lisäksi nuoria, eikä heidän maailmassaan ole eroja. Heidän kielipelinsäkin uhmaavat rajoja. (Karttunen 2005: 75–77.) Postkoloniaaliset tutkijat ovat puhuneet paljon hybridisyydestä, iloisesta identiteettien leikistä, jossa erot kadottavat hierarkkisen

merkityksensä. Hybridisyys ja ”kolmas tila” voidaan nähdä myös uhkaavina ilmiöinä. Kolonisoijan ja kolonisoidun peilautuessa väkivaltaiset teot ”hävittävät ambivalenssin ja paljastavat manikealaisen dualistisen maailman”. Onkin sanottu, että Royn romaanissa hybridisyyden mahdollisuus synnyttää pelkoa ja pelko purkautuu Veluthan pahoinpitelynä. (Emt.: 77.) Rajojen rikkomisen vaaroista puhuvat myös tämän luvun avaavat sitaatit.

The God of Small Things kuvaa monia pariskuntia, jotka heteroseksuaalisuudestaan huolimatta rikkovat yhteiskunnan rakkaus- ja seksisuhteille asettamia rajoja vastaan. Chacko ja Margaret ovat ”eriroutuisia”, mikä koituu myös heidän tyttärensä tuhoksi, sillä kuten Punter (2003: 199) kirjoittaa, Sophie Mol rikkoo rajoja pelkällä olemassaolollaan. Välitilaan kuuluvilla Sophiella ja Veluthalla³⁷ ei näin ollen ole toivoa: “Their fates are not in the hands of individuals; rather, they fall victim, like the Gothic heroine, to a war-machine, an apparatus of terror that has no regard for individual subjectivity, that grinds on regardless.” Ammun mies kuuluu väärään uskontokuntaan ja Velutha kasittomana lähes kaiken kanssakäymisen ulkopuolelle. Näiden tapahtumien jälkeen, kun Rahel ja Estha molemmat palaavat Keralaan, he rikkovat sääntöjä vielä kerran menemällä sänkyyn keskenään lähisukulaisuudesta huolimatta. Tämä tapahtuu kesäkuussa, eli he ovat viettäneet lapsuudenkodissaan jo jonkin aikaa.³⁸ Estha ei puhu vielä kukaan, mutta on ottanut tavakseen kävellä tuntikausia yhteen menoon päämäärättömästi ympäri kylää ja maaseutua. Baby Kochamma pilkkaa Rahelia siitä, ettei tämäkään ole saanut veljensä hiljaisuutta rikkoutumaan. Tilanne kärjistyy katkeamispisteeseensä, kun Rahel ja Estha sattumalta tapaavat kathakali-esityksessä. Laura Karttunen (2005: 76) on huomannut, että Rahelin ja Esthan rakastelukohtausta kuvataan hyvin samanlaisin termein kuin Ammun ja Veluthan, eli niiden tulkitseminen samantapaisiksi rikoksiksi on varsin perusteltua.

Kaiken kaikkiaan molempien romaanien maailmat rajoittavat henkilöhahmojensa elämää monilla säännöillä ja rajoilla, joita vastaan he sitten enemmän tai vähemmän onnistuneesti kapinoivat. Kapinoinnin voi nähdä väkivaltaana järjestäytynyttä yhteiskuntaa vastaan, mutta se liittyy työni teemaan toisellakin tavalla: kapinoimalla henkilöt asettavat itsensä alttiiksi väkivaltaisen koston uhalle.

Olen näissä työni neljässä analyysiluvussa tarkastellut väkivaltaa mies- ja naisnäkökulmasta, sekä

³⁷ Velutha ei ole kunnan kastiton, mutta ei missään nimessä myöskään kastillinen.

³⁸ Teoksen ensimmäinen lause viittaa siihen, että paluu on tapahtunut toukokuussa: ”May in Ayemenem is a hot, brooding month.” Tämän voi muuten lukea viittauksena T.S. Eliotiin ja yhteen englannin kielen kuuluisimpaan runokatkelmahan, Aution maan avaussäkeeseen: April is the cruelest month.

yksilöiden että yhteisöjen välisenä ilmiönä. Työn kuluessa on käynyt ilmi, että väkivalta on kompleksinen ilmiö, jonka kielellistä ja kerronnallistamista voi lähestyä monesta eri näkökulmasta. Nyt onkin aika siirtyä johtopäätöksiin.

7. Lopuksi

Pro gradu -työni alkoi monessa mielessä jo noin viisi vuotta sitten, kun ensimmäisen kerran luin Teresa de Lauretisin artikkelin ”The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender”. Kyseisessä artikkelissa de Lauretis väittää, että mies ei voi olla seksuaalisen väkivallan uhri, sillä kun mies raiskataan, hänestä tehdään nainen, hänet raiskataan naisena. Väite tuntui feminististä tietysti houkuttelevalta, mutta sai myös miettimään, mitä empiirisiä perusteluja sille voisi löytää, puolesta tai vastaan. Koska olin juuri tuolloin lukenut Bernardine Evariston romaanin *The Emperor’s Babe*, syntyi ajatus kirjoittaa essee, jossa testaisin de Lauretisin väitettä kyseinen romaani ”laboratorionani”. Aivan selvää vastausta en tietenkään saanut, mutta kylläkin viittauksia siihen suuntaan, että väkivallan suora ja epäsuora ilmaiseminen vaikuttavat ainakin jossain määrin eri tavoin naisiksi ja mieheksi identifioitujen henkilöhahmojen sukupuolisuuden luentaan. Jälkikäteen toki ymmärrän, että tuosta lähtökohdasta oli vaikea, ellei mahdoton saavuttaa mitään viatonta lukutapaa. Valitsemani näkökulma ohjasi lukemaan pienetkin vihjeet sukupuolisuuden horjumisesta siten, että ne tukivat de Lauretisin väitettä. Aihe tuntui kuitenkin edelleen kiinnostavalta, joten kirjoitin seminaarityöni erilaisiin väkivallan kuvauksiin käytetystä kielestä Evariston teoksessa. Sukupuoli ja toimijuus -näkökulmat pysyivät mukana. Halusin jatkaa samojen aiheiden tiimoilta pro gradu -työssäni, mutta laajentaa niiden tarkastelua myös muuhun kaunokirjalliseen tuotantoon kuin *The Emperor’s Babe*. Arundhati Royn romaania *The God of Small Things* minulle tarjosi alkujaan professori Pekka Tammi. Royn teksti ja teoksessa kerrottu tarina tuntuivat ensi lukemalta mielenkiintoisilta väkivallan kuvausten ja sukupuolisuuden kannalta.

Mitä väkivallan muotoja kohdetekstit käsittelevät? Miten esimerkiksi kuvakielisyys toimii väkivallan kuvauksissa? Mitä voi päätellä teosten intertekstuaalisista kytköksistä? Muun muassa näihin kysymyksiin olen etsinyt vastauksia työni käsittelyluvuissa. Vastausten löytäminen on edellyttänyt usean tason analyysiä. Olen pureutunut tekstin yksityiskohtiin huolellisen lähiluvun avulla, eli tarkastellut yksittäisiä sanavalintoja ja trooppeja, sekä pyrkinyt jäljittämään teksteissä käytettyjen metaforien ja symboleiden luomia konnotaatioita sekä sitä, millaisia tulkintoja niiden pohjalta voisi tehdä. Tällainen pikkutarkka lähiluku muodostaa leijonanosan työstäni, mutta ajoittain olen pyrkinyt myös tarkastelemaan teosten makrotasoa, esimerkiksi niiden kerronnallisia ratkaisuja ja intertekstejä. Zuleikan rakentama Persefone-myytti, tulimetaforat sekä Pappchin yöperhosen monet symboliset merkitykset osoittautuivat työn kuluessa hyvin hedelmällisiksi tulkinnan avainkohdiksi.

Huolellinen luenta paljasti kohdeteoksistani jopa yllättävän monia väkivallan muotoja ja tasoja. Ensimmäinen lukukerta saattaa jättää Evaristolta mieleen lähinnä vaikuttavasti kirjoitetun raiskauskohtauksen ja Roylta Pappachin väkivaltaisuuden sekä Veluthan pahoinpitelyn. Myöhemmät lukukerrat nostavat molemmista teoksista esiin myös henkisen ja rakenteellisen väkivallan muotoja uudella tavalla. Tosin tässä täytyy ottaa huomioon sekin, että valitsemani näkökulma tietysti ohjasi etsimään teksteistä väkivaltaa, mikä puolestaan johtaa sitä löytämäänkin. Olen kuitenkin pyrkinyt välttämään ylitulkintoja, enkä ole esimerkiksi tulkinnut Rahelin ja Esthan välisiä pieniä kinoja väkivallaksi, vaikka se välillä houkuttelikin.

Yksi tämän työn tavoitteista oli tarkastella, eroavatko väkivaltaisten tilanteiden kuvaukset toisistaan uhrin sukupuolisuuden mukaan. Tätä tarkoitusta varten kohdeteokseni eivät kenties olleet parhaat mahdolliset, sillä niissä väkivallan tilanteet ja niiden kerronnallistaminen ovat niin kovin erilaisia, ei vain hahmojen sukupuolen, vaan esimerkiksi kertojan ja fokalisoijan osalta. Voiko esimerkiksi Zuleikan raiskauksen ja Veluthan pahoinpitelyn kuvausten välisten erojen perusteella tehdä mitään päätelmiä sukupuolisuudesta, kun ne ovat kerronnallisesti lähes toistensa vastakohtat? Silti havaitsin kaikkien pahoinpideltyjen mieshahmojen kohdalla hieman sosiaalisen sukupuolen horjuvuutta siinä mielessä, että väkivallan kohteiksi joutuneiden mieshahmojen maskuliinisuus asettautuu ainakin hieman kyseenalaiseksi. Väkivaltaa käyttävän hahmon maskuliinisuus taas tuli selvimmän esille Zuleikan ystävän Venuksen kohdalla, sillä hänen täytyy palata aikaisempaan miehiseen identiteettinsä voidakseen puolustaa itseään väkivallalta aggressiivisesti ja väkivaltaisesti.

Sukupuolisuudesta puhuttaessa, voisi ainakin Evariston teoksen kohdalla kärjistäen sanoa, että sen sisäinen logiikka tarjoaa Zuleikalle vain huonoja vaihtoehtoja. Hän on joko vaiennettu nainen, väkivallasta kärsivä uhri, tai kuollut. Ajallisesti näiden kahden ääripään väliin sijoittuu aika, jolloin hän ottaa jotakuinkin aktiivisen, seksuaalisuudestaan nauttivan naisen roolin. Tämä on Zuleikalle vapauttava ja voimauttava kokemus, mutta se myös johtaa viime kädessä hänen kuolemaansa. Toisekseen on muistettava, että jos otaksomme romaanin luoman maailman heijastavan roomalaista käsitystä seksuaalisuudesta, tekee suhde ja Zuleikan aktiivinen rooli siinä hänestä vaarallisen miesnaisen, maskuliinisen kummajaisen, joka uhkaa koko yhteisön turvallisuutta. Anarkistista ja itsekeskeistä Zuleikaa moinen saattaisi tosin ilahduttaa. Etenkin teoksen loppupuolen tapahtumia leimaa väistämättömyys, antiikin tragedioista tuttu vääjäämätön eteneminen kohti ennalta määrättyä onnetonta loppua. Tämä vähentää entisestään Zuleikan mahdollisuutta osallistua aktiivisesti oman

elämänsä kulkuun. Lyhyttä lapsuuttaan lukuun ottamatta hänellä ei tunnu olevan sananvaltaa siihen, mitä hänelle seuraavaksi tapahtuu.

Myös *The God of Small Things* -romaanissa tapahtumat esitetään väistämättöminä. Vaikutelma syntyy osin muun muassa kerrontatekniikan seurauksena. Ennakoinnit tuovat tulevan tragedian, Veluthan ja Sophie Molin kuolemat, esille jo hyvin varhaisessa vaiheessa kertomusta, joten lukija tietää odottaa sitä pitkään ennen kuin tarina etenee siihen pisteeseen asti. Osin vääjäämättömyyden tuntua aiheuttavat jo aiemmin yksityiskohtaisesti analysoidut kielikuvat ja retoriset keinot, muun muassa historian käyttö yksittäisten henkilöiden tilanteen metaforana. On kuin romaani sanoisi, että näin on aina ollut ja on aina oleva.

The God of Small Things -romaanin osalta työni jäi hieman ohueksi mitä tulee intialaisen myyttiaineuksen analysointiin. Intialaisen mytologian ja keralalaisen teatteritanssin kathakalin syvällisempi tuntemus olisi todennäköisesti tuonut analyysin uusia ja erilaisia näkökulmia. Kummatkin ilmiöt ovat kuitenkin niin valtavan monimuotoisia ja laajoja, että niiden syvälinen tuntemus vaatisi eliniän opinnot, joten olen joutunut tyytymään vain pintaraapaisuun. Samoin olisin mielelläni pohtinut enemmän tekstin suhdetta muuhunkin länsimaiseen kirjallisuuteen kuin Conradiin, kuten esimerkiksi Shakespearen. Evariston kohdalla sama pätee klassisesta roomalaisesta kirjallisuudesta, muun muassa Vergiliukselta ja Ovidiukselta lainattuihin para- eli kynnysteksteihin, joiden luomia kytköksiä ja merkityksiä olisi ollut mielenkiintoista tarkastella, mikäli se olisi ollut ajan- ja tilankäytöllisesti mahdollista tämän työn puitteissa.

Aloitin pro gradu -työni lainaamalla Elaine Scarryn ajatuksia fyysisen kivun kieltä pakenevasta luonteesta. Loppuun voisikin todeta vielä kerran, että väkivallan tuottamaa kipua ruumissa näyttää kohdeteoksianikin perusteella olevan hyvin vaikea pukea sanoiksi. Kipu joko metaforisoituu tai sen kokemusta tarkkaillaan kokijan ruumiin ulkopuolelta, kertoen siitä, millaisia jälkiä väkivalta jättää, mutta ei siitä, miltä se tuntuu. Kipu ei sovi sanoihin.

Lähteitä

Kohdeteokset

Evaristo, Bernardine 2002: *The Emperor's Babe*, Penguin Books: Lontoo.

Roy, Arundhati 1997: *The God of Small Things*, HarperCollins Publishers: Lontoo.

Tutkimuskirjallisuus

Arana, Victoria R. & Ramey, Lauri 2004: "Introduction" teoksessa *Black British Writing*, toim. Victoria Arana & Lauri Ramey, Palgrave Macmillan: New York & Houndmills.

Armstrong, Nancy & Tennenhouse, Leonard 1989: "Introduction. Representing violence, or 'how the west was won'", teoksessa *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence*, toim. Nancy Armstrong & Leonard Tennenhouse, Routledge: Lontoo.

Bacon, Henry 2010: *Väkivallan lumo: Elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyyys*, Like Kustannus Oy: Helsinki.

Bahtin, Mihail 1965/1995: *François Rabelais: keskiajan ja renessanssin nauru*, alkup. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*, suom. Tapani Laine & Paula Nieminen, Kustannus Oy Taifuuni: Helsinki.

Bal, Mieke 1992: *Murder and Difference: Gender, Genre, and Scholarship on Sisera's Death*, kään. Matthew Gumpert, Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.

Bal, Mieke 1985/2009: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press: Toronto, Buffalo & Lontoo.

Barthes, Roland 1957/1994: *Mytologioita*, alkup. *Mythologies*, suom. Panu Minkkinen, Gaudeamus: Tampere.

Boehmer, Elleke 1995/2005: *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford University Press: Oxford & New York.

Burke, Kenneth 1989: *On Symbols and Society*, The University of Chicago Press: Chicago & Lontoo.

Cambell, Joseph 1990/1949: *Sankarin tuhannet kasvot*, alkup. The hero with a thousand faces suom. Hannes Virrankoski, Otava, Helsinki.

Coleridge, Samuel Taylor 1970/1963: *Coleridge's Poems*, koonnut ja toimittanut J.B. Beer, Dent: Lontoo.

Coleridge, Samuel Taylor 1954/1980: ”Vanhan merimiehen tarina”, teoksessa *Runon pursi. Maailmankirjallisuuden kertovaa runoutta*, koonnut ja suomentanut Yrjö Jylhä, WSOY: Porvoo, Helsinki, Juva.

Cuder-Dominguez, Pilar 2004: “Ethnic Cartographies of London in Bernardine Evaristo and Zadie Smith”, *European Journal of English Studies*, Vol. 8, No. 2, s. 173–188.

Deignan, Alice 1997: Metaphors of Desire teoksessa *Language and Desire: Encoding Sex, Romance and Intimacy*, toim. Keith Harvey & Celia Shalom, Routledge: Lontoo & New York, s. 21–42.

de Lauretis, Teresa 1984: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Macmillan: Lontoo.

de Lauretis, Teresa 1987: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.

de Lauretis, Teresa 2004: *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*, toim. Anu Koivunen, suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius, Vastapaino: Tampere.

Eliade, Mircea 1949/1992: *Ikuisen paluun myytti: Kosmos ja historia*, alkup. *La Mythe de l'éternel retour: archetypes et repetition*, suom. Teuvo Laitila, Kustannusyhtiö Loki-kirjat: Helsinki.

Elovaara, Raili 1992: ”*Olen tyhjä huone.*” *Sanataiteen metaforista ja symboleista*, Yliopistopaino: Helsinki.

Fanon, Frantz 1961/2003: *Sorron yöstä*, alkup. *Las damnés de la terre*, suom. Hilikka Mäki, Suomen Rauhanpuolustajat & LIKE: Helsinki.

Felski, Rita 2003: *Literature After Feminism*, The University of Chicago Press: Chicago.

Fludernik, Monica 2003/2010: ”Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit”, alkup. ”Natural Narratology and Cognitive Parameters”, suom. Sanna Katariina Bruun teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: Jälkiklassisen narratologian suuntia*, toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, Gaudeamus, Helsinki University Press: Helsinki.

Freeman, Margaret H. 2005: ”Poetry as Power: The Dynamics of Cognitive Poetics as a Scientific and Literary Paradigm” teoksessa *Cognition and Literary Interpretation in Practice* toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen, Yliopistopaino: Helsinki, s. 31–58.

Genette, Gérard 1982: *Figures of Literary Discourse*, alkup. Figures I-III, kään. Alan Sheridan, Columbia University Press: New York.

Gilroy, Paul 1993: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso: Lontoo & New York.

Girard, Rene 1972/2004: *Väkivalta ja pyhä*, alkup. *La violence et la sacré*, suom. Olli Sinivaara, Tutkijaliitto: Helsinki.

Gruber, Aya 2009: ”Rape, Feminism, and the War on Crime”, *Washington Law Review* Vol. 84, No. 4, s. 581–658. (Artikkeli on luettavissa verkossa: https://digital.lib.washington.edu/dspace-law/bitstream/handle/1773.1/175/Gruber_Author%20Copy.pdf?sequence=1, linkki haettu 4.3.2011.)

Gubar, Susan 1999: *Critical Condition: Feminism at the Turn of the Century*, Columbia University Press: New York.

Grönblom, Rolf 1999/2001: *Intian uskonnot: Elämänkatsomus ja yhteiskunta*, suom. Mirja Itkonen, Schildt Kustannus Oy: Helsinki.

Gunning, Sandra 1996: *Race, Rape, and Lynching: The Red Record of American Literature, 1890–1912*, Oxford University Press: New York & Oxford.

Haapala, Vesa 2003a: ”Heisenbergin taikapiirissä. Kirjallisuus, poetiikka, retoriikka” teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*, toim. Vesa Haapala, Tietolipas, SKS: Helsinki, s. 7–33.

Haapala, Vesa 2003b: ”Sokeus ja oivallus. Metaforan retoriikkaa Friedrich Nietzschen ja Edith Södergranin teksteissä” teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*, toim. Vesa Haapala, Tietolipas, SKS: Helsinki, s. 54–92.

Haapala, Vesa 2003c: ”Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta. Pentti Saarikosken myöhäistuotannon metonymisia ratkaisuja” teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*, toim. Vesa Haapala, Tietolipas, SKS: Helsinki, s. 144–182.

Haapanen, Pirkko 1996: ”Roomalaisten korkein taito. Johdanto antiikin retoriikkaan” teoksessa *Pelkkää retoriikkaa. Tutkimuksen ja politiikan retoriikat*, toim. Kari Palonen ja Hilikka Summa, Vastapaino: Tampere, s. 23–50.

Herman, David 2009: *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd. Publication: Malden, US & Oxford.

Hirsch, Marianne 1989: *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.

Honkatukia, Päivi 2008: ”Nuorena koettu seksuaalinen väkivalta selviytymisen näkökulmasta” teoksessa *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikkaa* toim. Sari Näre & Suvi Ronkainen, Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi, s. 84–105.

Jacobi, Jolande 1964/1992: ”Symbolit yksilöanalyysissä” teoksessa *Symbolit, piilotajunnan kieli*, toim. Carl G. Jung, M.-L. von Franz & John Freeman, alkup. Man and his symbols, suom. Mirja Rutanen, Otava: Helsinki, s. 272–303.

Jakobson, Roman 1987: *Language in Literature*, toim. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy, The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, US & Lontoo.

JanMohamed, Abdul R. 1985/1994: ”The Economy of Manichean Allegory” teoksessa *Post-Colonial Studies Reader*, toim. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, Routledge: Lontoo & New York, s. 18–23.

Jokinen, Arto 2000: *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*, Tampere University Press: Vammala.

Kantola, Janna 2001: ”Runoja, metaforia ja symboleja” teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko & Tiina Käkälä-Puumala, SKS: Helsinki, s. 272–289.

Karttunen, Laura 2005: *Englantilaisen tekstin vahva varjo: diskursiivisen kamppailun muotoja Arundhati Roy'n postkoloniaalisessa romaanissa The God of Small Things*, julkaisematon pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.

Karttunen, Laura 2008: ”A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated: Lahiri, Roy, Rushdie”, *Partial Answers*, 6/2, s. 419–441.

Katrak, Ketu H. 2006: *Politics of the Female Body: Postcolonial Women Writers of the Third World*, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey & Lontoo.

Kesey, Ken 1962/1976: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Pan Books Ltd: Lontoo.

Kérchy, Anna 2009: ”Bodies That Do Not Fit: Sexual Metamorphoses, Re-embodied Identities and Cultural Crisis in Contemporary Transgender Memoirs” teoksessa *The Human Body in Contemporary Literatures in English: Cultural and Political Implications*, toim. Sabine Coelsch-Foisner & Marta Fernández Morales, Salzburg Studies in English Literature and Culture, SEL & C, Vol. 5, Peter Lang: Frankfurt am Main et al., s. 129–150.

Kivimäki, Arto & Tuomisto, Pekka 2000: *Rooman keisarit*, Karisto Oy: Hämeenlinna.

Knuuttila, Sirkka 2006: Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa, *Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti Avain*, 4, s. 22–42.

Knuuttila, Sirkka 2009: *Fictionalising Trauma: The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*, Helsinki University Print, Helsinki. (Luettavissa verkossa: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19500/fictiona.pdf?sequence=2>, linkki haettu 5.3.2011.)

Kosonen, Päivi 1996: ”Subjekti” teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström, Vastapaino: Tampere, s. 179–205.

Kristeva, Julia 1982: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, alkup. *Pouvoirs de l'horreu*, kään. Leon S. Roudiez, Columbia University Press: New York.

Kähkönen, Marjut 2003: ”’Auki molemmista päistä’: ruumiilliset metaforat ja feminisismi”, teoksessa *Ruumiillisuus: Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*, Kirjallisuudentutkijan seuran vuosikirja 55, SKS: Helsinki, s. 98–121.

Kövecses, Zoltán 2002 *Metaphor: A practical introduction*, Oxford University Press: Oxford.

Lagerspetz, Kirsti 1998: *Naisten aggressio*, Kustannusosakeyhtiö Tammi: Helsinki.

Laitinen, Jarna M. 2000: ”Ruumis ja metaforat” teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*, toim. Katriina Kajannes & Leena Kirstinä, Yliopistopaino, Helsinki, s. 81–100.

Lakoff, George & Johnson, Mark 1980/2003: *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press: Chicago & Lontoo.

Lakoff, George & Turner, Mark 1989: *More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press: Chicago & Lontoo.

Lashgari, Deirdre 1995: "Introduction. To Speak the Unspeakable: Implications of Gender, 'Race', Class, and Culture" teoksessa *Violence, Silence and Anger. Women's Writing as Transgression*, toim. Deirdre Lashgari, University Press of Virginia: Charlottesville & Lontoo, s. 1–21.

Little, Arthur L., Jr. 2000: *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape and Sacrifice*, Stanford University Press: Stanford.

Lummaa, Karoliina 2007: "Symboli ja allegoria. Runon piilomerkitysten jäljillä" teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin* toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, Vastapaino, Tampere, s. 191–210.

Miall, David 2005: "Beyond Interpretation: The Cognitive Significance of Reading" teoksessa *Gognition and Literary Interpretation in Practice* toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen, Yliopistopaino: Helsinki, s. 129–156.

Miller, Nancy K. 1988: *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, Columbia University Press: New York.

Morris, Pam 1993/1997: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*, alkup. *Literature and Feminism: An Introduction*, toim. & suom. Päivi Lappalainen, SKS: Helsinki.

Mulvey, Laura 1989: *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.

Mustakallio, Katariina 2008: *Uskonto ja yhteisö antiikin Roomassa*, Gaudeamus Helsinki University Press: Helsinki.

Nayar, Pramod K. 2007: "The Place of The Other: Arundhati Roy's The God of Small Things", *The Sri Lanka Journal of the Humanities* XXXIII (1&2), s. 15–28.

Näre, Sari & Ronkainen, Suvi 2008: "Intiimin haavoittava valta" teoksessa *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikkaa*, Lapin yliopistokustannus: Rovaniemi, s. 7–40.

Parker, Holt N 1997: "The Teratogenic Grid", teoksessa *Roman Sexualities*, toim. Judith P. Hallet & Marilyn B. Skinner, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, s. 47–65.

Pawlowski, Merry M. 1995: "From the Country of the Colonized: Virginia Woolf on Growing Up Female in Victorian England" teoksessa *Violence, Silence and Anger. Women's Writing as Transgression*, toim. Deirdre Lashgari, University Press of Virginia: Charlottesville & Lontoo, s. 95–110.

Phelan, James 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Ohio State University Press: Columbus.

Phelan, James 2005: *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Cornell University Press: Ithaca & Lontoo.

Phelan, James 2007: *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, The Ohio State University Press: Columbus.

Pollari, Päivi 1994: "Raiskaus sukupuolisen väkivallan muotona" teoksessa *Pahan tyttäret: Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*, toim. Sara Heinämaa & Sari Näre, Gaudeamus: Tampere, s. 79–96.

Pollock, Griselda 1999: *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge: New York.

Procter, James 2003: *Dwelling Places: Postwar Black British Writing*, Manchester University Press, Manchester & New York.

Punter, David 2003: "Arundhati Roy and the House of History" teoksessa *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*, toim. Andrew Smith & William Hughes, Palgrave Macmillan: New York, s. 192–207.

Punter, David 2007: *Metaphor, The New Critical Idiom*, Routledge Taylor & Francis Group: Lontoo & New York.

Päivärinta, Anne 2009: ”*Man be my metaphor.*”: kielikuvan rakentuminen ja ruumiillisuuden konventiot Dylan Thomasin lyriikassa, julkaisematon pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.

Rajagopalachari, Chakravarti 1951/1963: *Mahabharata*, suom. Juha Savio, Werner Söderström Osakeyhtiö: Porvoo.

Rao, Nagesh 2008: ”The Politics Of Genre And The Rhetoric Of Radical Cosmopolitanism; Or, Who’s Afraid Of Arundhati Roy?” *Prose Studies*, 2, s. 159–176.

Robbins, Ruth 2003: *Pater to Forster, 1873–1924*, Palgrave Macmillan: Lontoo & New York.

Rojola, Lea 2004: ”Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus” teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*, toim. Marianne Liljeström Vastapaino: Tampere, s. 25–43.

Ronkainen, Suvi 2008: ”Intiimi loukkaus ja haavoittuvuus. Seksuaalisen väkivalta ja pornografisoivat narratiivit” teoksessa *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikkaa*, toim. Sari Näre & Suvi Ronkainen, Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi, s. 43–83.

Russo, Mary 1994/1995: *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Routledge: New York & Lontoo.

Salin, Sari 2003: ”Vaarallinen trooppi. Ironian kaksijakoinen historia” teoksessa *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*, toim. Vesa Haapala, Tietolipas, SKS: Helsinki, s. 183–215.

Sauerberg, Lars Ole 2004: ”Repositioning Narrative: The Late-Twentieth-Century Verse Novels of Vikram Seth, Derek Walcott, Craig Raine, Anthony Burgess, and Bernadine Evaristo”, *Orbis Litterarum* 59: s. 439–464.

Scarry, Elaine 1985: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of The World*, Oxford University Press: New York & Oxford.

Semino, Elena & Steen, Gerard 2008: "Metaphor in Literature" teoksessa *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, toim. Raymond W. Gibbs, Jr., Cambridge University Press: Cambridge & New York, s. 232–246.

Simatei, Tirop 2005: "Colonial Violence, Postcolonial Violations: Violence, Landscape, and Memory in Kenyan Fiction", *Research In African Literatures*, Vol. 36, No. 2, s. 85–94.

Simonsuuri, Kirsti 1994: *Ihmiset ja jumalat: Myytit ja mytologiat*, Kirjayhtymä Oy: Helsinki.

Sofokles 2011: *Antigone*, alkup. Sophocles Antigone, suom. Kirsti Simonsuuri, Like Kustannus Oy: Helsinki.

Sondergard, Sidney L. 2002: *Sharpening Her Pen: Strategies of Rhetorical Violence by Early Modern English Women Writers*, Susquehanna University Press: Selinsgrove & Associated University Press: Lontoo.

Shukla, Veena 2009: "Untouchability and Social Exclusion in Arundhati Roy's *The God of Small Things*(1997)", *Journal of Alternative Perspectives in the Social Sciences*, Vol 1, No 3, 963–967.

Stein, Mark 2004: *Black British Literature: Novels of Transformation*, The Ohio State University Press, Columbus.

Stockwell, Peter 2002: *Cognitive Poetics: An Introduction*, Routledge: Lontoo & New York.

Summa, Hilka 1996: "Kolme näkökulmaa uuteen retoriikkaan. Burke, Perelman, Toulmin ja retoriikan kunnianpalautus" teoksessa *Pelkkää retoriikkaa. Tutkimuksen ja politiikan retoriikat*, toim. Kari Palonen ja Hilka Summa, Vastapaino: Tampere, s. 51–83.

Symbolit ja merkit: Alkuperä ja merkitys, 2009 alkup. *Signs and Symbols*, 2008, suom. Carla-Rose Häkkinen & Heli Ruuhinen, Gummerus Kustannus Oy: Singapore.

Turner, Mark 1987: *Death is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism*, The University of Chicago Press: Chicago & Lontoo.

Utriainen, Terhi 2006: *Alaston ja puettu: Ruumiin ja uskonnon ääret*, Vastapaino: Tampere.

Veivo, Harri 2005: "Introduction. Cognition and Literary Interpretation in Practice" teoksessa *Cognition and Literary Interpretation in Practice* toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen, Yliopistopaino: Helsinki, s. 11–27.

Wellek, Rene & Warren, Austin 1942/1969: *Kirjallisuus ja sen teoria*, alkup. *Theory of literature*, suom. Vilho Viksten ja Matti Suurpää, Otava: Helsinki.

Zarrilli, Phillip B. 2000: *Kathakali dance-drama: where gods and demons come to play* (käännökset: V.R. Prabodhachandran Nagar, M.P. Sankaran Namboodiri, and Phillip B. Zarrilli), Routledge: Lontoo & New York.

Verkkolähteet

Brians, Paul 1998: "Leo Africanus: Description of Timbuktu from *The Description of Africa* (1526)",
http://www.wsu.edu:8080/~wldciv/world_civ_reader/world_civ_reader_2/leo_africanus.html,
linkki haettu 5.3.2011.

Conrad, Joseph 1902/2006: *Heart of Darkness*, Project Gutenberg:
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1442719&pageno=1, linkki haettu
2.4.2011.

Dickens, Charles 1867/2008: *Great Expectations*, Project Gutenberg:
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1445570&pageno=1, linkki haettu
5.3.2011.

Dictionary.com: <http://dictionary.reference.com/>, linkki haettu 5.3.2011.

Rames, Randeep 2007: "Live to Tell", *The Guardian*, 17.2.2007:
<http://www.guardian.co.uk/books/2007/feb/17/fiction.arundhatiroy>, linkki haettu 5.3.2011.

Roy, Arundhati 2002: “War Talk: Summer Games With Nuclear Bombs”:
<http://www.ratical.com/ratville/CAH/AR060202.pdf>, linkki haettu 5.3.2011.

Roy, Arundhati 2003: “The loneliness of Noam Chomsky”, *The Hindu: Online edition of India's National Newspaper*, <http://www.hinduonnet.com/mag/2003/08/24/stories/2003082400020100.htm>, linkki haettu 5.3.2011.

Silva Rhetoricae:
<http://rhetoric.byu.edu/>, linkki haettu 5.3.2011.

Urban Dictionary: <http://www.urbandictionary.com/>, linkki haettu 5.3.2011.