

Anni Jormakka

“PORSAS KOKO NAINEN”

**Myyttinen ja metaforinen sukupuoli Gabriel García Márquezin
romaaneissa *Sadan vuoden yksinäisyys, Kuulutetun kuoleman kronikka*
ja *Rakkaudesta ja muista riivaajista***

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

JORMAKKA, Anni: "PORSAS KOKO NAINEN"

Myyttinen ja metaforinen sukupuoli Gabriel García Márquezin romaaneissa
Sadan vuoden yksinäisyys, *Kuulutetun kuoleman kronikka* ja *Rakkaudesta ja
muista riivaajista*

Pro gradu -tutkielma, 89 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2012

Tutkielmassa tarkastelen sukupuolen esittämistä eli performanssia Gabriel García Márquezin kolmessa romaanissa: *Sadan vuoden yksinäisyys* (*Cien años de soledad*), *Kuulutetun kuoleman kronikka* (*Cronica de una muerte anunciada*) ja *Rakkaudesta ja muista riivaajista* (*Del amor y otros demonios*). Lähtökohtanani on selvittää, toistaako romaanien ideologia sitä sukupuolihierarkiaa, mitä niiden tarinamaailma esittää.

Lähestyn sukupuolen esittämistä kahdesta suunnasta: Ensiksi tarkastelen sitä, miten romaanit toistavat joitakin tuttuja sukupuolimyyttejä ja stereotyyppioita ja vahvistavat machismon koodia. Myyttikritiikki toimii feministisen – tai genderistisen, kuten teorian uudeksi nimeksi ehdotan – kirjallisuudentutkimuksen tavoin taustana, jota vasten heijastan kohdetekstieni sukupuolenkuvia. Toiseksi keskityn metaforiin, joilla sukupuolista olemista tuetaan. Teorianani käytän kognitiivista metaforateoriaa, jota yritän myös kehittää eteenpäin osana kirjallisuudentutkimusta. Kohdekirjallisuuteni sekä käyttää konventionaalisia käsittemetaphoria että työstää ja muokkaa niitä ja tulee näin kommentoineeksi metaforien ja tajunnan suhdetta.

Myyttisen ja metaforisen sukupuolen vertaaminen johdattaa lukijan ambivalenttiseen tulkintaan, joka kehottaa tutkimaan sukupuolta myös groteskin (erityisesti bahtinilaisen) kautta. Groteskin karnevaalin kautta paljastan romaanien ironisen ja humoristisen luonteen, joka liittyy läheisesti myös sukupuolenkuviin. Tätä kautta todistan, että ironinen ja karnevalistinen lukutapa voi toimia Fetterleyn vaatimana vastakarvaan lukemisen metodina.

Asiasanat: García Márquez, feministinen kirjallisuudentutkimus, myytti, macho, machismo, metafora, kognitiivinen metaforateoria, groteski, karnevalismi

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	1
1.1 Kauniit, rohkeat ja rivot – eli kohdekirjallisuudesta	2
1.2 Sukupuolen ja metaforien tutkimisesta sukupuolimetaphorien tutkimiseen.....	6
1.2.1 Sukupuoli performanssina ja myyttinä.....	6
1.2.2 Sukupuolimetaphorat	9
1.3 Tutkimuskysymyksiä	12
2. Sukupuoli myyttinä	14
2.1 Kirjallisuuden nais- ja miestutkimus.....	14
2.1.1 Lyhyt historia	14
2.1.2 Kohti genderististä kirjallisuudentutkimusta	16
2.2 Myytti kirjallisuudessa	19
2.3 Myytin ja sukupuolen ilmentymät	21
2.3.1 Myyttiset machot ja alistuvat vaimot.....	23
2.3.2 Enkelit ja demonit, madonnat ja huorat	29
2.3.3 Nomen est omen	33
3. Metafora – mielen peili	37
3.1 Kognitiivisen metaforateorian kurkotukset kirjallisuuden tulkintaan	38
3.2 Luonnon lähteet	42
3.2.1 Luonnonmullistuksia	43
3.2.2 Tyttö nupullaan	45
3.3 Uhkaavat metaforat	47
3.3.1 Sadomasokistinen kieli	47
3.3.2 Toisen maailman ilmestykset	52
3.3.3 Rähäävät rakkauden demonit	53
3.4 Mistä ei voi puhua, siitä on puhuttava metaforin	56
3.4.1 Poeettiset kuvat	56
3.4.2 Rakkaudesta ja muista taudeista.....	59
3.5 Muuttuvat metaforat	61
4. Groteski sukupuoli	63
4.1 Groteski tyylikeinona	63

4.2 Groteskit hyperbolat	66
4.3 Ylennyksiä ja romahdutuksia	68
4.4 Karnevalistinen kansanjuhla	73
5. Lopuksi, eli saa silittää vastakarvaan	77
5.1 Myytit muutoksessa	77
5.2 Metaforien elämänilo	78
5.3 Groteski vastakarva	79
Vapautus	81
Lähdeluettelo	82

1. Johdanto

There are three things men can do with women: love them, suffer for them, or turn them into literature. – Stephen Stills

Kirjallisuus samanaikaisesti sekä esittää että luo maailmaa – on sanalla sanoen performatiivista. Sukupuolen performanssiin kiinnitetään kirjallisuudessa muuta maailmanluomista enemmän tai ainakin kärkevämmin huomiota siitä syystä, että kirjallisuudella nähdään olevan niin suuri vaikutus yhteiskuntaan ja tosimaailman hierarkioihin. Lukijasta sukupuolen esittämisen konventiot taas tuntuvat kovin rajoittavilta ja ahdistavilta. Tässä tutkielmassa analysoin machokirjailijana luetun Gabriel García Márquezin kolmen romaanin tarjoamaa sukupuolenkuvaa myytin ja metaforan käsitteiden avulla selvittääkseni, voiko tästä ahdistuksesta vapautua. Apunani käytän feministisen kirjallisuudentutkimuksen ja kognitiivisen metaforateorian välineitä ja ajatuksia. Tarkoitukseni on vertailla tekstin pintatason ideologiaa sekä pintatasoa syvempiä ja tästä syystä tärkeämpiä ja vaikeammin muunneltavissa olevia merkitysyksiköitä paljastaakseni niiden yhtenevät tai eroavat tavat kuvata sukupuolta. Kohdeteosteni tulkinnan rinnalla yritän puntaroida käyttämäni teoreettista aineistoa ja sen soveltuvuutta kirjallisuudentutkimuksessa. Romaanituotannossaan García Márquez kutoo viittauksia antiikin Kreikan ja kristinuskon mytologioista maanosansa historiaan. Muiden teemojen ohella kirjailijan tuotanto käsittelee ehkä näkyvimmin rakkautta. Bell-Villadan (2009: 192) mukaan hän on parhaita rakkauden kielellistäjiä. Rakkaus on aihe, joka erityisesti nostaa sukupuoliroolit näkyville: rakkauskirjallisuuteen kuuluvat tietyt konventionaaliset kuvailut, juonikulut ja kliseet, mistä johtuen ne harvoin uudistavat sukupuolenkuvausta. Ihmiset elävät ja ymmärtävät elämän kertomusten pohjalta (Simonsuuri 1994: 85). Kun kertomukset jatkavat elämäänsä ja niiden malleista tulee eri muunnosten kautta tuttuja, syntyy myytti. Myytti kestää aikaa ja siitä muodostuu jotakin toden ja sadun väliltä. Maailma kuitenkin tuntuisi muuttuvan nopeammin kuin myytit, mikä johtaa siihen, ettei aikansa lapsi enää mahdu myyttisiin sukupuolimalleihin. Yksi keino murtautua näistä malleista, on tehdä niistä tutkimusta.

1.1 Kauniit, rohkeat ja rivot – eli kohdekirjallisuudesta

Demoninen pikkutyttö, johon häntä parantava pappi rakastuu. Kunniamurha, jonka kaikki hyväksyvät. Seksuaalinen himo lähisukulaisten välillä. On hämmentävää, ettei Gabriel García Márquezin tuotantoa ole tutkittu sukupuolentutkimuksen lähtökohdista, sillä se tökkii feministisen tutkimuksen muurahaispesää teemoillaan, tapahtumillaan ja henkilöahmoillaan. García Márquez kirjoittaa monista aiheista, mutta ikiaiheina pysyvät kolme: naiset, miehet ja rakkaus. Kirjailijan laajasta tuotannosta olen valinnut tutkittavakseni kolme romaania: *Sadan vuoden yksinäisyys* (*Cien años de soledad*, 1967, myöhemmin myös *SVY* ja *CAS*), *Kuulutetun kuoleman kronikka* (*Cronica de una muerte anunciada*, 1981, *KKK* ja *CMA*) ja *Rakkaudesta ja muista riivaajista* (*Del amor y otros demonios*, 1994, *RMR* ja *AOD*)¹. Teoksia yhdistää sijoittuminen eteläamerikkalaiseen patriarkaaliseen yhteiskuntaan ja temaattinen kiinnittyminen rakkauteen tai seksuaalisuuteen ja sitä kautta sukupuolirooleihin.

Gabriel García Márquez lienee Etelä-Amerikan tunnetuimpia kirjailijoita ja on niittänyt suosikkiteoksillaan mainetta myös muissa maanosissa. Hänen romaaninsa *Sadan vuoden yksinäisyys* katsotaan aloittaneen mantereella riehuneen kirjallisuuden boomiin (*el boom*), jonka aikana 1960- ja 1970-luvuilla maaginen realismi, eli fantastisten aiheiden käyttäminen realistisessa kerronnassa, nähtiin ainoana oikeana latinalaisamerikkalaisena kirjallisuutena. Boomin aikaa pidetään seksistisenä (kustannustoimittajat esimerkiksi mainostivat vain miesten kirjoja), mutta Patrik O'Connor (2004: 158–159) huomauttaa, ettei itse kirjallisuus boomin ajalta välttämättä sitä ole. Tätä kirjallisuutta pitäisikin hänen mielestään tutkia lisää, sillä tutkijat ovat liian helposti tyytyneet nimittämään sitä machokirjallisuudeksi ja liioittelemaan machismoa kaikissa Latinalaisen Amerikan kulttuurituotteissa (emt.). 1960-luvulla muiden kirjailijoiden tapaan myös García Márquez jatkoi kerronnassaan läntisten ja kotoisten myyttien käyttämistä mutta myös – seikka, jonka useat tutkijat ovat tyystin jättäneet huomiotta – konventionaalisten sukupuoliroolien rikkomista (Williams 2003: 126, 130). Williams ei tarkemmin erottele, mitä tämä sukupuoliroolien rikkominen tarkoittaa, mutta itse yritän paikata puutetta seuraavissa luvuissa. Sukupuoli linkittyy kohdeteoksissani myyttiin kerronnan viitatessa toistuvasti myyttisiin henkilöihin ja tapahtumiin. Vahvin myytti, jota kirjailijan

¹ Vaikka lähtökohtaisesti tutkinkin romaaneja alkuperäiskielellä, käytän tekstin sujuvuuden vuoksi niiden suomennettuja nimiä.

romaanituotanto uusintaa ja koettelee, on *machismo*, patriarkaalin machomiehen hallinnoima kulttuuri. Aiheidensa puolesta tuotanto näyttäisi tukevan tällaista patriarkaalista maailmaa. Kirjallisuus on kuitenkin enemmän kuin kertomus, jonka se tuo kuuluville. Tässä työssä onkin tarkoitus tutkia, ovatko väitteet vanhan, likaisen miehen perverssiromaaneista oikeutettuja, vai tarjoavatko teokset myös toisenlaista, vapauttavaa ja konventioista irti pyristelevää lukutapaa. Ja mikäli tarjoavat, on syytä selvittää, mitkä tyyli- ja juoniratkaisut tähän tulkintaan johtavat.

Sadan vuoden yksinäisyys on kirjailijan tunnetuin ja massiivisin romaani, joka yhdistää kerronnassaan vanhoja suullisen perimätiedon ja kertomusten myyttejä, historiankuvausta ja kirjallisuuden realistista konventiota. Romaania on kuvattu termillä *la novela total*, mikä viittaa sen kykyyn esittää koko maailma yhdessä kertomuksessa, mikrokosmoksena. Omassa tutkielmassani totaalisuus näkyy siinä, miten kaikki tuotannon aiheet ja esimerkiksi suuri osa metaforista esiintyy jossain muodossaan jo tässä romaanissa, ja ne kehittyvät, jatkuvat tai surkastuvat myöhemmässä tuotannossa. García Márquez ei suinkaan ollut 1960-luvulla ainoa totaaliromaanien kirjoittaja, vaan samankaltaisia romaaneja kirjoittivat myös muun muassa Carlos Fuentesilta, Julio Cortázarilta ja Mario Vargas Llosalta (Williams 2003: 137). *Sadan vuoden yksinäisyys* kertoo Macondon kylästä, jonka José Arcadio Buendía perustaa vaimonsa Ursulan kanssa ja jota he jälkeläisineen asuttavat aina apokalyptiseen loppuun asti. Buendían sukua vainoaa inestin kirous, ja on ennustettu, että sukuun tulee inestisuhteen seurauksena syntymään siansaparoinen lapsi. Äidinmaidossa kulkee inestin houkutuksen lisäksi myös taipumus toistaa esi-isien virheet, mikä hiljalleen mutta väistämättä vie kylää ja koko maailmaa kohti tuhoa. Romaania pidetään García Márquezin parhaana ja sen uskotaan vaikuttaneen vahvimmin siihen, että kirjailija sai vuonna 1980 Nobelin kirjallisuudenpalkinnon. Romaani on herättänyt paljon huomiota myös kirjallisuudentutkijoissa, jotka ovat tarkkailleet esimerkiksi romaanin lukuisia viitteitä muuhun kirjallisuuteen ja historian tositapahtumiin sekä maagisen realismin esiintymistä ja muotoja. Tutkimuskirjallisuuden runsauteen verraten on kuitenkin vain vähän kiinnitetty huomiota teoksen sukupuolimalleihin. Maininnan tasolla ne tutkimuskentässä toki vilahtelevat, sillä toistuvaa inestiä ja sen uhkaa ei mikään tutkimus voi jättää huomiotta.

Romanttiset suhteet ovat yksi tärkeimmistä aiheista *Sadan vuoden yksinäisyydessä*, ja eroottiset kohtaukset kerrotaan usein vahvan metaforakerroksen avulla. Sukupuolisuutta romaani tuntuu

korostavan liioitelluilla fallos-kuvilla, (teko)siveellisyyttä kuvaavilla siveysvöillä ja -yöpaidoilla ja henkilöhahmojen toistuvilla kommentteilla vastakkaisesta sukupuolesta. Teoksessa ei kuitenkaan yksinkertaistaen kuvata naisia vaimoiksi ja miehiä sankareiksi, vaan sukupuolisen olemisen tapoja on useita. Janesin (1981: 63) mukaan García Márquez esittää romaanissa ihmisen luonnollisessa vaikeaselkoisuudessaan ja teot käsittämättömydessään. Tulkinta vaikeaselkoisesta ja toisinaan käsittämättömästäkin on ymmärrettävä, mutta luonnollisia sukupuolikuvat eivät mielestäni ole – pikemmin selkeän kohosteisia. Esimerkiksi se, että jokainen samanniminen henkilöahmo on myös luonteeltaan ja ruumiinrakenteeltaan samanlainen, kutsuu tulkitsemaan sukupuolikuvausta enemmän.

Kuulutetun kuoleman kronikka on *Sadan vuoden yksinäisyyttä* huomattavasti lyhyempi teos, vain noin satasivuinen reportaasin muotoon kirjoitettu kertomus päivästä, jolloin Santiago Nasar murhataan. Romaani on fiktiota vuoden 1951 todellisista tapahtumista, joissa kirjailijan nuoruudenystävä tapettiin romaanin tavoin keskellä päivää Kolumbiassa, Sucren kylän torilla (Pelayo 2001: 111–112). Kirjan kertoja on toimittaja, joka itse muistellen ja kyläläisiä haastatellen yrittää päästä selville päivän tapahtumista. Murha paljastetaan heti romaanin alussa, mutta ennen kuin sinne asti päästään, kuvailee kertoja murhapäivän etenemistä: miten koko kylä saa tietää tulevasta surmasta, mutta kukaan ei estä sitä. Kerronnan keskeyttävät vuosikymmeniä myöhäisemmät kommentit, joissa kyläläiset muistelevat murhapäivää. Ne yhdessä kertojan vaillinaisen tiedon ja arvailun kanssa asettavat kerronnan moneen otteeseen epäluotettavaan valoon. Alonsa (1987: 152) lukee kertomusta eräänlaisena dekkarina, jossa lukija voi kertojan kanssa selvittää, mitkä syy johtivat murhaan. Rikosromaanin konventiota vastaan romaani on kuitenkin hänen mukaansa täynnä merkityksettömiä yksityiskohtia ja kerronta ennemminkin peittää kuin paljastaa. Itse takerrun näihin ”merkityksettömiin” yksityiskohtiin ja näytän, miten oleellisia irrallisilta tuntuvat lisätiedot, kuten tekokukat ja haukkametsästyks, ovat romaanin metaforaverkkojen kutomisen kannalta. Vaikka romaanin kertoja viittaa todellisen maailman henkilöihin, kuten García Márquezin vaimoon Mercedekseen, ovat kyläläisten nimet ja haastattelut keksittyjä ja luen romaania samalla tavoin fiktiona kuin muitakin kohdetekstejäni.

Romaanin tapahtumien kerrotaan lähteneen liikkeelle siitä, kun Bayardo San Roman palauttaa nuoren morsiamensa Angela Vicarion huomattuaan, ettei tämä olekaan neitsyt. Angela nimeää

Santiagon syylliseksi vahinkoon, minkä jälkeen hänen veljensä lähtevät tappomatkalle lunastaakseen sisarensa kunnian takaisin. Romaanin tärkein teema on kulttuuriin sisältämä väkivalta, jossa kunniamurha hyväksytään tai oikeammin sitä vaaditaan. Koko kylästä tulee yhteinen syyllinen surmaan, sillä kaikki Santiagoa lukuun ottamatta tietävät Vicarion kaksosten aikeista. Ruben Pelayo (2001: 117) jopa lukee romaanissa tiuhaan vilahtaneet noin 80 kyläläistä yhdeksi hahmoksi. Murha hyväksytään joko hiljaisen myöntävästi tai äänekkäästi sitä vaatiin ja näin jatketaan kulttuurin machismoa. Kaksoset itse vaikuttavat lopulta haluttomilta koko tekoon, mutta kunniamurha on kyläyhteisön eli kulttuurin vaatimuksesta tehtävä.

Rakkaudesta ja muista riivaajista on kertomus nuoresta Sierva Maríasta, jota raivotautinen koira puree, ja jonka mahdollista raivotautisuutta (ja sen varjolla sieluun hiipineitä pahoja henkiä) romaanissa yritetään hoitaa. Romaani on kuvaus patriarkaalisesta yhteiskunnasta, jossa miehet uskonnon varjolla tai ilman sitä päättävät valtakunnan ja eritoten naistensa asioista. Päähenkilöstään romaanin antaa mielenkiintoisen kuvan: tyttö esitetään toisaalta pelokkaana uhrina, toisaalta viekkana valehtelijana ja paholaisen riivaamana sieluna. Naisen rooli demonina ei ole maskuliinisessa kirjallisuudenkaanonissa uusi ilmiö. Utraisen (1994: 245–245) mukaan nainen vertautuu miehen kokemuksessa kuolemaan (esimerkiksi suomalaisen mytologian syöjättäret), sillä nainen ja kuolema samalla tavoin ovat miehiseen kokemukseen nähden vieraita. Paholaisuus on yksi vanhimmista konventionaalisista tavoista kuvata naista. Yleensä se tai kuolemanläheisyys esiintyvät huomaamattomissa, pienissä metaforissa, mutta tässä romaanissa metaforaa on laajennettu ja se on kirjoitettu kokonaiseksi tarinaksi.

García Márquezin tuotantoa on tutkittu *Sadan vuoden yksinäisyyden* suosion ja Nobel-palkintoinnoston siivittämänä etenkin 1970- ja 1980-luvuilla. Kiinnostus kahta muuta teosta kohtaan on ollut laimeampaa. *Kuulutetun kuoleman kronikkaa* on tutkittu erityisesti suhteessa todellisiin tapahtumiin 1950-luvulla ja *Rakkaudesta ja muista riivaajista* -romaanin on luettu muihin rakkausromaaneihin ja niiden konventioihin verraten. Nykyisin tutkimusinnostus kirjailijaa kohtaan on laimeampaa.

1.2 Sukupuolen ja metaforien tutkimisesta sukupuolimetaphorien tutkimiseen

1.2.1 Sukupuoli performanssina ja myytinä

Feministinen kirjallisuudentutkimus toimii tutkielmani poliittisena taustavaikuttajana. Sen ajatukset eivät kuitenkaan yksin riitä teoreettiseksi aineistoksi, sillä genderistinenkin kirjallisuudentutkimus ilman tarkempaa fokusta olisi pohjaton suo. Tästä syystä yhdistän teoriapohjan myytin ja metaforan tutkimiseen. Merkittävin feminismin ajatus, joka on pohjana myös käyttämälleni feministiselle kirjallisuudentutkimukselle, on se, ettei sukupuoli ole mitään biologisesti annettua ja automaattista, vaan sosiaalisesti syntynyt käsite. Itse en näe järkeä kirjallisuudentutkimuksessa tarttua ajatuksiin, joissa biologisten seikkojen täyskielto selitetään muutamalla harvalla poikkeuksella, kuten intersukupuolisuudella. Kirjallisuudentutkimuksen on sen sijaan mielekäästä tarkastella sitä, miten suoraviivaisesti biologiset seikat yhdistetään tiettyihin sosiaalisiin malleihin, eli miten stereotypiat ovat vallalla sukupuolenkuvauksessa ja erilaiset sukupuolen representaatiot (kirjallisuudessa, elokuvassa, mainosmaailmassa) tuottavat kuvaa ideaalista sukupuolesta. Myytin näen hyvin läheisenä käsitteenä stereotypialle, jopa stereotyypin lähteenä tai lähtökohtana. Myytit ovat vanhoja mallikertomuksia, jotka selittävät jotain tapahtumaa, esimerkiksi maailman syntyä. Tällaiset kertomukset toimivat myös malleina sukupuolille: sille, minkälainen on hyvä tai huono nainen ja mies ja minkälaiseen kohtaloon tietty käyttäytymismalli johtaa.

Judith Butler kieltää biologiset erot tyystin ja kirjoittaa sukupuolen ominaisuuksien olevan ekspressiivisen sijaan performatiivisia². Hän lainaa termin Austinilta, mutta siinä missä Austinille performatiivisuus tarkoittaa sanomista *tekona*, Butlerille se merkitsee *toistoa*. Sukupuoli ei ole olemassa sinänsä, irrallaan, vaan sitä teoin, elein ja haluin jatkuvasti rakennetaan. Tällainen toiston kautta syntyvä sukupuoli-identiteetti luonnollistuu katsojan silmässä illuusioksi sisäisestä sukupuolesta. Drag-esitys taas parodioi sukupuolten olemassaoloa ja paljastaa niiden keinotekoisuuden. (Butler 1990/2006: 25, 229–231.) Butler käsittelee tekstissään todellisessa maailmassa esiintyvää sukupuolisuutta ja rajoittaa senkin vain ulkoa päin havaittavaksi käyttäytymiseksi. Kirjallisuudessa performatiivisuus on tietysti aivan omaa luokkaansa, sillä koko kirjallisuus on performatiivista. Austinin ja Butlerin performatiivisuudet kasvavat yhteen

² Termin ”performatiivisuus” historiasta tarkemmin kts. Culler 2007.

romaanitulkinnessa: Romaani sekä on puheakti (*speech act*), joka kerralla luo jotain sanaa suurempaa että tarvitsee toistoa, kuten uudelleen lukemista ja muistelua, pysyäkseen hengissä ja menestyäkseen (vrt. Culler 2007: 162–163). Performatiivisuuden perusongelma on kirjallisuuden näkökulmasta se, minkälainen suhde on sillä, mitä sanotaan, siihen, mitä tämä sanominen (eli puheakti) tekee eli ovatko sanottu ja sen vaikutus harmoniassa vai ristiriidassa (emt: 164). Cullerin tavoin käytän Austinin puheakti-termiä uudella tapaa tuomalla sen osaksi kirjallisuudentutkimusta: Austinille puheakti on vakava asia ja toimii vain totuusarvoisena rituaalina, joten esimerkiksi leikillään tai teatterin lavalla lausutut ilmaukset eivät ole performatiivisesti onnistuneita (Rojola & Laitinen 1998: 9). Kirjallisuutta ja sukupuolenkuvia tutkittaessa juuri ristiriidoissa piilee kiinnostavuus. Miten kieltä käytetään merkitystään vastaan ja synnytetään uusia tulkintoja? Oleellista on se, miten tekstiä luetaan: minkälaisen kuvan se antaa sukupuolista ja miten nämä kuvat eroavat toisistaan. Teresa de Lauretis käsittelee sukupuolen performatiivisuutta termillä teknologia. Hän esittää Butlerin kanssa (itse asiassa jo ennen tätä) saman väitteen, jonka mukaan sukupuoli ei ole alun perin ihmisen ominaisuus vaan erilaisten vaikutusten tuottama kokonaisuus. Lisäksi de Lauretis kommentoi sukupuolentuottamista kulttuuriesityksissä: erilaiset yhteiskunnalliset teknologiat, kuten elokuva, puhediskurssit ja arkielämän käytännöt tuottavat sukupuolen kuvan. (De Lauretis 1987/2004: 37.) Sukupuoliperformanssia tutkinkin seuraavissa luvuissa kahdesta näkökulmasta: mitä sukupuolista sanotaan ja minkälaisella toistolla sukupuolikuvaa luodaan (luku 2) ja toisaalta minkälainen puheakti tämä luominen on eli minkälaisen kuvan se sukupuolista lopulta antaa (luvut 3 ja 4).

De Lauretiksien ja Butlerin imussa koko sukupuolentutkimuksen kenttä tukee väitettä, jonka mukaan sukupuoli on kulttuurisesti rakentunutta aktiivista tekemistä ja tuottamista. Se on sosiaalisesti muodostunut konstruktio, joka syntyy patriarkaalisessa yhteiskunnassa ja jota muun muassa kirjallisuus taas osaltaan tuottaa ja uusintaa (Humm 1998: 194). Rojola (1998: 270) muistuttaa, ettei performatiivisuus tarkoita mitään vapaasti valittavaa olemisen tapaa, vaan toisto on pakotettua sukupuolen tekemistä. Pohdittavaksi hänen mukaansa jää se, voivatko kirjallisuuden sukupuoliesitykset uudelleenmerkityksellistää asioita vai toimivatko ne vain performatiivisina konvention toistajina. Sukupuoliesitykset ovat aina ideologian ja valtasuhteiden tuotteita, eikä representaatioiden tutkiminen siitä syystä ole tosimaailmavastaavuuden tutkimista. Tämän sijaan tarkastellaan sitä, miten annettu kuva toimii ja mitä merkityksiä sillä on (Thornham 1998: 215–216).

Kirjallisuudessa esiintyviä ideologioita ja stereotyyppioita kantavia representaatioita tutkitaan, koska niiden katsotaan tekevän vahinkoa sukupuolen todellisille edustajille ja koska ne voivat paljastaa kulttuuriin pinttyneitä ajatuksia naisen ja miehen olemassaolosta. Representaatiot siis syntyvät vanhojen kuvien ja katsantojen päälle ja synnyttävät aina uusia näkökulmia – usein tukemaan mutta toisinaan myös haastamaan konventioita. Tutkimalla kirjallisuudessa esiintyviä sukupuolenkuvia ei tutkita ainoastaan yhden kirjailijan mielipiteitä, vaan universaaleja malleja, joita toisinnot ja erilainen kirjallisuus koettelevat. Etenkin varhaisempi feministinen kirjallisuudentutkimus uskoo koko kirjallisuusjärjestelmän ja useimpien tekstien tietoisuuden olevan miehinen, ja tämän synnyttämän naiskuvan nähdään alistavan naista. Naisesta tehdään kirjallisuudessa katseen passiivinen kohde, jota arvioidaan, ylistetään tai rangaistaan. (kts. Morris 1993/1997: 43.) Vaikka sanoudun monessa kohdin irti varhaisemmasta feministisestä tutkimuksesta, ovat edelliset huomiot olennaisia työssäni. Myös tämän tutkielman tarkoitus on tutkia kohdeteosteni tietoisuutta ja ideologista suhtautumista sukupuoliin.

Myytti sellaisena, jona sen itse luen tässä työssä, tarkoittaa kieleen ja ajatteluun pinttyynyttä sukupuolimallia, jonka juuret ovat vanhassa mytologiassa. Mytologisesta esittämisestä ja myytin uudelleenesittämisestä syntyy sukupuolistereotypia, joka alkaa johtaa ajattelua. Mikä tahansa vanha kertomus ei ole myytti, vaan myytti on kertomus, joka esittää mallin jostakin asiasta (Saariluoma 2000: 11), esimerkiksi maailman synnystä, luonnosta – tai sukupuolisesta olemisesta. Myytit tarvitsevat aina uudelleen kertomista ja uudelleentulkintaa pysyäkseen hengissä. Tällaista uudelleentulkintaa on harrastanut muun muassa feministinen liike tulkitsemalla erilaisia myyttejä sukupuolinäkökulmasta. (Coupe 2009: 175.) Tässä tutkielmassa on tarkoitus ottaa myytin käsite stereotypian käsitteen rinnalle korostamaan sitä, kuinka suurin osa moderninkin maailman ajattelua pohjautuu myytteihin ja myyttisiin malleihin. Erilaiset arkkityyppiset henkilöhahmot toistuvat edelleen kirjallisuudessa: vanha viisas mies (Melquíades), merkittävä äitihahmo (Ursula), demoninen nainen (Sierva María, Remedios) ja naisen ansiosta hyväksi muuttuva mies (Bayardo). Vaikken kaavamaisesti luettelekaan jokaista yhteyttä ja viittausta mytologiaan, toimivat myytit sukupuolentutkimuksen rinnalla taustavoimana, jonka kautta kohdeteoksiani luen.

Judith Fetterley (1978) on luonut teorian vastakarvaan lukemisesta. Vastakarvaan lukeminen on naislukijan itsepuolustus- ja selviytymiskeino keskellä miehistä kirjallisuutta, jonka lukijana nainen

pakotetaan identifioitumaan itseään vastaan, mieheksi naisen vartalossa. (Fetterley 1978: viii, xii.) Lukijan tulee tietoisesti valita oma lukijapaikkansa ja yrittää purkaa tekstin patriarkaalisia arvoja ja paljastamalla ja analysoimalla tekstin valtarakenteita (Rojola 2004: 29, 39–40). Vastakarvaan lukeminen tai ”naisena lukeminen”, kuten Morris sitä nimittää, vastustaa klassisten juonirakenteiden ideologisia viittauksia ja arvostaa tekstin sisällä naisille avautuvia vaihtoehtoisia lukutapoja (Morris 1993/1997: 47). Vastakarvaan lukeminen on jo vanha keksintö, mutta sitä jatketaan edelleen hieman varioiden esimerkiksi queer-luennassa, jossa näytetään toiseuden olevan läsnä myös heteronormatiiviseksi ajattelussa valtakirjallisuudessa (kts. Kekki 2004: 14). Vastakarvaan lukemisen ei enää 2000-luvulla tarvitse eikä kuulukaan jatkaa 1970-luvun feminististä linjaa, vaan sen tulisi suunnata kriittinen ja nyrjäyttävä katseensa myös teorioita ja aiempia luentoja kohtaan. Pyrin tekemään juuri näin analyysiluvuissani. Näytän niissä, miten kohderomaanejani voisi kyllä lukea perinteisiä sukupuolirooleja uusintavana, mutta niihin kietoutuu myös toisenlainen lukutapa. Väitän, että romaaneja on tulkittu jopa väärin sijoittamalla teokset machismoa tukeviksi vallankäyttäjiksi. Vastakarvateorian avulla on mahdollista löytää poikkeavia lukutapoja ja vapautua ahdistavasta ja jopa hallitsevasta lukutraditiosta. Tiedostavan lukemisen ei tulisi keskittyä yksinomaan naisen vahingollisiin tai epärealistisiin representaatioihin vaan kiinnittää huomio myös mieskuviin. Tämä on myös ainoa keino, jolla on mahdollista lähestyä objektiivisuutta tutkimuksessa, sillä sukupuolentutkimus, joka jättää analysoimatta tai ainakin piilottaa lukijalta toisen puolen tai osia sukupuolijärjestelmästä, ei palvele lukijaa eikä tasa-arvoa. Vastakarvaan lukeminen tarkoittaa siis sellaisten merkitysyksiköiden löytämistä, jotka sotivat konventioita vastaan ja mahdollistavat lukijan vapautumisen ahdistavasta roolimallittelusta.

1.2.2 Sukupuolimetaforat

García Márquezin tuotantoa, eritoten *Sadan vuoden yksinäisyyttä*, on luettu maagisen realismin merkkiteoksena. Maaginen realismi on melko laaja mutta tarkentamaton kirjallisuuden genre, johon esimerkiksi Rushdien *Keskiyön lapset* ja Süskindin *Parfyymi* luetaan. Termin epämääräisyydestä huolimatta sitä ei ole hylätty tai parempaakaan käsitettä keksitty tilalle. (Aldea 2010: 1.) Tutkijat ovat hyväksyneet lähes yksimielisesti maagisen realismin tärkeimmäksi osaksi kirjailijan tuotantoa. Sen sijaan romaaneita, joissa maagisia elementtejä on vain vähän – esimerkiksi *Kuulutetun*

kuoleman kronikkaa – pidetään tuosta valtavirrasta poikkeavana. Itse tulkitseen romaaneita eri tavoin kuin perinteinen García Márquez -luenta, jossa maagisen realismin piirteet ja ilmentymät jätetään sellaisinaan kellumaan vailla tulkintaa. Maaginen realismi ei näet yksinään riitä selitykseksi kaikille romaanien fantastisille elementeille. Ajattelen eri tavoin kuin esimerkiksi tyylistä vauhkoonnut Palencia-Roth, joka korostaa maagista realismia myyttisen kerronnan tyylinä niin, ettei huomioi maagisten elementtien laajempia tulkintamahdollisuuksia. Hänen mukaansa maagisessa realismissa oudoimmat ja normaaleimmat tapahtumat esiintyvät rinnakkain ja ovat myös yhtäläisesti totta molemmat. Esimerkiksi tästä hän mainitsee Kauniin Remediosin taivaaseenastumisen. (Palencia-Roth 1987: 54–55.) Palencia-Roth ei kuitenkaan huomioi kohdan mytologista viittausta. Intertekstuaalisuus kehottaa lukijaa tulkitsemaan kohtaa tarkemmin ja havaitsemaan paljastuvat merkitysyksiköt, jolloin kohta ei enää näyttäytykään vain tapahtumana muiden joukossa. Romaanin fantastiset elementit kyllä kerrotaan samalla tavoin kuin realistisetkin, mutta ne eivät ole yhtäläisesti totta, vaan niillä on usein myös syvällisempiä merkityksiä.

Gerald Martinin (1987) ja Daniel Erickson (2009) jakavat kanssani ajatuksen siitä, että yliluonnollisuus kantaa romaaneissa fantastisen maailman kuvailua syvempää merkitystä. Martin väittää, että *Sadan vuoden yksinäisyyttä* on luettu jopa väärin romaanina täynnä maagisuutta. Hänen mukaansa romaania ympäröivä salaperäisyys on mahdollista poistaa tulkitsemalla maagisia elementtejä metaforisesti tai romaania Latinalaisen Amerikan historiaa vasten. (Martin 1987: 113, 106.) Tällainen maagisuuden poistamiseen pyrkiminen on kuitenkin luovaa kirjallisuutta halventavaa: romaaneja ei ole tarkoitus lukea salapoliisina erikoisuuksia selvittäen. Sen sijaan García Márquezin tuotannon voima piilee moniulotteisuudessa ja -tulkintaisuudessa, joista fantastiset tapahtumat ovat hyvä esimerkki. Erickson keskittyy tutkimuksessaan kummitusten, jään ja peilien metaforiikkaan, johon en tässä tutkielmassa kiinnitä huomiota. Tärkeää on silti tutkijan huomio siitä, että vaihtoehto ja rinnakkaistulkinta iänikuiselle maagiselle realismille on olemassa. Erickson vaatii lukijalta kykyä sukeltaa näennäisesti maagisten tilanteiden pinnan alle. Esimerkiksi kummitukset ovat myyttisen tai maagisen sijaan olennainen osa romaania suhteessa historiaan. (Erickson 2009: 175.) Fantastisten tapahtumien ja selvempien lingvististen metaforien esitystapa on kohderomaaneissani niin lähekkäin, että niiden rajapinta on häilyväinen. Tarkka erottelu ei ole edes tarpeen: mikäli maaginen tapahtuma pyrkii ohjaamaan tulkintaa ja näyttää yhteyksiä sanotun ja sanomatta jääneen välillä, voi metaforaa käyttää puuttuvana elementtinä tekstin ja tulkinnan välillä.

Maagiset tapahtumat eivät ole romaaneiden ainoaa kielikuvallisuutta, vaan myös lingvistisesti perinteisempiäkin metaforia teoksissa esiintyy. Metaforat ovat kognitiivisen tutkimuksen mukaan vahvassa yhteydessä mieleen, minkä takia niiden tutkiminen onkin tärkeää. Konventionaalistuneiden metaforien avulla voi löytää sellaisia sukupuoli-ideologioita, joita tekstin pintataso ei paljasta. Samoin keskittymällä tällaisiin metaforiin on mahdollista tunnistaa todellisuuden käsittelytavat eli erilaiset kokemuksen kategorisoinnit, mikä on erityisen tärkeää silloin, kun ne johtavat harhaan (Kähkönen 2003: 98). Tällaisia harhaanjohtavia metaforia voivat olla esimerkiksi sellaiset, jotka vahvistavat sukupuolen stereotyyppistä esittämistä. Tutkimissani teksteissä metaforat näyttävät monella tapaa: ne ovat vertauksia, lingvistisessä muodossaan metaforia (”porsas koko nainen”), niminä esiintyviä kielikuvia, viittauksia muihin teksteihin ja pidempiä alluusioita. Jotkin metaforat myös muuttavat muotoaan kesken tekstiä kielellisestä eläväksi, eli tapahtumaksi romaanin maailmassa. Kognitiivinen metaforateoria on kirjallisuudentutkimuksessa uusi mutta kasvava suuntaus. Suomessa sitä on käytetty muun muassa joissakin artikkeleissa (esim. Päivärinta 2010) ja väitöskirjoissa (Kajannes 2003). Tämän lisäksi uusimpia teorian sovelluksia kirjallisuudentutkimuksessa on kerätty artikkelikokoelmiin, kuten tuoreimpaan tulokkaaseen *Beyond Cognitive Metaphor Theory* (2011, toim. Fludernik). Kognitiivisen kielitieteen edustajatkaan eivät jätä huomioimatta kirjallisuuden vaikutusta metaforille, vaan mainitsevat aina myös luovat tai varioivat metaforat ja myöntävät niiden erityisyyden.

Kognitiivisen metaforateorian pääväitteen mukaan metafora on perustavanlaatuisen tapa, jolla ihmismieli toimii (Stockwell 2002: 105). Tietyt metaforat ovat universaaleja ja yhteydessä ihmisen psykologiaan ja ruumiiseen (Kövecses 2000: 183). Kognitiivisen metaforatutkimuksen katsotaan alkaneen Mark Johnsonin ja George Lakoffin (1980) teoksesta, jossa he jaottelivat erilaisia arkisen kielenkäytön metaforia. Tutkimus osoittaa, että kieli ja sitä kautta mieli rakentuvat pitkälti juuri metaforin, vaikkei ihminen sitä puhuessaan tai kirjoittaessaan aktiivisesti havaitsekaan. Ihmiset ymmärtävät suuren osan käsitteistä juuri metaforallisesti (Lakoff & Johnson 1980: 4, 56). Arkiajattelun perustavimmat metaforat ovat HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja PAHA ON ALHAALLA. Jonkun voi sanoa olevan taivaassa, mieli maassa tai nousevan jaloilleen. Jumala asuu taivaassa ja Saatana alimmassa helvetissä. Pörssikurssit nousevat kielessä, vaikka varsinaisesti numeroiden vaihtuminen ja toiminnot tämän takana eivät mitään nousemista ole. On huomioitava, että suuri osa

kognitiivisesta tutkimuksesta keskittyy edelleen arkikielen metaforiin ja osana kirjallisuudentutkimusta se kehittyy ja sitä on kehitettävä koko ajan. Myös tässä tutkielmassa kommentoin teorian soveltamisen jälkeen sitä, miten kognitiivinen teoria tähän tutkimusasetteluun sopii ja miten sitä pitäisi tulevaisuudessa käyttää näiden havaintojen perusteella.

1.3 Tutkimuskysymyksiä

Päätarkoitukseni tässä tutkielmassa on selvittää, miten sukupuolia esitetään kohdeteksteissäni. Valituissa teoksissa sukupuolinen oleminen on monella tapaa korostettua: miehisuus ja naisuus tulevat ilmi niin rakkaussuhteissa kuin politiikassakin. Romaanien yhteiskunta rakentuu machismolle, jossa nainen hoitaa kodin ja mies politiikan. Haluan kuitenkin sukeltaa syvemmälle tekstiin. Tämä tutkielma siis selvittää, onko machismo romaaneissa hyväksytty ideologia, joka näyttäytyy samalla tavoin tapahtumien ja kielen tasolla (erityisesti metaforina), vai kommentoidaanko ja koetellaanko sitä romaanitaiteen keinoin, eli syntykö romaanien tapahtumien ja kielen välille ristiriita.

Feministinen kirjallisuudentutkimus toimii luonnollisesti laajana pohjana tutkimukselle, mutta pyrin viemään teoriaa eteenpäin esittämällä virheitä tai mustia aukkoja, joita teoriassa mielestäni on. Sukupuolentutkimus jää näet kirjallisuutta tutkiessaan puolitiehen, tunnistamalla vahingollisia ja stereotyyppisiä sukupuolenkuvia mutta jatkamatta tästä eteenpäin. Feministisiä ajatuksia käyttäen on mahdollista tehdä hienoja havaintoja kirjallisuudesta, mutta tutkimussuuntauksella olisi varaa tarkempiinkin analyyseihin. Sukupuolia esittäessä teksti vilisee metaforia – tuttuja ja oudompia – jotka voivat vaikuttaa käsityksiin tekstin vahingollisuudesta. Haluan selvittää, jatkavatko Gabriel García Márquezin romaanit konventionaalista sukupuolen esittämistä myös näissä kerronnan pienemmissä rakenneyksiköissä, joita kognitiivisen metaforateorian avulla tarkkailen, vai jääkö stereotyyppinen esittäminen tekstin pinnalle, kuten ulkonäön ja yhteiskunnallisen roolin esittelyyn.

Luvussa kaksi esittelen feminististä kirjallisuudentutkimusta tarkemmin ja analysoin kohdeteoksissani esiintyviä stereotyyppioita. Tarkastelen romaanihahmojen suhdetta myytteihin ja näytän, millä tavalla machismo vaikuttaa sukupuolten kuvaukseen. Tarkoitukseni on hämmentää

myytin ja sukupuolistereotyyppioiden rajaa ja tulkita henkilöahmoja suhteessa näihin. Toinen luku ei pääty yksiselitteisiin päätelmiin. Tästä syystä luvussa kolme astun hieman pidemmälle ja otan tulkinnan avuksi kognitiivisen metaforateorian. Tämän avulla näytän, miten sukupuolten tuottaminen jatkuu myös metaforien tasolla, ja vertaan näiden kahden kerrontatason suhdetta toisiinsa. Luvussa neljä esittelen teoksissa esiintyvää groteskia ironiaa, joka on avainasemassa lukiessa kohdeteoksiani vastakarvaan. Viides luku yhdistää avoimet langanpäät ja kommentoi sitä, miten sukupuolentutkimus ja metaforatutkimus toimivat yhdessä ja sitä, miten tästä tulisi jatkaa.

2. Sukupuoli myyttinä

2.1 Kirjallisuuden nais- ja miestutkimus

2.1.1 Lyhyt historia

Huolimatta sukupuolten vanhoista ideaaleista ja myyttien jatkumosta nousivat sukupuoli ja tasa-arvo kynnyskysymyksiksi vasta 1960-luvulla Pohjois-Amerikassa ja levisivät vuosikymmenessä koko läntiseen maailmaan ja tieteisiin. Naistutkimus syntyi käsi kädessä feminististen ajatusten kanssa 1960-luvulla osoittaakseen kulttuurissa vallitsevan sukupuolten epätasa-arvon. Jo vuosisadan alkupuolella esimerkiksi Virginia Woolf ja Simone de Beauvoir olivat ottaneet kantaa naisen asemaan, mutta pinnalle feminismi nousi vasta hieman myöhemmin. Feministinen kirjallisuudentutkimus polveutuu feminismin teorioista ja tahtoo paljastaa kirjallisuudessa esiintyvän maskuliinisen diskurssin, joka tukee sukupuolten epätasa-arvoa ja naisen alisteista asemaa. Sen tarkoituksena on tuottaa tietoa kirjallisista ilmiöistä ja osoittaa niiden sukupuolittuneet merkitykset (Rojola 2004: 27). Feministisen kirjallisuudentutkimuksen ensimmäinen aalto keskittyi tutkimaan naiskirjailijoita ja -kirjoitusta ja toinen aalto keskittyi kirjallisuuden naiskuviin. Ensin kiinnitettiin huomiota siihen, miten kirjallisuushistoria on mieskirjailijoiden ja heidän tuotantonsa historiaa; feministit pyrkivät muodostamaan vastakaanonin nostaakseen esiin virallisesta, maskuliinisesta kaanonista pois jätettyjä naisten kirjoittamia teoksia. Toinen aalto toi tullessaan kiinnostuksen myös miesten luomia naiskuvia kohtaan. Monen mieskirjailijan huomattiin tukevan patriarkaattia ja alentavat naista kirjoillaan. Ensimmäisiä pioneereitä feministisen kirjallisuudentutkimuksen kentällä olivat Mary Ellmannin (1968) ja Sandra M. Gilbertin ja Susan Gubarin (1979) tutkimukset, jotka keskittyivät sekä naiskirjailijan vaikeaan asemaan että naisen stereotyyppiseen esittämiseen kirjallisuudessa. Gilbertin ja Gubarin (1979: 12) mukaan mies kirjoittaa naiseen kaiken sen epävarmuuden, mitä itse tuntee naisen seksuaalisuutta tai omaa ruumiillisuuttaan kohtaan. Etenkin 1800-luvulla kirjallisuudessa vallitsi tutkijoiden mukaan naisvihamielinen perinne, jossa naiset kuvattiin usein äkäpussimaisina karikatyyreinä ja hirviöinä tai sankarittaret hyveellisinä silloin, kun he olivat miehilleen uskollisia ja näiden omistuksessa. Moi (1985/1990: 78) kritisoi väitettä yksittäisen mieskirjailijan vihasta. Vaikka jonkin teoksen kohdalla tämä voitaisiinkin todentaa, ei sitä kannata ottaa tulkinnan lähtökohdaksi. Haluaisin kuitenkin viedä ajatusta eteenpäin. Nais- ja

mieskuvia tulisi tulkita jo mainittuina kulttuurin tuotteina (mieluummin kuin satunnaisen kirjailijan antipatian tai ihailun kohteina), jotka muodostuvat vuosituhansien aikana syntyneiden ideaalien ja kauhukuvien pohjalta. Näinpä voisimme tulkita kritisoitua väitettä laajemmin: henkilöhahmoon ikuistuvat kirjailijan mielen *välittämänä* kaikki ihannekuvat, pelot ja halut, jotka *kulttuurissa* elävät. Naiskuvateorian keskeisen periaatteen mukaan mikään esitys ei koskaan ole neutraali (Moi 1985/1990: 15). Vaikka monet feministisen tutkimuksen aloittelijateoreetikot oman aikansa lapsiksi jäivätkin, on tällaisilla laajoilla yleistyksillä edelleen tärkeä sanoma.

Feministiselle teorialle jatkeeksi ja vastavoimaksi syntyi vuosikymmen myöhemmin kriittinen miestutkimus, joka sai jalansijaa etenkin 1980–1990-luvuilla. Kriittinen miestutkimus esittää myös miehen joutuneen sukupuolittuneen kulttuurin esitystapojen tallomaksi. Maskuliiniseksi esitetty ideaali, joka kohdeteoksissani kärjistyy machomyytin vaalimiseen, on vahingollinen, koska miehen arvostus lasketaan tuon ideaalin täyttymisen mukaan. Maskuliinisuus on teorian mukaan harha, sillä mitään yhtenäistä, kaikkia miehiä koskevaa fyysistä tai psyykkistä piirrettä ei ole olemassakaan. (Kts. Jokinen 2003: 10–13.) Nais- ja miestutkimus käyttävät samaa feminististä teoriaa lähtökohtinaan. Huomattavin ero niissä on se, että naistutkimus toisinaan sortuu syyllistämään miessukupuolta ja yksittäisiä kirjailijoita misogyniasta, kun taas miestutkimus osoittaa syyttävällä sormella kauan aikaa sitten syntyneitä kulttuurisia sukupuolimalleja, ja on näin ollen lähempänä tämän tutkielman lähtökohtaa. Tutkimusparadigma on tosin muuttumassa naistutkimuksenkin puolella. Puhutaan postfeminismistä tai kolmannen aallon feminismistä edellisen termin negatiivisen kalskahduksen takia. Uusinta aaltoa kuvaa individualismi, tarve määritellä henkilökohtaiset kokemuksensa postmodernissa maailmassa, mistä johtuen aalto on vaikea nähdä yhtenäisenä liikkeenä ja sitä pidetään toista aaltoa hämmentävämpänä ja ristiriitaisempänä. (Whelehan 2005: 169.) Radikaaleimmat sukupuolentutkimuksen ajat ovat jo kaukana, ja toiset ovat jopa sitä mieltä, ettei feminismiä enää tarvita naisten saavutettua asemansa esimerkiksi työmarkkinoilla. 1990-luvulla pinnalle nousi pop-ilmiönä tällainen kuva uudenlaisesta menestyneestä sinkkunaisesta, esimerkiksi filmatisoiduissa romaaneissa *Sex and the City* ja *Bridget Jones's Diary*, joissa urallaan menestyneet naiset esitetään vahvoina ja itsenäisinä. Nämä naiset eivät kuitenkaan ole sen onnellisempia kuin naiset varhaisemmissa representaatioissa, vaan pyrkivät erilaisin keinoin kohti täydellisempää elämää – millä usein tarkoitetaan elämää miehen kanssa. (Vrt. emt: 162.) Tästä

lähtökohdasta voisi kyseenalaistaa naisen ”vapautumisen” ikaikaisista rooleista; nainen saavuttaa täydellisimmän onnensa miehen kautta.

Nykyisen feministisen kirjallisuudentutkimuksen kentän voi jakaa kolmeen: Ensimmäinen näkökulma on kiinnostunut kirjallisuudesta kulttuuriselta kannalta ja tarkastelee kaanoneita, joista naiskirjailijat näyttävät puuttuvan, tai keskittyvät oloihin, joissa naiskirjailijat ovat kirjoittaneet tai olleet kirjoittamatta. Toinen lähestymistapa on tutkia naiskirjailijoita ja naisten kirjoittamaa kirjallisuutta. Kolmas tapa tehdä feminististä kirjallisuudentutkimusta on keskittyä tapoihin, joilla naisia kirjallisuudessa kuvataan ja heidän olemassaoloon kommentoidaan. Tässä työssä lähtökohtanani on tämä kolmas traditio. Vaikka toisinaan viittaankin García Márquezin omaan elämään tai Latalaisen Amerikan historiallisiin tai kulttuurisiin oloihin, tutkin kirjallisuutta itseään, tosin kulttuurinsa tuotteena.

2.1.2 Kohti genderististä kirjallisuudentutkimusta

Maskuliinisuuden ja feminiinisyden katsotaan rakentuneen vastavoimiksi toisilleen. Maskuliinisuus (ja näin ollen myös feminiinisyys) on Jokisen (2003: 9–19) mukaan 1) persoonallisuuteen ja ruumiiseen viittaavien piirteiden kategoria, 2) miehisten ominaisuuksien ideaali, 3) kiinteän objektin sijasta sosiaalinen prosessi ja aika- ja paikkasidonnainen tulos sekä 4) tietty diskursiivinen muodostuma, jossa diskurssi tuottaa tietoa kohteestaan. Maskuliinisuus tuntuisi siis syntyvän ja olevan olemassa samoin kuin feminiinisyys, mutta sukupuolisuuksien piirteet kuvataan usein vastakkaisiksi. Maskuliinisuuteen kuuluu järkevyys, aktiivisuus, itsehillintä, toiminnallisuus, hallitsevuus, rationaalisuus, järjestys, fyysinen voima ja väkivalta, kun taas feminiinisyttä kuvaa rajallisuus, emotionaalisuus, passiivisuus ja kaoottisuus, materiaalisuus, irrationaalisuus ja alistuminen. Tällaisissa yleistyksissä piilee myös ristiriitoja: maskuliinisuuteen kuuluu itsehillinnän lisäksi väkivaltaisuus ja vastuuttomuus, päreiden polttaminen. (Kts. Jokinen 2003: 8; Lehtonen 1995: 25–26; Ellmann 1968: 55.) Naista ihaileva traditio on myös olemassa: etenkin rakkauslyriikka ylistää naista, mutta esittää tämän samalla ideaalina, puhtaana ja luontoon vertautuvana hahmona, jota ihailaan kauneuden ja omistuservon takia. (Morris 1993/1997: 34, 36–38.) Soikkelin (1999: 151) mukaan rakkaussuhteen osapuolia kuvataan kirjallisuudessa yleensä

yhtenäisesti, sitä konventionaalisemmin mitä vahvempi tunneside on. Perinteisessä esitystavassa naista ohjaavat tunteet ja miestä himot. Kirjallisuudella on kuitenkin mahdollisuus muuttaa perinteisiä sukupuolirooleja murtamalla vanhoja tulkintoja ja kyseenalaistamalla identiteetin rakentumiseen vaikuttavia käsitteitä, sillä etenkin korkeakirjallisuudessa (verrattuna Soikkelin päätutkimuskohteeseen, romansseihin) heterorakkauden roolijakoa on mahdollista rikkoa. (Emt: 153–155.)

Nykykirjallisuudessa ja muussa taiteessa sukupuolenkuvat ovat laajentuneet ja saaneet erilaisia sisältöjä: esimerkiksi homoseksuaalisuus on yleistä erilaisissa kulttuurisissa esityksissä. Omat kohdeteokseni kertovat maailmasta, joka ainakin näennäisesti jatkaa patriarkaalisia malleja. Miehen ja naisen liitto on ainoa mahdollinen – ja sekin hyväksytään vain tiukkojen moraalinormien sisällä. Rakkaudesta ja avioliitosta tehdään moraalinormien kautta performanssi – esitys, johon haluttomat näyttelijät pakotetaan. Angelan ja Bayardon samoin kuin Aurelianon ja pikku-Remediosin suhde on harjoitettu juonenkulku, jossa yleisö (niin häävieraat kuin lukijakin) pidättää hengitystään peläten morsiamen pilaavan koko näytelmän. Uudenlaiset sukupuolimallit eivät yksinään vaikuta konventionaaliseen sukupuolenkuvan ihanteeseen, vaan ne voivat ennemminkin näyttäytyä vastarintana ja näin tukea hegemonista sukupuolikäsitystä laajentamatta sitä (kts. De Lauretis 1987/2004: 60). Esimerkiksi homoseksuaali mies nähdään miehenä, muttei ”niin maskuliinisena” kuin heteroseksuaali. Lihaksikas homomies taas on ensin mainittua maskuliinisempi, muttei täytä hegemonisen maskuliinisuuden saappaita kokonaan. Näin ollen ideaali maskuliinisuus ei määrity vain erona feminiinisyyteen vaan myös erona heikompana nähtäviin maskuliinisuuksiin. Nykyaikana toinen sukupuoli ei ole vain nainen vaan myös mies, joka ei täytä miehen paikkaa riittävän hyvin. Tällaisesta esimerkkinä voisi mainita kenraali Aureliano Buendían, joka on tyyppiesimerkki epäonnistuneesta machosta: hän on laiha ja sisäänpäinkääntynyt mies, joka morsiamensa kuoltua (kuten Aureliano José myöhemmin) lähtee miehekkäästi sotimaan vain hävitäkseen kaikki sotansa ja epäonnistuaakseen vielä itsemurhassakin. (Vrt. Janes 1981: 52.) Aureliano vertautuu veljeensä José Arcadioon, joka meriltä palattuaan on valtava kuin vuori, nostaa yhdellä kädellä painavia pirttipöytiä ja jonka sukuelin on niin suuri, että naiset maksavat päästäkseen sänkyyn miehen kanssa. Tämä vertailu vahvistaa hegemonista maskuliinisuutta: mies on onnistunut ja saa haluamansa, jos hänellä on tällaiset machon piirteet.

Sukupuolentutkimus on hyödyllisyytensä lisäksi myös ongelmallinen tutkimusala, sillä pyrkiessään osoittamaan valtakirjassaan olemassaolon jatkaa se samaa sukupuolierottelua, josta se kulttuuria kritisoi. De Lauretis (1980/2004: 35) huomauttaa, että sukupuolieron keksimisestä ja siitä syntyneistä käsitteistä (naistutkimus, naiseus...) on tullut feminististä ajattelua rajoittava ja jopa uhkaava tekijä. Sukupuoli ei rakennu vain tunnetuissa kulttuurisissa esityksissä vaan jopa, ”ja eritoten”, feminismissä (emt: 37). Tämä aiheuttaa sukupuolentutkimuksen dilemman: miten paljastaa kulttuuriset vahingolliset ideologiat ja paljastaa stereotyyppiset kuvaukset joutumatta itse osaksi tätä stereotyyppioiden muodostusta ja sukupuolierottelua? Tutkimus ei koskaan voi olla täysin objektiivista eikä hyvä politiikka kaikkien mielestä voi olla hyvää tiedettä. Suurin osa feministisestä tutkimuksesta on edelleen naisten ja taas suurin osa miestutkimuksesta miesten kirjoittamaa. Liian usein feministinen teoria nimittää feministisiä ajattelijoita ”meiksi”, mikä vetää myös lukijan mukaan tällaiseen sukupuolitehdostavaan ja -erottelevaan ajatteluun.

Jako feminiiniseen ja maskuliiniseen toistuu myös teorian jakamisessa nais- ja miestutkimukseksi. Suurin osa sukupuolirepresentaatiotutkimuksesta keskittyy joko nais- tai mieshahmoin, mikä johtaa yksinkertaistaviin tutkimustuloksiin. Perustavanlaatuisen ongelman on myös se, että tämänkaltaiselle tutkimukselle, jota työssäni teen, ei edes ole kunnon nimitystä. Feministinen kirjallisuudentutkimus on tunnetuin ja käytetyin termi, mutta edellä mainittujen epätarkkuuksien, vanhahtavuuden ja naiskuvan tutkimiseen keskittymisen takia se ei ole paras vaihtoehto. Miestutkimus taas tutkii yksiselitteisesti mieskuvia. Kirjallisuuden sukupuolentutkimus tai termiyritelmä sukupuolellinen kirjallisuudentutkimus sekoittavat lukijan ajatuksia ehkä liikaa, joten ehdotan uudeksi termiksi genderististä kirjallisuudentutkimusta. Gender-tutkimuksesta johdettu termi matkisi tuoreen käännöksen kömpelyydessään huolimatta feministisen kirjallisuudentutkimuksen käännösmallia ja kiinnittäisi huomiota siihen, miksi uutta termiä tarvitaan. Mikäli sukupuolentutkimus haluaa vakavasti otettavaksi tieteenalaksi, olisi uusi nimikäytäntö paikallaan. Feminismi kantaa turhaa tunnusmerkillisyyttä, mihin ei voi olla kiinnittämättä huomiota tutkielmassa, joka käsittelee sukupuolittunutta kieltä. Vaikkei tässä työssä ole paikallaan tämän enempää keskittyä nimeämispolitiikkaan, tulisi keskustelua siitä jatkaa, sillä 2000-luvun sukupuolentutkimuksen tehtävän tulee tutkimuskentän tasa-arvoistamisen ja sukupuolten tutkiminen laajemmin kuin yhdestä näkökulmasta.

2.2 Myytti kirjallisuudessa

Myytti ei ole mikään yhtenäinen ja selvä käsite (Coupe 1997/2009: 1), joten sen merkitys tulee ensimmäiseksi määritellä. Usein kirjallisuustieteessä, kuten tässäkin työssä, myytillä viitataan ideologiaan (emt.), johonkin pinttyneeseen ajattelumalliin, ennemmin kuin johonkin tiettyyn mytologiseen hahmoon tai tarinaan. Myytit eivät pyri horjuttamaan tieteellistä tietoa, vaan ne selittävät asioita tietyn hetken tiedon perusteella. Myytissä oleellista on sen asema mallitarinana, selittävänä kertomuksena siitä, miten jotain tapahtui (Saariluoma 2000: 11). Myytti-sanan alkuperä on kreikan kielessä (*mythos*), jossa se alun perin tarkoitti kertomusta, puhetta tai sanaa, ja vasta myöhemmässä kielessä sanan merkitys on muuttunut kuvaamaan epätosina pidettyjä tilanteita (Simonsuuri 1994: 35). Coupe (2009: 3) erittelee neljä myyttisen tarinan pääluokkaa: hedelmällisyysmyytti (*fertility myth*), luomismyytti (*creation myth*), pelastusmyytti (*deliverance myth*) ja sankarimyytti (*hero myth*). Variaation näistä kaikista voi nähdä yksin romaanissa *Sadan vuoden yksinäisyys*: Macondon perustaminen ja sinne siirtyminen tapetun miehen haamua ja yhteisön vihaa karkuun ovat muunnettuja alluusioita Raamatun luomiskertomuksesta, paratiisista karkottamisesta ja luvattuun maahan siirtymisestä; hedelmällisyysmyytin vastine on Aureliano Toisen ja Petra Cotesin luontoa hurjistuttava rakkaus, joka saa kanit lisääntymään patiot täyteen pikkupupuja; sankarimyyttiksi taas nousevat kenraali Aureliano Buendían sotaretket, joita muistellaan todellisen myytin tavoin kirjailijan muussakin tuotannossa, esimerkiksi *Kuulutetun kuoleman kronikassa*.

Myyttien jokapäiväisyys näkyy niiden liittymisessä moneen kulttuuriseen ilmiöön, kuten avioliittoinstituutioon, kieleen, talouteen, tieteeseen, taiteeseen ja ennen kaikkea uskontoon. Mytologiat vaikuttavat kulttuuriin ja sitä kautta kulttuurien synnyttämiin tuotteisiin, kuten taiteeseen. (Simonsuuri 1994: 25.) Esimerkiksi kirjallisuus on tapa laajentaa myyttiä (Coupe 1997/2009: 4). Samalla tavoin kuin sukupuolen esittämisen tavat siirtyvät ajassa eteenpäin, jatkuu myös myyttiainesten käyttäminen taiteessa; Kreikka ei ole tuottanut uusia myyttejä vuosituhansiin, mutta mytologia elää edelleen vahvana, koska myyttejä on uusinnettu ja 400-luvulta lähtien alettu pitää allegorioina, jumalia esimerkiksi moraalin tai luonnonvoimien symboleina (vrt. Simonsuuri 1994: 22; Saariluoma 2000: 18). Tämä allegorisuus ja symboliarvo muodostavat linkin myös toiseen tässä tutkielmassa johtavaan käsitteeseen: metaforaan. Myytissä metaforan tavoin puhutaan

samanaikaisesti selventäen ja peitellen, kielellä, jota ymmärretään mutta joka tarvitsee tulkintaa. Tässä työssä keskityn etenkin perinteisimpiin sukupuolimyytteihin eli sukupuolen arkkityyppeihin, joissa miehet esitetään väkivaltaisina sankareina (esikuvanaan esimerkiksi Odysseus) ja naiset toisaalta uskollisina ja puhtaina neitsythahmoina (Penelope, Neitsyt Maria) ja toisaalta petollisina viettelijöinä (Eeva).

Gabriel García Márquez sekoittaa tuotannossaan mytologiaa ja poetiikkaa: kirjailija käyttää luovassa kerronnassaan myyttejä, kuten arkkityyppejä malleja tapahtumissa ja henkilöhahmoissa (vrt. McMurray 1977: 70; 74). Palencia-Roth (1987: 14) määrittelee myytin tutkimuksessaan kertomukseksi, rituaaliksi, symboliksi tai kuvaksi, joka selittää maailman alkuperää ja tarkoitusta tai paljastaa todellisuuden tarkoituksen ja rakenteen. García Márquez käyttää myyttistä ainesta teoksissaan valikoiden sopivimmat ja jättämällä toiset viittaukset käyttämättä eivätkä romaanit näin ollen käsittele vain yhtä myyttiä (emt: 51). Tutkin sukupuolia ja niiden stereotyyppioita myyteinä, koska mytologiat ovat niin korostettuna esillä teksteissä ja koska mytologian ja stereotypian raja on tutkimissani teksteissä häilyvä. Stereotyyppiat ovat ikivanhoja ajatusten kerrostumia, joiden pohja on jo varhaisessa mytologiassa. Sukupuoli ja mytologia muodostavat romaaneissa mielenkiintoisen yhdistelmän, jossa historia ja nykyhetki, todellisuus ja magia ja stereotypia ja toiseus kohtaavat. Romaanit vilisevät myyttisiä hahmoja ja tapahtumia, eikä niiden jononmaisessa luettelemisessä olisi tutkimuksellista järkeä. Sen sijaan esittelen muutaman myyttisen sukupuolimallin ja analysoin tarkemmin niiden esiintymistä kohdeteksteissä. Rita Felski tiivistää kirjassaan *Literature After Feminism* (2003: 96–97) myytin tarinaksi, jonka kaikki tuntevat ja joka kestää aikojen ja paikkojen muuttuessa: naiset on esimerkiksi totuttu esittämään prinsessaruusina, jotka odottavat prinssinsä saapumista. Vaikka maailma muuttuu, eivät myytit ja niissä esiintyvät naisasemat noin vain katoa ja vaikka modernissa kirjallisuudessa käytetään uutta, rohkeaa kieltä ja tyyliä, pysyvät muinaiset myytit osana kirjallisuutta. Täysin uusien tarinoiden ja juonikulkujen keksiminen on osoittautunut erittäin vaikeaksi. (Emt.) Vaikka mytologia viittaakin vanhoihin tarinoihin ja uskomuksiin, nousevat nykyajattelu ja stereotyyppittely edelleen sieltä. Saariluoman (2000: 52) mukaan myytin merkitys ei kuitenkaan ole pysyvä, vaan se on jatkuvassa uudelleenrakentamisen prosessissa. Feministisen tutkimuksen tavoitteena on paljastaa elävät sukupuolimyytit ja purkaa eli analysoida ne. (Emt: 50.)

2.3 Myytin ja sukupuolen ilmentymät

Oikeastaan koko García Márquezin tuotannon voisi sijoittaa samaan miljööhön hieman pysähtyneeseen, hiostavaan ja vanhahtavaan maailmaan, jossa kovimmat äänet lähtevät jokilaivojen pilleistä ja kivääreistä rockkonserttien sijaan. Vuotta tai edes vuosisataa ei romaaneissa mainita, vaikka niistä historiallisten viitteiden kautta vihiä saakin, ja ajattomuudesta syntyy teoksiin myyttinen tunnelma. *Sadan vuoden yksinäisyys* kertoo totaaliromaanina myös tämän maailman syntymisestä ja sen jälkeisestä modernisaatiosta: romaani alkaa aikana, jolloin kasveja ja eläimiä pitää nimetä, sillä ne ovat niin uusia, ja päättyy hetkiin, jolloin lentokoneella pääsee haistelemaan Euroopan tuulia. Yhtenä kehityksen muotona saapuu Macondon kylään kristillinen uskonto, joka liittyy henkilöhahmojen puheissa omien myyttien rinnalle. Toisissa kohdeteoksissa uskontoa ei kyseenalaisteta, vaan katolinen uskonto ja tarusto elävät toisiinsa sekoittuen luonnollisena osana romaanimailmaa ja henkilöiden nimiä. Tällaisesta limittyneisyydestä parhaita esimerkkejä ovat kristillisten myyttien käyttö tarinakerronnassa ja romaanien henkilöiden nimeäminen niiden mukaan sekä henkilöhahmojen samastaminen alluusiolla tai suoralla viittauksella kreikkalaisen mytologian henkilöihin.

García Márquez käyttää Raamatun lisäksi antiikin mytologiaa romaaneissaan toisena merkittävänä intertekstuaalisuuden lähteenä. Mytologisiin hahmoihin ja tapahtumiin viittaaminen saattaa länsimaisesta lukijasta vaikuttaa monella tapaa erikoiselta ja kohosteiselta – samalla tapaa kuin maaginen realismikin. Toinen lukutapa ohittaa viittaukset mytologiaan, sillä Medusat ja seitsemät vitsaukset eivät herätä mielenkiintoa tekstivirrassa. Ihmettelevät tai huomioimattomat lukijat voivat johtua länsimaisten ihmisten rikkoutuneesta suhteesta kulttuurien myyttipohjaan (vrt. Simonsuuri 1994: 18). García Márquez on todennut kaiken kirjoittamansa olevan totta (”todo es real”), mikä kertoo hänen synnyinkulttuurinsa tavasta ajatella yliluonnollisen ja luonnollisen sekä mytologioiden ja reaalimaailman olevan samalla tavalla olemassa. González Echevarría (2003: 22) mukaan myytti esiintyy *Sadan vuoden yksinäisyys* -romaanissa kolmella tavalla: 1) kertomuksina, jotka muistuttavat myyttiä, 2) henkilöhahmoina, jotka muistuttavat myyttisiä henkilöitä, 3) joidenkin tarinoiden myyttisenä luonteena, joka näkyy esimerkiksi yliluonnollisina tapahtumina ja 4) romaanin alussa ja myyttisessä tunnelmassa, sillä tarina kertoo alkuperästä ja löytämisestä. Tarinan taka-alalla kulkee myös koko Latinalaisen Amerikan historia, jota kirjailija tulkinnan mukaan

yrittäisi onnistumatta kirjoittaa myytiksi (emt: 23, 30). Kahdessa muussa kohdetekstissäni myytti esiintyy erityisesti sukupuolirooleissa sekä viittauksina myyttisiin henkilöihin tai tapahtumiin ja henkilöhahmojen nimeämisenä myyttien mukaan. Kohderomaanien tapahtumat viittaavat myyttiin, mutta kääntävät sen yleensä jollakin tavalla ympäri. Raamattu ja katolisen uskon muu mytologia toistuvat viittauksissa kaikista näkyvimmin, mutta sen sijaan, että ne esiintyisivät suorina alluusiona, ne sisältävät aina poikkeaman (Nokkanen 1995: 97): Buendíat matkaavat esimerkiksi maahan, jota kukaan ei ole heille luvannut ja odottavat saapuvaksi lasta, joka ei pelastakaan, vaan syöksee koko suvun tuhoon.

Sukupuolinen oleminen nousee teoksissa selkeästi esiin, mutta ainakaan tunnettua feminististä luentaa ei García Márquezin tuotannosta ole vielä tehty. Niiden harvojen tutkijoiden mukaan, jotka ovat sukupuoliaiheeseen romaaneissa tarttuneet, naiset jatkavat konventionaalista sukupuolten kuvailua. Winsboro (2003) sekä Deveny ja Marcos (2003) yrittävät artikkeleissaan korjata tätä puuttuvaa tutkimussuuntausta omilla arvauksillaan. Tutkijat sortuvat tulkitsemaan *Sadan vuoden yksinäisyyttä* sen tapahtumien tai jopa henkilöhahmojen repliikkien perusteella pitäen niitä merkinä koko teoksen ideologiasta. Artikkeleissa mennään syvälle metsään ja vain vahvistetaan sitä konventionaalista lukutapaa, jolla yksinkertaistava lukija teokset tuomitsee. Tämänkaltaiselle tutkimukselle on täten totisesti tilausta. Vakavasti otettavaan *kirjallisuudentutkimuksen* kuuluu katsoa romaanin pintarakenteita syvemmälle niihin kirjallisuudellisiin piirteisiin, jotka eivät pintatasolla suoraan ole nähtävissä. Mainitut tutkijat eivät esimerkiksi kiinnitä huomiota siihen, millä tavoin miehiä kuvaillaan, joten heidän on mahdotonta huomioda sitä ironiaa, joka yleisesti romaanien sukupuolenkuvaukseen liittyy, ja jota kommentoin myöhemmin tässä työssä.

Sukupuolisuutta kommentoidaan romaaneissa sekä kertojan että toisinaan jopa henkilöhahmojen äänellä. Kommentit näyttävät, miten sukupuolen kuvaamisessa tietyt konventiot toistuvat romaanista toiseen. *Kuulutetun kuolema kronikka* ottaa kantaa sukupuolirooleihin jo aiheensakin perusteella. Hyveellisen naisen taidot kuvaillaan suorasanaisesti kohdassa, jossa kertojan äiti viittaa Vicarion perheen tyttäriin.

Ellas habían sido educadas para casarse. Sabían bordar en bastidor, coser a máquina, tejer encaje de botillo, lavar y planchar, hacer flores artificiales y dulces de fantasía, y redactor esquelas de compromiso. [- -] “Son perfectas”, le oía decir con frecuencia. “Cualquier hombre será feliz con ellas, porque han sido criadas para sufrir.” (CMA: 51–52.)

Tytöt koulutettiin vaimoiksi. He osasivat koruompelua, käyttää ompelukonetta, nyplätä pitsiä, pestä ja silittää, valmistaa tekokukkia ja koristemakeisia ja laatia kihlausilmoituksia. [- -] ”He ovat täydellisiä”, kuulin äitini usein sanovan. ”ei ole miestä joka ei tulisi onnelliseksi heidän kanssaan, sillä heidät on kasvatettu kärsimään.” (KKK: 34.)

Kommentti täydellisyydestä on peräisin kertojan äidiltä, mikä todistaa, etteivät romaanien naiset alistu machismoon, vaan jatkavat sitä itsekin. Kohdassa ideaali nainen on se, joka osaa pitää huolta kodista ja tehdä käsitöitä. Ulkoisia tai tiedollisia vaatimuksia ei esitetä, tärkeintä on tulla vaimoksi, kuten kihlausilmoituksen teon taito osoittaa. Täydellisyyden harha alkaa hälventyä siinä kohtaa, kun Angela palautetaan äidilleen häyön jälkeen. Edes monituiset käsityötaidot eivät riitä kutomaan kiinni häpeän auki repimään haavaa eikä näennäinen täydellisyys teekään ensimmäistä sulhasta onnelliseksi.

2.3.1 Myyttiset machot ja alistuvat vaimot

Latinalaisen Amerikan uudelleentuotetuin myytti, machismo, esiintyy teoksissa performatiivisena tekemisenä ja toistona. Maskuliinisuuden todistelu on kuulunut jo antiikin mytologioihin (Simonsuuri 1994: 81), ja erityisen näkyvää se on edelleen Latinalaisessa Amerikassa. Machismosta on luotu perversio, joka sekä esiintyy jokapäiväisissä suhteissa että on upottautunut arvovaltaiseen kulttuuriin (O’Connor 2004: ix), kuten vaikkapa García Márquezin romaaniutuotantoon. Erilaiset machomiehen representaatiot, kuten De la Moran (2006: 7) mainitsevat mieskuvat meksikolaisessa elokuvassa, edesauttavat machomyytin luomista ja vahvistusta. Macho on viriili, rohkea, fyysisesti aggressiivinen, ylpeä ja seksuaalisesti kykenevä. Macho ei pelkää väkivaltaa tai sotaa, jos sen avulla voi pelastaa kunnian tai välttää sydänsurut. Tällaista kuvaa vahvistetaan esimerkiksi romaanin ja elokuvan välityksellä: kerronta tai kameran linssi näyttää tietynlaisia miehiä ja näiden tiettyjä piirteitä joko ihailien tai alentaen. (Kts. emt.) Seuraavassa katkelmassa näytetään macho kunnioitusta, kauhua ja kiimaa herättävänä ylimiehenä.

José Arcadio lo arrancó de su sitio, lo levantó en vilo sobre la cabeza y lo puso en el calle. Se necesitaron once hombres para meterlo. En el calor de la fiesta exhibió sobre *el mostrador su masculinidad* inverosímil. A las mujeres que lo asediaron con su codicia les preguntó quién pagaba más. [- -] Sólo rebecca sucumbió al primer impacto. La tarde en

que lo vio pasar frente a su dormitorio pensó que Pitro Crespi era un currutaco de alfeñique junto a aquel *protomacho* cuya respiración volcánica se percibía en toda la casa. (CAS: 143–144, kursiivit omat.)

José Arcadio tempaisi pöydän sijoiltaan, keikautti sen päänsä yläpuolelle ja kantoi sen kadulle. Tarvittiin yksitoista miestä raahaamaan se takaisin. Fiestan kiimaisessa helteessä hän vetäisi esiin suunnattoman vehkeensä ja esitteli sitä tarjoilupöydällä. Naisilta jotka ahdistivat häntä himossaan hän tiedusteli kuka maksaa eniten. [- -] Rebeca oli mennyttä naista. Nähdessään José Arcadion harppovan makuuhuoneensa ohi hän ajatteli että Pietro Crespi oli sievistelevä hupsu tuon uroksen rinnalla jonka hengityskin kohisi kuin tulivuori. (SVY: 96–98.)

Alkuperäisteksti esittää asian käännöstä selkeämmin: miestä nimitetään suoraan machon prototyyppiksi ja tämän sukuelintä maskuliinisuuden merkiksi. José Arcadio täyttää niin ulkoiset kuin sisäisetkin machon vaatimukset: hän on suuri ja voimakas, seksuaalisesti ilmeisen kykenevä ja vieläpä luonteeltaan ja kielenkäytöltään karski. Naiset ovat machoon hulluna ja hylkäävät tämän rinnalla vähemmän maskuliiniset miehet. Kohdan kuvailu on osa teoksessa esiintyvää toden ja magian rajankäyntiä, sillä José Arcadion kuvailu ohittaa monet hurjimmista machokuvailuista ja lähestyy uskottavuuden rajoja. Erilaiset metaforat, joilla miehen suuruutta ja miehisyttä kuvaillaan, näyttäisivät tukevan miehen machoutta. Näitä metaforia tulkitsen seuraavassa luvussa enemmän.

Kuulutetun kuoleman kronikka näyttää machismon kohdeteoksistani kenties näkyvimmin. Se esittää tarinan muodossa espanjalaisen sanonnan, jonka mukaan pyhän avioliiton ulkopuolella vuotaneen neitsyen veren voi pestä puhtaaksi vain rikoksentekijän veri. Ruben Pelayon (2001: 125) mukaan teoksen naiset alistuvat machokulttuuriin. Päätelmä on virheellinen, sillä machismo ei ole yksin miesten ylläpitämää naissukupuolen sortoa, vaan se näytetään syvälle juurtuneena ajattelumallina sukupuolisesta olemisesta, eli myös naiset kannattavat sukupuolirooleja. Prudencia Cotes kertoo muiden tapaan tietäneensä, millä asioilla kaksoset murhapäivänä liikkuvat, ja vahvistaa machomyyttä toteamalla, ettei olisi mennyt heistä toisen kanssa naimisiin ellei tämä olisi ”suorittanut miehen velvollisuuttaan” (KKK: 60) tai suoremmin suomennettuna hoitanut tehtävänsä *kuin mies* (”si no cumplía como hombre”, CMA: 102). Miehuus ansaitaan teoilla, ei syntymällä mieheksi.

Perinteisen stereotyyppisen sukupuolijaon mukaan nainen vertautuu metaforisestikin luontoon ja luonnon kaoottisuuteen ja mies tämän kaoottisuuden ja sitä kautta naisen hallitsija (Haste: 77).

Kohdeteoksissani esimerkiksi Rebeca ja Sierva María esitetään osana kaoottista luontoa, ja José Arcadio ja Cayetano Delaura ovat maskuliineina, jotka kesyttävät tämän luonnon. Rebeca on multaa syövä ja puhumaton olio saapuessaan Buendíoille. Hän hairahtuu vielä Pietro-himossaan ahmimaan rappausta, mutta José Arcadion saapuminen ja heidän avioliittonsa muuttaa naisen rauhalliseksi vaimoksi. Sierva María taas nukkuu orjien karsinassa ja sellissään lattialla ja hän käyttäytyy eläimen tavoin syödessään ja hyökkäillessään toisten kimppuun. Delaura opettaa työlle sivistystä rakkauslyriikan ja leivosten muodossa ja onnistuu José Arcadion tavoin tekemään tytöstä olosuhteista huolimatta ”kotia” hoitavan vaimon. Toisenlaisen mallin antavat Ursula ja José Arcadio Buendía, joista jälkimmäinen on pää pyörällään erilaisten tutkimustensa, esimerkiksi kullan valmistamisen, lumoissa.

- No nos iremos –dijo-. Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo.
- Todavía no tenemos un muerto –dijo él-. Uno no es de ninguna parte mientras no tengan muerto bajo de tierra. Úrsula replicó, con una sueva firmeza:
- Si es necesario que yo me muere para que se queden aquí, me muere. (CAS: 71.)

- Me emme lähde mihinkään, hän sanoi, - me jäämme tänne sillä toinen poika on syntynyt täällä.
- Meillä ei ole vielä vainajaa, sanoi José Arcadio. – Ihminen on irrallaan niin kauan kuin sillä ei ole vainajaa turpeen alla. Ursula vastasi lempeästi mutta lujasti:
- Jos minun on kuoltava että te jäisitte niin mikäpä siinä. (SVY: 21.)

Siinä missä hänen miehensä tekee hulluja keksintöjään ja käyttää perheen rahat alkemiaharrastukseensa, pitää Ursula talon pystyssä ja lapset kurissa. McMurray toteaa romaanin naishahmojen olevan usein vahvempia ja pitävän miehiä vankemmin jalat maassa. Toisin kuin stereotypia väittää, he eivät aina olekaan niin helposti tunteiden, päähänpistojen ja abstraktien ideoiden vietävissä. (McMurray 1977: 161.) García Márquez onkin sattuvasti todennut, että hänen naisensa ovat maskuliinisia (Bell-Villada 2009: 102). Vaikka sukupuoliroolit voivat toimia stereotypioiden vastaisesti, näkee kirjailija maskuliinisuuden edelleen niiden mukaisesti.

Machismo määrittää García Márquezin tuotantoa, mutta José Arcadion (tai oikeammin José Arcadioiden) rinnalla teoksissa rakennetaan myös erilaisia maskuliinisuuksia, epäonnistuneita machoja. Ihailluimmat myyttien miehet ovat sankareita, heeroksia. Sankarin tehtävä on voittaa esteet ja vaikka tappaa paremman maailman tai oman menestyksensä puolesta. Eversti Aurelianosta

nousee Buendían suvun tunnetuin hahmo, joka johtaa liberaaleja vuosia kestävässä sodissaan. Sankarihahmoksi Aurelianosta ei lopulta kuitenkaan ole:

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. [- -] Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. [- -] Aunque peleó siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo él mismo. (CAS: 155.)

Eversti Aureliano Buendía sai aikaan kolmekymmentäkaksi aseellista kapinaa ja hävisi niistä jokaisen. [- -] Aureliano selvisi hengissä neljästätoista attentaatista, seitsemästäkymmenestäkolmesta väijytyksestä ja yhdestä teloituksesta. [- -] Vaikka hän aina tappeli miestensä etunenässä, hän sai vain yhden haavan, ja senkin hän aiheutti itse. (SVY: 109.)

Aureliano epäonnistuu suurten unelmiensa sodassa eikä onnistu edes tappamaan itseään ampumalla rintaansa, sillä luoti väistää kaikki tärkeimmät sisäelimet. Hänen tarinansa voi ymmärtää kotoisen myytin avulla – yhteys todistaa myytin voiman universaalina mallina. Aureliano jakaa Lemminkäisen kohtalon: sodankaipuu ylittää hänen naisenkaipuunsa, naisista ensimmäisenä tulee oma äiti, joka pelastaa poikansa palaset ja hoitaa kuntoon tämän hävittyä suuret sotansa (vrt. Jokinen 2000: 58, 89). Pyrittyään myyttiseksi heerokseksi ja tässä epäonnistuttuaan alkaa Aureliano valmistaa kultaisia kaloja, joita hän verstaassaan kaivertaa ja sulattaa uudelleen päästäkseen aloittamaan alusta. Kuva muistuttaa kreikkalaisen mytologian Sisyfosta. Tämän tehtävä on mytologian mukaan vierittää Manalassa kiveä rinteeseen päälle, josta lohkarie kierii taas maahan, jotta työn voi aloittaa uudelleen (McMurray 1977: 81). Sotamiehiä kuvataan harvoin muutenkaan idealisoiden. Arcadio saa ylipäällikön viran Macondossa Aurelianon lähdettyä sotaan. Mies villiintyy vallasta niin, että muuttuu julmaksi, tappokäskyjä jakavaksi hallitsijaksi, kunnes Ursula palauttaa tämän maan pinnalle.

“Atrévete, asesino – gritaba-. Y mátame también a mí, hijo de mala madre. Así no tender ojos para llorar la vergüenza de haber criado un fenómeno.” [- -] Arcadio se enrolló como un caracol. [- -] Los *muchachos* del pelotón se dispersaron, temerosos de que Úrsula terminara desahogándose con ellos. (CAS: 157, kursiivi oma.)

”Uskallapas, äpära”, hän kiljui, ”tapa minutkin, huoranpenikka, ettei minun tarvitse itkeä häpeästä kun tulin kasvattaneeksi tuollaisen hirviön.” [- -] poika käpertyi kerälle kuin etana. [- -] Teloitusr ryhmän *pojat* hajautuivat peläten että Ursula kohdistaisi raivonsa heihinkin. (SVY: 111, kursiivi oma.)

Nainen, usein Ursula, panee machoksi pyrkivät miehet ruotuun ja hallitsee taas sukua ja kylää. Huomattavaa on, että sankarillisiksi ja pelottaviksi johtohahmoiksi pyrkivät sotamiehet taantuvat takaisin ”pojiksi”, joita hurjistunut mutta äidillinen Ursula ojentaa. Ursulasta muodostuukin stabilisoiva voima ”would-be heroes” -miesten keskellä (Bennett 1979: 117). Ennen sotamiehiä tällainen sankari oli José Arcadio Buendía, joka pyrki tieteen kautta maailman herraksi. Tämäkään sankaruus ei pitkälle kannu, sillä tiede vie perheen rahat ja José Arcadion mielenterveyden. Ursula jää romaanin sankarinaiseksi, jota kuvataan melko vähällä ironialla. Ursulan kuolema onkin suuri askel kohti suvun tuhoa, sillä hänen mukanaan katoaa järjestys ja myös inestivaarasta muistuttaminen.

Machomyyttä koettelee *Sadan vuoden yksinäisyydessä* myös Pietro Crespi, italialainen tanssin ja tapojen opettaja, johon sekä Amaranta että Rebeca nuoruusvuosinaan rakastuvat. Pietro on käytöstavoiltaan ja ulkonäöltään täysin eri lajia verrattuna äksyihin ja sisäänpäinkääntyneisiin Buendían suvun miehiin.

Pietro Crespi llevaba en esos días unos pantalones especiales, muy flexibles y ajustados, y unas zapatillas de baile. “No tienes por qué preocuparte tanto –le decía José Arcadio Buendía a su mujer–. Este hombre es marica.” (CAS: 115.)

Pietro Crespillä oli harjoituksissa yllään aivan erikoiset tyköistuvat housut ja jalassa tanssitöppöset. ”Mitä sinä niitä koko ajan vahdit”, ihmetteli José Arcadio Buendía. ”Tuo mies on hintti.” (SVY: 67.)

Tiukat housut ja ”tanssitöppöset” saavat José Arcadio Buendían arvelemaan Pietroa homoseksuaaliksi, mikä vaikuttaa ensin vanhoja seksuaalisuuskonventioita uusintavalta ja vahingolliselta ideologialta: mies ei ole kunnan mies, jos ei täytä tarpeeksi machomiehen piirteitä. Tulkinta kuitenkin muuttuu, kun lukija huomaa Ursulan varovaisuuden osoittautuvan tarpeelliseksi: molemmat tytöt menettävät sydämensä miehelle. Pietro Crespi esiintyy tässä uuden ajan miehenä, jota menneisyydessä elävä José Arcadio Buendía ei ymmärrä, ja jolla on valta horjuttaa vallitsevia sukupuolimalleja. Rebeca ja Pietro saavat luvan mennä naimisiin, ja katkeralle Amarantalle Pietro ehdottaa mieheksi pikkuveljeään. Juuri kun Pietrosta on tullut haluttu ja arvostettu, keinauttaa kerronta asetelman uusiksi: Rebeca meneekin naimisiin José Arcadion kanssa, joka sanoo murheelliselle Pietrolle, kuten tämä itse lähes samoin aikaisemmin Amarantalle: ”que si lo que le gusta es la familia, ahí le queda Amaranta” (CAS: 146); ”Älä välitä, jos tykkäät suvusta jäähän

sinulle Amaranta” (SVY: 99). Amaranta ei kuitenkaan enää suostu kosintaan, mikä johtaa Pietron itsemurhaan. Ensin hintiksi ja näin arvottomaksi alennettu, sitten ihailun ja kilpakosinnan kautta jalustalle nostettu mies romahdutetaan jälleen syöksemällä hänet epätoivoon ja itsemurhaan. Tällainen alentamisen ja ylentämisen vuorottelu toistuu usein kohderomaaneissani, ja tarkastelen ilmiötä lähemmin luvussa neljä, jossa keskityn groteskiin huumoriin ja tulkitsemän muitakin tässä luvussa esiin nousseita ironisia lukutapoja.

Maailmankirjallisuuden kenties epäonnistunein machoyrittäjä on Oidipus, myyttien surullinen hahmo, joka häviää taistelun ennustuksia vastaan ja kohtalon pakottamana tappaa isänsä ja nai äitinsä. Sigmund Freudin psykoanalyysiteoriaa on kiittäminen siitä, että myytti Oidipuksesta tunnetaan edelleen niin hyvin. *Sadan vuoden yksinäisyys* on kertomus samankaltaisesta junan lailla etenevästä ennustuksesta: Buendía tulee vielä saamaan inestisuhteen seurauksena siansaparaisen lapsen, joka syöksee maailman tuohon. Myytti Oidipuksesta on Rita Felskin mukaan kertomus miehen itsetietoisuuden löytämisestä, jossa naiset ovat vain esteitä tai päämääriä. Tällainen asetelma on peräisin iänikuisesta erottelusta, jossa mies nähdään aktiivisena ja liikkuvana voimana naisen passiivisuutta ja pysähtyneisyyttä vastaan. (Felski 2003: 104.) Inestiteema on romaanimailmassa perisynti, joka yhdistää myytit syntiinlankeemuksesta ja Oidipuksesta: Macondon perustajat José Arcadio ja Ursula ovat serkuksia ja lähtevät pakoon kotikylästään, koska José Arcadio tappoi naistaan pilkanneen toverinsa. Miehet tuntevat vastustamatonta himoa äitejään ja tätejään kohtaan ja naiset pyrkivät estämään ennustusta täyttymästä. Vaikka Ursula ei ole mainittuun tappoon miestään millään tapaa yllyttänyt, nimetään hänet syylliseksi siihen: ”No habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya” (CAS: 78); ”Tässä kylässä ei enää tehdä ruumiita sinun takiasi” (SVY: 29). Talon muitakin naisia syyllistetään inestistä, kun heidän sanotaan synnyttävän siansaparolapsia. Tällainen syyllistäminen vaikuttaa tukevan Raamatun luomiskertomuksesta lähtenyt käsitystä naisen roolista kaiken pahan alkuna, omenan puraisijana. Toisin kuin Raamattu-luennassa, tässä lukijan tavoin tietää, että juuri romaanin naiset yrittävät välttää inestistä, johon miehet tietäen tai tietämättään pyrkivät. Naisten hahmoihin on hyvä syventyä seuraavaksi tarkemmin, sillä Eeva ei ole ainut, johon romaanien naiset vertautuvat.

2.3.2 Enkelit ja demonit, madonnat ja huorat

Kirjallisuuden naiskuvan voi Gilbertin ja Gubarin jalanjäljissä karkeasti jakaa pyhiin enkelihahmoihin ja paholaisiin (tai hirviöihin). Tulen kuitenkin osoittamaan, että kohdoteoksissani tätä jakoa hämmennetään. *Sadan vuoden yksinäisyydessä* naisen paholaisuus tulee kollektiivisesti ilmi siinä, että kaikki naiset Ursulaa ja Amaranta Ursulaa lukuun ottamatta johdattavat miehen turmioon tai kuolemaan (Pelayon 2001: 98). Toisaalta Amaranta Ursula on suvun viimeinen nainen, joka täyttää ennustukset, eikä näin ollen johdata vain miestä vaan koko maailman tuhoon. Kuolemaan vertautuva nainen on yleinen kuva kirjallisuudessa: nainen yhdistetään miehisen ihmisyyden vastaiseen toiseuteen (Morris 1993/1997: 39). Tällainen toiseus on peräisin jo myyteistä. Simonsuuren mukaan melkein jokaisessa suuressa uskonnossa nainen yhdistetään pahaan. Kreikkalaisessa mytologian ensimmäinen nainen Pandora, joka tuo mukanaan kaikki maailman vitsaukset, ja kristinuskon Eeva (ja joidenkin myyttien mukaan hänen edeltäjänsä Lilith) ovat perustana edelleen jatkuvalla naisen alempiarvoiselle asemalle. (Simonsuuri 1995: 93–95.)

Sadan vuoden yksinäisyyden paras esimerkki paholaismaisesta naisesta on neljä kuolemantapausta välillisesti aiheuttava Kaunis Remedios. Hän erittää paholaisen tavoin tappavaa tuoksua, jonka uhrina usea rakastunut heittää henkensä, vaikkei hän itse edes ymmärrä rakkauden tunnetta. Remedios kulkee säkkiin puettuna ja leikkaa hiuksensa pois mukavuussyistä. Toistuvat kuolemat ja tytön käytöksen outoudet vihjaavat lukijalle Remediosin paholaisuudesta. Tulkinta kääntyy ympäri kohtauksessa, jossa Remedios nousee taivaaseen. Taivaaseen nouseminen liitetään kristinuskossa (ja myös kognitiivisissa metaforissa) pyhyteen – kyseinen tilanne onkin kuin kirjoitettu versio Neitsyt Marian ylösnousemuksesta, jonka kuvitettu taulu on katolisessa maailmassa melko populaari sisustuselementti (kts. Bell-Villada 2009: 111). Pyhyteen viittaa myös Remediosin nimi: Neitsyt Mariaa kuvaava pieni patsas on nimeltään Virgen de los Remedios. Vertautumalla kuolettavan Eevan sijasta puhtoiseen Neitsyt Mariaan alkavat yliluonnolliset piirteet näyttää pyhyden merkeiltä pahan sijaan.

Rakkaudesta ja muista riivaajista on romaani, jonka kaikissa naisissa toistuvat epäsympaattiset piirteet. Sierva María itse on vihreää limaa kuolaava pirun tytär, nunnat varastelevia huijareita ja Sierva Marían äiti tyärtään vihaava entinen kaunotar ja nykyinen lääkkeiden väärinkäyttävä, jota

kertoja kuvailee inhovaikutuksella herkutellen. Sierva Marían hahmo esitetään tarkasti stereotyyppien mukaan viettelevänä noitahahmona, johon viaton pappi rakastuu. Naisen moraalinen heikkous on mytologioissa syynä sille, että he altistuvat demoneille niin helposti (Simonsuuri 1995: 94). Tarkka lukija ei tyydy uskomaan tähän vanhaan juonikuviin, sillä tulkinta olisi turhan suoraviivainen ja yksinkertaistava. Ensinnäkin on huomattava, että Sierva Marían demonisuus ei ole romaanissa mikään läpihuutojuttu. Piispa ehdottaa markiisille, että tämä luovuttaisi tytön luostariin kirkon hoidettavaksi, minkä jälkeen tyttö suljetaan luostariin ”yhdeksänkymmentäkolme päivää sen jälkeen kun koira oli häntä purrut, ja ilman pienintäkään raivotaudin oiretta” (RMR: 88); ”a los noventa y tres días de ser mordida por el perro y sin ningún síntoma de la rabia” (AOD: 78). Toisaalta taas useaan otteeseen Sierva Marían kuvataan olevan yliluonnollisen voimakas ja kerran Delauran edessä hän saakin manaajamaisen paholaiskohtauksen. Tytön hiukset kihartuvat ja suu sylkee vihreää kuolaa sekä häväistyksiä. Kirjallisuuden ja epäilemättä mytologian myös tunteva Delaura tilanteen havaitsijana tarvitsee myyttiä avukseen: hän kuvailee tytön hiuksia Medusan käärmeiksi. Medusa on antiikin Kreikan mytologinen hirviöhahmo, joka syntyi Ovidiuksen mukaan kauniina, mutta jonka hiukset Athene mustasukkaisuudessaan muutti käärmeiksi. Sierva María edustaa Delauralle ennen viehkeää ja demonien myötä kauhistuttavaksi muuttuvaa naista.

Kerronta siis piilottelee sitä tosiseikkaa, onko tyttö todella riivattu, ja vihjailee molempiin tulkintasuuntiin. Tämä ambivalenssi pyhän ja pahan välillä näyttäytyy kommentteissa, joilla tuota rajaa sotketaan. Arvioita Sierva Marían tulevaisuudesta esitettiin innokkaasti jo tämän syntymän aikaan. Huonokuntoinen lapsi onnistuu heikosta kunnosta huolimatta puskemaan itkua.

Dominga de Adviento, jubilosa, cantó: ”Será santa!”. El marqués, que la conoció ya lavada y vestida, fue *menos clarividente*.

”Será puta”, dijo. ”si Dios le da vida y salud”. (AOD: 54, kursiivi oma.)

Dominga de Adviento lauloi riemun vallassa: ”Siitä tulee pyhimys!” Markiisi, joka näki tytön jo pestynä ja puettuna, oli *vähemmän selvänäköinen*:

”Siitä tulee huora”, hän sanoi. ”jos Jumala suo sille elämää ja terveyttä.” (RMR: 60, kursiivi oma.)

Kommentoimalla markiisia vähemmän selvänäköiseksi, tulee kertoja ehdottaneeksi lukijalle Sierva María ennemminkin pyhänä kuin demonina, joksi tekstin pintataso tyttöä ehdottaa.

Ambivalenssista puhuttaessa on syytä tarkastella myös Cayetano Delauran hahmoa tarkemmin. Mies on rakkaussuhteen alulle paneva voima, joka yllättää tunteillaan kokemattoman pikkutytön. Mies yrittää koko jumalaisella taustajoukollaan manata henkiä työstä, mutta auttajahahmon kuvailuun luikertelee lopulta viettelevän demonin piirteitä. Kuten on jo mainittu, uskonto ja uskonnolliset viittaukset, usein ironiset kommentit, ovat merkittävässä roolissa tutkimassani tuotannossa. Cayetanon hahmossa voi nähdä samanlaista pyhän ja pahan vuorottelua, jota on tulkittavissa muissakin hahmoissa. Cayetano lohduttaa Sierva Maríaa raamatullisesti ”hyvän paimenen hyssytyksin” (*RMR*: 117); ”con susurror de buen pastor” (*AOD*: 100) ja ”kääntää toisen poskensa” (*RMR*: 161); ”ofreció la otra mejilla”, *AOD*: 135) tytön suunnatessa tähän sylkäisyjä. Raamattuun viittaaminen korostaa miehen auttavaa laupeutta, mutta synnittömyys säröytyy edempänä, kun hän kääntää poskeaan uudelleen ”huumaantuneena sisimmästään huokuvasta kielletystä nautinnosta [- -] Sierva Marian sylkiessä sylkemistään sitä julmemmin mitä enemmän hän nautti” (*RMR*: 161–162); ”embriagado por la vaharada de placer prohibido que le subió de las entrañas [- -] ella seguía escupiéndolo, mas feroz cuanto más gozaba él” (*AOD*: 135–136). Hyvästä paimenesta kuoriutuu perverssi mies, joka vie nuoren tytön romanttiseen suhteeseen, ennen kuin tämä edes ymmärtää, mitä romantiikka on. Samalla tavoin kuin pähölaistytön pahuus ei olekaan selvä, ei pyhän miehen pyhyys säily puhtoisena, eikä lukija enää tiedä, kumpi on pyhä ja kumpi paha.

Toinen ikivanha stereotyyppinen jaottelu, johon edellä jo lyhyesti viitattiin, näkee naisen joko madonnana tai huorana. Madonna on ylimaallinen ja puhtaan rakkauden kohde, esikuvanaan Neitsyt Maria, kun taas syntisen huoran myytin esikuvaksi ehdotettiin Maria Magdaleenaa (Koivunen 1995: 10). *Sadan vuoden yksinäisyyden* naishahmojen on nähty edustavan tällaista kaksinapaista akselia – usein myyttien vastakohtaparit ovatkin samaa sukupuolta ja korostavat näin vastakohtaisuutta, kuten Raamatun Kain ja Abel (vrt. Coupe: 134). Naiset esiintyvät seksuaali-aseksuaali-pareina, joissa Ursula, Amaranta ja Fernanda edustavat madonnaa ja heidän pareinaan huorina näytetään Pilar, Rebeca ja Petra (Janes 1981: 53). Ursula ja Fernanda käyttävät siveysvöitä ja -housuja, ja Amaranta haluaa kuolemansa hetkellä todistettavan, että hän on edelleen neitsyt. Morrisin mukaan yksi sitkeistä naista koskevista juonikaavoista on sellainen, jossa seksuaalisia rajoja rikkovan sankarittaren kohtalona on kärsimys ja kuolema. Tämän kaavan oletus on, että nainen on sisäisesti ja luonnollisesti puhdas ja seksuaalinen ”väärinkäytös” on kolhu hänen itseyyttään kohtaan, kun taas miesten irtosuhteet ovat miehelle luonnollisia. (Morris 1993/1997: 45.) Nämä madonnahahmot

suhtautuvat vastapareihinsa halveksien: Ursula kieltää Pilarilta pääsyn taloon, kun tämän suhde Ursulan poikien kanssa tulee julki, Amaranta kantaa loppuelämänsä kaunaa Rebecalle, koska tämä aikanaan vei Pietron, johon myös Amaranta oli rakastunut ja Fernanda sulkee Petran talonsa ulkopuolelle, sillä tällä on suhde Fernandan miehen kanssa. Oven sulkeminen on merkki yhteisön ulkopuolelle karkottamisesta, sillä huonosti käyttäytyvät naiset eivät voi kuulua samaan seuraan hyveellisten kanssa. Oven telkeäminen on yritys sulkea synnit talon ulkopuolelle, mutta tekee särön Buendíoiden omaan hyveellisyyteen. Talon sisälle jää kuolemansyntejä omastakin takaa: mukapyhät Amaranta ja Fernanda esimerkiksi puhtaasti vihaavat toisiaan kuolemaansa saakka. Naiset eivät lopulta näyttäydy toisiaan enkelimäisempinä, vaan jopa heidän vastaparinsa nostetaan halveksitusta asemasta heitä ylemmäs. Pilar Ternera tulee kylän vanhimpana Ursulan veroinen matriarkka, ja Petra toimii hyväntekijänä tuomalla ruoka-apua itseään vihaavalle Fernandalle. Tällaisesta alhaisen ylentämisestä ja ylhäisen alentamisesta jatkan luvussa neljä groteskin käsitteen kanssa.

Ambivalenssista pyhän ja pahan välillä voisi antaa loputtomasti esimerkkejä. Viimeisenä kuitenkin näytän vielä yhden toteamuksen romaanista *Rakkaudesta ja muista riivaajista*, jossa viitataan kaikkiin näihin pohdintoihin. Kohta antaa lukijalle lukuvihjeen ja osoittaa romaanin itsetietoisuuden.

Había numerosos testimonios de que tenía una fuerza física notable, pero no había ninguno de que fuera un poder sobrenatural. Tampoco se le había probado ningún acto de levitación o adivinación del futuro, dos fenómenos que por cierto servían también como pruebas secundarias de santidad. (AOD: 134.)

Oli useita todisteita siitä, että hänellä oli huomattavat fyysiset voimat, mutta ei mitään sellaista mikä viittaisi yliluonnolliseen. Yhtä vähän oli todettu mitään kykyä levitaatioon tai tulevaisuuden ennustamiseen, kaksi ilmiötä jotka tosin kelpasivat myös toissijaisiksi todisteiksi pyhydestä. (RMR: 159.)

Romaanin henkilöahmot tekevät samoja tulkintoja tytön käytöksestä kuin lukija kaikista mainituista esimerkeistä, joita pahoista ja pyhistä on annettu. Kohta on kuin kertojan silmänisku: ambivalentti kuvaus on tiedostettua ja tarkoituksenmukaista, ja lukijan huijaaminen yksi kerronnan tehokeinoista.

2.3.3 *Nomen est omen*

Romaanihenkilöiden nimet eivät synny sattumalta. Ne ovat oikeastaan vahvin merkki performatiivisuudesta, sillä nimet liimataan valmiin henkilöahmon päälle ja ne kuvaavat nimitettäväänsä. Rojola (1998) kiinnittää huomiota romaanikirjailijan nimen performatiivisuuteen analysoidessaan Pirkko Saision salanimellä Eva Wein kirjoittamia romaaneja ja salanimestä syntyntä kohua, mutta analysoi myös Eva-nimeä (emt: 265–270). Nimi viittaa luonnollisesti luomiskertomukseen ja ollessaan keksitty eli päälle liimattu, saa nimi erityisen performatiivisen luonteen niin kirjan kannessa kuin autobiografian illuusion luovassa sisällössäkkin. Gabriel García Márquezin tuotannossa nimet kantavat kahdenlaista symboliikkaa: ne ovat merkki jostakin luonteenpiirteestä ja fyysisistä ominaisuuksista eli viittaus teoksen sisälle, tai ohjaavat lukijaa tulkitsemaan nimeä suhteessa teoksen ulkopuolisiin teksteihin. Nimet ovat lähes poikkeuksetta lähtöisin katolisen uskon pyhimyksiltä tai viittaus luontoon tai rakkauteen. On toki huomioitava, että myös todellisessa maailmassa nimet annetaan Latinalaisessa Amerikassa samoista syistä: Gabriel viittaa arkkienkeli Gabrieliin ja nimi Mercedes (García Márquezin vaimo) on johdettu neitsyt Marian nimestä (Virgen de la Merced). Nimeäminen esiintyy kuitenkin tutkimissani romaaneissa kohosteisena: sattumaa ei ole, että Santiagon murhaavat kaksoset ovat Pedro ja Pablo eli Pietari ja Paavali tai että *Sadan vuoden yksinäisyydessä* nimiä on vain jokunen, vaikka henkilöahmoja on monta.

Romaanin *Sadan vuoden yksinäisyys* henkilöahmoissa silmiinpistäväntä on nimien ja niiden myötä ominaisuuksien periytyminen sukupolvelta toiselle sekä tapahtumien, etenkin inestisten suhteiden, toistuminen. Lukija ja jopa kääntäjä menevät nimissä sekaisin, eivätkä enää tiedä kuka Aureliano teki mitäkin ja kuka on kenenkin äiti tai tati. Vaikka henkilöahmot kokevat suuria tunteita ja traagisia kohtaloita, ei heidän yksilöllinen kohtalonsa tuntuisi olevan oleellinen vaan se seikka, että he kuuluvat Buendían sukuun. Irwin D. S. Winsboron (2003: 154) mukaan ainoat hahmotyyppit romaanissa ovat Ursula ja José Arcadio, ja kaikki muut vain näiden hyvistä ja huonoista puolista johdettuja. Bennett lisää listaan vielä ensimmäisen Aurelianon. Jälkipolvet perivät näiden kolmen piirteet ja kohtalot. (Bennett 1979: 100–101.) Ruben Pelayon mielestä nimien toistuminen ja sen luoma kaaos on merkki siitä, että romaanin kokonaiskuva on yksityiskohtia tärkeämpi. Lukija ei aina tiedä, keneen nimi viittaa, mikä voi tarkoittaa nimien sisältävän symbolista tai allegorista

merkitystä. (Pelayo 2001: 97–98.) Pelayon tulkinta soveltuu tutkimuskysymyksen tarkasteluun erityisen hyvin: henkilöhahmot ovat arkkityyppejä, sukupuolenkuvia, joihin kaikki normatiivinen oleminen on upotettu ja jotka toimivat esimerkkeinä koko omalle sukupuolelleen. Nimestä kasvaa symboli tai jopa myytti, joka pitää saajaansa vankinaan.

Henkilöhahmot ovat romaanissa nimiensä orjia eivätkä yrityksistä huolimatta pääse eroon periytyvistä piirteistä, jotka kulkevat Buendían veressä. Aurelianot ovat hoikkia, luonteeltaan sisäänpäin kääntyneitä, hiljaisia ja muita vahvemmin yksinäisyyteen taipuvaisia, kun taas José Arcadiot ovat fyysisesti kookkaita ja seksuaalisesti himokkaita machoja. Tätä jakoa hämmennetään ja se tehdään näkyväksi José Arcadio Toisen ja hänen kaksoisveljensä Aureliano Toisen kohdalla. Lapsina pojat leikillään esittävät toisiaan ja ovat arvaten kerran menneet lopullisesti sekaisin identiteetistään, joten poikkeuksellisesti Aureliano Toiseksi nimitetty kasvaa valtavaan mittaan ja alkaa viettää rietasta elämää kun taas José Arcadio Toiseksi kutsuttu vetäytyy yksikseen lukemaan. (Kts. Pelayo 2001: 101.) Kuoltuaan samana päivänä veljekset haudataan epähuomiossa toistensa hautoihin, jolloin he viimein pääsevät synnyinnimensä alle. Toisteisuus ei esiinny romaanissa vain nimien tasolla, vaan on osa kerronnan spiraalista muotoa, jossa samankaltaisia asioita tapahtuu eri aikoina eli historia toistaa itseään. Spiraalimainen rakenne johtaa auttamatta kohti kirouksen uhkaamaa tuhoa. Viimeinen naispuolinen Buendía, Amaranta Ursula yrittää katkaista toisteisuuden päättämällä nimetä lapsensa eri tavoin kuin aiemmat Buendiat: ”Rodrigo ja Gonzalo, eikä missään tapauksessa José Arcadio tai Aureliano, ja tytöstä tulisi Virginia, eikä missään tapauksessa Remedios” (SVY: 378); Rodrigo y Gonzalo, y en ningún caso Aureliano y José Arcadio, y una hija que se llamara Virginia, y en ningún caso Remedios” (CAS: 414). Yritys ei onnistu, sillä lapsen isä, Aureliano Buendía, kuinkas muutenkaan, päättää nimetä poikansa itsensä mukaan. Omien tutkimuskysymysten kannalta tällainen toisto on oleellista, sillä se kertoo pysyvistä sukupuoli-identiteeteistä. Romaani tuntuu kärjistetyksi ehdottavan sukupuolen joko-tai-asemaa: machoksi ei tulla, machoksi synnyttään. Toisto ja kärjistetyt roolit vaikuttaisivat jopa tiedostavan ja kommentoivan feminististä luentaa.

Kuulutetun kuoleman kronikka vilisee katolisen uskon pyhimysten ja perustajien nimiä. Jo mainitut Pedro ja Pablo voisivat olla aivan tavalliset espanjankieliset nimet, mutta annettuna murhaajakaksosille, korostuu ristiriita Pietarin ja Paavalin hyveellisyyden ja kaksosten syntien

välillä. Koko Vicaurosin perhe on nimetty Raamatun merkkihenkilöiden mukaan: kaksosten isän nimi on Poncio (Pontius Pilatus) ja äidin Purisima (Neitsyt Maria). Angelan nimi taas merkitsee enkeliä. (Pelayo 2001: 130–131.) Perhettä ei kuitenkaan voi lukukokemuksen perusteella pitää erityisen pyhänä, sillä isää lukuun ottamatta perhe osallistuu tasapuolisesti Santiagon murhaan. Nimet kääntyvät itseään vastaan ja paljastavat myytin ja kerronnan ristiriidan. Romaanin ironia syntyy tästä: päälle liimattu pyhyys ei riitä poistamaan sitä kulttuurista väkivaltaa, joka kulkee verenperintönä.

Santiago Nasarin hahmo rinnastetaan Jeesukseen, jonka ystävät hylkäsivät ja joka kärsi syyttömästi ristiinnaulitsemistuomion. Ensimmäisen vihjeen tästä tulkinnasta antaa Santiagon nimi Nasar, joka ei ole kovinkaan kaukana Nasaretilaisesta (Nazareno). Tällainen tulkinta saa vahvistusta viimeistään romaanin viimeisessä kappaleessa, jossa Santiago naulitaan lahtausveitsillä kiinni kotinsa etuoveen.

El cuchillo le atravesó la palma de la mano derecha, y luego se le hundió hasta el fondo en el costado. Todos oyeron su grito de dolor.

- Ai mi madre! [- -] ”Lo raro es que el cuchillo volvía a salir limpio”, declaró Pedro Vicario al instructor. “Le había dado por lo menos tres veces y no había una gota de sangre.” [- -] En realidad Santiago Nasar no caía porque ellos mismos lo estaban sosteniendo a cuchilladas contra la puerta. (CMA: 188–190.)

Veitsi lävisti hänen kämmentensä ja upposi kahvaa myöten hänen kylkeensä. Kaikki kuulivat hänen tuskanhuutonsa.

- Oi äiti! [- -] ”Kummallisinta oli se, että veitsi tuli haavasta puhtaana”, Pedro Vicario kertoi tutkintotuomareille. ”Olin iskenyt häntä ainakin kolme kertaa eikä verta näkynyt pisaraakaan.” [- -] Syy miksi Santiago Nasar ei kaatunut oli kuitenkin se, että veljekset itse pitivät häntä puukoniskuillaan pystyssä ovea vasten. (KKK: 106–107.)

Ristiinnaulitun kuva kirjoitetaan kohtaan naulaamalla mies puuoveen kuin Jeesus ristille. Viimeisinä hetkinään Santiago huutaa äitiään kuten Jeesus isää. Santiagon nimen sanominen rinnastetaan ristiinnaulitsemiseen: Angela ”lo dejó clavado en la pared con su dardo certero, como a una mariposa sin albedrío cuya sentencia estaba escrita desde siempre” (CMA: 78); ”naulasi sen tarkalla nuolella seinään kuin tahdottoman perhosen, jonka kuolemantuomio oli langetettu jo aikojen alussa” (KKK: 47). Aikojen alussa päätetty kohtalo on kuin Raamatun ennustukset ja Santiago hento uhri. En kiellä ilmiselvää viittausta Jeesukseen, jota vielä alleviivataan Santiagon nousemisella hetkeksi kuolleista kaatuakseen kuolleeksi talonsa sisällä ja ruumiinavauspöytäkirjan lausunnolla, jossa sanotaan käden haavan näyttävän ristiinnaulitun stigmalta. Moni tutkija on kuitenkin täysin ohittanut toisen puolen miehessä: Santiagoakaan ei ole täysin puhtoinen ja viaton kärsijä. Pelayon (2001: 118)

mukaan Santiagon kuvailu on romaanissa yksityiskohtaista ja hienostunutta: hän on nuori, komea ja hyvätapainen. Ennen väitteen allekirjoittamista on hyvä muistella Santiagon suhdetta palvelijatyttö Divina Floriin. Santiago uhkaa kesyttävänsä nuoren tytön ja kourii tätä aina, jos sattuu tämän kanssa kahdenkeskiseen tilaan. Santiagon himokas jeesusmaisuus liukuu samaan ambivalenttiseen leikkiin muiden sukupuolenesitysten kanssa. Selkeä Jeesus-viittaus näyttäytyy virheiden takia pikemminkin ironisena piikkinä kuin Santiagoa ylentävänä intertekstinä.

3. Metafora – mielen peili

Myytti ja kieli ovat määrittelyltään samankaltaiset: niiden välillä voi nähdä yhtenäisyyden siinä, miten molemmat ovat ikivanhoja ja nousevat ihmismielen syvimmistä syövereistä (kts. Palencia-Roth 1987: 15). Lakoffin (1987: 79) mukaan sosiaaliset stereotypiat – jotka siis syntyvät myytin tavoin kerrostumina vanhan päälle – ovat itse asiassa metonymiaa, jossa osa määrittää suurempaa joukkoa. Hän uskoo kielenkin taipuvan myyttien voiman alla: vaikka tietty sana sopisi kategoriaan x ominaisuuksiensa puolesta, sijoitetaan se kategoriaan y, mikäli jokin myytti tai uskomus tuntuisi näin ehdottavan. (Emt: 94.) Jatkan Lakoffin ajatusta tässä luvussa tutkimalla metaforia, jotka syntyvät aikakausia vanhoista ajatuskerrostumista ja siten usein jatkavat myös stereotyyppisiä esityskonventioita. Esittelen kognitiivista metaforateoriaa, sen kehitystä arkimetaforien tutkimisesta kirjallisuuden tulkitsijaksi ja antia kohdeteosteni tulkinnessa. Metaforia pidetään erityisesti kirjallisuuteen kuuluvana ilmiönä, vaikka niitä esiintyy arkisessakin puheessa kaiken aikaa. Käsittemetaforat ovat itse asiassa niin kiinteä osa kieltä, ettei niitä huomaakaan. (Kövecses 2002: 109.) Varvas lyödään pöydänjalkaan ja ollaan *hulluna* rakastettuun.

Kieli ja sitä kautta metafora ovat syntyneet kerrostumina edellisen tiedon ja kielen päälle. Kieli heijastaa ja tuottaa todellisuutta, kuten edellisen luvun moni feministivaikuttaja on todennut. Todellisuuden luominen ei kuitenkaan jää vain kuvailun ja sanoilla merkitsemisen tasolle, vaan sukupuolta esitetään myös ja erityisesti pienemmissä kielen ja kirjallisuuden rakenneyksiköissä. Myytin ja metaforan käsitteet tukevat toisiaan sukupuolen esittämistä tutkiessa. Dualismin metafora, jota Kähkönen esittelee, on itse asiassa vanhin olemassa oleva sukupuolimytti, josta kaikki stereotyyppiset dikotomiat sukupuolten välillä syntyvät (Kähkönen 2003: 100). Siinä missä nykyajan ihmiset kieltäytyvät uskomasta myytteihin ja niitä pidetään satuina, on ruumiillinen metafora ajattelun apuna voimissaan, kognitiivisen teorian mukaan jopa ajattelun perustana. Kieli on syntynyt aatteiden ja ideologioiden myötä, jotka paljastavat jostaikin sukupuolisäännöistä ja -stereotyyppioista. Arkipäiväisiä esimerkkejä tästä ovat esimerkiksi ammattinimikkeet, kuten palomies, tai monen kielen artikkelijärjestelmä, jossa sanat jaetaan monesti feminiineihin ja maskuliineihin (ja joskus vielä neutreihin). Erityisesti Luce Irigaray on nähnyt kielen ja maailman koko symbolijärjestelmän maskuliinina, jossa ”mies on kaiken mitta” (kts. Morris 1993/1997: 139). Olen hänen kanssaan samaa mieltä siitä, että kielen maskuliiniset rakenteet olisi hyvä paljastaa ja

tiedostaa. Femininiisen kielen tai naiskirjoituksen (*écriture féminine*) luomista (kts. emt: 144–147) – joka kaikessa me-muotoisuudessaan kovin 1970-lukulaiselta kalskahtaa – en kuitenkaan näe ratkaisuna mihinkään, se ennemminkin lisääi sukupuolten vastakkaisasetelmaa tasa-arvoisuuden lisäämisen sijaan. Näistä lähtökohdista romaaneiden metaforia voisi tulkita vain maskuliinisen kielen toistajana ja vahvistajana. Taustaoletuksena kuitenkin on, että tutkittavat romaanit käsittelevät arkimetaforia poikkeavasti. Ei ole mieltä etsiä poeettisen kielen jokaista pöydänjalka-tyyppistä metaforaa, vaan keskittyä tapauksiin, joissa metaforat pyristelevät irti luonnollisilta esiintymispaikoiltaan ja alkavat tuottaa uusia merkityksiä. Metaforan käyttö ”väärin” on eräänlainen performatiivinen puheakti, joka sanoo ja tekee eri asioita. Tässä luvussa kokoan teoksissa toistuvia sukupuolimeteforia ja näytän, miten ne kehittyvät tai muokkaantuvat arkimetaforista ja miten niistä tulee tärkeä osa sukupuolen esittämistä ja sitä kautta teosten tulkintaa.

3.1 Kognitiivisen metaforateorian kurkotukset kirjallisuuden tulkintaan

Kognitiivinen metaforateoria on osa laajempaa kognitiivista kirjallisuudentutkimusta. Sen harrastajia yhdistää kirjallisuuden ja tietämisen yhdistämisen halu: kirjallisuus nähdään ikkunana, jonka kautta on mahdollista tarkkailla kognitiota. Kirjallisuuden kognitiivinen tutkimus voi kohdistua mihin tahansa osaan kirjallisuutta, sillä sitä on niin kirjallisuuden kokonaisuudessa kuin sen pienimmissä yksiköissäänkin. (Kajannes 2000: 53.) Mielestäni samalla tavoin kuin yksilön kognitiota (henkilöhahmon tai jopa kirjailijan), voidaan tutkia niitä yleisiä ja universaaleja ajatusmalleja, jotka näkyvät esimerkiksi konventionaalisissa metaforissa. Pyrkimys kurkistaa kirjailijan mieleen metaforien kautta on askel taaksepäin kohta romanttista kirjailijakuvaa eikä kehitä kirjallisuudentutkimusta. Mielekkäämpää on tässä työssä verrata arkimetaforia poeettisiin variantteihinsa ja tulkita metaforien sukupuolisidonnaisuutta. Päivärinnan (2010: 18) sanoin kognitiivinen metaforateoria tulisi ottaa mukaan tutkimukseen tulkinnallisena kehyksenä, joka yhdistää ja avaa ilmaisuja. Kognitiivinen metaforateoria on kirjallisuustieteessä verrattain nuori eikä lainkaan ongelmaton käsite. Se on perinteisesti nähty kirjallisuudentutkimuksessa ongelmallisena kahdesta syystä: ensinnäkin teorian ei nähdä huomioivan riittävästi universaalien ja spesifin kielen eroa ja toiseksi teoreettisen hahmotelman ei nähdä sopivan taiteilijan luovuuden tarkasteluun (Fludernik 2011: 6). Koko teoriaa ei tule tällaisen hankaluuden takia hylätä, vaan Päivärinnan (2010:

17) mukaan metaforan tulkinnasta tulisi tehdä näkyvä prosessi, jossa siis eri tavalla rakennetut metaforat saavat tulkintansa ja teorian toimivuus tai toimimattomuus tulee todistetuksi tapausesimerkeillä. Poeettisia metaforia käytetään arkimetaforista poikkeavin tavoin (Kajannes 2000: 8), eikä näitä ole mielekästä tutkia samoilla tavoin. Kirjallisuudessa konventionaaliset, arkipuheessakin toistuvat metaforat saavat uusia muotoja ja variantteja. Ratkaisuna tällaiseen luovan kielen ongelmaan esitellään teoria yhdistelystä (*blending*). Yhdistelyteoriassa hylätään perinteinen semantiikan pohtiminen ja yksisuuntainen kohteen määrittely lähteen avulla. Tämän sijaan kohde- ja lähdekenttiä yhdistellään, jolloin ne molemmat yhdistyvät tulkinnassa joksikin täysin uudeksi. (Fludernik 2011: 4.) Ihmismieli käyttää kielellisiä ilmauksia ”vihjeinä” hahmottaessaan merkityksiä, jotka on luotu toisessa luovassa ja mielikuvituksellisessa mentaalissa prosessissa. Nämä merkitykset taas paljastavat se tiedostamattoman kognitiivisen prosessin, joka on kielen takana. Kaikki eivät näe yhdistelyä aivan valmiina teoriana, mutta toisaalta sitä ei ole vielä hylättykään ohikiitävänä villityksenä. (Dancygier 2006: 5-6.)

Kognitiivinen metaforatutkimus operoi käsittemetaforien (*conceptual metaphor*) avulla. Käsittemetaforat muodostuvat osista kohde (*target*) ja lähde (*source*) (esim. Stockwell 2002: 106): ELÄMÄ (kohde) ON MATKA (lähde). Käsittemetaforat kirjoitetaan tähän tapaan pienin kapiteelein merkiksi siitä, ettei metafora esiinny aina juuri tässä lingvistisessä muodossa vaan vaikkapa sanomalla: ”Yhteisellä matkallanne olette kohdanneet karikkojakin mutta aina selvinneet niistä.” Metafora toimii kartoittamalla (*mapping*) ominaisuuksia näiltä kahdelta alueelta ja yhdistelemällä ne erilaisiin lingvistisiin muotoihin. Metaforalle tyypillisesti kuvataan usein abstraktia ja vaikeaselkoista kohdetta (elämä, rakkaus, sukupuoli) jollakin arkikokemukseen pohjaavalla, tutulla lähteellä. Kohteen ja lähteen yhdistävät piirteet (elämällä ja matkalla pituus ja vaihtelevuus) muodostavat metaforan pohjan. RAKKAUS ON SAIRAUS -metafora esiintyy arkisessa kielenkäytössä useasti: joku on lemmensairas tai sydämeen sattuu. *Sadan vuoden yksinäisyys* -romaanin rakastuneet saavat kuumetta ja riutuvat rakkauden tähden tai parantuvat saadessaan luvan mennä naimisiin. Lukija voi tulkita tällaisia kohtia niin kirjaimellisesti tapahtuviksi, metaforiksi tai sekä että. Kognitiivinen metaforateoria sopii kohdeteokseni luentaan hyvin juuri siksi, että se ei rajoita metaforan lingvististä muotoa, vaan metaforisuutta on tulkinnan mukaan kaikki kuin-vertauksesta laajempiin allegorioihin. ”Mies on hai” on lingvistisesti metafora, kun taas ”mies on kuin hai” on vertaus, ei metafora. Käsittemetafora MIES ON HAI taas sallii kaikenlaiset lingvistiset muodot, kuten

vaikka ”mies ui sulavasti, veitsenterävät hampaat välkkyen saalistaan kohti”. Näin ollen kirjallisuuden kielikuvallisuutta on mahdollista tutkia entistä laajemmin. (Kts. Stockwell 2002: 107–108.)

Kognitiivinen metaforateoria perustuu väitteille, että metafora vaikuttaa kaikessa ajattelussa ja kielenkäytössä ja että metaforan perusta on ihmisruumis ja ruumiillisuus (Kajannes 2000: 66; Päivärinta 2010: 7-8). Suuri osa metaforista on universaaleja, esimerkiksi tunteiden metaforinen kuvaus on monessa kielessä samankaltaista. Toisaalta taas eri kielten ja myös tilanteiden välillä voi nähdä variaatiota metaforissa. (Kövecses 2005: 35–36; 67.) Vaikka kognitiotieteissä ollaan Laitisen mukaan (2000: 83–84) sukupuolisokeita, ruumiiseen viittaavat metaforat ovat sukupuolitettuja: naiseen liitetään edelleen irrationaalisuus ja kaoottisuus kun taas mieheen rationaalisuus, kulttuuri ja järjestys. Kognitiivinen metaforateoria on siinä mielessä tasa-arvoistava, ettei se huomioi sukupuolia – lähtökohtana on yksi yhteinen ruumis. Hieman negatiivisemmän kannan ottaa Kähkönen artikkelissaan (2003), jossa hän käyttää ja arvioi kognitiivista teoriaa feminismiin kautta. Hänen mukaansa kaiken dikotomisen ajattelun lähtökohtana on dualismin metafora, käsite, jonka Kähkönen lainaa Helen Hastelta. Hasten (1993: 60) mukaan elämme sukupuolitettussa maailmassa, jossa vilisee sukupuolisesti merkittyjä symboleita ja metaforia. Kielikuvat ovat säilyneet kansanperinteestä, ja sukupuolihierarkioiden ”luonnollisuudella” selitetään nykytilannetta ja stereotypioita (emt: 61). Dualismin metafora tarkoittaa ajattelumallia, jonka mukaan länsimaisessa ajattelussa ei ole tilaa naisen kokemukselle. Kaikki on lähtöisin miehisestä ajattelusta, joka asettaa maskuliinisuuden ja siihen liitettävät seikat (kulttuuri, henkisyys) ylös ja feminiinisuuden (luonnon ja ruumiin kera) alas. Tämä ei kuitenkaan ole viimeinen tuomio, vaan Kähkönen esittelee mahdollisuutta luoda uudenlaisia metaforia, jotka siirtyisivät puhekäyttöön ja toisivat näin feminiinisen kokemuksen osaksi kieltä. (Kähkönen 2003: 100; 112–113.) Ehdotukset muistuttavat naiskirjoitusteoriaa ja sinänsä vaikuttavat mielenkiintoiselta puuhastelulta, mutta itse en ole niistä tämän työn osalta kiinnostunut. Oleellinen huomio on kuitenkin ajatus siitä, miten luovat metaforat voivat siirtyä arkimetaforiksi. Vaikka metaforat suuressa määrin ovatkin aikoja sitten syntyneitä ajatusmalleja, eivät ne ole yksi umpinainen kielenjärjestelmä. Laajamittainen uusien metaforien syntymisen ja puhekäyttöön siirtymisen tutkimus voisikin olla kognitiivisen kielitieteen seuraava haaste, tässä työssä kun ei aiheeseen tätä syvällisemmin paneuduta. Kognitiivinen teoria ei ole vielä juurikaan keskittynyt metaforien sukupuolisidonnaisuuteen, vaikka kielen ja sukupuolen

yhteneväisyyttä onkin havaittavissa. Tämä työ pyrkii paikkaamaan tätä puutetta ainakin pienissä määrin.

Perinteisten teorioiden mukaan metafora koostuu kahdesta osasta: *vehicle* ja *tenor*, jotka on kognitiivisessa metaforateoriassa korvattu näihin rinnastettavilla kentillä: mentaalinen lähde (*source*) ja kohde (*target*). Näitä osia Päivärinta nimittää tulokulmiksi, jotka tulkinnassa kartoitetaan (*map*) ja projisoidaan toisiaan vasten. (Päivärinta 2010: 8.) Päivärinta korostaakin (emt. 7–9) tulkinnan tärkeyttä tutkimusprosessissa: oleellista on, miten tulkitsija näkee erilaisten asioiden yhdistelyn metaforassa. Siinä missä Päivärinta on viehätynyt erilaisista kaavioista ja metaforan rakentumisesta tieteellisenä välineenä, haluan itse kiinnittää huomioni enemmän kohdeteoksiin ja niiden tulkintaan sukupuolitutkimus taustateorian. Toisaalta taas arkimetafora laajennettuna tai muokattuna metaforana, kuten monesti García Márquezin tuotannossa on, kommentoi myös kognitiivista metaforateoriaa ja sen mielekkyyttä kaunokirjallisuuden käytössä. Tärkeintä on huomioida metaforien toistuminen ja toisaalta niiden poikkeuksellinen käyttö arkikieleen verrattuna. Metaforan poikkeuksellisuus etualaistaa ja kyseenalaistaa koko metaforateorian, ja parhaassa tapauksessa voi viedä sitä eteenpäin tehden havaintoja metaforan uudesta tai konventioidenvastaisesta esiintymisestä. Esimerkkianalyysissään Virginia Woolfin novellista ”The Mark on the Wall” Olga Vorobyova (2005) kiinnittää huomiota tällaisiin kohtiin, joissa konventionaalaisia käsittemetaphoria käytetään jollakin tavoin poikkeuksellisesti, niitä työstetään uudelleen (*rework*). Näitä tapoja Vorobyova esittelee Kövecsesin jalanjäljissä neljä: laajentaminen (*extension*), yksityiskohtaistaminen (*elaboration*), yhdistely (*combination*) ja kyseenalaistaminen (*questioning*). (Vorobyova 2005: 204–205; Kövecses 2002: 47.) Suurin osa kirjallisuuden metaforista on alkuperältään arkikielistä, mutta kirjallisuudessa metaforia on työstetty, jolloin ne tuntuvat arkikieleen verrattuna jotenkin erityisiltä (Kövecses 2002: 52–53). Kognitiivisen metaforatutkimuksen avulla voi tunnistaa kirjallisuuteen piilotettuja ajattelumalleja ja selkeyttää metaforista merkityskenttää, jolloin kirjallisuutta myös ymmärtää paremmin (Vorobyova 2005: 214–215).

García Márquez käyttää romaaneissaan elävää ja metaforista kieltä. Metaforat – etenkin arkipäiväisiksi tulkittavat – eivät aina käännöksiin asti selviydy, eikä metaforien toisteisuutta ole helppo huomata. Seuraavaksi keskityn analysoimaan romaanejen tärkeimpiä metaforia. Metaforiin

keskityn yhtäältä siitä näkökulmasta, minkälaisia lähdekentän ilmaisuja romaanit sukupuolenkuvauksessa yleisimmin käyttävät, ja toisaalta siitä, minkälaiset asiat kohdekenttää kansoittavat.

3.2 Luonnon lähteet

Metaforat, joissa eläimet, kasvit tai luonnontilat täyttävät lähdekenttää, ovat kohdeteoksissani johtavia kielikuvia. Kognitiivinen yhteys kielen ja luonnon välillä on ilmeinen: määritellesään jotakin abstraktia ja näkymätöntä turvautuu ihminen helposti johonkin näkyvään, jokapäiväiseen – ja luonnolliseen. Selvimät luontometaforat ovat niitä, joissa henkilöhahmot käyttävät repliikeissään eläinmetaforia, erityisesti naisia kuvaillaan eläimiksi: porsaiksi (”Es una gorrina”, AOD: 20) ja muuleiksi (”Las mujeres de esta casa son peores que las mulas”, CAS: 242.) Tällaiset metaforat ovat romaanien miesten mielipiteitä naisista, joten niistä ei luonnollisesti voi päätellä romaanin syvempää ideologiaa. Vähärepliikkisessä romaanissa tällaiset kommentit kuitenkin alleviivaavat metaforien tärkeyttä ja ohjaavat tulkitsemaan muitakin kohtauksia, joissa henkilöhahmoja rinnastetaan esimerkiksi eläimiin. NAINEN ON MUULI -metafora tosin kehittyä Aurelianon lausumasta metaforaksi, jota kutsun *eläväksi*, mikä tarkoittaa kielikuvan siirtymistä romaanimaailmassa todelliseksi tapahtumaksi. Petra Cotesin vahvaa luonnetta kuvataan muulin avulla. Muuli ovat ainut eliö, joka Petran lisäksi selviytyy tämän talossa monivuotisesta sateesta, ilman ruokaa kuten Petra ilman rakastajaansa. Sateen jälkeen nainen ja muuli odottavat vieretysten, heikkoina mutta elävinä.

Lingvistisen metaforan lisäksi luontokuvaus voi osoittautua tulkinnan kannalta merkittäväksi. Luonnonolojen katsotaan usein konkretisoivan ihmisen sisäistä maailmaa ja luonnonmuutoksen symbolisoivan muutosta kokemisessa (Kajannes 2003: 13). Säätilaa käytetään myös yksinkertaistavana alleviivauksena erilaisissa kulttuuriesityksissä: kauhuelokuvan kaameimmat tapahtumat sijoittuvat synkkään ja myrskyiseen yöhön ja rakastavaiset ratsastavat aina auringonlaskuun – harvemmin räntäsateeseen tai viimaan. *Kuulutetun kuoleman kronikassa* kertoja yrittää saada selvyyttä murhapäivän tapahtumista, jolloin sään ja kokemuksen yhteys on nähtävissä elävästi.

Muchos coincidían en el recuerdo de que era una mañana radiante con una brisa de mar que llegaba a través de los platanales, como era de pensar que lo fuera en un buen febrero de aquella época. Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor de aguas dormidas, y que en el instante de la desgracia estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño. (CMA: 11)

Monilla oli yhtäpitävä muistikuva, että aamu oli ollut kirkas ja banaaniviljelmien läpi oli puhaltanut vilpoisa merituuli eli sää oli ollut sellainen kuin kauniilta helmikuulta sopi odottaakin. Mutta useimmat olivat sitä mieltä, että sää oli ollut ikävä, että taivas oli ollut harmaa ja matalalla ja seisovasta vedestä oli noussut pistävä löyhy ja että onnettomuuden hetkellä oli sataa tihuttanut samanlaista hienoa sadetta kuin Santiago Nasarin näkemän unen metsässä. (KKK: 12.)

Sekä Santiago repliikissään että muutama kyläläinen muistoissaan sanovat päivää kauniiksi. Murhan ollessa kyseessä mielipide kuitenkin on vuosien varrella muuttunut koskemaan paremmin henkistä tilaa. Kohta paljastaa kahdesti poeettisen kielen keinotekoisuuden: Epävarmuus säätilasta saa epäilemään kaikkea muutakin kerrottua. Toiseksi sadetta kutsutaan samanlaiseksi kuin Santiagon unessa, jota kertoja ei luonnollisestikaan ole voinut nähdä. Tämä on toinen repeämä, joka näyttää romaanitaiteen keinotekoisuuden: kertoja yrittää selvittää murhaa laajamittaisella ja tarkalla haastattelulla, muttei voi olla värittämättä selvitystään kaunokirjallella kuvailulla.

Metaforisuus esiintyy jopa liioitellen romaanien eroottisissa kohtauksissa. Erotiikkaa kuvaillaan erityisesti *Sadan vuoden yksinäisyydessä*, jossa metaforisuus peittelee todellisen aktin.

Entonces se confió a aquella mano, y en un terrible estado de agotamiento se dejó llevar hasta un lugar sin formas donde le quitaron la ropa y lo zarandearon como un costal de papas y lo voltearon al derecho y al revés, en una oscuridad indondable [- -] y sintiendo que no podía resistir más el rumor glacial de sus riñones y el aire de sus tripas, y el miedo, y el ansia atolondrada de huir y al mismo tiempo de quedarse para siempre en aquel silencio exasperado y aquella soledad espantosa. (CAS: 83–84.)

Pohjattomassa uupumuksen tilassaan hän päätti turvautua tuohon auttavaan käteen, seurasi sitä vastustelematta johonkin muodottomaan koloon jossa häneltä riisuttiin vaatteet ja häntä paiskeltiin kuin perunasäkkiä, käännettiin pitkittäin ja poikittain rannattomassa pimeydessä[- -]. [- -] tuntien olevansa kykenemätön vastustamaan enää munuaistensa jäistä ratinaa ja suolissa kiertävää pierua ja pelkoa ja mieletöntä kauhua johon kuitenkin liittyi halu jäädä tuohon kihelmöivään hiljaisuuteen ja kauhistuttavaan autiuteen. (SVY: 34.)

[- -] dejó atrás les acantilados del dolor y encontró a Remdios convertida en un pantano sin horizontes, olorosa a animal crudo y a ropa recién planchada. Cuando salió a flote estaba llorando. (CAS: 122.)

[- -] hän [Aureliano] jätti taakseen tuskansa kallionrannat ja löysi vihdoin Remediosin joka oli muuttunut rannattomaksi suoksi ja tuoksui eläimeltä ja juuri silitetyiltä vaatteilta. Pintaan kohotessaan hän oli purskahtanut itkuun. (SVY: 74.)

Kohtauksissa akti piilotetaan kokijan mielenmaiseman ja metaforien taa. Molemmissa kohtauksissa toistuu luonnontilana pimeys ja vesi tai suo hukuttavina elementteinä. Etenkin nainen vertautuu runoudessa luontoon, kuitenkin usein luonnon puhtauteen ja viattomuuteen (Morris 1993/1997: 38). Näissä katkelmissa nainen on uhkaavampi luonnontila, joka vangitsee miehen sisäänsä. Nainen ja naisen seksuaalinen syli voidaan esittää kirjallisuudessa tukahduttavana, haisevana ja visvaisena hukuttajana, johon mies vajoaa (Virolainen 1994: 264–265). Konventionaalista VARTALO ON TILA -metaforaa on tässä muokattu yksityiskohtaistamalla muotoon NAINEN ON LUONNONTILA. Tätä metaforaa käytetään myös Amarantasta: ”La sensibilidad de Amaranta, su discreta pero envolvente ternura habían ido urdiendo en torno al novio una telaraña invisible, que él tenía que apartar *materialmente* [- -]” (CAS: 159, kursiivi oma); “Amarantan huomaavaisuus, hänen hillitty mutta hallitseva hellyytensä oli kutoutunut sulhasen ympärille näkymättömäksi lukinverkoksi, joka Pietron oli kirjaimellisesti työnnettävä syrjään” (SVY: 113). Lainauksen metaforisuutta korostaa ristiriita siinä, että metaforan lukinverkko olisi työnnettävä *kirjaimellisesti* syrjään. Tällainen huomio toimii tekstissä särönä, joka paljastaa metaforan keinotekoisien luonteen ja saa kiinnittämään huomion muihinkin kielikuviin.

3.2.1 Luonnonmullistuksia

Luonnontila-metaforien käyttö selkeänä seksuaalisten tekojen peittelijänä johtaa kiinnittämään huomiota myös toisiin luontometaforiin. *Sadan vuoden yksinäisyyden* José Arcadion kuvailussa machous tuodaan esiin sanavalinnoilla ja metaforisilla ilmauksilla. Hänet esitetään niin poikkeuksellisen miehekkäänä, että kieli alkaa pursua erilaista luontometaforiikkaa: José Arcadio on vuoren kokoinen ja voimakas kuin pyörremyrsky, kulkee maanjäristystä ja ukkosen jyrinää muistuttavalla tavalla, ja hänen hengityksensä kohisee kuin tulivuori (SVY: 95–98). José Arcadion merkittävin piirre on hänen miehisyytensä ja viriiliytensä, joten metaforien näkisinkin liittyvän miehuuden lisäksi erityisesti seksuaalisuuden kuvailuun, jonka edellä huomioon toimivan juuri metaforilla. Kövecsesin (esim. 2000: 29) esittelemä metafora HIMO ON LUONNONMULLISTUS

näyttäytyy tässä huomattavimmilla versioillaan. Toistuessaan niin tiuhaan nousee metaforisuus selkeän kohesteiseksi ja eriytyy arkimetaforisuudesta, johon osa metaforista sopisi yksinään muttei tällaisena ryppäänä. Muutama tämänkaltainen metafora todella lisäisi machon arvoa, mutta näin liioitellusti toisteltuna alkavat metaforat ennemminkin kääntää kuvailun naurettavaksi.

Samankaltainen luontometaforiikka esiintyy myös Petra Cotesin hahmossa, joka laajentaa NAINEN ON LUONNONKAPPALE -metaforaa. Petraa kuvaillaan eläinmetaforin: hän pöyhistelee kuin kalkkuna, odottaa lepäävän pedon tavoin, ja hänellä on tiikerinsilmät. Vieläpä hänen rakkautensa on ”niin kiimaista että se sai luonnonkin pois tolaltaan.” (SVY: 193); ”la virtud de exasperar a la naturaleza” (CAS: 236.) Syntyy käsittemetafora HIMO ON LUONTO. Tällaiset metaforat ovat melko konventionaalisia. Ne erotetaan metaforiksi paremmin kuin pöydänjalka, mutteivät ole kovin poikkeavia. Metafora kuitenkin kasvaa ja asettuu osaksi teoksen tapahtumamaailmaa: se muuttuu kielellisestä eläväksi. Eläimet sikiävät hullun lailla ja aina sitä enemmän mitä enemmän Petra ja Aureliano Toinen naivat. Patio on kivetty kaneilla, eläimet tuntevat lisääntymiskuumetta ja sikolätit pursuavat yli. Tällainen liioittelu on osa García Márquezille tuttua huumoria. Metafora alkaa luonnollisesti niin, että eläimet saivat paljon poikasia mutta riistäytyy sitten käsistä, kun eläimiä syntyy yön aikana koko patio täyteen. Tässä kohtauksessa luonto on positiivinen vaikkakin naurettava osa sukupuolen esittämistä. Monivuotinen sade hukuttaa paitsi eläimet myös entisen intohimon. Jäljelle jää vain tuo laiha muuli, jolle Petra oli syöttänyt makuuhuoneensa silkkikankaat ja koristeet, jotka ennen toimivat erotiikan koristeina. Metafora on kulkenut himon mukana nuoruuden yltäkylläisyydestä vanhuuden laihuuteen. Luonto villiintyy myös Memen ja Mauricion suhteen seurauksena. McMurray (1977: 103) kiinnittää huomiotaan keltaisiin perhosiin, jotka ilmestyvät aina Mauricion mukana ja jotka kuvaavat Mauricion eläimellistä vetovoimaa. Memen äiti Fernanda tuntee suurta inhoa perhosia kohtaan ja hätistelee niitä ulos talostaan, josta hän on ajanut pois muunkin rakkauden, oman miehensä etunenässä.

3.2.2 Tyttö nupullaan

Kukka-metaforan käyttäminen nousee huomattavaksi etenkin *Kuulutetun kuoleman kronikassa*. Kukka toistuu sekä kahden henkilön nimessä (Divina Flor ja Flora Miguel) että nuorten tyttöjen

kuvailuissa. Kukkaan puhkeaminen toistuu myös arkisessa puheessa, mutta erityisen merkittäväksi se kasvaa kohderomaaneissani osaksi espanjan kielen takia. Kukka toimii metaforana myös toisissa romaaneissa: vanhojen naisten kuvataan tuoksuvan kuolleilta kukilta (CAS: 120), mädäntynyt neilikka viittaa piispan vanhanaikaisuuteen (AOD: 53) ja taas sairaudesta parantunut alkaa uudelleen kukoistaa (emt: 12). Termillä *flor* on espanjan kielessä hyvin positiivinen kaiku ja sitä käytetään arkimetaforana esimerkiksi ilmauksessa *flor de la edad* – parhaassa iässä. Sanan yksi ja omalle tutkimukselleni oleellisin merkitys on seksuaalinen puhtaus tai neitsyys kun taas *desflorar* merkitsee häpäisyä, neitsyyden viemistä ja raiskausta. Kukan terälehdet vertautuvat jo muotonsa puolesta naisen sukupuolielimiin. Metaforaksi nousee SEKSUAALISUUS ON KUKKA. Petra Cotesin saatua rakastajansa takaisin hän oikein ”pursusi omaa kukkeuttaan” (SVY: 256). Divina *Flor*, jota Santiagon haukankourat himoitsevat, ”vasta alkoi puhjeta kukkaan” (KKK: 15); ”apenas empezaba a florecer” (CMA: 18), kun taas Santiagon kihlatun, *Flora* Miguelin nimi merkitsee kasvistoa. Kasvisto ei näyttäydy nupun tavoin seksuaalisena vihjeenä, vaan viittaa pysyvämpään tilaan, mikä ei Santiagoa liikauta. Tekokukkien askartelusta tulee merkittävää, kun Angela harrastaa sitä samojen tyttöjen kanssa, jotka yrittävät auttaa häntä hääyönä huijaamaan olevansa neitsyt. Näin ollen viime luvun esimerkkikohta, jossa täydellisten vaimojen kriteeriksi nostetaan tekokukkien valmistus, onkin silmänisku lukijalle, joka ymmärtää tekokukan ja -neitsyyden yhteyden.

Kukka-metaforaa käytetään toistuvasti, mikä johtaa tulkitsemaan alkulukemalta yhdentekevät kukkamaininnat metaforan kautta. Kun *Rakkaudesta ja muista riivaajista* -romaanin markiisi hakee entisen vaimonsa takaisin kotiin, puskevat violetit kukat lattialautojen välistä merkinä rakkaussuhteen uudesta alusta. Sierva Maríasta on romaanin alussa nähtävissä ”neidoksipuhkeamisen suotuisat merkit” (RMR: 44); ”con los primeros retoños de una floración feliz (AOD: 22). Tyttö ei ole vielä nainen vaan vasta taimi (*retoño*), joten Cayetano Delauran himo häntä kohtaan on yhä enemmän väärin. Toivoessaan helpotusta tuskalleen tämä unelmoi Sierva Marían kukkaan puhkeamisesta.

Su propia voz lo despertó de pronto, y vio a Sierva María con la bata de reclusa y la cabellera a fuego vivo sobre los hombros, que tiró el clavel viejo y puso un ramo de gardenias recién nacidas en el florero del mesón. [- -] Él cerró los ojos para estar seguro de que no era un engaño de las sombras. La visión se había desvanecido cuando los abrió, pero la biblioteca estaba saturada por el rastro de sus gardenias. (AOD: 121.)

Hänen oma äänensä säpsäytti hänet hereille, ja hän näki kuinka Sierva María noviisinkaavussaan, liekehtivät hiukset olkapäillään heitti vanhan neilikan pois ja laittoi tilalle vasta auenneita gardenioita työpöydän maljakkoon. [- -] Hän sulki silmänsä varmistuakseen ettei kyseessä ollut varjojen leikki. Kun hän avasi ne, näky oli kadonnut, mutta kirjasto oli gardenioitten tuoksua täynnä. (RMR: 121.)

Pappi näkee sekä itsensä että Sierva Marían kukkien kautta. Vanha neilikka kuvaa miehen seksuaalisuutta pappisvihkimyksen ja selibaattilupauksen jälkeen. Kuivunut kukka heitetään pois ja ruukkuun asetetaan Delauran seksuaalista halukkuutta ja Sierva Marían aikuistumista ja seksuaalista valmiutta esittävät kukat. Papin kuumeiset haaveet reaalistuvat hänen aisteilleen huoneen täyttävässä vulvantuoksussa.

3.3 Uhkaavat metaforat

3.3.1 Sadosokistinen kieli

HIMO ON LUONTO -metafora korostaa luonnon spontaaniutta ja hyökkäävyyttä. Miehiä kuvailevat metaforat ovat tähän mennessä vaikuttaneet erilaisilta kuin naisia kuvailevat: siinä missä naiset ovat hempeitä kukkasia, kuvaillaan miehiä luonnonmullistuksiksi. Eroa vahvistavat peto-metaforat, joita käytetään himokkaiden miesten metaforina. Syntyy metafora MIES ON PETOELÄIN. Himo on pedon hyökkäys, johon kuuluu väkivallan kuvasto ja naisen asettaminen uhriksi. Himokkaan Aurelianon hyökätessä Amaranta Ursulan kimppuun kutsuu tämä miestä pedoksi (”Eres un bruto”, CAS: 198). Uskoakseni Gabriel García Márquez nähdään machokulttuurin perverssinä jatkajana ainakin osaksi siitä syystä, että monessa tämänkaltaisessa kohdassa mies esitetään väkivaltaisena hyökkääjänä ja taas nainen pelokkaana uhrina.

Ensimmäisenä petoilmentymänä esittelen koiran moninaiset roolit. Koira on metaforana espanjankielisessä teoksessa merkittävä siitäkin syystä, että sanaa *perro* käytetään myös ivasanana halveksittavasta ja vähäpätöisestä ihmisestä ja adjektiivina tarkoittaen huonoa tai kurjaa. Koira on toisteinen metafora etenkin romaanissa *Rakkaudesta ja muista riivaajista*, jossa paholainen pääsee irti koiran puremasta. Koira toistuu romaanissa useasti eikä ainoastaan kohdissa, joissa viitataan puremaan. Sierva María auttanutta lääkäriä yritetään halventaa kertomalla markiisille, että hänen nimensä tarkoittaa portugaliksi koira. Cayetano ja koira rinnastetaan toisiinsa myös ulkonäöllisesti:

koiran harmaassa turkissa on hopea läikkä samassa kohtaa, jossa valkoinen suortuva leikkaa miehen mustaa tukkaa. Cayetanon kuvailussa sekä nojataan pyhiin ominaisuuksiin että esitetään mies hauraana viettelijänä. Erityisen selkeästi tämä kaksinaisuus näyttäytyy mielenkiintoisessa kohdassa, jossa papin hyvyden verhoa raotetaan. Cayetano hyssyttelee Sierva Maríaa hyvänä paimenena ("con susurros de buen pastor", AOD: 54). Metafora näyttää aluksi luonnolliselta pappia kuvailtaessa, mutta tulkittaessa yhteydessä muiden metaforien kanssa on lukijan kiinnitettävä huomio *pastor*-sanankäytön kahteen merkitykseen: se tarkoittaa suomeksi sekä paimenta että paimenkoiraa. Metafora muistuttaa sanontaa susi lampaan vaatteissa: metaforan pinta näyttää hyveelliseltä, mutta sen sisältä paljastuu lapseen rakastunut kurjimus. Kukka-metaforan kohdalla toistuvat metaforat saavat huomion kiinnittymään kukan symboliseen esiintymiseen elävänä metaforana, mutta tässä kielikuvallisuus toimii toisin päin: koiran tärkeys ja toistuminen lemmikkinä, Sierva María purijana ja vielä väännökseenä nimestä saavat huomion kiinnittymään kielen muihin koiruuksiin.

Kuulutetun kuoleman kronikassa MIES ON PETOELÄIN -metafora esiintyy erityisesti hyökkävänä haukkana. Santiagon kädet kouraisevat varpushaukan lailla ("la mano de gavilán carnicero") väistelevää tyttöä ja häntä kuvaillaan "hamehaukaksi" ("un gavilán pollero", CMA: 144). Metafora ei kuitenkaan tässäkään tapauksessa jää kielelliseen muotoonsa, vaan näyttäytyy myös romaanin tapahtumissa: Santiago on ammatiltaan metsästäjä ja käyttää apunaan metsästyshaukkoja. Metaforan toistuminen sekä tekstissä että kirjan alun sitaatissa "La caza del amor es altanería" (Vincente Gil) pakottaa tulkitsemaan kielikuvaa tarkemmin. Teoksen alun sitaatti on suomennettu muotoon "Rakkaus metsästää lennosta", mutta metaforia tulkitessa on hyvä huomata vaihtoehtoinen käännös: "Rakkauden metsästyksessä käytetään haukkaa". Sana *amor* tosin tarkoittaa myös tulkintaan sopivampaa rakkaussuhdetta ja sitä kautta himoa, jonka olen jo aiemmin maininnut näyttäytyvän erilaisina metaforavariaatioina. Lainausta antaa vihjeen teoksen lukemiseen: rakkaus ja sen metsästyksen on huomioitava teosta luettaessa, vaikka lukija voisi ensisijaisesti nähdä romaanin lähes rakkaudettomana: mies palauttaa vaimonsa, äiti hakkaa tytärtään ja tyttö murhaa veljiensä avulla mahdollisesti syyttömän miehen. Toisessa tilanteessa miehen himokkuus ei esiinny lainkaan yhtä selkeästi.

En la iglesia estimó que habían puesto adornos florales por un valor igual al de catorce entierros de primera clase. [- -] Santiago Nasar me había dicho a menudo que el olor de las flores encerradas tenía para él una relación inmediata con la muerte. (CMA: 69.)

Kirkossa hän [Santiago] arvioi, että kukkalaitteet vastasivat arvoltaan neljäätoista ensiluokkaista hautajaisjuhlaa. [- -] Santiago Nasar oli monesti sanonut minulle, että sisälle suljettujen kukkien tuoksu toi oitis hänen mieleensä kuoleman. (KKK: 42.)

Santiago yhdistää petomaisesta himostaan huolimatta kukat kuolemaan. Positiivisten kukkien yhdistäminen kuolemaan muistuttaa *Rakkaudesta ja muista riivaajista* -romaanin nunnista, jotka näkevät rikkaana kukkivan ja tuoksuvan puutarhan demonisen noituuden aikaansaamana. Metafora KUKKA ON PAHA sotii kognitiivisia malleja vastaan ja työstää metaforaa *kyseenalaistamalla* sen. Kohtaus on metafora koko romaanin juonelle, jossa neitsyysvaatimus johtaa kuolemaan. Kohtauksen traagisuuteen on myös peitelty ironiaa: kukat Santiago näkee negatiivisesti vain kun ne on suljettu sisälle eli nuorten tyttöjen varjelu syntisiltä leikeiltä on Santiagolle kauhistus, kun taas vapaat luonnonkukat eli vapaa seksuaalisuus tuottaisivat iloa. Vaikka Santiago vertautuu monissa yhteyksissä Jeesukseen, ovat metaforat selvä vihje siitä, miten mies ei Jeesuksen ihannekuvasta poiketen ole seksuaalisilta tunteista vapaa.

Genderistisen kirjallisuudentutkimuksen tutkii kohtauksia, joissa toinen sukupuoli esitetään jollakin tapaa toiselle alistaisena, ja metaforatutkimukseen liittyessään keskittyy se kieleen, joka tällaisia valtasuhteita luo. García Márquezin tuotannossa huomattavaan asemaan nousee sadomasokistinen kieli, jossa kipu yhdistyy nautintoon ja satuttaminen on osa seksiä.

Ella tuvo que hacer un esfuerzo sobrenatural para no morirse cuando una potencia ciclónica asombrosamente regulada la levantó por la cintura y la despojó de su intimidad con tres zarpazos y la descuartizó como a un pajarito. (CAS: 145.)

Rebecan onnistui jäädä henkiin kun hämmästyttävän tarkasti suuntautunut pyörremyrsky heitti hänet vyötäisistään riippumattoon, raastoi kolmella kahmauksella vaatteet hänen yltään ja halkaisi hänet kuin linnun. (SVY: 98–99.)

Al primer contacto, los huesos de la muchacha parecieron desarticularse con un crujido desordenado como el de un fichero de dominó, y su piel se deshizo en un sudor pálido y sus ojos se llenaron de lágrimas y todo su cuerpo exhaló un lamento lúgubre y un vago olor de lodo. Pero soportó el impacto con una firmeza de carácter y una valentía admirables. (CAS: 89.)

Hänen tunkiessaan kalunsa sisään tytön luut ritisivät ja rätisivät kuin murtuva dominolaatikko, hänen ihonsa hajosi hieksi, silmät täytyivät kyynelistä ja koko hänen ruumiistaan puhaltui synkeä valitus ja epämääräinen mudan tuoksu. Mutta luja luonne ja ihailtava rohkeus auttoivat häntä kestäämään. (SVY: 40.)

Rebeca asetetaan ensimmäisessä esimerkissä kokijan asemaan, ja vaikka hänenkin nautintoaan kuvataan, ei hän itse vaikuta siihen, vaan on tekojen kohteena, kun taas luonnonmullistusmetaforin kuvattu José Arcadio toteuttaa machovaatimukset ottamalla mitä haluaa. Toimintaverbit ovat väkivaltaisia tai hallitsevia, etenkin alkuperäiskielellä. Espanjaksi ensin mainitussa kohdassa lintu ”mestataan”. Kohta muistuttaa aiemmasta tilanteesta, jossa Rebeca rakastuessaan on ”mennyttä naista” (SVY: 98) tai paremminkin ”sucumbió al primer impacto” (CAS: 144) – antautui ensimmäisellä iskulla. Beauvoirin (1949/1980: 219–220) mukaan mies toimii seksissä valloittajana ja kylvää tai halkaisee naisen, kun taas naisen sisimpään tunkeudutaan ja tältä viedään jotain. Kohdat tuntuvat hämmästyttävän hyvin osuvan yksiin vanhojen tulkintojen kanssa. Etenkin jälkimmäisessä esimerkissä José Arcadio on kylväjä. Kohdassa käytetään työntymisen ja töytäisyn verbejä, jotka taas tekevät mustalaistytöstä uhrin. Hän nielee kivun tottelevaisuuttaan vaikka vartalo valittaa. Suorasanaistemmin valtasuhteet esitetään Aureliano Toisen ja Fernandan ensimmäisen yhteisen yön kuvauksessa.

[E]n efecto, abrió la puerta de su dormitorio con la resignación al sacrificio con que lo hubiera hecho una víctima expiatoria expiatoria, y Aureliano Segundo vio a la mujer más bella de la tierra, con sus gloriosos ojos de animal asustado [- -]. (CAS: 254.)

[Fernanda] todellakin avasi makuuhuoneensa oven ja alistui raiskaukseen vastustelematta kuin leijonan raadeltavaksi tuomittu marttyyri. Aureliano Toinen näki edessään maailman kauneimman naisen, ihanat säikkyneen hirven silmät [- -]. (SVY: 212.)

Kohtauksessa on näkyvä valta-asetelma: Fernanda vastentahtoisesti suorittaa aviovelvollisuutensa eikä nauti siitä. Aureliano Toinen näkee pelon vaimonsa silmissä, muttei kiinnitä siihen suurempaa huomiota – jos jotain, saa pelosta nautintoa. Nainen on miehensä omaisuutta ja ainakin vuoteen puolella epätasa-arvoisessa asemassa. Toisaalta alkuperäisteksti ei mainitse raiskausta vaan seksin uhrauksena. Fernanda itse toimii tilanteen kokijana ja hänen mielestään ovat peräisin uhrin ja pyhimyksiin vertautuvan sovittajan metaforat. Fernanda ei kuitenkaan ole pakotettu suhteeseen vaikka sen vastenmieliseksi kokee, joten tilanteesta on tulkittavissa hullukurisuus, jossa ylisiveä Fernanda kokee olevansa melkoinen messias suostuttuaan seksiin.

Sadomasokistinen kieli toistuu myös markiisitar Bernandan viedessä mieheltään poikuuden.

Lo acaballó en la hamaca por asalto y lo amordazó con las faldas de la chilaba que él llevaba puesta, hasta dejarlo exhausto. Entonces lo revivió con un ardor y una sabiduría que él no habría imaginado en los placeres desmirriados de sus amores solitarios, y lo despojó sin gloria de su virginidad. (AOD: 28.)

Hän [Bernanda] hyökkäsi ratsaille riippumattoon ja suukapuloi markiisiin hänen omalla maurilaiskaavullaan niin että hän oli tukehtua. Sitten Bernanda elvytti hänet niin tulisesti ja taitavasti, ettei mies ollut osannut moista kuvitellakaan yksinäisten lemmeleikkiensä heiveröisessä nautinnossa, ja niin häneltä vietiin vähemmän loistokkaasti poikuus. (RMR: 58.)

Bernanda on kohtauksessa se, joka hyökkää (*asalto*) ja riistää (*despojó*) poikuuden, kun taas markiisi on astumisen (*acaballar*) kohde ja kokee jopa tukehtuvansa naisen käsittelyssä. Perinteiset roolit vaihtuvat ja pedoksi nouseekin nainen. Samankaltainen kielen sadomasokismi toistuu José Arcadion päästyä Pilar Terneran sänkyyn, jossa häntä ”paiskeltiin kuin perunasäkkiä” (SVY: 34); ”lo zarandearon como un costal de papas” (CAD: 83).

MIES ON PETOELÄIN -metafora ei tunnukaan riittävän kattamaan kaikkia niitä metaforia, joissa petomaiset ilmaukset esiintyvät. On hyvä huomata, ettei petoina kuvailla vain miehiä, vaan myös seksuaalinen nainen näytetään lepäävänä tiikerinä tai vaanivana petona. Vaikka ensilukemalta vaikuttaa siltä, että miehet hyökkäilevät aina naisten kimppuun tyydyttämään halujaan, paljastuvat metaforat naisten kuvailussa hyvin läheisiksi. Metafora näyttäytyy siis sukupuoleen sitoutumattomana, vaikkakin miehet ovat useammin aktiivisia ja naiset odottavia petoja. Vaikka machouteen liitetäänkin seksuaalinen petomaisuus, eivät petoilmaukset päde vain miesten kohdalla. On syytä laajentaa metaforaa muotoon HIMO ON PETO kattamaan molemmat sukupuolet. Feministinen lukija voi innostua aluksi mainituista kohtauksista, joissa nainen on selkeän alistettu, mutta tulkinta on riittämätön, mikäli jättää huomiotta kohdat, joissa asetelma käännetään ympäri.

3.3.2 Toisen maailman ilmestykset

Lingvististä metaforaa ei tulisi tuijottaa tyhjiössä vaan kokonaisuutena kaiken sen materiaalin kanssa, mikä metaforaa ympäröi: parhaimmillaan teoria voi tehdä näkyväksi kielikuvan rakentumisen teoksen kokonaisuudessa (Päivärinta 2010: 7). Toisessa luvussa käsittelin pahan ja pyhän ambivalenssia sukupuoliroolien ja tapahtumien tasolla. Jatkan tätä esittelemällä seuraavaksi toistuvia metaforia, jotka tämän pintatason alla korostavat dikotomista luonnetta ja toisaalta asettuvat tekstin pintatason kanssa poikkitelein.

Maininta tästä tai toisesta maailmasta (*este mundo* ja *otro mundo*) esiintyy tiuhaan kohderomaaneissani (SVY 9 kertaa; KKK 2; RMR 6). Toinen maailma toimii ensisijaisesti ja ensilukemalta metaforana: sillä viitataan henkilöön, joka on toisiin nähden poikkeuksellinen: OUTOUS ON TOISESTA MAAILMASTA. Tämä metafora toimii myös arkisessa kielenkäytössä. Eteenpäin tulkittaessa metaforan voi tarkentaa tarkoittamaan helvetillistä toista maailmaa: PAHA ON TOISESTA MAAILMASTA. Cayetano Delaura pohtii mahdollisuutta siihen, ettei Sierva María olisikaan demonin valtaama, sillä hänellä ei vaikuta olevan toisen maailman piirteitä (”Pero a ella no le había parecido nada del otro mundo”, AOD: 59). Vanha Rebeca kuvataan kauhistuttavaksi toisen maailman ilmestykseksi (”Estremecido por la visión de otro mundo”, CAS: 262). Metaforalle luodaan tulkintapohja tämänkaltaisilla metaforilla ja romaanien juonella, jossa paholaiset mainitaan useammin kuin pyhimykset. Kun siis moni mies on kuollut Remediosin ”kuolettavan” tuoksun takia ja kun demonisuus on mainittu epäilyksenä niin useasti, on lukijalle selvää tulkita kohdat, joissa Remediosin ja Sierva Marían sanotaan olevan toisesta maailmasta (”En realidad, Remedios, la bella, no era un ser de este mundo”, SVYb: 72; ” no es de este mundo”, AOD: 30), merkkinä tyttöjen paholaisuudesta.

Metafora laajenee kielellisestä ilmauksesta tapahtumienkuluksi. Remediosin tapauksen sinetöi hänen taivaaseenastumisensa, joka konkretisoi toisen maailman metaforan ja kääntää yliluonnollisuuden tulkinnan ympäri, jolloin toisen maailman metaforasta tulee elävä. Taivaaseen nousemista on pidetty yhtenä maagisen realismin parhaana ilmentymänä romaanissa, mutta metaforien tulkinnan kautta näen sen laajana kielikuvana, joka kommentoi naisen stereotyyppistä esittämistä. Metafora toisesta maailmasta reaalistuu ja saa edellisestä poikkeavan tulkinnan, koska Remedios kohoaa taivaaseen

maahan vajoamisen sijaan. Selkeätulkintainen HYVÄ ON TOISESTA MAAILMASTA -metafora esiintyy ainakin kerran: Pietron musiikki on taivaallista (”angelizado por una cítara que no merecía ser de este mundo” CAS: 161). Tämä antaa lukijalle mahdollisuuden nähdä taivaaseenastuminen ja sen kautta toisen maailman metafora pyhänä ilmentymänä. Lukijan annetaan ensin luulla, että Remedios kuvaillaan konventioiden mukaisesti miehiä vietteleväksi hirviöksi, mutta kääntämällä asetelma ympäri, saatetaan myös sydämistynyt feministinen lukija naurunalaiseksi ja paljastetaan tällaisen luennan ennakko-odotukset. Sierva Marían tapauksessa metaforan tulkinta kulkee toiseen suuntaan: demonisuus näytetään ensin tapahtumien tasolla, mutta sen totuusarvo horjuu, kun kaksimerkityksinen metafora tulee mukaan kerrontaan.

Arkisessa kielenkäytössä hyvä ja paha erotetaan metaforin HYVÄ ON YLHÄÄLLÄ ja PAHA ON ALHAALLA, mikä selvimmin näkyy alimman helvetin ja korkeimpien taivaallisten asioiden kuvailussa ja esiintyy jokapäiväisissä ilmauksissa kuten ”mieli maassa” ja ”nousta vaikeuksista”. Toisen maailman metafora kuitenkin sotkee tätä yksinkertaistusta ja tekee sitä kautta kielikuvan rakentumisen näkyväksi. Mainitunkaltaiset arkiset metaforat ovat niin luonnollista perua, ettei niitä jää pohtimaan. Tässä taas metafora ennemminkin tekee kielestä abstraktimman kuin konkretisoi jotakin ilmausta. Suomentaja on lukijan puolesta tulkinnut toisen maailman metaforan edellä mainituissa kohdissa, joissa toisen maailman luuttumusiikki on suomennettu taivaalliseksi ja taas Rebecan toisen maailman ilmestys kauhistuttavaksi. Vaikka näissä esimerkeissä suomennos sopiva olisikin, estää se lukijalta pääsyn toistuvan metaforan merkitysleikkiin. Toisen maailman metaforan tulkinta jää avoimeksi, mikä paljastaa lukijalle jotain tämän omasta tajunnasta: sen, miten konventionaaliset lukutavat ja -koodit rakentavat tulkintaa ja miten kirjallisuuden stereotyyppioita purkava moodi pakottaa tulkinnan kehittymään teosten mukana.

3.3.3 Rähäävät rakkauden demonit

Vaikkei metaforinen kieli ole samalla tavoin silmiinpistävää romaanissa *Rakkaudesta ja muista riivaajista* kuin *Sadan vuoden yksinäisyydessä*, toistuvat siinä osittain samanlaiset keinot ja teemat. Metaforista suurimmaksi tulkitsen koko kertomuksen raivotaudin valtaamasta tytöstä. Sierva Marían hahmon monitulkintaisuuteen oman lisänsä tuovat vihjeet hänestä seksuaalisuuteensa heräävänä

tyttöä. Erilaiset tulkinnat tytön hahmosta tuntuvat kiertävän kehää naisen stereotyyppisen esittämisen ympärillä. Kaikki eivät näe Sierva Maríaa raivotautisena ja demonin valtaamana. Tämän havaitsivat oikeastaan vain sellaiset henkilöt, jotka kokevat naisen seksuaalisuuden uhkaavana tai muuten merkittävänä: nunnat, piispa ja haureuteen taipuvainen Delaura. Huomattavaa on, että lääkäri Abrenuncio, joka edustaa maallista järkeä uskonnollisen hurmoksen sijaan, vastustaa kaikista jyrkimmin tautituomiota – lääkärihän on tottunut näkemään seksuaalisuuden osana ihmiselämää. Yksin tällainen huomio ei tietenkään riitä tapahtumienkulun kanssakaan isoon väitteeseen, mutta metaforien poikkeava käyttö selittää paljon.

Ensimmäisen vihjeen tähän luentaan antavat kohtaukset, joissa luonto menee sekaisin Sierva Marían vaikutuksesta. Metaforan yhtäläisyys Petra Cotesin hahmon seksuaalisuuteen on huomattava. Sierva Marían laulaa lintujen ja eläinten kielellä niin, että nämä itse menevät tolaltaan: ”cantaba con voces distintas de la suya en las diversas lenguas de África, o con voces de pájaros y animales, que los desconcertaban a ellos mismos” (AOD: 12). Samalla tavoin Petran rakkaus kiihottaa tai kiivastuttaa luontoa ja saa eläimet lisääntymään: ”exasperar a la naturaleza” (CAS: 236). Toisella kerralla nunnat epäilevät selliin suljetun tytön noituvan puutarhan epäluonnollisen kukintaan ja sietämättömään kukantuoksuun (”el jardín florecido con tanto ímpetu que parecía contra natura [- -] había flores de tamaños y colores irreales, y algunas de olores insoportables”, AOD: 51). Tilanne on samankaltainen kuin *Sadan vuoden yksinäisyydessä* Mauricion viehättävyyden aikaansaama perhosten joukon ilmestyminen ja Fernandan yritykset hätistellä niitä. Kukinnan kiivaus tai kiihkeys (*ímpetu*) on kuin tunteenpurkaus. Kukinnan – ja Mauricion tapauksessa perhosten – positiivisuuden ja demonisuuden negatiivisuuden yhdistäminen ei toimi, sillä olemme tottuneet näkemään kukkaan puhkeamisen positiivisena. Kyseessä on jälleen käsittemetaforan *kyseenalaistaminen*, joka kehottaa kiinnittämään tarkempaa huomiota kohtaukseen. Tilanne ei herättäisi huomiota, mikäli puutarhan kukkien sanottaisiin kuolleen tytön vaikutuksesta ja haisevan mädäntyneelle. Kuten aiemmin totesin, kukkaan puhkeaminen usein sukukypsyuden saavuttamista tai seksuaalisuuden heräämistä. Puhjenneet kukat ja vieläpä niiden tuoksu muistuttavat Cayetano Delauran haaveista, joissa tämä himoitsi Sierva María. Yhteys ja viittaus seksuaalisuuteen selittävät nunnien kauhun- ja inhonsekaisen suhtautumisen naisen räiskyvää seksuaalisuutta kohtaan.

Koko romaanin ajan lukijaa johdatellaan pitämään tyttöä joko demonisena tai syyttömänä. Raivotautisuuden puolesta puhuvat metaforat työstä hyökkävänä petona ja hampaitaan väläyttelevänä koirana. Tällaiset kielikuvat johtavat käsittemetaforaan VIHA ON PETOELÄIN. Aiemmin pedon ominaisuudet ovat toimineet lähdekenttänä himolle, ja metaforien läheisyys kutittelee vaihtoehtoista tulkintaa koko romaanin perusjuonteelle. Sierva Marían petomaiset hyökkäykset ja hampaiden väläyttely vertautuvat himokkaiden miesten toimintaan. González (2010: 96) kiinnittää huomiota romaanin nimen sanaleikkiin, joka toistuu myös kirjailijan toisessa romaanissa *El amor en los tiempos del colera* (*Rakkautta koleran aikaan*). Sekä *colera* että *rabia* (vesikauhu) merkitsevät taudin lisäksi raivoa. Vain etukannen luettuaan ei voi tietää, kummasta on kyse, mutta omassa kohderomaanissani ero ei ole niin selkeä viimeisellä sivullakaan. Gonzales (emt.) ehdottaa taudin symbolisoivan intohimoa, muttei perustele tarkemmin väitettään. Pidän tulkintaa varsin hyvänä mutta riittämättömänä, joten autan tulkintaa esittelemällä metaforien avulla perustelut sille.

On huomioitava, miten raivon metaforisoimisen lähdekentällä toistuvat erilaiset petomaiset määritteet, kuumuuden tunne ja luonnonvoimat. Verrattaessa vain niitä noin kymmentä konseptimetafora, jotka Kövecses (2000: 21, 29) on raivolle ja intohimolle eritelty, voidaan huomata, miten limittyneet lähdekentät ovat, vain muutama konsepti erottaa ne. Yhteisiä lähdekenttiä ovat vihainen/vaarallinen eläin, hulluus, lämpö/kuumuus, luonnonvoima ja kone. RAKKAUS ON SAIRAUS -metaforaa on lainattu alleviivaamaan sairautta lähdemateriaalina tunteelle. Ensin koiran ja sitten Delauran näykkäisy tartuttavat nuoreen neitoon intohimon liekin. Delaura odottaa lopulta eniten tytön seksuaalista heräämistä, joka lopulta näytetäänkin todisteena demonin olemassaolosta.

Entonces Delaura asistió al espectáculo pavoroso de una verdadera energúmena. La cabellera de Sierva María se encrespó con vida propia como las serpientes de la Medusa, y de la boca salió una baba verde y un sartal de improperios en lenguas de idólatras. (AOD: 73.)

Silloin Delaura sai kokea miten pelottavalta todellisen pahan hengen riivaama näytti. Sierva Marían tukka kähertyi kiemuroille omalla voimallaan kuin Medusan käärmeet ja hänen suustaan syöksi vihreää kuolaa ja pitkä litania pakanainkielisiä häväistyksiä. (RMR: 162.)

Ainoastaan Delaura on todistamassa *näkyä* metaforan konkretisaatiosta (*espectáculo*). *Espectáculo* merkitsee näyn lisäksi spektaakkelia ja näytöstä – sanalla on vahva esittämisen kaiku. Näky ei ole ensimmäinen, sillä Delaura unelmoi työstä ja kukista jo aiemmin kirjastossa, tosin tässä kohtausta ei ole unelmaa vaan se esitetään lukijalle ensi näkemältä romaanin maailmassa todeksi. Sierva María vihdoin räjäyttää kaikki seksuaalisen paholaisen voimat valloilleen. Metaforassa AMOR ES RABÍA (RAKKAUS ON RAIVO/VESIKAUHU) käytetään konseptimetaforien *yhdistelyä*: metaforia RAKKAUS ON SAIRAUUS ja HIMO ON HULLUUS varioimalla demoninen sairaus on alkanut kantaa seksuaalisuuden merkkejä ”rakkaudesta se hevonenkin potkii” -tyylisellä yhdistelyllä. Delaura vieläpä rinnastaa haavansa, joka Sierva Marían puremasta jäi, romaanin ensimmäisen koiran puremaan: ”Me mordió una perrita rabiosa con una cola de más de un metro” (AOD: 55); ”Minua puri raivotautinen koiranpentu jolla oli yli metrin pituinen häntä” (RMR: 120). Sierva Marían viattomuus ja arkuus näyttäytyvät tässä nuoren tytön hämmennyksenä aikuiseksi kasvamisen merkkejä kohtaan. Tyttö elää ristipaineessa, jossa toisella puolella himokkaat miehet odottavat hänen kypsymistään ja toisaalta vanhoilliset yrittävät teljetä seksuaalisen hahmon pois maailman näkyvistä. Tyttö ei ole ainoastaan teoksen aikuisten armoilla vaan myös kertojan sätkynukke, jota esitetään eri näkökulmilla ja metaforilla kun taas lukija toisella suuntaa yrittää nyhtää henkilöhahmon kuiviin ja yksinkertaiseen pahan tai hyvän rooliin.

3.4 Mistä ei voi puhua, siitä on puhuttava metaforin

3.4.1 Poeettiset kuvat

Ruumiin ja mielen liitto on kognitiivisen tieteen suurin lähtöoletus. Kohdeteoksissani tämä yhteys käy ilmi tapahtumissa, jossa tunteet ja sanat käännetään sisäänpäin fyysisiksi oireiksi, mistä yhtenä esimerkkinä on esittelemäni sadomasokistinen kieli. *Sadan vuoden yksinäisyyden* teema, sisäänpäin kääntyneisyys ja kommunikoinnin taidoissa vaillinaisuus, näyttäytyy myös kielen tasolla. Samankaltainen kommunikoinnin vaikeus toistuu *Kuulutetun kuoleman kronikassa*, jossa murhaa ei olisi edes tapahtunut, jos ihmiset olisivat kyenneet kommunikoimaan toistensa kanssa. Vaikeista asioista ei vaieta vaan niistä puhutaan metaforin. Kuten aiemmissa esimerkeissä olemme huomanneet, metaforat eivät esiinny vain yksittäisissä lingvistisissä kohtauksissa vaan ne

paremminkin elävät sivuilla, muuttavat muotoaan ja keskustelevat toisten teosten kanssa. Keskityn tässä alaluvussa poeettisiin kuviin, metaforan alaluokkaan, jossa kielikuvallisuus ei esiinny välttämättä lainkaan kielellisenä vaan ennemminkin symboliarvoisina, toistuvina elementteinä, jotka eivät osallistu itse tapahtumiin mutta ovat toiston perusteella merkittäviä teosten tulkinnassa. McMurrayn (1977: 102–103) mukaan poeettiset kuvat vahvistavat romaanin esteettistä ulottuvuutta ja luovat monitulkintaisuutta ja lisäksi sekoittuessaan henkilöhahmojen kuvaukseen tulevat kertoneeksi heistä jotakin tärkeää. Tällaisiksi poeettisiksi kuviksi McMurray esittelee kastanjapuun, Amarantan mustan käsihuivin, keltaiset perhoset, Pilarin savunhajun ja Aurelianon paiseet. Itse näkisin tärkeinä näistä lähinnä savun hajun ja käsihuivin, sillä ne ovat jollakin tapaa toistuvia kuvia.

Tunteiden kuvailu sanoin on kohdeteoksissani melko harvinaista. Sitä esiintyy eniten romaanissa *Rakkaudesta ja muista riivaajista*, sillä siinä kuvaillaan rakkautta romantiikalle tyypillisellä tunteenpalolla. Tässäkin romaanissa, kuten olen yllä päätellyt, käytetään kuitenkin oikeastaan kaikista peittävämpiä metaforia, koska koko romaanin juoni on lopulta yksi suuri metafora. Poeettiset kuvat, jotka useat tukijat ovat tulkinneet maagiseen realismiin kuuluviksi sattumiksi, kertovat kuvien tavoin enemmän kuin monta riviä selittelyä. Amarantan kädessä oleva musta huivi symboloi McMurrayn (emt.) mielestä Amarantan neitsyyttä. Tämä tulkinta on peräisin romaanista itsestään, jossa Amaranta ymmärtää José Arcadio nuoremman kysymykset käsisiteestä vihjeeksi neitsyydestään. Tulkinta on kuitenkin väärä. Amaranta otti huivin käyttöön työnnettyään Pietron itsemurhan jälkeen kätensä takkaan ja ihon palettua. Liinan väri, sen tärkeys Amarantalle ja itsensä satuttamisen motiivi kertovat liinan edustavan erityisesti niitä tunteita, joita Amaranta ei onnistu ilmaisemaan. Aurelianon palattua sodasta Amaranta todistaa henkilöllisyytensä näyttämällä huiviaan. Puhumisen sijaan Amaranta kertoo liinan avulla, etteivät haavat ole vielä parantuneet. Lähes samalla tapaa toimii rakkaudettomuudesta ja yksinäisyydestä kärsivä Aureliano, joka ampuu luodin yrittäen osua sydämeen eikä vaikkapa aivoihin, Pietro Crespi tehdessään itsemurhan, Cayetano Delaura ruoskiessaan itsensä verille rakkauden tähden sekä Angela Vicario yrittäessään itsemurhaa.

Hajuja kuvaillaan kirjallisuudessa visuaalisiin viesteihin verrattuna vähän. Siksi onkin huomattavaa, miten tiheään kohdeteksteissäni hajuja kuvaillaan. Niiden tärkeydestä vihjaa jo Ursula sokeuduttuaan ja huomattuaan, että niistä on ”odottamattoman suuri apu” (SVY: 248); ”el auxilio

imprevisto” (CAS: 288) *Kuulutetun kuoleman kronikassa* murhaa seuraavana päivänä kaikki haisevat Santiago Nasarilta, mikä toimii poeettisena kuvana metaforisoiden yhteistä syyllisyyttä, jota ihmiset tuntevat. Erityisesti *Sadan vuoden yksinäisyydessä* saa lukija tietää joistakin henkilöahmoista enemmän hajun kuin ulkonäön perusteella. Pilar Terneran seksuaalinen kiihottavuus tulee ilmi Buendíoiden poikien nenään uhkuvasta savun tuoksusta (kts. McMurray 1977: 102).

José Arcadio la siguió buscando toda la noche en el olor de humo que ella tenía en las axilas y que se le quedó metido debajo del pellejo. (CAS: 82.)

Mutta José Arcadio etsi häntä koko yön savun tuoksusta joka oli uhonnut hänen kainaloistaan ja muuttunut kiihottavaksi ärsykkeeksi. (SVY: 32.)

José Arcadiolle haju edustaa hänen mielikuviaan ja niissä esiintyvää naista. Kun nainen on poissa, muistaa hän vain hajun, johon haluaisi hukkuu. Pilarin sängyssä ei kuitenkaan enää ”tuoksu naiselta vaan kuselta” (SVY: 34); ”ya no olía más a mujer, sino a amoníaco” (CAS: 83). Haju onkin siis enemmän José Arcadion mielikuva naisesta, eräänlainen ruumiillinen metafora, mitä todistaa myös se, etteivät romaanin naiset aisti tuoksua. Hajun kuvailu sotii konventionaalista sukupuolen esittämistä vastaan. Naista on totuttu seksualisoimaan tämän vartalon avulla, mutta Pilar Terneran vartaloa ei kuvailla, vaan hänen seksuaalinen kiihottavuutensa on peräisin kovaäänisestä naurusta ja savun hajusta. Myös Meme muistaa myöhemmin Mauricion juuri tämän erittämästä koneöljyn tuoksusta. Meme ei niinkään halua juuri miestä vaan kaipaa juuri hajua, joka tästä lähtee. Koneöljyn tuoksu ennemminkin kuvaa tunnetta kuin itse Mauriciota. Kauniin Remediosin haju saa miehet sekaisin ja kuollessaan yksi miehistä erittää samaa tuoksua. Vaikka tytön nimessä on liite ”kaunis”, ei hänen ulkonäköään kuvailla, tuoksua kylläkin. Tuoksusta tuleekin häneen rakastuvien miesten halun kohde. Tuoksu on jälleen sellainen, jonka vain miehet aistivat. Haju on piilottelevasta metaforisuudestaan huolimatta konkreettinen tapa kuvata seksuaalista viettelevyyttä. Sitä käyttämällä kertoja ei sorru ylisanoihin vaan jättää tunteen tulkinnan lukijalle.

Hajut ja perhoset ovat muuttumattomia ja kehittymättömiä metaforia. Ne mainitaan kerta toisensa jälkeen, mutta metafora ei laajene tai muutu mitenkään. Metaforat ovat ennemminkin ylimääräisiä: ne vaikuttavat elintärkeiltä romaanin tulkinnan kannalta, mutteivät ehkä kannakaan estetiikan lisäksi muita arvoja. Toisaalta lukijan tulkintamahdollisuudet ovat loputtomat. Tämä näpätää lukijaa, joka on kaiken aikaa yrittänyt sovittaa erilaisia tulkintoja ilmiöihin. Lukija huomaa samaistuvansa

Fernandaan, joka yrittää päästä uudelleen ja uudelleen ilmestyvistä perhosista eroon, ja Mauricioon, joka elää väistellen perhosia, jotka eivät koskaan olleet suoneet hänelle hetkenkään rauhaa.

3.4.2 *Rakkaudesta ja muista taudeista*

O'Connorin (2004: 18) mukaan machismon koodiin kuuluu kieltäytyminen muille avautumisesta. Kommunikoimattomuuden ongelma purkautuu erilaisten poeettisten kuvien ja visuaalisten metaforien lisäksi fyysisinä oireina. Kaipaus, henkinen tuska ja eroottinen latautuneisuus esimerkiksi kuvataan romaanissa usein henkisen tunteen sijaan fyysisinä tunteina. Rinnastus toimii metaforan tavoin: jotakin abstraktia kuvataan jollakin konkreettisella ja ymmärrettävällä. Fyysinen kipu on Kövecsesin (2000: 46) mukaan metaforakenttä, josta ammennetaan metaforia lähinnä vain ylpeyden ja häpeän tunteisiin. Hän kuitenkin myöntää, että kipua käytetään toisinaan myös vihan ja rakkauden kuvailussa. Kohdeteokseni eivät käytä tunteista lingvistisiä metaforia, vaan nämä siirtyvät suoraan eläviksi ja tarkemmin sanottuna ruumiillisiksi metaforiksi.

La imagen de Remedios, la hija menor del corregidor [- -] le quedó doliendo en alguna parte del cuerpo. Era una sensación *física* que casi le molestaba para caminar, como una piedrecita en el zapato. (CAS: 26.)

Hän muisteli herra pormestarin nuorinta tytärtä, Remediosia [- -] ja tytön kuva kirveli hänen aisteissaan. Se oli *fyysistä kipua* joka melkein kävi vaivaksi kävellessä, niin kuin kenkään eksynyt pikkukivi. (SVY, 65, kursiivi oma.)

Aureliano on tavannut pormestarin nuoren tyttären, eikä saa tätä mielestään, vaan muisto ”kiduttaa” häntä. Aureliano vaikuttaa olevan tässä tilanteen havaitsija ja kielellistäjä, hänen oma määritelmänsä tunteesta on fyysinen eikä henkinen tunnetila: kun ei halua tuntea tunteitaan, on helpompi tuntea ruumiillaan. Kiinnostavasti kielikään ei tee eroa fyysisen ja henkisen tuntemisen välillä: samalla sanalla (tuntea, *sentir*) viitataan molempiin. Sydän on rakkauden tunnetuin symboli ja sen särkyminen on yksi yleisimmistä rakkausmetaforista. Sydämen rikki meneminen näytetään Aurelianon tapauksessa jälleen metaforan kautta: hän yrittää tappaa itsensä ampumalla sydämeensä tässä kuitenkaan onnistumatta. Samalla tavoin pyrkii Cayetano Delaura rankaisemaan itseään tunteistaan Sierva María kohtaan: hän ruoskii itsensä verille, tekee itsestään marttyyrin rinnastamalla ruoskinnan kautta itsensä Jeesukseen.

Metafora RAKKAUS ON SAIRAUS on yksi yleisistä käsittemetaforista. Selvimmin sen käyttäminen kohdeteoksissa tulee ilmi *Sadan vuoden yksinäisyydessä* Amarantan ja Rebecan rakastuttua yhtä aikaa Pietroon. Kukaan ei tiedä, mikä tyttöjä vaivaa, sillä hekään eivät suostu kielellistämään tunteitaan. Metafora ”lemmensairas” näytetään ruumiillisena Amarantan kuumekohtauksena ja riutumisenä. Rebeca alkaa himoita multaa ja ahtaa sitä suuhunsa yrittäen fyysisellä tyydytyksellä korvata henkisen puuttumisen. Rebeca myös ”parantuu” tästä mullanhimosta heti saatuaan luvan mennä naimisiin. Tässä kertoja luottaa lukijan tietoihin arkimetaforista ja RAKKAUS ON SAIRAUS - metaforan tunnistamiseen. Lingvistisen metaforan käyttäminen olisi arkista ja hieman kliseistäkin, joten sen yli hypätään.

Kuume viittaa sananakin (*fiebre, calentura, temperatura*) jo erilaisiin tunnetiloihin ja sen voi käsittää myös kuvainnollisena. Lämmön nousu yhdistetään useasti vihaan (ihminen tai sappi voi esimerkiksi kiehua), mutta sillä on yhteyksiä myös muihin tunteisiin. Ensimmäinen José Arcadio esimerkiksi laskelmoituaan maapallon olevan pyöreä ilmoittaa asiasta innoissaan ja ”kuumeesta vapisten” (SVY: 12); ”temblando de fiebre” (CAS: 62). Kuumetta käytetään myös himoa kuvaillessa, kuten Amarantan kuumekohtauksessa (joskin se liittyy myös tunteen tukahduttamiseen). Mustalaistytön kanssa ollessaan suomennoksen mukaan José Arcadion veri kuumenee (SVY: 40), mutta itse asiassa toisten intohimo ”despertó la fiebre” (CAS: 89) eli herätti José Arcadion kuumeen. Samaa metaforaa käytetään Angelan syttyneistä tunteista Bayardo kohtaan. Kertojan mukaan ”encendía las brasas de su fiebre” (CMA: 149) eli hänen kuumeensa hiillos syttyi. Toistosta syntyy metafora VAHVA TUNNE ON KUUME, joka voi yksityiskohtaistua muotoon HIMO ON KUUME. Kuume mainitaan *Sadan vuoden yksinäisyydessä* ja *Kuulutetun kuoleman kronikassa* lukuisia kertoja sekä ohimennen sairautena (Melquíades esimerkiksi kuolee kuumetautiin) että metaforana tunteesta. *Rakkaudesta ja muista riivaajista* -romaanissa kuume mainitaan vain kahdesti, vaikkakin romaani itsessään on yksi suuri sairaskertomus. Sierva María sairastuu ensimmäisen kerran ennen luostariin joutumistaan ja toisen kerran pelottavan henkienmanauksen aikana. Jälkimmäinen kuumekohtaus paljastaa fyysisen tuntemuksen henkisen alkuperän: kuume tasoittuu saman tien Cayetano Delauran saavuttua lohduttamaan nuorikkoaan. Tässä kuume esitetään tosimaailman tapahtumana. Lukija kuitenkin tuntee tuotannossa toistuvan metaforan HIMO ON KUUME, joten osaa tätäkin elävää metaforaa tulkita.

3.5 Muuttuvat metaforat

Olen esittelyt merkittävimmät toisteiset metaforat ja niiden vaikutuksen teosten ja sukupuoliroolien kokonaistulkintaan. Monen metaforan kohdalla on huomattavissa erilaista muutosta ja variointia. Toisaalta juuri esitellyt poeettiset kuvat, jotka maagiseksi realismiksi voisi nimetä, pysyvät samanlaisina eivätkä viittaa toisiin teoksiin. Yhteistä metaforille on niiden rakentuminen osaksi romaanikerrontaa, tapahtumiksi muiden joukossa. Muuttuvissa metaforissa yleistä on tulkinnan liikkuminen kielellisen metaforan havaitsemisesta elävien metaforien etsimiseen. Näin toimii esimerkiksi metafora KUKKA ON NAISEN SEKSUAALISUUS. Ensiksi lukija huomaa metaforat, joissa tyttöjen kuvataan ”puhjenneen kukkaan”, ja näiden toistuessa huomio kiinnitetään kukan esiintymiseen muissa tilanteissa, esimerkiksi Cayetano Delauran unelmissa ja tekokukkien näpertämisessä. Samanlainen liike toistuu myös HYVÄ/PAHA ON TOISESTA MAAILMA -metaforassa, jossa kielellisen metaforan huomioi ensin ja sen jälkeen kiinnittää huomiota taivas/helvetti-vaihtoehtoihin, joita teosten tapahtumamaailma tarjoaa. Tällaista liikettä kutsun *symbolisoitumiseksi*. Metaforasta, joka on ensin luova mutta osana kirjallisuutta yleinen, syntyy toiston ja huomion siirtymisen kautta tekstimaailman symboli. Liike toiseen suuntaan, kuten koira-metaforan huomioiminen toistuvien koiraviitteiden takia, saa termin *metaforisoituminen*. Tällainen kielikuvallisuuden muutos on yksi nimenomaan luovalle kielenkäytölle ominainen piirre, johon jatkotutkimuksessa voisi enemmänkin kiinnittää huomiota – onko metaforien muutos yleistä kaikelle poeettiselle kielelle vai nimenomaan García Márquezin tyyliä?

Kielikuvallisuuteen keskittyminen voi horjuttaa teosten konventionaalista tulkintaa. Keskittymällä toistoon ja yhdistelemällä erilaisia lähdekenttien ilmauksia saa lukija kuitenkin ensiarvoisen tärkeää tietoa sekä kielen että romaanien järjestäytymisestä. Sattumaksi ei voida lukea sitä, että kukkasot mainitaan kukinnan vaihetta myöten niin useasti romaaneissa tai että seksuaaliset hahmot esitetään aina vaanivien tai hyökkäävien petoeläinten ominaisuuksin. Kognitiivisen metaforantutkimuksen käyttäminen runoudentulkinnassa on johtanut siihen, ettei teorioissa mainita senkaltaisia metaforia, joita kohdeteoksistani löytyy roppakaupalla. Toisaalta taas kirjallisuus käyttää joitakin metaforia poikkeavasti, vasten niiden konventionaalisuutta. Esimerkiksi metaforan ”hyvinvarustettu” käyttäminen peniksen koosta ja tämän aiheuttamat negatiiviset tunteet sekä kukkivan puutarhan

näkeminen pahana noituutena eivät sovi konventionaaliseen (poettiseen) kieleen. Tällaiset virheet näyttävät käsittemetaforankin horjuvuuden luovan kielen alla.

4. Groteski sukupuoli

”Ihan ihka oikea neiti markiisitar, ja hutsun hattu päässä. [- -] Saatana tietää mitä tekee.” (RMR: 93.)

Olen tarkastellut sukupuolen esittämistä nyt sekä myyttisenä käsitteenä että metaforana. Monta kertaa tulkinta on ikään kuin kääntynyt ympäri ja romaanit ovat paljastaneet käyttämäni teoreettiset välineet. Tähän paljastukseen johtavat usein sukupuolenkuvauksen ambivalenssi luonne: sukupuoli näytetään toisaalta myyttejä mukailevalta ja toisaalta määrittelyjä kaihtavana esiintymänä. Toisaalta superkirjallisenä konventioiden jatkajana ja toisaalta luonnollisena epämääräisyytenä. Tämä kaksinaisuus sekä toistuvat ruumiilliset liioittelut sekä ylevien ja alhaisten kuvien vuorottelu johdattavat tutkijan groteskin käsitteeseen.

Groteski jää aina jonnekin välille, se tutkii todellisuuden liminaalisia alueita: mytologisen ja historiallisen, kirjaimellisen ja metaforisen, ykseyden ja erillisyyden, anomalian ja normin, samuuden ja toiseuden, tutun ja vieraan, ei-esittävän ja esittävän, kielen ja maailman, mahdottoman ja mahdollisen. Groteski ei ole mitään absoluuttista, vaan aina jokin määritellään groteskiksi. (Perttula 2010: 91.)

Perttulan lainaus kuvaa nappiin oman tutkimuksen näkökulmaa. Sekä sukupuolen myyttinen ja metaforinen kuvaus että groteski jäävät välitilaan, ne tasapainottelevat kahden välillä vihjaillen kumpaankin suuntaan. Myös groteski itse jakautuu kahteen: se on toisaalta kauhua ja inhoa herättävää ja toisaalta karnevalistista ja koomista (emt: 27). Groteskia ei kuitenkaan Perttulan mukaan voi aidata staattiseksi lajiksi, vaan se on muuttuva ja avoin tyyli, jatkumo, jolle erilaisia kirjallisia (ja kuvataiteellisia) teoksia voidaan sijoittaa (emt: 15–16). Tässä luvussa esittelen kohderomaaneitani groteskin näkökulmasta ja näytän, miten groteski lukutapa voi toimia eräänlaisena vastakarvaan lukemisena. Käsittelen groteskia seuraavassa synkästä ja inhottavasta kohti valoisaa ja koomista groteskia – kohta vapautusta.

4.1 Groteski tyylikeinona

Bell-Villada huomioi García Marquezin tuotannon viittaukset bahtinilaiseen groteskiin. Kirjailijan fiktio voi groteskin tavoin tyhjentää virallisia totuuksia ja tulkita asioita uudelleen naurun kautta

(Bell-Villada 2009: 181). Groteski tarkoittaa eri tutkimuksissa eri asioita, joten se tulee aina määritellä erikseen. Mäkelän (2000: 57) mukaan Bahtinin määrittelemä groteski liittyy voimakkaasti tiettyyn historialliseen kontekstiin, joten se ei sovellu groteskin yleiskuvaksi. Mäkelä itse keskittyykin enemmän groteskin vieraannuttavaan kauhu- ja outouskokemukseen, mutta tässä työssä Bahtinin groteskin realismin ja karnevaalin kansanjuhlan sekä Perttulan epäsopivaa koskevat groteskin määritelmät soveltuvat kohdeteoksiini parhaiten. Bahtinilaiseen groteskiin liittyy vahvasti seksuaalisuus ja kuolema sekä elämän materiaalis-ruumillinen ulottuvuus, ja lopulta sitä hallitsee iloisuus, hyväntahtoisuus ja elämänmyönteisyys (Mäkelä 2000: 57; Bahtin 1965/2002: 19). Viimeksi mainitun ovat García Márquezin tutkijat ohittaneet, ja tätä erhettä pyrin tässä luvussa korjaamaan.

Groteskin kuvasto keskittyy kohdeteoksissani erilaisiin ruumiin ulokkeisiin sekä ruumiillisiin toimintoihin, kuten syöminen ja juominen, seksi, raskaus ja synnytys, oksentaminen, virtsaaminen ja ulostaminen (Bahtin 1965/2002: 181–182) – siis sellaisiin seikkoihin, joissa jotain menee ruumiiseen tai siitä ulos. Groteski tyyli on tunnistettavissa aina verrattaessa johonkin normiin; groteski rikkoo normin ja hyvän maun rajat ja on jotakin epäsopivaa – ei ainoastaan aiheeltaan vaan myös ilmaisumuodoltaan (Perttula 2010: 32, 35). Tällaista epäsopivuuden rajaa García Márquez on koetellut kaikissa romaaneissaan. Pappi rakastuu demoniseen tyttöön, mahdollisesti viaton mies murhataan ja teurastus kuvataan tarkasti suolien pärskähtelyä myöten, mies himoitsee omaa vanhaa tättiään. Tyyli näkyy myös siinä, miten joitakin tilanteita jätetään kuvailematta tai ohitetaan maininnalla, esimerkkinä tästä arvostettujen henkilöiden kuolemat, jotka melkein hypätään yli siirryttäessä seuraavaan tilanteeseen.

Ruumista kuvaillaan kohdeteksteissäni sekä piilottelevilla metaforilla että inhovaikutusta herättävillä groteskeilla kuvauksilla. Marja Virolainen (1994) kertoo artikkelinsa alussa pyrkimyksensä löytää miesten kirjoittamia eroottisia runoja. Etsintä oli päättynyt huonosti, sillä hän huomasi sukupuolisuuteen viittaavien yksityiskohtien lähes aina olleen sellaisia, jotka erotiikan sijaan luovat inhovaikutuksen. Omassa kohdekirjallisuudessani jatkuu samankaltainen seksuaalisuuden esittäminen: seksiä ja eroottista naista ei esitetä kauniina ja iloisena, vaan niihin liitetään pimeys ja pelko, raiskauksen kuvasto tai kielletyn suhteen tematiikka. Virolaisen artikkelin nimi, ”Pahan kukkia. Modernin miesrunouden naiskuva”, palauttaa huomion edellisissä luvuissa

analysoituun sukupuolen ambivalentiin esittämiseen: toisaalta naisia kuvaillaan pahoiksi ja paholaismaisiksi ja toisaalta hennoiksi kukkasiksi. Groteskia kuvailua käytetään kohdeteoksissa erityisesti inhovaikutelman synnyttämiseen, kuten seuraavissa lainauksissa.

[- -] la luz metálica de las cuatro se la mostró en carne viva, desnuda y abierta en cruz en el suelo, y envuelta en el fulgor de sus flatos letales. Su piel tenía el color mortecino de la atrabilis rebosada. (*AOD*: 32.)

[- -] metallinen valo paljasti hänet lattialla ilkiälästomana, raajat joka suuntaan harottaen, murhaavien suolikaasujen huurupilvessä. Hänen ihossaan oli ylipursunneen sopen kalvaka vivahtus. (*RMR*: 67.)

Un domingo, a las seis de la tarde, Amaranta Úrsula sintió los apremios del parto. La sonriente comadrona de las muchachitas que se acostaban por hambre la hizo subir en la mesa del comedor, se le acaballó en el vientre, y la maltrató con galopes cerriles hasta que sus gritos fueron acallados por los berridos de un varón formidable. (*CAS*: 443.)

Eräänä sunnuntaina kello kuusi iltapäivällä Amaranta Ursula tunsu synnytysspolttujen alkavan. Nälissään huoranneiden pikkutyttöjen hymyilevä kätilö kehotti häntä nousemaan ruokasalin pöydälle, istahti hänen mahansa päälle ja ratsasti niin rajusti että ennen pitkää hänen huutonsa hukkuivat suunnattoman suuren poikalapsen karjuntaan. (*SVY*: 408.)

Ensimmäinen lainaus kuvaa entistä kaunotarta, nykyistä lääkkeiden väärinkäyttäjää Bernandaa. Toisessa taas groteskille tyypillisesti yhdistetään syntymä ja kuolema, Amaranta Ursulan heikkous ja poikalapsen suunnaton suuruus ja voimakkuus. Kohdissa kiinnitetään lukijan huomio ruumiillisuuteen ja kuolevaisuuteen ja irtaudutaan näkyvästi romanttisesta tavasta kuvailla syntymää tai naista ylipäätään. Liika informaatio ja eritteiden ja hajujen kuvailu eivät ole lukijan ymmärryksen kannalta tarpeellisia, vaan groteski kuvailu toimii tässä tyylikeinona ja värikynänä. Tällainen kuvailu vaikuttaisi tarjoavan naisesta sitä negatiivista visvaista kuvaa, josta muun muassa Virolainen (1994) puhuu. Nainen ei kuitenkaan yksin esiinny groteskin ruumiinkuvauksen kautta, vaan samanlainen vaikutelma tulee Santiagon murhahetkestä.

Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión. (- -) vio a Santiago Nasar frente a la puerta, bocabajo en el polvo, tratando de levantarse de su propia sangre. Se incorporó de medio lado, y se echó a andar en un estado de alucinación, sosteniendo con las manos las vísceras colgantes. (*CMA*: 49.)

Epätoivoissaan Pablo Vicario viilsi uhrin vatsan auki, ja kaikki suolet pärskähtivät ulos. [- -] näki pölyssä mahallaan makaavan Santiago Nasarin, joka yritti nousta verilammikostaan. Hän vääntäytyi pystyyn ja lähti toikkaroimaan kuin aistiharhainen, roikkuvia suoliaan kannatellen. (*KKK*: 107.)

Kohtauksessa esitetään liioitellun tarkasti suolien pärskähdys ja niiden kantaminen. Hyvän maun vastaisuutta korostaa interteksti kristusmyyttiin yhdistettynä alentavaan ja ironiseen kuolemaan. Romaanin kerronta muistuttaa *Sadan vuoden yksinäisyyden* rakenteen toisteisuutta, tässä se tosin näyttäytyy enemmän sana- ja lausetasolla kuin tapahtumien ja nimien toistona. Ylenpalttisen ja ehkä turhankin toiston idea on kielen väkivaltaisuus, tapa, jolla kieli osallistuu romaanin kollektiiviseen välivaltaan. Romaanissa käytetään kerrasta toiseen ilmaisuja, joissa Santiago kuolee tai tapetaan tai yksinkertaisesti murha-sanaa (vrt. Alonsa 1987: 154; 157). Ruumiinavauskappaleessa näytetään samat vammat, joiden syntyminen romaanin lopun murhassa kuvaillaan isku iskulta ja viilto viillolta. Tällainen kerronnan hyperbolisuus tekee toisaalta kielen väkivallan näkyväksi ja toisaalta taas totuttaa lukijan murhateemaan. Näin viimeisten sivujen teurastus ei järkytä enää, koska sillä ei ole enää yllätysarvoa, vaan kohtausta on jo odotettukin. Murhatun muttei vielä kuolleen miehen kuvailun groteskiin liittyy ironiaa kohtauksessa, jossa lähes kuollut mies huolelliseen tapansa siivoaa suoliinsa tarttuneita pikkukiviä ennen kuin astuu sisään ja rojahtaa kuolleena lattialle: ”’Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas’, me dijo mi tía Wene” (CMA: 49); ”’Hän oli jopa niin huolellinen, että hän ravisti pois suoliin tarttuneen hiekan’, tätini Wene kertoi minulle” (KKK: 108). Tällainen uhrin naurettavaksi tekeminen tuo tragediaan särön. Ironia on groteskia asettuen konventioiden ja hyvän maun vastaiseksi, kun kuolemaa kuvataankin karskisti ja humoristisesti ylevän tai kaunistellun kuoleman sijaan. Kohtauksessa on myös ristiriita, joka korostaa tätä ironiaa: kertojan täti on ainut tilanteen nähnyt, mutta hänen kerrotaan suomustaneen kalaa joen toisella puolella, eli melkoisen matkan päässä Santiagosta, jolloin jyvien puhdistamista ei millään voisi havaita. Kohta luo virheiden komediaa (vrt. Pelayo 2001: 114) kahdella tapaa: sekä Santiagon käytös että kertojan tai oikeammin Wenen väite eivät sovi tilanteeseen, vaan etualaistavat sekä kohdan ironiaa että kerronnan epäluotettavuutta.

4.2 Groteskit hyperbolat

Edellisiin katkelmiin verraten macho José Arcadion kuvailu on groteskia hyvin erilaisesta näkökulmasta katsoen. Groteskiin kuuluu hyperbolisuus, eli vahva liioittelu sekä ylettömyys ja ylenpalttisuus (Bahtin 1965/2002: 270). Clive Griffin (1987: 82) tulkitsee etenkin seksuaalisten tabujen rikkomisen yhdeksi suurimmista komiikan lähteistä *Sadan vuoden yksinäisyydessä*. Kenties

huomattavimmista groteskeista hyperbolista on José Arcadion valtava ruumis ja luonnottoman suuri penis, johon viitataan useaan otteeseen hämmästyksen, pelon ja ihailun kohteena. Mies on niin vahva, että voittaa viisi miestä kädenväännössä ja nostaa kevyesti pöydän, jonka liikuttamiseen tarvitaan yleensä yksitoista miestä. Mahdottomaksi paisuva liioittelu on tyypillistä groteskia huumoria. Nähtyään poikansa elimen, kokee Ursula ”merkillisen häpeän ja säälinsekaisen tunteen. [- -] Poika oli niin hyvin varustettu elämää varten” (SVY: 32); ”un confuso sentimiento de vergüenza y piedad [- -] estaba tan bien equipado para la vida” (CAS: 81). Pilar Ternera, jonka odottaisi elämänsä aikana nähneen jos mitäkin, toteaa ”rehellisesti pelästyneenä” (SVY: 32.); ”sinceramente asustada” (CAS: 81) nähtyään peniksen ja ilotalon naiset ryhtyvät arpajaisiin päättääkseen, kuka pääsee miehen sänkyyn. Negatiiviset tunteet eivät sovi yhteen konventionaalistuneen ilmauksen ”hyvin varustettu” (*bien equipado*) kanssa, mikä jälleen horjuttaa konventionaalisen metaforan totuusarvoa ja näyttää sen keinotekoisuuden kielessä. Ilmaus on palautettavissa muotoon PALJON ON HYVÄ, mikä moneen tilanteeseen sopiikin, mutta tässä ilmaus joutuu ristiriitaan tai ainakin korostuu rinnastuessaan negatiivisiin suhtautumistapoihin. Joka tapauksessa tässä tilanteessa peniksen näyttävä huomiointi pönkittää José Arcadion miehuutta ja rinnastuen veli-Aurelianon epäonnistuneeseen machouteen näyttäisi ylentävän häntä.

José Arcadio esiintyy kohtauksissa samalla tavoin katseen kohteena kuin nainen kirjallisuudessa tai erityisesti elokuvissa. Katseen kohteena oleminen ei ole objektin haluamista vaan samastumista subjektin haluun. Katse on miehen katse, ja sen objekti esitetään speaktaakkelina, sellaisena kuin se (miehelle) näyttäytyy. ”Todellisen” katseen kohteesta syntyy patriarkaatti myytti tai. (Thornham 1998: 216.) José Arcadio toden totta on kohtauksessa myyttinen hahmo, seksin machojumala, jota katse ihailee alhaalta käsin ylentäen näin katsottavan. Katseen teorit joutuvat tässä kuitenkin hieman naurunalaiseen asemaan. Alkuun katse vaikuttaisi kohtauksessa ihailevalta: naiset huokailevat ja tutkivat peniksen tatuointeja. Hyperbolisen kuvauksen takia siitä tuleekin hullunkurinen katse. Liioittelun voima on tarpeeksi suuri kääntääkseen asetelman nurinpäin saaden lukijan jo odottamaan, josko kertojalla olisi jokunen värikäs metafora vielä käytettävänä. José Arcadio jää tyhjäksi fallossymboliksi, jolle lukija saa nauraa ja joka lopuksi vielä murhataan kodissaan. Maailmassa on suurempia voimia kuin näennäisen ylivertainen machomies, esimerkiksi ilkkurinen kertoja. José Arcadion kuvailussa toistuvat hänen isänsä ja kaimansa, José Arcadio Buendían piirteet. Isänkin taltuttamiseen tarvitaan kymmenen miestä ja hulluksi tultuaan hänet

sidotaan valtavaan kastanjapuuhun, joka vihdoin taltuttaa vahvan ja suuren mutta mieleltään onton machon.

4.2 Ylennyksiä ja romahdutuksia

Groteskin merkittävämmäksi piirteeksi nousee ambivalenssi tai välitila, kahden vaiheilla oleminen. Tätä on esimerkiksi muodon ja sisällön ”sota” (Perttula 2010: 86), joka taas näkyy erityisesti ylevien aiheiden ja henkilöahmojen alentamisena. Yleviä aiheita ovat esimerkiksi rakkaus ja kuolema, kirjallisuuden kestoaiheet (ja onpa joku sanonut, että kirjallisuuden ainoat aiheet), ja yleviä henkilöitä poliittiset ja uskonnolliset hahmot, joiden arvovalta huumorin keinoin pyritään romahduttamaan (kts. Bell-Villada 2009: 80). Edellä analysoitu José Arcadionkin kuvailu kuuluu alentamiseen, sillä machismon maailmassa machomies on lähes pyhässä asemassa ja hänen arvonsa romuttaminen tekee särön myös yhteiskuntaan ja kulttuuriseen ajatteluun. Ironiaa kaadetaan kaikissa romaaneissani erityisesti uskonnollisten henkilöiden ja itseään pyhinä pitävien päälle. Groteskin pääpiirre onkin ylevän, henkisen ja ideaalin romahduttaminen ja taas alhaisen ylentäminen – Perttulan (2010: 36) sanoin nurin kääntäminen ja toisesta suunnasta katsominen. Tällaista ylentämistä ja alentamista näytetään sekä pienissä henkilöahmojen kommentteissa että laajemmassa ironiassa, jolla henkilöahmoja tai ylevänä pidettyjä aiheita asetetaan naurunalaiseksi. Ironia syntyy kertojan, henkilöahmojen ja lukijan välimatkasta. Romaanin alussa hahmot ja lukija eivät tiedä mitään ja kertoja tietää kaiken, mutta romaanin edetessä lukija pääsee lähemmäs kertojan tietoisuutta ja etämmäs siitä, mitä hahmot luulevat tietävänsä. (Bennett 1974: 99–100.)

Ylentäminen ja alentaminen ovat kulkeneet koko tutkielman läpi pyhän ja pahan ambivalenssin ja edelleen toinen maailma -metaforan kanssa. Olen keskittynyt erityisesti Sierva Marían ja Remediosin hahmojen tulkintaan, mutta näiden paholaisten pyhien rinnalla paholaismetaforia on käytetty huomaamattomasti muistakin henkilöahmoista. Santiagon murhahetkellä piispan jokilaiva lipuu kylän ohi pysähtymättä satamaan. Tämä alleviivaa uskonnon alisteista asemaa väkivallan koodille. Gonzales (2010: 81) ehdottaakin romaanin esittävän Latalalaisen Amerikan maanosana, joka toimii enemmän intohimon synnyttämällä väkivallalla kuin kristinuskon ajatuksella veljesrakkaudesta. Tilanteesta ironisen tekeekin se, että samalla, kun koko kylä seilaa satamaan

päästäkseen edes heiluttamaan piispalle tai peräti suutelemaan tämän sormuksia, tietävät kaikki osallisuudestaan murhaan. Toisen piispan yritettyä karkottaa pahaa henkeä Sierva Mariásta, toteaa tyttö viattomasti: ”Era como el diablo” (AOD: 81); ”Ihan kuin paholainen” (RMR: 181), mikä nyrjäyttää koko asetelman ja näyttää tilanteen naurettavuuden. Samalla tavoin kertojan äiti sanoo kaikkien ihailemasta ja komeana pitämästä Bayardosta: ”Se me pareció al diablo” (CMA: 46); ”Näytti minusta pirulta” (KKK: 31). Tämä alentaminen toimii romaanissa myös toisin päin Bayardon kommentissa Angelasta. ”Tiene el nombre bien puesto” (CMA: 47); ”Onpa hänellä hyvin istuva nimi”, (KKK: 32). Tilanteen naurettavuuden tekee se, miten täydellisesti näkökulma muuttuu: ensin paljastuu enkeli-Angelan menetetty neitsyys, minkä jälkeen tyttö vielä antaa todennäköisesti syyttömälle Santiagolle kuolemantuomion. Ironiaa suunnataan tässä kahtaalle: Ensinnäkin kohta ironisoi Angelan, jonka lukija tietää syylliseksi Santiagon ajojahtiin. Toisaalta kohdassa näpätetään itsevarmaa Bayardoa, joka tulee naineeksi ei-neitsyen. Ironiaa yhdistää se, että lukija tietää henkilöahmoja enemmän. Enkelinimestä tulee ironinen silmänisku, joka alentaa sekä Angelan että kaikkien ihaileman Bayardon, joka machoudessaan ottaa tytön mutta joutuu hänet palauttamaan. Tällainen alentamisleikki kruunataan romaanin käännteellä, jota Pelayo (2001: 114) nimittää virheeksi, komediaksi tarinassa, jonka pitäisi olla tragedia: Angela rakastuu ennen vihaamaansa mieheen ja Bayardo myöntyy vihdoin suhteeseen. Aidon rakkauden kokeminen ja koko tilanteen nurinkurisuus alleviivaa Santiagon murhan mielettömyyttä.

Amaranta on monin tavoin yksi kiinnostavimmista romaanien henkilöistä. Hän taistelee nuoruudessaan Pietro Crespin huomiosta, häviää kilpasisarelleen Rebecalle ja elää katkeruutensa kanssa kahden loppuelämänsä, vaikka kosintoja kuuleekin. Ennen kuolemaansa Amaranta pakottaa Ursulan tarkistamaan ja todistamaan, että on yhä neitsyt.

- Que nadie se haga ilusiones -gritó, para que la oyera Fernanda-. Amaranta Buendía se va de este mundo como vino. (CAS: 321.)

- Älköön kukaan ilkeämielinen kuvitelko täällä mitään, hän huusi että Fernanda olisi kuullut. – Amaranta Buendía lähtee tästä maailmasta yhtä puhtaana kuin hän sinne saapui. (SVY: 283.)

Romaanin henkilöiden arvomaailmaan kuuluu naisten harrastaman esiaviollisen seksin tuomitseminen, ja heitä, jotka sitä häpeilemättä harrastavat (Piler Ternera ja Petra Cotes) nimitetään huoriksi. Amaranta on kuolemaansa saakka neitsyt ja toteaa vielä papille, ettei tarvitse sielunhoitoa,

koska hänen omatuntonsa on puhdas. Amaranta on jopa ottanut tehtäväkseen viedä tuonpuoleiseen kirjeitä elävältä. Tässä voi hymähtää kertojan ironialle, sillä lukija tietää Amarantan kantavan kuolemaansa asti kaunaa Rebecaa ja vihaa Fernandaa kohtaan, minkä lisäksi hän on ajanut Pietron ja toisen kosijan itsemurhaan tai masennukseen antamalla näiden ensin rakastua itseensä ja lopuksi tyrmäämällä miesten haaveet. Vaikka Amaranta metaforisoi itse itseään pyhimyksen lähdekentän ilmaisuin, tietää lukija enemmän.

Toinen itseään pyhänä pitävä ja kertojan alituiseen kiusaama hahmo on Fernanda, jonka Aureliano Toinen hakee toisesta kylästä itselleen vaimoksi. Fernanda on nunnien kasvattama ja uskoo olevansa kuningattareksi kasvatettu. Hän tekee tarpeensa kultaiseen pottaan, kantaa mukanaan kalenteria, johon on merkitty sukupuolielämän ”paastopäivät” ja ne 42 päivää jolloin se on sallittua, ja sitoo kaulaansa kärsimysliinan. Fernanda ei ole kuningatar saati pyhä – kuten taivaaseen astunut Kaunis Remedios, mikä Fernandaa erityisesti harmittaa – mutta käyttäytyy kuin olisi. Tämä vie performatiivisuuden käsitteen astetta pidemmälle: sukupuolen performanssi nousee toiseen potenssiin kirjallisuudessa performoimalla sukupuolta ja kun henkilöahmo alkaa itse luoda itsestään ideaalin naisen kuvaa, hyppää performatiivisuus kolmanteen potenssiin. Tämä esittävyiden kanssa leikkittely kiinnittää huomion kirjallisuuden esittävyteen ja tekee naurettavan Fernandasta ja hänen pyrkimyksistään eroon kertojan antamasta roolista tavallisena kuolevaisena. Ironia syntyy performatiivisuuden austinilaisesta luonteesta, puheaktista: kirjallisuus sanoo toista kuin tekee (kts. Culler 2007; Rojola & Laitinen 1998). Sanat rakentavat Fernandasta pyhää, mutta lukemisprosessi kääntää tulkinnan.

Fernandan tajunnan kautta esitetään hänen ja Aureliano Toisen ensimmäinen kerta vuoteessa: ”Abrió la puerta de su dormitorio con la resignación al sacrificio con que lo hubiera hecho una víctima expiatoria” (CAS: 254); ”[Fernanda] todellakin avasi makuuhuoneensa oven ja alistui raiskaukseen vastustelematta kuin leijonan raadeltavaksi tuomittu marttyyri.” (SVY: 212). Pintatasolla Fernanda tässä todella näyttäytyy ylempänä kuin petomainen Aureliano, joka pakottaa vaimonsa vasten tämän tahtoa seksiin. Lukija kuitenkin pidemmälle luettuaan huomaa tämänkin kohdan oleva ironinen tökkäys Fernandan tekopyhyttä kohtaan. Fernanda näkee tekonsa uhrauksena kuin ansaitsisi sen takia ainakin suuremman taivaspaikan. Tämä tekopyhyys materialisoituu kultaisessa potassa, joka Fernandalle merkitsee ylemmyyttä Bundíoisiin verrattuna.

Tästä ylemmyydestä ja ideaalista Fernanda kuitenkin romahdutetaan groteskille tyypillisesti yhdistämällä ruumiin alaosat ylevään. Fernanda toteaa monen päivän kestävässä valitussikermässään:

[- -] y la única en todo el litoral que podía vanagloriarse de no haber hecho del cuerpo sino en bacinillas de oro, para que luego el coronel Aureliano Buendía, que en paz descansa, tuviera el atrevimiento de preguntar con su mala bilis de mason de dónde habiá merecido ede privilegio, si era que ella no cagaba mierda, sino astromelias, [- -] y para que Renata, su probia hija, por queindiscreción habiá visto sus aguas mayoreses en el dormitorio, contestara que de verdad la bacinilla era de mucho oro y de mucha heráldica, pero que lo que tenía dentro era pura mierda. (CAS: 360.)

[- -] ja sanonpa vaan, että minä olen ainoa joka ei ole koskaan kytkinyt metsissä eikä käymälöissä vaan tehnyt aina tarpeensa kultaiseen yöastiaan, ja sitten tulee eversti Aureliano Buendía, rauha hänenkin sielulle, ja kysyy minulta hävyttömästi että millä minä sellaisen etuoikeuden olen ansainnut, että enkä minä paskannakaan sontaa vaan raamatunlauseita, [- -] ja sitten piti sattua vielä niin että minun oma tyttäreni Renata näki vahingossa minut isolla tarpeella makuuhuoneessa, ja kun hän kuulee everstin kysymyksen hän vastaa että onhan se potta puhdasta kultaa ja onhan siinä vaakunoita ja vaikka mitä, mutta sisällä on paskaa, puhdasta ihmisen paskaa [- -]. (SVY: 322–323.)

Vaikkeivät hyperbolat aina olekaan komediallisia elementtejä (McMurray 1977: 104), voi lukija tämän kohdan sellaiseksi lukea. Fernandan hahmo ei romaanissa kehity eikä kertoja kohtele häntä myöhemminkään silkkihansikkain. Tässä kohtauksessa rinnastetaan arvokkaina pidettyjä asioita, kulta ja Raamattu, ulostamiseen, mikä horjuttaa niiden ylentävää asemaa. Alentaminen ei tarkoita kuitenkaan toisia alemmaksi alentamista vaan tässä toisten tasolle ja yhtäläiseksi muiden kanssa alentamista, sillä Buendíat, joiden keskelle Fernanda on tupsahtanut, eivät ole samanlaisia hienostelijoita. Jonkinlaista tyydytystä Fernanda saa kuitenkin kokea sulkiessaan ihmisiä talon, valtakuntansa, ulkopuolelle ja nostaessaan näin itseään ylemmäs. Kerronta romahduttaa tämänkin valtaistuimen, kun säädyttömästi käyttäytyvä ja vajaana pidetty Remedios nausee taivaisiin. Fernanda vihertää kateudesta ja rukoilee Jumalaa palauttamaan ainakin lakanansa takaisin. Pyrkimykset hyveellisyyteen nähdään Buendioiden maallisessa maailmassa niin rasittavina, että Aureliano Toinen pitää kolmen päivän ryyppäjäiset kun pääsee vaimostaan eroon. Tämä tekee vielä suuremman loven iloluontoisen miehen ja tämän vakavamielisen vaimon välille. Pyrkimyskin pyhyyteen alkaa risoa lukijaa, joka mieluummin osallistuu juhliin ja nauruun.

Feministinen kirjallisuudentutkimus on erotellut vahingollisia ja toistuvia juonikuvioita, joissa seksuaalisesti aktiivinen tai muuten moraalinormit ylittävä nainen saa aina rangaistuksensa. (kts.

tämän tutkielman s. 13, 30). Vaikka alkuun henkilöahmot vaikuttavat stereotyyppisiltä sukupuoliesiintymiltä, on huomattava, että groteskin alentamisen lisäksi myös ylentäminen nostaa alkuun alennettuja hahmoja. Pilar Ternera ja Petra Cotes suljetaan ensin Buendíoiden talon ulkopuolelle. Tämä ei kuitenkaan päättä heidän tarinaansa. Pilar elää lopulta vanhemmaksi kuin yksikään, edes suuri matriarkka ja hyveellisenä elänyt Ursula, ja Petra antaa vielä Aureliano toisen kuoltua Fernandalle elatusapuna ruokaa, mikä näyttää Petran anteeksiantavana ja jalona naimattomuudestaan huolimatta. Fernanda itse taas, samoin kuin pyhä kilpasisarensa Amaranta, elää vihoissaan ja katkeruuksissaan elämänsä loppuun asti. Angela taas, jonka nimen tahri ensin seksuaalinen aktiivisuus ja Santiagon murhan käynnistäminen, saa lopulta unelmiensa miehen ja romaani päättyy parin kannalta ansaitsemattoman onnellisesti. Samanlainen ansaitsematon onni kohtaa markiisia ja Bernandaa, jotka unohtavat tyttärensä kuolemaan luostariin samalla kun itse jäävät pariskuntana elämään onnellisena elämänsä loppuun asti. Tämä vääryys on osoitus groteskin kerronnan naljailevuudesta ja kertojan voimasta, jolla lukijan odotushorisontti jätetään tarkoituksellisen kauas. Winsboro (2003: 157) on erheellisesti tulkinnut, varmasti monen muunkin tutkijan tai ainakin lukijan kanssa, romaaneiden naisten rooleiksi koristeina, miehen apulaisina, biologisina suvunjakajina ja seksuaalisina miellyttäjinä olemisen. Esimerkkien kautta huomaamme, että vaikka näin joissakin tilanteissa olisikin, toimivat miehet vähintään yhtä usein samankaltaisissa rooleissa.

Groteskin tavoin huumori on romaanissa kaiken läpäisevää (Griffin 1987: 87). Kertoja iskee silmää henkilöahmojen takana lukijalle, ja toisinaan jopa henkilöahmot itse yhtyvät ironisiin kommentteihin. Fernanda on vakuuttunut isänsä pyhimysmäisyydestä kuten myös siitä, että hänen pojastaan José Arcadiosta tulee – ei vain pappi – vaan peräti paavi.

La propia Úrsula, que era en extremo celosa de la armonía familia y que sufría en secreto con las fricciones domésticas, se permitió decir alguna vez que el pequeño tataranieto tenía asegurado supervenir pontificia, porque era “nieto de santo e hijo de reina y de cuatrero”. (CAS: 257.)

Jopa Ursulakin, joka oli äärimmäisen tarkka perherauhasta ja kärsi kotiriidoista, tuli kerran sanoneeksi, että kyllä sen pojanpojanpojan papillinen ura on turvattu kun se on pyhimyksen tyttärenpoika ja kuningattaren ja hevosvarkaan poika. (SVY: 216.)

Sadan vuoden yksinäisyyttä on pidetty synkkänä kertomuksena Latalaisen Amerikan epäonnistumisesta (Criffin 1987: 81), mutta kyseiset kohtaukset todistavat, että vakavat asiat,

erityisesti uskonto ja perhesiteet – toisinaan kuolemakin – käännetään huumorin keinoin osaksi groteskia leikittelyä (vrt. emt: 83).

4.3 Karnevalistinen kansanjuhla

”Ensimmäisen kerran elämässäni minä kuulen puhuttavan riemujuhlasta”, hän sanoi.
”Tarkoitti se mitä tahansa, vittuilua se vain on.” (SVY: 217.)

Groteskiin kuuluu inhovaikutuksia luovan naturalistisen ruumiinkuvailun lisäksi iloisempi, karnevalistinen luonne. Bahtin (1965/2002: 11) kuvailee karnevaalia kansanjuhlaiksi, jossa vallitsevasta järjestyksestä ja hierarkioista vapaudutaan. Karnevaalinauru on juhliivaa naurua, joka ei siis kohdistu tiettyä naurettavuutta kohtaan vaan näkee koko maailman naurettavana (emt: 13). Maailman naurettavana näkemiseen liittyy mielestäni vahvasti maailman absurdiuden näkemiseen.

Aureliano Toisen hahmo on groteskin ruumiillistuma: hän syö, juo, rakastelee ja tuhlaa vahingossa ansaitsemaansa omaisuutta surutta ja näitä toimintoja kuvaillaan romaanissa antaumuksella. Aureliano vaurastuu ”niin suunnattomasti, että häntä itseäänkin nauratti” (SVY: 194–195); ”Era una prosperidad de delirio que a él mismo le causaba risa” (CAS: 237). Ursulan hermot ovat koetuksella, kun hänen äkkirikastunut lapsenlapsenlapsensa tuhlaa surutta omaisuuttaan kaatamalla samppanjaa päähänsä ja tapetoimalla talon seteleillä. Vaikka Aureliano Toisen mainitaan syyllistyvän jokseenkin jokaiseen kuolemansyntiin, ei häntä kohdella erityisen ironisesti, vaan lukija voi liittyä samoihin hupsutteleviin pitoihin, joihin Aureliano Toinen kaikki kutsuu. Karnevalistinen huumori kiteytyy mässäilyjuhlisiin, joissa viini virtaa ja kaikki ovat yhdenvertaisia nautiskelijoita.

Se le vio entonces más parrandero y botarate que nunca. En el tren, que llegaba todos los días a las once, recibía cajas y más cajas de champaña y de brandy. Al regreso de la estación arrastraba a la cumbiamba improvisada a cuanto ser humano encontraba a su paso, nativo o forastero, conocido o por conocer, sin distinciones de ninguna clase. (CAS: 296.)

Hän juhli ankarammin kuin koskaan ja sai yhä mielettömämpiä päähänpistoja. Juna saapui joka päivä kello yksitoista ja toi hänelle vaunulasteittain sampanjaa ja konjakkia. Asemalta palatessaan hän raastoi improvisoituihin pitoihinsa kaikki jotka vain osuivat

hänen tielleen, kyläläiset ja vieraat, tutut ja tuntemattomat. Kaikki olivat tervetulleita säätyyn katsomatta. (SVY: 256.)

Groteskin ja karnevaalin värittämiä pitoja kuvaillaan kohderomaaneissani kolmesti. *Sadan vuoden yksinäisyydessä* edellä kuvattujen Aureliano Toisen mässäilyjuhlien lisäksi kyläläiset juhlivat yhdessä naamiaiskarnevaaleilla, joiden aikana Fernanda ensimmäisen kerran tulee Macondoon. *Kuulutetun kuoleman kronikassa* taas Angelan ja Bayardon häiden kuvailu vuorottelee murhakerronnan kanssa, mikä jo asettaa juhlat ironiseen valoon. Häät ylettömyydessään kuitenkin muistuttavat karnevalistista iloa: juhlijat, kuten romaanin kertoja ja Vicarion kaksoset ryyppäävät päivästä toiseen ja ensimmäinen tappoyritys kaatuukin siihen, että kaksoset sammuvat odotellessaan Santiagoa.

Contó que se habían sacrificado cuarenta pavos y once cerdos para los invitados, y cuatro terneras que el novio puso a asar para el pueblo en la plaza pública. Contó que se consumieron 205 cajas de alcoholes de contrabando y casi 2.000 botellas de ron de caña que fueron repartidas entre la muchedumbre. No hubo una sola persona, ni pobre ni rica, que no hubiera participado de algún modo en la parranda de mayor escándalo que se había visto jamás en el pueblo. (CMA: 32–33.)

Hän kertoi, että vieraita varten oli teurastettu neljäkymmentä kalkkunaa ja yksitoista sikaa ja lisäksi neljä vasikkaa, jotka sulhanen oli määrännyt paistettavaksi vartaassa kyläläisille julkisella torilla. Hän kertoi, että oli juotu 205 laatikkoa salakuljetusviinoja ja liki 2000 pulloa rommia, jotka oli jaettu väkijoukolle. Ei ollut yhtäkään ihmistä, köyhää tai rikasta, joka ei olisi osallistunut jollain tavalla riehakkaimpiin juhliin jotka kylä oli milloinkaan nähnyt. (KKK: 22–23.)

Juhlan riehakkuus ja hierarkioiden kaatuminen eivät kuitenkaan onnistu kumoamaan kunniakoodistoa: vaikka kaikki ihmiset, yhtäläillä rikkaat kuin köyhät, osallistuvat juhliin, pysyy vaatimus naisen seksuaalisesta koskemattomuudesta. Ilo ja riehakkuuden kuvasto, joka juhliin liittyy, vuorottelee kerronnassa murha- ja väkivaltakerronnan kanssa, jolloin hääjuhlaan kohdistuu erityinen ironia. Toinen ironian lähde on Santiago Nasarin pakottava tarve laskea juhlan kulut, minkä hän ehtiikin juuri ja juuri tehdä ennen kuolemaansa. Laskemisen mielettömyys kuoleman lähestyessä on sekä eettinen murhan julmuuden korostus että Santiagon hahmon piikittelyä.

Macondon kyläjuhla on karnevalistinen monesta syystä. Aureliano Toinen on saanut Ursulalta luvan karnevaalin järjestämiseen vakuutettuaan, ettei se ole mikään pakanallinen juhla vaan peräti katolinen perinne. Koko kylä kokoontuu yhteen juhlimaan, pukeutuu naamiaisasuihin ja juhlii

riehakkaasti. Juhlan kuvailu alkaa kuin minkä tahansa karnevaalin, mutta keskeytyy kiväärintuleen, joka rikkoo riehakkuuden.

El carnaval había alcanzado su más alto nivel de locura, Aureliano Segundo había satisfecho por fin su sueño de disfrazarse de tigre y andaba feliz entre la muchedumbre desaforada, ronco de tanto roncar [- -]. [- -] Las descargas de fusilería ahogaron el esplendor de los fuegos artificiales, y los gritos de terror anularon la música, y el júbilo fue aniquilado por el pánico. [- -] Cuando se restableció la calma, no quedaba en el pueblo uno solo de los falsos beduinos, y quedaron tendidos en la plaza, entre muertos y heridos, nueve payasos, cuatro colombinas, diecisiete reyes de baraja, un diablo, tres músicos, dos Pares de Francia y tres emperatrices japonesas. (CAS: 246.)

Tori oli väkeä pullollaan ja ilonpito räjähti villiksi riehaksi. Aureliano Toisen unelma oli vihdoinkin toteutunut ja hän oli saanut pukeutua tiikeriksi ja loikki remuavassa väkijoukossa onnellisena ja ääni ankarasta murisemisesta käheänä. [- -] Sähkövien rakettien pauke hukkuu kiväärintuleen ja soitto kauhunhuutoihin, ja ilonpito repesi paniikiksi. [- -] Kun rauha palasi, beduiinit olivat kaikonneet mutta torilla makasi kuolleina tai haavoittuneina yhdeksän narria, seitsemäntoista pelikorttikuningasta, yksi piru, kolme muusikkoa, kaksi ranskalaista ylimystä ja kolme Japanin keisarinnaa. (SVY: 204–205.)

Kansanjuhla, joka aukottomimmin liitetään karnevalismiin, ja joka romaanissa itsessäänkin nimitetään juuri karnevaaliksi, onnistutaan tässä kääntämään ympäri juhlan muuttuessa verilöylyksi. Tilanne ei kuitenkaan näyttäydy vain traagisena: komedian ja tragedian groteski yhdistäminen synnyttää Perttulan (2011: 81–82) mukaan ei tragikomedialla vaan jotain aivan uutta. Tässä ironinen huumori syntyy siitä, miten karnevaalia vastaan hyökätään sen omilla aseilla, karnevaali kaksinkertaistuu: hierarkioiden ja valtajärjestelmien vapautumisen juhlissa syntyy uusi vallattomuus ja vapautuminen, joka ei pelaakaan enää karnevaalin säännöillä. Tätä korostaa vielä lainauksen viimeinen virke, jossa kuvataan äärimmäisen tarkasti luetellen kaikki ammuskelun uhrit naamiaisasuissaan. Kohta on groteskin naurettava. Se näyttää kerronnan mielettömyyden ja ironian koko karnevaalia kohtaan.

Groteski on voimakas väline kohderomaaneissani. Sen avulla on mahdollista purkaa hierarkioita, nähdä uudesta näkökulmasta ja saada lukukokemuksesta irti paljon enemmän (vrt. Perttula 2010: 36). Groteski auttaa näyttämään sen huumorin, jonka lukuisat tutkijat ovat teoksissa ohittaneet nähden vain synkkiä romaaneja täynnä yksinäisyyttä, kuolemaa ja tuhoa. Huumori ei aina kuki tekstin pintatasolla, vaan se paljastuu kerronnan törmätessä yrityksiin tulkita tekstin merkitystä ja sovittaa romaaneja valmiisiin teoriasabluunoihin. Karnevalistisen huumorin tarkoitus on kumota valmiita ajatusmalleja, jolloin sen voimana on myös sukupuoliroolien ja -stereotyyppien

purkaminen ja uudelleenarviointi. Karnevaali ja ironinen huumori toimivat teoksissa vastakarvaan lukemisen metodina: ne auttavat näkemään sellaiset liioittelevat ja ylikonventionaaliset sukupuolimallit, jotka eivät liiallisuudessaan enää toimikaan konventioita tukien vaan ne kyseenalaistaen. Aloin käsittää sukupuolirooleja myyttien näkökulmasta ja tekstien tapahtumien ja henkilöhahmojen roolien kautta. Alusta asti oli selvää, että teoksissa toistuu machismon sukupuolihierarkia. Metaforat osittain tukivat tätä havaintoa: macho-miehiä kuvailtiin luonnonvoimametaforin ja naisia kukkametaforin. Monin paikoin kerronta johdattaa lukijan selviin, konventioiden mukaisiin sukupuolen esitystapoihin – hieman turhankin selviin ja konventionaalisiiin. Groteskit hyperbolat eli liioittelu ja yletön toisto, joiden tarkoitus on sukupuoliroolin vahvistaminen, kääntyvät tuota tarkoitusta vastaan ja näyttävät liioitellun feminiinisen ja maskuliinisuuden naurettavuuden. Toisenlainen groteski ironia liittyy ”vääränlaisiin” juonikuvioihin ja ylennyksiin ja alennuksiin, jotka eivät noudata edes lukijan odotuksia. Sama ironia, jolla lukija saatetaan nauramaan teoksen väitetyllä pintatason ideologialle, kääntää ironisen katseensa myös itse lukijaan, joka kerta toisensa jälkeen joutuu korjaamaan lukijaodotuksiaan. Näin lukija tullaan myös vetäneeksi mukaan siihen karnevalistiseen nauruun, jossa ei ole yleisöä eikä esiintyjä, vaan elämän – ja kirjallisuuden – abstraktiutta.

5. Lopuksi, eli saa silittää vastakarvaan

5.1 Myytit muutoksessa

Olen tarkastellut kohderomaaneideni sukupuolenkuvausta kulkien tekstin pintatason näkyvästä sukupuolihierarkiasta kohti syvempiä ja piilotettuja merkityksiä. Tämän työn innoittajana toimivat räikeät sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tavat, joita Gabriel García Márquez tuotannossaan viljelee ja jotka erityisesti tutkimissani romaaneissa etualaistetaan. Toinen lähtökohta tutkia sukupuolen esittämistä juuri metaforatasolla syntyi siitä huomiosta, että romaanien kieli vilisee symboleita ja romaanin tositapahtumia piilottelevia metaforia. Ihmettelen edelleen, miksei feministinen kirjallisuudentutkimus ole tarttunut kirjailijan tuotantoon, sillä kuten luvussa kaksi esitin, antavat romaanit paljon materiaalia aiheen tutkimiseen. Romaanien ideologia ei kuitenkaan ole yhtäläinen niiden henkilöahmojen tai edes kertojan mielipiteen kanssa. En ollut oikeastaan edes kiinnostunut kirjailijan ajatuksista vaan jostakin syvemmästä ilmiöstä: kielen ideologiasta ja sen muuttumisesta kirjallisuuden metaforissa. Halusin myös tutkia sitä, minkä takia kirjailijan tuotantoon suhtaudutaan machoperinteen jatkajana ja johtuuko tämä tuomio romaanien maailman patriarkaatista vai todellisesta kielen sovinnisuudesta.

Luvussa kaksi keskityin muutaman myytin eli mallitarinan uusinnokseen kohderomaaneissani. Jokaisen romaanin maailma on patriarkaalinen ja machismo on niissä hiljaa hyväksytty sukupuolisen olemisen malli. Myyttejä käytetään romaaneissa näkyvästi ja niihin viitataan toisinaan jopa suoraan, useimmiten alluusioiden kautta. Myytit eivät kuitenkaan toimi vain koristeina vaan niiden tarkoitus on todistaa sukupuolen myyttinen olemassaolo. Viittaamalla niin selkeästi ja kärjistäen sukupuolirooleihin, tehdään ne hieman liikaakin stereotyyppisiksi. Toinen myytin kanssa leikkiminen tulee ilmi siinä, miten kaikki mytologiset juonikuviot käännetään jollakin tapaa ympäri. Pakomatka johtaa maahan, jota ei ole luvattu, Neitsyt Maria paikalle pyrkivät naiset ovatkin lopulta sydämettämiä ilkimyksiä ja jalkavaimot laupeita almujenjakajia. Suurin ympäri kääntämien on pyhän ja pahan välinen vuorottelu, joka johtaa huomion metaforiin, sillä metaforat jatkavat tätä liikettä. Kuten Coupe (2009 :176) huomauttaa, merkittävimmät myyttien uudelleentulkinnat ovat usein feminismissä olleet kaunokirjallisia teoksia. Tällä kriteerillä García Márquez on feministien aatelia, sillä myytin käyttäminen selkeästi nostaa sukupuolisen olemisen näkyväksi ja horjuttaa

myytin uskottavuutta. Siinä missä *Sex and the City* antaa malliin ”uudesta” naisesta, joka kipeästi tarvitsee miestä (kts. tämän tutkielman s. 14–15), García Márquez luo kuvan ihmisestä, joka tarvitsee toista ihmistä ja miehet ja naiset yhtälailla sortuvat naurettavuuksiin tähän pyrkiessään.

5.2 Metaforien elämänilo

Tärkein ja ehkä vähiten kiistelyä aiheuttava tutkimustulokseni on, että kohdeteoksissani käytetään metaforia osana sukupuolen esittämistä. Sukupuoli vaikuttaa olevan tunteiden tavoin jotakin abstraktia, jota on tarve määritellä jonkin konkreettisen ja tutun avulla. Aina metafora ei kuitenkaan auta ymmärrystä, vaan se toisinaan jopa vaikeuttaa sitä, ei siis toimi niin kuin metafora konventionaalisesti toimii. Tällöin kielikuvat tekevät oman tulkintansa näkyväksi. Ne eivät sano suoraan vaan vaativat valveutuneen lukijan tulkitsemaan itseään. Esimerkiksi toinen maailma -metaforan tulkinta sekoittaa lukijaa ensin ja paljastaa siten tulkinnan rakentumisen. Saman metaforan toistuminen lähes identtisellä tavalla kahdessa romaanissa on myös kiinnostavaa metaforan kehittymistä ajatellen. Ilman Remediosin esimerkkitapausta olisi Sierva Marían demonisuus ollut yksinkertaisempaa hyväksyä. Samoin kukka-metafora huomioidaan muussa tuotannossa vasta noustuaan ilmeiseksi *Kuulutetun kuoleman kronikassa* Flor-nimisen tytön kuvailussa kukkaan puhkeavana. Tulkinnan näkyvyyttä lisää valitsemani sukupuolinäkökulma. Sukupuolen tutkimiseen rohkaisivat teoksen aiheet, joissa sukupuolta etualaistetaan. Feminististä tutkimusta lukeneelle konventionaaliset esittämistavat nousevat erityisen huomattaviksi. Olen esimerkein osoittanut, että tällaista luentaa romaanit jollakin tapaa odottavatkin. Lukija tulkitsee ensin metaforat patriarkaalisen yhteiskunnan alistavuutena, mutta esimerkiksi toinen maailma -metaforan avulla oletusarvoinen tulkinta tekee U-käännöksen ja törmää lukijan yrityksiin sulloa teoksia tiettyihin tulkintamalleihin.

Kognitiivisessa metaforateoriassa siis on edelleen kehitettävää, mutta se alkaa olla jo erottamaton osa kirjallisuudentutkimusta. Teoria on omassa tutkimuksessani toiminut parhaalla tavalla siksi, että sen lähtökohta ihmismieleessä ja historiassa linkittyy läheisesti myytteihin ja stereotyyppioihin. Tällaiset metaforat ovat universaaleja, mutta päästäkseen syvemmälle tietyn kulttuurin metaforiin olisi tunnettava myös eri kielissä ja kulttuureissa varioivat metaforat. Metaforien universaaliutta ja

paikallisuutta tutkii esimerkiksi Kövecses (2005), mutta tutkimuksessa vertaillaan lähinnä englannin, kiinan, japanin ja unkarin kieliä sekä joitakin afrikkalaisia heimokieliä. Hänen mukaansa monet erityisesti tunteisiin liittyvät metaforat ovat universaaleja, esimerkiksi ILOINEN ON YLHÄÄLLÄ ja VIHAINEN ON KUUMA -metaforat ovat samankaltaisia eri kielissä Kövecses 2005: 35–36). Espanjan kielen metaforisen järjestäytymisen tunteminen voisi kehittää tätäkin tutkimusta. On mahdollista, etteivät toiset Latinalaisessa Amerikassa luonnolliset metaforat aukene pohjoiseurooppalaiselle lukijalle, jonka kieli on täysin eri alkuperää espanjan kanssa, mutta tärkeimpien metaforien uskoisin jo Kövecsesin tutkimustulosten perusteella olevan ymmärrettäviä. Listoja arkisista konseptimetaforista on tarjolla, mutta kukaan ei ole jatkanut samaa listoittamisen työtä kirjallisuuden puolella. Seuraava askel voisi olla sen selvittäminen, millä konkreettisilla tavoilla metaforia uudennetaan, eli mitä tarkoittavat käytännössä yksityiskohtaistaminen, laajentaminen, kyseenalaistaminen ja yhdistely.

5.3 Groteski vastakarva

Vastakarvaan lukeminen on jo vanha feministisen teorian tarjoama ”selviytymismetodi” naislukijalle. Samoin kuin feminististä kirjallisuudentutkimusta, tulee myös vastakarvaan lukemista kehittää kohti genderististä eli sukupuolen esittämisen tiedostavaa luenta. Tällaisen lukemisen tarkoituksen tulee olla vastustaa valmiita lukuohjeita, joita ovat esimerkiksi kirjan kannet ja kirjailijan nimi, kriitikoiden mielipiteet ja mediahuomio. Lähdin tutkimaan Gabriel García Márquezin tuotantoa odottaen itseltäni tiukkaa feminististä tuomiota romaaneille. Tekstin pintataso ja kielentaso eivät kuitenkaan yhtenevästi jatka machismoa. Tämä tulee esille erityisesti groteskin ja karnevaalin käsitteiden kautta. Vaikka kohderomaanini ovat aiheidensa puolesta ja tutkimuskirjallisuuden mukaan synkkiä, pilkahtelee niissä rivien välistä karnevaali elämänilo. Hyperbolisuus ja groteski ruumiinkuvailu kehottaa kiinnittämään huomiota groteskiin kuvastoon teksteissä, mutta niiden kautta avautuu lukijalle naurun maailma synkän kuoren alla. Groteski on mahdollisuus: katsomalla toisesta suunnasta se purkaa järjestyksiä, hierarkioita ja erotteluja sekä kääntää nurin eli madaltaa korkeaa ja nostaa esiin matalaa (Perttula 2011: 36). Tämä groteski lukutapa yhtyy vastakarvaan lukemisen traditioon siinä, että molemmissa katsotaan toisesta suunnasta kuin perinteisesti ja vastustetaan perinteitä. Lisäksi luentaan lisätään ironian käsite, joka

karnevalistisesta kuvauksesta kohdeteoksissani automaattisesti seuraa. Ironia vapauttaa naurun ensin henkilöhahmoja ja sitten lukijaa itseään kohtaan. Maailman – erityisesti kirjallisuuden keksityn maailman – abstraktius ja mielettömyys tulevat ilmi ja lukija voi nauraa sukupuolensityksille loukkaantumisen sijaan.

Vapautus

Olen todistanut työssäni, ettei myyttiä tai sukupuolia tulisi tutkia yksinkertaistaen, esimerkiksi vain toista sukupuolta analysoiden. Performatiivisuuden käsitettä käytin työssäni kahdella tapaa: Ensiksi hyödynsin Butlerin ja De Lauretiksen ajatusta performatiivisesta toistosta sukupuolen tuottajana ja huomasin, että sukupuolia toden totta tuotetaan romaaneissa antamalla naisille ja miehille erilaiset roolit ja käyttäytymissäännöt. Tähän tulkintaan jääminen on feministisen kirjallisuudentutkijan itsemurha. Jatkamalla sukupuolikuvan tutkimista myös metaforien kautta tarjoaa jo erilaisen kuvan sukupuoliperformanssista. Performatiivisuudella on myös toinen puoli: on tutkittava, mitä jokin sanominen *tekee*. Metaforat ja niiden käyttäminen paljastavat tekstin pintatason alla asustavat merkitykset, jotka tulkintani tuloksena sekä tukevat sukupuolikonventioita että asettuvat niiden kanssa ristiriitaan. Groteskin ironian ja karnevalismin avulla paljastuu tämä toinen puoli eli puheakti: nauru.

Kohdeteokseni leikittelivät tutkielmassa käyttämäni teorian kanssa. Houkuttelivat lukemaan tietyn teorian valossa, mutta nauroivat heti perään halpaanmenneelle lukijalle. Myyttiset hahmot ja tarinat sisältävät virheitä ja väärin tekemistä ja metaforat näyttävät kaksi erilaista puoltaan sekä tulkitsijan oman ahdingon vaihtoehtojen suossa. Vielä viimeisillä voimillaan romaanit onnistuvat potkaisemaan koko groteskia teoriaa takapuoleen kumoamalla ne järjestykset, joita järjestyksettömissä karnevaaleissa on. Vapauttavaa lukutapaan johtaa vapauttava nauru, jos lukija antaa sen tulla. Nauru purkaa jännitteiset ennakoasetelmat ja auttaa nauttimaan huumorista, joka vakavuuden naamion takaa jo nauraa lukijalleen. Karnevaalin aikana ei ole muuta elämää kuin karnevaali – siellä maailma syntyy uudelleen (Bahtin 1965/2002: 9), paremmaksi tai ainakin hauskemmaksiksi paikaksi.

Lähdeluettelo

Kohdeteokset:

AOD = GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL 1994/1995: *Del amor y otros demonios*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.

CAS = GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL 1967/1973: *Cien años de soledad*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid.

CMA = GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL 1981/1985: *Crónica de una muerte anunciada*. Narradores de Hoy. Bruguera. Barcelona.

KKK = GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL 1981/1982: *Kuulutetun kuoleman kronikka*. (Suom. Matti Brotherus.) WSOY. Helsinki.

RMR = GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL 1994/1996: *Rakkaudesta ja muista riivaajista*. (Suom. Pentti Saaritsa.) WSOY. Helsinki.

SVY = GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL 1967/1985: *Sadan vuoden yksinäisyys*. (Suom. Matti Rossi.) WSOY. Helsinki.

Tutkimuskirjallisuus:

ALDEA, EVA 2010: *Magical Realism and Deleuze. The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*. Continuum International Publishing. Lontoo.

ALONSA, CARLOS 1987: "Writing and Ritual in *Cronicle of a Death Foretold*." Teoksessa *Gabriel García Márquez. New Readings*. (Toim. Bernard McGuirk & Richard Cardwell.) Cambridge University Press. Cambridge, New York. 151–167.

ALVAREZ-BORLAND ISABEL 2007: "From Mystery to Parody. (Re)readings of García Márquez's *Crónica de una Muerte Anunciada*." Teoksessa *Gabriel García Márquez. Updated Edition*. (Toim. Harold Bloom.) Bloom's Modern Critical Reviews. Chelsea House. New York. 159–168.

BAHTIN, MIHAIL 1965/2002: *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. (Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen.) Like. Helsinki.

BEAUVOIR, SIMONE DE 1949/1980: *Toinen sukupuoli*. (Lyhentäen suom. Annikki Suni.) Kirjayhtymä. Helsinki.

BELL-VILLADA, GENE H. 2009: *García Márquez. The Man and His Work*. University of North Carolina Press. Chapel Hill.

BENNETT, CHRISTINE ELAINE HARVEY 1979: *Satire and Irony in Two Works by Gabriel García Márquez*. Xerox University Microfilms. Ann Arbor.

BUTLER, JUDITH 1990/2006: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. (Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi.) Gaudeamus. Helsinki.

COUPE, LAURENCE 1997/2009. *Myth*. Routledge. Lontoo, New York.

CULLER, JONATHAN 2007: *The Literary in Theory*. Stanford UP. Stanford.

DANCYGIER BARBARA 2006: "What Can Blending Do For You?" *Language and Literature* 15: 5. <http://lal.sagepub.com/content/15/1/5> [15.2.2012.]

DEVENY, JOHN J. JR & MARCOS, JUAN MANUEL 2003: "Women and Society in *One Hundred Years of Solitude*." Teoksessa *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*. Bloom's Modern Critical Interpretations. (Toim. Harold Bloom.) Chelsea House Publishers. Broomall. 37–48.

ELLMANN, MARY 1968: *Thinking About Women*. Hartcourt Brace Jovanovich, Publishers. San Diego, New York, Lontoo.

ERICKSON, DANIEL 2009: *Ghosts, Metaphor, and History in Toni Morrison's Beloved and Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*. Palgrave Macmillan. New York.

FETTERLEY, JUDITH 1978: *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press. Bloomington.

FLUDERNIK, MONIKA 2011: "Introduction." Teoksessa *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*. (Toim. Monika Fludernik.) Routledge. New York, Lontoo. 1–16.

GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1979: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. Yale University Press. New Haven.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO 2003: "Cien años de soledad. The Novel as Myth and Archive." Teoksessa *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*. Bloom's Modern Critical Interpretations. (Toim. Harold Bloom.) Chelsea House Publishers. Broomall. 15–36.

GONZÁLEZ, ANÍBAL 2010: *Love and Politics in the Contemporary Spanish American Novel*. University of Texas Press. Austin.

GRIFFIN, CLIVE 1987: "The Humour of *One Hundred Years of Solitude*." Teoksessa *Gabriel García Márquez. New Readings*. (Toim. Bernard McGuirk & Richard Cardwell.) Cambridge University Press. Cambridge, New York. 81–94.

HASTE, HELEN 1993: *The Sexual Metaphor*. Harvester Wheatsheaf. New York.

HUMM, MAGGIE 1998: "Feminist Literary Theory." Teoksessa *Contemporary Feminist Theories*. (Toim. Stevi Jackson & Jackie Jones.) Edinburgh University Press. Edinburgh. 194–212.

JANES, REGINA 1981: *Gabriel García Márquez: Revolutions in Wonderland*. University of Missouri Press. Columbia, Lontoo.

JOKINEN, ARTO 2003: "Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuksien teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen." Teoksessa *Yhdestä puusta: maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. (Toim. Arto Jokinen.) Vastapaino. Tampere. 7–31.

KAJANNES, KATRIINA 2000: "Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus." Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. (Toim. Katriina Kajannes & Leena Kirstinä.) Helsinki University Press. Helsinki. 48–80.

----- 2003: *Intohimo näkemiseen. Lassi Nummen varhaislyriikan kognitiivinen tulkinta*. SKS. Helsinki.

KEKKI, LASSE 2004: "Pervot pidot. Johdanto lesbo-, homo-, ja queer-kirjallisuudentutkimukseen." Teoksessa *Pervot pidot*. (Toim. Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen.) Like. Helsinki. 13–45.

KOIVUNEN, HANNELE 1995: *Madonna ja huora*. Otava. Helsinki.

KÄHKÖNEN, MARJUT 2003: "'Auki molemmista päistä.' Ruumiilliset metaforat ja feminismi." Teoksessa *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. (Toim. Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme.) KTSV 55. SKS. Helsinki. 98–119.

KÖVECSES, ZOLTAN 2000: *Metaphor & Emotion. Language, Culture & the Body in Human Feeling*. Cambridge University Press. Cambridge.

----- 2002: *Metaphor: A Practical Introduction*. Cambridge University Press. Cambridge.

----- 2005: *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge University Press. Cambridge.

LAITINEN, JARNA M.: ”Ruumis ja metaforat.” Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. (Toim. Katriina Kajannes & Leena Kirstinä.) Helsinki University Press. Helsinki. 81–100.

LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980: *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press. Chicago, Lontoo.

LEHTONEN, MIKKO 1995: *Pikku jättiläisiä*. Vastapaino. Tampere.

LAURETIS, TERESA DE 1980/2004: ”Läpi kuvastimen.” Teoksessa *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. (Toim. Anu Koivunen, suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius.) Vastapaino. Tampere. 103–122.

----- 1987/2004: ”Sukupuolen teknologia.” Teoksessa *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta* (Toim. Anu Koivunen, suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius.) Vastapaino. Tampere. 35–76.

----- 1987: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press. Bloomington, Indianapolis.

MARTIN, GERALD 1987: "On 'Magical' and Social Realism in García Márquez." Teoksessa *Gabriel García Márquez. New Readings*. (Toim. Bernard McGuirk & Richard Cardwell.) Cambridge University Press. Cambridge, New York. 95–116.

McGUIRK, BERNARD 1987: ”Free-play of Fore-play: the Fiction of Non-consummation. Speculations on *Chronicle of a Death Foretold*.” Teoksessa *Gabriel García Márquez. New*

Readings. (Toim. Bernard McGuirk & Richard Cardwell.) Cambridge University Press. Cambridge, New York. 169–189.

McMURRAY, GEORGE R. 1977: *Gabriel García Márquez*. Frederick Ungar Publishing Co. New York.

MOI, TORIL 1985/1990: *Sukupuoli/teksti/valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. (Suom. Raija Koli.) Vastapaino. Tampere.

MORA, SERGIO DE LA 2006: *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. University of Texas Press. Austin.

MORRIS, PAM 1993/1997: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. (Toimittaan suom. Päivi Lappalainen.) SKS. Helsinki.

MÄKELÄ, LEENA 2000: "Groteskin ja subliimin vuoropuhelu Timo K. Mukan *Kyyhkyssä ja unikossa*." Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*. (Toim. Outi Alanko ja Kuisma Korhonen.) KTSV 52. SKS. Helsinki. 11–34.

NOKKANEN, SARI 1995: "Kadotetun kansan kronikka. Raamattu ja karnevalismi Gabriel García Márquezin romaanissa *Cien años de soledad*." Teoksessa *Karnevaali ja autiomaan. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia*. (Toim. Anna Makkonen ja Teemu Ikonen.) Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja n:o 1. Yliopistopaino. Helsinki. 89–110.

O'CONNOR, PATRICK 2004: *Latin American Fiction and the Narratives of the Perverse. Paper Dolls and Spider Women*. Palgrave Macmillan. Gordonsville.

PALENCIA-ROTH, MICHAEL 1987: *Myth and the Modern Novel. García Márquez, Mann, and Joyce*. Garland Publishing, Inc. New York, Lontoo.

PELAYO, RUBEN 2001: *Gabriel García Márquez. A Critical Companion*. Greenwood Press. Conneticut, Lontoo.

PERTTULA, IRMA 2010: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta*. SKS. Helsinki.

PÄIVÄRINTA, ANNE 2010: "Kognitiivinen metafora runoanalyysin selkäranganä? Dylan Thomasin 'After the funeral' -runon ruumiilliset kielikuvat ja koherenttiuden haaste." *Avain 4/2010*. Helsinki. 5–23.

ROJOLA, LEA 1998: "Mitä Eva söi eli nimen voima." Teoksessa *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. (Toim. Lea Laitinen ja Lea Rojola.) Tietolipas 160. SKS. Helsinki. 251–279.

ROJOLA LEA & LAITINEN LEA 1998: "Keskusteluja performatiivisuudesta." Teoksessa *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. (Toim. Lea Laitinen ja Lea Rojola.) Tietolipas 160. SKS. Helsinki. 7–33.

----- 2004: "Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus." Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. (Toim. Marianne Liljeström.) Vastapaino. Tampere. 25–43.

SAARILUOMA LIISA 2000: "Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa." Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. (Toim. Liisa Saariluoma.) SKS. Helsinki. 8–52.

SIMONSUURI, KIRSTI 1994: *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Kirjayhtymä Oy. Helsinki.

SOIKKELI, MARKKU 1999: "Miesrakastajan emansipatorisuus kirjallisuudessa ja kulttuurissa." Teoksessa *Mies ja muutos. kriittisen miestutkimuksen teemoja*. (Toim. Arto Jokinen.) Vastapaino. Tampere. 149–168.

STOCKWELL, PETER 2002: *Cognitive Poetics. An Introduction*. Routledge. Lontoo, New York.

THORNHAM, SUE 1998: "Feminist Media and Film Theory." Teoksessa *Contemporary Feminist Theories*. (Toim. Stevi Jackson & Jackie Jones.) Edinburgh University Press. Edinburgh. 213–231.

VIROLAINEN, MERJA 1994: "Pahan kukkia. Modernin miesrunouden naiskuva." Teoksessa *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. (Toim. Sara Heinämaa & Sari Näre.) Gaudeamus. Helsinki. 258–267.

VOROBYOVA, OLGA 2005: "'The Mark on the Wall' and Literary Fancy: A Cognitive Sketch." Teoksessa *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. (Toim. Harri Veivo, Bo Pettersson & Merja Polvinen.) Yliopistopaino. Helsinki. 201–217.

WHELEHAN, IMELDA 2005: *The Feminist Bestseller. From Sex and the Single Girl to Sex and the City*. Palgrave Macmillan. New York.

WILLIAMS, RAYMOND LESLIE 2003: *Twentieth-Century Spanish American Novel*. University of Texas Press. Austin.

WILLIAMSON, EDWIN 1987: "Magical Realism and the Theme of Incest in *One Hundred Years of Solitude*." Teoksessa *Gabriel García Márquez. New Readings*. (Toim. Bernard McGuirk & Richard Cardwell.) Cambridge University Press. Cambridge, New York. 45–64

WINSBORO, IRVIN D. S. 2003: "Latin American Woman in Literature and Reality. García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*." Teoksessa *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*. Bloom's Modern Critical Interpretations. (Toim. Harold Bloom.) Chelsea House Publishers. Broomall. 151–160.