

”Viimein tuli Fidel, ja kävi käsky armoton...”

Satiiri Zoé Valdésin romaanissa *Te di la vida entera*

Tampereen yliopisto
Kieli- käänös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

KORTENIEMI, Riina-Kaisa: ”Viimein tuli Fidel, ja kävi käsky armoton...” Satiiri
Zoé Valdésin romaanissa *Te di la vida entera*

Pro gradu -tutkielma, 87 s.
Yleinen kirjallisuustiede

Tutkielman aiheena on satiiri kuubalaissyntyisen Zoé Valdésin (1959) romaanissa *Te di la vida entera* (1996), joka on suomennettu nimellä *Nainen ja dollari* (2000). Romaani kertoo Cuca Martínez -nimisen naisen elämäntarinan. Tarina alkaa 1930-luvulta ja päättyy 1990-luvulle Neuvostoliiton romahtamisen jälkeiseen Kuubaan. Romaani on runsas ja piikikäs satiiri, jonka kohteeksi joutuvat monenlaiset ilmiöt. Romaanissa satirisoidaan Kuuban sosialistista vallankumousta, mutta kritiikiltä ei säästy myöskään kapitalismi – eikä juuri mikään muukaan -ismi. Sosialistinen Kuuba kuvataan synkkänä diktatuurina, jota hallitsee häikäilemätön presidentti XXL, jolla viitataan suoraan Kuuban entiseen presidenttiin Fidel Castroon. Zoé Valdésin teoksia ei ole otettu kirjailijan synnyinmaassa kevyesti. Valdés elää nykyään Pariisissa, eikä paluu Kuubaan ole mahdollinen.

Tässä työssä satiiria lähestytään kolmesta eri näkökulmasta. Analyysin on tarkoitus kattaa kohdeteoksen satiiri kokonaisuudessaan. Tutkimus etenee pienemmästä suurempaa kohti, toisin sanoen rakenteen tasolta, teemojen kautta kontekstiin. Rakenteiden tutkimisessa työkaluna toimii klassinen kertomuksen teoria, jota tutkielmassa edustavat Chatman, Booth, Bal ja Genette. Toisessa luvussa tutkitaan romaanin satiirin keskeisiä teemoja. Lähteinä on satiirin klassikoita, kuten Bloom & Bloom ja Test. Uudempaa satiirin tutkimusta edustaa Sari Kivistö, Weisenburger ja Quintero. Teemojen lisäksi tutkimuksen kohteena on kohdeteoksen groteskisuus, joka esitetään satiirin keinona. Viimeisessä luvussa romaania käsitellään postmodernistisessä kontekstissa. Postmodernismin teoriassa nojaututaan etenkin Hassanin, McHalen, Saariluoman ja Hallilan teoksiin.

Romaanin satiirin lisäksi tarkoitus on tuoda esiin kuubalaista kirjallisuutta, joka on edelleen maassamme marginaalista. Tämän takia tutkielmassa vahvana juonteena kulkee intertekstuaalisuuden käsite. Sen avulla päästään käsiksi kohderomaanin lukuisiin viittauskohteisiin, joista tärkein on kuubalaisen Guillermo Cabrera Infanten romaani *Tres tristes tigres* (1967). Kyseiseen teokseen viitataan tutkielman kohdeteoksessa monella eri tasolla.

Tiivistettynä työn tarkoitus on selvittää miten romaanin satiiri rakentuu, minkälaisia teemoja siinä satirisoidaan, sekä lopulta, miten kohdeteos peilautuu oman aikansa ja kulttuurikontekstinsa kirjallisuutta vasten.

Asiasanat: groteski, Guillermo Cabrera Infante, Havanna, Hutcheon, intertekstuaalisuus, kertomuksen teoria, Kuuba, kuubalainen kirjallisuus, postmoderni, satiiri, Zoé Valdés,

Sisällys

1 Johdanto	1
1.1 Tutkielman tausta	2
1.2 Kohdeteos ja metodi	4
1.3 Tutkielman rakentuminen	6
2 Satiiri on kertojan katseessa	8
2.1 <i>Te di la vida enteran</i> tarinasta	9
2.2 Kerronnan kysymyksiä	13
2.3 Kertojat	15
2.4 Metatason kerronta	17
2.5 Satiirinen kerronta ja kirjoittamisen vapaus	20
3 <i>Te di la vida entera</i> ja satiirin teemat	23
3.1 Satiirin sävyjä	24
3.2 <i>Te di la vida entera</i> nykysatiirina	28
3.3 Satiirin ruumiillisuus	29
3.4 Sankarimyytit satiirin kohteena	37
3.5 Myyttien purku	40
3.6 Satiiri ja taidemaailma	45
3.7 Myyttinen Moskova	48
4 Satiiri postmodernismin kontekstissa	51
4.1 <i>Te di la vida entera</i> postmodernistisena romaanina	54
4.2 Teksti verkkona	56
4.2.1 Parodia	57
4.2.2 Viitatuista viitatuin: <i>Tres tristes tigres</i>	63
4.2.3 Intertekstuaalinen kieli	64
4.3 Tekstuaalinen Havanna	67
4.4 Paratekstit ja elokuvallisuus	70
4.5 Postmodernismi ja satiiri	76
Lopuksi	79
Lähteet	81

1 Johdanto

Kirjallisuus esittää omanlaisiaan tulkintoja historiasta. Romaaneja voi pitää tietynlaisina aikalais-kuvauksina, joiden kautta lukijalle parhaimmillaan välittyy palanen menneisyyttä. Historiankirjoitusta on luonnehdittu kertomukseksi ja kertomuksia puolestaan fiktiivisiksi, jolloin voidaan ajatella, että absoluuttista totuutta menneestä on mahdoton tavoittaa. Kirjallisuus kommentoi eri keinoin nykyhetkeäkin tarjoillen näkemyksen siitä, mitä maailmassa on meneillään. Toisaalta kaunokirjallisuus on nähty rajattuna ei-referentiaalisena kertomuksena, joka tarjoaa lukijalle kuvitteellisia maailmoja, joita historiallisia kertomuksia lukemalla ei kerta kaikkiaan voi tavoittaa. Ei-referentiaalinen merkitsee sitä, että fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa eikä kaunokirjallisessa teoksessa tarvitse viitata tekstin ulkopuolelle (Cohn 2006, 20). Useimmissa kaunokirjallisissa teoksissa kuitenkin viitataan tekstin ulkopuolelle. Tapahtumapaikat voivat olla todellisia ja toisinaan henkilöhahmot ja historian hetket ovat myös faktuaalisia.

Kirjallisuudella on erityinen yhteys menneisyyteen ja historiaan. Me voimme tietää menneisyydestä lopulta vain sitä koskevien tekstien kautta. (Hutcheon 1988, 128.) Menneisyys tunnetaan toisin sanoen vain sen tekstuaalisten jäänteiden kautta. Näkemys haastaa totuudellisena pidetyn historian kirjoituksen, jonka takana ovat aina sitä kirjoittavat subjektit ja heidän valintansa. Hutcheon on määritellyt ajallemme tyypillistä taidetta käsitteellä historiograafinen metafiktio. Etenkin postmodernistisessä taiteessa ja kirjallisuudessa käsitellään aivan erityisellä tavalla historiaa. Postmodernistinen romaani on huomattavan itseensä viittaava, mutta se viittaa samalla ulospäin, todellisiin historiallisiin tapahtumiin ja henkilöihin. (Emt., 5.) Hutcheon muistuttaa, että historian kirjoitus on ollut aina ”voittajien versio”: esimerkiksi naiset on jätetty järjestäen virallisen historian (kirjoituksen) ulkopuolelle. Jos siis historia on sarja valikoituja tekstejä, miksei kaunokirjallisuus- eli se mitä usein kutsutaan synonyymisesti myös fiktioksi, voisi tuottaa ainakin periaatteessa tulkintoja historiasta?

1.1 Tutkielman tausta

Tutkielmani kohteena on kuubalaissyntyisen Zoé Valdésin romaani *Te di la vida entera* (1996), joka on suomennettu nimellä *Nainen ja dollari* (2000). Loistavasta suomennoksesta vastaa Anu Partanen. Kyseinen kohdeteksti on seurannut mukanaani jo kandiseminaarista lähtien. Lähdin liikkeelle tutkimalla romaanin groteskeja piirteitä päätyen siihen, että groteski toimii kohdeteoksessa itse asiassa satiirin keinona. Kandintutkielma laajeni graduksi, kiitos loistavan kohdetekstin, josta riittäisi ammennettavaa tämän työn jälkeenkin.

Tutkielmassani nostetaan esiin ilmiöitä, joita suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa soisi käsiteltävän enemmän. Ensimmäinen niistä on kuubalainen kirjallisuus, jota haluan tämän työn avulla tehdä hieman tunnetummaksi. Suomessa on viimeisen kahden vuosikymmenen ajan julkaistu jonkin verran kuubalaista kirjallisuutta. Esimerkiksi Cecilia Samartinin romaani *Nora & Alicia* (2011) sai Suomessa paljon julkisuutta. Julkisuutta ovat saaneet myös esimerkiksi Ana Menéndez, Oscar Hijuelos sekä kuubalainen vastine Henry Millerille, Juan Pedro Gutiérrez. Kulttuuritekona voi pitää vuonna 2004 suomeksi käännettyä *Armoa auringon alla* (*Nuevos narradores cubanos*, 2000) -novellikokoelmaa, jossa esiteltiin uusi kuubalaisia kirjailijalupauksia. Hieman vanhemmasta kirjallisuudesta suomalaisille tuttuja lienevät Alejo Carpentier ja Reinaldo Arenas. Ensin mainitulta on suomennettu kolme teosta, joista kuuluisimmat lienevät *Kadotetut askeleet* (1958) (*Los pasos perdidos*, 1953) sekä *Valaistujen vuosisata* (1986) (*El siglo de las luces*, 1962). Arenasilta on suomennettu teos *Harhanäkyjen maailma* (1989) (*El mundo alucinante*, 1966). Kuubalaisen kirjallisuuden julkaisu on Suomessa ollut jokseenkin marginaalista. Esimerkiksi kaanonin yhden suurimman tähden, Guillermo Cabrera Infanten romaaneja ei ole käännetty suomeksi vielä ainuttakaan¹.

Myös kuubalaisen kirjallisuuden tutkimus on Suomessa minimaalista. Vastaani ei ole tullut ainuttakaan yleisen kirjallisuustieteen tutkielmaa aiheesta. Kuubalaista kirjallisuutta on tutkittu jonkin verran esimerkiksi käännöstieteen kentällä, mutta kirjallisuustieteellinen tutkimus aiheesta puut-

¹ Matti Rossi on kääntänyt suomeksi Cabrera Infanten novellit ” Kuubalainen serenadi” ja Hän lauloi vain boleroja”. Ne ilmestyivät vuonna 1966 Rossin toimittamassa teoksessa *Kolmas maailma* (Tammi). Myös Pentti Saaritsa on kääntänyt suomeksi kuubalaista runoutta: vuonna 1971 julkaistiin tuon ajan henkeä noudatteleva kokoelma *Vihreä Lisko* (Otava).

tuu. Lienee tarpeetonta todeta, että Valdésia on tutkittu sitäkin vähemmän. Espanjankielisessä maailmassa Valdésin teokset ovat hyvin pidettyjä ja siten jonkin verran tutkittuja. Hän on tunnettu Castron vastustaja, joten hänen teostensa poliittisuus ei tule kirjailijaa tuntevalle yllätyksenä. Suomessa kustantaja on halunnut kohdeteoksen kansilehdillä korostaa jotakin muuta kuin poliittisuutta: takakannen kuvaus on tehty sydämen muotoiseksi korostamaan romaanin rakkaustarinaa. Poliittisuus tulee täysin yllätyksenä lukijalle, joka tarttuu romaanin takakannen perusteella. Myös tämän vuoksi tällä työllä halutaan nostaa Valdésin profiilia Suomessa, jossa kuubalainen kirjallisuus ei ole ottanut paljoakaan kantaa maan politiikkaan.

Mutta miksi juuri Zoé Valdés? Valdés erottuu muusta Suomessa julkaistusta kuubalaisesta kirjallisuudesta räävittömällä ja suorasukaisella tyyllillään. Kohderomaanissa hyökätään avoimesti Fidel Castroa ja sosialistista järjestelmää vastaan. Siinä puretaan kaikenlainen romanttinen mytologisointi, jota sosialistinen vallankumous on saattanut saada ihmisissä aikaan etenkin 1970-luvun kuohunnassa. Tyyliiltään Valdés muistuttaa hieman maanmiestään Juan Pedro Gutiérrezia, jonka romaanit ovat lähestulkoon pornografisia kuvauksia Havannan alamaailmasta. Erotuksena Kuubassa edelleen asuvaan Gutiérreziin, Valdésin kuvaaman kurjuuden takana on sosialistinen järjestelmä. Tässä näkyy ero sen välillä, mitä Kuubassa saa ja ei saa sanoa. Kurjuutta saa tiettyyn pisteeseen asti kuvata, kunhan ei nimeä syllisiä (kauppasaarto lienee sallittava poikkeus). Valdésissa erityistä on poliittisuus ja sen lisäksi kulttuuristen viittausten uskomaton moninaisuus. Viittausten kautta kuubalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin tietämys voi laajentua.

Poliittisuus näkyy *Te di la vida entera* -teoksessa nimenomaan satiirin kautta. Satiirin keinoin pilkataan sosialistista järjestelmää sekä oikeastaan ihan kaikkea muutakin. Satiiria esiintyy kohdeteoksessa monella eri tavalla ja tasolla. Janet Tuckerin mukaan satiirin täytyy viitata tekstin ulkopuolelle todellisiin tapahtumiin tai tilanteisiin ollakseen satiiria (2002, 5). Sen toiminnan kannalta keskeistä on, että sen viittaamalla asioilla on todellinen vastineensa maailmassa. Satiiri nostaa esiin ja kritisoi niitä asioita, jotka sen mukaan ovat maailmassa vialla. Satiirilla voi olla tiukasti rajattu yksittäinen kohde, mutta yhtäläillä kohde voi olla moninainen, kuten vaikkapa yksinkertaisesti postmoderni yhteiskunta. Satiiri on vaarallinen moodi ja siksi niin kiinnostava. Suljetuissa yhteiskunnissa satiirin kirjoittaminen voi olla hengenvaarallista.

Steven Weisenburgerin mukaan satiirin on lyöty uuskritiikin aikana elähtäneen kirjallisuudenlajin leima. Hän mukaansa satiiri on hajottavaa, etenkin postmodernistista kirjallisuutta kuvaava moodi (Weisenburger 1995, 5). Tässä pro gradu -työssä on tarkoitus myös osoittaa, miten satiiri voi nykypäivänäkin olla tulenarka ja ajankohtainen moodi.

1.2 Kohdeteos ja metodi

Kohdeteos on huikea sekoitus erilaisia kulttuurisia, poliittisia ja kirjallisia viittauksia, joista yhdessä muodostuu sille ominainen sekamelska. Romaanin kieli on värikästä ja mukailee puhekieltä, mikä näkyy myös suomennetussa tekstissä muun muassa pilkkujen puutteena, tai muuna kielipin laiminlyöntinä. Latinankielen sana *satura* merkitsee etymologiselta alkuperältään ”runsasta ja sekalaisista aineksista koostuvaa annosta” (Kivistö 2007, 9). Sama määritelmä sopii erinomaisesti kohderomaaniin. Lukuisat kertojajäät ja rönsyilevä kerronta tekevät romaanista cocktailin, jonka käsittelemiseen on helppo upota. Rajaus on tämän vuoksi ollut melko vaikeaa jopa haikeaa. Monta kiinnostavaa asiaa on täytynyt jättää pois. Lopulta työn punaiseksi langaksi on muodostunut satiiri. Kohdeteosta pyritään hahmottamaan nimenomaan sen kautta.

Ajallisesti *Te di la vida entera* -romaanin tapahtumat ajoittuvat vuosien 1930–1990 väliseen Havannaan. Keskeisimmät tapahtumat ja ajankuvaus ajoittuvat 1990-luvun alkuun, jolloin maassa kärsittiin Neuvostoliiton hajoamisen seurauksista. Kyseinen ajanjakso on jäänyt Kuuban historiaan erityisen puutteen aikana. Tuosta aikakaudesta puhutaan Kuubassa nimellä ”periodo especial en tiempo de paz” eli ”rauhanaikainen poikkeustila”. Teoksen alkupuolella kuvataan huvituksien täyteistä, ”jenkki-imperialismin” aikaista elämää 1940- ja 1950-lukujen Havannassa. Kaupungin historiaa käydään läpi keskuskokijan Cuca Martínezin kautta. Romaanin edetessä Cuca rakastuu, saa lapsen, menettää rakastetun, saa hänet taas takaisin vain menettääkseen tämän taas. Cucan henkilökohtaisen elämän tapahtumat kulkevat käsi kädessä historian tapahtumien kanssa.

Lähtöoletus on, että kohdeteos on satiiri. Satiirin tutkimus ei ole kuitenkaan yksinkertaista, sillä käsite jo itsessään on hankalasti määrittävä. Sille ei ole olemassa yhtä hyväksyttyä määritelmää tai edes yhdenmielisyyttä siitä, mitä sen olisi tarkoitus saavuttaa (Test 1991, 1). Se määritellään usein melko eteerisin ilmaisin: sen sanotaan olevan tekstin sävy, henki tai ominaisuus. Jotkut

tukijat haluavat korostaa satiirin sisältyvää huumoria, toiset kriittisyyttä ja toiset näitä molempia. On määritelty mistä satiirit syntyvät: yhden määritelmän mukaan niihin kuuluvat verbaalinen aggressio, tuomitseminen, leikki ja huumori (Test 1991, 5), joiden osasuhteet voivat vaihdella satiirista toiseen. satiiri on tarkkaan kohdistettua, normatiivista ja korjaavaa aggressiota (Weisenburger 1995, 14). Tiivistetysti voidaan sanoa, että satiireille tyypillistä on kriittisyys, joka voi ilmetä syyttelynä, kritisointina ja tuomitsemisena tai hyökkäyksenä sekä huumori kaikkine variaatioineen (Petro 1982, 8). Lisää ongelmia satiirin määrittelyyn tuo sen sekoittaminen arkipuheessa ironiaan ja parodiaan.

Tässä työssä satiiri käsitetään *moodina*, joka tarkoittaa tiettyä sävyä tekstissä. Tarkemmin sanottuna moodi kuvaa tekstissä sitä näkökulmaa, josta kertomus on kerrottu. Kertomus voi säädellä välittämäänsä informaatiota valitsemalla, kenen näkökulmasta tai perspektiivistä tarina kerrotaan. (Genette 1980, 162.) Huomioitavaa on, että suomalaisessa käytössä moodi viittaa sanakirjamäärittelmänsä mukaan teosta määrittävään tyyliin. Moodi on siis lähes identtinen genren, eli lajityypin kanssa. Tämän työn tapauksessa moodi tarkoittaa esitystapaa. Kohdeteos on olettamukseni mukaan postmodernistinen romaani, jonka esitystapa on satiiri. Tutkielmassa keskitytään pääasiassa kohdeteoksen satiiriin. Tarkoituksena ei ole pelkästään kaivella satiirin faktuaalisia viittauskohteita, vaan myös tutkia miten se rakentuu ja istuu postmoderniin kontekstiin.

Satiiria puolestaan on tutkittu kirjallisuustieteessä melko runsaasti. Etsivä löytää lähteitä helposti. Toisaalta satiirin tutkimus keskittyy usein tutkimaan pelkästään teemoja, eli niitä seikkoja, joita satiirin avulla kritisoidaan. Teemojen lisäksi satiirin tutkijat tarkastelevat satiirin eri osa-alueita, kuten esimerkiksi satiirin ruumiillisuutta, poliittisuutta tai fantastisia piirteitä. Satiirin tutkija voi keskittyä yksittäisiin teoksiin tai tiettyyn teemaan, joka toistuu teoksesta toiseen. Molemmissa tapauksissa on tarkoituksena hahmottaa satiirin toimintaa ja olemusta. Tässä työssä ei yritetä luoda minkäänlaisia sääntöjä satiirin käytöstä. Metodisesti työssä tutkitaan kohdeteoksen satiirin rakentumista klassisen narratologian, satiirin teorian sekä postmodernin teorian avulla. Lisäksi kohdeteosta suhteutetaan kuubalaisen kirjallisuuden kontekstiin intertekstuaalisuuden käsitteen avulla.

1.3 Tutkielman rakentuminen

Tässä tutkielmassa kohdeteoksen satiiria tutkitaan kolmesta eri näkökulmasta. Tarkoituksena on tarjota mahdollisimman kattava kokonaisnäkemys aiheesta. Luvut liukuvat rakenteen eli tekstin tasolta, teemojen kautta lopulta kontekstiin ja sen kysymyksiin. Tarkoituksena on tehdä satiiri-analyysiä, joka kattaisi mahdollisimman laajasti koko romaanin. Tutkielmassa keskitytään yhteen valittuun teokseen, joten tarkoituksena ei oikeastaan ole luoda yleistä hahmotelmaa siitä, mitä satiiri on. Mikäli jokin löydös toimii suhteutettuna muuhun satiiriseen kirjallisuuteen, hyvä niin. Se ei ole kuitenkaan itse tarkoitus.

Tutkielman toinen luku käsittelee satiirin rakentumista tekstin tasolla. Kyseinen aihe on satiirin-tutkimuksessa jäänyt selvästi vähemmälle huomiolle, vaikka monessa tutkimuksessa sivutaankin satiirin tuottamisen kysymyksiä. Nykysatiirintutkimuksessa puhutaan satiirikosta, jolla tarkoitetaan satiirin alkuperää. Satiirikko nähdään tietynlaisena totuuden torvena, joka paljastaa totuuksia maailman vääryyksistä. Itse käsite satiirikko on hämmentävä, sillä kirjallisuudentutkimuksessa on jo kauan hylätty biografistinen lähestymistapa. Kenties tekijyys on satiireissa voimakkaammin esillä, kuin muunlaisissa teksteissä. Luvussa lähdetään liikkeelle satiirikon käsitteen problemaattisesta olemuksesta. Siinä tutkitaan klassisen narratologian käsitteiden avulla satiirin rakentumista kertomuksen tasolla. Luvussa tutkitaan, kuka on oikeastaan vastuussa satiirisesta viestistä ja äänensävyistä. Tutkimuskohteena ovat kohdeteoksen kerronta, kertojat sekä implisiittinen tekijä. Lopuksi kerrontaa liitetään laajemmin koko romaanin kontekstiin pohtimalla, onko koko kerrontatarkaisu itsessään satiirinen. Luvussa käytetään narratologian peruskäsitteistöä sen hahmottamiseen, mitä satiirikolla oikeastaan tarkoitetaan.

Kolmannessa luvussa lähdetään tekemään temaattista tekstianalyysiä. Luku käsittelee niitä teemoja, joita kohdeteoksessa nostetaan esiin satiiria käyttämällä. Luvussa tutkaillaan kohdeteoksen satiirin eri sävyjä, joiden avulla voidaan hahmottaa satiirin kriittisyyden astetta: joitakin teemoja käsitellään romaanissa humoristiseen, toisia puhtaasti kriittiseen sävyyn. Alaluvussa hahmotetaan toisin sanoen sitä, miten satiiria on jo yhden teoksen tasolla monenlaista. Kolmannessa luvussa käsitellään satiireille niin tyypillistä ruumiillisuutta, sillä se on hyvin keskeistä myös kohderomaanissa. Ruumiillisuutta lähestytään sekä karnevalismin että groteskin teorian kautta. Lisäksi

tutkimuksen kohteena ovat erilaiset myytit, jotka koskevat sosialistista Kuubaa. Satiirin kohteiksi joutuvat sankarimyytit, sosialismin aikainen kulttuurielämä sekä sosialistinen retoriikka. Kolmas luku käsittelee summaten sitä, minkälaisia ilmiöitä satiirin avulla kritisoidaan ja toisaalta, mille nauretaan.

Tutkielman neljännessä eli viimeisessä käsittelyluvussa pyritään asettamaan kohdeteos ja sen satiiri ajalliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. Siinä peilataan satiiria postmodernistiseen kirjallisuuteen. Luvussa käsitellään postmodernin teoriaa sekä etenkin intertekstuaalisuutta. *Te di la vida entera* rakentuu melko pitkälle erilaisten viittausten varaan. Luvussa käydään läpi eri viittauskohteita ja sekä niiden tarkoitusta romaanissa. Yksi keskeisistä viittaustavoista on parodia, joka kohderomaanissa viittaa hyvin erilaisiin asioihin ja hyvin eri tavalla. Eräs viimeisen luvun keskeisimmistä havainnoista koskee kohdeteoksen toistuvia viittauksia yhteen tiettyyn kuubalaiseen kirjailijaan, Guillermo Cabrera Infanteen. Cabrera Infanteen viitataan kohderomaanissa sekä kielien tasolla että temaattisesti. Mainitaanpa kyseinen herra jopa nimeltä pariin otteeseen. Kyseisen kirjailijan vaikutus *Te di la vida entera* -teokseen on niin kiistaton, että häntä käsitellään parissakin alaluvussa. Lisää viittauksia on luvussa alaluvussa, jossa käsitellään paratekstejä ja elokuvaa osana kohderomaanin postmodernia maailmaa. Kahdessa viimeisimmässä alaluvussa kohdeteos leimataan lopullisesti postmodernistiseksi, kun tutkimuksen aiheena ovat ne tavat, joilla romaanissa asetetaan kyseenalaiseksi erilaiset historian diskurssit.

2 Satiiri on kertojan katseessa

Satiirikon kanssa ei ole helppoa elää. Hän on useimmiten tietoinen kanssaeläjiensä hyveistä ja paheista eikä voi olla takertumatta niihin. [--]Satiirikko kehoittaa meitä ihaillemaan sitä taitoa, jolla hän käyttää [sanallisia] aseitaan ja tunnustamaan hänet taiteilijana, ja satiirin taiteena.² (Pollard 1970, 1.)

Satiirien *kirjoittajat* ovat yleensä korostaneet, että he eivät hyökkää mielivaltaisesti vaan kohdistetusti pahetta ja typeryyttä vastaan. Viattomat ja hyveelliset ovat turvassa sillä *satiirikko* perustaa toimintansa mielestään oikeellisuuteen ja nimeää syyllisiä. (Kivistö 2007, 10.)

Edellä olevissa katkelmissa puhutaan satiirikosta. Niissä satiirikko tarkoittaa yhtä, kuin satiirin fyysinen kirjoittaja. Kyseinen sekoittuminen on hämmentävän yleistä satiirintutkimuksessa. Se johtunee siitä, että satiirintutkimuksessa keskitytään usein pelkästään temaattiseen analyysiin, jolloin satiirikon käsitteen avaaminen ei ole kaikista keskeisin seikka. Näin ollen satiirikko supistuu epämääräiseksi agentiksi, jolla välillä viitataan satiirin kirjoittajaan, välillä taas jonkinlaiseen kertojahahmoon: ”[m]ikään ei kuitenkaan takaa, että satiirikko puhuisi totta. Satiirinkin pitää tehdä – vaikka joskus väitetään, että pelkkä näyttäminen riittää. Satiirikon totuus on usein erikoinen summa subjektiivisuutta, valikointia ja liioittelua.” (Kivistö 2007, 14.) Satiirikko vaikuttaisi olevan jonkinlainen sekoitus (implisiittistä) tekijää ja kertojaa, mihin viitataan kun todellisuudessa puhutaan juuri jommasta kummasta. Satiirikolla voidaan myös tarkoittaa itse fyysistä tekijää tai jonkinlaista heijastumaa teoksen tekijästä. Satiirikko samastetaan jopa uudemmassa satiirintutkimuksessa tekijään ja tämän maailmankuvaan (Tämä liittyy toki myös postmodernistiseen ironiaan, jossa tekijä ja kirjailija on ikään kuin herätetty henkiin.)

Satiirikon määrittely on tärkeää, sillä hänen voi katsoa olevan satiirin lähettäjä tai alkuperä. Kuka, mikä ja miten satiiria sitten tuotetaan? Tässäkin työssä kysymys on kinkkinen. Vastausta satiirikon kysymykseen lähdetään etsimään kerronnan teorian avulla. Lähtöoletus on, että kertojan ja implisiittisen tekijän tutkimisesta löytyy vastauksia satiirikon mysteeriin. Samalla löytynee vastauksia siihen, miten kohderomaanin *Te di la vida entera* satiiria käytännössä tehdään. Luvussa käydään läpi kerronnan osa-alueita alkaen kertojasta ja päätyen implisiittiseen tekijään ja nä-

² Käännös tekijän oma

kökulmakysymyksiin. Lisäksi käsittelyyn otetaan kohderomaanin ironia sekä kerrontaratkaisujen mahdollinen ideologisuus.

Lähtöolettamuksena on, että satiirin kerrontaa tutkimalla paljastuu – ei välttämättä fyysisen tekijän, vaan tekstin ja kerronnan ideologia. Implisiittisellä tekijällä on ideologinen viestinsä, joka satiirissa pyritään kertojan ja kerronnan kautta tuomaan esiin. Implisiittisen tekijän kautta voidaan päästä käsiksi tekstin maailmankuvaan ja sitä kautta syvemmälle satiirin maailmaan. Satiirikosta puhumalla satiirin tutkijat tulevat kylläkin paljastaneeksi kertojan erityisen aseman satiireissa. Satiirit ovat nimittäin hyvin ”kerrontatietoisia”: niissä nostetaan eri tavoin kerronnan periaatteita näkyviin. Kohderomaanissakin kertojuus, kertominen ja toisaalta kirjoittaminen ovat keskiössä. Sen kerrontaratkaisu on tehty vieraannuttamalla tahallisen läpinäkyväksi. Teos ei yritäkään olla millään tavalla mimeettinen, vaikkakin siinä viitataan satiireille tyypillisesti kielenulkoiseen, faktuaaliseen todellisuuteen. Kerronnan kohosteisuus on laajemmasta näkökulmasta satiirin keino kommentoida sananvapauden kysymyksiä, ja kuvata konkreettisesti kirjailijan työtä Kuubassa.

Tässä luvussa siis etsitään vastausta kysymykseen missä kohdeteoksen satiiri lymyää. Aluksi perehdytään kerrontaan ja kertojiin ja tarkastellaan kohderomaania sekä tarinan että diskurssin näkökulmasta. Lisäksi sivutaan lyhyesti teoksen tarina-aineksia. Analyysissä tukeudutaan lähinnä klassiseen narratologiseen teoriaan, jonka avulla tutkitaan kohdeteoksen kertojuutta. Luvun loppuksi pohditaan, voidaanko satiirien kohdalla puhua jopa tietynlaisesta tekijän paluusta vai onko tekijä koskaan niistä kadonnutkaan.

2.1 *Te di la vida enteran* tarinasta

Tarinaa ei olisi olemassa ilman kertomusta ja huomautettakoon, että myös kertomus elää suhteestaan kerrontaan, joka sanelee sen. Toisin sanoen ilman kertomisen aktia ei ole kerronnallista sisältöä (Genette 1980, 26). Tämän vuoksi on mahdotonta tutkia kerrontaa ottamatta edes jollain tapaa huomioon tarinaa. Luvun alkuun selvitän lyhyesti teoriaa, jolla operoidaan. Kertomuksesta voidaan erottaa eri osia: teksti, tarina (story/histoire) ja diskurssi. Genette kuvaa samoja tasoja käsitteillä *histoire*, *récit* ja *narration*. Ne voisi kääntää suomeksi tarinaksi (story), tekstiksi (text) ja kerronnaksi (narration) tai henkilöt, kertoja ja teksti (Tammi 1992, 10). Tarina on sarja toisiin-

sa kytköksissä olevia tapahtumia (Bal 1985, 5), toisin sanoen kerronnan sisältö (Genette 1980, 29). Summaten: tarina on se, *mitä* kertomuksessa esitetään. Siihen kuuluvat yksinkertaisten tapahtumat ja teot. Diskurssi puolestaan kuvaa sitä, *miten* tapahtumat esitetään. (Chatman 1980, 19.) Kertomus järjestää tarinan tapahtumat kokonaisuudeksi. Kertomuksen tapahtumat ovat kytköksissä toisiinsa, kyseessä on tapahtumien ketju, jossa tapahtumat ovat peräkkäisiä (Chatman 1980, 21). Kertovan diskurssin analyysi, joka tässä luvussa on pääosassa, käsittelee yhtäältä kertomuksen ja tarinan toisaalta kertomuksen ja sen kerronnan välisiä suhteita. Tarinan erottaa diskurssista siirrettävyys. Tarina on sarja tapahtumia, jotka voi kertoa eteenpäin ja siirtää mediumista toiseen sisällön pysyessä vahingoittumattomana. Pysin käymään lyhyesti lävitse kohderomaanin tarinapiirteitä. Lyhyesti siksi, että vaikka sen tarinalla on oma osuutensa satiirin rakentumisessa, tässä luvussa keskitytään nimenomaan kerronnan analysoimiseen. Seuraavaksi kuvaan lyhyesti kohdeteoksen tarinaa.

Kohderomaanissa tarinaa (johon kuuluu muun muassa päähenkilön kasvaminen aikuiseksi ja siihen liittyvät tapahtumat, päähenkilön rakastuminen ja rakastetun odotus, vallankumous ja sen vaikutus havannalaisten elämään, rakastetun paluu ja lopulta hänen karkottamisensa ynnä muuta) tärkeämpää on kerronta, jonka kautta syntyy romaanille ominainen satiirinen tyyli. Tarinalla on toki oma antinsa satiirille: esimerkiksi väkivaltaiset tapahtumat, tapahtumien nopea tempo ja tapahtumien vyörytyksestä johtuva komiikka.

Quiso imitar a sus dos amigas, y de un impulso se lanzó fuera del carro. Con tan mala suerte, que lo hizo del lado contrario, y cayó de culo sobre un enorme charco de agua natosa, podrida. Las camberas de los zapatos se partieron y los tacones fueron a dar, uno en el bisoñe de un ochentón con cara de cura jesuita (los curas jesuitas tienen caras de merengues mohosos). El otro tacón tupió el saxófon de un músico que hacía su entrada. (TD, 38.)

Hän päätti matkia ystävättäriään ja hyppäsi näiden tavoin autosta. Hän hyppäsi vastakkaiselle puolelle kuin muut ja niin huonolla tuurilla, että putosi takalistolleen isoon löyhkäävään lätäköön. Kengät hajosivat ja lensivät eri suuntiin, toinen osui erään kahdeksankymmentävuotiaan jesuiittapapin näköisen (jesuiittapappien naama on kuin homeista marenkia) ukon peruukkiin. Toinen korko tukki erään muusikin saksofonin juuri kun tämä oli astumassa Montmarten ovesta sisään. (ND, 32.)

Ja muusikko ihmetteli mikä tukki hänen saksofoninsa tuntien kuluttua ja niin edelleen. Edellä esitetty katkelma toimii esimerkkinä tapahtumien vauhdista ja koomisuudesta. Etenkin romaanin ensimmäinen neljännes sisältää samankaltaisia, slapstick-komediaa muistuttavia tapahtumia ja tapahtumasarjoja, joissa henkilöhahmot joutuvat kivuliaisiin ja koomisiin tilanteisiin. Vallankumouksen voitettua tarinan tapahtumat hidastuvat. Toisin sanoen tarinan kesto hidastuu. Genette kuvaa tätä tarinan kestoa suhteessa diskurssiin käsitteellä *duration* eli kesto. (Genette 1980). Ero vallankumousta edeltävän ja sen aikaisen kerronnan nopeuden välillä on huomattava. Mikäli puhutaan kahdesta romaanin osasta, ensimmäinen niistä sisältää enemmän yksityiskoh- taista tapahtumien kuvailua. Romaanissa tapahtumat etenevät kronologisessa järjestyksessä, lop- puratkaisua lukuun ottamatta. Kronologia on ulkoista, jolloin se perustuu historian tapahtumi- en järjestykseen (emt.,94). Tapahtumat on järjestetty Kuuban vallankumouksen vaiheiden mu- kaan. Tapahtumien järjestys korostaa tiettyjä tarinan tapahtumia. Esimerkiksi päähenkilön synny- tystä kuvataan sivumäärään suhteutettuna paljon vähemmän, kuin esimerkiksi presidentti XXL:n kansalle pitämää puhetta. Jo kerrotut tapahtumat ovat osoituksena siitä, että romaanin kerronta on ideologista. Cucaa kuvataan keinumassa keinutuolissa ja tähyilemässä merelle, mikä kuvastaa yh- teiskunnan pysähtynyttä tilaa. Kerronta rakentuu pitkälle kuvailusta, tiivistelmistä ja taustoituk- sesta. Kertoja harhailee jatkuvasti tarinan ulkopuolelle. Tyypillistä satiireille on tapahtumien no- peuden ja runsauden lisäksi väkivalta, joka voi näkyä sekä tarinan juonen tasolla että yksittäisissä tapahtumissa. Kivistön mukaan satiireissa henkilöhahmot voivat joutua väkivallan kohteiksi tai heidän lohduton elämäntarinansa voi olla luonteeltaan väkivaltainen (Kivistö 2007, 10).

Mikäli tapahtumat liittyvät tarinan aikaan, kuuluvat henkilöhahmot ”tarina-avaruuteen” (Chatman 1980, 96). Tarina-avaruus välittyy kaunokirjallisessa tekstissä kertojan, implisiittisen tekijän tai henkilöhahmon ”silmien” välityksellä (emt.,102). Formalistien mukaan henkilöhahmot ovat juo- nen tuottamia, ennemmin funktionaalisia aktanteja, kuin persoonia. (Emt.,111.) Tällöin hahmon psykologisia piirteitä tärkeämpiä ovat hänen tekemisensä. Satiirin henkilöhahmot ovat samankal- taisia. Ne ovat tietynlaisia aktanteja, yhden ominaisuuden varassa. Satiirin henkilöhahmoista to- detaan yleensä, että ne ovat litteitä ja karikatyyrimaisia, eräänlaisia tyyppejä. Kohderomaanissa henkilöhahmot jakautuvat päähenkilöihin ja funktionaalsiin hahmoihin. Päähenkilöiden kautta fokalisoituu kerronta. Päähenkilöt Cuca ja Uan toimivat homodiegeettisinä kertojina ja lisäksi he- terodiegeettinen kerronta fokalisoituu Cucan kautta. Henkilöhahmoja voi pitää satiirille tyypilli-

sen ”litteinä”. Hahmojen tajuntaan ei kerronnassa kajota, ei edes silloin, kun kyseessä on homodiegeettinen kertoja. Voidaan näin ollen todeta, että hahmot eivät ole psykologisia vaan funktionaalisia. Ne toimivat ikään kuin satiirille alisteisina.

Romaanista löytyy esimerkiksi seuraavan nimisiä sivuhahmoja: Kopiokone, Fax ja Kihara-Byroo. Edelliset hahmot ovat päähenkilön ystäviä ja osallistuvat sivuhahmoina jonkin verran romaanin tarinaan. Hahmojen nimet määrittävät myös niiden toimintaa, tai päinvastoin. Otetaan esimerkiksi Fax.

El Fax es una joven de veinte años [--]. Sólo enloqueció a causa de dos muertes, una física y la otra mental, que explicaré más tarde, en otro capítulo. Y se taró todavía más, cuando le contaron que en los hoteles habían instalado maquinitas que comunicaban, en segundos, por carta, con el sitio más intrincado del mundo. Argumenta que es ninguna proeza, que le robaron su idea [--]. Puede faxearse con cualquier espíritu, en un escupitajo. [--] Es portadora de mensajes de Lenin, Marx, Engels, Rosa Luxemburgo... Curiosamente todos sus fantasmas son comunistas. Culpa de los electrochoques que le aplicaron en la residencia de reposo destinado a los idos – no de marzo– sino de la realidad. (*TD*, 182–183.)

Fax on kaksikymmentävuotias nuori [--]. Hän vain tuli hulluksi kahden kuoleman takia [--] kerron niistä myöhemmin, jossakin toisessa luvussa. [--] Ja hän muuttui vielä höperömmäksi kuultuaan, että hotelleihin oli tuotu koneita joiden avulla voi lähettää viestin muutamassa sekunnissa vaikka maailmaan ääriin. Hän väittää ettei se ole mikään ihme, idea varastettiin häneltä[--]. Hän pystyy faksaillemaan minkä tahansa hengen kanssa siinä kuin sylki lentää. [--] Hän on saanut viestejä Leninilta, Marxilta, Engelsiltä, Rosa Luxenburgilta...Hänen haamunsa ovat kumma kyllä kaikki kommunisteja. Se johtuu sähköshokeista, joilla häntä hoidettiin siinä lepokodissa joka on tarkoitettu rajan yli menneille, ei kirjaimellisesti vaan kuvainnollisesti. (*ND*, 149.)

Faxin nimi viittaa hänen mielisairauteensa. Hän on romaanissa eräänlainen narrihahmo, joka mielenvikaisuuden varjolla lausuu kiellettyjä asioita ympäröivästä yhteiskunnasta. Fax on tullut hulluksi ”lepokodissa”. Sen voi helposti tulkita jonkinlaiseksi kurinpalautusyksiköksi, jossa toisinajattelijoita käsitellään sähköshokeilla. Fax on mainitsemisen arvoinen, sillä hänen kauttaan kerrotaan melko pitkä tarina ”tarinan sisässä”. Tarina kertoo, miten Fax tulee hulluksi hänen miehensä ja veljensä kuoleman johdosta. Romaanissa on myös paljon hahmoja, jotka ovat osa ta-

rinamaailman kuvitusta. Toisin sanoen heidät mainitaan vain kerran nimeltä. Kulttuurialan taidepalkinnon jaossa yleisössä istuu muun muassa: ”La Bruja Roja (una loca reivindicada, mezcla de Caperucita, el Lobo Feroz y la bruja de Blancanieves) [--] Legión de Honor Falsa, que es orillero y dentista empingá ísimo de los intelectuales, el Contestador Automático [--], Loreto el Magnífico, aparato reproductor de ideas preconcebidas, la Dama del Perrazo, esta señora nada tiene que ver con nada, sus méritos son haber desfalcado varios bancos estadounidenses [--]. (ND, 224–225.) ”Punanoita (entinen kaappihomo, sekoitus Punahilkkaa, Isoa Pahaä Sutta ja Lumikin noitaa) [--], Väärä Kunnialegioona, älymystön suosima junttihammaslääkäri, Automaattinen Puhelinvastaaja [--], Lorezo il Maginifico, valmiiksi sorvattujen mielipiteiden uusiokäyttäjä; Isokoirainen Nainen jolla ei ole mitään tekemistä minkään kanssa mutta joka on saanut mainetta ryöstämällä useita yhdysvaltalaisia pankkeja [--].” (ND, 184–185.) Hahmojen huvitusta ja ihmetystä herättävät nimet ovat satiirisia. Nimet antavat kuvat hahmon toiminnasta ja yhteiskunnallisesta asemasta. Samalla satirisoidaan sosialismin innokkutta antaa kaikille tittelit ja valmiiksi osoitettu paikka yhteiskunnassa.

2.2 Kerronnan kysymyksiä

Kerronta voi viitata kertovaan ilmaukseen eli suulliseen tai kirjoitettuun diskurssiin, tapahtumien sarjaan, jotka ovat diskurssin subjekti tai kertomisen aktiin. (Genette 1980, 25.) Luvussa tutkitaan kertomisen aktin lisäksi moodia, eli diskurssin tyyppiä, jota kertoja käyttää (tässä tapauksessa satiiri). Diskurssin kannalta tärkeiksi nousevat tässä tutkimuksessa kertovat äänet, sekä implisiittinen tekijä. Kertojan välittämä ironia ja maailmankuva yhdessä implisiittisen tekijän kriittisyyden kanssa luovat teoksen satiirisen maailman.

Satiireissa ylipäättään kysymys kertojuudesta on erityinen, sillä kuten jo alussa mainittu, satiirin puhuja sekoittuu usein sen tekijään (Petro 1982, 103; Kivistö 2007, 14). Nykykirjallisuudentutkimuksen valossa tällainen kerronnan käsittelemättä jättäminen vaikuttaa lepsulta. On ymmärrettävää, että vanhemman satiirin suhteen satiirikko samastetaan helposti tekijään, se ei aina ole ollut yksiselitteisen fiktiivistä. Kerronnan tasoja ei ole tarvinnut eritellä, kun kyseessä on ollut jokin muu kuin puhtaan fiktiivinen kirjallisuuden muoto. Nykyään kaunokirjallisuudenkin kohdalla satiirikosta puhuttaessa viitataan edelleen teoksen tekijään. Olisi aika vaihtaa puhetapaa, sillä nyky-

kirjallisuudentutkimuksen valossa satiirikko ei voi olla yhtä kuin tekijä; onhan biografia onnistuttu kuluneiden vuosikymmenien aikana hävittämään lähes kokokaan kirjallisuudentutkimuksen kentältä. Mikäli satiirikolla tarkoitetaan implisiittistä tekijää, voisi sen tuoda selvyuden vuoksi tutkimuksessa esiin.

Puhutaan aluksi satiirin kertojasta. Satiirien kertojat ovat erityislaatuisia, sillä ne kommunikoivat usein lukijan kanssa suoraan ja ovat näin ollen lukijan kannalta epäilyttäviä tapauksia. Kohderomaanista voi erottaa ainakin kolme kertojan ääntä, jotka vuorottelevat keskenään. Teksti koostuu peräkkäisistä tarinakokonaisuuksista, joista jokaisella on oma kertojansa. Päähenkilöt Cuca ja Uan ovat homodiegeettisiä kertojia ja lisäksi romaanissa kertoo ääni, joka sanoo olevansa kirjan ruumis. Kuudes luku alkaa seuraavasti:

No soy la escritora de este libro. Ya lo anuncié al principio. Soy el cadaver. La que ha ido e irá, dictando a esta viva los que debe escribir. [--] Sólo quería señalar este pequeño pero interesante detalle. La verdad me pertenece, la fantasía la pondrá quien transcribe mis sentimientos. Mientras que yo he querido contar hechos reales [--]. Por lo tanto si no se ha entendido ni un comino, es culpa de la recepción que ha tenido mi dictado, y no de mi estilo. He puesto confianza en la elegida. (*TD*, 165–166.)

En ole tämän kirjan kirjoittaja. Kerroin sen jo alussa. Olen sen ruumis. Joka on sanellut ja sanelee tällä elävälle mitä kirjoitetaan. [--] Halusin vain mainita tämän pienen yksityiskohdan. Totuus on minun, fantasian luo se, joka kirjoittaa ajatukseni paperille. Haluan kertoa todellisista tapahtumista [--]. Joten jos ette ymmärrä tästä sanaakaan, syy ei ole minussa vaan siinä miten sanani on tulkittu. (*ND*, 136.)

Esimerkkikatkelmassa kerronta ja fyysisen käsillä olevan kirjan kirjoittaminen sekoittuvat kiinnostavalla tavalla. Kertojan ääni sanelee ”jollekin elävälle” kirjailijahahmolle, mitä kirjoitetaan. Olemassa on ikään kuin kirjoittava kynä ja sanelija. Kertomuksen hierarkkiset tasot sekoittuvat: fyysinen kirjailijahahmo ja kertoja ovat tietoisia toistensa olemassaolosta. Aivan kuin kertoja olisi tietoinen satiirikon käsitteen epämääräisyydestä, ja hämmettäisi tahallaan soppaa. Kerronnan mimeettinen illuusio rikotaan tahallisesti. Kerronnan rakenteiden konstruktioaluonne paljastetaan tuomalla esiin tahallisen monimutkainen kerrontaratkaisu: henki sanelee kirjailija-kertojalle. Kyseessä on kerronnan ja kertojan auktoriteettiaseman kyseenalaistaminen ja sen kanssa leikkittely.

Lukija saa ponnistella pysyäkseen perässä siitä, kuka sanelee ja kertoo kenelle. Kertojarakenne onkin monimutkaisuudessaan huvittava. Samalla käy selväksi, että kertojan sanoihin ei ehkä kannata täysin luottaa. Itse kerrontaa pohtivat tauot saavat lukijan epäilemään kertojan, ja lopulta itse tarinan luotettavuutta. On mainittava, että vaikka kyseinen ratkaisu on sekä satiirin että postmodernismin tyyliin kerronnalla leikkittelyä, sen voi nähdä myös osana kuubalaisen kulttuurin ja etenkin hengellisen elämän kuvausta, jossa jumalhahmot ovat alati läsnä tavallisessa arkielämässä.

2.3 Kertojat

Kohderomaanista voidaan erottaa neljä kertojaääntä. Ensinnäkin sillä on heterodiegeettinen kertoja, joka nousee tietämyksellään sekä häntä keskeyttelevän neljännen kertojaäänien ansiosta kaikkein kiinnostavimmaksi. Lisäksi romaanissa on kaksi homodiegeettistä kertojahahmoa, joista toinen on lisäksi autodiegeettinen. Ekstradiegeettinen kertoja on näkyväksi tehty tekijähahmo. Tekijyyden merkitystä korostavat lukuisat maininnat siitä, miten kyseinen hahmo kirjoittaa käsillä olevaa tarinaa. Lisäksi metatasolla pohditaan paljon kertomisen problematiikkaa. Tähän problematiikkaan palataan tarkemmin luvussa 2.4.

Satiiri pyrkii paljastamaan myös kerronnan tasolla. Heterodiegeettisen kertojan lisäksi myös ensimmäisen persoonan kertojat ”paljastavat” konstruktioluonteensa puhuttelemalla yleisöä: ”Pues sí, señoras y señores, como se los cuento, me confesó que estaba metiísimo conmigo [--]. Con lo cual, no vaya nadie a creer, que fui tan sonsa que no me acosté con él [--].” (*TD* 117–118.) Mutta siis hyvät naiset ja herrat, aivan kuten teille tässä kerron, hän tunnusti olevansa korviaan myöten pihkassa minuun. [--] Mutta kenenkään ei pidä nyt luulla, että olin tyhmä enkä mennyt hänen kanssaan sänkyyn [--].” (*ND*, 98–99.) Katkelmassa autodiegeettinen kertoja keskeyttää jälkimmäisellä puhuttelullaan kerronnan. Tällainen kerronnan reflektointi on jo *Don Quijotesta* (1605) lähtien esiintynyt romaanikerronnassa. Lukija reagoi tällaisiin ”hahmokertajiin” saman lailla, kuin muihinkin henkilöhahmoihin (Booth 1983, 212). Kerronnan läpinäkyvyys tekee kerronnasta henkilökohtaisempaa, mikä on eittämättä hyödyllistä satiirin viestin perille saattamisen kannalta.

Romaanin heterodiegeettisen kertojan henkilöllisyys jää ratkaisematta. Hän on kaikkietävä ja empaattinen henkilöihmoja kohtaan, mutta samalla ektradiegeettinen, kertomuksen ulkopuolinen. Heterodiegeettisellä kertojalla, kuten mainittu, on kova tarve laverrella ja juuttua kuvailemaan tarinan kannalta epärelevantteja yksityiskohtia. Tällainen kertomisen ulkopuolelle harhautuminen osoittaa, että kertoja on *propia persona*, eli ikään kuin henkilöihmon kaltainen persoona (Chatman 1980, 228). Kertoja tuomitsee, jolloin hän ilmaisee moraalisia mielipiteitään (emt.). Kyseessä oleva kertojahahmo ei siis ole missään nimessä neutraali tai puolueeton. Päinvastoin, kerronta on kautta romaanin ironista. Kun lukija on päässyt kerronnan ironiasta jyvälle, sitä voi havaita jopa vapaassa epäsuorassa muodossa (Chatman 1980, 230).

Puede que sea un cáncer, a ella le da lo mismo chicha que limoná. Que nadie se imagine ni por un segundo que a estas Alturas de su ajetreada vida ella va a traumatizarse po un cáncer. Cualquier día de éstos va al hospital de de Hermanos Ameijeiras y, en caso de haya anestesia, le extirpan el tumor y adios bolita. (TD, 179.)

Voi olla että hänellä on syöpä, mutta paskaako siitä. Kenenkään ei pidä kuvitella että hän tässä raadannan täyttämässä elämässä jaksaisi ruveta kauhistelemaan syöpää. Jonakin kauniina päivänä hän menisi Hermanos Ameijeiras -sairaalaan ja jos nukutuslääkettä olisi, kasvain leikattaisiin ja hyvästi kyhmy. (ND, 146.)

Katkelma fokalisoidaan päähenkilön kautta. Kertojan ja sitä kautta tilanteen ironisuus näkyy kohdassa ”chicha que limoná”, mikä suoraan käännettynä merkitsee ”väliäkö sillä”. Kääntäjän valinta ”paskaako siitä” on vielä tehokkaampi. Kertoja hyökkää yhteiskuntaa kohtaan, jossa syöväkaltainen vakava sairaus on itse asiassa murheista pienin. Kohtauksen lopussa kuvataan kuvitteellinen tilanne, jossa kasvain poistetaan, mikäli nukutusainetta on saatavilla.

Onko kohdeteoksen heterodiegeettinen kertoja sitten epäluotettava? Vastaus on kyllä ja ei, riippuen lukijasta. Kohderomaanin kertoja antaa johdonmukaisen kuvan tapahtumista, mikä ei ole ristiriidassa implisiittisen tekijän kanssa. Rimmon-Kenan toteaa: ”[k]ertoja on luotettava, jos lukijan oletetaan pitävän kertojan tapaa välittää tarinansa ja kommentoida sitä fiktiivisen totuuden arvovaltaisena esityksenä” (Rimmon-Kenan 1991, 127). Kohderomaanin kertoja on näin ollen siis luotettava. Luotettavuus riippuu siis siitä, onko implisiittisen tekijän viesti yhteneväinen ker-

tojan kanssa. Implisiittinen lukija on saman tason tekijän kanssa samaa mieltä. Epäilyksiä kertojan luotettavuudesta voisi periaatteessa tulla, mikäli lukija kieltäytyy hyväksymästä implisiittisen lukijan roolia. Näin voisi käydä, jos lukija olisi itse vakaa Kuuban vallankumouksen kannattaja, vaikkapa itse Fidel Castro.

2.4 Metatason kerronta

Kysymys kertojuudesta liittyy vahvasti implisiittisen tekijään. Tekstin rakenteessa kertoja ja implisiittinen tekijä ovat kuitenkin eri tasojen ilmiöitä. Yksinkertaisimmillaan implisiittinen tekijä on lukijan tekstistä konstruoima kuva todellisesta kirjailijasta (Genette 1980, 140). ”Implisiittinen tekijä valitsee tietoisesti tai tiedostamatta, mitä me luemme; me päättelemme että hän on ideaali, kirjallinen tai luotu versio oikeasta kirjailijasta: hän on omien valintojensa summa” (Booth 1983, 74–75). Implisiittisellä tekijällä ei ole varsinaisesti omaa ääntä. Runollisen luonnehdinnan mukaan ”[s]e opastaa meitä hiljaa, kokonaisuuden rakenteen kautta” (Chatman 1978, sit. Rimmon-Kenan 1991, 111). Romaanikerronnassa yleensä kertoja on tekstin puhuja tai ääni, kun taas sisäis- tai implisiittinen tekijä on äänetön ja vaiti. Implisiittisen tekijän moraali ja aatteet ovat paikannettavissa teksteistä. Kohderomaanissa implisiittisen tekijän ja kertojan aatemaailma on yhteinen. Kertojan avoimen vihamielinen suhtautuminen kuvatun Kuuban yhteiskunnalliseen tilanteeseen korreloi implisiittisen tekijän asenteen kanssa.

Kun modernistisessa kirjallisuudessa kirjailija yritettiin häivyttää tekstistä, postmodernistinen kirjallisuus nosti tekijän takaisin pintaan (McHale 1987, 199). Puheet tekijän kuolemasta ovat olleet postmodernistisen kirjallisuuden ja sen tutkimuksen kulmakiviä. Asialla on toinenkin puoli; kun tekijä korvattiin tekstillä, puettiin tekijä itse asiassa vain tekstin valepukuun. Teoksen auktoriteetti, joka ennen kuului kirjailijalle, korvattiin kirjoituksella, jonka alle tekijä naamioitui. (Emt., 200.) ”Postmoderneissa kirjailijoissa on se outous, että vaikka he näyttävät hyvin tietävänsä olevansa vain funktioita, käyttäytyvät he ikään kuin olisivat subjekteja” (emt., 201). Mikäli postmodernistinen kirjallisuus käsittelee temaattisesti usein kertojuuden, (kirjallisen) auktoriteetin ja vallan kysymyksiä, nykysatiireissa teemat ovat alituisia. Postmodernistinen satiiri on juurikin nykypäivänä se muoto, joka kyseenalaistaa auktoriteetteja (Weisenburger 1995, 6). Auktoriteettien kyseenalaistaminen satiireissa näkyy esimerkkinä kerrontaratkaisuisissa. Kertojan auktoriteetti kumo-

taan tekemällä romaanin kerronnasta ”näkyvää” ja tuomalla itse tekijä (tai tämän kuva) osaksi romaanimaailmaa. Otetaan esimerkki:

Porque ésta es una historia [--] como una de tantas rosas que hinca, un novelón con espinas [--]. Ya lo aclararé en capítulo futuro, a pesar de la opinión de Pepita Grillete, mi conciencia revolucionaria, digo, mi madrina, pero a ella no le conviene que la llamen de esa manera, la perjudica; aunque esté autorirazo el folklorismo, uno nunca sabe hasta cuándo va a durar la autorización... Como iba diciendo, éste es uno de esos folletines de guajiritas pobres que llegaron sin un centavo a La Habana, y se hicieron licenciadas. Aunque en casi todos los cuentos oficialistas, no entiendo el porqué, todas debieron prostituirse, y no se alfabetizaron hasta que la revolución no triunfo. Con el tiempo he corroborado, que, en verdad, la historia se cuenta a lo comoquiera, a conveniencia de los que la cuentan. [--] Entonces, para no dilatar asunto, Cuquita fue una de ellas [--]. (TD, 60.)

Sillä tämä tarina [--] on kuin ruusu joka pistää, rakkausromaani jossa on piikkejä [--]. Selitän myöhemmin, olkoon Pepita Samusirkka mitä mieltä tahansa – hän on minun vallankumouksellinen omatuntoni, tarkoitan santería-kummitätiäni, mutta häntä ei sovi kutsua siten koska se voisi tietää hänelle harmia; vaikka folklore onkin juuri nyt sallittu, sitä ei koskaan tiedä kuinka kauan... Mutta kuten olin sanomassa, tämä on yksi niistä lukuisista tarinoista köyhästä maalaistytöstä joka saapuu tyhjätaskuna Havannaan ja lukee itsensä maisteriksi. Melkein kaikissa virallisissa tarinoissa kerrotaan, että heidän oli pakko myydä itseään ja he oppivat lukemaan [--] vasta vallankumouksen voitettua. Vasta ajan mittaan olen käsittänyt, että historiaa kirjoitetaan sen mukaan mikä milloinkin kirjoittajalle parhaiten sopii ja on edullisinta. [--] Mutta ettei tässä eksyttäisi liian kauas aiheesta, Cuquita oli siis yksi heistä [--]. (ND, 50.)

Valittu katkelma keskeyttää teoksen kerronnan. Kertoja pysähtyy muistuttamaan lukijoita, että kyseessä on romaani ja ennen kaikkea kertomus, johon tulee myös suhtautua sen mukaisesti. Kertojan tarkoitus on ilmeisesti ottaa tarinallaan kantaa niihin ”virallisiin kertomuksiin”, joita Kubaan vallankumouksesta on kerrottu. Hän lisäksi kommentoi suoraan historiankirjoitusta ja sen tietynlaista väistämätöntä subjektiivisuutta. Historiankirjoitus- kohta ei tunnu sopivan yhteen alun kevyen rakkausromaani-pohdinnan kanssa oikein yhteen. Historiankirjoitus-kohdassa implisiittisen tekijän ideologia kuultaa läpi. Kohdassa puetaan sanoiksi ajatus historiankirjoituksen totuudellisuudesta, jota tässäkin työssä on sivuttu. Keskeytyksillä hän vahvistaa ajatusta subjektiivisuudesta: kertoja ei edes yritä olla kaikkietävä ja -näkevä vaan paljastaa kertovansa vain oman

versionsa, yhden muiden joukossa. ”Selitän myöhemmin” on oiva prolepsis kuvaamaan romaanin rakennetta, jossa varsinaisen tarinan kerronta keskeytyy kertojan (tai jonkun muun äänen) toimesta. Jaariteltuaan kertoja ikään kuin keskeyttää itsensä, ja palaa takaisin romaanin tarinan pariin.

Postmodernistiselle kirjallisuudelle tyypillinen korostunut metafiktio näkyy kohderomaanissakin. Kertoja vihjaa olevansa romaanin kirjoittaja. Välillä hän kysyy neuvoa lukijalta tai toiselta kertojahahmolta, omaltatunnoiltaan. Postmodernistisessä kirjallisuudessa fiktion maailman näennäinen ”todellisuus” tuhotaan, vaikka siinä usein ”flirttaillaankin” todellisten historiallisten faktojen kanssa. (McHale 1987, 197.) Täten meidän todellisesta ”todellisuudestamme” tulee vain yksi fiktion taso. Toisin sanoen raja todellisuuden ja fiktion todellisuuden välillä venyy niin, että tekijästä tulee kertomuksen hahmo. Moniin postmodernistisiin romaaneihin kuuluu topos kirjailijasta pöytänsä ääressä, joka kirjoittaa kyseessä olevaa romaania. (Emt., 198.)

Teoksen loppua kohden läpinäkyvä kerronta kiihtyy. Romaanin viimeisessä luvussa kertoja nousee ikään kuin luojan osaan herättäessään henkiin erään jo kuolleen henkilöahmon. María Regla kuolee, kun rappeutunut kotitalo romahtaa hänen niskaansa. Kertojalla on kuitenkin kyky herättää tämä henkiin:

Pero la vida es así, un novelón tipo La Novela de Aire, un culebrón venezolano. Hablado de culebrón venezolano. ¿Por qué no la revivimos? En los culebrones venezolanos cuando se quiere se puede. ¿Por qué no la ponemos a funcionar otra vez? Con lo que ella lo ansía. (TD, 344.)

Mutta sellaista on elämä, samanlaista kuin siinä venezuelalaisessa saippuaopperassa Kertomus ilmasta. Kun nyt kerran saippuaopperat tulivat puheeksi, miksemme vain herätä häntä henkiin? Niinhän saippuaopperoissakin tehdään, niissä tehdään ihan mitä lystää. Miksemme pane häntä taas liikkelle? Hän haluaisi sitä varmasti. (ND, 282.)

Kertoja korostaa, miten hänellä on kaikki valta. Hän lausuu koko romaanin aloittavan rukouksen, jonka tarkoitus on ilmeisesti herättää kuolleet henkiin. Rukouksen jälkeen Kohtaus alkaa uudestaan, mutta tällä kertaa talo ei romahda.

2.5 Satiirinen kerronta ja kirjoittamisen vapaus

Romaanin kerronta on kiinteä osa sen satiiria. Kertoja(t) ja implisiittinen tekijä tuottavat yhdessä romaanin satiiria, mutta sen lisäksi koko kerronnan voi tulkita satiiriseksi. Kerrontaratkaisulla on laajempi merkitys, ja siitä muodostuu yksi teoksen teemoista. Kertominen ja kirjoittaminen muodostuvat yhdeksi teemoista heti romaanin alussa: ”No soy la escritora de esta novela. Soy el cadáver.” (*TD*, 13.) ”En ole tämän kirjan kirjoittaja. Olen sen ruumis.” (*ND*, 13.) Kertoja ikään kuin pesee kätensä tarinasta toteamalla, että hän on ruumis, joka ei ole fyysisesti kirjoittanut sanaakaan. Käsienpesu toimii satiirisena kommenttina sensuurille: romaanin maailmassa kukaan ei uskalla ottaa vastuuta kerronnasta.

Pero si lo que trato de contar es una historia inocente, inocentísima, de esas simples, de diálogos durasianos, donde los personajes dan vueltas y más vueltas y no dicen nada, ni sucede nada, y el principio es igualito al final; como para poder hacer una película que cueste mucha plata [--] Es una inocentada lo que me propongo (*TD*, 170.)

Mutta enhän minä muuta kuin yritän kertoa viattoman tarinan, se on maailman viattomin juttu, yksinkertainen tarina durasmaisin dialogein, missä henkilöhahmot vain kiertävät kehää eivätkä sano mitään, mitään ei tapahdu ja loppu on samanlainen kuin alku, sen voisi vaikka filmata, se tulisi halvaksi [--]. Enhän minä muuta kuin kertoisin viattoman tarinan. (*ND*, 139.)

Katkelmassa ekstradiegeettinen kertoja vakuuttelee omatunnon, että hänen kertomansa tarina on viaton. Kerronnassaan hän yrittää vältellä, siinä vaihtelevasti onnistuen, kaikkea sellaista, joka saattaisi aiheuttaa hankaluuksia.

Romaanissa on pienemmässä roolissa eräs kiinnostava kertojahahmo. Hahmo ei varsinaisesti itse kerro, siis ollen kuljeta kerrontaa eteenpäin, mutta hän valvoo kerrontaa. Valvova hahmo on nimeltään Pepita Grillete, suomeksi Pepita Samusirkka, mikä viittaa *Pinocchio* -sadun kuuluisaan omatuntoon. Pepita edustaa romaanissa ”vallankumouksen omatuntoa”. Pepitan voi tulkita joko kertomusmaailman ulkopuolisena hahmona eli jonkinlaisena aaveena tai kertojahahmon tajuntaan kuuluvana sivuääninä. Hän kommentoi, varoittaa ja hyssyttelee heterodiegeettisen kertojan sanomisia: ”No juegues con candela, te vas a quemar, te lo vengo advirtiendo desde hace rato, deja

las ironías y los chistecitos p'al parque" (TD, 311). "Älä leiki tulella, poltat vielä itsesi, montako kertaa sinua pitää varoittaa, unohda ironia ja vitsinvääntö" (ND, 254). Pepitan ääni on merkitty tekstiin aina suluissa. Hahmo varoittaa kertojaa liian avoimesta kerronnasta. Hän ilmestyy kerrontaan päällepäin sattumanvaraisissa kohdissa: välillä heterodiegeettinen kertoja saa irvailta presidentti XXL:n puhetyylille, välillä pienkin lipsahdus saa Pepitan kommentoimaan. Seuraavassa katkelmassa [Ä1] on heterodiegeettisen kertojan ääni, [Ä2] puolestaan markkeeraa Pepita Samusirkkaa.

[Ä1] La gente me cuenta historias, y no puedo quedarme tan tranquila [--] me pongo a escribir. Sobre todo si el que contrata es una alma en pena, no puedo renunciar [--]. Me secrete en el oído que todo sucedió más o menos así, de la siguiente y cursi manera: Una mujer soltera, habitante de una isla musical y pretenciosa [--] necesita es un tronco de bolero para ponerse a sonar. Verdad es que no tengo ni idea de cómo se fiel a la cabrona verdad, quizás lo mejor sea iniciar la dramaturgia, como hacían los ex soviéticos con los cuentos infantiles, no tenían ni pies ni cabeza, y al final siempre encontrabas una moraleja. [--] De cualquier manera, es lo mismo, los dos empiezan siempre igual: Èrase que se era una mujer apasionadamente enamorada [--]. [Ä2] Oye, no te me hagas literaria, que en la cola del pan es en lo primero que hay que estar [--] el papeleo intellectual no da de comer y lo único que trae es problemas... [Ä1] Problemas politicos. [Ä2] Eso lo dijiste tú, no vengas a perjudicarme. Mira que soy tu conciencia, tu Pepita Grillete. (TD 166–168.)

[Ä1] Ihmiset kertovat minulle tarinoita enkä voi olla rauhassa, vaan [--] ryhdyn kirjoittamaan. Ja jos kertoja on vielä kaiken huipuksi kiirastulella kärsivä sielu en voi perääntyä [--]. Hän kuiskaa äitelällä äänellä korvaani, että kaikki tapahtui suurinpiirtein seuraavasti: Musikaalisella ja omahyväisellä saarella asui yksin nainen [--] tarvitsi hitonmoisen boleron voidakseen unelmoida. [--] Minulla ei itse asiassa ole aavistustakaan miten helvetissä onnistun kertomaan tarinan totuudenmukaisesti, tehdä samoin kuin entiset neukat saduille, joissa ei ollut päätä eikä häntää mutta lopussa kuitenkin aina joku opetus. [--] Kai se on yhdentekevää, alku pysyy kumminkin aina samana: Olipa kerran intohimoisesti rakastunut nainen. [Ä2] Hei, älä nyt yritä olla liian kirjallinen, leipäjono tulee ennen kaikkea muuta [--] (kirjallisuus ei täytyä vatsaa eikä siitä sitä paitsi seuraa kuin ongelmia...) [Ä1] Poliittisia ongelmia. [Ä2] (Sinä sen sanoit, älä rupea hommaamaan minulle harmeja. [--] Minä olen sinun omatuntosi, Pepita Samusirkka [--]. (ND, 136–137.)

Katkelmassa ensimmäinen ääni, [Ä1] on varsinainen kertojaääni. Toinen ääni [Ä2] on kommentoiva ja kerrontaa keskeyttävä ääni, joka ilmestyy muutaman kerran romaanin aikana. Samusirkka, kertojahahmon omatunto tai itesesensuuri, varoittaa kirjoittamasta tietyistä asioista. Kertoja reflektoi kertomisen vaikeutta ja kertomista vaikeuttaa entisestään ääni, joka muistuttaa siitä mitä saa, sosialistisen kontekstin huomioon ottaen, kertoa ja mitä ei. Kertoja ja itse kerronta on kohde-romaanissa tehty tällä tavoin näkyväksi ja samalla ne ovat asetettu satiirin kohteeksi. Esimerkistä (jonka dialogi on monen sivun mittainen) käy ilmi se, miten jokaisen kertomuksen takana on joka kerta valinta siitä *miten* tarina järjestyy ja kerrotaan. Kohtauksessa satirisoidaan sitä, miten sensuuri vaikuttaa tähän valintaan. Postmodernistisessä kirjallisuudessa leikitään usein kertovilla tasoilla. ”Näin ne [kertovat tasot] kyseenalaistavat todellisuuden ja fiktion rajan tai vihjaavat, ettei todellisuutta irrallaan sen kertomisesta ehkä olekaan” (Rimmon-Kenan 1991, 119). Postmodernistisessä romaanikerronnassa kerronnan konventionaaliset alistussuhteet kääntyvät usein päälälleen (Tammi 1992, 30). Tämä näkyy esimerkiksi siinä, miten kertoja kommentoi omia ratkaisujaan, puhuttelee lukijaa suoraan, väittelee muiden kertojaäänien kanssa sekä keskeyttää ja lörpöttelee. Seuraavassa katkelmassa Pepita aiheuttaa lisää harmeja kertojalle:

[Ä2]Enjuágate la boca antes de hablar conmigo [--] y trata de dejar bien parados a mis personajes preferidos, porque si no te voy a dar una echá p’alante [--] tus próximas vacaciones serán en el tanque [--]. Me voy, pero sólo digo hasta luego [--]. ¡Òyeme, qué pesada! Menos mal que hasta aquí he logrado enmudecerla bastante, y he podido sentar mis bases de respeto y consideración a mi labor de transcriptor. (TD, 280.)

[Ä2] Pese suusi ennen kuin puhut kanssani [--] ja yritä esittää suosikkihenkilöni hyvässä valossa, sillä jos et sitä tee, ilmiannan sinut [--] että seuraavan loman vietät vankilassa. [--] Minä häivyn, mutta sanon vain näkemisiin [--]. [Ä1] Että voi olla rasittava! Olen tähän asti onnistunut vaientamaan hänet ja vaatimaan itselleni kunnioitusta kirjoittajana. (ND, 228–229.)

Pepita edustaa sensuuria ja omaatuntoa, jonka voi tulkita olevan toisaalta myös kertojan sisäinen ääni. Pepita ei itse pääse kertomaan, vaan keskittyy kontrolloimaan heterodiegeettisen kertojan sanomisia. Rakennetta laajemmalla tasolla Pepita on loistava tapa kuvata myös itesesensuuria, jota suljetussa yhteiskunnassa elävät joutuvat usein harjoittamaan. Kaikki kertominen on vaarallista.

3 Te di la vida entera ja satiirin teemat

Tutkielman toisessa luvussa käsiteltiin kohderomaanin kerrontaa. Tässä luvussa keskitytään sen tematiikkaan eli satiirin kohteisiin. Ensimmäisessä käsittelyluvussa esiin tulleet seikat kulkevat toki koko ajan mukana, sillä tematiikkaa on mahdotonta tutkia ottamatta huomioon kerrontaa. Yhtäältä tarkoituksena on tutkia ja tunnistaa ne teemat tai myytit, joiden kumoamiseen satiiri pyrkii. Toisaalta tarkastellaan sitä, miten myyttien purku tapahtuu. Satiiria tarkastellaan sen paljastavaa luonnetta silmällä pitäen. Mukana kulkee eräänlaisena pohjavirtauksena postmodernistisen kirjallisuuden konventioiden tiedostaminen, sillä kohdeteos on eittämättä satiirin lisäksi postmodernistinen romaani. Postmodernistisuus pyritään kuitenkin jättämään vielä sivurooliin, sillä ajatuksena on tässä luvussa käsitellä nimenomaan satiirin teemoja ja niiden rakentumista. Viimeisessä luvussa palataan postmodernismiin, kun kohdeteos liitetään laajempaan kontekstiin.

Nykysatiirintutkijat ovat vakuutelleet, ettei satiiri ei ole lainkaan ummehtunut moodi. Satiiria on puolustettu muun muassa muistuttamalla siitä, että satiirilla on ollut tärkeä rooli romaanimuodon synnyssä ja myöhemmin postmodernistisen kirjallisuuden hyökätessä modernistisen kirjallisuuden konventioita vastaan. (Weisenburger 1995, 4.) Satiirin hieman vanhanaikainen leima johtuu narratologiapainotteisen lähestymistävän läpimurrosta kirjallisuudentutkimuksessa. Tässä suhteessa satiirin pitäminen vanhentuneena on ymmärrettävää ja itse asiassa totta: satiirintutkimus ei ole tähän päivään mennessä tullut lähemmäksi kirjallisuudentutkimuksen kerrontateoreettista virtausta. Käytännössä tämä näkyy siinä, ettei satiiria ole tutkittu juurikaan kertomuksen teorian näkökulmasta. Voidaan toki pohtia, mikä oikeastaan on oleellista satiirin tutkimisessa. Onko lopulta tärkeää ”näperrellä” satiirin rakenteen kanssa tutkimalla satiirin kertojia tai kerronnan tasoja? Vai onko satiiria tutkittaessa sittenkin tärkeintä löytää ja osoittaa sen kohteet? Tässä työssä pyritään ottamaan huomioon satiirin temaattinen, narratiivinen ja kontekstuaalinen taso. Yleisesti on toki todettava, että satiirin teemojen tutkiminen on oleellista ja tärkeää. Satiirin teemoja tutkimalla selviää, mihin satiirilla oikeastaan pyritään. Eikä pyrkimys ole sen vähäisempi kuin ”muuttaa maailmaa”.

Satiirin reformointipyrkimyksiä käsitellään kirjallisuudentutkimuksessa usein vain kirjallisena ilmiönä (Bloom & Bloom 1979, 18). Pitää kuitenkin muistaa, että satiiri on taiteena poleemista:

sen potentiaali muutoksen luomiseen voi olla muutakin kuin vain symbolinen. Vaikka satiirilla ei korjattaisi epäoikeudenmukaisuuksia tai muutettaisi poliittisia järjestelmiä, sillä voidaan muuttaa yksilön ajattelutapaa: ”satiiri vetoaa (yksilön) yksityiseen käsitykseen soveliaisuudesta, sympatiasta ja pelosta [--]. [Satiirin] koettuaan lukijan sosiaalisen ymmärtämisen potentiaali ja itsetuntemus paranevat suhteessa aiempaan. (Emt., 18–19.) Satiiri siis voi muuttaa ainakin yksilön ajattelutapaa.

Tässä luvussa tehdään näin ollen ”perinteistä” temaattista satiirianalyysiä. Käsiteltäviä teemoja ovat tiivistetysti erilaiset vastadiskurssit. Satiirin keinoin halutaan kunnianhimoisesti kumota sosialistisen Kuuban virallinen, voittoa korostava diskurssi. Satiiriin keinoihin kuuluvat vahvasti aggressio ja väkivalta. Ne kiteytyvät usein groteskeiksi piirteiksi joihin kuuluu ruumiillisuuden, etenkin sen alapuolen korostaminen. Groteski toimii myös iloittelun ja kritiikin välineenä. Suurin yksittäinen pilkan kohde on romaanissa presidentti XXL, mutta hänkin edustaa jotakin laajempaa, ideaa ja ideologiaa, johon satiirin pilkka lopulta viittaa.

3.1 Satiirin sävyjä

Kuten johdannossa on todettu, satiirin määrittely on moninaista ja jopa ristiriitaista. Moninaisuuden ongelma sivuutetaan (tässäkin tutkielmassa) pitämällä katse, melko tiukastikin, kohderomaanissa. Luvussa on tarkoitus hahmottaa kohdeteoksen kautta, mitä tai minkälaista satiiri on nykyromaanin kohdalla. Tässä tutkielmassa toimitaan myös päinvastoin: teoriaa suhteutetaan kohdeteokseen ja toisaalta kohdeteoksesta teoriaan.

Vanhemmalle satiirille à la Pope tai Twain oli korjaava eetos tyypillinen. Nykysatiireissa tilanteen tai asioidentilan korjaaminen ei ole enää pääosassa. Niitä pidetään sen sijaan luonteeltaan rappeuttavina. Kuten Valentine Cunningham on oivallisesti todennut: ”[There] is [n]o Deus in this Machina” (Cunningham 2007, 419). Satiireissa ei juuri ole onnellisia loppuja; tuho jää jylhämään satiiriseen romaaniin vielä sen lopetuksen jälkeenkin. Nykysatiireissa (postmodernistiiseen ajatteluun kuuluva) epäusko suuria kertomuksia kohtaan näkyy etenkin satiireissa: se on keskeisessä osassa, kun ”postmoderni kirjoittaja [miksei kertoja] kyseenalaistaa ja kukistaa auktoriteetteja.” (Weisenburger 1995, 6.) Satiirien historiallinen konteksti ei ole enää porvariyhteis-

kunta, vaan ympäriinsä repsottava, hahmottomaton ”megabyrokraattinen” informaatioyhteiskunta (emt.).

Kohderomaanissa satiirin kohteiksi joutuvat useat tahot. Muun muassa politiikka, kulttuuri, ja populaarikulttuuri saavat siinä kyytiä. Sävyssä, joilla eri asioita käsitellään, on kuitenkin eroja. Välillä satiiri on pisteliästä, välillä lempeää riippuen siitä, mitä tosiasiaa satirisoidaan.

¡Qué ganas de decidir tenían todos! ¡Qué complejo de poder! A la larga, la aspiración máxima de cada cubano es ser como XXL. He ahí el origen de nuestras desgracias, la obsesión de ser como lo sueño Martí. Estamos jodidos por culpa de la fijación que tenemos con Talla Super Extra, por la influencia tan malévolamente hipnótica que aún ejerce sobre la población; es que nos levantamos y nos acostamos hablando de él. (*TD*, 185.)

Kaikki ihmiset halusivat päättää kaikesta! Mikä vallanhimo! Viime kädessä jokaisen kuubalaisen suurin haave on päästä XXL:ksi XXL:n paikalle. Siinä on meidän onnettomuutemme ydin, pakottava halu tulla José Martín unelman veroisiksi. Kaikki menee päin helvettä koska Super Extra Largella on niin tiukka ote meistä ja hän kykenee hypnotisoimaan koko kansan, mehän puhumekin hänestä aamusta iltaan. (*ND*, 151.)

Ihmislunne kuvataan vallasta sokaistuvaksi: vaikka presidenttiä kritisoidaan, tosi asiassa kuka tahansa olisi valmis vaihtamaan hänen kanssaan paikkoja. Satiirin kohteena on ihmisen luontainen halu valtaan ja halu saada enemmän. Romaanissa kyseinen kuvio esiintyy useammankin kerran: myönnetään, että ihmiset luonnostaan havittelevat valtaa ja materiaa. Sitä ei kuitenkaan esitetä kriittisessä valossa, vaan ikään kuin luonnollisena. Sosialismi esitetään puolestaan jonakin, mitä ei kansan taholta haluttu. Vallankumous hiipi huomaamatta havannalaisten elämään sillä välin, kun kansa keskittyi siihen mitä se parhaiten osasi: juhlimiseen. On kuitenkin selvää, kenen puolella implisiittinen tekijä on alusta asti. Vaikka kertoja hieman nuhtelee kansalaisia liian rennosti elämänmenosta, annetaan se samalla anteeksi ikään kuin inhimillisyyden nimissä. Kertoja on siis kohtauksessa(kin) melko lempeä. Romaanista välittyy kuva Havannan asukkaista mukavuudenhaluisina, hitaina ja räävittöminä. Toisin sanoen siinä esitetään, että kuubalainen lunne rakastaa hauskanpitoa ja ruumiin nautintoja ja tämä on täysin inhimillinen piirre. Jopa siinä määrin, että vallankumouskin ikään kuin voitti hieman ”vahingossa”, sillä välin kun ihmiset keskittyivät juhlimiseen. Kertojan mukaan kansa huomasi liian myöhään, mitä oli tapahtunut.

Kansan osallisuus vallankumoukseen kyseenalaistetaan romaanissa, mikä on viralliselle diskursseille päinvastaista.

Kohdeteoksessa yhteiskunnallinen konteksti ei ole edellä mainittu informaatioyhteiskunta, vaan absurdirävyttävä megabyrokraattinen ja järkälemäinen sosialistinen systeemi.

Satiirin kohteena on toisin sanoen sosialistisen järjestelmän kömpelyys ja byrokraattisuus. Räävittömyyden ja ruumiin alapuolen yhdistäminen poliittisen järjestelmän kimuranttisuuteen luo romaanille tyypillistä satiiria.

Al compañero secretario general del partido le habían tatuado, [--] a todo lo largo de su miembro, sexual y no político, encima de pellejito, vaya, el siguiente texto: Renopla. [--] [L]a frase sólo se podía leer [--]: Recuerdos de Constantinnopla. La reunión se extendió, tomó días, y una envergadura tremenda. Fue nombrada una comisión de expertos en tatuajes, paleografía, erecciones y pajas, para revisar el sexo del secretario general. Hasta invitaron a un científico soviético del KGB, especialista en penes micrófonos. (TD, 114–115.)

Puolueen alakomitean pääsihteerille oli tatuoitu [--] koko elimen, siis sukupuoli- ei poliittisen elimen, pituudelta seuraavat kirjaimet Mulista. [--] tekstin saattoi lukea kokonaisuudessaan: Muisto Konstantinopolista. [--] Kokous venyi päiväkausien mittaiseksi ja paisui ihan mahdottomaksi. Nimitettiin komissio, jossa oli asiantuntijoita tatuoinnin, paleografian, erektion [--] alalta, tutkimaan pääsihteerin sukupuolielintä. Paikalle kutsuttiin jopa penismikrofoneihin erikoistunut neuvostotiedemies KGB:sta. (ND, 96.)

Valittu esimerkki on kohderomaanin satiiria tyypillisimmillään. Siinä yhdistyy ruumiin alapuoli, ronski kuvasto ja pirullinen nauru yhteiskuntakritiikkiin. Kohua ja huolta herättänyt aihe on pääsihteerin sukupuolielin, jonka koon varmentamiseksi perustetaan komissio asiantuntijoineen. Kohtauksessa ruumiin alapuolen toiminnot nousevat pääosaan ja samalla näytetään koko toiminnan absurdius. Samaan lyhyeen tilaan on saatu byrokratiaa edustava puolueen alakomitean sihteeri, varta vasten koottu komissio sekä itse KGB. Lukija huomaa, että poliittinen energia ja aika käytetään melko erikoisiin tapauksiin. Temaattisella tasolla katkelma arvostelee poliittista järjestelmää siitä, että se kuluttaa aikansa turhanpäiväisyyksiin. Satiirinen kohtaus huipentuu KGB:n edustajan saapuessa paikalle. Viimeinen pilkka osuu KGB:hen, jonka vakoilulaitearsenaali ulot-

tuu nähtävästi myös yllättäviin paikkoihin. Yllättäviä asioita yhdistelemällä luodaan satiiria, jolla on koomista pintatasoan syvällisempi viesti.

Romaanissa hyökätään verbaalisesti valtaapitäviä kohtaan, muun muassa nimittelyn ja sarkasmin avulla. Castroa kuvaavaa presidenttihahmoa kutsutaan muun muassa nimillä XXL ja Super Extra Large yhtäältä liioittelun vuoksi, toisaalta kuvaamaan tämän vallanhimoa. Aggressioon kietoutuu usein leikki, joka voi ilmetä esimerkiksi sanaleikkienä. ”¿Cómo se dice período especial en francés? *Quescases*. ¿Y en portugués? *La resingasao nacional*. ¿Y en chino? *Te toca un tin*. ¿Y en japonés? *T’o quita’o*. ¿Y en árabe? *Barba embaraja la jama*. Y XXL, de comandante en jefe, se convirtió en comediante en jefe.” (TD, 102.) Miten ´rauhanaikainen´ poikkeustila sanotaan ranskaksi? *Çuolettournii*. Entä italiaksi? *Alati parsatta*. Entä kiinaksi? *Saisiki pitsan itkin*. Japaniksi? *Tokituli papupula*. Arabiaksi? *Halvalla ilmaa ahmii*. Ja XXL muuttui sankarillisesta komendantista komediasankariksi.” (ND, 86.) Suomenkieliseen käännökseen on saatu taidokkaasti välittymään alkuperäisten sanaleikkien idea: niissä pilailtaan ruoan puutteen ja sen lisäksi XXL:n kustannuksella. Alati toistuva huvittelu komendantti ja komedia -sanojen samankaltaisen kirjoitusasun kanssa, esiintyy useita kertoja romaanissa.

Satiiri tuomitsee tarkoituksenaan vahingoittaa kohdettaan. Tuomitseminen nostaa asioiden absurdiuden esiin ja liittyy siten paljastamisen pyrkimykseen (Test 1991, 28). Satiireissa pyritään paljastamaan todellisuus kulissien takana. *Te di la vida entera* -romaanin paljastama totuus on moraalinen ja poliittinen. Se haluaa paljastaa, miten paljon ihailtakin Kuuban poliittinen järjestelmä on vapauttava rajoittava diktatuuri. Satiiria onkin rinnastettu sosiaaliseen dokumenttiin (social documentary), joka näyttää katsojalle kuvan yhteiskunnasta sen uhrien näkökulmasta (Weisenburger 1995, 142–143.) Nykysatiirit kuitenkin harvoin muistuttavat dokumenttia, sillä niissä ei ole useinkaan tilaa humanille kanssaihmissen ymmärtämiselle. Niissä kuvattu maailma herättää lukijassa antipatian, inhon ja jopa silkan kauhun tunteita. Kohderomaaniimme dokumenttiversaus sopii itse asiassa hyvin. Siinä on helposti paikannettavissa niin sanotusti hyvät ja pahat, tai oikeastaan syyttömät ja pahat. Tosin antipatian lisäksi lukijassa herää suru ja sääli. Satiiri on usein nähty jopa vallankumouksellisena lajina, sananvapauden pioneerina, jolla on lupa paljastaa ihmisten paheita (Kivistö 2007, 14). Luvasta voi olla kuitenkin montaa mieltä, sillä suljetuissa yh-

teiskunnissa, kuten Kuubassa, ei satiirin paljastamia ”totuuksia” katsota hyvällä. Michael Seidel on osuvasti todennut: ”Satiirikko on aina turvallisuusriski” (sit. Weisenburger 1995, 145).

Satiireista löytyy toisinaan raskaaksi käyvän paljastamisen lisäksi paljon huumoria ja naurua, joka suuntautuu moneen suuntaan. Naurulla on satiireissa eri funktioita: toisinaan se on hyväntahtoista ja toisinaan sen tarkoitus on vahingoittaa ja tuomita. Nauru on avain muutokseen niille, joi- ta on naurattanut (Test 1991, 23). Sen sijaan naurun kohteita, jotka ovat satiireissa usein reaali- maailmassa olemassa olevia henkilöitä tai ilmiöitä, ei useinkaan naurata. Nauru on kyllä läsnä synkimmissäkin satiireissa, mutta sitä ei herätä vain koomisuus, vaan myös pelko, voitto tai vaika- kapa yksinkertaisesti ihmisten tyhmyys. (Emt., 26.) Satiirinen nauru voi olla myös puhtaasti ver- baalista ja pilailevaa, jolloin lukijan ei ole pakko pohtia satiirin kriittistä sanomaa tai moraalia, vaan hän voi pelkästään nauttia satiirikon piikittelystä (Kivistö 2007, 15). Naurun tarkoitus on myös keventää satiirien synkkää sanomaa. *Te di la vida entera* -romaniakin voi lukea melko su- juvasti välittämättä sen poliittisesta sanomasta. Lukija voi halutessaan valita, kiinnittääkö huomi- onsa sen räävittömään huumoriin vai satiirisuuteen, romaanissa nimittäin on myös puhdasta ko- miikkaa. Useimmiten nuo seikat tosin ilmenevät yhteen kietoutuneina: rääviton huumori tai ko- miikka yhdistyy vakavaan viestiin, jolloin naurun takana piilevä vakavuus paljastuu (emt.). Sati- irin elementit aggressio, tuomitseminen, leikki ja huumori (Test 1991, 5) toimivat satiireissa erik- seen ja yhteen kietoutuneina.

3.2 *Te di la vida entera* nykysatiirina

On todettu, että satiirisuus on leimallista 1900-luvun ilmapiirille ja kirjallisuudelle, vaikkakin väitteeseen on kyseisen ajan kirjallisuudentutkimuksessa suhtauduttu ristiriitaisesti. Northrop Frye julisti vuonna 1944, että satiiri ei puhuttele enää 1900-luvulla, sillä siitä on tullut väljähty- nytä ja ”homeista”. Essee vaikutti moniin sitä seuranneisiin satiirin tutkimuksiin. (Weisenburger 1995, 3.) Fryen mielestä satiiri ei osallistunut juurikaan 1900-luvun taiteen kumouksellisuuteen, joten hän piti sen roolia tuon ajan kirjallisuudessa vähäisenä. Fryen mukaan satiiri on rationalisti- nen diskurssi, joka suuntautui paheisiin ja hyveisiin keskittyen hyvään käytökseen ja oikeamieli- seen ajatteluun (emt.). Weisenburgerin mukaan tällainen ”generatiivisen” satiirin määritelmä ei sovi moniin 1900-luvulla kirjoitettuihin satiireihin, joille ominaista on ollut nimenomaan kumo-

uksellisuus ja hierarkioiden ylösalaisin kääntäminen, degeneratiivisuus. (Emt., 3–5.) Nykysatiirit ovat hajottavia ja juuri se pirstaleisuuden lisäksi luonnehtii postmodernistista fiktiota, jonka tyyppilliseksi edustajaksi lukeutuu muun muassa Thomas Pynchon. 2000-luvulla on jopa todettu, että 1900-luvulla oli mahdotonta olla ”ei-satiirinen” (Cunningham 2007, 400). 1900-luvun historian tapahtumat ja diktaattorit ovat luoneet hedelmällisen kasvualustan satiireille ja tyyllilaji on kuukoistanut aina diktatuurien jälkeen ja niiden aikana (emt.). Satiiri on toiminut totalitaristisissa yhteiskunnissa sorrettujen äänenä, tosin usein metaforiin tai muilla tavoin kieleen kätkeytyneenä.

Lajiin perustuvat luokittelut eivät nykyromaanien kohdalla enää päde. Nykyromaanit ovat sekoituksia, joiden sekoittajana toimii usein juuri satiiri. Satiiri voi tunkeutua kaiken tyyppiseen fiktion: esseisiin, dekkareihin, fantasiaan, feministiseen ja postkoloniaaliseen kirjallisuuteen tai vaikkapa koomiseen fiktion. (Cunningham 2007, 400.) Esimerkiksi *Te di la vida entera* -romaanin satiirin ”isäntälajeja” ovat dekkari, poliittinen romaani ja kuubalainen maagisrealistinen romaani. Romanin eri tyylit nivoo yhteen satiiri. Satiirilla ja postmodernistisella romaanilla on paljon samankaltaisuutta. Kuten seuraavassa luvussa tullaan näkemään, postmodernistiselle kirjallisuudelle on ominaista intertekstuaalisuus. Myös satiirikkojen on todettu olevan vannoutuneita intertekstuaalisia (emt., 404). Satiireissa viitataan toisiin teoksiin ja katsotaan usein ajassa taaksepäin

3.3 Satiirin ruumiillisuus

Vaikka ruumiillisuus ei ole satiirin varsinainen teema, on se otettava käsittelyyn. Ruumiillisuus ja tässä tapauksessa nimenomaan groteski ruumiillisuus, liittyy tiiviisti yhteen satiirin kanssa. Kohderomaanissa groteski on keino, jonka avulla satiirinen viesti saadaan välitettyä. Groteski edustaa kohderomaanissa aggressiota, toisin sanoen se alentaa ja tekee naurettavaksi. Satiirin ruumiillisuuden pohjavirtaus on inhotus. Onkin sanottu, että satiiri on ”ylösalaisin kääntyneen vatsan esteetiikkaa” (Cunningham 2007, 409). Groteski liittyy vahvasti karnevaaliin, jolla on taas puolestaan yhteys satiiriin. Niinpä groteskin lähtökohtia ja piirteitä hahmotellaan seuraavassa hieman.

Satiirin ja karnevaalin erottaminen toisistaan on vaikeaa ja toisaalta karnevaalisatiireissa satiirin kohdetta on vaikea määrittellä. Voidaan todeta, että groteskin leimaava piirre on ambivalenssi.

(Willman 2007, 70.) Karnevaalin aikana yhteiskunnassa vallitsevat roolit käännetään pääläelleen, jolloin narrista tulee kuningas. Muissa kuin karnevaalisatiireissa, kuten dystopioissa tai juvenaalissa satiirissa kohde on helpommin jäljitettävissä. Kohderomaanissa tietyt satiirin kohteet on helppo havaita, mutta siinä esiintyy myös karnevalistisia elementtejä, joita käsitellään seuraavaksi. Aluksi esittelen romaanissa esiintyvän täysin kirjaimellisen karnevaalikohtauksen.

Presidentti XXL järjestää karnevaalit:

En seguida vuelven a escuchar, a través de las bocinas de la avenida, la voz ronca y contundente de XXL, anunciando la reedición de los carnavales, prohibidos hasta ese momento. Nadie se extrañe, siempre tendrá que haber fusilamientos para que haya carnavales. Para entretener. En cuanto la gente se emborrache y olvide, suspenden de Nuevo las carrozas y la arrolladera [--] [D]iluímos la memoria en el ron casero [--] al rato meamos, expulsamos la memoria incrustada [--]. El pueblo enjuga los lagrimones, y de las trágicas anécdotas sacan la letra de una conga [--]. (TD, 215.)

Saman tien kuuluu kadun kovaäänisestä XXL:n tyrmäävän käheä pihinä, joka ilmoittaa, että siihen asti kielletyt karnevaalit sallitaan jälleen. Kukaan ei hämmästy, karnevaalit saadaan aina silloin, kun joku on teloitettu. Että ihmisten mieli muuttuisi. Kun väki juopuu ja unohtaa, karnevaalit kielletään taas. [L]juotamme muistomme kotitekoiseen rommiin [--] sitten [--] muistot valuvat ruumiistamme kusen mukana. [--] Siinä silmänräpäyksessä kansa kuivaa kyneleet ja keksii surullisesta tarinasta sanat congaan. (ND, 177.)

Kohderomaanissa karnevaalia ei bahtinilaisittain eletä, vaan näytellään. Vaikeudet sepitetään lauluiksi, jotta päästäisiin tanssimaan. Romaanissa karnevaalin funktio on saada ihmiset unohtamaan kauheudet. Karnevaalin hierarkioiden ylösalaisin kääntäminen voi Willmanin mukaan johtaa siihen, että karnevaali vahvistaa vallitsevaa järjestystä (Willman 2007, 73). XXL:n järjestämä karnevaali toimii vahvistavasti. Lisäksi se ei ole uutta synnyttävä, vaan pikemminkin makaaberi näytelmä.

Ruumiillisuudella satiireissa tarkoitetaan muun muassa ruoan, seksuaalisuuden ja ulosteiden kuvausta. Nykysatiirit ovat siis usein groteskeja, muodoltaan epämuodostuneita. Satiirin voima pii-lekin juuri epämuodostuneisuudessa, josta juontaa sen katartisuus. (Cunningham 2007, 401). Sa-

tiireissa kuvataan kurjia, epämuodostuneita ruumiita usein hyvin hausalla tavalla mutta useimmiten niiden *ei* ole tarkoitus naurattaa. Groteskia on tutkittu taiteessa paljon ja sen olemusta on luonnehdittu ristiriitaisesti. Pääpiirteittäin groteskin tutkimuksesta voidaan erottaa kaksi linjaa, jotka ovat lähes vastakohtaisia. Wolfgang Kayser näkee groteskin outona, vieraana ja epäinhimillisenä maailmana. (Willman 2007, 83.) Maailman outouden takana vetelee naruja jokin synkkä voima, jota on mahdotonta tavoittaa. Meidän tuntemamme maailma on muuttunut vieraaksi ja pelottavaksi. Groteskiin sisältyy (pelottava) yllätys ja kuiluista esiin ryömivä nimeämätön kauhu. (Kayser 1963, 184.) Maailman vieraaksi muuttuminen ja sen aikaansaama yllätyksellisyys muodostaa groteskin vaikutuksen (Willman 2007, 83). Siinä missä maailma muuttuu pelottavaksi ja vieraaksi, muuttuu myös ruumis. Päähenkilön ruumis, joka ennen kuvattiin ulkoapäin, ulkonäköön keskittyen, muuttuu eräänlaiseksi sisäiseksi maailmaksi. Tämän muutoksen myötä etenkin vatsa ja sen toiminnot (ja toimimattomuus) nousevat keskiöön. Ruumiin kuvailu supistuu (tai laajenee näkökulmasta katsoen) sen toimintojen kuvaukseksi. Groteski ruumis on universaali ruumis, joka ei ole varsinaisesti kenenkään (Bahtin 2002, 282). Kohderomaanin ruumiit ovat uuden sosialistisen järjestelmän myötä nääntyviä. Mikäli puhutaan universaalista tai kollektiivisesta ruumiista, ne eivät ole kovinkaan vankkatekoisia. Voidaankin kysyä millaisia ruumiita järjestelmä tuottaa, kun romaanissa kuvataan mätäneviä vatsoja, kaarella lentäviä oksennuksia ja ylipäättään hallitsematonta ruumista.

Teoksen maailma muuttuu romaanin edetessä vieraaksi ja pelottavaksi. Alun paremman ja "tavallisen" maailman on korvannut synkkä uusi yhteiskuntajärjestys, joka tekee arkisesta elämästä ankeaa ja jopa vaarallista. Satiirit toimivat juuri tällä tavalla tietynlaisen vastakkaisasettelun kautta. Satiirin kohteella on malli, ideaalinen vastapari, joka toimii normina. (Petro 1982, 17.) Kohderomaanissa vieraaksi ja absurdiksi muuttunut yhteiskunta vertautuu sen alkupuolen idylliin, päähenkilön nuoruuteen ja aikaan ennen vallankumousta. Vallankumouksen voitettua arkielämä muuttuu hankalaksi ja turvattomaksi. Tämä näkyy etenkin romaanin groteskiudessa, joka muuttaa sävyään. Teoksen maailman kuvaus muistuttaa Kayserin synkästä ja kauheasta groteskista. Sillä on kuitenkin toisenlainenkin puoli. Romaani ei ole nimittäin kauttaaltaan synkkä ja kauhuja täynnä. Kayserin groteskin määritelmässä ei huumorilla ole juurikaan sijaa, joten luonnehtiakseni kohdeteoksen groteskia on lisäksi etsittävä toisenlaista näkemystä. Bahtinin mukaan groteski käsitetään usein joksikin kielteiseksi, jolloin sen ambivalenttista luonnetta ei oteta huomioon. (Bah-

tin 2002, 272.) Ruumiin alapuolen kuvaus liittyy nimittäin uudelleen syntyvyyteen. Karnevaalin ruumis on kosminen ja maailmaa syleilevä. Kosmisessa ruumiissa on mukana samat elementit kuin kosmoksessa. (Emt., 302.) Voidaan ajatella, että tämä toimii myös pienemmässä mittakaavassa: groteskin ruumiin kuva on peili ympäröivälle yhteiskunnalle. Tämä on lähtöoletukseni tutkittaessa kohderomaanin ruumiillisuutta. Bahtinin mukaan groteski ruumis on uutta synnyttävä ja myönteinen. Se on dialektinen ja pyrkii ilmaisemaan kasvua, jatkuvuutta ja eheytyttömyyttä (Willman 2007, 83). Groteski on keino saattaa vakava naurunalaiseksi ja alentaa ylevänä pidetty. Ilmiö on siis toisinaan uutta synnyttävä (seksin ja väkivallan kuvastot), toisinaan tuhoava (kuolema, väkivalta).

Etenkin mahalla on tärkeä tehtävä groteskissa kuvassa. Maha on usein myönteisen liioittelun kohde. (Bahtin 2002, 281.) Kohderomaanissa kuvataan paljon ruokaa, sen valmistusta, syömistä ja lopulta ruoansulatuksen eri vaiheita. Romaanissa on kokonaisia, monen sivun mittaisia reseptejä, joissa valmistetaan papukastiketta tai porsaan kyljyksiä.

[Ella] piensa ahora en un plato de antaño, unas albondiguas a la milanese le vendrían de perilla [--] sólo se necesitan dos libras de carne de res molida, media libra de carne de picadillo de puerco, un cuarto de libra de queso Patagrás rallado [--]. Primero se prepara la salsa con tomate, cebolla, acúcar blanca [--]. Amolde las albóndigas, se enharinan, frías en el aceite caliente [--]. (TD, 229.)

Hän muistelee [--] entisaikojen ruokia, juuri nyt maistuisivat lihapullat *alla milanese*, ne sulaisivat suussa [--] ei tarvita kuin kilo naudun jauhelihaa, neljänneskilo sian jauhelihaa, sata grammaa raastettua Patagrás-juustoa, jauhettua kinkkua[--]. Ensin valmistetaan kastike, jossa on tomaattia, sipulia, suolaa, sokeria[--]. Sitten sekoitetaan lihapullataikina ja pyöritetään lihapullat [--] ja rustutetaan kuumassa öljyssä [--]. (ND, 188.)

Satiirin kannalta edellä mainittuja reseptejä kiinnostavampia ovat eräänlaiset antireseptit, joita romaanissa on myös muutama. Vallankumouksen voiton jälkeen syöminen kuvaus on lähes kokonaan ”huonoa”. Satirisoidut ihmiset eivät yleensäkään syö hyvin (Cunningham 2007, 411). Lisäksi huonosti syöville annetaan usein erityislaatuista arvoa satiireissa (emt.). Seuraavassa esimerkissä näkyy korostunut ero vallankumousta edeltävän ja sen aikaisen ruokakuvaston välillä.

–Mi viejuca, despierte...–Es el Buró con bucles sosteniendo una bandeja jedionda en las manos. ¿No quiere probar las albondiguillas que soplé? Muerde no saben mal [--]. A un invitado especial se le ocurre la sublime idea de preguntar al Buró con bucles [--] sobre cómo había conseguido la material prima para la receta. –Facilísimo, tú verás: reuní todas las plantillas de mis zapatos, las herví en agua con sal, cuando estaban a punto de derretirse las saqué, esperé a que se enfriaran, las amoldé con cal y masa de oca, de ocasión, digo. [--] [L]as amarré con unas liguitas que robé de la oficina. [--] [T]uve que freírlas con aceite de bacalao [--]. ¿Que cómo tuve éxito con el sabor a queso? Es la cicotera, cariño. (TD, 229–230.)

”Hei muori, heräähän...” kihara-byroo sanoo, löyhkäävä tarjotin kädessään. ”Haluatko maistaa lihapulliani?” [--] Cuca puraisee, ei se niin pahalta maistu [--] Eräs kunniavieras saa loistoidean kysyä kihara-Byroolta, [--] mistä tämä sai raaka-aineet lihapulliin. ”Kuule se on ihan helppoa: ke-räsin kaikki kengänpohjani ja keitin niitä suolavedessä, kunnes ne olivat hajoamaisillaan, otin pois, odotin että ne jäähtyisivät, sekoitin niihin kalkkia ja pastaa, siis sinkkipastaa. [--] [K]iedoin niiden ympäri toimistosta pöllimiäni kuminauhoja. [--] Oli pakko paistaa ne kalanmaksajyissä [--]. Ai miten sai niin hienon juuston maun aikaan? Voi, se on sukkahikeä. (ND, 189.)

Ruoalla hekumointi vaihtuu antiresepteihin. Satiireissa syödään usein inhottavia asioita, jopa ulosteita (Cunningham 2007, 411). Samalla antireseptit herättävät jonkinlaista riemua nälkäisen ihmisen kekseliäisyydestä. Tuntemuksia herättämällä teksti saa lukijan näkemään ruokatilanteen heikkouden ilman, että kertojan tarvitsisi sitä erikseen selittää. Kyseessä on groteski liioittelu, jolle tyypillistä on liioittelu, hyperbolismi, ylettömyys ja ylenpalttisuus (Bahtin 2002, 270). Kohtauksen lopuksi todetaan, että kukaan ei oksenna, sillä kenelläkään ei ole siihen varaa. Elinolosuhteiden kurjuus kärjistyy lihapullaesimerkkiin.

Huonosti syöminen paljastaa satiirin varsinaisen kohteen etenkin suhteessa hyvin syöviin. Presidentti XXL palkitsee henkilön, joka on keksinyt ”miljoona syötäväksi kelpaamatonta reseptiä ilman kaikkein olennaisinta ainesosaa: ruokaa” (ND, 262). Palkinnon jaon absurdus paljastaa, miten presidentti on tietoinen maan kehnosta ruokapolitiikasta, eikä aio tehdä mitään asian parantamiseksi. Palkintojen jaon jälkeen maan kerma kokoontuu ”kaksi kilometriä pitkän ruokapöydän” ääreen.

Comelata parecida hace siglos que Cuquita no veía [--] y mientras devoran y beben, más bandejas y botellas aparecen. Si organizaran una competencia de tragaldabas, de tragones, quiero decir, el premio sería colectivo. El empuja-empuja que se arma no tiene nombre de Dios, para alcanzar chicharrones, coger un puñado de mariquitas, o de tostones, probar los platanitos maduros [--] camarones al ajillo [--] en fin, ¡la madre de los tomates! (TD, 320–321)

Cuquita ei ole vuosisatoihin nähnyt sellaista määrää ruokaa [--] sitä mukaan kuin ihmiset syövät ja juovat, lisää ruokaa ja juomia kannetaan saliin. Jos järjestettäisiin ahmimiskilpailu, ensimmäinen palkinto pitäisi jakaa kaikkien kesken. On mahdoton kuvailla tuota kyynärpäiden käyttöä ja tönimisen määrää, kun kaikki yrittävät kahmia paahdettua possun kamaraa tai kourallisen banaanichipsejä, maistella tuoreita banaaneja, katkarapuja valkosipulissa [--] tai ihan mitä tahansa ikinä haluaa! (ND, 262.)

Kohtaus on ilmitasolla liioittelevaisuudessaan jopa huvittava, mutta kuten satiireissa yleensä, naurun alla piilee jotakin synkkää, tässä tapauksessa vihjaus ihmisen pohjattomasta ahneudesta. Lainaus muistuttaakin yllättäen sosialismiin sisältyvää ajatusta ”pahasta porvarista” tai kapitalistista. Katkelmassa ahmivat kapitalistien sijaan sosialistit, jotka romaanin mittaan itse ovat puhuneet ”kapitalistiriistäjistä”.

Syömiseen liittyy luonnollisesti suu. Kohdeteoksessa suuta kuvataan monesti ja eri yhteyksissä. Suu dominoi groteskia ruumista: se edustaa auki avattua, kaiken nielevää syvyyttä. (Bahtin 2002, 281.) Päähenkilön suu ja sen käyttötavat muuttuvat kohderomaanin edetessä. Ennen vallankumousta suuta käytetään lähinnä suutelemiseen ja drinkkien juomiseen kabareissa, mutta vallankumouksen voitettua ja rakastetun paettua Kuubasta Cuca vedätyttää hampaat suustaan, ja sekä kuvainnollinen että konkreettinen mätänemisprosessi käynnistyy. Suu alkaa tuhoutua:

[L]a tensión me obligaba a mantener fuertemente carradaslas mandíbulas, y pasaba las noches masticando mi nostalgia. En otras ocasiones, la boca amanecía supurante, herida, marcada por mis mordiscos. En protetsta ante la impotencia de conseguir que el amor de mi vida volviera a besarme, y asustada ante mis autoataques besucones y chupones, fui al dentista, y ordené que me sacara los dientes. (TD, 99.)

Jännitin niin että puristin leukapieliä öisin tiukasti yhteen. Vietin yön pureksien ikävääni. Toisinaan suu märki aamulla, se oli haavoilla ja huulissa näkyi hampaanjälkiä. Kiukustuin kun en saanut elä-

mäni miestä takaisin suutelemaan itseäni, joten menin hammaslääkəriin ja käsken vetää hampaat pois. (ND, 84.)

Suu liittyy nälkään, jota korostetaan mädän suun lisäksi kuvaamalla mätää vatsaa: ”Para ser sincera, no me queda pellejito de las uñas que no haya destripado con las encías. Encías que ya tienen ampollas, más que callos, de tanto moder en vacío. Los dedos son cascós, en mi úlcera, encajadas, se pudren los mochos de uñas restantes.” (TD, 250.) ”Jos totta puhutaan, olen nyrhinyt kaikki kynnet ikenilläni. Ienparat jotka ovat muutenkin rakoilla kaikesta tyhjän puremisesta. Kynnettömät sormenpäät ovat vereslihalla ja kynnenhitukset mätänevät haavaisessa vatsassani.” (ND, 205.) Mätänemisen teemaan palataan vielä alaluvun lopussa.

Cunningham puhuu nykysatiirien yhteydessä ilmiöstä nimeltä ”Vile Machinations”, jonka voi kääntää asiayhteydessään ”inhottavat ruumiit”. Satirisoitu ruumis tuottaa usein inhottavia asioita. Se, mitä sieltä tulee ulos satiirisissa teksteissä, on törkyä: kirjaimellisesti hikeä, sylkeä ja ulosteita. (2007, 412.) Ruumiit ovat inhottavia myös kohderomaanissa. Päähenkilön rappeutuvaa ruumista kuvataan yksityiskohtaisesti. Cucalla mainitaan olevan vatsahaava, kyhmy rinnassa ja alituisia vatsavaivoja. Romaanissa kärsitään ripeästä vatsasta ja oksennetaan tämän tästä. Romaanin satiiri kohdistuu kuubalaisen sosialismin lisäksi amerikkalaiseen, ulkonäkökeskeiseen kulttuuriin, joka kuvataan myös ”huonona”. Mikäli kuubalaisilla ei ole varaa oksentaa huonon ruoan seurauksena, Yhdysvalloissa se on jopa toivottavaa. Uanin amerikkalaista vaimoa ja tytärtä kuvataan seuraavasti:

Èsa es la enfermedad femenina de moda, la *chic*, como antes lo fue la tuberculosis. [--] Si eres mujer y no te metes a bulímica no pasas. No eres aceptada. [--] En fin, que vivo con dos monstruos [--] que no paran de comer y de vomitar. Hice construir un baño aparte, con casetas [--] y lavamanos con hueco apropiado la dimension de vómitos. Así evitaba las tupiciones; en la puerta instalé un cartelito que avisa: Vomitorium. Es decir, de uso exclusivo para vómitos. [--] El que no vomite es un gordo inmundo y asqueroso, por lo tano, prohibido soñar con el triunfo [--]. (TD, 151.)

Se [bulimia] on naisten muotitauti, *chic* juuri nyt, niin kuin ennen tuberkuloosi. [--] Nainen ilman bulimiam ei ole mitään. Niin, elän itsekin kahden hirviön [--] kanssa, jotka eivät tee muuta kuin syövät ja oksentavat. Rakennutin heitä varten oman kylpyhuoneen, jossa on kopit ja [--] pesual-

taat, altaissa [--] oksennuksen mentävä reikä. Niin vältetään tukkeumat. Ovella on kyltti jossa lukee: Vomitorium. Toisin sanoen oksentamo. [--] On oksennuksen aikakausi. Jos ei oksenna, on kuvottava läski, jolta menestyksestä unelmoiminen on kielletty [--]. (ND, 124–125.)

Katkelmassa satiiri kohdistuu nykyajalle tyypilliseen ulkonäön korostamiseen ja siinä todetaankin lakonisesti, että jos ei ole ihanteen mukainen, ei voi menestyä eikä edes haaveilla menestymisestä. Katkelmassa kuvatussa maailmassa sairaudesta on tullut normi, jota noudattamalla voi menestyä. Kyseessä on postmodernistisen ulkonäköä ja materiaa palvovan yhteiskunnan satirisoiti: ilmiö viedään liioittelun avulla äärimmäisyyksiin, jolloin siitä tulee satiiria. Erityisen kylpyhuoneen rakentaminen on jo sinällään absurdia, mutta sen oveen kiinnitetty kyltti kertoo siitä, miten ilmiö on kuvatussa yhteiskunnassa tunnistettu ja hyväksytty. Katkelmassa on kuvattuna toinen, yltäkylläisyyden ääripää, jossa ihmisten elämä kiertyy ulkonäköön liittyvien asioiden ympärille. Kutsutaan sitä vaikka kapitalismin huipentumaksi. Kuilu 1990-luvun alun Kuuban välillä on valtava: kuubalaisella ei ole varaa sairastua bulimiaan.

Oksennuksen lisäksi muutkin ruumiin toiminnot ovat keskeisiä romaanin satiirin kannalta. Kun sairaalassa on pulaa lääkkeitä, pyörtnyt Fax herätetään päästämällä ”mahtava pieru” (ND, 168). Ruumiin alapuolen toiminnoilla sekä kuvataan yhteiskunnan kurjuutta että tuodaan synkkyyteen tietynlaista leikkiä ja karnevaaliestetiikkaa. Toisaalta romaanissa räävittömyys on kansan ase tyranniaa vastaan. Hirmuhallinto voi kontrolloida ihmisten käyttäytymistä, mutta ruumiintoimintoja se ei voi hallita saati lakkauttaa. Oksentava, ilmaa päästävä ja ulostava ruumis haluaa tahrata yhteiskuntajärjestyksen, johon se ei tunne kuuluvansa. Tässä on kyse juuri karnevaalin ylösalaisin kääntämisestä ja uutta synnyttävästä eetoksesta.

Ruumiin toimintojen kuvauksella on kapinan lisäksi toisenlainen merkitys. Ne kuvaavat vanhenevaa, luovuttanutta ja uutta synnyttämätöntä ruumista. Rakastavaisten jälleennäkemiskohtausta edeltää Cucan hallitsematon ripuli hautausmaalla. Uan kohtaa hampaattoman ja vatsavaivaisen nuoruudenihastuksensa tässä erikoisessa kohtauksessa. Kohtaus satirisoi populaarikirjallisuuden dramatisoituja jälleennäkemisiä, joissa hahmot syöksyvät toistensa syliin. Vuodet Kuubassa ovat jättäneet Cucaan jälkensä, jotka näkyvät ruumiillisella tasolla hampaattomuutena, laihtuutena, sairautena ja hallitsemattomina ruumiintoimintoina. Cuca muistuttaa lähes keskitysleirivankia. Willmanin oman synteetin mukaan groteski on ilmiö, jossa yhdistyy kaksi toisiinsa so-

pimatonta ilmiötä, jolloin eettinen ja esteettinen ristiriita aiheuttaa lukijassa mahdollisesti inhon tai ilon tunteita. (Willman 2007, 84–85.) Groteski on täten myös subjektiivinen ilmiö; se mikä on groteskia yhdelle ei välttämättä ole sitä toiselle.

3.4 Sankarimyytit satiirin kohteena

Alaluvun nimessä mainittavat myytit viittaavat niihin tunnettuihin tarinoihin, joita sosialistisesta Kuubasta kerrotaan esimerkiksi Castron puheissa, propagandassa tai arkikäytössä. Kuuban vallankumouksella on ansioita, kuten koko kansan kattava lukutaito, lapsikuolleisuuden alhaisuus ja ilmainen koulutus. Voi kuitenkin havaita, että ansioita on liioiteltu propagandan tarpeisiin, kun ne asetetaan suurempaan mittakaavaan. Ansioilla on kääntöpuolensa, kuten aikuisväestön aliravitsemus tai se, ettei varsinaista palkkaa saa työstään koulutettukaan ihminen. Ansiot nousevat myyttisiin mittasuhteisiin, kun niillä puolustetaan kerta toisensa jälkeen vallankumousta. Usein myös niihin (tai Yhdysvaltojen ylläpitämään kauppasaartoon) vedotaan, kun ei haluta miettiä vallankumouksen tuomia varjopuolia. Vallankumouksen toteuttajahahmot nähdään sankareina tai yli-ihmisinä, joiden altruismi on tuonut kansalle vain kaikkea hyvää tasa-arvon muodossa. Kaikki edellä mainittu on erinomaista kasvualustaa satiirille.

Jokaisesta yhteiskunnasta löytyy kansansankareita, joiden teot ovat saattaneet kasvaa jopa myyttisiin mittoihin. Vielä vahvempaa sijaa sankarimyytit pitävät sosialistisissa yhteiskunnissa. Kuubassa sankaripalvonta rakentuu sekä itsenäistymissodan aikaisten että vallankumoukseen liittyvien hahmojen³ varaan. Keskeisimpiä hahmoja ovat sekä faktuaalisesti että kohderomaanissa Che Guevara, Jose Martí ja Fidel Castro. Romaanissa otetaan kantaa hahmojen sankaruuden oikeutukseen satiirin avulla.

Aluksi muutama sana José Martísta (1853–1895). Martí on Kuuban suurin sankari sekä tärkeä hahmo koko latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden näkökulmasta. Martí⁴ on rakastettu hahmo kaikkien kuubalaisten keskuudessa, ei pelkästään vallankumousten kannattajien parissa. Hän

³ Yksi itsenäisyys sodan keskushahmoja oli Máximo Gómez. Nykyisistä sosialistisista sankareista voi mainita esimerkiksi Miamin viisikon (Cuba Cinco).

⁴ Martí on itse asiassa välillisesti myös monen suomalaisen tuntema: hänen runonsa pohjalta on sanoitettu kuubalaisen musiikin ehkä kuuluisin kappale, *Guantanamera*.

edustaa kuubalaisuudelle samaa mitä vaikkapa Pablo Neruda edustaa Chileläisille tai García Marquéz kolumbialaisille. Kohderomaanissa Martí mainitaan muutaman kerran. Seuraavassa katkelmassa kiteytyy, miten kansallissankariin kohdeteoksessa suhtaudutaan.

Es habitual que nos demos cita en Central Park, junto a la estatua del medio, esa que encabeza a los procures de América, la de José Martí. [--] Me emociona tanto sentarme junto a ella [--]. Y yo, aquí, [--] sentado [--] siento tristeza por este Martí tan ecuestre, y tan cagado de gorriónes, tan meado que no da más, tan seriecito él, tan poeta, tan heroic, tan digno con su frente ancha, y con su cara de hacerse el que no rompía un plato, y rompía la vajilla completa, que le encantaba la ginebra, era mujeriego como él solo, y hasta al hachís le metió mano y pulmones. [--] Y nadie me discuta que el héroe nacional no se habría desparratado de la risa con esta anécdota. Y es que los heroes, coño, primero que todo son hombres. (*TD*, 149-150.)

Meillä oli tapana tavata Central Parkin keskellä sijaitsevan patsaan luona, joka esittää José Martíá. [--]Tässä minä istun ja [--] ja masennun katsellessani Martíá ratsunsa selässä, linnunpaskan peitossa koko mies, runoilija, sankari, arvokas ilme korkeaotsaisilla kasvoillaan, hän näyttää siltä kuin ei ikinä paiskoisi lautasia lattiaan, mutta hänpä rikkoi koko astiaston, rakasti giniä ja naisia, veti hashista keuhkot täyteen [--]. Turha tulla väittämään ettei kansallissankarimme olisi nauranut mahaansa kipeäksi jutulle. Sankaritkin ovat, piru vieköön, ennen kaikkea ihmisiä. (*ND* 123–124.)

Katkelmassa, joka sijoittuu New Yorkiin, kertoja on Cucan rakastettu Uan. Tietynlaisen kaihon selittää toki se, että kertoja on kotimaansa ulkopuolella. Haikeutta lisää se, etteivät tavalliset new yorkilaiset tiedä, ketä patsas esittää. Patsas peittyi virtsaan ja linnun ulosteisiin ja saa rapistua unholaan. ”Linnunpaska” toimii myös metonymiana. Se edustaa kaikkea sitä kerrostumaa, josta kansansankarimyytit koostuvat. Lisäksi se luo metonymisesti kontrastin arvokkaalle ilmeelle: uloste yhdistettynä arvokkaaseen ilmeeseen muistuttaa sankarin inhimillisistä puolista ja heikkouksista. Toisin sanoen ”linnunpaskan” avulla satirisoidaan sankarimyyttien ylimysmäistä olemusta, jossa on piilotettu kaikki inhimillinen toiminta ja sankarin persoona. Katkelma on erittäin kuvaava. Martiin suhtaudutaan realistisella kunnioituksella. Patsaan tuijottelu saa kertojan kyynelisiin yhtäältä koti-ikävän toisaalta ihmisten tietämättömyyden vuoksi: New Yorkissa kukaan ei tunnista Martín hahmoa.

Kohtauksen loppupuoli avaa sankarimyyttiä lisää. Martí kuvataan (ohi virallisen diskurssin) naisista ja päiheistä pitävänä, toisinaan itsehillintänsä menettävänä miehenä, toisin sanoen inhimillisenä olentona. Martín inhimillisyyden korostaminen riisuu sankarilta sädekehän, joka sen pään päälle on kasvatettu sosialistisessa propagandassa: kuubalaisia on kehoitettu Castron puheissa tulemaan Martín kaltaisiksi. Martí on valjastettu vallankumouksen keskushahmoksi huolimatta siitä, että Martí kuoli jo aikoja ennen kuin sosialistinen järjestelmä löi läpi Kuubassa. Hän ei ollut myöskään ideologisesti varsinaisesti sosialismin kannattaja. Katkelma ”paljastaa” Martín maallisen puolen ja allegorisesti sen, että sankareita valjastetaan milloin minkäkin aatteen kasvokuviksi. Lopulta kohtauksessa mainittu Martín nauraminen viittaa sekä sankarimyyttiin että sosialistiseen vallankumoukseen: hän itse olisi nauranut sekä myyttisyydelleen että sille, että hänestä on tehty kasvot vallankumoukselle. Lopuksi muistutetaan siitä, että sankaritkin ovat vain ihmisiä. Sama muistutus pätee myös ja etenkin kahteen muuhun käsiteltävään sankariimme.

[U]n millonario de esos [--] enarbola una latica de cocacola y brinda por el Comendante en Jefe, digo por María Cristina, por Quién tu sabes. [--] Me encantan los millonarios [--]. Vivas e himnos mal memorizados son entonces en honor de la memoria del Che, del cual, se ve bien, que se acuerdan mal. Y al punto, alguien pide la canción limpia-conciencia de los mace-túos, no esperen nada del otro mundo, ninguna opera ninguna sonata, ¿a que no lo adivinan?: *Aquí se queda la clara , la entrañable transparencia de tu querida presencia, comandante Che Guevara. Soy alérgica a ese Carlos Puebla. (TD, 200.)*

Sitten [--] miljonääri [--] kohottaa coca-cola purkkia juodakseen komediasankarin, tarkoitan siis María Cristinan tai Tiedät-kyllä-kenestä-on-kyse maljan. Miljonäärit ovat ihania [--]. He huutavat eläköötä ja tapailevat taistelulauluja, joiden sanoja eivät oikein muista, Chen muistoksi, mutta näkee ettei häntäkään oikein muisteta. Ja samassa joku pyytää uusrikkaiden kuubalaisten omantunnon putsauslaulua, ei kannata odottaa kuulevansa jotain ihmeellistä, mitään oopperaa tai sonaattia, kai te jo arvaatte?: *on jäänyt jotakin tuuleen ja auringonkimallukseen, niin läsnä olet kuin ennenkin, comandante Che Guevara. Olen allerginen Carlos Pueblalle⁵. (ND, 165.)*

⁵ Carlos Puebla on *Hasta siempre* -kappaleen säveltäjä.

Che Guevaran hahmo on läsnä romaanissa vain kuvana t-paidassa, toisin sanoen siis jonkinlaisena ideana vapaudesta ja oikeudenmukaisuudesta. Idea on ironisuudessaan hyvin postmoderni: suuret sankarit kutistetaan kuviksi halpoihin t-paitoihin. Kiinnostavaa on, ettei Guevaran tekoja tai tekemättä jättämissä käsitellä romaanissa millään tavalla. Voisi jopa sanoa, että suhtautuminen häneen on neutraali. Kuten todellisuudessaakin, sankari elää lauluissa ja kaikenlaisessa tavarassa, jota ”kapitalismin henkeen kuuluvasti” tuutataan maailmaan. Sankarille nostetaan malja Coca-Cola -tölkillä, jonka jälkeen tapaillaan tätä ylistävän kappaleen sanoja huonolla menestyksellä. Yllä olevasta katkelmasta käy ilmi, keiden sankari Che Guevarasta on tullut. Miljonäärit ovat ottaneet Guevaran esikuvakseen, sillä tästä on tehty kuubalaisen sosialismin keulakuva, ikään kuin sen kasvot ulospäin. Kohtaus on herkullisen satiirinen: tutun kappaleen soidessa taustalla vaihdetaan shekkejä valtaapitävien ja ulkomaalaisten miljonäärien kesken. Guevaran henki toimii näköesteinä, jonka suojissa pelataan valtapeliä. Romaanissa ei siis varsinaisesti satirisoida itse Guevaraa, vaan systeemejä, jotka käyttävät tämän kuvaa väärin tarkoituksiperin. Kohtauksessa satiirin kohteena on myös kapitalismi, jossa Guevaran kasvokuvalla ja vapauden idealla myydään valtavia määriä erilaista tavaraa.

Kohdeteoksen tapahtumapaikka Havanna kokee valtaisan muutoksen vallankumouksen vyöryessä maan yli. Presidentti XXL ottaa vallan käsiinsä, ja alkaa vuosikymmeniä kestävä sosialismin aikakausi (kertoja toteaa lakonisesti, ettei tiedä eletäänkö sosialismin vai kommunismin aikaa). Vallankumous on riippuvainen Neuvostoliitosta, kunnes sen hajottua Kuuba ajautuu kriisiin, joka näkyy henkilöhahmojen arjen äärimmäisessä kurjistumisessa. Ensi lukemalta romaanin Havanna vaikuttaa kurjuudessaan liioitellulta ja absurdilta, mutta tarkkaavainen lukija voi tunnistaa absurdien kohtausten joukosta todellisia tapahtumia. Satiirin tarkoitus on paljastaa ja siten romuttaa lukijoiden käsityksiä nykykuubalaisesta yhteiskunnasta ja kyseenalaistaa niitä asioita, joista puhutaan kuubalaisen sosialismin saavutuksina. Luvussa näytetään, miten myytit käytännössä puretaan.

3.5 Myyttien purku

Te di la vida entera on yhtäältä yksilön aseman ja kohtalon kuvaus suurten kertomusten keskellä. Lyyrisesti voisi todeta, että yksilö on vain lastu laineilla, joita ovat historian tapahtumat. Suurilla kertomuksilla tarkoitetaan siis tässä yhteydessä niitä yleisiä ja totuudellisina pidettyjä historian

tapauksia ja tarinoita, joita Kuuban vallankumouksesta on kerrottu. Suurilla kertomuksilla viitataan myös historiallisen diskurssin konstruktivisuuteen, johon useat tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota, ja siitä seuraa jatkopohdintaa seuraavassa käsittelyluvussa. Yksilön aseman kuvaamisella on poliittinen tarkoitusperä: halu paljastaa todellisuus historiallisen diskurssin takana ja muistuttaa lastujenkin olemassaolosta. Nykysatiireissa usein anonyymit voimat nielaisevat subjektin. Tästä johtuen teoksen yksilö on omalla tavallaan jopa yhdentekevä ja korvattavissa oleva litteä hahmo. Nykysatiireissa tyypillisesti yksittäinen subjekti ei tule kuulluksi eikä sillä ole väliä (Weisenburger 1995, 4). Kyseenalaistetuksi joutuu metanarratiivi, Kuuban vallankumous, jonka idealla ja toteutustavalla on ihailijoita ympäri maailmaa ja jonka suurten kertomusten taakse (”Kuubassa on eniten lääkäreitä per capita, lukutaito jne.”) jää piiloon Kuuban yhteiskunnan ongelmat, kuten vaikkapa ihmisoikeusrikkomukset. Valdés kuvaa jo aiemmassa teoksessaan *La nada cotidiana* (1995) arkipäivää vallankumouksen Kuubassa näyttäen elämän kulissien takana pureutuen juuri köyhyyteen, puutteeseen ja jokapäiväiseen pelkoon. Valdés muistuttaa romaanissaan yksittäisen ihmisen kokemuksesta yhteiskunnassa, jonka olemassaolo perustuu massoihin ja joukkoihin.

Valdésin kaikissa romaaneissa nousee keskiöön historiankirjoituksessa useimmiten vaiettu koki- ja, nainen. Kirjailijan lähes kaikkien romaanien päähenkilöt ovat naisia, jotka kuvataan varsin perinteisiksi kulttuurinsa edustajiksi. Latinalaisessa Amerikassa on edelleen vallalla machokulttuuri, jossa mies on toiminnan keskipiste ja perheen pää. Kuubassa on haluttu korostaa vallankumouksen tuomaa tasa-arvoa; kuubalaisen naisen usein ajatellaan elävän suhteellisen tasa-arvoista elämää. Naisen tasa-arvoisuus on sosialistisessa Kuubassa myytti, jollaista vaalittiin myös entisessä Neuvostoliitossa. Kohdeteoksessa myytti kyseenalaistetaan naisten arkea kuvaamalla.

Kuva sosialismin aikaisesta naiseudesta on kapeahko, ainakin verrattuna romaanin alkupuolen yöelämässä viihtyvään, seksuaalisuuttaan toteuttavaan naiseen. XXL:n Kuuban naiset viettävät päivänsä pelloilla ja leipäjonoissa. He joutuvat keskittämään voimansa saadakseen perheensä ja itsensä ruokittua. Teoksessa naisesta tehdään vallankumouksen todellinen sankari. Romaani paljastaa, miten vallankumous ei oikeastaan kohentanut naisen asemaa, päinvastoin. Usko vallankumouksen tuomiin parannuksiin karisee romaanin edetessä ja todellisuus uudesta yhteiskunnasta

paljastuu. Aluksi naiset osallistuvat innokkaasti uuden sosialistisen Kuuban rakentamiseen, mutta pohjimmiltaan henkilökohtaisista syistä: ”[–] a mí me durmieron con lo de que estábamos construyendo el futuro de nuestros hijos, y como eso, el futuro de mi hija, era lo único que me interesaba, pues me apunté en la lista.” (TD, 105). ”Minut tuuditettiin tyytyväiseksi pelkästään sillä, että rakensimme tulevaisuutta lapsillemme. Tyttäreni tulevaisuus oli ainoa mikä minua kiinnosti, joten olin kaikessa innolla mukana.” (ND, 88.) ”Fui trabajadora destacada permanente, no falté a ningún trabajo voluntario productivo. Siempre estaba, luchando, luchadora, de cara al campo.” (TD, 105.) ”Olin eturivin työläinen, en livennyt koskaan vapaaehtoistyöstä. Olin aina paikalla, valmis tarttumaan toimeen ja taistelin muiden rinnalla pelloilla.” (ND, 89.) Reformointia seuraa pettymys: luvattua paratiisia ei koskaan saadakaan ja puutetta on yhtäkkiä kaikesta. Romaanissa kyseenalaistuu idea siitä, että vallankumous olisi tuonut tasa-arvon Kuubaan. Siinä paljastetaan, että nainen sai osallistua kyllä työläisenä sosialistisen ideologian tavoitteiden toteuttamiseen, mutta samalla häneltä on evätty mahdollisuus toteuttaa itseään. Romaanista muodostuu kuva naisista vahvoina ja lannistumattomina toimijoina, jotka uurastavat saadakseen jotakin ruokapöytään. Sillä on vahva feministinen viesti, jonka perkaaminen vaatisi toisen tutkielman tilan. Romaanissa kuvataan liioiteltuun sävyyn, miten ihmiset jonottavat roska-astioille tonkiakseen jätteiden seasta jotakin syötävää. Siinä korostuu, miten vallankumous hankaloittaa etenkin naispuolisten ihmisten elämää.

Naisten lisäksi sukupuolivähemmistöjen elämä on hankalaa. Vuonna 2011 Kuubassa kohistiin, kun ensimmäistä kertaa maan historiassa homoseksuaalinen mies ja transsukupuolinen nainen menivät naimisiin (ks. HS, 14.8.2011). Asenteet eivät ole kuitenkaan aina olleet maassa yhtä sallivia. 1960-luvulla homoja ja transsukupuolisia vainottiin. Esimerkiksi Suomessakin tunnettu kirjailija Reinaldo Arenas joutui vankilaan seksuaalisen suuntautumisensa vuoksi. Kohdeteoksen Kuubaa kuvataan suvaitsemattomana sukupuolivähemmistöjä kohtaan. Vallankumousta edeltävä aika näyttäytyy puolestaan eräänlaisena karnevaalina, jossa ihmiset toteuttavat sukupuolista suuntaustaan vapaasti.

Nuestro lema era la solidaridad con cualquiera, menos entre nosotras. Como el pueblo entero, enviábamos azúcar y café a Chile, ropa y juguetes al terremoto de Perú, zapatos a Vietnam, maestros y médicos a Nicaragua, marinovios, esposos, hermanos, en fin, guereros a África. El café, el azúcar, la ropa, los zapatos, los juguetes, estaban extremadamente racionados. Entre

otros motivos, por eso los hombres dedicían enrolarse en las guerras, para cambiar de aires.
(*TD*, 129–130.)

Meidän tunnuslauseemme oli: solidaarisuutta kaikille muille paitsi toisillemme. Kuin yhtenäinen kansa me lähetimme sokeria ja kahvia Chileen, vaatteita ja leluja Perun maanjäristyksen uhreille, kenkiä Vietnamiin, opettajia ja lääkäreitä Nicaraguahan, ja poikaystäviä, aviopuolisoja ja veljiä, toisin sanoen sotureita, Afrikkaan. Kahvi, sokeri, vaatteet, kengät ja lelut olivat säännösteltyä tavaraa. Se oli yksi syy siihen, miksi miehet pestautuivat sotiin, toinen oli se että siinä näki maailmaa. (*ND*, 108.)

Katkelmassa kiteytyy romaanin sosialistisen solidaarisuuden ongelma: annetaan muille vaikka itselle ei jäisi mitään. Solidaarisuus kuvataan typeryytenä ja ajattelemattomuutena, eräänlaisena yrityksenä hakea muun maailman hyväksyntää ja antaa kuva yltäkylläisyydestä, josta on varaa jakaa ulospäinkin. Katkelmassa myös paljastetaan, etteivät kaikki olleet suinkaan samaa mieltä solidaarisuudesta: ”kuin yhtenäinen kansa” on eri kuin mitä olisi ”yhtenäinen kansa”. ”Es la historia mierdera de este país comemierdero, dar al que viene de afuera, tanto sacrificio por los ajenos, y ahora nadie se sacrifica por uno.” (*TD*, 108.) ”Se on tämän kuspäiden maan kuspäinen tarina: annetaan kaikki niille jotka tulevat muualta, uhraudutaan muiden edestä, ja nyt kukaan ei uhraudu meidän edestämme.” (*ND*, 91.) Uhrautuminen nousee esiin useita kertoja romaanin aikana. Kuuban kansa ikään kuin huijattiin uhrautumaan, ilman vastinetta tai parempaa tulevaisuutta. Idea sosialististen maiden välisestä solidaarisuudesta on yksi romaanin satiirin kohteista. Teoksessa mainitaan useita jo unohtuneita konflikteja, joissa sosialistiset maat ovat tukeneet toisiaan. Kuubalaiset maksavat ikään kuin velkaa muulle maailmalle onnistuneesta vallankumouksesta. ”Porque había que defender el sueño revolucionario, eso nos reclamaban los izquierdosos occidentales y los latinoamericanos: resistan, resistan. [...] Jodiéndonos por tal de defender la ilusión de los otros, el sueño de los otros.” (*TD*, 108–109.) ”Oli puolustettava vallankumouksen unelmaa, sitä meiltä vaativat länsimaiden ja Latinalaisen Amerikan vasemmistolaiset: kestäkää, kestäkää! [...] Me uhrauduimme puolustaaksemme toisten harhakuvitelmaa, toisten unelmaa.” (*ND*, 90.) Lainauksessa paljastuu, miten koko vallankumous oli oikeastaan toisia varten toteutettu haavekuva trooppisesta kommunismista.

Romaani kritisoi kaikkia kuubalaisen vallankumouksen kannattajia syyttämällä siihen positiivisesti suhtautuvia silmien ummistamisesta. ”Me pregunto, ¿por qué algunos de esos turistas ideológicos que tanto exigen y que tan contentas estaban con este proceso, y que hoy abandonan al pueblo cubano, por qué no se asilaron aquí, y vivieron aquí, en las mismas condiciones que nosotros?” (TD, 108.) ”Ihmettelen, mikseivät jotkut noista ideologisista turisteista, jotka vaativat meiltä niin paljon ja olivat niin tyytyväisiä vallankumoukseen, ja jotka nyt hylkäävät Kuuban kansan: mikseivät he hakeneet turvapaikkaa meiltä ja eläneet täällä, samoissa olosuhteissa kuin me?” (ND, 91.) Romaanissa kritisoidaan aggressiivisella tavalla ”vasemmistosymppareita”, jotka moralisoivat systeemiä vastustavia kuubalaisia.

El pinquero, de alrededor de quince a dieciséis años, acosa a la argentina, de unos cincuenta años: - ¡Anda, Linda, si son veinte fulas n´a má por una noche inolvidable! – Mirá, che, que cho [(por yo)] cada vez que pago veinte dólares, no lo olvido jamás – contesta evasiva la gaucha de *gauche*. - ¿No te da pena hacer eso, siendo hijo de una Revolución tan grande, no te avergüenzas de manchichar [(por manchar)] la memoria del Che? – inquiera oportunista la turista ideológica. – Tengo que comer. ¡Muérete vieja roja! – grita el joven lanzándose al medio de la calle [--]. (TD, 294.)

Viidentoista ikäinen ilopoika ahdistelee viisikymppistä argentiinalaisnaista: `–Hei kaunokainen, vain kaksikymmentä dollaria unohtumattomasta yöstä.´–Kuulehan nyt, en ikinä unohda mitään mistä joudun maksamaan kaksikymmentä dollaria`, pampan tyttö, selvä vasemmistosymppari, vastaa vältellen. [--] –Eikö sinua yhtään kiusaa tehdä tuota, sinä joka olet suuren vallankumouksen lapsi, etkö häpeä tahratessasi Chen muistoa?´ [--] `–Minunkin täytyy syödä. Vedä itsesi hirteen senkin kommariakka!` nuorukainen huutaa ja syöksyy kadulle [--]. (ND, 240.)

Romaaniin on mahdutettu lukuisia Kuubasta kerrottavia antikertomuksia, eli sellaisia argumentteja, joilla sosialismin vastustajat ovat systeemiä kritisoineet. ”Vastalauseet” on usein upotettu ”tietoiskuiksi” dialogin keskelle. Asetelma on satiireille tyypillisen mustavalkoinen: kaikki mahdolliset merkit vallankumouksen tuomista positiivista asioista kumotaan. Seuraavassa esimerkki, jossa Yhdysvalloista palannut Uan Pérez sattuu vilkaisemaan Cuca Martínezin mätähampaiseen suuhun:

[--] [P]ero mañana debemos ver a un dentista. – No hay. –¿El qué no hay, dentistas, no se llenan boca para contra que graduaron medicos hasta para hacer dulce? – Uan, m’ijo, pero qué depistado has venido del Norte revuelto y brutal, oye, yo que creía que allá la gente se espabilaba...Médicos es lo que sobra, mi cielito lindo, lo que está en falta es el material para confeccionar las planchas, quiero decir, las dentaduras postizas. (*TD*, 243.)

[--] [M]utta huomenna mennään kyllä hammaslääkärille. - Ei niitä ole. - Ei muka ole hammaslääkäreitä, nehän väittävät että niitä riittää nukketohtoreiksikin. – Uan, kultaseni, sinä olet alkanut kuvitella kaikenlaista siellä [--] Pohjolassa, minä luulin että siellä ihmiset ovat perillä asioista...Lääkäreitä on kyllä ihan liikaakin, oma ihanaiseni, mutta ei ole mitään mistä valmistaa tekohampaita. (*ND*, 199.)

3.6 Satiiri ja taidemaailma

Kohdeteoksessa yhdeksi teemaksi nousee Kuuban valvottu taidemaailma, jota kuvataan myös vertailun vuoksi romaanin alkupuolella. Esimerkiksi ennen vallankumousta Edith Piaf konsertoi Havannan Montmartre-yökerhossa⁶. Konsertti korostaa tuon ajankohdan Havannan kansainvälistä ja vapautunutta ilmapiiriä: ”Porque cuando cualquier fémina escucha una canción de Edith Piaf, al instante se inventa un amante extraterrestre, un idilio eterno, un romance trágico” (*TD*, 79). ”Sillä kun nainen kuuntelee Edith Piafia, hän kuvittelee itselleen heti taivaallisen rakastajan, ikuisen idyllin, traagisen romanssin” (*ND*, 65). Piafin musiikki on kuin taustamusiikkina kohtaauksessa, jossa rakastavaiset kohtaavat. Piafin kuvaamisella on luotu tekstiin nostalginen kuva ”vanhoista hyvistä ajoista”, jolloin Havanna oli yhtä kuin Karibian Pariisi. Tiivistetysti voi tulkita, että ”ennen” merkitsi kansainvälisyyttä ja vapautta, joka vallankumouksen voitettua katoaa. Toisaalta alkupuolen nostalgian voi tulkita myös ironisesti; ”hunajalla päästä päähän ” sivelty kaupunki on kuvana liioiteltu. Kuva menneestä (vallankumousta edeltäneestä ajasta) on jossain määrin jopa naiivi: rikollisista tehdään positiivista kaupungin kuvastoa ja tuon ajan prostituoidutkin tietyllä tapaa glorifioidaan siinä missä vallankumouksen ajan prostituoidut työskentelevät henkensä piti-miksi. Romaanin alkupuolen voi toki tulkita myös satiiriseksi. Hunajainen kaupunki voi hyvinkin olla kertojan ironiaa. Toisaalta ironisenkin tulkinnan kautta luettuna keskeistä on edelleen valtava kontrasti menneen ja kertomuksen preesensin välillä.

⁶ Edith Piaf todella vieraili Havannassa vuonna 1957.

Kohdeteoksen menneellä ajalla on eräs kiinnostava piirre. Sen voi nimittäin tulkita jatkumoksi kuubalaisen Guillermo Cabrera Infanten romaanille *Tres tristes tigres* (1967). Jälkimmäisessä kuvataan öistä Havannaa, jossa konsertoi muun muassa Kuuban varmasti kuuluisin laulaja Benny Moré. Tulkitsen Piafin esiintymisen kohdeteoksessa alluusiona Cabrera Infanten suuntaan. Koska Cabrera Infanten vaikutus kohdeteokseen on ilmeinen, ja Valdésin myöntämä, käsitellään kirjailijaa tässä työssä verrattaen paljon. Monelta suomalaisesta kontekstista lukevalta jää useimmiten huomaamatta *Te di la vida entera* -romaanin vahva kytkös aiempaan kuubalaiseen kirjallisuuteen ja etenkin *Tres tristes tigres* -romaaniiin. Cabrera Infante ja samalla koko kuubalainen kirjallisuus on romaanissa jatkuvasti läsnä joko suoraan tai implisiittisemmällä tasolla. Kuubalaista kirjallisuutta tuntemattomalle Valdésin viljelemät sanaleikit saattavat jäädä arvoitukseksi. Etenkin romaanissa *Tres tristes tigres* Cabrera Infante käytti pitkälti itse kehittämiään kielisysteemejä, jotka toimivat parodiana kuubalaisesta yhteiskunnasta (Franco 1985, 417). *Tres tristes tigres* on ”Kuuban kieltä” ja ikään kuin pysäytyskuva vuodesta 1959. Cabrera Infanten henkilöhahmot ovat toinen toistaan erikoisempia Havannan yöelämän hahmoja, jotka puhuvat jazz- ja afrokuubalaista slangia. Kohderomaanin menneen Kuuban kuvaus muistuttaa Cabrera Infanten Havannaa. Cabrera Infante parodioi (positiivisessa mielessä) kuuluisia kuubalaisia kirjailijoita kuten Alejo Carpentieria, José Lezama Limaa ja Nicolas Guillénia. Mikäli tämänkaltaista intertekstuaalisuutta voidaan pitää kuubalaiselle kirjallisuudelle tyypillisenä, osallistuu kohderomaani tietoisesti tähän jatkumoon.

Erotuksena *Tres tristes tigres* -romaaniiin, kohdeteoksen kritiikki suuntautuu muualle kuin tietynlaista kulttuurillista laiskuutta vastaan. *Tres tristes tigres* nimittäin kuvaa kuubalaista kulttuuria vuonna 1959, jolloin Yhdysvaltojen vaikutus Kuuban poliittiseen- ja kulttuurielämään oli kiistanon. Amerikkalaiset arvot ja kulttuuri olivat pinnalla. Kuubalainen kieli oli ”spanglishia” ja kuubalaista kulttuuria ei ollut sinällään olemassa, oli vain ulkomaalaisia vaikutteita ja slangia. *Tres tristes tigres* esittää kuubalaisen kulttuurin eurooppalaisen ja amerikkalaisen kulttuurin heijastuksena. Kuubalainen kulttuuri sinällään on tyhjä. Myös kirjallisuuden kehitys on oikeastaan aliehkitystä ja kuuluisat nimet vain nimiä vailla syvempää merkitystä. Kuubalainen kulttuuri ja sivistys kuvataan pohjimmiltaan kulutuskulttuuriksi. Cabrera Infante osoittaa, miten kuubalaista kulttuuria ei ole ollut olemassakaan. Kohderomaani puolestaan kuvaa vallankumouksen jälkeistä Kuubaa ja sen kulttuurielämää neuvostoliittolaisen vaikutuksen pilaamaksi. Entisessä hienossa

Montmarte-yökerhossa kokolattiamatosta on tehty takkeja Neuvostoliittoon vietäväksi ja herkulinen kuubalainen ruoka on vaihtunut valjuksi seljankaksi. Taide-elämä kärsii sensuurista ja taide ei ole juuri muuta kuin kumartelua Neuvostoliiton suuntaan. Seuraavassa esimerkissä kuvataan tarkemmin määrittelemätöntä palkintojenjakotilaisuutta, jonka kielipeli on viittaus Cabrera Infanten kieleen.

Leonarda da Vence, hace gala de tal apodo porque si su marido no gana un premio, cualquier premio, un Coral, un Girasol, una Hoz y un martillo o una perlana, es decir, una pinga envuelta en lana, le da unas manos de golpe de ingreso. Y subrayo además, porque no puedo dejar de destacar la visita de Desequilibrio Crespo, realizador húngaro-venezolano-cubano [...] con su esposa Lila Escuela Medieval [...]. Loreto el Magnífico, aparato reproductor de ideas preconcebidas [...]. En resumen, lo que sobra es retama de guayacol. Traducción para las lenguas muertas: le peor de lo peor. (TD, 224–226.)

Leonardo da Vence eli voittaja, joka on liikanimensä veroinen, sillä jollei puoliso voita palkintoa, mitä tahansa niistä, Coralia, Girasolia tai Sirppiä ja Vasaraa tai Perslanaa, lanattua persettä, ukko saa turpiinsa. [...] Ei voi olla korostamatta, että paikalla on myös unkarilais-venezuelalais-kuubalainen ohjaa Sekasorto Crespo [...] ja huonolaatuisten antielokuvien hankkija vaimonsa Lila Keskiajan kanssa. [...] Lorenzo il Magnifico, valmiiksi sorvattujen mielipiteiden uusiokäyttäjä. [...] Mutta siis lyhyesti sanottuna: paikalla on aimo annos kaikista pahimpia perskärpäsiä. Käännös kuolleille kielille: paskimmista paskinta pohjasakkaa. ”(ND, 185–186.)

Kuuban taide-elämää kritisoidaan parodioimalla muun muassa ajatusta kansainvälisestä elokuva-tuotannosta. Pienet maat kuten Unkari, Venezuela ja Kuuba toimivat yhteistyössä luoden elokuvia, joita, kuten edellinen teksti vihjaa, kukaan ei tule näkemään. Kuubalainen kulttuuri on siis yhä hukassa, romaani vihjaa. Havanna ei juurikaan poikkea *Tres tristes tigres* -romaanin Havannasta. Sanaleikkimäiset nimet, muun muassa Desequilibrio Crespo (Sekasorto Crespo) on intertekstuaalinen leikki, mutta samalla satiirinen viittaus, joka kertoo jotakin tuotettujen elokuvien tasosta. Huonolaatuisilla antielokuvilla tarkoitetaan todennäköisesti sensuurista johtuvaa yksipuolista (neuvostoliittolaista) elokuvatarjontaa, sekä Hollywood-elokuvien puutetta. Romaanissa viitataan usein suoraan sekä Hollywood- että eurooppalaisiin elokuvaan⁷, (González Abéllas on to-

⁷ Teoksessa *Te di la vida entera* mainitaan muun muassa *Tuulen viemää*, *Psyko* ja *Viimeinen tango Pariisissa*.

dennut, että Valdés käyttää runsaasti elokuvaa teksteissään) mutta ei kuvaa varsinaisesti kuubalaista elokuvaa⁸. Kuubalaisen elokuvan kuvaamisen puute kieli siitä, että vallankumous estää aidon kuubalaisen kulttuurin syntyä. Kulttuuriväki leimataan pahimmiksi ”perskärpäsiiksi”, vallankumouksen tukijoiksi ja ylläpitäjiksi. Toisaalta käy ilmi, miten taiteilijoiden kädet ovat totalitaristisessa yhteiskunnassa kaikkea muuta kuin vapaat. Kuuban ylpeys, Casa de las Américas⁹ saa osakseen kritiikkiä:”[–] Casa de las Américas, donde entregan bianualmente y bianalmente, el premio Sahara de Poesía, el que consecutivamente queda desierto.” (TD, 226). [–] Casa de las Américasissa, missä järjestetään meidän runobianaalimme ja jaetaan runouden Sahara-palkinto, joka jää kerta toisensa jälkeen jakamatta, koska läsnä ei ole ketään, paikka on aivan autiona.”(ND, 186.) Paikan autius kertoo omaa kieltään kulttuurin tilasta, sillä Casa de las Américas on ollut sosialistisen Kuuban kulttuurillinen keskus ja muun muassa tärkeäkirjojen kustantaja. Kohdeteos vihjaa, että instituutin tärkeys on vain näennäistä ja esitys muulle maailmalle. Kulttuuri rappeutuu uuden yhteiskuntajärjestyksen myötä.

3.7 Myyttinen Moskova

Tässä alaluvussa keskitytään kohdeteoksen satiiriin, jonka kohteena ovat erilaiset Neuvostodiskurssit. Intertekstuaalisuus, parodia ja satiiri liittyvät toisiinsa monella tavalla. Niiden jokaisin toiminta perustuu (muun muassa) yhteyden solmimiseen muihin teksteihin, joita voivat olla mitkä tahansa esitysfoorumit. Satiirin toiminta perustuu pitkälti sen viittaavuudella todellisiin tapahtumiin tai hahmoihin. Muista teksteistä riippuvainen on myös parodia, jonka toiminta edellyttää alkuperäistä tekstiä ja sen muuntelua. Parodia on ”mikä tahansa kulttuurin muoto, joka imitoi suhteellisen poleemisesti ja vihjailevasti jotakin toista kulttuurin tuotetta tai käytäntöä.” (Dentith 2000, 37.) *Te di la vida entera* -romaanissa parodia toimii kahtalaisesti: yhtäältä parodian on tarkoitus tehdä kohteestaan naurunalainen, toisaalta tehdä sille kunniaa. Romaanissa parodioidaan sosialistisen realismin tyyliä, sekä niitä voitokkaita kertomuksia, joita (kuubalaisesta) sosialismista on kerrottu. Seuraavassa esimerkki retoriikan parodiasta:

⁸ Kuuluisia kuubalaisia elokuvia ovat esimerkiksi Tomas Gutiérrez Aleán *La muerte de un burócrata* (1966), Cabrerá Infantén *PM* (1960) ja Mikhail Kalatozovin *Soy Cuba* (1966).

⁹ Kuuban hallitus perusti Casa de las Américas -instituutin vuonna 1959 edistämään kulttuurillista ja sosiaalista yhteistyötä latinalaisamerikkalaisen, karibialaisen ja muun maailman välillä.

Mi Hombre, entonces, era todo eso: un traidor a la patria, un gusano. Mi hombre era el enemigo. Mi hija, por la parte paterna, se convirtió en hija de la patria. Talla Extra era su padrastro, digo, su pápa. Porque su padre no existía. [...] Con los años, XXL, de novio de la patria de transformó en el padre. Y nos endilgaron a Talla Extra de papá de todos los cubanos. (TD, 104–105.)

Minun mieheni oli [...] vastavallankumouksellinen maanpetturi, *gusano*. Hän oli vihollinen. Siksi tyttäreni sai isäkseen isänmaan. Extra Largest tuli hänen isäpuolensa, tarkoitan isänsä. Sillä oikeaa isää ei enää ollut. [...] Vuosien mittaan XXL muuttui isänmaan sulhosta isäksi. Meille kuubalaisille vakuutettiin että Extra Large oli meidän isämme. (ND, 87–88.)

Neuvostoliitossa puhuttiin Stalinista nimellä Isä Aurinkoinen. Edellinen parodinen viittaus tekee pilkkaa retoriikasta, jonka mukaan hallitsija on kansan isä, sekä lempeä, että ankara, mutta johon yhtäkaikki pitäisi suhtautua ehdottoman kunnioittaen. Stalinin rooli isänä oli toimia ”suuren perheen” päänä. Isän symbolisen roolin saattoi saada myös muu kunnioitettu hahmo. Suuri perhe -myytistä tuli osa sosialistisen realismin konventioita ja lopulta osa puolueen retoriikkaa. Neuvostoliittolaiset puhetavat ja käytännöt levisivät Kuubaan, joten sosialistinen retoriikka on samankaltaista kuin edesmenneessä Neuvostoliitossa. Esimerkissä isäretoriikka saatetaan naurettavaan valoon kuvaamalla, miten pitkälle se vietiin. Isäpuolesta isäksi muuttunut johtaja kuvaa vallan kasvua. Sulhosta isäksi muuttuva johtaja taas kuvaa ”kuherruskuukauden” loppumista kansan ja valtaapitävien välillä ja kansan pakkoa totella ja uskoa kaikki mitä hallitsija sanoo.

Entretanto, La Habana se poblaba de uniformes rebeldes, de milicianos, de becados, de campesinos. Se hablaba de zafras descomunales, de dar hasta la última gota de nuestra sangre, de hundirnos en el mar, si era necesario. (TD, 112.)

Sillä aikaa Havanna täyttyi kapinallisunivormuista, miliiseistä, stipendiaateista ja maalaisista. Puhuttiin mahtavista sokerisadoista, viimeisenkin veripisaran uhraamisesta, vaikka mereen hukkumisesta jos oli tarpeen. (ND, 94.)

Pieneen tilaan mahtuu tiivis esimerkki sosialistisesta retoriikasta. Jo Havannan täyttämät hahmot ovat sosialistisen yhteiskunnan peruskuvastoa. Loppukatkelma on ikään kuin suora lainaus sosialistisesta retoriikasta, tosin ilman lainausmerkkejä. Mahtavat sadot ja uhrautuminen ovat retorii-

kan kovaa ydintä. Katkelmassa ne vaikuttavat olevan eräällä tavalla huhun tasolla: kertoja käyttää termiä puhuttiin, ei ”puhuimme”. Kertoja kansan jäsenenä haluaa irtisanoutua historian tapahtumista. Jälleen korostuu se, miten vallankumous on tapahtunut ”vahingossa”. Mahtava sokerisato ja veripisaran uhraaminen on ehtaa sosialistista retoriikkaa, joka korostaa uhrautumista jonkin suuremman eteen. Katkelma jatkuu.

Las zafras se perdieron en el alarde, muchos dieron hasta la última gota de sus sangre en guerras, otros la ofrendaron a los tiburones, fueron a hundirse en el mar, nadando detrás de un mundo mejor (TD, 112).

Sokerisato menetettiin pöyhkeillä, moni antoi viimeisenkin veripisaransa turhissa sodissa, toiset taas uhrasivat sen haikaloille ja hukkuivat mereen uidessaan paremman maailman perässä (ND, 94).

Esimerkissä paljastuu, miten myöhemmin suurille suunnitelmille todellisuudessa kävi. Turhat sodat viittaavat jo edellä läpikäytyyn solidaarisuuteen. Viimeinen lause on kaikista kiinnostavin. ”vaikka mereen hukkumisesta, jos oli tarpeen”, kuvaa uhrauksia, jota Kuuban kansalaiset saattaisivat joutua kokemaan esimerkiksi Sikojenlahden maihinnousun yhteydessä. Haikaloille uhraaminen ja paremman maailman perässä uiminen viittaa lauttapakolaisiin, jotka yrittävät päästä Kuubasta Miamiin omatekoisilla lautoilla. Uhrautuminen aatteen edestä muuttui pakomatkaksi.

4 Satiiri postmodernismin kontekstissa

Nykysatiireissa kyseenalaisiksi joutuvat oikeastaan kaikki merkityksen rakentumistavat, mukaan lukien niiden oma (Weisenburger 1995, 3). Postmodernismi puolestaan, yhden lupaavan määrittely-yrityksen mukaan, sijoittuu modernismille tyypillisten itsensä kumoavien vastakohtaisuuksien välimaastoon. (Emt.) Satiirilla ja postmodernistisella romaanilla on yhteisiä piirteitä. Postmodernistinen kirjallisuus on hyvin satiirista. Satiiri on keino kiinnittää yleisön huomio kaikenlaisien merkityksenrakentumissysteemien ja teorioiden konstruktioomaiseen luonteeseen. Käsillä olevassa luvussa käsitellään satiirin ja postmodernismin leikkauspisteitä. Toisin sanoen tutkitaan sitä, missä määrin kohdeteos istuu postmodernismin perinteeseen ja mikä rooli satiirilla on kyseisessä prosessissa.

Postmodernismin määrittely on melko mahdoton tehtävä. Sitä koskevan keskustelun piirissä käydään väantöä jopa siitä, onko koko ilmiötä edes olemassa. Hallila toteaa postmodernismin olevan ”käsite, jonka määrittelyn vaikeudesta kirjoitetaan pitkään ja hartaasti; postmodernismi on käsitteenä ongelmallinen ja kaikki, jotka sitä tutkivat – olivatpa postmodernismin ’puolesta’ tai postmodernismia ’vastaan’ – pohdiskelevat tätä ongelmallisuutta” (Hallilla 2006, 37). Jotenkin käsitteeseen on kuitenkin tartuttava. Keskustelussa nousee toistuvasti esiin muutamia seikkoja. Postmodernismi on merkinnyt käännettä tieteessä. Teoria on alkanut muistuttaa yhä enemmän kertomusta, kun samalla metanarratiivit, eli ”suuret kertomukset”, kuten valistus tai marxismi, ovat menettäneet uskottavuutensa. (McHale 1992, 5.) Kohderomaanissa sosialismin suuret kertomukset eli esimerkiksi vallankumouksellinen sankaruus ja idea solidaarisuudesta ja tasavertaisuudesta saavat kyytiä. Metanarratiivit, tai myytit, kyseenalaistetaan satiirin avulla. Liiottelun, ironian ja groteskin avustuksella niiden kimppuun hyökätään tarkoituksena osoittaa, miten myyttidiskurssi on valheellinen tai vähintään subjektiivinen. Myyttien kumoamisen lisäksi romaani ottaa itsensä kantaan postmodernismin ajatukseen metanarratiivien kumoutumisesta.

Tieteellinen keskustelu postmodernismista on monenlaisten ristiriitojen leimaamaa. Itse asiassa voidaan ajatella, että postmodernismin keskeisin määrittäjä on ristiriita (Hallila 2006, 46). ”[K]oko postmodernikeskustelulle on leimallista, että termin merkitys ei ole yksinkertaisesti määriteltävissä” (emt.). Postmodernismin käsite on menettänyt ilmaisuvoimaansa, sillä termiä on

käytetty hyvin monenlaisen keskustelun yhteydessä. Hallilan mukaan termillä on siitä huolimatta ollut valtaisa merkitys tieteelle ja sen paradigmojen muutokselle. On olemassa tiettyjä piirteitä, joita voidaan pitää postmodernismin ”ajalle” ja taiteelle tyypillisinä. Postmodernistinen kirjallisuus on vahvasti kytköksissä aikakontekstiin: ymmärtääkseen postmodernistista kirjallisuutta tulee subjektin ymmärtää myös postmodernistista yhteiskuntaa (Hassan 1987, 90). Postmodernismi on nähty jopa muutoksena länsimaisessa humanismissa. (Emt., 89.) ”Ajatus todellisuuden häviämisestä merkkien ja koodien viidakkoon voi auttaa ymmärtämään postmodernin kirjallisuuden ja taiteen ilmiöitä” (Saariluoma 1992, 15). Kirjallisuudessa tajuntateollisuus näyttäytyy usein muun muassa television läsnäolona. Raja niin sanotun korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä häilyy ja tietynlainen runsaus ja kaikenlainen intertekstuaalinen sekoittuminen leimaavat postmodernistista kirjallisuutta.

Postmodernismia lähdetään usein kuvaamaan vertaamalla sitä modernismiin. McHalen mukaan postmodernismin piirteitä on luonnehdittu usein vastakkaisiksi suhteessa moderniin poetiikkaan (emt., 7). Tämä ei ole välttämättä toimivin määrittelytapa, mutta silti se, josta lähdetään usein liikkeelle. Toisaalta voidaan ajatella, että modernismin ja postmodernismin välillä ei ole ”rautaesirippua” tai ”Kiinan muuria”, sillä historia on palimpsestinen ilmiö. Palimpsestinen tarkoittaa tässä yhteydessä postmodernismin ajatusta historian eri aikakausien samanaikaisesta läsnäolosta. Kirjalliset aikakaudet ovat konstruktioita: toisin sanoen me kaikki olemme hieman viktoriaanisia, modernistisia ja postmodernistisia samalla kertaa. (Hassan 1987, 88.) `Vanhemmat´ kirjailijat, kuten esimerkiksi Beckett, Borges, Nabokov ja Kafka voivat olla postmoderneja. Toisaalta kaikki `nuoremmat´, 1960-luvun jälkeen teoksensa julkaisseet, eivät ole postmodernistisiksi luokiteltavia, ajatellaan esimerkiksi vaikka John Irvingiä tai E.L. Doctorowia. (Emt., 89.) Postmoderni ei ole synonyymi sanalle nykyaikainen, huomauttaa Hutcheon (1989, 3). Postmodernistisen kirjallisuuden määrittely pelkän aikakauden tai teosten ilmestymis vuosikymmenen mukaan ei ole siis kovin hedelmällinen lähestymistapa. Postmodernistisen kirjallisuuden rajaus kronologista aikaa seuraamalla on keinotekoinen, ja jopa kyseenalainen ratkaisu. Postmodernismi on ilmiönä ja aikakautena yhtä ”todellinen” kuin renessanssi tai romantiikka. Kirjalliset aikakaudet ovat kirjallisuus-historiallisia fiktioita eli diskursiivisia konstruktioita, joita ovat rakentaneet sekä nykylukijat että kirjailijat unohtamatta kirjallisuushistorioitsijoita. (McHale 1987, 4.) Kirjallisuushistorian aikakaudet ja tyyliuunnat eivät ole maailmassa olemassa olevia objekteja, mistä seuraa, ettei yksi-

kään postmodernismin määritelmä ole sen enempää ”tosi”, kuin mikään toinenkaan. (Emt.) Eri-
laisia konstruktioita, eli ehdotuksia postmodernin sisällöstä, on lukuisia.

Hutcheonin mukaan postmodernismi on käsitteenä jopa ”alimääritelty” (Hutcheon 1989, 3). Hän
itse määrittelee postmodernin ristiriitaiseksi ilmiöksi (Emt.). Hutcheonin mukaan tyypillistä
postmodernismille on historiografinen metafiktio (historiographic metafiction), jonka edustajiksi
hän laskee muun muassa Econ ja García Marquézin.

Mikäli postmodernismi määritellään suhteessa modernismiin, suuria kysymyksiä ovat: mikä on
se ajankohta, johon modernismi päättyy? Miten määritellään moderni? McHalen mukaan moder-
nismen suuret kysymykset ovat olleet laadultaan epistemologisia kuten: mitä voidaan tietää? Mitä
tiedettävää on? Kuka tietää? Millä varmuudella? (McHale 1987, 9.) Postmodernistista fiktiota
hallitsee puolestaan ontologinen dominantti¹⁰ ja se herättää näin ollen kysymyksiä kuten: mikä on
maailma? Millaisia maailmoja on olemassa ja miten ne rakentuvat? Mitä eroa niillä on? Miten
kuvattu maailma on rakennettu? (Emt.,10.) Lyhyesti sanoen epistemologinen epävarmuus muut-
tuu ontologiseksi monimuotoisuudeksi. Käännös modernista postmoderniin, eli epistemologisista
kysymyksistä ontologisiin, ei ole lineaarinen vaan molempiin suuntiin kulkeva ja käännettävä il-
miö. McHale tiedostaa, että epistemologiset kysymykset herättävät ontologisia kysymyksiä ja
päinvastoin, mutta toteaa, että on hedelmällisempää kysyä postmodernilta tekstiltä ontologisia
kysymyksiä. (McHale 1987, 11.) Postmoderneissa teksteissä epistemologisuus asettuu taka-alalle,
jotta ontologia saataisiin etualaistettua (emt.). Ontologiset kysymykset koskettavat etenkin fanta-
siakirjallisuutta ja science fictionia. Monet postmodernistiset romaanit käyttävät osana kerronta-
rakennettaan fantastisia elementtejä, vaikka ne eivät lajia muuten edustaisikaan.

Summa summarum, tutkijat ovat montaa mieltä siitä, mitä postmodernismi pohjimmiltaan on.
Postmodernistisessa kirjallisuudessa nähdään ”todellisuus” kollektiivisena fiktiona, joka koostuu
sosialisaatiosta, institutionaalisuudesta ja jokapäiväisestä sosiaalisesta kanssakäymisestä, etenkin
kielestä. (McHale 1987, 37.) Todellisuus näyttäytyy ja hahmottuu fragmentteina ja on jotakin ta-
voittamatonta. Saariluoman toteaa ”reaalinen todellisuus on tavoittamaton” ja se minkä ihminen

¹⁰ McHale käyttää Roman Jakobsonilta peräisin olevaa käsitettä *dominantti* puhuessaan tekstin tietyistä hallitsevista
elementeistä.

käsittää todellisuudeksi onkin sarja erilaisia kulttuurisesti värittyneitä kaavoja ja käsityksiä todellisuudesta. (Saariluoma 1992, 22.)

Postmodernistiset romaanit ovat usein, elleivät satiireja, niin satiirisia. Käsitteinä nämä kaksi ovat kuitenkin eri tason ilmiöitä: postmodernismi on (kiistanalaisesti tosin) kirjallisuushistoriallinen kattokäsite, joka kuvaa modernismin jälkeen tullutta kirjallisuutta ja sen erityisiä ilmiöitä. Satiiri puolestaan on (oman käsitykseni mukaan) moodi, joka tunkeutuu lajiin kuin lajiin. Sisällön tasolla postmodernistisen romaanin ja satiirin välistä eroa voisi luonnehtia seuraavasti: postmodernistisen tekstin ajatellaan viittaavan vain itseensä, kielen sisään, kun taas satiiri viittaa tavalla tai toisella itsensä ulkopuolelle. Postmodernistinen kirjallisuus on siis kääntynyt itsereflektiivisesti itseensä päin, kun taas satiiri on kritisoinut kautta aikain faktuaalisen maailman asioita. Erottelu on keinotekoinen ja tavallaan hieman hyödytön, satiiri on ennen kaikkea keino, jolla postmodernistisessä kirjallisuudessa murretaan diskursseja.

4.1 *Te di la vida entera* postmodernistisena romaanina

Kun käsitellään Kuuban historiaa, nousee yleensä ensimmäisenä esiin vallankumous. Mielikuva Castrosta ja Che Guevarasta vapauttajina on edelleen vahva. Sosialistinen järjestelmä on alusta asti pyrkinyt luomaan omaa versiota historian tapahtumista. Kyseinen diskurssi on tietenkin huomattavan yksipuolinen ja puolueellinen. Vallankumouksen tuomia positiivisia Aspekteja korostetaan ja liioitellaan. Historian tapahtumat yleistetään muun muassa Castron legendaarista mainetta nauttivissa puheissa runollisiksi sankariteoiksi. Vallankumouksen virallinen diskurssi on toisin sanoen pitkälti sosialistista propagandaa. Neuvostoliiton aikaisista tapahtumista on saatavilla jo jokseenkin puolueetonta tutkimustietoa, mutta Kuuba pysyy edelleen hieman pimennossa. Amnesty International ja muut ihmisoikeusjärjestöt raportoivat toistuvasti heikosta ihmisoikeustilanteesta. Arkipuheessa kuubalainen todellisuus on täten jonkin verran läsnä, mutta vallankumouksen ajama diskurssi vallitsee siinä myös. Diskurssi, joka korostaa vallankumouksen saavutuksia sivuuttaa joka kerta kyseiset ihmisoikeusrikokset. Niiden kohdalla vallitsee hiljaisuus. *Te di la vida entera* haluaa puuttua kyseiseen diskurssiin ja tarjota sille vaihtoehtoa. Kyseinen vaihtoehto on tosin itsessään myös satiirille tyypillisen mustavalkoinen. Kritiikkiä esitetään, mutta varsinaista parannusehdotusta ei tule.

Kohdeteoksessa tarkoituksena on näyttää toisenlainen tarina diskurssin takaa ja tehdä tyhjäksi, tai ainakin kyseenalaistaa, ”virallinen” historiankirjoitus. Implisiittinen lukija on vakuutettava siitä, että kaikki virallisen diskurssin kertomat tarinat ovat vähintäänkin liioiteltuja. Käytännön tasolla vallankumouksen ajamat reformit ja todellisetkin saavutukset kumotaan ironian avulla: ”En otra ocasión. Anunciaron que habíamos descubierto el remedio contra el cáncer: el tanino, bastaba que se hiciera un batido de cáscara de plátano y ¡fuera catarro! No sé por qué se olvidaron tan rápido de la explotación internacional de la patente. (TD, 107.) ”Kerran sitten taas kuulutettiin, että oli keksitty keino parantaa syöpä. Se oli tanniini: syöpä katosi syömällä banaaninkuoripirtelöä! *En tiedä miksi* keksinnön patentointi ja ulkomainen levitys unohtui niin nopeasti.”¹¹ (ND, 91.) Ironiaa käyttämällä kerrontaan saadaan pilkkaa ja jopa vihaa, joiden on tarkoitus satiirin periaatteiden mukaisesti tarttua myös lukijaan. ”Taas” viittaa siihen, ettei kyseessä ole suinkaan ensimmäinen kerta, kun syöpään on luultu löytyneen lääke. Lääkkeen löytyminen olisi suoranaan ihme, joten lukija voi päätellä, että katkelmassa piruillaan uhoavan ja ylivertaisena näyttäytyvän sosialistisen retoriikan kustannuksella. ”En tiedä miksi [...]” puolestaan häpäisee hankkeen puuhamiehet: todellisuudessa kertoja tietää miksi ja tuo nolon kokeilun päivän valoon.

Kohdeteoksen preesens sijoittuu 1990-luvun alun Kuubaan, eli Neuvostoliiton romahtamisen jälkeiseen aikaan. Tätä aikaa romaanissa kutsutaan nimellä ”rauhanaikainen poikkeustila”. Romaanissa kuvataan vallankumousta edeltänyttä Kuubaa seikkaperäisesti, kun taas sosialistisen hallinnon aikaansaamia uudistuksia kuvataan muokkaamalla historian diskurssia (surku)hupaisaan suuntaan. Kohderomaanissa sekä kumotaan että korvataan erilaisia historian diskursseja. Sosialismin mukana tulleita reformeja kuvataan seuraavasti: ”Porque no olvidar que a XXL le dio, en su momento, por sembrar de grano caturla, cuanto terreno habanero fuera fértil. Ordenó arrancar de raíz cuanto árbol forestal y frutal encontramos, y en su lugar debíamos sembrar grano caturla, es decir, café.” (TD, 106.) ”Aivan, XXL sai kerran päähänsä istuttaa kahvipensaita jokaiselle mahdolliselle havannalaistilkulle. Hän käski meidän kiskoa kaikki puut maasta, hedelmäpuut myös, kaikki jotka tielle osuivat, ja istuttaa tilalle kahvipensaita...ja nehän vaativat vuoristoilmastoa. Lopputulos: ei enää puita eikä saatu kahviakaan.” (ND, 89.) Sosialistinen yltäkylläisyyden ja omavaraisuuden diskurssi kumotaan. Romaanille tyypillinen ironinen ja ivallinen huumori

¹¹ Kursivointi tekijän.

syntyy kuvaamalla sosialistien toteuttamia reformeja, jotka aikaa vasten osoittautuivat virheiksi. Tarkoituksena on osoittaa, miten tarinat, jotka kuvaavat sosialismin saavutuksia ovat liioiteltuja ja propagandan tarkoituksiin luotuja. Kyseinen osoittaminen tapahtuu kohdeteoksessa toiston avulla.

Kohdeteos on erittäin tietoinen latinalaisamerikkalaisen postmodernistisen kirjallisuuden konventioista. Vahva intertekstuaalisuus ja tietoisuus konventioista ylipäänsä on kaikelle postmodernistiselle kirjallisuudelle ominaista. On muistettava, että postmodernismiin rinnastettava tyyliuunta ”neo barroco”¹² sai alkunsa juuri Latinalaisesta Amerikasta. Maanosan postmodernistisellä kirjallisuudella on omat erityiset juurensa sen historiassa (McHale 1987, 51) ja jopa suhteellisen nuorena itsenäisyydessä. Latinalaisen Amerikan ”boomin” aikaiset kirjailijat kuten García Márquez, Cortázar, Fuentes ja Carpentier ovat omalta osaltaan vaikuttaneet käsityksiimme postmodernista kirjallisuudesta. Valdés on ottanut vaikutteita kuuluisilta kirjailijakollegoiltaan: kohdeteoksessa leikitellään muun muassa maagisen realismin konventioilla muunnellen ja parodioiden.

4.2 Teksti verkkona

Valdésin romaani rakentuu pitkälti erilaisten viittausten varaan. Se on kuin kokoelma erilaisia kulttuurisia, historiallisia ja kirjallisia intertekstejä. Vahvana osana postmodernistisen kirjallisuuden poetiikkaa on pidetty intertekstuaalisuutta, eli tekstienvälisyyttä. Intertekstuaalisuus on alun perin Bahtinilta peräisin oleva käsite. Bahtin suuntasi huomionsa sanojen ja kielen kommunikatiiviseen rakenteeseen. Bahtin tarkasteli kirjallisuuden ”suurta muotoa”, eli sitä miten tekstin merkitys syntyy. Bahtinille vuorovaikutuksen keskiössä on sana, joka on luonteeltaan dialoginen: jokainen sana, jota henkilö käyttää on vastaus jonkun toisen käyttämään sanaan. (Pesonen 1991, 33.) Jokaisessa sanassa on täten kytkeytyneenä sosiaalisten suhteiden verkko. Bahtinille romaani on kielen ja kielellisen tajunnan risteytymä, sillä sen muoto ei salli yksioikoista ilmaisua tai maailmankuvaa, vaan perustuu kaikessa dialogiin. Romanin maailma on täten avoin ja loputon. Jokainen uusi teksti syntyy dialogisessa suhteessa olemassa oleviin teksteihin. Juuri dialogisuuden käsitteestä löytyy avain intertekstuaalisuuden ymmärtämiseen. Kristeva toi dialogisuuden käsitteeseen mukaan kirjoittavan subjektin, vastaanottajan sekä kulttuurisen kontekstin. Tällöin dialo-

¹² Ks. Sarduy, Severo 1974: *Barroco*.

gi tapahtuu kahdella tasolla: horisontaalisesti eli kirjoittajan ja vastaanottajan välillä, sekä vertikaalisesti, jolloin kommunikaatio suuntautuu oman ajan kulttuurikontekstiin tai aikaisempaan perinteeseen. (Makkonen 1991, 18.) Kristevalle kirjallisuudessa on kyse intertekstuaalisuudesta: jokainen teksti on sitaattien mosaiikki ja toisen tekstin omaksumista (Pesonen 1991, 45). Teksti on luonteeltaan kerrostunutta: jokainen teksti luetaan toisten tekstien lävitse. Seuraavaksi pureudutaan intertekstuaalisuuteen analyysin avulla.

4.2.1 Parodia

”Parodia on [--] sellainen kulttuurinen käytäntö, joka viittaa suhteellisen poleemisesti johonkin toiseen kulttuurin tuotteeseen tai käytäntöön.” (Dentith 2002, 37.) Luonnehdinta on tarkoituksellisen väljä, mutta se sisältää parodian peruslähtökohdan: subtekstin ja sen muuntelun. Parodiaa pidetään yhtenä leimallisena postmodernistisen kirjallisuuden piirteenä. Sen oikeaoppisesta määrittelystä on käyty jatkuvia kiistoja. Parodia on naurettavaksi tekevää imitaatiota, mutta myös paljon enemmän. Parodia tuo populaarikulttuurin modernismin korkeakulttuuria korkealle arvostavan eetoksen tilalle. Tämä ei tarkoita, että populaarikulttuuri syrjäyttäisi ”korkeakulttuurin”, vaan kyse on pikemminkin rajan hämärtymistä näiden kahden välillä. Toisaalta on myös esitetty, että parodiassa ilmiönä ei ole mitään erityisen postmodernia, mutta postmodernismi auttaa meitä arvostamaan parodian roolia populaarikulttuurissa. (Dentith 2002, 157.) Parodia ruokkii itseään usein populaarikulttuurin erimuodoilla. Saippuaopperat ovat esimerkiksi vahvan parodisia ja tietoisia konventioistaan.

Parodian voi nähdä yhtenä intertekstuaalisen alluusion muodoista. Parodia voi olla tiettyyn speifiin tekstiin pohjaavaa tai yleistä, jolloin sen subteksti on kokonainen diskurssi (Dentith 2002, 7). Esimerkiksi *Don Quijote* (1605) on yleisparodia ritariromaanigenrestä. *Te di la vida entera* sisältää runsaasti parodisia piirteitä. Yleisellä tasolla romaani parodioi muun muassa Laura Esquivelin (*Como agua para chocolate*, 1989) ja Isabel Allenden kaltaisten kirjailijoiden tuotantoa, jotka sisällöllisesti ovat rakkaustarinoita ja sukukronikoita maagisrealistella otteella ja ruokaohjeilla höystettynä. Niissä nainen on usein miestä passiivisempi toimija, jota kahlitsevat yhteiskunnan asettama tiukka normikoodisto. Kohderomaanissa naisen (seksuaalista) vapautta ei rajoita varsi-

naisesti mikään, paitsi sosialistinen vallankumous. Se parodioi kapeita naiseuden malleja, joita vaikkapa edellä mainittu *Como agua para chocolate* tarjoilee.

Romaanissa on myös yksittäisiin subteksteihin pohjaavaa parodiaa ja parodiaa, jolla ei ole varsinaista selkeästi osoitettavaa subtekstiä. Jälkimmäisessä tapauksessa kyseessä saattaa olla esimerkiksi jokin tietty murre tai slang, jota parodioidaan. Kohderomaanissa henkilöhahmot ja yksittäiset tapahtumat ovat sijoittuneina faktuaalisten historian tapahtumien keskelle. Tällöin kyseessä on uudenlainen yksilöllinen näkökulma historian tapahtumiin, jonka kautta lukijan käsitystä pyritään laajentamaan. Häntä muistutetaan siitä, että historia on konstruoitu rakennelma, jonka konventiot ovat muovautuneet ajan kuluessa. Faktuaalisen historian tapahtuman esittäminen ja muuntaminen on erinomainen esimerkki historiallisesta parodiasta: postmodernistisessä kirjallisuudessa paluu menneeseen ei ole nostalgiatrippi vaan pikemminkin ironista dialogia sen kanssa (Hutcheon 1989, 4). Tiedostetaan, että historia sellaisena kuin me sen miellämme, on kertomus, jonka takana on sarja valintoja. Postmodernismi on ilmiönä historiallinen ja poliittinen (emt.). Postmodernistisessä taiteessa manifestoituu käsitys menneen läsnäolosta, mikä näkyy muun muassa historiallisissa parodioissa. Postmodernistisessä kirjallisuudessa on tiedostettu ja ikään kuin kirjoitettu näkyviin historian konstruktioimainen luonne. Parodia muuntelee ja leikkii historialla.

Esimerkiksi parodiasta otan kohdeteoksesta kohdan, jossa presidentti XXL pitää puheen. Kohtaus parodioi yleisellä tasolla Castron puheiden pituutta: ne kestivät tunnetusti kauan. ”Primero, cita todas las cifras económicas desde el primer año del triunfo hasta ese instante, *el glorioso período especial*, y hace énfasis en los sacrificios, en estos momentos de crisis y de reformas económicas, cuando el ex campo socialista y bla bla bla, a hablar mierda de los rusos de nuevo.” (TD, 201.) ”Ensin hän luettelee kaikki talousluvut, voiton ensimmäisestä vuodesta tähän hetkeen, *kunniakkaaseen rauhanaikaiseen poikkeustilaan* saakka, ja korostaa uhrauksia näinä kriisin ja talousreformien aikoina, kun entiset sosialistiset maat ja pälä, pälä, pälä ja taas paljon paskaa ryssistä.” (ND, 167.) Puhe huipentuu, kun päähenkilö pyörtyy helteessä. Kohtauksesta löytyy myös spesifimpää parodisuutta. Siinä keskitytään tiettyyn subtekstiin, Castron vuonna 1959 pitämään puheeseen. Tuolloin presidentin olalle todella laskeutui valkoinen kyyhkynen. Tapahtuma on saanut melko esoteerisiä merkityksiä, mutta kohdeteoksessa esitetään vaihtoehtoinen näkemys tapahtu-

maan. Kohtauksessa sama tapahtuma kuvataan jo useita kertoja toistuneena, mistä kielivät kurssi-voimani sanavalinta:

Al instante, toca su bolsillo derecho, simulando gesto amoroso, y miles de palomas blancas abren vuelo *popular*, entonces palpa su bolsillo izquierdo, pero nada sucede esta vez. Aprieta con mayor ímpetu, para activar el bolígrafo que debiera lanzar una frecuencia directa [--] al aparato conectado a la pata de una de ellas, y que debiera atraerla a él, más por tecnología que por misterio, imponiéndole que se pose en su hombro. Artilugio que fue hecho a principios de la Revo, y que el mundo entero interpretó como señal del más allá, como indicio de que Talla Extra era el elgido. (*TD*, 200–201.)

Hän koskettaa oikeaa rintataskuaan muka liikuttuneena ja tuhannet valkoiset kyyhkysset lehahtavat samassa *tutusti* lentoon, sitten hän taputtaa vasenta rintataskua, mutta tällä kertaa ei tapahdu mitään. Hän painaa lujempaa, aktivoidakseen kuulakärkikynän jonka pitäisi lähettää merkki [--] laitteeseen joka on kytketty erään kyyhkysen koipeen ja jonka pitäisi houkutella se hänen luokseen [--] kyse on teknologiasta eikä mistään mysteeriosta. Vempain keksittiin jo kumouksen alkuvaiheessa ja koko maailma tulkitsi sen merkiksi tuonpuoleisesta, osoitukseksi siitä, että Extra Large oli valittu. (*ND*, 166.)

Katkelma parodioi sitä mystistä verhoa, johon vuoden 1959 kyyhkysepisodi on kietoutunut. Tapahtumalta riisutaan yliluonnollisuus paljastamalla, miten koko episodi olikin vain silmänkääntötemppe. Parodia huipentuu, kun kyseinen lintu ei istahdakaan XXL:n olalle, vaan tekee jotakin, mikä symbolisoi koko kuulijakunnan ajatuksia johtajastaan.

XXL maniobra con insistencia en su bolsillo y, en lugar de que la paloma venga en dirección de su hombro, lo que hace es pujar y echarle una clase de cagada en la cabeza que chorrea por la frente hasta la canosa barba. Ni una risa. Porque en donde único aquí el choteo no interviene es en nuestras interpretaciones mágico-históricas. (*TD*, 201.)

[--] XXL kourii sinnikkäästi taskuaan, mutta sen sijaan että pulu tulisi ja laskeutuisi hänen olkapäälleen, se kohoaa korkeuksiin ja paskoo ukon päähän limaisen klöntin joka valuu otsalta harmaahapsiseen partaan. Ei kuulu tirskahtustakaan. Sillä ainoa mistä me kuubalaiset emme naljaile ovat meidän maagis-historialliset tulkintamme. (*ND*, 166.)

On kiinnostavaa, miten riemukkaan satiirinen kohtaaminen päättyy. Kertojan ”ei kuulu tirskahtustakaan” on paljon puhuva. Romaanin maailmassa nauraminen on kaikkein vaarallisinta.

Intertekstuaalisuuden, parodian ja satiirin toiminta perustuu yhteyden solmimiseen muihin teksteihin, jotka voivat olla mitä tahansa kulttuurin piiriin kuuluvaa. Erityisen riippuvainen muista teksteistä on parodia, jonka olemassaolo edellyttää alkuperäistä tekstiä ja sen muuntelua. Dentith määrittelee parodian seuraavasti: parodia on ”mikä tahansa kulttuurin muoto, joka imitoi suhteellisen poleemisesti ja vihjailevasti jotakin toista kulttuurin tuotetta tai käytäntöä.” (Dentith 2002, 37.) Keskeistä on poleemisuus. Parodia ei ole luonteeltaan neutraalia, vaan se korostaa poleemisella tavalla kohdettaan. Parodia toimii kahdella tavalla: yhtäältä sen tarkoitus on tehdä kohteestaan naurunalainen, toisaalta tehdä kunniaa sille. Pesosen mukaan parodia on yksi keskeisimmistä intertekstuaalisuuden keinoista. Kohderomaanissa parodioidaan muun muassa maagisrealistista tyyliä, harlekiinikirjoja ja sosialistista retoriikkaa, kuten edellisessä luvussa nähtiin.

Kohderomaaniin parodiaa voi ajatella temaattisen kokonaisuuden kannalta: sen voi nähdä parodia postmodernistisesta romaanista. Valdés on ollut ilmeisen tietoinen postmodernin kirjallisuuden, etenkin latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden konventioista. McHalen mukaan 1960-luvulla alkanut latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden ”boom” sisälsi postmoderneiksi luokiteltavia teoksia (McHale 1987, 15). Esimerkkinä mainitaan meksikolainen Carlos Fuentes, joka teoksessaan *Terra nostra* (1975) kokoaa yhteen samaan teokseen hahmoja historian ja fiktion eri aikakausilta. Tällaista kokoamista McHale kutsuu ”transhistorialliseksi karnevaaliksi”. Kyseisessä romaanissa kirjailijat pelaavat pokeria: pöydässä ovat muun muassa García Márquezin, Cervantesin, Julio Cortázarin, ja kuubalaisten Alejo Carpentierin ja Cabrera Infanten henkilöahmoja. (McHale 1987, 17.) Toisin sanoen kyseessä on intertekstuaalinen ”rajanylitysrike”, jossa on tuotu intertekstuaalisesti yhteen koko Latinalaisen Amerikan postmoderni kirjallinen kenttä. Valdésin romaanista on löydettävissä samaa intertekstuaalisuutta. Valdés on tuonut yhteen kirjailijoita ja hahmoja, osan tekstin tyylin avulla, osan konkreettisesti. Kohdeteoksesta löytyy mitä erilaisimpia viittauksia kirjallisuuteen: ranskalainen Marguerite Yourcenar ja kuubalainen José Lezama Lima ovat läsnä romaanissa sohvapöydällä olevissa valokuvissa. Cabrera Infante puolestaan mainitaan nimeltä, samoin kuin Jane Austen. Erikseen ovat vielä viittaukset, jotka näkyvät tekstin tyyllissä tai sanavalinnoissa.

Seuraavassa katkelmassa myrsky yhdistyy päähenkiön neitsyyden menettämiseen. Kohtaus parodioi maagisen realismin tyyliä. Se muistuttaa esimerkiksi Garcia Marquezin romaania *La Hojarasca* (1955) (*Rojumyrsky*), jossa myrsky pyyhkii kaiken pois. Kohtauksen parodia syntyy roisista kielestä. Garcia Márquezilla luultavasti myrsky toimisi symbolina neitsyyden menettämiseksi, jolloin itse tapahtumaa ei tarvitsisi kuvata. Kohdeteoksessa kohtaus on suorasukaisuudessaan pornografinen: se päättyy eritteiden ja Cucan laihtumisen kuvaukseen.

Abrió todo lo demás en el apartamento de él. En el décimo piso del edificio denominando con el apellido de su dueño: Somellán. ¡Al diablo la telita definitiva y definitiva, el himen destinado a la primera noche de matrimonio! [--] En el momento de desflore (¡qué fina me quedó esa palabrita de la época de ñañaseré!) comenzó a tronar, se desató un ciclón de esos que duran una semana, llovió sin parar. El país entero se detuvo, como es habitual en época de huracanes. [--] Llovió con alevosía ¡el copón bendito! [--] ¡Que cuándo aquí dice a llover! no hay para cuándo escampar, ni para cuándo parar de...Templar. Y eso hicieron ellos, no pararon de templar en una semana. En todas las posiciones habidas y por haber [--]. (TD, 88–89.)

Ja hän antoi kaikkensa miehen asunnolla. Asunto oli kymmenennessä kerroksessa rakennuksessa, jota kutsuttiin omistajansa mukaan Somellániksi. Viimeinkin hän pääsi siitä, mokomasta kertakäyttöriekaleesta, häyyön hymenistä! [--] Immenkalvon puhkeamisen hetkellä (miten hienolta tuo vanha ilmaus kuulostaakaan!) jyrähti ja puhkesi vähintään viikon kestävä hirmumyrsky. Alko sataa kaatamalla. Koko maa seisahtui, niin kuin aina sellaisen myrskyn ajaksi. [--] Satoi kuin saavista kaataen, siunattu saavi! [--] Sadetta voi kestää kuinka kauan tahansa. Ja niin kestävätkin hekin, he vain naivat, koko viikon. Kaikissa mahdollisissa ja mahdottomissa asennoissa. (ND, 74.)

Willman kuvaa artikkelissaan Bahtinin näkemyksiä. Menippolaisessa satiirissa on usein fantastisia piirteitä, joiden tarkoitus on lieventää elämän ja kuoleman välistä rajaa. Niissä kuvataan kuolemanjälkeisiä tuomioita, kuolleiden keskusteluita ja niin edelleen. (Willman 2007, 87.) *Nainen ja dollarissa* tällaista fantasiaa löytyy yllättäen melko paljonkin. Kertoja kertoo olevansa kuollut, matoja suussa puhuva ruumis, kuolleet palaavat henkiin ja hautausmaalla kummittelee. Teoksesta siis löytyykin menippolaisen satiirin piirteitä. Menippolaisessa satiirissa tehdään (uni)matkoja, ei paitsi tuonpuoleiseen, vaan myös menneeseen ja tulevaan (2007, 87). Vastaavanlainen (uni)matka

lopettaa koko *Nainen ja dollari* -romaanin. Päähenkilö kuolee onnettomuudessa, mutta "ystävällinen kertoja" herättää tämän henkiin ja lukija pääsee mukaan (uni)matkalle maalle, jossa sosialistista vallankumousta ei ollut tapahtunut. Lukijalle näytetään toisenlainen mahdollinen versio tarinasta, miten olisi voinut tapahtua. Ehkä tämä matka on melko klassinenkin esimerkki menippeistä.

Willmanin mukaan menippolaiselle satiirille tyypillistä on epäluotettava kertoja, jonka kertomuksia lukija ei välttämättä kannata ottaa vakavasti (2007, 87). Laajemmalla tasolla menippolainen satiiri onkin parodiaa kielestä ja kirjallisuudesta, ja etenkin kirjallisesta auktoriteetista. (2007, 87–88.) Yllättäen myös kohdeteokseni on kommentti kertomisesta yleensä, tai oikeastaan kertomisen mahdottomuudesta (totalitaarisessa yhteiskunnassa). Kertojalla on tekstin tasolla kerrontaan osallistuva "sosialistinen omatunto", joka kommentoi ja kehottaa sensuroimaan tämän sanomisia. Romaanin yleinen viesti on melko synkkä, joten kokonaisuutena se ei ehkä ole menippolainen satiiri.

Jos 1900-luvun satiirit ovat usein intertekstuaalisia, kuten postmodernistinenkin romaani, onko niiden välillä eroa? Onko satiiri postmodernistisen romaanin vallitseva eetos, vai satiirin yksi osa-alue, kuten historiallinen metafiktio? Satiiri ja postmodernistisuus kietoutuvat tutkimuksessa jatkuvasti yhteen, onhan mainittu esimerkiksi, että *Don Quijote* (1605) olisi ensimmäinen ilmestynyt postmodernistinen romaani. Sekä satiirin, että postmodernismin tutkijat puhuvat Orwellin romaanista *Nineteen eighty-four* (1949). Kysymys kuuluu, voiko satiiri olla postmodernistista kirjallisuutta tyypillisimmillään? Ehkäpä vuosisatoja olemassa ollut ilmaisumuoto on ajankohtaisempi kuin koskaan.

4.2.2 Viitatuista viitatuin: *Tres tristes tigres*

Te di la vida entera on varsinainen kirjallisten ja kulttuuristen viittausten verkko, josta kohostuu yksi tietty kirjailija ylitse muiden. Valdés on avoimesti kertonut ihailevansa kuubalaista kirjailijaa Cabrera Infantea, joka nousi suuren yleisön tietoisuuteen teoksellaan *Tres tristes Tigres* (1964). Cabrera Infante on puolestaan luonnehtinut Valdésia "pieneksi naiseksi, jolla on suuri (kynä)käsi"¹³. Cabrera Infante on läsnä kohderomaanissa sekä temaattisella että konkreettisella tasolla. Kuten aiemmassa luvussa jo nähtiin, vallankumousta edeltävän Havannan kuvaus rakentuu Cabrera Infanten kaupunkikuvauksen pohjalle. Siinä kaupunki ja etenkin sen yö ovat tapahtumien keskipiste, eli tila, jossa ensi näkemältä toisiinsa liittymättömät hahmot kohtaavat. Cabrera Infanten nimi mainitaan tekstissä myös suoraan: "Ivo bajó el techo convertible del auto. Mi auto homenaje al de las novelas de Cabrera Infante." (*TD*, 29.) "Ivo laski auton katon. Olkoon se minun kunnianosoitukseni autoille Cabrera Infanten kirjoissa." (*ND*, 26.) Miksi Cabrera Infante on mainittu nimeltä? Makkonen (1991) puhuu artikkelissaan "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?" runosta, mutta samaa kuvausta intertekstuaalisuuden olemuksesta voi soveltaa romaaniin: "Runo ei ole olemassa ylhäisessä yksinäisyydessään, vaan sen ympärillä on aina suuri joukko muita runoja: sen merkitys muodostuu suhteessa tähän joukkoon" (Makkonen 1991, 10).

Sekä satiirinen että postmodernistinen kirjallisuus ovat luonteeltaan usein voimakkaan intertekstuaalista (Saariluoma 1991, 19). Molempiin sisältyy tietoisuus kirjallisuuden kerrostuneesta luonteesta. Postmodernistisessa kirjallisuudessa intertekstuaalisuus on alati läsnä. Satiirit ovat myös vahvan intertekstuaalisia, mutta perinteisesti niiden viittauskohteet ovat olleet muita satiireja. Esimerkiksi George Orwell viittaa *Animal Farmissa* (1945) Swiftin satiirin *Gulliver's travels* (Cunningham 2007, 403). Postmodernistisessa kirjallisuudessa viittaukset ovat niin yleisiä ja moneen tahoon suuntautuvia, että normaalilla yleissivistyksellä varustetun lukijan on lähes mahdoton tavoittaa kaikkia. Kirjailijankin on tiettyjen näkemysten mukaan mahdotonta tavoittaa tai luoda yhteyksiä kaikkiin käyttämiinsä interteksteihin: tekstin verkko on lopulta loputon. Etenkään satiirin intertekstuaalisuus ei ole neutraalia tai viatonta. Intertekstuaalinen viittaus on joka kerta tarkasti valittu ja se toimii kritiikin välineenä. Kohderomaanissa viittaus Cabrera Infanteen on tietoinen

¹³ Oscar Hijuelos: "Guillermo Cabrera Infante". BOMB Magazine. Talvi 2000, nro 70. Viitattu 23.4.2012. Saatavuus: <http://bombsite.com/issues/70/articles/2291>.

valinta, jonka avulla muun muassa muistutetaan taiteilijan ahtaasta asemasta Kuubassa ja toisaalta nostetaan konkreettisesti esiin maanpaossa elävä kirjailija. Kirjailijankin on tiettyjen näkemysten mukaan mahdotonta tavoittaa tai luoda yhteyksiä kaikkiin käyttämiinsä interteksteihin. Tekstin verkko on loputon.

Te di la vida entera on todellinen sekoitus eri kulttuurin osa-alueita, joihin viitataan jatkuvasti. Mikäli romaanin postmodernistisuutta mitataan viittauskohteiden määrällä, on kohdeteos taatusti sellainen. Olisi epäoleellista kuitenkin kaivaa esiin kaikkia viittauskohteita, joten palataan niistä kiintoisimpaan. Cabrera Infanten esiin kirjoittaminen toimii lukuohjeena: Valdés haluaa samastaa itsensä kuubalaisiin maanpaossa eläviin kirjailijoihin ja hänen romaaninsa on muistutus siitä, miten kuubalaisessa yhteiskunnassa kirjallinen kaanon on rakentunut sosialistisen järjestelmän ehdoilla, ja mitä kuubalaiselle taiteelle on sen myötä tapahtunut. Cabrera Infante on maassa kiellettyjen kirjailijoiden listalla ja teokset pannassa.

4.2.3 Intertekstuaalinen kieli

Kohderomaanin runsas ja rönsyilevä kieli ei ole pelkästään kirjailijan omaperäistä ilmaisua, vaan eräänlaista jatkumon luomista ja samalla osallistumista kuubalaisen kirjallisuuden perinteeseen. Romaanin kieli osin viittaa intertekstuaalisesti Cabrera Infanten kieleen, josta tätä onkin usein kiitelty. Teoksessa *Tres tristes tigres* kieli on rakennettu muistuttamaan puhekieltä muokkaamalla pilkutusta ja käyttämällä tekstiä, jossa kirjaimet on kirjoitettu niiden äännemuotoon. Kielellä ja sanoilla leikittely ovat tärkeä osa teosta. Itse asiassa jo sen nimi *Tres tristes tigres* on espanjankielen sanaleikki, jonka tarkoitus on laittaa lausujan kieli solmuun. *Te di la vida entera* hyödyntää samankaltaista kielen-kieliopin käyttöä ja etenkin sanaleikkejä:

Radio Reloj Nacional, pim, radio reloj da la hora, pam. Se cumplía el primer aniversario de la entrada de Talla Extra Larga en La Habana. Todo era efervescencia, júbilo, fiesta, desazón, alegría, jodedera. ¡ Fijense en el último chiste: ¿Cómo se dice período especial en francés? *Quescases*. ¿Y en portugués? *La resingasao nacional*. ¿Y en chino? *Te toca un tin*. ¿Y en japonés? *T'ó quita'ó*. ¿Y en árabe? *Barba embaraja la jama*. Y XXL, de comandante en jefe, se convirtió en comediante en jefe. (TD, 102.)

Suomennokseen asti on välittynyt tahallisen huolimaton pilkutus, puhekielisyys ja sanaleikkisyys:

Kansallisradion kello, pim, kello on, pam. Tuli Extra Largen Havannaan saapumisen ensimmäinen vuosipäivä. Koko kaupunki kiehui ja kuohui, riemuitsi, juhli, kiukutteli, iloitsi ja piiruili. Miten toisenlaiseksi kaikki sitten muuttuikaan: yhtä uhrautumista, alistumista, kuolemaa ja puutetta! Kuulkaas uusinta vitsiä: 'Miten rauhanaikainen poikkeustila' sanotaan ranskaksi? *Çuolettournii*. Entä italiaksi? *Alati parsatta*. Entä kiinaksi? *Saisiki pitsan itkin*. Japaniksi? *Tokituli papupula*. Arabiaksi? *Halvalla ilmaa ahmii*. Ja XXL muuttui sankarillisesta komentantista komediasankariksi. (ND, 86.)

Sanaleikit ja kieliopin tahallinen laiminlyönti eivät ole viittaus pelkästään Cabrera Infanten tuotantoon, vaan kuubalaiselle kirjallisuudelle, ja kulttuurille tyypilliseen ilmiöön nimeltä *cubanía* tai *cubanidad*, joka nousi kuubalaisessa kirjallisuudessa pinnalle vanguardia-liikkeen aikana 1920-luvulta lähtien.

Uudessa kuubalaisessa runoudessa runot eivät enää kuvanneet joutsenia¹⁴ ja kadotettuja linnoja vaan niillä oli vahva pyrkimys kuvata realistisesti ”kadunmiehen” elämää sekä yhteiskunnan poliittisia ja sosiaalisia oloja. Rotukysymys, joka kosketti lähinnä afrokuubalaista väestönosaa, nousi runojen teemaksi esimerkiksi Nicolas Guillénin runoudessa. Guillénin runot käsitelivät sekä teemoiltaan että muotonsa kautta afrokuubalaisuutta ja afrokuubalaista identiteettiä. Hänen runouttaan onkin luonnehdittu termillä ”poesia negra”, musta runous. 1920-luvulla afrokuubalaisuus alkoi näkyä taiteessa, kirjallisuudessa ja musiikissa ja 1930-luvulla elettiin jo täyttä Vanguardian aikaa. Guillén jäljitteli runoissaan son-musiikin rytmiä, jossa yhdistyivät afrikkalaiset rytmisoittimet espanjalaiseen kitaraan. Rytmä oli keskeistä, sillä orjat toivat mukanaan Kuubaan afrikkalaisen rummun. Myös runojen kieli jäljitteli afrokuubalaisen väestönosan kieltä. Runoissaan Guillén kommentoi sosiaalista tilannetta ja kuvaa ensimmäisenä mustana runoilijana ”oman väkensä” elämää ikään kuin sisältäpäin. Guillénin runot esimerkiksi sisältävät espanjan kirjakielestä poikkeavaa puhekieltä tai jopa onomatopoeettisia äännekokeiluja. Kieli saattaa imitoida myös afrokuubalaista kieltä. Tähän *cubanían* perinteeseen *Te di la vida entera* osallistuu. Käyttämällä

¹⁴ Joutsen on keskeinen hahmo latinalaisamerikkalaisessa runoudessa. Esimerkiksi Enrique Gonzáles Martínezin runo ”Tuércele El Cuello Al Cisne” (1911), eli ”Kurista joutsenen kaula” kritisoi modernistista ulkokultaista runoutta.

cubanían mukaista alatyylistä ja leikittelevää kieltä, viitataan tietoisesti kuubalaisen kirjallisuuden perinteeseen ja kulttuurisiin konventioihin. Toisaalta romaanissa myös ivataan kyseistä ajatusta eksoottisesta kuubalaisuudesta:

Embesalada con el mar, las palmas, las calles, las sombras de portales, el solecito permanente sin vacaciones, y toda esa seguidilla de la cubanidad, que tanto suena a enfermedad venérea: singando con fulanito cogí una *cubanidad* que no hay penicilina que acabe con ella.

Meren, palmujen, katujen, varjoisten pylväskäytävien, alati paahtavan auringon alla ja kaiken muun *kubanismoksi* kutsutun hölynpölyn lumoama – sehän kuulostaa ihan sukupuolitaudilta: naiskentelin yhden tyyppin kanssa ja sain sellaisen kubanismon ettei siihen pysty mikään penisiliini (*ND*, 137).

Tres tristes tigres koostuu luvuista, jotka kerrotaan eri hahmojen näkökulmasta. Lopulta eri hahmojen ja aluksi irrallisilta vaikuttavien tapahtumien välillä onkin yhteys. Cabrera Infanten teoksen keskiöön nousee ”La Habana nocturna” eli havannalainen yö. Yökerhoissa politikoidaan, juonitaan, juodaan ja rakastutaan monenkirjavassa seurassa. *Te di la vida entera* -romaanin Havana on alluusio Cabrera Infanten yölliseen kaupunkiin. Alluusiolla kuvataan sitä, miten menneisyydestä on meille jäljellä pelkästään kertomukset, etenkin niille ”jotka ovat syntyneet liian myöhään”.

Cabrera Infante mainitaan Valdésin romaanissa useamman kerran: ”Perdón, Jane Austen, por la nueva versión. Y gracias, Guillermo Cabrera Infante, por haberme dado, en uno de sus libros, la pista de Orgullo y Prejuicio, novela que debo buscar ahora mismitico como una, para no pecar de citar siendo ignorante despelotá” (*TD*, 166–167). ”Jane Austen, anna anteeksi tämä uusi versio. Ja kiitos Guillermo Cabrera Infante, kun annoit eräässä kirjassasi vihjeen ’Ylpeydestä ja ennakkoluulosta’, joka minun pitäisi hommata kiireen vilkkaa, etten tekisi väärin siteeraamisen syntiä” (*ND*, 136). Romaanissa annetaan lukuvihje Cabrera Infanten teoksiin, joissa puolestaan annetaan vihje Jane Austenin teokseen. Valdés käyttää konkreettisella tavalla Kristevan ajatusta kirjallisuudesta verkkona; konkreettinen lukuohje upottaa lukijan tekstien loputtomaan verkkoon. *Te di la vida entera* viittaa monella tavalla kirjallisuuden maailmaan ja (kuubalaisen) kirjallisuuden perinteeseen. Teos on kokonaisuudessaan eräänlaista rajankäyntiä: teksti ei muodosta yhtäläistä si-

sään päin avautuvaa maailmaa, vaan kommentoi jatkuvasti ulkomaailmaa, muuta kirjallisuutta ja populaarikulttuuria. *Te di la vida entera* on siis tyypillinen postmoderni romaani, jonka tietoisuus sen omasta kirjallisesta muodosta ei herpaannu.

4.3 Tekstuaalinen Havanna

Te di la vida entera viittaa alkupuolellaan Cabrera Infanten teoksissaan kuvaamaan Havannaan. Edellä mainittua katon laskemista edeltää kohtaaminen autolla ajosta öisessä Havannassa, joka voi viitata allegorisesti Cabrera Infanten kokeelliseen elokuvaan *PM* (1961). Elokuva kertoo Havannan yöelämästä ja joutui Castron hallinnon sensuroimaksi, jonka seurauksena Cabrera Infante katkaisi välinsä aiemmin kannattamaansa Kuuban vallankumousliikkeeseen ja pakeni maasta. Cabrera Infanten kansainvälistäkin mainetta niittänyt romaani *Tres tristes tigres* (1967) koostuu öisen Havannan kuvauksesta, musiikista, elokuvista ja kielileikeistä ja huokuu nostalgiaa kaupunkia kohtaan. (Balderston & Gonzales 2004, 97.) Kohdeteos toistaa hätkähdyttävän paljon samoja teemoja: 1900-luvun alkuvuosikymmenten Havanna kuvataan hämyisen romanttisesti ja nostalgisesti. Valdés on tietoisesti pyrkinyt samaan kuin Cabrera Infante. Havanna on läsnä lähes jokaisessa Valdésin teoksessa. Romaanissa kuvataan sekä mennyttä että nykyistä Havanna. Menneisyyden kuvausta leimaa kaipuu ja tietynlainen ajan kultaus. Sama koskee nykyisyyttä: kaupunkia zoomataan matkaoppaan tarkkuudella. Teos on ikään kuin erilainen matkaopas, jonka tarkoituksena on paljastaa ja kertoa ”totuus”. Toisin sanoen, postmodernille kirjallisuudelle tyypillisesti, tarttua, tiedostaa ja tässä tapauksessa kritisoida tosina pidettyjä tekstejä.

Havannan kaupunkiin suhtaudutaan romaanissa nostalgisesti. Tässä mielessä teosta voi pitää satiirisena; nostalgia ja paluu menneeseen kulta-aikaan on satiireissa paljon käytetty teema: postmodernissa romaanissa on suhde menneeseen toisenlainen. Gonzáles Abellásin mukaan Valdésin teoksissa, etenkin romaaneissa *Te di la vida entera* ja *La nada cotidiana* Havanna on alati läsnä (Gonzáles Abellás, 86). Romaaneissa kuvataan vallankumousta edeltävä Havanna täynnä intohimoa, erotiikkaa ja yöelämää. Sen kuvauksessa näkyy myös eurooppalaisen boheemiuden vaikutus. (Gonzáles Abellás 2008, 32.) Kohdeteoksesta löytyy seuraavanlainen kuvaus:

Ésa era La Habana, colorida, iluminada, ¡qué bella ciudad, Dios santo! [...] Ésa era La Habana, con sus mujeronas de carnes duras [...] Las bembonas pintorreteadas susurrando caricias. [...] Ésos eran algunos de los códigos sexuales y alegres de la Perla de las Antillas, ¡buena perlanga! La Habana con su humedad salitrosa, maritime, pegada a los cuerpos. [...] Ésa era la ciudad azucarada, miel de la cabeza a los pies, música y voces aguardentosas, cabareses, fiestas, cenas. (TD, 31—32.)

Sellainen oli Havanna, värikäs, valaistu, kaunis kaupunki! Voi luoja! Sellainen oli Havanna, jossa naisilla oli piukat vartalot [...] Maalattut pusuhuulet supattamassa helliä hyväilyjä. [...] Tällaista oli Antillien iloisessa ja kiihkeässä helmessä, millainen aarre se olikaan! Sokerinen kaupunki, päästä päähän hunajalla sivelty, musiikki ja käheät äänet, kabareet, juhlat illalliset. (ND, 27–28.)

Havanna kuvataan paratiisimaisena ikuisena juhlan kaupunkina. Kertoja tosin toteaa: ”Y que yo me la perdí por culpa de nacer tarde” (TD, 31), eli ”Minä en nähnyt sitä koska synnyin liian myöhään” (ND, 27). Antillien helmi siis kertojan mielessä tarinoina, joita hän on kuullut synnyinkaupungistaan. Tämä tekee esimerkkien mahdollisen ironian tyhjäksi: myyttiset tarinat tulevat todellisiksi. Havanna oli ennen sosialistista vallankumousta korruptoitunut ja mafian asuttama kaupunki, jossa rikollisuus oli korkeissa lukemissa. Kertoja kuvaa jopa rikollisuutta kaihoten:

La riqueza de una ciudad, y sobre todo [...] crece, precisamente, en la medida de la variedad de personas la decora. Hasta los bandoleros, luciendo cabellos engominados, y risas de porfiados. Las señoritas y las putañeras discutiéndose el prestigio y las fortunas. (TD, 36.)

Mitä monenkirjavampaa väkeä kaupungissa asuu, sitä rikkaampi se on [...] Roistot värittivät sitä öljyllä suitabilitye hiuksineen ja hävyttömine hörötyksineen. Hienot neidit ja ilotytöt kilvoittelivat arvostuksesta ja suosiosta. (ND, 31.)

1950-lukua edeltäneen Havannan nurjat puoletkin saavat sädekehän päälleen. Rikollisuus ja mafia näyttäytyvät positiivisessa valossa ainakin suhteessa Castron aikaan. Presidentti XXL:n Havanna on sävyltään erilainen aiempiin esimerkkeihin nähden:

[...] donde comienza La Habana Vieja de los horrores, solares yermos, palacetes en ruinas, huecos como caries gigantescas [...] ni rastro queda de los edificios que antes fueron viviendas, oficinas, imprentas, cafés [...]. Cuca Martínez traga en seco, no sé por qué tiene un mal presentimiento, de pronto se ha puesto muy triste viendo su ciudad convertida en polvo y piedra. La Habana deshabitada. Deshabanada. (TD, 295.)

[...] mistä alkaa kauhunäkyjen vanha Havanna, joka on täynnä hylättyjä rappiotaloja, raunioituneita palatseja, jättiläismäisiä reikiä siellä täällä, [...] eikä jälkeäkään, [...] rakennuksista jotka ennen olivat asuintaloja, toimistoja, kirjapainoja, kahviloita [...] Cuca Martínez nielaisee tyhjää, en tiedä miksi hän aavistelee pahaa, hän tulee äkkiä äärimmäisen surulliseksi katsoessaan tomuksi ja kivikasoiksi muuttunutta kaupunkiaan. Autioitunut Havanna. Havanna jonka tuho havainnoituu jokaisen uuden raunion myötä. (ND, 241.)

Romaanista on luettavissa, että Kuuban vallankumous on tehnyt haittaa myös Havannalle kansalaisten lisäksi. Kaupungin entinen syke ja juhlat ovat kadonneet ja tilalla on autius ja lahoaminen. Miguel Gonzáles Abéllasin mukaan edellä mainittu kuva Havannasta on yleinen sekä Kuubassa että maanpaossa elävien Valdésin aikalaikirjailijoiden teoksissa (Gonzáles Abéllas 2008, 87). Kaupungin kuvaaminen mädäntyneenä ja näivettyvänä kuvaa samalla myös sen asukkaiden elämää. Havanna rappeutuu kohdeteoksessa samaan tahtiin kuin sen asukkaat. Sen romahtaminen korreloi Cuca Martínezin vanhentumisen ja yllättäen myös romaanin juonenkäänteiden kanssa. Katkelman kuvauksessa on myös toinen puoli. Se on karuudessaan tyypillistä nykypäivän kuubalaista kirjallisuutta. Siinä toistuvat kuubalaisten nykykirjailijoiden painottamat aiheet: köyhyys, maan rappeutuminen ja myös eräänlainen moraalinen romahtus. Kyseisiä aiheita on käsitelty paljon jopa maassa asuvien kirjailijoiden teoksissa¹⁵. Näissä teoksissa ei kuitenkaan mainita nimeltä sitä, että kurjuus johtuu maan poliittisesta systeemistä. *Te di la vida entera* on avoimen asenteellinen ja poliittinen teos, selkeästi Kuuban poliittista järjestelmää vastustava ja juuri sen poliittisuus tekee romaanista erityislaatuisen. Poliitiikkaa ja yhteiskunnallisia oloja on kuubalaisessa kirjallisuudessa yleensä kuvattu vain kiertoteitse.

Antes de retirarme de la ventana, quedo petrificada, hipnotizada por esa Habana de tarjeta postal [...]. Del corazón calcinado de la ciudad emergen sus habitantes, sombras de la canícula, para liberarse del bullicio urbano tomando como guía la fresca marítima, el tufo a

¹⁵ Ks. Mm. Juan Pedro Gutiérrez: *Likainen Havanna* -trilogia.

pescado podrido[...]. Una inesperada picazón denuncia la intrepidez, el deseo de los muchachos de partir, aplacado por el faro controlador de fronteras. La frontera, un océano de líquido de repelente, veneno contra mosquitos. (TD, 272.)

Jähmetyn hetkeksi ikkunaan, Havannan postikorttimainen kauneus hypnotisoi minut [...]. Asukkaat, mätäkuun varjot, kömpivät kaupungin palaneesta sydäimestä vapautuakseen kaikesta hälystä, he suuntaavat kohti vilvoittavaa merta, mädäntyneen kalan löyhkää.[...]Äkkinäinen kiihkeä kuhina paljastaa nuorison rohkeuden ja lähtöhalut, mutta rajaa valvova majakka sammuttaa ne nopeasti. Rajana on meri täynnä haisevaa töhkää, se on oiva vastamyrkky iniseviä itikoita vastaan. (ND, 223.)

Mädän kalan haju ja inisevät itikat liittyvät maanpaosta haaveileviin nuoriin. Haiseva, mutta kauris meri vangitsee ihmiset saarelle.

Vallankumousta edeltävän Havannan kuvaus on kokonaisuudessaan intertekstuaalista. Kuvauksessa viitataan kirjallisuuteen, elokuvaan ja omalla tavallaan se on 1940-luvun aikainen matkailumainos. Ajatus menneen tavoittamattomuudesta ja historian konstruktioluonteesta tulee Havanna-kuvauksessa hyvin esiin. Te di la vida entera -romaanin mennyt Havanna on kaipuuta aikaan, joka oli olemassa vain romaanien sivuilla ja elokuvissa.

4.4 Paratekstit ja elokuvallisuus

Parateksteillä tarkoitetaan sellaista materiaalia, joka tahattomasti tai tahallisesti vaikuttaa lukijan tulkintaan. Näitä kynnystekstejä voivat olla esimerkiksi kirjailijan nimi, esipuhe, haastattelu tai jokin muu teksti, joka ei varsinaisesti liity romaanin tapahtumiin. Esimerkiksi tietoisuus (tai tiedostamattomuus) kirjailijan sukupuolesta vaikuttaa lukukokemukseen. *Te di la vida entera* sisältää runsaasti paratekstejä. Jokainen romaanin luku alkaa kuubalaisen boleron¹⁶ siteeraamisella. Itse asiassa koko romaanin avaavana paratekstinä toimii Juan Arrondon bolero ”Si en un final”:

Si en un final tuviera que escribir
lo que ha sido mi mundo,

Jos minun olisi lopuksi kirjoitettava,
millainen maailmani oli,

¹⁶ Bolero on kuubalaisen musiikin kenties kuuluisin lajityyppi, jonka juuret ulottuvat 1800-luvun Santiago de Cuban kaupunkiin.

si en un final anotar	jos minun olisi lopuksi kuvailtava
los días más profundos,	vaikeimmat päiväni,
sería de ti como compensación	kirjoittaisin lohdukseni sinusta
de quien más escribiera	kaikista eniten
porque tú eres amor, alegría, ilusión,	sillä sinä olet rakkaus, ilo, illuusio,
sentimiento y quimera.	ikävä ja houre.
(Juan Arrondo.	(Juan Arrondo, esittäjät Clara ja Mario)
Interpretada por Clara y Mario.)	(<i>ND</i> , 10.)
(<i>TD</i> , 10.)	

Romanttinen katkelma kuuluisasta bolerosta ohjaa tulkitsemaan romaanin rakkausromaaniksi. Teoksen edetessä tulkita saattaa muuttua: katkelma saattaa viitata myös itse tapahtumapaikkaan, Kuubaan.

Teoksessa on myös toinen parateksti nimeltään *Rogamiento de cabeza* eli *Päänpuhdistusrukous*. Avaan rukouksen merkitystä, sillä aihetta tuntemattomalle lukijalle kyseisen kynnystekstin merkitys saattaa jäädä hämäräksi. Rukous on santería-uskonnon harjoittajien keskuudessa harjoitettava rituaali, jonka tarkoitus on kirjaimellisesti puhdistaa pää ja tuottaa onnea. Tässä katkelma rukouksesta:

Igba, baba, igba, yeye, igba echu alagbana (Permiso padre, permiso madre, permiso echu Alagbna);
 Igba ile akuokoyeri, igba ita meta bidigaga (permiso casa echu akuyoeri, permiso esquina 3 y al árbol jagüey) [--]
 (*TD*, 11.)

Igba, baba, igba, yeye, igba echu alagbana (Pyydän lupaa isä, pyydän lupaa äiti, pyydän lupaa echu Alagbana) ;
 Igba ile akuokoyeri, igba ita meta bidigaga (pyydän lupaa talo echu akuokoyeri, pyydän lupaa kolmas kulma ja fiikuspui) [--]
 (*ND*, 11.)

Katkelmaa on lähes mahdotonta tulkita tästä kulttuurikontekstista käsin, sillä santería-uskonnosta ja sen käytännöistä ei löydy juuri ulkopuolisille tietoa. Jotakin paratekstistä voi kuitenkin tulkita.

Ensinnäkin rukouksella on tärkeä merkitys, sillä se avaa koko romaanin. Sen voi tulkita olevan loitsu, jonka avulla kertoja ”noutaa” romaanin tarinan tuonpuoleisesta, onhan sen kertojakin omien sanojensa mukaan ruumis. Sen tarkoitus on myös korostaa henkimaailman tärkeyttä kuubalaisessa kulttuurissa: selittää miksi tietyt asiat ovat todella henkimaailman asioita. Rukous esiintyy uudestaan romaanin viimeisessä luvussa, kun kertoja herättää María Reglan henkiin.

Romaanin kahdesta osasta ensimmäisen avaa parateksti Cabrera Infantesta.

Habanidad de habanidades, todo es habanidad...

Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche. Recordar es abrir la caja de Pandora de la que salen todos los dolores, todos los olores y música nocturna...

GUILLERMO CABRERA INFANTE

(*TD*, 11.)

Havannamaisuuksien havannamaisuus, kaikki on yhtä havannaa...

Yö ja kaupunki ovat intohimoni. Muistelu on kuin avaisi Pandoran lippaan, sieltä syöksähtävät tuska, tuoksut ja öinen musiikki...

Guillermo Cabrera Infante

(*ND*, 11.)

Sitaattia voi lähestyä Genetten intertekstuaalisuusteorioiden avulla. Genette ei tuo varsinaista uutta teoriaa intertekstuaalisuuden tutkimukseen, vaan keskittyy teoretisoimaan tekstien kerrostuneisuutta. (Lyytikäinen 1991, 145.) Genette käyttää intertekstuaalisuutta kuvaamaan kahden tai useamman tekstin yhtäaikaista läsnäoloa ja mainitsee sen lajeiksi sitaatit, viittaukset ja plagiaatit. Metodologisesti ja tämän tekstin kannalta käyttökelpoisimmiksi Genetten käyttämistä termeistä nousevat metatekstuaalisuus, paratekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus, joita muun muassa Pirjo Lyytikäinen (1991) on artikkelissaan soveltanut suomalaisen kirjallisuuden tutkimuksessa. Genette käyttää käsitettä parateksti kuvaamaan tekstin tulkintaa ohjaavia ”aputekstejä”, joita voivat olla muun muassa tekijän nimi ja siihen liittyvät otsikot, johdannot, mottolauseet, omistukset ja niin edelleen. Tässä luvussa parateksteiksi lasketaan kohdetekstin lukuja aloittavat laululyriikat tai muut tekstit. Yllä nähty esimerkki on parateksti, jonka tarkoitus on johdattaa lukija tiettyyn

tunnelmaan, jota Cabrera Infante lainattu kappale edustaa. Kappale alaotsikoi romaanin ensimmäisen luvun ja koko ensimmäisen osan jakaen sen selvästi kahteen osaan.

Valdésin romaanissa kielen ohella ja siihen liittyen suuressa osassa on musiikki. Kohdeteoksen luvut alkavat paratekstillä, joka on lähes kaikissa tapauksissa kappale kuubalaista iskelmää eli boleroa. Bolero on kuubalainen populaarikulttuurin muoto, jota on omalta osaltaan ylistänyt ja käyttänyt romaaneissaan myös Cabrera Infante. Romaanissa boleron käyttäminen osana tekstiä on täten silmänisku Cabrera Infanten suuntaan. Lisäksi luvun aloittama bolero on Genetten määritelmän mukainen parateksti, joka ohjaa lukijan tulkintaa ja tekstin ymmärtämistä. Tässä muutamia esimerkkejä:

CAPÍTULO TRES
UNA ROSA DE FRANCIA

Una rosa de Francia, cuya suave fragancia,
una tarde de mayo, su milagro me dio...(De Rodrigo Pratts. Interpretada por Barbarito Diéz.)
(*TD*, 57.)

KOLMAS LUKU
RANSKAN RUUSU

Ranskan ruusu, jonka lempeä tuoksu, kerran toukokuussa, ihmeensä mulle soi...(Rodrigo Pratts, esittäjänä Barbarito Diéz)
(*ND*, 48)

Yllä olevat paratekstin johtavat lukijan luvun maailmaan, joista ensimmäisessä Havannassa vierailee Edith Piaf. Ranskan ruusu on siis viittaus Piafiin, jonka musiikki kuvastaa tunnelmallaan luvun sisältöä. Viittaamalla Rodrigo Prattsin boleroon viitataan oikeastaan Piafiin, jolla viitataan luvun sisältöön. Tässä esimerkki toisenlaisesta luvun aloituksesta:

CAPÍTULO CUATRO
SE ACABÓ LA DIVERSIÓN

Se acabó la diversion,
Llegó el Comandante,
y mandó a parar...

(De Valera-Miranda. Carlos Puebla sólo constituyó 'Cabo Valera' por 'Comandante'.)

(TD, 97.)

NELJÄS LUKU

JA KÄVI KÄSKY ARMOTON

...viimein tuli Fidel.

Ja kävi käsky armoton:

Jo riittää se riisto ja rosvous.

(Valera-Miranda. Carlos Puebla vain vaihtoi 'Cabo Valeran' 'Fideliksi'.)

(ND, 82.)

Luvussa neljä vallankumouksen joukot marssivat Havannaan, jonka seurauksena kaupungin asukkaat joutuvat näkemään nälkää ja osallistumaan ”uuden Kuuban” rakennusprojektiin. Paratekstin ja itse luvun välinen ero on ironinen. Parateksti on ylistyslaulu, kansan bolero, jonka sanoja muokkaamalla hehkutettiin vallankumouksellisten valtaannousua. Luvun sisällä kuitenkin osoitetaan, miten vallankumous epäonnistuu kaikissa uudistushaluissaan ja miten sen reformit ovat tuhoon tuomittuja. Parateksti ei siis tässä tapauksessa vastaa luvun sisältöä, vaan sen tarkoitus on ironinen. Toisin sanoen se paljastaa boleron ja todellisuuden välisen ristiriidan.

Hutcheonin mukaan postmodernistiselle kirjallisuudelle on tyypillistä käyttää ironisia alluusioita, lainauksia ja kaksiteräisiä parodioita. Hän toteaa, että intertekstuaalisuus on oiva käsite kuvaamaan edellä mainittuja. Intertekstuaalisuus korvaa ja haastaa kirjailija-teksti -suhteen lukija-teksti-suhteella. Huomio kirjailijasta siirtyy loppumattomaan dialogiseen tekstiin. On siis siirrytty modernismin ajan kirjailijäkäsityksestä tekstiin. (Hutcheon 1989, 126.) Teksti nähdään verkkona, joka on kudottu loputtomista sitä edeltävistä teksteistä. Postmodernin taiteen eräänä tyypillisenä ominaisuutena Hutcheon esittelee historiallisen metafiktioita. Historiallisessa metafiktiossa mennyt maailma (tai aika) palautetaan lukijan eteen tiedostaen, että kyseinen mennyt on olemassa vain kirjallisten tai historiallisten tekstien välityksellä. Postmoderni taide on tiettyssä mielessä siis palannut takaisin ”maailmalliseen” (emt., 125). Paluu maailmaan tai todellisuuteen ei Hutcheonin

mukaan tarkoita niin sanottua reaalista todellisuutta, tai realistista kirjallisuuden suuntausta, vaan tekstien ja intertekstien maailmaa, eli diskurssia. (Emt., 125.) Teksti voi saada merkityksensä vain osana diskurssia. Hutcheonin historiallisessa metafiktiossa parodioidaan ja siteerataan sekä taiteen että ”maailman” intertekstejä erottamattomalla tavalla (emt., 127). Historiallinen metafiktio toimii parodian avulla, josta voidaan päätellä, että intertekstuaalisuus, parodia, historiallinen metafiktio ja satiiri ovat pitkälti saman kolikon kääntöpuolia: kun satiirin tutkijat kuvaavat tutkimuskohdettaan, sitä luonnehditaan osittain samoilla piirteillä kuin postmodernia kirjallisuutta. Samalla tavoin parodia toimii sekä satiirin välineenä että tyypillisenä postmodernistisen kirjallisuuden konventiona. Termit häilyvät ja sulautuvat yhteen.

González Abellásin mukaan elokuvat ovat yksi tärkeimmistä Valdésin käyttämistä interteksteistä (González Abéllas 2008, 107). Hän ei tosin ota huomioon Valdésin intertekstuaalisten viittausten satiirista tarkoituspäätä. On totta, että kohderomaanissa usein suoraan sekä Hollywood- että eurooppalaisiin elokuviin, mutta González Abéllas ei selvennä, millaisena teoksessa esitetään kuubalainen elokuva. Tämä tosin johtunee siitä, että Valdés ei mainitse suoraan yhtäkään kuubalaista elokuvaa. Rivien välistä on luettavissa, minkälaisena kuubalainen elokuva nähdään. Kulttuuriväki leimataan, kuten aiemmin olemme nähneet pahimmiksi ”perskärpäksiksi”, vallankumouksen tukijoiksi ja ylläpitäjiksi. Toisaalta käy ilmi, miten taiteilijoiden kädet ovat totalitaristisessa yhteiskunnassa kaikkea muuta kuin vapaat. Kuuban kulttuuriväen ylpeys, Casa de las Américas saa osakseen kritiikkiä: ” [–] Casa de las Américasissa, missä järjestetään meidän runobianaalimme ja jaetaan runouden Sahara-palkinto, joka jää kerta toisensa jälkeen jakamatta, koska läsnä ei ole ketään, paikka on aivan autiona.”(ND, 186.)

Elokuvallisuus on usealla tapaa esillä kohdeteoksessa. Romaanin toisen osan aloittaa sitaatti Pedro Almodóvarilta:

LA SOLEDAD FEMENINA

Por fin llegó el tema principal de la película *La flor de mi secreto*, y también de la película que hubiera construido con las palabras de mi madre: la soledad (TD, 193).

NAISEN YKSINÄISYYS

Lopulta pääsimme *Salaisuuteni kukka* -elokuvan päätemaan, yksinäisyyteen, joka olisi pääteema myös äitini sanoihin perustuvassa elokuvassa (ND, 159).

Almodóvarin siteeraaminen toimii avauksena romaanin toiselle osaan, joka teemoiltaan käsittelee muun muassa naisen yksinäisyyttä. Se rikastuttaa romaanissa käytettyjä paratekstejä, jotka edellä mainittuun mennessä ovat laululyriikoita. Ilmeisesti kyseisen paratekstin tarkoituksena on lisäksi nostaa esiin espanjankielisen maailman ehkä kuuluisin elokuvaohjaaja. Nimien nostaminen toimii kunnianosoituksena heitä kohtaan.

Teoksen kertoja toimii eräällä tavalla myös ohjaajana. Viimeisessä luvussa María Reglan henkiin herättämistä kuvataan seuraavasti: ”Dale *rewei* a la secuencia. Toma dos. Exterior. Día. Escena sin muerte de María Regla. ¡Se filma! Digo ¡Se escribe! (TD, 345.)” Kelataan taaksepäin. Toinen otos. Ulkona. Päiväsaikaan. Kohtaus ilman María Reglan kuolemaa. Kamera käy! Tarkoitin, että kynä käy!” (ND, 283.) Liikkuva kuva ja kirjoittaminen sulautuvat kohdeteoksessa yhteen. Romaanissa parodioidaan saippuaopperan konventioita, joissa loogisuus ei enää päde. Kertoja kuvaa kertomaansa romaanin mittaan muun muassa saippuaopperaksi, harlekiinikirjaksi ja pornoelokuvaksi. Siinä kiteytyy hyvin konkreettisesti postmodernismille tyypillinen korkean ja matalan sekoittuminen.

4.5 Postmodernismi ja satiiri

Tässä alaluvussa tuodaan esiin satiiria postmodernismin tyypillisenä piirteenä. Linda Hutcheonin esittelemä historiografisen metafiktioin käsite linkittyy kiistatta myös satiiriin. Satiireilla, kuten historiallisella metafiktiolla on voimakas yhteys historiaan ja menneeseen. Satiireissa katsotaan ajassa taaksepäin ja rakennetaan Cunninghamin (2007, 404) mukaan juuristoa, jota voi verrata ajatukseen tekstistä verkkona. Satiirin kasvualustaa ovat menneet tapahtumat ja tekstit joiden kautta ne meille välittyvät. Samoin sanoin voidaan kuvata postmodernistista kirjallisuutta. Sille tyypillinen historiograafinen metafiktio, jollaiseksi kohderomaaniakin voidaan luonnehtia, on tietoinen historiasta ja fiktiosta inhimillisenä konstruktiona.

Kohdeteos on yksi oiva esimerkki historiallisesta metafiktiosta: sen tapahtumat sijoittuvat menneisyyteen, tarkemmin kertomuksiin menneestä. Sen tarjoama näkökulma Kuuban historiaan tarjoaa lukijalle toisenlaisen version, joka sivuaa historian diskursseja, eli menneestä kerrottuja yleisesti hyväksytyjä tekstejä. Romaanin koko idea perustuu näille diskursseille: fokalisaation kautta ja sijoittamalla teoksen henkilöhahmot keskelle historian tapahtumia voidaan jo tutuiksi tulleet tarinat esittää uudessa valossa. Hutcheonin mukaan historiallinen metafiktio on luonteeltaan kaksitehoista: se kiinnittää voimakkaasti huomioita itseensä ja konstruktio-olonteeseensa, mutta samalla paradoksaalisesti viittaa ulospäin historiallisiin tapahtumiin ja hahmoihin (Hutcheon 1989, 5). Lisäksi siten on mahdollista osoittaa todeksi historian konstruktioivinen luonne ja historiankirjoituksen valikoivuus. Historiallisen metafiktioin yksi tavoite on nähdäkseni pelastaa tuolta unohdukselta.

Teoksen satiiri ei olisi mahdollinen ilman taiteen ja historian diskursseja. Historian diskurssia muunnellaan ja kuvataan esimerkiksi teoksen naispäähenkilön silmin. Tuntemamme historiankirjoitus on ”voittajien versio” eli väistämättä tietoisien valinnan tulosta: kun kerrotaan jostakin, jostakin jätetään aina kertomuksen ulkopuolelle. Tämä on tiedostettu myös historiantutkimuksen piirissä. Kertomus jostakin sisältää aina vastapuolen eli poissulkemisen, sen, mistä ei kerrota. Kertomus on siis aina tehty valinta eri vaihtoehtojen välillä. Postmodernistiset kirjailijat ovat tiedostaneen tämän teoksissaan, aivan kuten satiirikotkin. He ovat käyttäneen historiaa osana fiktiotaan, toisin kuin historioitsijat. (Hutcheon 1989, 106.) Zoé Valdés käyttää teoksessaan todellisia historian tapahtumia muunnellen, jolloin ne nousevat merkittävään rooliin teoksen satiirin kannalta. Hän kuvaa tapahtumia myös neutraalimmin, jolloin ne toimivat ennemminkin osana teoksen ”kuvitusta”. Historiantapahtumia kuvatessa satiireissa eroa menneeseen ja reaalimaailmaan tehdään usein parodian avulla. Satiireissa voidaan kuvata todellista maailmaa ja tapahtumia, mutta parodisesti pilkatun. *Te di la vida entera* -romaanin historiallinen metafiktiivisyys on tietoisuutta postmodernin kirjallisuuden konventioista ja halua suunnata huomio muuhunkin, kuin ”viralliseen diskurssiin”, eli esimerkiksi historian ”suuriin kertomuksiin”.

Te di la vida entera on yhtäältä yksilön aseman ja kohtalon kuvaus suurten kertomusten keskellä. Teoksen yksilö ei ole kuitenkaan modernin kirjallisuuden käyttämä keskuskokija, vaan omalla tavallaan jopa yhdentekevä ja korvattavissa oleva litteä hahmo. Litteys on satiireiden henkilö-

hahmoille tyypillistä, mutta enemmän kuin luoda suuri henkilöahmo, ideana on korostaa sitä, että romaanin tarina voisi kertoa lähes kenestä tahansa ihmisestä. Ensiksi mainittu suuri kertomus on Kuuban vallankumous, jonka idealla ja toteutustavalla on ihailijoita ympäri maailmaa. Valdés kuvaa jo aiemmassa teoksessaan *La nada cotidiana* (1995) arkipäivää vallankumouksen Kuubassa näyttäen elämän kulissien takana, suurten historiallisten tarinoiden takana. Hän muistuttaa yksittäisen ihmisen kokemuksesta yhteiskunnassa, jonka pitäisi ideologiansa mukaan olla mahdollisimman kollektiivinen. Lisäksi hän nostaa esiin historiankirjoituksessa useimmiten vaietun koki-
jan, naisen.

5. Lopuksi

Tässä tutkielmassa on tarkasteltu yhden yksittäisen romaanin satiiria eri konteksteissa. Toisessa luvussa tutkittiin kohdeteoksen kerrontaa ja korostettiin etenkin sen metafiktiivisyyttä. Kolmannessa luvussa tutkittiin, miten kertojan tuottama satiiri pyrkii purkamaan sosialismin myyttejä. Sen lisäksi tarkastelun kohteena oli satiirille tyypillinen groteski ruumiillisuus yhtenä satiirin keinona. Neljännessä luvussa kohderomaani asetettiin laajempaan kontekstiin, kun sitä tarkasteltiin postmodernistisena. Samalla yritettiin hahmottaa, miten satiiri toimii nimenomaan osana postmodernistista romaania. Koko tutkielman pohjavireenä on kulkenut kysymys romaanin ominaislaadusta. Romaanissa tekijyys ja kirjailijuus on pinnassa, mikä on tyypillistä sekä satiirille että postmodernistiselle romaanille. Sitä on kuitenkin mahdoton asettaa pelkästään jompaankumpaan lokeroon. Teos on sekä postmodernistinen että satiiri.

Kohderomaanilla on ollut nähdäkseni kaksi tärkeää tarkoitusta. Ensinnäkin romaani haluaa avata ihmisten silmät sen suhteen, millaisena sosialistinen Kuuba nähdään. Tropiikin auvoisan kommunismin leima riisutaan hyvinkin karulla ja jopa hieman propagandistisella otteella. Lukija saa aimo annoksen vallankumouksen kritiikkiä. Sosialistinen Kuuba on romaanin mukaan absurdi diktatuuri, jossa eläminen vaatii monenlaisia ponnistuksia. Toisaalta romaani luo kuvan kuubalaisista tulevaisuudenuskoisina, lämpiminä ja sitkeinä ihmisinä. Kerronnassa on haluttu korostaa tavallisen pienen ihmisen vahvuutta ja selviytymiskykyä vaikeidenkin aikojen edessä. Siinä viljeltävä piruileva huumori lievittää ja vapauttaa.

Mielestäni romaanin suurin ansio on kuubalaisen kulttuurin ja etenkin sen kirjallisuuden esiintuonti. Epäselväksi ei jää esimerkiksi miten tärkeä rooli musiikilla ja tanssilla on kuubalaisessa elämässä. Seuraamalla teoksen viittauksia muuhun kuubalaiseen kirjallisuuteen voi löytää aiemmin tuntematonta kirjallisuutta. Teos on kunnianosoitus koko maan kirjallisuuden perinteelle. Toivon, että *Te di la vida entera* tunnustetaan jonakin päivänä myös kirjailijan kotimaassa kaanonin kuuluvaksi.

Te di la vida entera on kunnianosoitus ja kiitos kuubalaiselle kirjallisuudelle, kulttuurille ja kielelle. Tekijä on pyrkinyt rakentamaan sekä kieleltään että kuvastoltaan mahdollisimman kuubalaisen romaanin. Se on eräänlainen päivitetty versio Cabrera Infanten Havannasta ja ajasta, joka on tavoitettavissa enää vain kirjojen sivuilta. Romaani muistuttaa lukijaa siitä, miten historia on aina kertomus valikoidusta näkökulmasta. Tutkielmassa olen halunnut nostaa sekä Valdésin että Cabrera Infanten lukijoiden tietoisuuteen. Haluan päättää työn kauniiseen tuokiokuvaan menneestä Havannasta.

El auto se pone en marcha. Y de nuevo paisajes, vallas de publicidad. Vallas y bellos jóvenes de ambos sexos, cielo luminoso, nubes maliciosas, tufarada a coquito rallado quemado, pero también miasma... La ciudad reaparece con sus pros y sus contras. Con sus lomas y sus hendidas. La ciudad es como un queso rancio. Herido en su interior por los túneles de la sinrazón. La Habana como mi madre, todavía joven, todavía mi único universo, todavía mi futuro. Hábaname tú, mi libertad, con tus virtudes y defectos, descolorida y triste, pero gozadora, escandalosa, mortificadora. (*TD*, 354.)

Auto lähtee liikkeelle. Ja taas vihreitä maisemia ja mainostauluja. Tauluja ja kauniita nuoria kumpaakin sukupuolta, kirkas taivas, keimailevia ja ylväitä palmuja, villi vihreä kasvillisuus, pirullisia pilviä, kookosnougatin voimakas tuoksu, mutta myös paljon haisevaa kaasua, paljon haisevaa kaasua... Kaupunki ilmestyy näkyviin hyvine ja huonoine puolineen. Kukkuloineen ja halkeamineen. Kaupunki on kuin pilaantunut juusto. Vääryyksien uurtamat tunnelit ovat haavoittaneet sen sisuksia. Havanna on kuin äitini, vielä nuori, vielä ainoa maailmakaikkeuteni, koko tulevaisuuteni. Havannoi minut, vankilakaupunkini. Havannoi minut, vapauteni, hyveinesi ja paheinesi: haalistunut ja surullinen, mutta julkea ja pisteliäs nautiskelija. (*ND*, 291.)

Lähteet

Kohdeteos

[TD] VALDÉS, ZOÉ 2008: *Te di la vida entera* (1996). Barcelona: Planeta.

[ND] VALDÉS, ZOÉ 2000: *Nainen ja dollari*. Käänt. Anu Partanen. Helsinki: WSOY.

Muu kirjallisuus

BAHTIN, MIHAIL 2002: *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin Nauru* (1965). Käänt. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.

BALDERSTON, DANIEL & GONZALES, MIKE 2004: *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature 1900-2003*. London & New York: Routledge.

BAL, MIEKE 1985: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. (Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)* (1977). Toronto: University of Toronto Press.

BLOOM, EDWARD A. & BLOOM, LILIAN D. 1979: *Satire's Persuasive Voice*. Ithaca: Cornell University Press.

BOOTH, WAYNE C. 1983: *The Rhetoric of Fiction* (1962). Chicago: University of Chicago Press.

CABRERA INFANTE, GUILLERMO 2008: *Tres tristes tigres* (1967). New York: Rayo.

CHATMAN, SEYMOUR 1980: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978). Ithaca & London: Cornell University Press.

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli. (The Distinction of Fiction)* (1999). Käänt. Paula Korhonen & al. Helsinki: Gaudeamus.

CUNNINGHAM, VALENTINE 2007: "Twentieth-century Fictional Satire". Teoksessa *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Toimittanut Ruben Quintero. Blackwell: Malden. 400–433.

DENTITH, SIMON 2002: *Parody* (2000). New York: Routledge.

FRANCO, JEAN 1985: *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia. (A Literary History of Spain. Spanish American Literature since Independence)* (1973.) Barcelona: Editorial Ariel.

GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse* (1972). Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

GONZALES ABELLÁS, MIGUEL 2008: *Visiones de exilio. Para leer a Zoé Valdés*. Maryland: University Press of America.

HALLILA, MIKA 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja, no 44. Joensuu: Joensuun Yliopisto.

HASSAN, IHAB 1987: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.

HELSINGIN SANOMAT (HS) 30.3.2011: Kielletty on melkein sallittua. Toimittaja Auli Leskinen.

HUTCHEON, LINDA 1989: *A Poetics of Postmodernism* (1988). New York: Routledge.

KAYSER, WOLFGANG 1963: *The Grottesque in Art and Literature* (1957). Käänt. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.

KIVISTÖ, SARI 2007: "Satiiri kirjallisuuden lajina" teoksessa *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toimittanut Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino, 9–26.

KRISTEVA, JULIA 1986: *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 2007: "Autolla manalaan. Menippolainen kuolema ja postmoderni alamaailma Thomas Pynchonin Vinelandissa". Teoksessa *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toimittanut Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino, 172–191.

LYYTIKÄINEN PIRJO 1991: "Palimpsestit ja kynnystekstit". Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki: SKS. 145–179.

MAKKONEN, ANNA 1991: "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?". Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki: SKS. 9–30.

McHALE, BRIAN 1992: *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.

McHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.

PAULSON, RONALD 1967: *Fictions of Satire*. Baltimore: John Hopkins Press.

PESONEN PEKKA 1991: "Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen". Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki: SKS. 31–58.

PETRO, PETER 1982: *Modern Satire: Four Studies*. Berlin: Mouton Publishers.

- POLLARD, ARTHUR 1970: *Satire*. London: Methuen & Co.
- QUINTERO, RUBEN 2007: *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Blackwell: Malden.
- RIMMON-KENAN, SLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983)*. Helsinki: SKS.
- ROSE, MARGARET A. 1993: *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- TEST, GEORGE A. 1991: *Satire: Spirit and Art*. Tampa: University of South Florida Press.
- TUCKER, JANET 2002: *Against the Grain. Parody, Satire and Intertextuality in Russian Literature*. Bloomington, Indiana: Slavica.
- VALDÉS, ZOÉ 1994: *La nada cotidiana*. Barcelona: Emece.
- WEST, ALAN 1997: *Tropics of History: Cuba Imagined*. Connecticut: Bergin & Garvey.
- WEISENBURGER, STEVEN 1995: *Fables of Subversion. Satire and the American Novel 1930-1980*. Athens: University of Georgia Press.
- WILLMAN, JUSSI 2007: "Makkaroiden evankeliumi. Renessanssin karnevaalista ja karnevalistisesta satiirista". Teoksessa *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toimittanut Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino, 70–93.