

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Piita Kiviaho

MIKSI MARTHA NAI?

Normatiivinen heteroseksuaalisuus ja kerronnan harhaanjohtava  
valta Doris Lessingin romaanisarjassa *Children of Violence*

---

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2014

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Kiviaho, Piita: Miksi Martha nai? Normatiivinen heteroseksuaalisuus ja kerronnan harhaanjohtava valta Doris Lessingin romaanisarjassa *Children of Violence*.

Pro gradu -tutkielma, 118 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2014

---

Tutkielmassa käsitellään normatiivisen sukupuolen ja heteroseksuaalisuuden kuvausta Doris Lessingin viisiosaisessa romaanisarjassa *Children of Violence* (1954–1969). Lähestyn sukupuolen ja seksuaalisuuden konstruktioita queer-teoriassa paljon kritisoidun *sex-gender-sexuality* -jatkumon kautta. Kysyn yhtäältä, kuinka normatiivinen sukupuoli ja heteroseksuaalisuus rakentuvat teoksissa tekijyyden, kerronnan ja hahmojen, etenkin päähenkilö Marthan kautta, ja toisaalta, kuinka välittyvä kokonaismerkitys muodostuu ristiriitaisesti suhteessa realistisista ideologioista ammentavaan kerrontaan. Suurin metateoreettinen ihmetyksen aihe työssäni on se, kuinka vähän normien kumoamiseen keskittyvä queer-teoria on puuttunut yhden oleellisen normatiivisen tekijän, heteroseksuaalisuuden itsensä, tutkimiseen. Käsitelen heteroseksuaalisuutta pääosin institutionaalisenä mutta myös halun kategoriana ja pyrin tähdentämään, ettei kaikki heteroseksuaalisuus ole heteronormatiivista.

Esitän, että Lessingin romaanit implikoivat normatiivisen sukupuolen ja heteroseksuaalisuuden hegemonisia käytäntöjä ja instituutioita, siis heteromatriisia, vastustavia näkemyksiä. Teoksissa tiedostetaan heteroinstituution ja normatiivisen sukupuolen tuottamisen väkinäisyys, mutta subjektien kapinallista toisin tekemisen performanssia rajoittavat käsittämätön halu sekä realistisen kerronnan konventiot. Realistisen kerrontarakenteen hajotessa sarjan loppua kohti myös sen aiemmin julkituomat ideologiat näyttäytyvät uudessa valossa. Realistisen kerronnan ja normatiivisen heteroseksuaalisuuden monoliitit ovat kietoutuneet yhteen, ja toistensa myötävaikutuksella ne myös kyseenalaistuvat. Todistamalla tämän pyrin myös osoittamaan, että Doris Lessing kirjailijana on itse asiassa feministi aikaansa edellä.

Yhdistelen tutkielmassani feminististä ja queer-teoriaa sekä kertomuksen tutkimuksen välineistöä. Teoretisoin sukupuolen, heteroseksuaalisuuden ja romaanimuotoisen kerronnan ideologista rakentumista etenkin *performatiivisuuden* käsitteen kautta. Ensin käsitelen sukupuolen ja (hetero)seksuaalisuuden performansseja varsin temaattisesta ja hahmokeskeisestä näkökulmasta. Tämän jälkeen tarkastelen, kuinka heteroseksuaalisuuden performanssia tuotetaan romaanin ja autoraalisen kerronnan keinoin ja toisaalta, kuinka tämä kerrontarakennekin toimii performanssina. Osoitan, että ideologisuudessaan tämä kerronnan ja institutionaalisen vallan yhteenkietouma ei ole saumaton, vaan sallii myös kriittisempien kuvien ja merkitysten tulla julki. Lopuksi tutkin hahmon, kertojan ja tekijyyden suhteita auktoriteetin ja merkityksenannon näkökulmasta. Näytän, kuinka Lessingin romaaneista välittyvä kerronnan muutoksen myötä myös heteronormatiivisuuden ja normatiivisen heteroseksuaalisuuden kumouksen mahdollisuus.

---

Asiasanat: queer-teoria, heteroseksuaalisuus, performatiivisuus, feministinen narratologia, kertoja, realismi, valta; Lessing, Doris

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Doris Lessing ja <i>Väkivallan lapset</i> .....	4
1.2 Queer-teoriaa ja -politiikkaa heteroista .....	7
1.2.1 Judith Butler ja sukupuolen performanssi.....	9
1.2.2 Queer-teorian kritiikki: liikaa diskurssia, liian vähän feminismiä .....	12
1.2.3 Voiko hetero olla queer? .....	15
1.3 Kertojateoria: se tietää kaiken muttei mitään .....	18
2 LESSINGIN RADIKAALI (ANTI)FEMINISMI .....	24
2.1 Nuoren Marthan traumaattinen sukupuoli.....	26
2.2 Huonosta feminismistä melankoliseen esi-queeriin .....	31
2.3 Nuori neito pulassa ja muita performansseja .....	37
3 REALISMI IDEOLOGIAANA, ROMAANI TOTUUSTEHTAANA .....	44
3.1 Kuka valvoo ja kenen ääni käskee? .....	48
3.1.1 Seurapiiriheterot ja huonot subjektit .....	52
3.1.2 Vapaa epäsuora Martha ja feminiinisen häiriköinnin diskurssi.....	60
3.1.3 Äitikortti .....	66
3.2 Seksin ja tekstin performatiivinen panos .....	69
3.2.1 Kerronnan ideologinen performatiivisuus .....	70
3.2.2 Romaani rakkaustehtaana.....	77
4 KERRONNAN AMBIVALENTTI HEGEMONIA .....	84
4.1 Kertojan kommenttiraita .....	88
4.1.1 Marthan syväluotaus .....	90
4.1.2 Kypsä kertoja, vanha tekijä.....	96
4.2 Harhaiset äänet ja patologiset juonet.....	100
5 LOPUKSI .....	107
LÄHTEET .....	110

# 1 JOHDANTO

There is a type of woman who can never be, as they are likely to put it, 'themselves', with anyone but the man to whom they have permanently or not given their hearts. If the man goes away there is left an empty space with shadows. (*Storm*, 46.)

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani normatiivisen sukupuolen ja heteroseksuaalisuuden kuvausta Doris Lessingin viisiosaisessa romaanisarjassa *Children of Violence* (1952–1969). Näkökulmani on queer- ja kertomusteoreettinen ja osin myös queer-poliittinen. Tutkin tiettyssä historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa tuotettuja normatiivisia sekä normia vastustavia sukupuolen ja seksuaalisuuden performansseja sellaisella teoreettisella käsitteistöllä, jota ei kohdetekstien tuottamisen hetkellä ole ollut olemassa ja joita ei täten teoksissa artikuloita. Lähtöoletukseni on, että Lessingin romaanit kuitenkin implikoivat queer-poliittisia, normatiivisen sukupuolen ja heteroseksuaalisuuden hegemonisia käytäntöjä ja instituutioita, siis heteromatriisia, vastustavia näkemyksiä. Teoksissa tiedostetaan, kuten väitän, heteroinstituution ja sukupuolikaavojen väkinäisyys, mutta normatiivisen pakkotoiston vastustusta jarruttavat käsittämätön ja ristiriitainen heteroseksuaalinen halu sekä realistisen kerronnan ideologiset konventiot. Käsittelenkin heteroseksuaalisuutta paitsi institutionaalisenä myös halun kategoriana, kulttuurisena käytäntönä sekä lihallisena seksuaalisuutena. Lähestyn sukupuolen ja seksuaalisuuden konstruktioita queer-teoriassa paljon kritisoidun *sex-gender-sexuality* -jatkumon kautta. Yhtäältä kysyn, kuinka normatiivinen sukupuoli ja heteroseksuaalisuus rakentuvat teoksissa tekijyyden, kerronnan sekä hahmojen, etenkin päähenkilö Marthan toiminnan kautta, ja kuinka välittyvä kokonaismerkitys muodostuu ristiriitaisesti suhteessa realistista tavoittelevaan kerrontaan. Toisaalta tutkin, kuinka feministinen ja queer-teoria soveltuvat näiden sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvien analyysiin. Jotta teoria ja analyysi kohtaisivat mahdollisimman hedelmällisesti, pyrin myös hahmottamaan soveltamaani queer-feminististä teoriaa ja käsitteistöä nimenomaan kohdetekstieni ja niiden tuottamien heteroseksuaalisuuden representaatioiden kautta.

Työni queer-poliittisuus tarkoittaa kohdetekstien kannalta sitä, että väitän Lessingin tuotannon sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvausten sijoittuvan feministisessä liikehdinnässä aikaansa edelle, essentialistisen, konstruktivistisen ja performatiivisen sukupuolikäsityksen monimutkaiseen välimaastoon. Tämä välittyy paitsi hahmokuvausten ja syväluotaavan psykoproosan myös kerronnan varianssin kautta. Pyrin osoittamaan Lessingin varhaistuotannosta tiettyjä moderneja ja postmoderneja sukupuolen ja heteroseksuaalisuuden kuvia ja kertomuksia, joita radikaalifeministit ovat parjanneet samoin kuin Lessing radikaalifeministejä. Tuotan Lessingin romaaneista

normikriittistä ja lähtökohdiltaan kenties uudenlaista luentaa osoittamalla niistä kohtia, sävyjä ja yhteiskuntakritiikkiä, jotka mahdollistavat queer-sensitiivisen luennan – joskin nämä elementit ovat mielestäni melko hallitsevassa osassa. Sanna Karkulehdon mukaan queer-poliittisuus syntyy queer-teoreettisen ja performatiivisen tekstianalyysin metodisesta yhdistelmästä. Performatiivisuudella Karkulehto viittaa yhtäältä J. L. Austenin puheaktiteoriaan, jossa ”ilmaisut luovat asiantilan ja ’saavat [sen] aikaan’”, toisaalta Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teoriaan, jossa sukupuolta ja myös seksuaalisuutta tuotetaan tekojen ja toistojen kautta. (Karkulehto 2007, 85–86.) Itsekin hyödynnän performatiivisuuden käsitettä näillä molemmilla tavoilla sekä vielä lisäksi kertomusteoreettisena välineenä, tekstuaalisen performanssin konvention kautta. Karkulehdon queer-poliittiseen metodiin nojaten väitän, että hahmottelemani queer-poliittisuus ei ole anakronistista tai vastakarvaista. Sen sijaan, että lukisin Lessingin romaaneista esiin jotain, mitä ne eivät julista tai mitä niihin ei oletettavasti ole kirjoitettu, pyrin osoittamaan romaanisarjan kuvaaman siirtomaapolitiikan ja sukupolvikokemusten ohella siitä implisiittistä heteronormatiivisuuden synteettisyyden kuvausta ja sen pakottavuuteen havahtumista.

Tutkielman queer-teoreettinen osuus puolestaan kumpuaa käyttämästäni sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteistöstä. Teoretisoin sukupuolta pääasiassa Judith Butlerin hengessä konstruktiona ja performanssina, josta tehtyjen tulkintojen perusteella oletetaan ja määritellään muita identiteettikategorioita kuten seksuaalista suuntautumista. Feministisessä tutkimuksessa biologinen (*sex*) ja sosiaalinen sukupuoli (*gender*) on jo pitkään erotettu toisistaan ja nähty toistensa kulttuurisena jatkumona (Sedgwick 1991, 29), mutta Butler näkee biologisen sukupuolen yhtä lailla kulttuurisesti rakentuneena kuin sosiaalisenkin (Butler 2006, 54–55). Seksuaalisuus, joka toki voidaan käsittää lukuisilla tavoilla aina lacanilaisesta sukupuolettomasta halusta (Dean 2003; Hekanaho 2009) eroottisen kohteenvalinnan määrittelyyn ja käytännön seksiaktiin, tarkoittaa työssäni kahta asiaa. Yhtäältä viittaaan seksuaalisuuteen, etenkin heteroseksuaalisuuteen ja edelleen normatiiviseen heteroseksuaalisuuteen, instituutiona ja dominanttina toimintakulttuurina. Toisaalta problematisoin seksuaalisuutta tässä kulttuurissa rakentuvan diskursiivisen identiteetin ja sen teoretisoinnissa osittain unohtuneen selittämättömän, melankolisen ja tuhoisaltakin vaikuttavan halun kautta. Palaan queer-teoreettisen käsitteiden tarkempaan käsittelyyn johdannon alaluvussa 1.2, jossa esittelen queer-teoriaa ja sen merkitystä tutkimukselleni.

Toivon saavani kirjallisuudentutkimuksen queer-näkökulmasta irti jotakin uutta kohdentamalla sitä yhtäältä heteroseksuaalisuuden representaatioihin ja toisaalta psykorealistiseen kerrontaan ja kohdeteksteihin, jotka ovat ajalta ennen queer-teoreettista liikehdintää. Vanhojen tekstien

tutkiminen ei toki ole queer-teoriassakaan mikään uusi tai harvinainen ilmiö, vaan esimerkiksi Melissa E. Sanchez (2012) on tutkinut varhaismodernin kirjallisuuden ”pervoja”. Sanchez ottaa kantaa myös siihen, kuinka queer-tutkimus on jo parissa kymmenessä vuodessa piintynyt määrittämään epänormatiivista seksuaalisuutta miltei ainoastaan samansukupuolisen halun kautta. Itse kohdennan queer-teorian käsitteistöä nimenomaan heteroseksuaalisuuden kuvaukseen. Pysin näin osaltani osoittamaan, että normatiivinen heteroseksuaalisuus on historiallis-kulttuurista konstruktioita, performanssia ja konstruktioita siinä missä sen poikkeamatkin – joskin HLBQTQI-performansseissa on usein nähtävissä emansipatorinen ja separatistinen ote, kun taas heteroseksuaalinen performanssi osoittautuu jopa tahattoman parodiseksi kriittisessä tarkastelussa, joka paljastaa sen näennäisen historiattomuuden ja poikkeamat ulossulkevan mentaliteetin.

Kohdeteosteni pääasiallisena ja vallitsevana normien ja dogmien lähteenä pidän Lessingin romaanien ulkopuolista kolmannen persoonan kertojaa, joka näyttäytyy sarjan kolmessa ensimmäisessä ja pitkälti neljännessäkin osassa varsin voimakasotteisena ja määrätietoisena, psykologisesti tarkkanäköisenä ja suhteessa Marthaan kaikkitietävänä – vuoroin empaattisena, vuoroin ironisena – komponenttina ja suorastaan voimana. Viimeinen romaani luiskahtaa niin rakenteeltaan kuin kerronnallisestikin metatekstuaalisen ja postmodernihkon<sup>1</sup> puolelle, mikä näkyy ennen kaikkea kertojan ja hahmo(je)n diskurssien aiempaa runsaampana ja monimielisempänä sekoittumisena. *Kertojan* käsitteen lisäksi narratologisesti olennaisia elementtejä ovat työssäni *hahmon, äänen ja tekijyyden* kategoriat, joskin jälkimmäistä käsittelen pikemminkin implisiittisenä normistona kuin kirjailijakuvan kautta. Hahmon, kertojan ja tekijän suhdetta, etäisyyksiä ja samuuksia analysoin Wayne C. Boothin (1961, 1988) ja James Phelanin (2005, 2007) retorisen kertomusteorian jalanjäljissä, mutta välineistöä pääosin vain teknisesti hyödyntäen. Tarkastelen erilaisia etäisyyksiä ja jännitteitä, joita kertojan ja hahmojen välillä kohdeteksteissäni ilmenee, sekä sitä tekijyyttä, jonka näiden ristiriita ja varianssi saavat aikaan. Ääntä lähestyn paitsi kertomusteoreettisena myös poliittisena käsitteenä: kuka voi tai saa puhua ja kenen ääni otetaan vakavasti.

---

<sup>1</sup> Viittaan postmodernistiseen tässä yhteydessä *The Four-Gated Cityn* kerronnan ja osin myös tajunnankuvauksen pirstaloitumisena, täydellisen kronologian hajoamisena ja romaanin itsetietoisuutena ja rakenteen metatekstualisoitumisena, mikä näkyy muun muassa loppuliitteinä.

## 1.1 Doris Lessing ja *Väkivallan lapset*

Äiti oli kovilla. Se oli pihtisynnytys. Kasvoni olivat päiväkausia sinipunaiset. Katsonko minä, että tämä vaikea synnytys vaurioitti minua – siis luonnettani? Mistä sen tietää. Tiedän vain, että se että synnyin vuonna 1919, kun puoli Eurooppaa oli hautausmaana ja ihmisiä kuoli miljoonittain ympäri maailmaa, oli merkityksellistä. (Lessing 2008, 18.)

Doris Lessing (1919–2013) on terävän yhteiskunta- ja avioliittokriitikon ja feministisen kulttihahmon maineestaan huolimatta itse moneen otteeseen kiistänyt olevansa feministi (Ellen 2001; Rantonen 2009, 65). Näin tekee ajoittain varsin eksplisiittisesti myös kohdetekstieni, *Children of Violence* -sarjan<sup>2</sup> romaanien päähenkilö Martha, jota on luettu Lessingin omaa historiaa vasten. Katkelma Doris Lessingin omaelämäkerrasta toisaalta erottaa, toisaalta yhdistää Lessingiä ja Marthaa. Syntymävuosi on sama, ensimmäisen maailmansodan jälkeinen 1919 – molemmat ovat väkivallan lapsia. Kumpikin on sodassa vammautuneiden ja traumatisoituneiden vanhempien esikoinen, kumpikin on viettänyt nuoruutensa valkoisena afrikkalaisessa siirtomaavaltiossa, osallistunut kommunistisen puolueen toimintaan ja taistellut rasismia vastaan. Molemmilla oli köyhä lapsuus maanviljelijäperheessä ja kumpikin on itseoppinut intellektuelli. Martha Quest, sittemmin avioliiton kautta Knowell ja edelleen Hesse<sup>3</sup>, kuvataan älykkäänä, vihaisena mutta toiminnallisesti passiivisena hahmona, joka vastustaa äitiään, kyseenalaistaa jatkuvasti ympäristön normeja sekä omaa itseään, jota myös epätoivon vimmalli etsii. Luvun alussa lainaamani omaelämäkerran katkelman myötä Lessing itse kirjailijana taas asettuu epäessentialistisen tietämisen valoon, jossa identiteetti, luonne ja itseys nähdään epästabiileina käsitteinä ja kulttuurisina konstruktioina.

Sarjaan kuuluu viisi romaania, jotka ovat *Martha Quest* (*Quest*; 1952), *A Proper Marriage* (*Marriage*; 1954), *A Ripple from the Storm* (*Storm*; 1958), *Landlocked* (1965) ja *The Four-Gated City* (*City*; 1969). Neljä ensimmäistä romaania sijoittuvat kuvitteelliseen keskiafrikkalaiseen Zambesia-nimiseen<sup>4</sup> siirtomaavaltioon ja viimeinen Lontooseen, jossa Martha aloittaa uuden elämän. Sarja kuvaa ensimmäisen maailmansodan jälkeistä sukupolvea sekä etenkin brittiläis-hollantilaisen siirtomaayhteisön älymystöä ja nuorta, radikaalia vasemmistoliikettä. Mielestäni yksi sarjan kiinnostavimpia ja hämmästyttävän vähälle tutkimukselle jääneitä teemoja on normatiivisen

---

<sup>2</sup> Käytän työssäni alkukielisiä teoksia ja myös niiden nimiä. Eeva Siikarlan suomentaman sarjan käännetty nimi on *Väkivallan lapset*.

<sup>3</sup> Lessingin tyttönimi oli Tayler. Nimi Lessing (vrt. Hesse) on peruja avioliitosta saksalaisen pakolaisen kanssa. Lessingin viimeisen puolison nimi oli Frank Wisdom (vrt. Knowell, ”know well”). Omaelämäkerrallisia faktaviitteitä ja allusioita on siis havaittavissa, vaikka monet yksityiskohdat poikkeavatkin Lessingin omaelämäkerrassa kuvatuista.

<sup>4</sup> Lessing on maissinviljelijäperheen tytär, joka eli nuoruutensa Etelä-Rhodesiassa, nykyisessä Zimbabwea. *Children of Violence* -sarjan siirtomaakuvaus ei kuitenkaan ole suoraa Etelä-Rhodesian representaatiota vaan sosiaalisen realismin pyrkimystä ”yleiseen” totuuteen imperiumin siirtomaiden oloista (De Mul 2009; *City*, 671).

sukupuolen ja seksuaalisuuden kuvaus, jälkiviktoriaanisen ja -edvardiaanisen Britannian heteronormatiivisen ilmapiirin tukahduttava sovinnaisuus ja yritykset vapautua siitä. Tästä syystä oma näkökulmani onkin jopa liioitellun fokusoitunut sukupuoleen ja seksuaalisuuteen, vaikka toki myös muut yksilöitä ja ryhmiä identifioivat temaattiset aspektit ovat voimakkaasti mukana sarjan kaikissa osissa. Etenkin *A Proper Marriage* ja *Landlocked* tarttuvat varsin eksplisiittisesti heteroinstitutionaaliin kysymyksiin ja käsittelevät niitä paitsi sukupuolen ja seksuaalisuuden myös kansallisuuden, etnisyyden ja rodun sekä luokan näkökulmista.

Sarjan ensimmäinen osa, *Martha Quest* kertoo Marthan nuoruudesta maalla, muutosta kaupunkiin ja avioitumisesta satunnaisen virkamiehen kanssa. Toinen romaani, *A Proper Marriage*, luotaa Marthan ja muiden yhteisön jäsenten avioliittoja, lasten syntymiä sekä toisen maailmansodan aiheuttamaa ilmapiirin muutosta: perhearvot pysyvät ja järkkyvät. Marthan aviomies lähtee sotaan, ja sillä aikaa Martha painii lapsenkasvatuksen, kuulumattomuudentunteen ja, kuten väitän, kategorisen naiseuden ongelmien kanssa. Romaanin lopussa Martha lyöttäytyy kommunistiryhmän toimintaan sekä jättää miehensä ja lapsensa. *A Ripple from the Stormissa* sota jatkuu ja päättyy. Siinä kuvataan kommunistisen puolueen, *ryhmän*, toimintaa, sisäisiä jännitteitä ja hajoamista sekä Marthan poliittista ja niinkään epätydyttävää avioliittoa kommunistiryhmää johtavan saksalaisen pakolaisen kanssa. Tarkastelen tutkielmassani näitä kolmea romaania melko lähekkäin niiden tyylillisen ja temaattisen samankaltaisuuden vuoksi. Neljäs romaani, *Landlocked*, kuvaa sodanjälkeistä lamaanustilaa ja epätoivoa, pakokauhua, itsetuhoa ja anarkistista radikalismia sekä Marthan ensimmäistä ilmeisen aitoa ja tyydyttävää rakkaussuhdetta – naimisissa olevaan Puolan juutalaiseen mieheen. *The Four-Gated City* sijoittuu Lontooseen, jossa Martha asuu kirjailija Mark Coleridgen ja tämän psyykkisesti sairaan vaimon, näiden lapsen ja ottolapsen sekä vaihtelevien muiden ihmisten kanssa suuressa talossa Lontoon ”kirjailija-alueella” Bloomsburyssa. Se kuvaa peräti kaksikymmenvuotista ajanjaksoa, jonka aikana Martha etsii itseään niin poliittisesti, psyykkisesti, spirituaalisesti kuin seksuaalisestikin. Kerronnaltaan ja rakenteeltaan *The Four-Gated City* poikkeaa sarjan aiemmista osista, myös *Landlockedista*, jossa psykoproosa jo saa yliotteen alkuosien ironisesta, kylmästä ja vivahteikkaasta realismista. Se, kuten *Landlockedkin*, on ilmestynyt Lessingin kuuluisimman ja postmodernistisena pidetyn *The Golden Notebookin* jälkeen, ja tämä näky. Sen kerronta vaihtelee esseemäisistä poliittisen ilmapiirin kuvauksista hurmahenkiseen me-kerrontaan ja syvään, hallusinaationomaiseen tajunnankuvaukseen, jossa paitsi kertojan ja Marthan myös osin muiden hahmojen äänet sekoittuvat. Romaanin lopussa on liitteenä kymmeniä sivuja kirjedokumentteja vuosilta 1995–2005, ja ne käsittelevät Coleridgen talon ”perheen” historiaa ja utooppisten siirtolaisyhteisöjen kehitystä.



Lessing kirjoitti yli 50 teosta 60 vuoden kirjailijanuransa aikana. Nobelin kirjallisuuspalkinto hänelle myönnettiin vuonna 2007, jolloin hän oli vanhin palkinnon koskaan saanut kirjailija ja vasta 11. kirjallisuuden naisnobelisti. Hänen ”varhainen” eli ensimmäisten vuosikymmenien tuotantonsa on jaettu kolmeen kauteen, jotka ovat kommunistinen (1944–56), psykologinen (1956–1969) ja suufileinen (1969–) (Rantonen 2009, 60). Kohdetekstini alkuosat lukeutuvat kommunistiseen kauteen, kun taas jälkimmäiset edustavat karkeasti katsoen psykologista jaksoa. Lessingin varhaistuotantoa on kuvattu muun muassa sosiaalisen realismin perilliseksi (De Mul 2009, 36) ja etenkin kirjallisuuskritiikeissä Lessingiin viitataan usein psykologisena realistina. *Children of Violence* voisikin jakaa myös realistiseen ja postmoderniin osaan siten, että *Martha Quest*, *A Proper Marriage* ja *A Ripple from the Storm* edustavat puhtaasti ensimmäistä ja *The Four-Gated City* jälkimmäistä, kun taas *Landlocked* sijoittuu jotakuinkin näiden murrosvaiheeseen. Suufileiseen kauteen lasketaan kuuluvaksi lähinnä Lessingin sci-fi-sarja *Canopus in Argos*, mutta 1970-luvulta aina 2000-luvun alkuun asti Lessing on kirjoittanut useita aiheiltaan ja tyylyltään erilaisia romaaneja, novelleja, näytelmiä, esseitä ja elämäkertakirjallisuutta. Jo *Landlockedin* ja *The Four-Gated Cityn* parateksteissa lainataan suufileisiä ajattelijoita, ja siinä kuvatussa Marthan itsetutkiskeluprojektissa on mystisiä piirteitä.

*Children of Violence* -sarjassa kertojan, Marthan ja toisinaan tekijänkin diskurssit siis sekoittuvat ja luovat ajoittain illuusion samuudesta, jota korostaa vielä tieto sarjan osittaisesta omaelämäkerrallisuudesta. Pidän tämän näkökulman mukana työssäni huomionarvoisena, mutta en tutki kertojaa tai Marthaa implisiittisen Lessingin toisintona. Lessing on kirjoittanut myös massiivisen kaksiosaisen omaelämäkerran, jossa Lessing on itsekin auliisti myöntänyt *Children of Violence* omaelämäkerrallisuuden ja etenkin pyrkimyksensä poliittisen ilmapiirin totuudenmukaiseen kuvaukseen (esim. Lessing 2008, 253, 273, 334). Innokkaat biografistit voivat mielihyvin vertailla romaanisarjaa elämäkertaan, jonka olemassaolo jo mielestäni perustelee romaanisarjan lukemista kaunokirjallisuutena, fiktiona: miksi kirjoittaa sama asia kahdesti? Sen sijaan Lessingin antifeministiset julkilausumat ja vastaavat analyysit hänen tuotannostaan kyllä määrittävät työtäni ja sitä nimeämätöntä queer-politiikkaa, jota luen sarjan rakentavan. Katson, että Lessingin radikaalit ideologiat välittyvät tekstistä tukahdutettuina, koska ne kytevätkin nimeämättömyyden paineen alla. Etenkään varhaisimmat kohdetekstini (*Martha Quest*, *A Proper Marriage* ja *A Ripple from the Storm*) eivät käytännössä voi peilata jälkistrukturalistista keskustelua saatikka queeria politiikkaa sikäli, kun niiden katsotaan alkaneen vasta 1960-luvun loppupuolella ja 1980-luvulla.

## 1.2 Queer-teoriaa ja -politiikkaa heteroista

‘Yes, but, Matty! He’s – for the Lord’s sake, why couldn’t you pick a man who *is* a man?’  
(*Marriage*, 351.)

Teoretisoin työssäni sukupuolta, kuin myös seksuaalisuutta, queer-teorian keinoin eli essentialismia ja binäärisyyksiä kyseenalaistaen sekä sukupuoli- ja seksuaali-identiteetin häilyvää, diskursiivis-konstruktivistista ja kontekstisidonnaista luonnetta korostaen. Queer-teoria polveutuu yhtäältä feministisestä teoriasta ja toisaalta homo- ja lesbotutkimuksesta, ja se on pitkälti keskittynyt ei-heteroseksuaalisuuden tutkimiseen. *Queer* on käsitteenä voimakkaan poliittinen, ja ennen asettautumistaan akatemiaan 1990-luvun alussa<sup>5</sup> sen tekivät tunnetuksi englantilaiset ja yhdysvaltalaiset homoaktivistit, jotka ottivat haltuun ja omakseen homoseksuaaleihin miehiin pilkkanimenä kohdistetun sanan (esim. Karkulehto 2007, 72). Alun perin ”outoa”, ”vinoa” tai ”kieroa”, sittemmin ”homoa” tai ”hinttiä” tarkoittanut queer on täten jäänyt merkitsemään epänormatiivista, useimmiten homo- tai ainakin ei-heteroseksuaalista. Suomessa queer on usein käännetty ”pervoksi”. Queerin poliittista historiaa taustoittavat myös AIDS-kriisistä ja väkivaltaisista homovastaista kampanjoista kummunneet seksuaalivähemmistöjen liikkeet Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa (Kekki 2003; Morland & Willox 2005). Näille aktivistiryhmille on kirjoitettu kahta erilaista historiaa, jotka näyttäytyvät myös homo- ja queer-teorian jakautumisessa erilleen. Yhtäältä homoseksuaalisuus ja siihen liitetty elämäntapa pyrittiin normalisoimaan ja assimiloimaan osaksi heteronormatiivista yhteiskuntaa. Toisaalta sillä haluttiin eriytyä, erottua ja ottaa omaa tilaa, luoda ja korostaa omaa erityistä kulttuuria.<sup>6</sup> (Kekki 2003, 45, 341; Walters 2005, 7; Karkulehto 71–72.) *Heteronormatiivisuus* käsitteenä on queer-teorian yleisimpiä ja fakkiutuneimpia. Se tarkoittaa normi- ja asenneilmapiiriä, jossa heteroseksuaalisuus otetaan annettuna ja itsestään selvänä, siis normina. Käsitettä on kritisoitu siitä, että se nielee sisäänsä kaiken heteroseksuaalisuuteen ja heterohaluun liittyvän, vaikka usein heteronormatiivisuudesta puhuttaessa ei viitata arjen seksuaalisuuteen saatikka seksiin millään tavalla (esim. Jackson 2006a, 2006b; Rossi 2006).

---

<sup>5</sup> Sukupuolen- ja kulttuurintutkija Teresa de Lauretis lanseerasi queer-teorian käsitteen (*queer theory*) vuonna 1990 ”How Do I Look? Queer Film and Video” -konferenssissa. Käsite on jäänyt akateemiseen käyttöön, vaikka de Lauretis itse oli valmis hylkäämään sen jo muutamaa vuotta myöhemmin, koska katsoi sen joutuneen niiden instituutioiden haltuun ottamaksi, joita muuttamaan se oli syntynyt. (Karkulehto 2007, 73; Zielinski 2007, 1188.)

<sup>6</sup> Eve Kosofsky Sedgwick (1991, 1) kutsuu ensimmäistä ”suuntausta” universaloivaksi näkemykseksi ja jälkimmäistä vähemmistönäkemykseksi homoseksuaalisuudesta, mutta liittää ensimmäiseen myös pyrkimyksen seksuaaliseen tasa-arvoon. Kekki nimittää omassa versiossaan näitä Sedgwickin trooppeja *sukupuoliseparatismiksi*, jossa heteronormatiivista maskuliinisuutta (ja feminiinisyttä) korostetaan ja ihannoidaan normaaliuden nimissä, sekä *inversioksi*, joka tarkoittaa homoseksuaalisen kulttuurin ja identiteettipolitiikan korostunutta eriytymistä (Kekki 2003, 193–194).

Koko queerin käsite on sittemmin laajentunut merkitsemään paljon muutakin kuin homoseksuaalista nimittäin välillä kovinkin hövelisti miltei kaikkea ei-heteroseksuaalista (Walters 2005, 6–8; Zielinski 2007, 1188–1189). Lasse Kekki (2003, 51) katsoo, että liika queerin alle niputtaminen tylsyyttää ja hämärtää sitä, mikä koko teoriasuuntauksen taustalla on: erot ja niiden moninaisuus. Myös lukuisat muut queer-tutkijat suhtautuvat kriittisesti queerin käyttämiseen ei-normatiivisten sukupuolen ja seksuaalisuuden ilmentymien kattokäsitteenä (esim. Walters 2005, 8; Karkulehto 2007, 92). Queer ei tarkoita homoa, lesboa, trans- tai intersukupuolista henkilöä, outoa heteroa, genderfuusioita tai -blendauksia, viiksekkäitä naisia tai miehiä, joilla on rinnat – eikä myöskään pyri yhdistämään näitä ja muita sukupuolen ja seksuaalisuuden ilmaisumuotoja. Judith Butler toteaa eräässä haastattelussa, että hänelle queer on ihanne, kaikille seksuaalisesta suuntautumisesta riippumatta avoin liike, joka vastustaa tietynlaisen, *oikeanlaisen* halun kategorisoimista. Samalla se on poliittinen ideaali, jossa ”ei kysytä henkilöllisyystodistusta ennen tapaamiseen saapumista”. (Michalik 2001.) Monenlaisia toiseuksia, poikkeamia, perversioita ja ei-identiteettejä vilisee etenkin queer-kirjallisuudentutkimuksen kohdeskaalassa, ja queer-teorian haaste on pystyä käsittelemään näitä erityisyyksinä, niputtamatta. Toisaalta myös ”normaalia” tutkitaan, mutta tällöin pyritään usein vastustavaan luentaan.

Kirjallisuudentutkimuksessa queeria näkökulmaa tai metodia kutsutaan usein *queer-luennaksi*. Sanna Karkulehto jakaa väitöskirjassaan queer-luennan kolmeen kategoriaan sen mukaan, millaisia kohteita valitaan. Ensinnäkin voidaan lukea ja tutkia HLBTQI-teemoja selvästi esiin tuovaa kirjallisuutta, mikä voidaan halutessaan jo itsessään nähdä poliittisena ja normikriittisenä tekona. Toiseksi, voidaan osoittaa ei niin ilmeisesti queerien kohteiden radikaali potentiaali, ikään kuin houkutella se esiin lukemalla. Kolmanneksi, feministisen tradition ja Judith Fetterleyn lanseeraaman ”vastustavan luennan” jalanjäljissä, voidaan valita kohteiksi heteronormatiivisesti painottuneita, piintyneitä diskursseja ylläpitäviä tekstejä, pyrkiä hajottamaan niiden normalistettuja käsityksiä sukupuolesta ja seksuaalisuudesta sekä tunnistamaan näitä käsityksiä ylläpitäviä strategioita. (Karkulehto 2007, 88.) Oma työtäni motivoi kysymys ja ihmetys siitä, kuinka vähän normien kumoamiseen keskittyvä queer-teoria on puuttunut niinkin oleellisen normittavan tekijän kuin heteroseksuaalisuuden tutkimiseen itsessään. Kuinka teoria voi onnistua normin murtamisessa perehtymättä itseisarvoisesti sen rakentumiseen? Koska kohdeteokseni kuvaavat heteronormatiivisia yhteisöjä ja pääosin heteroseksuaalisia ihmisiä sekä heidän tyytymättömyyttään, voisi sanoa, että noudatan Karkulehdon mallin keskimmäisen ja jälkimmäisen lähestymistavan välimuotoa. Luen Lessingin romaaneja ja Marthan hahmoa eräässä mielessä butlerilaisen queerin konkretisoitumana, tekstualisoitumana – tai performanssina. Martha on heteroseksuaalista halua

tunteva nainen. Hän elää heteroseksuaalisten instituutioiden ikeessä, minkä kokee turhauttaviksi ja ahdistaviksi. Kiinnostava jännite Marthan kokemuksen, toiminnan ja näistä kertomisen välille syntyy siitä, kuinka hän kamppailee normalisoituja käytäntöjä vastaan sen halun kanssa, jonka varaan nämä käytännöt on luonnollistettu.

Queer on käsitteenä ja teoriasuuntauksena melko nuori, eikä sen tarkka määrittely ole itsestään selvää tai nähdäkseni usein edes tarkoituksenmukaista, sillä queer-teorian ja queer-käsitteen – käytettiin sitä sitten substantiivina, adjektiivina tai verbinä – ymmärtämisen ja toiminnan taustalla on *liike* (Kekki 2003; Morland & Willox 2005, 1; Zielinski 2007, 1189). Työssäni painottuu queerin muutoksen epistemologia yhtäältä Lessingin romaanihahmojen ja romaanien ideologian, toisaalta sarjassa kronologisesti etenevän kerronnan puolesta, ja näin ollen queer työvälineistöni ei koske ainoastaan sukupuolen ja seksuaalisuuden ilmenemistä vaan laajemminkin kysymyksiä identiteetistä, ajoittain jopa sen luonteesta narratiivina. Koska *Children of Violence* -romaanisarja seuraa päähenkilö Marthan elämää ja koska Lessing itse toteaa *The Four-Gated Cityn* jälkisanoina romaani(sarja)n olevan ”kuten saksalaiset sanoisivat, *Bildungsroman*” (*City*, 671), olisi suorastaan falskia olla kiinnittymättä hetero-identiteettien tai -ei-identiteettien kehitykseen nimenomaan Marthan hahmon kautta.

Seuraavissa alaluvuissa esittelen Judith Butlerin sukupuoliteoriaa sekä sen ja queer-teorian kritiikkiä yleisemminkin. Lisäksi pohdin, miksi queer-teoriaa on kohdistettu heteroseksuaalisuuden tutkimukseen vain vähän. Konkreettista queer-teoreettista analyysiä Lessingin romaaneista työstän käsittelyluvuissa 2–4, joista ensimmäinen on hyvinkin temaattinen ja hahmokeskeinen, vaikka kertomusteoreettinen lanka kulkee mukana jo siinä. Myöhemmissä luvuissa kartoitan analyttisemmin romaanien kerronnallisia keinoja ja kertomuksen eri komponenttien välisiä valtasuhteita normatiivisen sukupuolen ja heteroseksuaalisuuden näkökulmista.

### **1.2.1 Judith Butler ja sukupuolen performanssi**

Simone de Beauvoir esitti teoksessaan *Toinen sukupuoli* (*Le Deuxième Sexe*, 1949), että naiseksi ei synnytä vaan tullaan. Tämän jälkeen biologinen ja sosiaalinen sukupuoli on feministisessä teoriassa erotettu toisistaan ja jälkimmäinen useimmiten nähty ensimmäisen kulttuurisena tulkintana. Vielä pitkään sukupuoli nähtiin varsin materiaalisena ja päivänpoliittisena kysymyksenä, vaikka akateeminen ja poliittinen feminismi alkoivatkin irtautua toisistaan viimeistään jälkistrukturalistisen

teorian nousun myötä (Moi 2008, 261–262)<sup>7</sup>. Queer-teoria perustuukin vahvasti paitsi feministiselle ja homo- ja lesbotutkimukselle myös jälkistrukturalistiselle filosofialle. Judith Butlerin *Hankalaa sukupuolta* (2006; alkup. *Gender Trouble*, 1990) pidetään Eve Kosofsky Sedgwickin *Kaapin epistemologian* (*Epistemology of the Closet*, 1990) ohella yhtenä queer-teorian merkittävimmistä teoksista, ja ainakin sen voi sanoa polkaisseen puheen diskursiivisesta sukupuoli-identiteetistä uudelle tasolle, nimittäin performatiiviselle.

Butler lähestyy sukupuolta vielä teoreettisempaan kategoriana kuin de Beauvoir. Kumpikaan ei suoranaisesti kerro, *miten* naiseksi tullaan, mutta Butler pyrkii termejä säästelemättä vastaamaan kysymykseen siitä, kuinka sukupuolta *tehdään*:

Sukupuoli on toistuvaa kehon tyylittelyä, joukko toistettavia toimia äärimmäisen jäykästi säännellyssä kehyksessä, joka jähmettyy ajan mittaan ja tuottaa vaikutelman substanssista, luonnollisenkaltaisesta olemisesta. Onnistuessaan sukupuolen ontologioiden poliittinen genealogia dekonstruoii sukupuolen näennäisen substantiaalisuuden sitä muodostaviin tekoihin. (Butler 2006, 91.)

Suomeksi voidaan siis sanoa, että tapa, jolla tuotamme ja tulkitsemme sukupuolta, perustuu materiaaliseen toistoon – mutta siihen materiaalisuus tässä teoriassa monen mukaan jääkin. Kehikko, jossa näitä tunnusmerkillisiä liikkeitä ja tekoja tunnollisesti toistetaan, luo illusion niiden luonnollisuudesta ja historiattomuudesta. Naisen tunnistaa naiseksi siitä, että hän istuu jalat tietyllä tavalla ristissä, koska nainen on istunut jalat tietyllä tavalla ristissä kyllin kauan, mistä tiedämme tietyllä tavalla jalat ristissä istumisen olevan naiselle ominaista käytöstä. Jalkansa tietyllä tavalla ristivä nainen identifioituu naiseksi, koska istuu jalat tietyllä tavalla ristissä. Identiteetti, joka myös luonnolliseksi päämääräksi katsotaan, ei kuitenkaan Butlerin mukaan niinkään ole yksilön kokemusta kuvaava piirre kuin normatiivinen ihanne (emt., 69). Itsekin viittaa identiteettiin prosessinomaisena ja myös kokemuksellisenä olemisen ihanteena, tulemisena. Myös identiteettiä pitkälti rodun ja siirtolaisuuden kautta tarkastellut sosiologi Stuart Hall (1999, 12–13, 16) toteaa identiteetin kokemusten muodostuvan ensisijaisesti *eron* ja *siirtymien* kautta. Butler sanoo sukupuoli-identiteettien vääjäämättömyydestä, mahdollisuuksista ja mahdottomuuksista seuraavaa:

Kulttuurinen matriisi, jossa sosiaalisesta sukupuoli-identiteetistä on muodostunut käsitettävissä oleva asia, edellyttää, että tietynlaisia ”identiteettejä” ei ”ole olemassa” – siis sellaisia, joissa

---

<sup>7</sup> Moin mielestä feministisen kirjallisuudentutkimuksen suurin ongelma on teoreettisen ja filosofisen feminismin kompleksinen suhde etiikkaan ja poliittisiin normeihin. Hänelle nykytila on ”intellektuaalista skitsofreniaa, jossa toinen puoli aivoista jatkaa naiskirjailijoiden lukemista ja toinen ajattelee, että kirjailija on kuollut ja sana ’nainen’ on teoreettisesti epävakaa”. Epäpoliittisen tieteen politisoimiseksi hän päätyy, ironista kyllä vaatimaan *lisää* teoriaa. (Moi 2008, 264.)

sosiaalinen sukupuoli ei seuraa biologisesta sukupuolesta, ja sellaisia, joissa halun käytännöt eivät ”seuraa” sen enempää biologisesta kuin sosiaalisestakaan sukupuolesta. (Butler 2006, 69–70.)

Tämä ”äärimmäisen jäykästi säännelty kehys” eli ”kulttuurinen matriisi” on Butlerin *heteromatriisi*, siis miesten ja naisten, feminiinisten ja maskuliinisten sukupuolen tulkintojen välisten halun ja säännösten kenttä. Tämän matriisin ulkopuolelle, tai sitä rajaamaan, jäävät sukupuoltaan ja seksuaalisuuttaan epänormatiivisesti ilmaisevat ja täten heteromatriisissa käsittämättömät oliot. Normista poikkeaminen on samanaikaisesti sekä näkymätöntä ja hyljeksittyä että normia itseään ylläpitävää eli sen olemassaolon kannalta välttämätöntä. On oltava vertailukohta, jokin alempi tai toinen, joka oikeuttaa hegemonian. Essentialisoiva käytäntö ulottuu yksilöiden sukupuolen määrittelyn lisäksi myös seksuaalisuuksien ja erityisesti seksuaalisen halun määrittelemiseen. Heterohalu normalisoituu ja luonnollistuu siinä binäärisessä mutta epäsymmetrisessä kulttuurisessa matriisissa, joka muodostuu kahden *vastakkaisen* sukupuolen, feminiinisen naisen ja maskuliinisen miehen välille (emt., 69). Koherentti heteromatriisi tuottaa koherentteja sukupuoli-identiteettejä ylläpitämään seksuaalisen halun pakonomaista heterojärjestyistä (emt., 70). Normin ulkopuolelle eivät kuitenkaan jää yksinomaan ei-heteroseksuaaliset tai mieheyttä tai naiseutta epätyytyvästi ilmaisevat olennot vaan myös heteroseksuaalisuutta poikkeavalla tavalla tuottavat subjektit. Sukupuoli ymmärretään seksuaalisen halun esityksen kautta, ja tätä esitystä määrittää ennakkoletus sukupuolesta. Tähän perustuu *sex–gender–sexuality* -jatkumo.

Siinä missä Butler näkee sukupuoli- ja sitä kautta seksuaali-identiteetin antiessentialistisena ja ruumiillisin toistoteoin rakentuvana performanssina, Sedgwick puolestaan kyseenalaistaa myös essentialismin ja konstruktionismin välisen jyrkän vastakkainasettelun erityisesti vaikenemisen, kaapittamisen kautta (Butler 1990; 1993; Sedgwick 1991; Kekki 2003, 47). Sedgwick tunnetaankin erityisesti metaforisen *kaapin* käsitteen lanseeraamisesta. Vaikka nämä kaksi suurta ja varhaista queer-teoreetikkoa ovat molemmat huomion arvoisia eivätkä missään nimessä sulje toisiaan pois, keskityn omassa työssäni huomattavasti enemmän Butlerin kuin Sedgwickin perinteeseen. Myös Sedgwick puhuu jonkin verran performatiivisuudesta puheaktiteorian ja identiteettien diskursiivisuuden myötä, mutta Butlerin sukupuolishow ja sen toimiminen *heteromatriisissa* ovat oman työni kannalta erityisen käyttökelpoisia välineitä, sillä kohdeteksteissäni on vain vähän muita kuin heteroseksuaalisiksi mielletäviä hahmoja. Työni pyrkimys ei ole ”lukea esiin” jotain queerimpaa vaan keskittyä nimenomaan niin ”subjektiivisen” kuin institutionaalisenkin heteroseksuaalisuuden kuvaukseen. Tästä syystä tutkin Lessingin romaanien normatiivisia – siis yleisesti hyväksytyjä ja dominanttia toimintakulttuuria ohjaavia sekä ylläpitäviä – käyttäytymismalleja ja niiden kritiikkejä pääosin juuri Butlerin teorioiden pohjalta. Kaapin

tietoteoria kulkee mukana implisiittisesti sikäli, kun kaapin nähdään määrittävän näennäisen historiattoman homo/hetero-jaottelun kaikkia osapuolia.<sup>8</sup>

### 1.2.2 Queer-teorian kritiikki: liikaa diskurssia, liian vähän feminismiä

Queer-teorian räikeimmät vastustajat ovat toisen aallon feminismin perillisiä ja psykoanalytikoita, vaikka – ja kenties koska – queer-teoria soveltaa molempia perinteitä. Feministipiireissä sen nousu on nähty epäeettisenä suhteessa feminismin saavutuksiin, koska ensinnäkään queerin ei katsota olevan kiinnostunut vallankäytöstä *patriarkalisena* käsitteenä, vaikka se heteronormia pyrkiikin horjuttamaan. Toisaalta se vesittää feministisen identiteettipolitiikan saavutukset unohtamalla subjektiivisen kokemuksen ja identiteettikysymykset. Siinä missä feministit – etenkin nk. toisen aallon feministit<sup>9</sup> – ovat kritisoineet kategorista käsitystä ”naisesta” ja taistelleet mies/nais-hierarkiaa vastaan, queerytymisen on nähty unohtavan tämän oleellisen eron. (Carroll 2012, 8–10.) Niin tavallaan onkin. Queer-teoria pyrkii binäärioppositioista eroon siinä missä sitä edeltänyt feminismikin, mutta syyttää osaltaan feminististä liikettä kahtiajaon pakkomielteen, tuon kauhujen kauhun ylläpidosta: eikö feminismin ja patriarkaatin vastakkainasettelu ole yhtä teennäinen kuin mikä tahansa muukin (Walters 2005, 17)? Patriarkaatti käsitteenä onkin tiettyssä mielessä feministisen ja queer-teorian törmäyskohta. Ensimmäisessä se on kaiken pahan alku ja juuri, suurin ja perustavanlaatuisin vihollinen, koko feministisen liikkeen alkuvoima. Jälkimmäisessä se on kontingentti tila, eräänlainen historiallisesti toteutunut kulttuurinen matriisi, joka voisi yhtä hyvin olla olematta, ja tällöin normikriittisyyskin keskittyisi toisiin. Toki myöhemmät feministit ovat myöntäneet, että patriarkaatti – nähtiin se sitten monoliittisena tai paikallisesti rakentuneena systeeminä – ei ole yksistään ”hallitsevien” tai ”miesten” ylläpitämä järjestelmä, vaan myös naiset osallistuvat toiminnallaan sen ylläpitämiseen (esim. Warhol 2010). Joka tapauksessa patriarkaatti perustuu binäärioppositioille, siis kulttuurisesti universaaleiksi mielletyille, ”luonnollisille” vastapareille kuten mies/nainen, järki/tunne, julkinen/yksityinen, joista ensimmäinen nähdään aina paremmassa ja etuoikeutetummassa asemassa jälkimmäiseen nähden (esim. Moi 1990; Warhol 2010, 238). Doris Lessing keskusteluttaa näitä vastakohtia tuotannossaan yhtäältä tunnustamalla ne

---

<sup>8</sup> Kuten Sedgwick (1991, 68) toteaa, kaappi ei ole ainoastaan homoseksuaalien elämää määrittävä piirre, vaan sisä- ja ulkopuolisen välinen jännite asettaa rajoja, ehtoja ja valtasuhteita kaikille, tiedosti kaapin läsnäolon tai ei (ks. myös Karkulehto 2007, 60).

<sup>9</sup> Usein ”feminismin ja queer-teorian suhteesta” puhuttaessa feministeillä viitataan nimenomaan niin sanotun toisen aallon eli 1970–80-lukujen feministeihin, joista näkyvimpiä ovat olleet radikaali- ja lesbofeministit. He keskittyivät ajattelussaan patriarkaatin kritisoimiseen, sukupuolieroon ja sukupuolen ja seksuaalisuuden poliittisuuteen. Tässä työssäni hyödynnän mm. Melissa Sanchezin (2012) ja Rachel Carrollin (2012) analyysia radikaali- ja lesbofeministien annista ja vastakkaisuuksista queer-teorialle.

ja toisaalta käymällä niitä vastaan paitsi sukupuolen myös luokan, rodun ja kansalaisuuden määrittymisen kautta.

Walters väittää, että myös queer-teoria osaltaan pitää kiinni siitä binäärisyyksien kehikosta, josta on pyristelevinään pois. Tätä väitettä hän perustelee ontuvalla huomiolla siitä, kuinka queer-teoria käsittelee erilaisia seksuaali-identiteettejä aina samanlaisin välinein; kuinka ”oletus on, että homoidentiteetit toimivat – strukturalistisessa mielessä – samalla tavoin kuin kaikki muutkin identiteetit” (Walters 2005, 19). Syytös osuu harhaan kahdestakin syystä. Ensinnäkin, queer-teoriassa on perinteisesti kiinnitetty huomiota *nimenomaan* ei-heteroseksuaalisiin identiteetteihin ja tehty *eroa* niiden ja niin sanotun, usein hämäräksi jäävän ”normin” välille. Toiseksi, queerin ajan teoreetikoille identiteetikategoriat näyttäytyvät usein välttämättömänä pahana, virheenä tai eräänlaisena tukahduttavana, normatiivisena pakkona (Butler 2006, 69; Lance & Tanesini 2005, 171). Identiteettien olemassaolo tavallaan kielletään, tai ainakaan niitä ei nähdä yksilöllisyyttä kuvaavana kategoriana vaan jonakin diskursiivisena, korkeintaan sosiaalisen samastumisen tai tunnistautumisen välineinä.

Muun muassa Lasse Kekki (2003, 48) toteaa näytelmä- ja romaanikirjallisuuden homo- ja queer-identiteettejä vertailevassa väitöstutkimuksessaan, että queer-teoria keskittyy *ei-identiteetteihin* siinä missä homoteoria, josta myös queer osaltaan polveutuu, tutkii *poikkeavia* identiteettejä. Hänen mukaansa queeriytyvä identiteetti eroaa eheyttä ja autenttisuutta tavoittelevasta homoidentiteetistä siten, että sen ymmärretään lopulta olevan ”vailla essenssiä”, siis puhtaasti konstruktioita ja tulkintaa (Kekki 2003, 219). Tällaisia äärimmäisen diskursiivisia ja antimaterialistisia sukupuolen ja seksuaalisuuden tulkintoja, jotka pohjautuvat pitkälti butlerilaiseen perinteeseen, on kritisoitu paljon niin ”poliittisen feminismin” kuin kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen feministisellä kentällä. Paitsi queer-teoria myös jälkistrukturalistinen liike yleisemmin – tekijän kuolleeksi julistaminen, tekstin tekstuaalisuuden ja epäreferentiaalisuuden korostaminen sekä antihumanistinen genealogian kritiikki – ovat niittäneet kriittistä huomiota aiemmin niin poliittisena näyttäytyneeltä liikkeeltä. Miten puhua nais(kirjailijo)ista saatikka puolustaa heitä, jos sekä naiseudessa että kirjailijuuudessa on kyse vain diskursiivisista konstruktioista? Kuina queer voi olla feminististä, kun feminismi vaatii naisia näkyväksi ja kuuluvaksi ja queer-teoria näkee naiskirjailijoihin keskittymisen vanhakantaisena mieshumanismin toisintona? (Moi 2008, 261–262.) Jo Michael Warner (1993, ix–xi) kritisoi ”lacanilais-althusserlaista” välineistöä, siis varsin butlerilaista teoriakombinaatiota, siitä, että se ei ulotu sosiaaliseen poliittisessä mielessä tai näe subjektia subjektina lainkaan. Butler on paljosta velkaa materialistisen feminismin uranuurtajille kuten Monique Wittigille, mutta juuri



materialismin katsotaan hänen teoretisoinnissaan katoavan (Jackson 2006b, 49). Tämä queerin liikkeen antimaterialismi on monelle feministille kynnykskysymys. Sen nähdään sulkevan pois henkilökohtaisen *eli* poliittisen: se unohtaa elävät yksilöt ja heidän konkreettisesti kohtaamansa pelot, ristiriidat ja vaikeudet. Butlerilaista queer-feminismiä on kuvattu ”semioottiseksi sissisodaksi” (Karkulehto 2007, 67), jossa lähimmäs henkilökohtaisia kysymyksiä päästään yksittäisen ruumiillisen performanssin analyysin ja kritiikin kautta.

Materiaalisuuteen ja erojen unohtamiseen kohdistuvan queer-teorian kritiikki koskee nähdäkseni juuri sellaisia Foucault’n ja Butlerin teorioiden rautalankamaisia sovellutuksia, jotka keskittyvät tarkkailemaan sukupuolta (sekä biologista että sosiaalista) ja seksuaalisuutta toistensa jatkumoina vailla kulttuurista kontekstia. Rajattujen kohdevalintojen puitteissa ei tokikaan ole helppoa tai tarkoituksenmukaista esittää kaiken kattavia teorioita queereista identiteeteistä, niiden olemattomuudesta tai lihallisuudesta, mutta queer-teoria, samoin kuin mikä tahansa ei tyystin formalistisen kulttuurintutkimuksen haara, toimii aina siinä kontekstissa jossa sitä harjoitetaan – ja auttaa parhaimmillaan työstämään myös kontekstia itseään uusin tavoin käsitettävään muotoon.

Minulle ja tässä työssä queer-teoria merkitsee vallitsevan olotilan analyysin ja horjuttamisen välinettä, ei alkuperän tai syyn etsimisen metodia.<sup>10</sup> Toisaalta queer-teoriaa ja Butlerin työtä määrittää voimakkaasti lacanilainen psykoanalyysin ja sukupuolen ”jäljittämisen” perinne, jota Butler käyttää joidenkin kriitikoiden mielestä suorastaan väärin. Butlerin mielivaltaiset Lacan-tulkinnat ja niiden yhdisteleminen eri teoriasuuntausten ja jopa akateemisten alojen välillä hermostuttavat psykoanalyysiin nojaavia sukupuoli- ja seksuaaliteoreetikkoja. (Hekanaho 2009, 4–6) Queer-teorian trendikkyyden katsotaan täten perustuvat Butler-uskovaiselle valheelle, jossa viettimaailma ja ihmismielen *käsittämätön* rajautuvat pois (Hekanaho 2009; Dean 2000, 208–210). Lacanilaisten kriitikoiden mielestä Butlerin suurin ongelma onkin reaalisen järjestyksen unohtaminen imaginäärisen ja symbolisen rinnalta (Dean 2000, 92). Reaaliosella tarkoitetaan sitä käsittämätöntä ja symbolisen järjestyksen eli kielellistämisen ulkopuolella olevaa tasoa, joka horjuttaa yksilön eheyttä – sikäli kun sen katsotaan rakentuvan symbolisen kautta (Hekanaho 2009, 7–8). Kritiikin ymmärtää hyvin: onhan diskursiivisella identiteetillä välttämättä harhansa ja kuoppansa, vaikka sen sosio-kulttuurisen rakentuneisuuden tiedostaisikin. En ehdi tämän työn puitteissa paneutua kovin syvällisesti queer-teorian psykoanalyttisiin suuntauksiin, vaikka ne Lessingin romaanien analyysiä varmasti mehevöittäisivätkin. Pidän kuitenkin näkyvillä

---

<sup>10</sup> Kekki (2004) esittää väitöksessään, että homo- ja lesbotutkimus on perinteeltään ”alkuperätutkimusta” ja tietyssä mielessä essenssin määrittelyä, kun taas queer-teoria pakenee määritelmiä ja koherenssia.

”alitajuisen” ja käsittämättömän mahdollisuuden, sillä konstruktivisen queer-teorian laajaa kritiikkiä ei voi uskottavuuttaan menettämättä sivuuttaa.

### 1.2.3 Voiko hetero olla queer?

Kuten jo totesin, queer-teoria on pitkälti keskittynyt heteronormista poikkeavien seksuaalisuuksien tutkimiseen (Karkulehto 2007, 89; Sanchez 2012). Sen sijaan heteroseksuaalisuuden ja etenkin normatiivisen heteroseksuaalisuuden tutkiminen queer-teorian kautta on ollut vähäistä. Rachel Carroll sanoo toista mainiossa tutkimuksessaan *Rereading Heterosexuality* (2012). Hänen mukaansa queer-teoria on keskittynyt heteroihin paljonkin, ja hetero-alkuisia termejä queer-tutkimuksessa toki vilisee. Nähdäkseni heteroseksuaalisuudesta ja heteroseksuaalisista identiteeteistä kuitenkin puhutaan queer-tutkimuksessa lähinnä ”queerien” identiteettien vertailukohtana tai jonakin, jonka ulkopuolelle on jääty tai sinne jopa pyritään. Hetero on vain harvoin queer-tutkimuksen *proper object*. Sama tendenssi näyttäisi olleen radikaalifeministisessä tutkimuksessa jopa silloin, kun se on ainakin näennäisesti suuntautunut heteroseksuaalisuuteen. Feministiset sosiologit ja sosiaalitieteilijät kuten Diane Richardson (1996) ja Stevi Jackson (2006a; 2006b) ovat tutkineet heteroseksuaalisuutta queer-näkökulmasta jonkin verran pääasiassa *heteronormatiivisuuden* käsitteen ja sen ongelmallisuuden kautta. Toisaalta Jackson vihjaa, että heteroseksuaalisuuden rakentuneisuutta olisi käsitelty juuri kulttuuritieteissä ja taiteentutkimuksessa, mistä syystä 2000-luvun alussa syntyi tarve sen sosiologiselle tarkastelulle (Jackson 2006b). Queer-teoria ja sen heiveröinen heterohaara ovatkin kieltämättä saaneet tuulta alleen juuri taiteen- ja kirjallisuudentutkimuksessa. Niiden kohde on, kiitos Foucault’n perinnön, ollut homoseksuaalinen mies, kun taas toisen aallon ”lesbofeministit”, kuten Adrienne Rich ja Monique Wittig, pitivät feministisen heteroseksuaalisuuden kritiikin objektina lesbonaista (Carroll 2012, 11). Karkulehto (2007, 89) toteaa manifestinomaisesti, että normatiivisia tai normia tavoittelevia tekstejä ei pidä nähdä sukupuoli- tai seksuaalipoliittisesti merkityksettöminä tai viattomina. Päinvastoin – mitä näkymättömämpänä tai luonnollisempana normi esittäytyy, sitä varauksellisemmin siihen tulisi suhtautua.

Feministiset seksuaalisuuden teoreetikot – queer-teorian esivanhempia niinkään – ovat keskittäneet ideologisen kritiikkinsä heteroseksuaalisuuteen patriarkaalisena instituutiona: Jotta luonnolliseksi konstruoituneesta ja ”pakollisesta” heteroseksuaalisuudesta päästäisiin eroon, se on tunnistettava poliittiseksi instituutioksi, jota patriarkaatti, tai pahimmillaan miehet kategoriana, hallitsevat.

(Carroll 2012, 2–3.) Siinä missä heteroseksuaalisuus ja seksuaalisuus ylipäättään näyttäytyvät näille feministeille halun ohjaamina materiaalisina, institutionaalisina ja käytännön identiteettikategorioina, queer-teoria lähestyy seksuaalisuutta useimmiten yksinomaan diskursiivisena tuotoksena. Tätä tuotosta voidaan tarkastella sukupuoliutettuna (*sexed* ja *gendered*) ja seksualisoituna identiteettinä tai, kuten queer-teoriassa useimmiten, normatiivisena kategoriana, joka ylläpitää binäärisiä vastakohta-asetelmia. (Carroll 2012, 2–3, 7.) Carroll summaa queer-teorian pyrkimykset seuraavasti:

Queer-teoria kyseenalaistaa niitä binäärisiä rakenteita, joiden kautta biologinen sukupuoli (*sex*), sosiaalinen sukupuoli (*gender*) ja seksuaalisuus konventionmukaisesti ymmärretään ja joiden mukaan kaikkien ihmisten vaaditaan identifioituvan tai tulevan identifioituksi joko miehiksi tai naisiksi, maskuliiniseksi tai feminiiniseksi, homoiksi tai heteroiksi. (Carroll 2012, 6.)<sup>11</sup>

Vaikka heteroseksuaalisuus queer-teorian ensisijaisena tutkimuskohteena on jäänyt vähälle, *heteronormatiivisuutta* on kyllä tutkittu paljonkin, ja se on oikeastaan koko queer-teorian liikkeellepaneva voima, horjutettava ja liikutettava. Queer-teoria tarkastelee heteroseksuaalisuutta osana heteronormatiivisuuden kautta tuotettuja käytäntöjä, jotka edelleen ajavat heteroseksuaalisuuden etuoikeutettua asemaa (Carroll 2012, 7). Lauren Berlant ja Michael Warner kuvaavat artikkelissaan ”Sex in Public” (1998) heteroseksuaalisia käytäntöä yksityiseksi tekeytyvänä mutta julkisena ja oikeudentuntoisuudellaan mässäilevänä näytäntönä. Heteronormatiivisuutta he kuvaavat seuraavasti:

Tätä tunnetta oikeellisuudesta – joka koskee muitakin asioita kuin seksiä – kutsutaan heteronormatiivisuudeksi. Heteronormatiivisuus on muutakin kuin ideologiaa, ennakkoluuloja tai homo- ja lesbofobiaa; sitä tuotetaan lähes kaikissa sosiaalisen elämän muodoissa ja järjestyksissä: kansallisuudessa, valtiossa ja laissa, kaupankäynnissä, lääketieteessä, koulutuksessa sekä kerronnallistamisen, romanssin ja muiden varjeltujen kulttuurimuotojen konventioissa. (Berlant & Warner 1998, 554–555.)

Mutta miksi heteroseksuaalisuus ja sen representaatiot nähdään väistämättä vihollisena, vaikka subjektiivinen halu ja institutionaalinen heteroseksuaalisuus osataankin erottaa toisistaan? Menevätkö nämä rajat kuitenkin jossain määrin sekaisin? Onko kaikki heteroseksuaalisuus samanlaista siinä missä kaikki siitä poikkeava on queeria? Heteroseksuaalisuus institutionalisoituna halun käytäntönä on tietysti mielessä kaikkea seksuaalisuutta normalisoiva ja tyypistävä kategoria. Joidenkin teoreetikkojen mukaan sitä pitää käsitellä samoin kuin homoseksuaalisuutta (Carroll 2012, 7), kun taas osa kuuluttaa nimenomaan erityisyyden ja eron perään. Melissa E. Sanchez (2012) pyrkii muiden queer-tutkijoiden tapaan paitsi kyseenalaistamaan homo/hetero-dikotomian

---

<sup>11</sup> Tämä ja muut vieraskielisten lähteiden suomennokset ovat omiani.

myös tuomaan esille ja mahdolliseksi heteroseksuaalisen halun epänormatiivisia ilmenemismuotoja. Hän katsoo, että epänormatiivisen heteroseksuaalisuuden kriittinen tarkastelu voi olla queer-poliittisesti merkittävää toimintaa, ja samansukupuoliseen tai muuten ei-heteroseksuaaliseen haluun keskittyminen on queer-teorian radikaalifeministinen taakka: oikeanlaisen seksin määrittelystä ei ole vielä kukaan päästy, kun siihen on kerran patriarkaatin vastustamismielessä lähdetty.

Sikäli kun queer pyrkii toimimaan feministisen liikkeen jatkumona<sup>12</sup>, sekin taistelee ”heteropatriarkaattia” ja ”heteroalistusta” (Carroll 2012, 6) vastaan. Patriarkaattiajattelu jäykistää entisestään käsitystä paitsi kategorisesta sukupuolesta myös heteroseksuaalisuudesta ja jopa heteronormatiivisuudesta. Patriarkaatti ja siihen liitetty heteronormi ovat sekä feministisen että queer-teorian arkkivihollisia, mutta ne nähdään feministisessä perinteessä herkästi kovin monoliittisina. Eräiden queer-teoreetikkojen kuten Cathy J. Cohenin mukaan queerin on kyettävä toimiakseen karistamaan ”haastamatta jäänyt oletus yhtenäisestä heteronormatiivisuudesta, jota kaikki heteroseksuaalisuus pönkittää” (Cohen 1997, 452; sit. Carroll 2012, 8). Tokihan heteroseksuaalisen käytännön on helppo nähdä edustavan sitä kulttuuria, jossa sitä toteutetaan, ja täten vahvistavan ja oikeuttavan omaa hegemoniaansa. On kuitenkin syytä huomauttaa, kuten muun muassa Carroll kirjallaan tekee, ettei heteroseksuaalisuus tai edes heteronormatiivisuus ole mikään universaali tai eheä entiteetti vaan aina myös paikallisesti ja historiallisesti rakentunut, yksilöllisesti varioiva ilmiö. Kaikki heteroseksuaalisuus ei ole edustuksellista eikä heteronormatiivista (Jackson 2006a, 115). Myös Lessingin Martha kamppailee heteroseksuaalisen halun ja heteronormatiivisuuden vastustamisen politiikan kanssa.

Lessingin romaaneista lukemani queerin, määritelmiä pakenevan identiteettikäsityksen ja niiden hahmojen sekä osaltaan kertojankin välittämän itseyden, eheyden ja autenttisuuden kaipuun välille syntyy kiinnostava jännite. Oletuksenani on, että Lessingin tuotannossa sukupuolen ja seksuaalisuuden kokemistavat sekä määrittävät että häiritsevät toisiaan, ja perehdyn näiden prosessien ja performanssien ulkoiseen kuvaukseen. Myös sisäisen ja kokemuksellisen kuvauksen analyysi on nähdäkseni välttämätöntä, sillä Marthan kulttuuriset performanssit ja tunteidenkuvaus ovat välillä räikeässä, joskin itsetiedostavassa ristiriidassa keskenään. Koska heteroseksuaalisuus perustuu kulttuurisesti binäärioppositioille, nähdäkseni myös sisäisen ja ulkoisen välisen eron

---

<sup>12</sup> Minulle ja tässä työssä queer näyttäytyy ehdottoman feministisenä liikkeenä, joka ei aja vain miesten ja naisten vaan kaikkien sukupuolten ja seksuaalisuuksien välistä tasa-arvoa. F-sanan ajankohtaisuudesta voidaan toki aina kiistellä, mutta siihen en tämän työn puitteissa ryhdy. Queer-suuntauksesta puhutaan toisinaan myös niin sanotun postfeminismin haarana, jossa sukupuolten välisen tasa-arvon saavuttaminen nähdään epäajankohtaisena tai toissijaisena, jo toteutuneena pyrkimyksenä. Siinä painottuu uusliberalistinen, individualistinen ja kulutuskeskeinen maailmankatsomus. Postfeminismistä ja kulttuurituotannon ”uusista naisista” on kirjoittanut paljon mm. Angela McRobbie.

korostaminen määrittää heteronormia voimakkaasti (vrt. psykoanalyysin perinne), ja toisaalta sisäinen/ulkoisen -kahtiajaon kyseenalaistaminen on muiden dikotomioiden purkamisen tapaan oleellinen osa queeria lähestymistapaa. Näihin kysymyksiin keskityn työssäni Marthan hahmokehityksen sekä kerronnan analyysin kautta.

### 1.3 Kertojateoria: se tietää kaiken muttei mitään

A few days after Thomas has left, Martha heard herself arguing with him, and knew why he had gone. She knew suddenly; though of course she had known perfectly well all the time, but had not wanted to know. (*Landlocked*, 241.)

Yhdistelen tutkielmassani queer-feminististä teoriaa ja kertomuksen tutkimuksen välineistöä, ja näin ollen on syytä kommentoida paitsi feministisen ja queer-tutkimuksen suhdetta myös feminististä narratologiaa, jonka Susan S. Lanser kuulutti alkaneeksi vuonna 1986 artikkelissaan "Toward a Feminist Narratology". Toisin kuin feministinen narratologia naiskirjoituksen jäljittämisen ja gynokritiikin perillisenä usein julistaa tekevänsä, en keskity sukupuolittamaan narratologista käsitteistöä (vrt. Page 2006; Warhol 2010) enkä pengo väkisin esiin Lessingin proosan naisemansipatorisia lankoja. Lanser huomauttaa artikkelissaan *Queering Narratology*, että feministinen narratologia ei ole rakenteellisesti onnistunut toivotulla tavalla: tutkimuksen pääpaino on ollut naiskirjailijoissa ja -kertojissa, ei niinkään narratologisen välineistön herkistämässä sukupuolelle (Lanser 1996, 250). Itse pyrin työssäni tähdentämään sukupuolen ja seksuaalisuuden käsitteellistä erillisyyttä ja toisaalta tutkimaan sitä, kuinka nämä ruokkivat ja tukevat toisiaan normatiivisen seksuaalisuuden kuvauksessa ja vastustuksessa: kuinka heteroseksuaalisuuden kulttuurinen pakko vaikuttaa sukupuolen kokemukseen ja kuinka sukupuolen moninkertaisten (hahmon, tarinan, kerronnan) performanssien kautta tuotetaan ja kritisoidaan normatiivista heteroseksuaalista mallia. Koska kielen, kerronnan ja kirjallisuuden konventioin tuotetaan kuvaa heteroseksuaalisuudesta, totuudellisuutta ja autenttisuutta jäljittelevä kerronta näyttäytyy näin pakostikin ideologisena. Tästä huomiosta kumpuaa soveltamani narratologisen välineistön feministisyys. Pyrin osoittamaan, että vaikka Lessingin kerronta polveutuu "mieshumanistisesta" realismin konventiosta, teokset kokonaisuuksina ja kokonaisuutena kyseenalaistavat tälle perinteelle ominaisia ykseyden, eheyden ja essentialismin ihanteita. Jo kerronnan tasolla *Children of Violence* artikuloi heteroseksuaalisen yhteiskunnan ja järjestyksen kritiikkiä, mutta hahmojen ja kertojan äänten varianssin kautta kritiikki saa syvempiä ja monimuotoisempia ulottuvuuksia.

Feministinen narratologia on pureutunut naiskirjailijoiden, naiskertojien ja naisista kertovan kirjallisuuden ohella toki myös kertomuksen komponenttien sukupuolittamiseen ja analyysiin. Etenkin *juonen* rakenne ja ideologisuus sekä itse kertomus ideologian tuottajana ja toisintajana ovat olleet sukupuolisensitiivisen narratologian suosikkikohteita (esim. Lanser 1992; Roof 1996, xvi; Warhol 2010). Romantiikan ja realismin ajan ”naiskirjallisuutta” on historiallisesti leimannut juoni, jossa päähenkilöllä on kaksi vaihtoehtoa: mennä naimisiin tai kuolla (Warhol 2010, 243–244). Jo sukupuolen liittäminen avioliittoon implikoi voimakkaasti sen puolesta, kuinka institutionalisoitu heteroseksuaalisuus määrittää sukupuolta. Sama kaava, joskaan ei niin kirjaimellisena, on edelleen nähtävissä Hollywood-elokuvissa ja esimerkiksi chick litissä. Myös *Children of Violence* on kertomuksia avioliitoista ja muista rakkaussuhteista, mutta nämä suhteet näyttäytyvät pikemminkin välietappeina ja identiteettiprojektin häiriöinä kuin päämäärinä. Avioliitot edustavat protagonistille pikemminkin häviötä tai antautumista kuin saavutusta tai onnellisen lopun alkua. Kun tutkin romaanisarjan kolmea ensimmäistä osaa varsin edustuksellisenä realistisena proosana, kiinnitän huomiota sen *antirealistisuuteen*, josta Pam Morris kirjoittaa mainiossa realismin ideologisuutta käsittelevässä teoksessaan *Realism* (2003): kieli, tai kaunokirjallinen kertomuksen diskurssi, tuottaa totuuksia itseensä viitaten, itsensä sisältä käsin, joten universaaleja totuuksia ei voi tavoittaa sen kautta (Morris 2003, 135). Näin ollen paitsi heteroseksuaalisuuden tai muiden identiteettien alkuoletukset myös niiden representaatiot ovat diskursiivista tuotosta ja performanssia.

Lähestyn kertomusta taiteen ja representaation muotona pääasiassa kertojan ja hahmon sekä *ään*en käsitteen kautta. Klassisten teoretisointien mukaan ääni on erottamaton ja ehdoton osa kertomuksen rakentumisesta ja kerronnallista tapahtumaa, mutta se nousee näkyviin/kuuluviin silloin, kun lukija kiinnittää itse tarinaa ja sen tapahtumia enemmän huomiota siihen, kuinka se kerrotaan, kuka sen kertoo ja mistä käsin (Genette 1980, 212–213). Toisaalta taas kertomuksen *sukupuoliset* komponentit huomataan usein herkimmin silloin, kun ne eivät ole näkyvästi läsnä, esimerkiksi jos keskeisten henkilöahmojen tai persoonallisen kertojan sukupuoli jää pimentoon (Lanser 1996, 253). Autoraaliseen kertojaan tämä piikki osuu vain osittain, sillä ulkopuolinen ja persoonaton kertoja on ikään kuin sukupuolen tuolla puolen; tällainen kertojaääni ei ole konkreettinen saatikka ruumiillinen, joten kuinka sitä merkittäisiin, kuinka se performoisi? Työni fokus pysyy normeissa ja normatiivisuuden representaatioissa paitsi henkilöahmon subjektikehityksen myös realistisen kerronnan analyysissäni, sillä tarkastelen *Children of Violence* -sarjan kertojan diskurssia normien ylläpidon ja valvonnan näkökulmasta. Tutkin, kuinka teoksissa performoidaan erilaisia feministisiä, epäfeministisiä ja poliittisia ideologioita sekä sitä, kuinka näitä performansseja kuvataan *autoraalisen äänen* (*authorial voice*) avulla, joka viittaa julkiseen ja tekijänkaltaisen kertojaääneen,

sen diskursiiviseen auktoriteettiin ja potentiaaliseen asemansa tiedostamiseen (Lanser 1992, 15–17). Tällainen realistiselle traditiolle tyypillinen voimakas ja suorastaan hegemoninen autoraalinen kertojääni edustaa nähdäkseni romaanisarjan suurinta auktoriteettia, joskin sen monitasoinen ironia ja jälkiviisuus sulautuvat ajoittain yhteen Marthan äänen kanssa. Katson, että realistisen romaanin representatiiviset ja kertomukselliset ihanteet ovat ongelmallisia epänormatiivisen tai kumouksellisen sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisessä. Tämä näkyy *Children of Violence* -sarjan alkuosissa monitasoisina ristiriitoina kertojan ja Marthan suhteessa.

*Performatiivisuuden* käsite liittyy työssäni paitsi sukupuolen ja seksuaalisuuden tekemiseen myös kertomuksen esitystapaan, kielen toistoluonteeseen ja tekstin sekä kertomuksen konstruktivisuuteen – ja realismiin harhaan. Ute Bernsin (2009) mukaan performatiivisuus viittaa narratologiassa paitsi tarinatason artikulaatioon myös kertojan toimintaan suhteessa kertomuksen tapahtumiin, jolloin performatiivisuus ikään kuin kaksinkertaistuu. Kolmas – tai ensimmäinen, perimmäinen – performatiivisuuden aste on ruumiillisen performanssi (vrt. Berns 2009, 96, 98–99), jota käsittelen ja jota Butler teoretisoi sukupuolen tekemisen kautta. Pyrin tarkastelemaan näitä aspekteja työssäni sekä erikseen että yhdessä, toisiinsa kietoutuneina. Luvussa kaksi keskityn sukupuolen performansseihin temaattisena, miltei lihallasena ilmiönä, kun analysoin Marthan hahmon sukupuolista subjektikehitystä. Kolmannessa luvussa pureudun *Children of Violence* neljään ensimmäiseen osaan, niiden psykologiseen realismiin ja kertojan vallankäyttöön, jonka voi nähdä eräänlaisena itsetietoisena realismin performanssina. Toisaalta se hallitsee ”alempaan tason” ruumiillisia esityksiä. Tarkastelen, kuinka kertomus representoi sukupuolen performansseja ja kuinka kertoja käyttää valtaa ja kontrolloi sukupuolen ja seksuaalisuuden kertomuksia lihattomalla otteellaan jo kertaalleen tuottamastaan performanssista. Neljäs luku keskittyy edelleen kerronnan aktiin sekä tekijän, kertojan ja hahmojen välisiin suhteisiin eri perspektiivistä: läheisyyksien, etäisyyksien ja samuuskokemusten näkökulmasta. Siinä analysoin pääosin sarjan viimeistä romaania, joissa kerronta luisuu monin tavoin kohti tajunnanvirtaa ja jossa kertojan ja Marthan välinen suhde tai ero kapenee, jolloin myös aiemmin ristiriitainen sukupuolikokemuksen ja seksuaalisuuden kuvaus vapautuu – tai ainakin queeriytyy.

Stanzelin mukaan historiallinen debatti siitä, onko ensimmäisen persoonan ja tarinamaailman ulkopuolisen kolmannen persoonan *autoraalisen kerronnan*<sup>13</sup> (*authorial narrative situation*) välillä

---

<sup>13</sup> Stanzelin *autoraalinen* on nähdäkseni sama asia kuin Genetten *heterodiegeettinen* kertoja, siis kertomuksen ulkopuolinen ja kolmannessa persoonassa puhuva. Käytän Stanzelin termiä esteettisistä syistä – heteroita on tässä työssä

rakenteellista eroa, on epäonnistunut kurjasti, sillä se on jäänyt junnaamaan subjektiivisen ja objektiivisen välisen määrittelyyn siinäkin kunnolla onnistumatta (Stanzel 1984, 80–81). Näin ollen se on trivialisoinut itsensä, mitä strukturalistiseen analyysiin tulee. Kolmannen persoonan kertoja voi viitata itseensä siinä missä minä-kertojakin. Gérard Genetten (1980, 244) kanssa samoilla linjoilla kertojapersoonien problematisoinnissa on James Phelan (2005, xi) todetessaan, että millainen kertoja tahansa voi sanoa ”minä”. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa tämä näkemys on perinteisesti kyseenalaistettu, sillä paitsi että kirjallisuuden institutionaaliset voimat ovat pakottaneet naiskirjailijat piiloutumaan pseudonyymien taakse, myös juoruilevina ja sentimentaalisina pidettyjä naiskertojia on ylenkatsottu. Autoraalisia kertojia luoneet naiset ovat saattaneet pärjätä hieman paremmin kuin ”feminiinisessä ensimmäisessä persoonassa” kirjoittaneet, mutta toisaalta samalla on katsottu, että naisen on sopimatonta kirjoittaa tai kertoa itse omaa tarinaansa (Lanser 1992, 141–143). Kenties tästä syystä narratologisista sovellutuksista juuri feministinen haara on ollut erityisen kiinnostunut kertomuksesta historiallisena ilmiönä (Fludernik 2003, 332–333). Ensimmäisen persoonan kerronta on usein samastettu kirjailijan omaan ääneen, mutta samoin on kolmannen persoonan kertojaäänäen laita, joka opittiin näkemään fiktiivisenä elementtinä vasta 1950-luvulla (Stanzel 1984, 81). Lopullinen ja ainoa merkittävä fiktiivisen kerronnan persoonamuotojen välinen ero syntyy Stanzelin mukaan siitä, kuinka ensimmäisen persoonan kerronta *ruumiillistuu* siinä todellisuudessa jota kuvaa, kun taas autoraalisessa kerronnassa tapahtumia kuvataan ja raportoidaan persoonattomasti, eikä kertoja ruumiillistu tai tule muuten materiaalisesti tunnistettavaksi sen enempää tarinamaailman sisä- kuin ulkopuolellakaan (emt., 90). Persoonallistumisen ja ruumiillistumisen kautta ensimmäisen persoonan kerronta näyttäytyy mimeettisenä (emt.), ja sen voi henkilökohtaisuudessaan toki nähdä tulevan lähelle ”aitoa kokemusta” – samoin kuin dialogi ja hahmojen äänen esittäminen suoran esityksen keinoin. Toisaalta realistisen kirjallisuuden traditiossa suurinta mahdollista referentiaalisuutta ja totuudenkuvausta on perinteisesti tavoiteltu kaikkietävän autoraalisen kerronnan kautta.

Wayne C. Booth (1961, 151–153) puhuu ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan sijaan dramatisoidusta ja ei-dramatisoidusta kerronnasta, joilla viittaa kertojan persoonallistumiseen ja persoonattomaksi jäämiseen – persoonapronominilla ei ole asian kanssa niinkään tekemistä kuin sillä, kuinka nämä tunnistautumisen piirteet muuten toimivat kerronnassa. Dramatisoitu kertoja esimerkiksi on Boothin mukaan helpompi erottaa teoksen oletetusta tai implisiittisestä tekijästä, kun taas dramatisoimatonta vainoaa jo mainittu kirjailijaan samastamisen tendenssi. Booth lanseerasi

---

muutenkin kylliksi. Susan S. Lanserin (1992) *autoraalinen ääni (authorial voice)* viittaa juuri autoraalisen kerronnan lähteeseen ja käytäntöön, ääneen, jolla havitellaan kirjailijuuden kaltaista diskursiivista asemaa.



*implisiittisen tekijän* tarkoittamaan aktuaalisen tekijän tekstuaalisesti luomaa ”toista minää”, joka edustaa tekstin kokonaisuutena tuottamien arvojen, normien ja oletusten lähdeä (emt., 71–73, 151; Phelan 2005, 39). Lukuprosessissa tapahtuvat tunnistamiset ja arvottamiset palvelevat tämän kirjailijakuvan rakentumista, joten myös lukija on vastuussa implisiittisen tekijän muodostumisesta. Tämäkään prosessi ei ole sukupuolta vailla: yksi yleinen havainto on, että kertojan sukupuolen ollessa epäselvä se pyritään samastamaan todellisen kirjailijan sukupuoleen, jolloin tekijyyttä hahmotetaan hyvinkin suoraan kerronnan kautta (esim. Lanser 1996, 253; Warhol 2010, 240). Myös *kirjoituksen* sukupuolta tai sukupuolisia piirteitä määritellään sen mukaan, kuinka kirjoittaja on omaksunut ”miehille” tai ”naisille” tyypillisiä tekstuaalisia tai esteettisiä konventioita (Warhol 2010, 246). Tällaisissa tapauksissa sukupuoli, tuo identiteetikategorioista ilmeisin, nähdään hyvin voimakkaana normina ja arvona, jonka kautta teksti merkityksellistyy ja ruumiillistuu.

Myös Phelanille (2007, 53) implisiittinen tekijä on ennen kaikkea teoksen taustalla vaikuttava arvojen ja normien lähde ja peili. Arvopohjamerkityksen allekirjoittaa myös Rimmon-Kenan, jolle implisiittinen tekijä ei kuitenkaan ole subjektinkaltainen puhuja vaan tekstin jonkinlainen merkityseräinen ”se”, joka kommunikoi yleisölle muiden kertomuskomponenttien kautta. Sillä ei siis ole omaa ääntä eikä se näin ollen osallistu kertomuksen kommunikaatiotilanteeseen. (Rimmon-Kenan 1991, 112.) Arvojen, sävyjen ja normien välittymisen luomaa kokonaisuutta onkin syytä etsiä laajemman tekstikokonaisuuden kuin vain kertojan ja aktuaaliseksi tai implisiittiseksi mielletyn tekijän samuuden pohjalta. *Children of Violence*n kohdalla tähän kombinaatioon kuuluu vahvasti myös Martha hahmona ja äänenä. Kertojasta ymmärretään enemmän Marthan esittämisen kautta, ja Martha näyttäytyy uudessa valossa kun ymmärretään, ettei kertoja olekaan neutraali ja kaikkietävä. Lanser (1981, 131–132) ei näe implisiittistä tekijää äänettömänä vaan puhuu ”ekstrafiktiivisestä äänestä”, jota emme jätä taaksemme, kun astumme tarinamaailmaan. Hän myöntää kuitenkin, että kertojan ja implisiittisen tekijän ääniä on joskus vaikea erottaa toisistaan. Neljännessä luvussa sovellan ”arvo- ja normipohjana” nähtävän implisiittisen tekijän lisäksi kokeillen Lanserin ajatusta autoraalisen äänen potentiaalista ”tietyin ehdoin, eräänlaisissa tapauksissa” edustaa sekä kertojaa että implisiittistä tekijää (Lanser 1981, 8). Implisiittisen tekijän olemassaolosta on kiistelty 1960-luvusta lähtien, monen mielestä jo kyllästymiseen asti. Debatin kysymykset ovat hioutuneet teknisemmiksi ja pikkutarkemmiksi, mutta edelleen taustalla vaikuttaa kysymys siitä, kenen näkemyksiä, ideologioita ja ääntä tekstit pohjimmiltaan edustavat – kuka niissä puhuu. Nähdäkseni puhe implisiittisestä tekijästä tulee edelleen usein kiusallisen lähelle tekijän intentioiden spekulointia, mutta omaelämäkerrallisen romaanisarjan kontekstissa tämä näyttäytyy virikkeenä. Tässä työssä käsittelen implisiittistä tekijyyttä moninaisena merkitys- ja

arvokokonaisuutena pikemminkin kuin kaiken taustalla vaikuttavana puolilihallisena voimana, joskin katson, että kerronnan tyylin muuttuessa sarjan loppua kohti itsetietoisemmaksi ja metafiktiivisemmäksi myös ”Lessingin” voi nähdä abstrahoituvan tekstistä esiin.

## 2 LESSINGIN RADIKAALI (ANTI)FEMINISMI

‘Nothing but bitches, all of them.’ (*Marriage*, 299.)

Mediassa ja kirjojen takakansissa Doris Lessingin on jo vuosikymmeniä ollut naiskirjailija, feministinen kirjailija, naisista kirjoittava nainen ja, kuten Nobel-akatemia vuonna 2007 julisti, ”naisten tuntojen visionäärinen kuvaaja” (Nobelprize.org). Lessing itse on toistuvasti sanoutunut irti naisasialiikkeestä ja herjannut sitä veltoksi (esim. Markkanen 1999; Ellen 2001; Rantonen 2009, 65). Lessingin käsitys feminismistä ja feministeistä perustuu 1960-luvulla alkaneeseen niin kutsuttuun feminismiin toiseen aaltoon ja sen radikaaliliikkeeseen, joka korosti sukupuolten välisiä ja sisäisiä eroja ja jota Lessing arvostelee miesvihamielisydestä sekä saamattomuudesta. Hän ei siedä sitä, kuinka miessukupuolta kohdellaan läpeensä pahana ilmiönä, josta ”nauttiminen” ei ole mahdollista. Kun Lessingiä moititaan feminismiin hylkäämisestä, hän kiistää olevansa petturi ja sanoo, että hänet on alusta alkaen ymmärretty väärin: ”[F]eministeillä on taipumus kiinnittyä ihmisiin, joiden luulee olevan yksi heistä. Minulla on aina sanottu olevan näkemyksiä, joita minulla ei ole eläissäni ollut.” (Ellen 2001.)

Myös feministiset teoreetikot ja kirjallisuudentutkijat ovat kiistäneet Lessingin olevan feministinen kirjailija. Muun muassa radikaalifilosofiasta ammentava lesbofeministi Adrienne Rich on parjannut hänen tuotantoaan näennäisfeministiseksi ja homofobiseksi vedoten *The Golden Notebookin* provosoiviin ja arvottaviin homoseksuaalisuuden kuvauksiin ja siihen, kuinka Lessingin naishahmot ovat seksuaalisesti riippuvaisia miehistä (Rich 1980, 632; Altman 1996, 15–16). Robin Viselin mielestä Lessingin tuotanto – ja Lessing itse konservatiivisena kirjailijana – toisintaa normatiivista seksuaalisuutta, sillä vaikka Lessingin romaanien (nais)hahmot itsessään ovat rohkeita, liberaaleja ja taistelunhaluisia, he alistuvat toistuvasti sosiaaliselle ja kulttuuriselle hegemonialle, asettuvat annettuun normiin (Visel 2011, 3). Jopa *The Golden Notebookista*<sup>14</sup>, joka on Lessingin luetuin ja aikoinaan feministiraamatun maineen saavuttanut teos, on sanottu, että se ”pitää sisällään politiikkaa ja naisten kokemusten kuvausta, mutta ei aivan pidä sisällään naisten kokemusten politiikkaa” (Altman 1996, 15). *Children of Violence* ei ole Lessingin tutkituinta tuotantoa, mutta Sally Robinson (1991) on kirjoittanut sen neljästä ensimmäisestä osasta liberaalifeministisen analyysin, jossa keskitytään Marthan sukupuoliseen subjektikehitykseen. Päätösosaa puolestaan on käsitellyt Elaine Showalter feministisen kirjallisuudentutkimuksen klassikkoteoksessa *A Literature*

---

<sup>14</sup> *The Golden Notebook* (1962) sijoittuu ajallisesti *Children of Violence* -sarjan kolmannen ja neljännen osan väliin. Siinä Lessingin psykologinen realismi vaihtuu fragmentaariseen ja metatekstuaaliseen tyyliin, joka näkyy myös *Children of Violence* -sarjan päätösosassa.

*of Their Own* (1982). Keskustelen työssäni jonkin verran etenkin Robinsonin luennan kanssa, sillä vaikka vanha onkin, se pyrkii vastaamaan osaltaan samanlaisiin kysymyksiin kuin mihin tässä työssä paneudun – joskin melko erilaisista lähtökohdista. Robinson ei ole queer-teoreetikko, ja tulkintojemme syvällisin, turhauttavinkin ero syntyy tästä: Robinsonin, kuten useiden jo aiemmin esittelemieni feminististen ajattelijoiden, mielestä feministisen politiikan (sic) kannalta on vaarallista langeta jälkistrukturalistisen, täysin sosiaalisesti rakentuneen subjektin teoriaan, sillä täydellinen dekonstruktio johtaa kaikkien kategorioiden välttämiseen ja tuottaa lopulta ainoastaan negatiivisia tuloksia, eikä siis auta feministisen liikkeen perimmäistä päämäärää eli naiseuden substanssin määrittelyä (emt., 3). Humanistisessa käsityksessä subjektin päämäärittimenä toimii *henkilö*, jolla on olemuksellisia ja ei-olemuksellisia ominaisuuksia, kun taas (jälkistrukturalistisessa) yhteiskuntateoriassa subjekti nähdään aina sosiaalisissa tilanteissa rakentuneena (Butler 2006, 60). Robinson pyrkii johonkin jälkistrukturalistisen ja liberaalihumanistisen subjektianalyysin välimalliin, mutta päätyy nähdäkseni lukemaan Marthan ”kamppailua” lähes yksinomaan – ja tietoisesti – binäärioppositioiden kautta, mieshumanismin hengessä ylentämään tämän essentialismihakuisen projektinsa (ks. Robinson 1991, 38–39).

Sukupuoli on ensimmäinen yksilön kohtaama oletus ja kategoria, synnynnäinen konstruktio ja täten paradoksi, jonka varaan rakennetaan lisää oletuksia, joita ymmärrämme jälleen uusien oletusten ja konstruktioiden kautta. Lopulta paitsi merkitykset, identiteetit ja subjektit myös niiden ymmärrys ja tapa tutkia niitä on kulttuurisesti rakentunutta. Martha Quest ei ole nainen siksi, että hän on syntynyt tytöksi vaan siksi, koska *häntä pidetään naisena*<sup>15</sup> (vrt. Moi 2008, 266). Pyrin tässä luvussa osoittamaan, että Lessingin julkinen feminisminvastaisuus johtuu pitkälti toisen aallon feminismiin radikaalisiin naisille asettamista kategorisista vaatimuksista ja velvoitteista, jotka koskivat naisten välistä solidaarisuutta ja pitivät täten yllä käsitystä pakottavasta, kategorisesta naiseudesta. Samalla leivon tekstianalyysin kautta esiin Lessingin teosten edustamaa queerimpää feminismiä, jossa sukupuolen ei nähdä määrittävän koko olemassaoloa, vaikka sen katsotaan edelleen rakentuvan ja piintyvän tuskallisesti sen perusteella tehtyjen muiden oletusten kautta.

---

<sup>15</sup> Puhun tässä tutkielmassa ”naisista” ilman lainausmerkkejä esteettisistä syistä ja tuodakseni esiin sukupuolen kulttuurisen normalisaation. En pyri kyseenalaistamaan Marthan tai muiden romaanihahmojen kokemuksellista sukupuoli-identiteettiä tai kokemuksellista heteroseksuaalisuutta, vaan tarkastelemaan näiden rakentumista itsestäänselvyytenä.

## 2.1 Nuoren Marthan traumaattinen sukupuoli

'Anyway, it's no good making up your mind you want a girl. I was sure you were a boy. I'd even chosen the name – and then look what I got!' (*Marriage*, 146.)

Martha Quest on toivottu lapsi mutta ei toivottu tytär. Häntä muistutetaan ja hän muistuttaa äitiään tästä jatkuvasti. Hän kadehtii veljeään, joka saa käydä koulua, vaikka toisaalta vastustaa muodollista koulutusta. *Martha Quest* kuvaa Marthan nuoruutta, ikävuosia neljästätoista yhdeksääntoista Questien kotitilalla Zambesian maaseudulla ja sittemmin kaupungissa. Maalta lähimpään kaupunkiin on useiden tuntien kävelymatka ja siellä käydään vain harvoin. Lähitilan hollantilaislähtöiset Van Rensbergit ovat Questien jotakuinkin ainoat ystävät, ja hekin Marthan kokemuksen mukaan vain olosuhteiden pakosta: hänellä ei ole mitään yhteistä perheen samanikäisen tyttären Marnien kanssa eikä heidän vanhemmillaan keskenään muuta puhuttavaa kuin sota, tilanhoito ja ongelmat palvelijoiden kanssa. Silmäsairauttaan Martha käyttää tekosyynä olla jatkamatta opintoja, mutta lukee silti kotona kaikki päivät kirjoja, jotka asemalla asuvat nuoret juutalaiset intellektuellit, Joss ja Solly Cohen hänelle lainaavat. Kirjallisuus, lukeminen, kyseenalaistaminen, yhteiskunnallinen valvetuneisuus ja politiikka ovatkin Marthalle suuria asioita, joiden kautta hän määrittelee itseään ja muita:

And from these books Martha had gained a clear picture of herself, from the outside. She was adolescent, and therefore bound to be unhappy; British, and therefore uneasy and defensive; in the fourth decade of the twentieth century, and therefore inescapably beset with problems of race and class; female, and obliged to repudiate the shackled women of the past.

[...]

But what they perhaps had not foreseen was that this sternly objective picture of herself merely made her think, no doubt unreasonably, Well, if all this has been said, why do I have to go through it? If we *know* it, why do we have to go through the painful business of living it? She felt, though dimly, that now it was time to move on to something new, the act of giving names to things should be enough. (*Quest*, 18.)

Tietoisena itsestään, asemastaan ja älykkyydestään, teini-ikäisen ylimielisenä ja häpeissään, Martha pitää tehtävänä vastustaa kaikkea mitä hänen vanhempansa ja Van Rensbergit edustavat. Vääjäämättömämmiltä vaikuttavat kirjoista opitut ikää, sukupuolta, kansalaisuutta ja sukupolvea koskevat odotukset, mutta nekin kuvataan pakon kautta omaksuttavina. Ajatus sisäoppilaitoksesta, seksuaalisesta kanssakäymisestä ja avioliitosta (samoin kuin rasismista, juutalaisvainosta ja jopa Hitlerin vastustamisesta) inhottaa häntä, koska ne edustavat *mitä tahansa* normia, jotakin mikä ei ole omaa. Nuori Martha näyttäytyy yhtäältä sellaisena butlerlaisena toiveikkaan kumouksellisena subjektina, joka väistämättä ryhtyy kapinaan ja parodiaan siellä, missä vaaditaan yhtenäisyyttä ja sopeutumista (Butler 1993, 122). Toisaalta hänet esitetään sosiaalistumisprosessista hyvinkin

tietoisena, mutta siihen mustavalkoisesti suhtautuvana. Asioiden nimeäminen ja niistä tietoiseksi tuleminen ei riitä – jokin ajaa häntä kohti toisenlaista tietoisuutta. Sally Robinsonin luennassa tämä irrationaalinen kaipuu, joka kohdistuu uskomattomiin ja olemattomiinkin asioihin, on subjektihakuisuutta, joka ajaa Marthaa kriisiin itsensä kanssa. Hän pyrkii hylkäämään sentimentaalisuutensa, koska se on feminiinistä ja täten toiseudeksi, maskulinistisen kulttuurisen merkityssysteemin ulkopuoliseksi määriteltävää. (Robinson 1991, 39.) Omankin tulkintani mukaan Marthaa tietyssä mielessä vainoaa tällainen mieshumanistinen substanssin vaade, mutta se on peräisin yhtäältä ympäröivästä yhteiskunnasta ja toisaalta autoraalisesta kerronnan konventiosta – ei niinkään ”itsestä”. Päinvastoin, katson, että Martha taistelee kaksinapaistamista vastaan hyvinkin hanakasti ja monipuolisesti. Butler toteaa kirjassaan *Giving an Account of Oneself* (2005, 7–8), että ”minä” – jonka käsitan itsensä yksikössä ymmärtävänä subjektina – ei ole erillinen sitä ympäröivistä eettisistä normistoista tai moraalisisista kehikoista. Se ei myöskään ole näiden normien kausaalinen johdos, vaan ”minän” ymmärrys käsittää sekä itsen, normiympäristön että oman kerronnallisen kompetenssin määrittelyn. Martha ei suoranaisesti kerro omaa tarinaansa, mutta problematisoi tätä väitettä lisää, kun palaan persooniin, samuuksiin sekä kertojan ja Marthan suhteen määrittelyyn tuonnempana.

Kertoja liioittelee ja ironisoi Marthan yltiöpäistä kapinallisuutta ja kategorisoiduksi tulemisen vastarintaa: jopa suffragettien käynnistämä naisten vapautumisliike näyttää joltakin, mistä Martha on naisena *velvoitettu* ottamaan mallia. Myöhemmin Martha kirjoittaa Jossille: ”I wish you would let me have some books about emancipation of women.” (*Quest*, 80.) Edvardiaanisen Mrs Questin julkituoma moderni haave tyttärestä, joka hankkii koulutuksen eikä mene nuorena naimisiin, saa hänet raivon partaalle, sillä Marthan tarvitsee oikeuttaa kapinansa ja tietää paremmin:

’Oh, I know your mom doesn’t want you to marry young, she wants you to make a career,’ said Marnie generously.

But again Martha winced, saying angrily, ‘Oh, she’d love it if I married young.’

‘Would you like it, hey?’ [...]

Martha laughed satirically and said, ‘Marry young? Me? I’d rather die first. Tie myself down to babies and housekeeping...’ (*Quest*, 24.)

Avioliiton olemus vaikuttaa suoraviivaiselta ja selvältä: siinä unohtaa itsensä ja astuu jonkun toisen palvelukseen, miehen identiteettiprojektiksi ja lapsentekokoneeksi. Marthan mielialaa ei hivele se, että hän oman tulkintansa mukaan kelpaa äidille tyttäreksi lähinnä edustaessaan sopivaa vaimomateriaalia: ”Martha, at first sight, might pass for that marriageable and accomplished daughter it seemed that Mrs Quest, after all, desired” (*Quest*, 84). Inhomielisyyttä ryydittää vanhempien avioliitto, jonka Martha kokee täysin epätarkoituksenmukaiseksi ja vinksahaneeksi ja

joka onkin, kuten sarjan myötä käy ilmi, sekä Mr että Mrs Questille ”toinen vaihtoehto” – heistä kumpikin on menettänyt sodassa ensimmäisen suuren rakkautensa. Tällaisen analyysin puitteissa *Children of Violence* katkerien vaimojen suoltamine avioliittokritiikkeineen olisi suorastaan tylsä ja jo moneen kertaan kirjoitettu feministinen eepostelma. Se kuitenkin kuvaa värikkäästi paitsi avioelämän ja heteroseksuaalisten käytäntöjen institutionaalista sirkusta myös henkilökohtaisen ja selittämättömän, tätä kritiikkiä vastustavan halun kokemusta.

Martha riitelee jatkuvasti äitinsä kanssa, haastaa ja vastustaa sitä, että Mrs Quest haluaa tyttärensä kautta korjata itse tekemänsä virheet. Vanhempien pettymys esikoistyttärensä ei ole salaisuus. Mrs Questin suhtautumisessa Marthaan vaihtelee närkästys tämän sukupuolta kohtaan, mikä näkyy vertailuna veljeen, sekä halu pyrkiä kontrolloimaan sitä, mitä sukupuoli merkitsee ja mitä sen tulee merkitä, mikä näkyy muun muassa ulkonäön ja käytöstapojen vahtimisena. Sukupuolensa aiheuttamaa pettymystä ja arvosteluakin enemmän nuoren Marthan raivoa lietsoo sen perusteella kategorisoiminen ja vähätteleminen, ja hän kostaa äidilleen tupakoimalla ja juoksentelemalla haulikon kanssa aroilla, toisaalta pukeutumalla provosoivan naisellisesti – eli silpomalla vanhat lenkinsä, mikä jo sinänsä on köyhässä perheessä kauhistus – ja uhoamalla turvallisuutensa kustannuksella. Marthan käveltyä yksin kaupungista kotiin äiti paheksuu ja Martha yllyttää:

’Well, there’s no harm done, safe and sound and still a virgin.’

’My dear – ’ Mrs Quest checked herself, and hung the lamp on the wall. [...] ‘How did you get back?’ asked Mrs Quest cautiously.

’Walked,’ Martha said aggressively; and even felt disappointed because Mrs Quest did not protest.

’Well, come on, we’re going to have supper now.’ (*Quest*, 76.)

Marthan voi nähdä olevan – ja hän eittämättä itse kokee olevansa – koston välikappale, jota kontrolloimalla Mrs Quest koettaa pönkittää omaa arvomaailmaansa ja jälleenrakentaa menetettyä nuoruuttaan. Kompleksinen äiti–tytär-suhde kulkee vahvana juonteena läpi koko sarjan, ja vielä aikuisiälläkin äidin käynnit ja kirjeet aiheuttavat Marthassa paniikinomaisia tuntemuksia ja voimattomuutta. Rakkaudesta äitiin nuori Martha purskahtaa seuraavaa: ”’Love? What’s love got to do with it? She does exactly what she wants, and says, ”Look how I sacrifice myself,” she never stops trying to get her own way, and then you talk about love.’” (*Quest*, 81.) Mr Questin kanssa Martha tulee paremmin toimeen, eikä konventionaalinen sukupuolen mukainen tai sitä vastustava käyttäytyminen tuota samanlaisia paineita tai provokaatiota kuin äidin kanssa:

’Well, old son?’ he inquires, as Martha sat beside him; for he might call either his male or his female child ‘old son’.

Martha rested the rifle across her knees, pulled herself some chewing grass, and lapsed into his silence; for these two, away from Mrs Quest, were quite easy together.

But she could not maintain it; she had to worry at him for his attention; and soon she began to complain about her mother, while Mr Quest uneasily listened. (*Quest*, 81.)

Martha haastaa molempia vanhempiaan, tarttuu isän seurassa vellovaan hyväksynnän ilmapiiriin ja käyttää sitä hyväkseen tavoilla, jotka eivät suoranaisesti edistä muuta kuin välirikkoa. Martha suostuu ”isän pojaksi”, mutta ymmärtää samalla toimivansa muualla opiskelevan veljensä edustuksena, jonakin, joka on jäänyt jäljelle ja johon on tyytyminen. Samoin hän toimii edustuksena ja peilinä isän hegemonisen sotamuiston vaalimiselle: “Martha had never thought of herself as a pacifist, but it seemed that she was one; she played this part against her father’s need, just as, for him, she was that group of people in the ‘Twenties who refused to honour the war [...]” (*Quest*, 40.) Mr Quest koettaa olla valitsematta puolia ja passiivisesti pehmitellä äidin ja tyttären välejä siinä onnistumatta: ”’Oh Lord, Matty,’ said Mr Quest, suddenly bursting into that helpless anger, ‘What would you want me to do? The last years has been hell on earth, you never stop bickering.’” (*Quest*, 82.) Marthan äitiin samastumisen operaatio on psykoanalyttisesti katsoen epäonnistunut ja äidinvurma ainakin siinä hilkkulla, mutta isän kanssa ei mene paljon paremmin, sillä Martha näyttää kieltävän vanhempansa yksikkönä, tekopyhänä avioliiton inkarnaationa. Eristyksessä elävälle nuorelle muutamat siirtomaan maaseudun perheet tarjoavat ainoastaan epäkiinnostavia esityksiä heteronormatiivisen järjestyksen perusyksiköstä, avioliitosta, ja näin ollen sukupuolesta, joka määrittyy pakollisen, säännellyn halun kautta suhteessa ”vastakkaiseen” sukupuoleen. Sodan jälkeiset traumat ja hajaannus sekä siirtolaisyhdyskunnan perustamisen paineet vielä lietsovat tätä vakiintumisen ja konventionaalisuuden hanketta, joskin sota luo mahdollisuuksia myös seksuaalisen ja institutionaalisen vapautumisen eetokselle.

Queer-tutkijat puhuvat usein *pakollisesta heteroseksuaalisuudesta* jonka Adrienne Rich (1980) lanseerasi käsitteenä esseessään ”Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. Pakollisuudella viitataan pääasiassa kulttuuriseen pakkoon ja heteronormiin, mutta myös kahden vastakkaisen sukupuolen käsitettäväksi tulemiseen heteroseksuaalisen käytännön kautta. Rich korostaa lesbouden olevan ”syvästi naisinen kokemus”<sup>16</sup>, toisin kuin esimerkiksi ranskalainen Monique Wittig, joka sulkee lesbon naisen kategorian ulkopuolelle, koska tämä ”ei ole nainen ekonomisesti, poliittisesti tai ideologisesti” (Rich 1980, 650; Carroll 2012, 3). Pakollinen heteroseksuaalisuus tarkoittaa siis normatiivista pakkoa, ehtoa tunnistetuksi ja tunnustetuksi tulemiselle, mutta samalla se on pakollista sukupuolen ymmärtämisen kannalta. Se pohjautuu

---

<sup>16</sup> “I perceive the lesbian experience as being, like motherhood, a profoundly *female* experience [...]” (Rich 1980, 650.)



heteronormatiiviseen *sex-gender-sexuality* -kolmiyhteyteen, jossa biologinen sukupuoli määrittää sosiaalista sukupuolta ja sosiaalinen sukupuoli seksuaalisuutta (myös seksuaalista suuntautumista) – ja edelleen ruokkii sitä. Pakollinen heteroseksuaalisuus käsitteenä on toiminut jossain määrin Butlerin heteromatriisiin<sup>17</sup> pohjalla, vaikka ymmärrettävästi Butler ja Rich suhtautuvat hyvin eri tavoin esimerkiksi seksuaalisuuden käsitteeseen tai naiseen kategoriana. Richille naiseus on jossain määrin biologiaan pohjautuva essentiaalinen kokemus, kun taas Butler näkee myös biologisen olemuksen tulkinnanvaraisena. Martha Quest sijoittuu nähdäkseni poikkiteloin Butlerin ja Richin naiseuden kokemusten väliin: biologinen sukupuoli vaikuttaa jossain määrin tuomiolta ja johdatukselta, mutta käsittämättömällä ja epätydyttävällä tavalla. Sally Robinsonin (1991, 38–39) tulkinnassa Martha pyrkii eroon biologian taakasta tukeutumalla maskuliiniseen henkevyteen. Hän on ”sukupuolen ideologian sisä- ja ulkopuolella”: sisällä sukupuolta ja etenkin naiseutta rajoittavassa ja määrittävässä diskurssissa, mutta ”naisena” varsinaisen merkityssysteemin ulkopuolella. Robinsonin sisällä/ulkona-erottelu kuitenkin pohjautuu oletukselle, että Marthan aktiivisesti kaipaa hegemoniseen asemaan, eikä huomioi sitä seikkaa, että Martha itse asiassa ei *suostu* maskulinistiseen merkityssysteemiin – muttei myöskään sen ulkopuolelle. Hän haluaa murtaa rajan: ”She felt, though dimly, that now it was time to move on to something new, the act of giving names to things should be enough.” (*Quest*, 18.) Sherah Wellsin (2011, 9–10) mukaan Lessingin tuotannon mieli/ruumis-jaottelu näyttää monille tutkijoille itsestään selvältä ja edustaa samalla uskoa eheään subjektiin, ja vasta äitiyteen liittyvien ristiriitaisten diskurssien myötä myös Marthan ”sisin” alkaa näyttäytyä useana, ristiriitaisena. Reproduktioon ja äitiyteen liittyvät kysymykset toimivatkin konkreettisina ja hyvinä esimerkkeinä tästä humanistisen ykseyden hajoamisesta, ja analysoin niitä myös itse luvuissa 2.2 ja 3.1.3. Esitän, että vaikka Martha eksplikoi oman itseyden kaipuuta halki romaanisarjan, hänen tekonsa ja äänensä paljastavat kyseisen eetoksen ajan hengen tuottamaksi performanssiksi ja normatiiviseksi ihanteeksi. Lessingin hahmojen on katsottu olevan loputtomassa eheyden löytämisen jahdissa, ”itseä” etsimässä (Robinson 1991; Wells 2011, 9). Tällaista realistis-humanistista subjektikäsitystä – tai sen kaipuuta – Marthakin eksplikoi, mutta loputtoman usein se osoittautuu pelkäksi haaveeksi.

Palaan myöhemmissä luvuissa käsittelemään kertojan suhdetta ja suhtautumista Marthaan, mutta jo tässä vaiheessa on syytä huomata Marthan ajatuksia ja dialogia esittävän äänen ironisoiva sävy sekä tunnelma, joka Marthan kautta fokalisoituna on usein hyvin negatiivinen. Tämä on nähdäkseni vallitseva piirre kolmen ensimmäisen romaanin, mutta etenkin *Questin* kerronnassa. Yrittääkö

---

<sup>17</sup> Palaan heteromatriisin etymologiaan luvussa 2.3, jossa käsittelen ja analysoin yksityiskohtaisemmin *Questin*, *Marriagen* ja *Stormin* performatiivisia sukupuolen esityksiä.

kertoja viestiä, että Martha on ärsyttävä teini, joka kuvittelee olevansa kaiken yläpuolella, muttei todellisuudessa tiedä mistään mitään? Yksinomaan protagonistin nuoresta iästä tuskin on kyse, sillä kertoja–Martha-asetelma jatkuu samankaltaisena, joskaan ei yhtä jatkuvan rienaavana, sarjan toisessa osassa. Kertojan ivan suosikkikohteita on Marthan ambivalentti suhde feminiinisyyteensä ja tämän epäsuhtan kautta syntyvä ongelma samastumisessa muihin naisiin – ja juuri *ongelmana* tämä haluttomuus heteromatriisissa näyttäytyy. Martha on tuskissaan, koska kokee olevansa biologisen sukupuolensa orja, ja kertojan kyvyttömyys ymmärtää tyytymättömyyttä ja toisenlaisia sukupuolentulkintoja pönkittää essentialistista näkemystä. Marthan vastahankaisuus kategorista naisuutta kohtaan tulee esille usein, esimerkiksi *Marriagen* kohtauksessa, jossa Stella epäilee Alicen hankkiutuneen raskaaksi vain pitääkseen miehensä luonaan: ”Martha was annoyed because she was associated with a sex which chose such dishonest methods for getting its own way” (*Marriage*, 114). Biologinen sukupuoli (*sex*) on Marthalle jotakin, *johon* assosioida ja samastaa, siis konstruktio siinä missä sosiaalinen sukupuolikin (*gender*). Arkaainen kertoja puolestaan ei näe eroa näiden kahden välillä, vaan syventää Marthan identiteetikamppailun ristiriitaa oletuksella universaalista sukupuolisesta tahdosta, jota biologisen pakon sanelemana ajetaan läpi tietyin keinoin. Katkelman voi lukea niinkin, että Martha paheksuu universaaleja ”naisten keinoja”, jotka tähtäävät oletettuun yhteiseen päämäärään, ja kertoja näyttää pitkää nenää hahmolle, joka on kulttuurisesti tuomittu samaiseen sukupuolikategoriaan. Myöhemmin, ystävänsä Maisien lapsen sukupuolta spekuloidessaan, Martha vitsailee käsitykselle naisen osasta: ”’Who’d be a woman?’ ’So you insist on a girl, because you need a companion in all your suffering?’” (*Storm*, 235.) Biologinen tuomio näyttäytyy niin absurdina, ettei sille voi kuin nauraa. Parannuskeinoa tilanteeseen ei silti vielä ole.

## 2.2 Huonosta feminismistä melankoliseen esi-queeriin

The two women looked at each other, acknowledging frankly in this moment that they wished they had never married, wished they were not pregnant, even hated their husbands. They looked out again into the grey thick rain.

‘Let’s go out in it,’ said Martha on an impulse. Alice’s face lit; she waited, though, for Martha to encourage her. ‘We’ll go and drive in it,’ Martha said again excitedly. (*Marriage*, 176.)

Adrienne Richin mielestä Lessing epäonnistuu feministinä, koska tämä ”ei onnistu kuvaamaan naistenvälistä poliittista tai mitään muutakaan todella voimakasta sitoutumista” (Altman 1996, 17).

Solidaarista naiseuden kokemusta kuvaava *lesbinen jatkumo* (*lesbian continuum*)<sup>18</sup> jää täyttymättä, mikä saa Lessingin näyttäytymään antifeministisenä ja jopa homofobisena. Samankaltaista kritiikkiä Lessingiin on kohdistettu enemmänkin – kenties osittain siksi, että hänet on nähty niin voimakkaasti kommunistisena kirjailijana, poliittisena siis vain julkisessa mielessä. 1960–80-luvun feministiset liikkeet keskittyivät juuri henkilökohtaisen ja poliittisen rajankäyntiin. Kirjallisuudentutkija Melissa E. Sanchez jaottelee radikaalifeministisen ”seksisodan”<sup>19</sup> osapuolet kahteen ryhmään, joista ensimmäinen näkee yhteiskunnan patriarkaalisesta rakenteesta vuoksi mahdottomaksi erottaa miesten ja naisten välistä seksuaalista kanssakäymistä miesten sosiaalisesta ylivoimasta. Tätä suuntausta, joka karkeasti ilmaistuna kehotti naisia pidättäytymään seksistä, kutsutaan *alistettujen feminismiksi* (*subordination feminism*). Toinen suuntaus, *seksimyönteinen feminismi* (*sex radical/pro-sex feminism*, myös *cultural feminism*) kannusti naisia rikkomaan rajoja toteuttamalla seksuaalisuuttaan avoimesti. Sanchez tosin tuo esiin jälkimmäisen koulukunnan edustuksesta vain sen, totta kyllä näkyvimmän osaston, joka kehotti naisia pitämään miehet erossa seksielämästään ja sen sijaan nauttimaan seksuaalisuudestaan turvallisesti toisten naisten kanssa. Molemmat suuntaukset joka tapauksessa kyseenalaistivat sen, voiko heteroerotiikka olla todellinen vaihtoehto patriarkaatissa, ja olivat yhtä mieltä siitä, että ”naiset, jotka haluavat miehiä, ovat pettureita, uhreja tai molempia”. (Sanchez 2012, 495.) Heterovirheillä mässäily johti heteroseksuaalisten naisten kokemaan syyllisyyteen ja feministisen liikkeen kieltämiseen sen näkyvimmän siiven julkilausumien perusteella (Carroll 2012, 5). Ilmapiirissä, jossa heteroseksuaalisuus ja -seksi nähdään läpeensä väkivaltaisina ja vahingollisina ilmiöinä ja niiden vastustaminen naisasialiikkeen ydinteesinä, heteronaisen on varmasti helppo sanoutua koko liikkeestä irti. Patriarkaatin vastustaminen samastettiin yksittäisten miesten vihaamiseen, ja Lessing on suominut feminismiä juuri tästä miesten kategorisesta vähättelystä. Pyrin työssäni osoittamaan, että myös *Children of Violence* käsittelee omalla tavallaan miesten ja mieskeskeisyyden kritiikin epäyhteneväisyyttä ja sitä, kuinka yksittäisen ja edustuksellisen erilainen arvottaminen hankaloittavat normatiivisen eheän identiteetin ja sukupuolisen subjektin muodostumista.

---

<sup>18</sup> *Lesbian continuum* (Rich 1980, 348) ei viittaa naisten väliseen seksiin tai samansukupuoliseen haluun, vaan naiseuden kautta jaettavaan tietoon, kokemukseen ja tunnistautumiseen. Se on eräänlainen essentialistiseen sukupuolikäsitykseen pohjaava sappinen ideaali, jossa naiseus on jaettu maailma ja ymmärtämisen tapa. Lesbisen jatkumon käsiteparina toimii termi *lesbian existence*, jolla Rich tarkoittaa todellista, historiallista naisten homoseksuaalisuuden ja lesbojen olemassaoloa ja kulttuuria (emt.).

<sup>19</sup> Sanchezin käyttämä termi *sex wars* viittaa nimenomaan radikaalifeministien keskenään käymään debattiin naisille sopivasta seksuaalikäyttäytymisestä. Toisen aallon feminismien aikana puhuttiin – ja valitettavasti edelleen puhutaan – myös ”sukupuolten sodasta”, jolla tarkoitetaan naisten ja miesten keskinäistä kilpailua. Tämä termi on ymmärtääkseni ”otettu haltuun” Charles Crichtonin farssielokuvasta *The Battle of the Sexes* (1959). Carroll (2012) käyttää *sex wars* -ilmiöstä nimeä *sex debates*.

1970–80-luvut olivat *écriture féminine* ja naiskirjailijoiden tutkimuksen kulta-aikaa, ja silloin feministinen teoria sai tuulta alleen pitkälti kirjallisuustieteilijöiden ansiosta. Sukupuolieron ja radikaalifeminismin hengessä tuon ajan teoriassa korostui nais erityisyys sekä naisten oikeus ja velvollisuus ottaa itselleen tilaa kirjoittamalla. Muun muassa Elaine Showalter (1982) käsittelee kirjallisuuskanonin paradigmanmuutoksia, jotka brittiläiset naiskirjailijat ”Brontëstä Lessingiin” ovat tuoneet mukanaan. Näissä ja monissa muissa toisen aallon feminismiin ja sen perillisten merkkiteoksissa sukupuoli ymmärretään nimenomaan naisen sukupuolena – toisena, erityisenä, poikkeavana ja merkittynä. Naisilla ei ollut asiaa ”nuorten vihaisten miesten” kaanoniin, ja siksi naisten oli tärkeää kirjoittaa naisina (*by women*), naisista (*about women*) sekä naisille (*for women*). (Moi 2008, 260.) Mutta jo tuon ajan feministisistä vaikuttajista osa kiisti sukupuolen tai ainakin sukupuolieron merkityksen kirjailijuudelle. Tällaisista Moi nostaa riemukseni esiin Doris Lessingin, joka yhtäältä tiedosti kirjallisuuskulttuurin aggressiivisen ja miesvaltaisen hegemonian, mutta toisaalta sanoutui kiivaasti irti nais erityisyydestä ja vastusti kaikenlaista ”lokeroimista” (emt., 260–1). Kulttuuripoliittinen patriarkaatin kritiikki ei hänelle tarkoita, että kaikki miehet sortaisivat tai kaikkia naisia sorrettaisiin. Kuitenkin yksittäisen on lähes mahdoton nähdä olevan täysin erillinen yleisestä, siis henkilökohtaisen poliittisesta ja niin edelleen. Käsittelin jo Lessingin hahmojensa kautta esille tuomaa eksplisiittisen temaattista sukupuolikategorisoinnin vastustamista ja ruumiillisuuden kautta muodostuvia ristiriitoja. Seuraavaksi tarkastelen *A Proper Marriage* -romaanin kohtausta, jossa feminiininen yhteisymmärrys löytyy hetkellisesti – jälleen biologian ja maanläheisyyden merkeissä, mutta myös kostonhimon ja itsetuhoisuuden kautta.

Martha ja tämän ystävä Alice ovat kumpikin päättäneet lykätä lapsentekoa, mutta saman tien, juuri sodan kynnyksellä molemmat huomaavat odottavansa lasta, kuten lukuisat muutkin Zambesian nuoret naiset. Sodan alun lisääntymisvillitystä selitetään jatkuvuuden takaamisella, toisaalta sitä kritisoidaan vastuuttomaksi, kun ajat ovat mitä ovat. Pian vauvauutisten jälkeen miehiä aletaan kutsua armeijaan, mikä ajaa ”pojat” maaniseen juhlimiskierteeseen: he pääsevät sotimaan. Naiset kokevat tämän epäoikeudenmukaisena, moninkertaisena vapauden riistona:

Now, because Douglas was with Willie, in that atmosphere of men escaping their wives, he put on that tone with her. She was furious that he could do it. She assured him, gaily, that of course he must go out with the boys, of course she didn't mind – as she always spoke on these occasions. But when she put the telephone down she was angry. It was all intolerable. She was shut in here, in this flimsy little flat, by the rain, because of the baby in her stomach, forced to accept that falsely humble voice from a young man who by himself would never think of using it: she was the wife of one of the lads. That was all. (*Marriage*, 175–176.)

Martha tunnistaa Douglasin opitun, jäljitellyn käyttäytymismallin ja kaavan, jossa ”tytöt” muuttuvat Urheilukerhon<sup>20</sup> poikien vaimoiksi, mutta pojat pysyvät poikina. Voimattomuus ja turhautuneisuus siivittyvät ironisella tilannereflektiolla tilanteeseen sopivista äänensävyistä (”as she always spoke on these occasions”) ja huijauksista, joita yksikään osapuoli ei usko mutta jotka kuuluvat asiaan (”that falsely humble voice”). Sota näyttäytyy miehille todellisuuspakona ja leikinä, jolla toisaalta pönkittää maskuliinista hegemoniaa ja toisaalta taannuttaa heidät pojiksi, ulos institutionaalisesta elämänmallista, johon raskaana olevat naiset on sidottu. Reproductio biologisena mutta myös sosiaalisena taakkana tekee näkyväksi vastakkainasettelun ja liittoutumisvimman, joka on aiemmin hanakasti yritetty kieltää. Vastakkainasettelun efektiä voimistaa juuri Marthan tietoisuus tilanteen rakentuneisuudesta sekä tapa, jolla kertoja suoraan raportoi Marthan mielenliikkeitä (tästä lisää etenkin luvussa 4). Tämän luvun alun katkelma toimii lähtölaukauksena Marthan ja Alicen leikille, jonka avulla he puolestaan karkaavat roolistaan järjestäytyneessä, velvollisuuksien täyttämässä kuviossa. Katgoria kannustaa ja antaa ponnistusvoimaa: halusivat tai eivät, heitä yhdistää raskaana olevan naisen velvollisuus jäädä kotiin, ja siksi he karkaavat sateeseen, juoksevat alasti synnytyssairaalan lähellä kasvavaan peltoon riehumaan tulehdusten ja myöhäisen keskenmenon uhalla – tai toivossa. He riisuvat itsensä kapinoivaan luonnon- ja mielentilaan, ulvovat voitonriemusta ja kylmästä, väistävät piittaamattoman afrikkalaisen työmiehen katset ja sukeltavat pitkään heinikkoon. Korret raatelevat Marthan vartaltoa, kun hän – ei enää he – antautuu likaisen, epäsovinnaisen ja yksityisen mudan valtaan:

She almost ran into a gulf that opened under her feet. [...] Above it the long heavy grass almost met. Martha hesitated, then jumped straight in. A moment of repugnance, then she loosened deliciously in the warm rocking of the water. She stood to her knees in heavy mud, the red thick water closed below her shoulders. [...] She was quite alone. (*Marriage*, 177.)

Sammakoiden, etanoiden ja liejun seassa Martha on kuin hurmoksessa, ”sallii itsensä” antautua mudan varaan ja tuntee vatsansa kasvun. Yhteys luontoon löytyy pakonomaisen kulttuurista vieroitumisen avulla, ja sisällä kasvava lapsi on hetkellisesti tilanteen ja Marthan luonteva jatkumo. Tukalan normatiivisen käyttäytymismallin selättäminen kulttuuri/luonto-kahtiajaon kautta luo hetkeksi illuusion vaihtoehtoisesta tilasta: luonnossa nainen on omassa elementissään, ei toinen vaan sama tai peräti itse. Myös valo/pimeä-asetelma tukee binäärisiin jatkumoihin nojaavaa tulkintaa feminiinisestä vallasta, jossa kulttuurinen ensisijainen hylätään, kunnes Marthan yksinäiset orgiat katkaisee salama, joka kirkastaa ja valaisee taivaan: ”She must get back to the car before the rain stopped and she was exposed and visible. [...] Suddenly she felt that there might be hidden eyes anywhere in the trees or the grass.” (*Marriage*, 178–179.) Epäkonventioon ja afrikkalaiseen

---

<sup>20</sup> Urheilukerhosta (*Sports Club*) heteroseksuaalisuuden areenana lisää etenkin luvussa 3.1.1.

luonnontilaan vapautuminen on lopulta sekä ylentävää että alentavaa – ja tarkoitettu nähtäväksi vain itselle. Seistessään Alicen kanssa auton luona he katselevat toistensa punaisen mudan peitossa olevia vartaloista, groteskisti pullottavia raskausvatsoja ja nauravat. Mutta olotila ei ole kestävä, vaan ymmärrys luonnollisuuden ja vapauden suhteellisuudesta ja läheisyydestä vastavoimiinsa on vain säätilan päässä:

Back in the neat enclosed car, with her clean clothes about her, that plunge into the wet soiled veld seemed to her exaggerated and unpleasant. But here were no doubt they were both free and comfortable in their minds, their bodies felt relaxed and tired; they did not care now that their men preferred other company of theirs. (*Marriage*, 179.)

Kohtauksia keskenään alastomina kirmailevista naisista voidaan lukea ja niitä on luettu heteropatriarkaattisen kulttuurin voyeristisena kuvastona, kiusoittelemaan ja kiihottamaan tarkoitettuna, tai toisaalta tätä kulttuurista jatkumoa kyseenalaistavana feminiinisen unionin tai ”väärän” halun esityksenä (Sanchez 2012, 498–499). Väärä voi olla esimerkiksi romanttista narratiivista tai reproduktiota vastustavaa, kuten Marthan ja Alicen hetkellinen piittaamattomuus omaa tai syntymättömien lasten hyvinvointia kohtaan. Vaikka rykäisy vaaralliseen peltoon kuitataan lopulta vain keskiluokkaiseksi hullutteluksi ja vaimojen humputteluksi, sen emansipatorinen potentiaali lunastaa itsensä. Mikä tahansa täyttymykseen tai ikuiseen yhteyteen nojaava liitto, oli se heteroseksuaalinen avioliitto tai naisten välinen ”halusta vapaa” unioni, näyttäytyy väkivaltaisena ja patriarkaalisena ihanteena, koska se pyrkii nimenomaan määrittelemään sopivaa ja hyväksyttävää seksuaalikäyttäytymistä (emt., 504). Kohderomaaneissani seksuaalisuuden kuvaus pysyy enimmäkseen heteronormatiivisen ja myös normatiivisen heteroseksuaalisuuden rajojen sisällä, ja niiden queer-potentiaali kumpuaa juuri ahdistuksen ja epätyytyväisyyden tiedostamisesta sekä edellä kuvatun kaltaisista tietoisista ponnisteluista siitä erottautumiseksi. Sukupuolikategorinen samastuminen osaltaan ohentaa tätä normatiivisen elämäntavan ja pakon tuottamaa melankoliaa, osaltaan pönkittää sitä.

Yksi oleellinen queeriä määrittävä piirre onkin melankolia tai surumielisyys, joka liittyy feministisen ja queer-teorian taustalla vaikuttavaan psykoanalyttiseen näkemykseen halun kohteeseen samastumisesta ja tämän kohteen menettämisestä. Sukupuoli-identiteetin muodostumisen melankoliaa pohtiessaan Butler nojaa Freudiin ja esittää, että oidipuskompleksista selviytyäkseen yksilö kehittää sisäisen *ihanneminän*, joka on ”hyödyksi onnistuneessa maskuliinisuuden ja feminiinisuuden lujittumisessa” (Butler 2006, 129). Ihanneminä on eräänlainen sosiaalisten pakotteiden ja käytäntöjen sisäinen kooste, joka seuraa menetettyihin rakkauksiin samastumisista. Toisin sanoen, ”[k]oska rakkauden kohteesta luopuminen olisi liian tuskallista,

menetetty objeksti 'nielaistaan' (*inkorporoidaan*) osaksi subjektia" (Hekanaho 2009, 9; myös Butler 1997, 134). Maskuliinisten ja feminiinisten piirteiden ja seksuaalisen halun taipumusten alkuperä jäävät Freudin teoriassa pitkälti hämärän peittoon (Butler 2006, 126–127), mutta Butlerin sukupuolen ja seksuaalisuuden performatiivisuuden teorian ytimessä onkin kyseenalaistaa näiden *piirteiden* ja *taipumusten* luonnollisuus ja kytkökset toisiinsa. Toisaalta, koska sellaista ei voi menettää jota ei ole koskaan saanut, ymmärtänyt tai ehtinyt<sup>21</sup> halutakaan, melankoliaa aiheuttaa queer-teoreetikoiden mukaan pikemminkin kielto kuin halun kohteen menettäminen (Karkulehto 2007, 151). Melankolia liittyy täten voimakkaasti myös pintapuoliseen, normatiiviseen järjestykseen eli hegemoniseen kulttuuriin, joka sulkee toisin tai väärin haluavat subjektit ulkopuolelle. Koska ymmärrettävää halua edellyttää ymmärrettävä sukupuoli, myös sukupuolen epänormatiiviset ja heterojärjestystä uhkaavat esitykset voivat olla pohjimmiltaan paitsi anarko-karnevalistista illottelua (vrt. Butler 2006; 1993) myös melankolisia. Marthan sukupuoliprojektissa tällaisena näyttäytyy edellä kuvaamani oppositioista irralleen pyristelevä puhtaan feminiinisyiden hetki, joka tosin on sarjan jatkumossa melko poikkeuksellinen – sukulaisia sellaisten Marthan itsensä tuottamien räikeiden feminiinisyiden ylistysten kanssa, joita käsittelen luvussa 3.1.2. Myös Marthan sukupuolisuuden perusvire on jos ei suorastaan melankolinen niin ainakin vastahankainen ja provosoiva. Robinsonin mielestä tämä johtuu kamppailusta feminiinisen ja maskuliinisen välillä, kun taas itse katson juuri näiden kategorioiden toistensa poissulkevuuden aiheuttavan romaanihenkilön suurimman surun. Martha ei suostu olemaan joko–tai, hän on sekä–että. Melankolia ei olekaan yksinomaan tai erityisesti queer ilmiö, vaan pääasiassa eheyttä havittelevien identiteettisubjektien taakka – sellaisten, jotka ovat menettäneet tai joilta on kielletty jotain.<sup>22</sup> Lacanilaisittain melankoliaa voisi selittää symbolisen lävistämällä reaalisella: kuinka identiteetti määrittyy symboliseen astuttaessa suhteessa falloksen, ja kuinka tämän asetelman ulkopuolelle jää kokonainen halujen ja olemisen tapojen maailma (Hekanaho 2009, 7–8).

Queer säilyttää mahdollisuuden sattumanvaraisuuteen, kategoriattomuuteen ja eräänlaiseen epäterveellisyyteen. Sukupuoli ei ole queer-tutkijalle missään nimessä yksiselitteinen tai valmis ilmiö – osa jopa hylkää sen kokonaan. Seksuaalisuuskaan ei eräiden queer-teoreetikoiden mukaan ole sukupuoli- tai halusidonnainen konstruktio vaan ”masokismin tautologiaa”, eli itsessään alentava ja tuhoisa ilmiö, joka ei ole palautettavissa romanttisen rakkauden pariin (Sanchez 2012,

---

<sup>21</sup> Butlerin melankolista subjektikäsitystä on kritisoitu virheellisestä psykoanalyysin tulkinnasta: siinä oletetaan subjektin ymmärtävän vanhempien olevan eri sukupuolta – tai ylipäättään mitään sukupuolta – ennen symbolista vaihetta, siis ennen subjektin itsensä sukupuolittumista (Restuccia 2000, sit. Hekanaho 2009).

<sup>22</sup> Kekin mukaan tämä näkyy muun muassa hetero-obsessoiuneiden homorepresentaatioiden yhteydessä: homoseksuaalinen melankolia on yhtäältä kielletystä halusta johtuvaa kaihoa ja toisaalta surua menetystä (heteroseksuaalisesta) paikasta normiston sisällä (Kekki 2004, 252–254).

496). Vaikka Sanchezin näkemykset ovat hieman valoisampia ja seksuaalisuudesta iloitsevia, hänkään ei hylkää Leo Bersanin ja kumppaneiden ”antisosiaalisia” teesejä seksuaalisuudesta kokonaan: seksuaalisuus on usein romanttisesta rakkaudesta irrallista ja sen sukulaisnarratiivien värittämissä kulttuurissa miltei käsittämätöntä. Heteronaisen seksuaalisuus on kahlittu riittämättömään kontekstiin: todellisuudessa se ei ole vain monogaamisen rakkaussuhteen ilmentymä tai vastaus kysymykseen eroottisen halun kohteen sukupuolesta, vaan siinä voi yhtä hyvin olla kyse masokismista, vihasta, vallankäytöstä tai ”rakkaudesta kulliin”. (Emt., 496–498.) Martha kaipaa miestä, hän haluaa miestä. Tästä kielivät lukuisat ennen avioliittoja, niiden aikana ja niiden jälkeen syntyvät suhteet, jotka tuottavat pettymyksiä peilautuessaan romanttisten romaanien kuvauksiin täyttymyksestä. Jopa avioliiton hajotessa ja kumppanuuden muuttuessa vastenmielisyyden tunteiksi seksin ja seksuaalisen kyvykkyyden tärkeys säilyvät, hyppäävät koston lailla pintaan: “[I]t was a matter of pride for Martha not only to be attractive sexually, but to be *good in bed*.” (*Marriage*, 365.) Seuraavaksi tarkastelen, millaisten käytäntöjen kautta Martha onnistuu ja epäonnistuu konventionmukaiseksi heteronaiseksi tulemisessa.

### 2.3 Nuori neito pulassa ja muita performansseja

Now she was in sympathy; she responded to the half-grudging deference older men offer a young girl. She answered their questions brightly, and was conscious of her appearance, because they were. (Quest, 157.)

Angie Voela ehdottaa naisen heteroseksuaalisuuden metaforaksi sukupuolisosiologista *kaavoitettujen liukumien*<sup>23</sup> käsitettä, joka korostaa sukupuolen suhteellisuutta, paikallisuutta ja epäuniversaalisuutta sekä merkityksellistymistä sosiokulttuurisissa konteksteissa (Voela 2011, 7–8). Hän puhuu heteromatriisin tai normatiivisen heteroseksuaalisuuden oireesta, *pakollisesta onnellisuudesta*, joka määrittelee heteronaisten elämää sukupuolisen ”itsen” löytämistä heterohalun ja muihin naisiin samastumisen kautta (emt., 10). Tällainen pakko määrittää voimakkaasti myös Marthaa, joka kaipaa romantiikkaa, erotiikkaa ja tyydyttävää parisuhdetta *miehen kanssa*, odottaa pelastajaa ja rakastajaa – ja niitähän tulee yksi toisensa jälkeen. Mutta aina suhteessa ollessaan hän haluaa siitä pois. Sally Robinson tulkitsee tätä, kuten muutakin Marthan etsikkokamppailua feminiinisen epähenkilön ja maskuliinisen ”itsen” välisenä kiistana, jossa on valittava toinen saadakseen toinen. Elaine Showalter (1982, 310) katsoo, että ”feminiininen” merkitsee Lessingin

---

<sup>23</sup> *Patterned fluidities* on Diane Richardsonin käsite, jota Voela (2011) soveltaa kirjallisuustieteeseen kreikkalaisen nykykirjallisuuden postmodernissa heteroseksuaalisuuden analyysissä.



tuotannossa laajemminkin heikkoutta, sievistelyä ja emotionaalisuutta, ja tästä syystä hän pyrkii siitä aktiivisesti eroon. Robinsonin mukaan myös Martha valitsee subjektiuden menetyksen pelossa pyrkiä pois naiseuden sentimentaalisesta kategoriasta. Pidemmällä analyysissään Robinson (1991, 62–63) kyllä tunnustaa naiseuden olevan konstruktio ja Marthan tiedostavan tämän etenkin äitiyden kautta, mutta oivallus jää valitettavan ohueksi, sillä Robinson palauttaa kamppailun jatkuvasti oletukseen eheästä itsestä, kiinteästä ytimeästä, koherentista subjektista – joskin hän samalla kyseenalaistaa, voiko nainen kulttuurisesti täyttää näitä määreitä. Siinä missä queer on määritelmien pakenemista (Schoene 2006, 287), Robinsonin harjoittama liberaali feminismi haluaa säilyttää tietyt kategoriat, käytännössä *naiset*, turvatakseen oman olemassaolonsa (Robinson 1991, 4). Säilyttämisen eetos on totta kai samankaltainen liberaalien afrikaansien ja jälkiviktoriaanisten brittien asuttamassa siirtomaavaltiossa. Persoonallisuutta ei kielletä, kunhan selkeät, edustukselliset sukupuoli ja heteroseksuaalisuuden normit pysyvät. Martha on radikaali jo hylätessään miehensä Douglassin ja pienen lapsensa Carolinen, mutta suhde ja nopea avioituminen kommunistiryhmää johtavan saksalaispakolaisen kanssa saavat varsinaisen hälyn aikaan. Hääjuhla muistuttaa pikemminkin kokousta kuin avioliiton juhlintaa, ja vanhempi sosiaalidemokraattimatroona, Mrs Van, tuntee miltei vahingoniloa, kun saa Marthan kyyneliin: ”Mrs. Van thought hurriedly: She ought to cry, it’s right she should. She’s too – hard, almost. But at the same time she knew she was feeling something she ought not. (*Storm*, 220.) Poliittiset, järkiperusteiset tai edes harkitsemattomat avioliitot eivät ole kaupungissa millään tavalla harvinainen ilmiö, vaan pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Avioinstituution epäromanttisuuden alleviivaaminen on kuitenkin ennenkuulumatonta ja paheksuttavaa.

Naiseuden kategorian säilyttäminen – ja siten implisiittinen halu ”vastakkaiseen sukupuoleen” – on sukupuolen performanssiteoriassa lopulta välttämättömyys. Kun luovutaan sukupuolista ”mies” ja ”nainen” ensisijaisina identiteettikategorioina, niitä määrittäviä ”maskuliinista” ja ”feminiinistä” ei voida enää heteromatriisin sisältä käsin ymmärtää sukupuolisuutta merkitsevinä, edes toissijaisina ominaisuuksina (Butler 2006, 79). Suuressa osassa feminististä teoriaa teoille oletetaan tekijä (emt., 80), joten Marthan on täten ensin identifioitettava naiseksi ja siis subjektiksi, jotta hän voi toistaa sukupuolta maskuliinisin käytännöin ja murtaa kulttuurisesti tuotetun naiseuden pakottavimmat kahleet – jotka edelleen pysyvät yllä heteroseksuaalisten instituutioiden ja käytäntöjen kautta. Miten tähän sitten päädyttiin? Kuinka nuori, kaikkea ja etenkin kaikkea institutionaalista vastaan kapinoiva Martha päätyy naimisiin kerran ja vielä toisenkin?

Kun yksilöitä *interpelloidaan*, heitä kutsutaan jonkin ideologisen diskurssin tai koneiston piiriin, ja tämä tapahtuu *subjektin* käsitteen välityksellä (Althusser 1984, 129)<sup>24</sup>. Onnistuneessa interpellaatiossa on kyse samuuden kautta tunnistautumisesta, tulemisesta osaksi ryhmää. Ideologisen subjektin kannalta on kiinnostavaa, kuinka interpelloitumisen prosessi kohdistuu yksilöön, jonka oletetaan kykenevän vastarintaan, ja kuitenkin subjektiviteetti rakentuu juuri tämän kutsulle antautumisen myötä (ks. Robinson 1991, 51–53). ”Ennen tai jälkeen” -asetelma ei ole sosiaalisessa subjektiksi tulemisessa nähdäkseen yhtä jyrkkä kuin vaikkapa psykoanalyttisessä teoriassa, jossa subjektiksi tuleminen merkitsee yhtäältä symboliseen järjestykseen astumista ja toisaalta sukupuolieron tiedostamista. Materialistisessa teoriassa koneisto tarvitsee subjekteja pysyäkseen toiminnassa ja kutsuakseen ja tuottaakseen jälleen uusia subjekteja. Interpellatio ei tietenkään välttämättä onnistu täydellisesti tai lainkaan, ja vastakkaiset tai rinnakkaiset kutsut voivat olla samanaikaisia.

Vielä maalla asuessaan Martha osallistuu Van Rensbergien tanssiaisiin. Tanssiaiset edustavat Questeille eräänlaista initiaatoriittiä, mutta Marthan agenda on valjastaa halpamaiseksi katsottu riiusnäytäntö suhteiden luomiseen ja pois pääsyyn: “The Saturday dance seemed like *an entrance into another sort of life*, for she was seeing the Van Rensbergs’ house magnified, and peopled with youthful beings who had less to do with what was likely than with *that vision of legendary cities which occupied so much of her imagination*.” (*Quest*, 88; kurs. PK.) Toki Martha ymmärtää tanssiaisten tarkoituksen olevan säännellyssä sosiaalistumisessa ja pariutumisessa, mutta avioliitto ja sen esiateet vaikuttavat tähdelliseltä korkeintaan pois pääsyn ja muutoksen välineenä. Autossa matkalla tanssiaisiin Martha saa esimakua flirttailun käytännöistä: ”Martha slowly understood that if the intimacy of the young people in this car would have been shocking to Marnie’s mother, or at least to her own, it was governed by a set of rigid conventions, one of which was that girls should giggle and protest.” (*Quest*, 98.) Martha vaipuu unenomaiseen tunnelmaan, jossa mielikuvituksen urbaanit juhlat ja tämä metsäläinen nuorisosekoittuvat, ja herää todellisuuteen vasta illan ollessa pitkällä. Tanssiaisten kerronta on etäistä mutta inhorealista: huulipunaa ”hierotaan” kasvoihin, Billyn suudelma on ”kova” ja ”vaativa”, ero kuvitellun ja todellisuuden välillä ”villi” (”savage discrepancy” [*Quest*, 100]). Marthan katse on kiinnittynyt yhteisön ”normatiiviseen horisonttiin”, tai pikemminkin horisontteihin, joiden kriittistä tarkastelua myös oman aseman hahmottaminen edellyttää (Butler 2005, 24). Debyyttitanssiaisasu on itse ommeltu valkea mekko, jonka tekemiseen on tuhlattu päiväkausia, joka erottuu räikeästi muiden arkisista tanssiaisvaatteista ja tahriutuu

---

<sup>24</sup> Lehto ja Sivenius ovat itse asiassa *Ideologiset valtiokoneistot* -käännöksessään jättäneet pois käsitteen ”interpellatio” ja puhuvat sen sijaan vain ”subjektiksi kutsumisesta”.

kuraan ilmeisen asiaankuuluvassa mutta kaikkien osapuolien kannalta kiusallisessa kuherteluepisodissa Billy Van Rensbergin kanssa (*Quest*, 106). Hääpukua ja viattomuutta symboloivan vaateen likaantuminen kielii heteroinstitutionaaliseen järjestykseen vihkiytymisen epäonnistuneen, mutta viestii myös Marthan omaan asiaansa panostamisen menneen hukkaan ja yrityksen olleen liikaa. Julkisesta kompuroinnista ja elämänsä ensimmäisen eroottisen hetken epäonnistumisesta häpäistynä Martha muuttaa pian kaupunkiin.

Uusi mahdollisuus heteronaisen interpellaatioon seuraa ensimmäisten Urheilukerhon tanssiaisten myötä. Käytös-, trendi- ja konventiotietoinen Donovan valmistelee Marthaa ensimmäisiin tanssiaisiin kuin nukkea, kääntelee tämän vartaloa, antaa ohjeita ryhdin, ilmeen ja vyön materiaalin suhteen. Tilanne on kiusallinen, sillä Martha ei ole järin kiinnostunut näyttämään muotilehden kuvalta vaan haluaisi mieluummin lukea “[...]she was bored, looked away, and saw the parcel lying on her bed. Books.” (*Quest*, 198). Samalla se on kaikkea muuta kuin eroottisesti jännittynyt: ”She slowly removed her dress, pointing out to herself that this was the first time she had been seen undressed by a man, and wishing that it did not seem so unimportant.” (*Quest*, 196). Donovan, joka kuvittelee tuntevansa tyylin, seurapiirien ja parinmuodostuksen tekniikat läpikotaisin, toimii myös varsin teatraalisesti niiden mukaan: ”I know what you’re thinking,” he said, with an attempt at grace. “Well, I promise I’ll make love to you, Matty, I will, really, but not now.” (*Quest*, 199.) Donovan ottaa alentuvan asenteen maalaistyttö-Marthaa kohtaan, jonka katsoo kaipaavan ohjeistusta oikeassa maailmassa. Kohtaus on heteroseksuaalisen järjestyksen kannalta kauhea: jännittyneet nuoret valmistautuvat tanssiaisiin, jossa miehet liehrittelevät ja naiset toruvat: ”[Binkie] got up, saying that he must go and change; but Matty must remember he would die for her, she killed him, and he insisted on the first dance.” (*Quest*, 205.) Sen sijaan että Donovanin ja Marthan kanssakäyminen, ja he sentään ”tapailevat”, olisi eroottisesti virittynyttä, mies haluaa tytössä näkyvän kättensä jäljen, jotta tämän voi viedä näytille. Tyttö haluaa lukea, ei riisuutua, ja tuntee lähinnä uupumusta ja vahingoniloa miehen mainitessa seksin. Lopulta Martha kyllä oppii käymään Urheilukerholla, nauttimaan tanssimisesta ja ryyppäämisestä, flirttailemaan oikein ja torjumaan hyväksyttävästi. Mutta hän ryhtyy suhteisiin väärien ihmisten kanssa kiusallaan – ensi rakastaja on juutalainen, mitä edes vapaamielinen ystäväporukka ei sulata. Hän on tottelematon, haluton ja joskus epäkohtelias – mutta kuitenkin tunnistettavissa heteronaiseksi. Paitsi sosiaalinen elämä myös romanttiset romaanit auttavat pitämään yllä romanssin kaipua<sup>25</sup>: “What she actually wanted, of

---

<sup>25</sup> Palaan romanttisen rakkauden kulttuuriin kertomuksiin luvussa 3.2.

course, was for some man to arrive in her life, simply take her by the hand, and lead her off into this new world.” (*Marriage*, 94.)

Miehiä tai naisia ei Zambesian maaseudulla ja kaupunkiyhteisössä välttämättä nähdä yksinomaan biologisen sukupuolensa määrittelemänä, mutta biologiasta johdettuja, opittuja normeja ei laajasti liiemmästi kyseenalaistakaan. Näkemykset sopivasta seksuaalikäyttäytymisestä vaihtelevat yhteisön sisällä, ja esimerkiksi rouva Van Rensberg puolustaa Marthaa äitiään vastaan, kun tämä päättää alkaa pukeutua naisellisemmin (*Quest*). Yhteisön ”aikuisemmissa” piireissä (so. myöhemmissä romaaneissa) seksi ja etenkin suoraan biologiaan liitettävä seksi nähdään alkukantaisena ja se pyritään häveliäisyssyistä osin häivyttämään. Se valjastetaan länsimaisen siveyssäännösten palvelukseen, jossa entuudestaan etuoikeutettu heteroseksuaalisuus, heteronormatiivisuus, etualaistuu ja ensisijaistuu valkoisuudessaan tuplaten (vrt. Berlant & Warner 1998, 554). Marthan vastustusta sukupuoli–seksuaalisuus-jatkumoa kohtaan voimistaa vielä antikolonialistinen vire (De Mul 2009, 34). Tyytymättömyys siitä, mitä kaikkea hän alkuperänsä vuoksi edustaa ja toisintaa, näkyy seksuaali- ja muussa sosiaalisessa käyttäytymisessä ja ajaa hänet harjoittamaan politiikkaa. Kommunistin ja nuoren vaimon roolit esitetään ikään kuin vastakkaisina, toistensa vaihtoehtoina – interpellaatiot kilpailevat. Martha uskoo voivansa olla ”kokonainen” vain miehen kanssa, mutta katsoo täyttymystä edeltävän ajan hedelmälliseksi kehittyä kommunistina:

Martha knew, with William gone, she was not so much lonely as self-divided. [...] But who, next, would walk into the empty space? She knew of no one; not one of the men about her imagination, or at least, not more than for a few moments of fantasy.

Meanwhile, she told herself, she must become a good communist. And she must recognize that while she had certain capacities as a communist others would always be beyond her. (*Storm*, 46–47.)

Kommunistisen puolueen raakile, *ryhmä*, johon Martha lyöttäytyy samoihin aikoihin kuin eroaa Douglasista, koostuu paitsi brittisiirtolaisista ja -sotilaista myös eurooppalaisista pakolaisista. Tässä yhteisössä sukupuolen normisto on vähintään yhtä jäykkä kuin Urheilukerhossa tai muussa seuralämässä. Porvarillisille naisille ominaista turhamaisuutta ylenkatsotaan, mutta naiset nähdään ”luonnostaan” heikompina, olentoina, joista pitää huolta:

‘For a woman things are more difficult than for a man; and that is why a woman comrade is entitled to help from her male comrades. The problem of women, in my opinion, have not been given sufficient thought in the [Communist] movement.’ (*Storm*, 57.)

Ryhmän puheenjohtaja Anton Hesse, Marthan tuleva toinen aviomies, edustaa materiaalista maailmankuvaa, itsekuria ja ennen kaikkea auktoriteettia. Martha suhtautuu mieheen aluksi

pelonsekaisella kunnioituksella, ja pariutuminen tapahtuu suorastaan koomisesti, kun avioelämän politiikkaan vaihtanut Martha sairastuu ja Anton Hesse tulee häntä tapaamaan: ”If Anton took the responsibility for this act of weakness, the act of admitting one was ill, then it was off her shoulders.” (*Storm*, 102). Auktoriteetti ja romanttinen ihailu sekoittuvat Marthan kuumeisessa mielessä, ja toivuttuaan Martha pitää koko romanssia sattumanvaraisena (”she thought of her sickness and Anton’s looking after her as an accident” [*Storm*, 109]) ja toteaa Antonin hellän suojelevaisuuden katoavaiseksi: ”At this, Anton’s personality changed: the gentleman who had sat by her as a nurse vanished. He became the chairman: stern and cold, with compressed lips and judging eyes.” (*Storm*, 110–111.)

Butler on jälkistrukturalistisen vallan ja seksuaalisuuden teoreetikko Michel Foucault’n perillinen, etenkin mitä tulee konstruktion ja tulkinnan filosofiaan. Butlerin näkemys sukupuolesta performanssina pohjaa erityisesti Foucault’n tulkintaan genealogiasta eli normalisoitujen ja näennäisen historiattomien ilmiöiden rakentuneisuudesta diskursiivisen vallan alaisuudessa. Foucault’n genealogian keskiössä on *ruumis*, joka nähdään vallankäytön ja kurinpidon kohteena sekä välikappaleena ”korkeampien päämäärien” saavuttamiseksi (Foucault 1980, 16). Tehokkaan valvonnan alla ruumiita ei koulita raipoin ja rangaistuksin, vaan ”tarkoituksena on soveltaa ruumiiseen hienoisia pakkokeinoja, vaikuttaa siihen nimenomaan mekaanisella – liikkeiden, eleiden, asentojen ja nopeuden tasolla” (emt., 157). Teoksessaan *Seksuaalisuuden historia (Histoire de la sexualité*, ilm. 1976) Foucault kirjoittaa siitä, miten moderni yhteiskunta soveltaa näitä ruumiillisia pakkokeinoja seksuaalisuuden määrittelemiseen ja kuinka valta toimii niin, että seksiä ja seksuaalisuutta on pakko nähdä ja ajatella jatkuvasti. Foucault’n mukaan sukupuoli, sukupuoli-identiteetti ja myös seksuaalisuus ovat konstruktioita. Ne eivät ilmene kenenkään kohdalla ”luonnostaan”, vaan niitä määrittelevät paitsi subjekti itse (toiston ja toiminnan kautta) myös lukemattomat (poliittisen) vallankäytön muodot. (Schoene 2006, 283.) Tällainen seksuaalisuus on kulttuurista ja institutionaalista, ei sitä haluun, puutteeseen ja vietteihin pohjautuvaa seksuaalisuutta, jota myös psykoanalyttiseksi kutsutaan. Näihin seksuaalisuuden genealogioihin pohjaa myös Butlerin heteromatriisin käsite: Väärin toistamisen uhkana on ulkopuolelle jääminen. Martha on kriittinen (”If we know it, why do we have to go through the painful business of living it?” [*Quest*, 18]) ja itse asiassa vaikuttaa suorastaan kaipaavan ”systeemin” ulkopuolelle, vaikka päätyykin toimimaan myös sen asettamien ehtojen ja normien mukaan. Hän esimerkiksi luo kujertavan ja flirttailevan ”Mattyn” vakavan, kriittisen ja poliittisen Marthan, ensisijaisen ”itsen” rinnalle. Donovan puolestaan hallitsee ulkoisen normiston ja käyttäytymismallit loistokkaasti – hänen on pakko, sillä hänellä on taakkanaan jotain aivan käsittämätöntä: mies haluaa muotisuunnittelijaksi.

Vaikkei Donovanin homoseksuaalisuutta romaaneissa eksplikoida, se on tunnistettavissa konventionmukaisen ”sissy boy” -diskurssin (Kekki 2003, 121–122) kautta.

Matriisin käsite juontaa materiaalisesta naiskehosta, kohdusta (*matrix*). Samaan etymologiaan ja vartalon, etenkin feminiinisen ja feministisen vartalon diskurssiin viittaa jo nimellään Butlerin myöhempi sukupuolen ja seksuaalisuuden genealogiaa kartoittava teos *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993). Siinä Butler pohtii itsekkin muun muassa sitä, merkitseekö materiaallinen vartalo mitään jälkistrukturalistisessa filosofiassa, jossa kaikki nähdään diskurssina ja kulttuurisena konstruktiona (Butler 1993, 28). Kuten mainittu, queer-teoria ja etenkin Butlerin ääridiskursiivinen ja täten ”epäpoliittinen” teoretisointi on saanut aiheesta paljon kritiikkiä. Katoaako sukupuolen kokemus, sukupuolinen ruumis ja sukupuolesta puhumisen merkitys täysin? Foucault käsittää ruumiillisuuden varsin kirjaimellisesti ja katsoo, etteivät modernit ruumiillisina pitämämme rangaistuskeinot, kuten vankeus tai pakkotyö, ole ruumiillisia samassa mielessä kuin esimerkiksi kidutus, sillä ne eivät kohdistu ruumiiseen itsessään vaan välineenä, ja niiden pääasiallinen tarkoitus on vapauden riisto (Foucault 1980, 16). Tästä lähtökohdasta katsottuna vartalo välttämättä edelleen merkitsee, vartaloa merkitään ja vartalolla merkitään, sillä se on kehollisten toistojemme ja sosiokulttuuristen merkkien ymmärtämisen väline. Vartalo – tai ruumis, kuten Foucault ilmaisee – on myös se, johon ja jolla käytämme valtaa. Juuri ruumiillamme toistamme meihin kohdistettuja käskyjä ja lakeja sekä rikomme niitä vastaan. Kaiken kaikkiaan *Bodies* onkin *Hankalaa sukupuolta* optimistisempi teos sukupuolen toisin toistamisen suhteen: Butler pitää lähes itsestään selvänä, että siellä missä vaaditaan yhtenäisyyttä ja sopeutumista, syntyy myös kapinaa ja parodiaa vallitsevaa normia kohtaan (Butler 1993, 122). Tätä kapinaa toteutetaan samoilla keinoilla kuin käskyjä noudatetaankin: toistamalla opittua ja toistamalla väärin. Olen pyrkinyt tässä luvussa problematisoimaan Marthan sukupuolisen ”itsen” kamppailua suostumisen ja kieltäytymisen, haluamisen ja vastustamisen välillä. Seuraavaksi suuntaan itseyden ihanteisiin ja muihin ideologioihin uudesta suunnasta, nimittäin realistisen kerronnan ja sen performatiivisuuden kautta.

### 3 REALISMI IDEOLOGIAANA, ROMAANI TOTUUSTEHTAANA

‘I hate it. I loathe it. I wish I could take the first train out of it. It’s like a – Victorian novel.’  
(*Marriage*, 244.)

Realistisen romaanin kunnianhimoinen projekti on tietämisen ja tuomitsemisen – eli representaation ja ideologian – yhteensovittaminen (Lanser 1992, 85). Toisin sanoen se pyrkii kuvaamaan maailmaa ja sen tapahtumia mahdollisimman objektiivisesti, jopa todellisuutta jäljentäen, mutta samalla sen omat ideologiset konventiot määrittävät ja rajoittavat sen ilmaisuun. Käsitteet realistisesta representaatiosta ja ideologian tai maailman esittämisen mahdollisuuksista ylipäättään vaihtelevat paljon niin tieteenalojen välillä kuin sisälläkin. Itse en realismista puhuessani viittaa realistisen kirjallisuuden aikakauteen, jonka katsotaan kukoistaneen 1800-luvulla, vaan realistiseen tyyliin, jota Lessingin varhaistuotanto jossain määrin edustaa. Realismi tyylinä tai estetiikkana ei tokikaan ole täysin erotettavista syntykontekstistaan, vaan on historiallista, kulttuurista ja ideologista tuotosta tai oirehdintaa. Realismin lajina ja tyyliuunana on nähty kulkevan käsi kädessä romaanin synnyn ja vakiintumisen kanssa. 1800-luvun alkupuolella termi *realismi* sai taidekriitikoiden käytössä kaiun, joka sai sen näyttäytymään *idealism*in vastakohtana: se kuvasi alaluokkaista elämää, ”todellisuutta”, ja antoi äänen antisankareille romanttisten yli-ihmisten ja -subjektien sijaan (Watt 1987, 10–11.) Alison Lee toteaaakin kirjassaan *Realism and Power*, että realismi on äärimmäisen ideologinen konstruktio, jolla on tuskin mitään tekemistä todellisuuden kanssa (Lee 1990, 3). Se on historiallisesti edustanut ”luonnollista”, ”normaalia” ja ”neutraalia”, jotka ovat liberaalin humanismin määreitä hyvälle taiteelle, jolla todellisuuden olemus tavoitetaan (emt., x; Berns 2009, 199). Näin ollen realismin – tai sen ihanteen – voi katsoa ruokkivan omaa ideologisuuttaan niin eheän subjektin kuin totuudellisen esitystavankin suhteen. James L. Battersby (2006, 31) huomauttaa, että moni filosofinen yrittely on kaatunut omaan mahdottomuuteensa yrityksessään antaa *objekteille* eheä ja riittävä kokonaismerkitys. *Subjektia* koskeva merkityksenanto ja kokonaiskuvan saavuttaminen näyttää vielä mahdottomammalta tehtävältä, sillä ”minä” ei ole erillinen sitä ympäröivistä (eettisistä) normistoista. Se ei myöskään ole näiden normien kausaalinen johdos, vaan ”minän” määrittely käsittää kokemuksen itsestä, mutta myös normiympäristön sekä oman kerronnallisen kompetenssin määrittelyn.<sup>26</sup> (Butler 2005, 7–8.) Tästä lähtökohdasta, joka kyseenalaistaa eheät identiteetit ja stabiilit kokonaismerkitykset, realismia ja sen merkityksenannon mekanismeja tarkastelee kriittisemmin.

---

<sup>26</sup> Palaan kerronnallistamisen ja narratiivisen identiteetin käsittelyyn lyhyesti luvuissa 3.2.2 ja 4.

Realismi taidemuotona edustaa toisille demokratian ideaalien toteutumista taiteen kautta (Auerbach), kun taas toisille se tarjoaa näkymän syväjuurtuneisiin historiallisiin mielikuviin ja yhteiskunnan *todellisiin* rakenteisiin paljastaen lopulta sen, kuinka tähän kaikkeen on päädytty (Lukács)<sup>27</sup>. Näin ollen realismi edustaa varsin suoraviivaista, materiaalista strukturalismia. Englannissa kuitenkin romantiikkaperinne ja sentimentaalisen romaanin arvonalennus 1900-luvun alussa ovat tuottaneet skeptisen suhtautumisen myös realistiseen romaaniin ja siihen, että se voisi kuvata mitään täsmällisesti ja totuudenmukaisesti (Morris 2003, 80). Realismin ihanne näkyy vahvimmin marxilaisessa kirjallisuudentutkimuksessa, ja useimmiten sen idean taustalla on käsitys jonkinlaisesta eheästä, kiinteästä subjektista, pysyvästä ytimeästä ja rakenteesta, jäljennettävissä olevasta humanista ilmiöstä, materiaalisesta todellisuudesta. Tällaisen liberaalihumanistisen subjektikäsitteen varassa, ja sitä vain pintapuolisesti kyseenalaistaen, etenee myös Sally Robinsonin (1991) analyysi *Children of Violence* -sarjasta: nuoren Marthan identiteetti on kriisissä, sillä hän käy jatkuvaa taistelua ”itsen” normatiivisesti hyväksyttävien representaatioiden ja radikaalien ideologioidensa kanssa, jotka nekin näyttävät Robinsonin luennassa miltei sisäsyntyisiltä. ”Itse” on se ydin, joka rakentaa maailman, ei toisin päin, ja jos Martha saa vaikutteita jostakin, niin Robinsonin mukaan nämä vaikutteet tulevat länsimaisen mieshumanismin hengessä kirjallisuudesta. (Robinson 1991, 32–33.) Näin Marthan tarinaa kerrotaan, ja tätä itseyden kaipuun ideologiaa romaaneissa tuodaan esiin. Kuitenkin väitän, että syklisen itsensä etsinnän ja kertojan ambivalenssin kautta Marthan tarinassa ja siitä kerrotussa kertomuksessa yhtäältä korostuu jälkistrukturalistinen näkemys, jossa eheä identiteetti on normatiivinen tai historiallinen ihanne, ei todellisuutta. Toisaalta se haastaa realistisen ideologian, joka pitkälti toistaa myös binääristä sukupuolimallia ja heteronormatiivista maailmankuva. Viimeisessä romaanissa keski-ikäistyvä Martha, joka on kamppailut kaksinaapaisuuksien kanssa halki sarjan, käy psykoterapiassa. Dialogi stereotyyppisen freudilaisen terapeutin kanssa tuo ironisoiden esiin feminiinisen ja maskuliinisen vastakkainasettelun: ”I think you are proud of your knowing – you are proud of that more than anything. [...] You are still fighting your mother with that – the masculine intelligence.’ [...]’My first weapon was my sexuality. My second was – what I got out of books?’” (*City*, 253.)

Maailman ymmärtäminen kirjallisuuden kautta on silti tärkeä osa Marthan identiteettiprojektia, samankaltainen yritys kuin varhainen realismi Leen mukaan: lähtökohtana on yhdistää individualistinen ”romanttinen metafysiikka” sen kanssa, kuinka ”asiat todellisuudessa ovat” (Lee

---

<sup>27</sup> Todellisuus tarkoittaa tässä marxilaisessa yhteydessä ”todellisen elämän [materiaalista] tuottamista ja uusintamista”, joka luo *perustan*. Perusta on se tuotannon ja materiaalistien sosiaalisten suhteiden infrastruktuuri, jolle yhteiskunta ja sen ilmiöt – kulttuuri ja taide mukaan lukien – rakentuvat. Tätä rakennelmaa kutsutaan marxilaisessa teoriassa *päälysrakenteeksi*, ja se ilmentää tai ”heijastaa” *perustaa* parhaimmillaan tai jopa väistämättä. (Williams 1988, 113.)



1990, 5). Marthan syklinen ja lähes pakonomainen kyseenalaistamisen tarve kuitenkin haastavat näin suorasukaista näkemystä. Valkoisten siirtomaakaupunkilähiöiden keskiluokkaista teekutsuelämäntapaa, johon hän on kauhukseen huomannut joutuvansa, hän vertaa mihinpä muuhunkaan kuin Viktorian aikaiseen realistiseen romaaniin: ”I hate it. I loathe it. [...] It’s like a – Victorian novel.” (Marriage, 244.) Toisaalta Marthan kuvataan toistuvasti luottavan juuri kaunokirjallisuuden maailman ja sisäisen todellisuuden representatiivisimpana muotona:

And so she knelt in front of a bookcase, in driving need of the right arrangement of words; for [...] an unsympathetic description of a character similar to her own in a novel would send her into a condition of soul-searching for days. Which suggests that it is of no use for artists to insist, with such nervous disinclination for responsibility, that their productions are only ‘a divine play’ or ‘a reflection from the creative fires of irony’, etc., etc. while the Marthas of this world reach and search with the craving thought, What does this say about my life? (Marriage, 85.)

Realismin ihanteisiin kuuluu paitsi kaikkietävän objektiivisuuden myös eräänlaisen äänettömyyden ja anonymiteetin vaatimus, jota on kritisoitu mahdottomaksi (Lee 1990, 9). Kuinka realistista tai luonnollista on esittää tosiasioita maailmasta julkiselle, nimeämättömälle yleisölle persoonattoman kertojajäänen kautta (esim. Morris 2003, 150)? Kuinka kuvata samalla subjektiivista kokemusta ja materiaalista todellisuutta, yksityistä ja julkista? Voidaan myös kysyä, onko tällainen sisäisen ja ulkoisen vastakkainasettelu tarkoituksenmukaista ja hedelmällistä vai vain jääne romantiikan ja modernismin ajan maailmankuvasta. Entä jos totuus on aina suhteellista ja silloinkin tavoitettavissa vain subjektiivisen kokemuksen kautta? Realistisen kirjallisuuden on oltava *neutraalia* ja *objektiivista*. Sen on pyrittävä totuuteen ja sen sankarien, kuinka inhimillisiä sitten olivatkin, pyrittävä valmiiksi, ehjiksi. Kuten olen jo todennut, Marthakin on tällä eheyden ja kiinteän subjektin etsimisen tiellä – ainakin artikulaation tasolla. Jo Marthan nimi, *Quest*, viittaa etsikkotarinaan. Robinson toteaaakin, että ”Marthan *quest*, hänen kunnianhimoinen juonensa, [...] hänen kertomuksensa on saada enemmän, tehdä enemmän ja olla enemmän – ja samaan aikaan vahingoittaa tätä halua” (Robinson 1991, 31). Tässä kohtaa yhdyn Robinsoniin, sillä tunnistan ja tunnustan saman ristiriidan. Tämä näkyy jo suhteessa romaanikirjallisuuteen, kun Martha etsii sieltä selitystä omaan elämäänsä ja samalla muiden ”maailman Marthojen”. Itseyden ja maailmallisen ykseyden välinen konflikti konkretisoituu Marthan suhteessa kirjallisuuteen, jota on helppo lukea hänen suurena identiteettiprojektinaan. Viittaukset kirjallisuuteen ovat romaanisarjan kontekstissa myös hyvin itsetietoisia ja metafiktiivisiä, kuten jo edellinen katkelma osoittaa. Samalla kun Martha pohtii, mitä kirjallisuuden *eli* ”maailman” Marthat antavat hänen elämälleen, lukija pohtii samaa kysymystä suhteessaan Marthaan paitsi omista maailmallisista lähtökohdistaan myös lukutottumuksistaan käsin (ks. Booth 1988, 228–229; 265). Realistisen tradition paine luo ennako-

oletuksen, jonka mukaan lukemassamme on kyse jostain todellisesta, toistuvasta ja samastuttavasta. Samaan oletusten kategoriaan kuuluu oletus kertojasta näennäisen objektiivisena mutta normatiivisena voimana. Tästä syystä näen ristipaineen olevan paitsi Marthan keskeneräisen subjektin myös kertojan kontolla. Kertoja nimittäin paitsi raportoi Marthan suhteesta kaunokirjallisuuteen, myös kommentoi ironisesti romantiikasta periytyvää käsitystä kirjailijasta suurena, vastuullisena nerona. Kertojan position ja sen objektiivisuuden näennäiseksi tunnistaminen on tietenkin lukijan tehtävä, mutta tässä työssä en tutki tai teoretisoi lukijuutta tai lukemisen kautta syntyviä merkityksenantoja ja arvoituksia sen enempää kuin mitä oma queer-näkökulmani auttamattomasti tuo mukanaan.

Tarkastelen tässä luvussa Marthan sukupuolen ja heteroseksuaalisen identiteetin muotoutumista realistisen kerronnan, ”todellisuuden” kuvauksen ja kertojan ideologisuuden näkökulmasta. Aluksi valotan *vallan* käsitettä ja näytän, kuinka vallankäyttö toimii Lessingin romaaneissa edelleen yhteisön ja siihen intepelloitumisen mutta ennen kaikkea kerronnan tasolla, pääosin kertojan suhteessa Marthaan. Pyrin osoittamaan ristiriitoja Marthan ja kertojan äänten välillä sekä problematisoimaan näitä eroja ideologisen merkityksenannon kautta. Pureudun performatiivisuuden käsitteeseen representatiivisena ja narratologisena kysymyksenä, kun tähän mennessä performanssista on ollut puhetta lähinnä lihallisena ilmiönä. Keskityn edelleen sarjan alkuosiin, mutta havainnollistaakseni kertojan roolin ja, kuten väitän, ideologian muutosta, käsitteelen jonkin verran myös *Landlockedia* ja *The Four-Gated Cityä*.

Käsitteelen tässä ja neljännessä luvussa Marthan, kertojan ja ajoittain implisiittisen Lessingin välille muodostuvia eroja ja samuuksia pääasiassa niiden ideologioiden kautta, jotka määrittävät näiden suhtautumista normatiiviseen sukupuoleen ja heteroseksuaalisuuteen. Ideologialla tarkoitetaan merkitysten tuottamiseen liittyvää uskomusjärjestelmää. Se jakautuu kolmeen marxilaisessa taideteoriassa, joka ihannoii juuri realismia taidemuodoista korkeimpana. Yhtäältä se on ryhmälle tai luokalle ominainen uskomusten järjestelmä, toisaalta harhaanjohtavien uskomusten järjestelmä ja kolmanneksi merkitysten ja aatteiden tuottamisen yleinen prosessi. (Williams 1988, 70.) Tyypillisin ideologiakriittinen puheenparsi viittaa keskimmäiseen: esimerkiksi Lee (1990, 142) tarkoittaa ideologialla nimenomaan harhaanjohtavien uskomusten järjestelmää (*false consciousness*). Tämän harhaanjohtavuuden voi tulkita jälkistrukturalistisen ja postmodernin filosofian hengessä viittaavan mihin tahansa merkityksenantoon liittyvän seikan perustavanlaatuisen kontingenssiin: mistään ei voi olla varma, ja jokainen päätelmä perustuu aiemmalle kyseenalaiselle tulkinnalle. Lessing harmittelee omaelämäkerrassaan, ettei ollut *Martha Questia* kirjoittaessaan rehellisempi:

Totuus. Tosiseikat. Kaikki se. Oma raukkamaisuuteni teki minulle tempun. Olen niin monta kertaa elämässäni katunut sitä, että olen pehmentänyt ja muuttanut totuutta jostain syystä, ulkopuolisen painostuksen vuoksi tai tehdäkseen asioista helpommin sulavia. Eikä romaani varmasti olisi ollut yhtä valaiseva, ellen olisi objektivoinut henkisiä taisteluitani, antanut ajatuksille ihmismuodon. (Lessing 2008, 203.)

Näin Lessing antaa ymmärtää, että hänen realistinen performanssinsa on epäonnistunut totuuden esittämisessä. Hän myöntää pyrkimyksensä olleen totuuden tavoittaminen ja kuvaaminen, mutta ”ulkopuolisen painostuksen” – kustantaja, kaunokirjallinen traditio? – pakottaneen ulos tästä kurssista. Lessing jatkaakin, että ”minä olin romaanikirjailija, en kronikoija” (emt.). Romaanikirjallisuuden pätevät eri säännöt kuin elävään elämään, sillä ”[jokainen] romaani on tarina, mutta elämä ei ole, pikemminkin vain hajanaisia tapahtumia” (emt., 253).

### 3.1 Kuka valvoo ja kenen ääni käskee?

For a moment Martha was irrationally angry, as if she had been spied upon; then [Joss] asked, ‘How are you getting home?’ and she replied defiantly, ‘I’m walking.’ (*Quest*, 71.)

*Children of Violence* -sarjan ensimmäisten osien autoraalinen psykokertoja suhtautuu Marthaan ristiriitaisesti. Yhtäältä kertoja vaikuttaa suojelevan protagonistiaan ja pitävän tämän puolia jopa itseään vastaan, mutta toisaalta keskushahmo on vähän väliä ironisoinnin kohteena, kuten luvussa 2.1 osoitin. Yllä olevassa katkelmassa kertoja toteaa, että Martha on ”epärationalisen vihainen” ja implikoi tämän johtuvan siitä, että tämä kokee ”tulleensa vakoilluksi”. Edelleen tästä syystä hän vastaa ”uhmaavasti”. Kertoja tulkitsee Marthan – mahdollisesti todellisia – reaktioita ja luo samalla tunnelmaa kireästä ilmapiiristä, jossa dialogin osapuolet haastavat toisiaan ja käyvät eräänlaista valtataistelua. Martha on odottanut Jossia tulevaksi, mutta ärsyyntyy tämän välinpitämättömästä suhtautumisesta ja kääntää tilanteen nöyryytyksen vuoksi ”vakoiluksi”. Toisaalta vakoilu on myös luettavissa metatekstuaalisesti: Marthaa vakoilee kertoja, joka ei anna tämän todellisten reaktioiden soljua esiin, vaan muokkaa niistä omiin tarkoituksiinsa sopivia. Marthasta tulee ärtynyt ja ärsyttävä, koska kertoja esittää hänet etäännyttynä niin (vrt. Booth 1961, 20, 156).

*Children of Violence* kertoja käyttää hahmoihin niin ideologista kuin kerronnallistakin *valtaa*. Se on lähes epäinhimillinen ja sukupuoleton olio, usein näkymätönkin kertomusta eteenpäin kuljettava voima, joka kuitenkin tulkitsee muiden tekemisiä, sanomisia ja haluja omasta diskurssistaan käsin. Pyrin tässä luvussa osoittamaan, että kyseinen diskurssi on varsin heteronormatiivinen: ensin

luodaan tunnistettava sukupuoli ("Martha on nainen"), sitten määritellään siitä luontevasti heteroseksuaalisuus ("Koska Martha on nainen, hän haluaa miehen ja miestä" [vrt. Jackson 2006b, 41]). *Martha Questissa* kertoja kieltäytyy tunnistamasta ja nimeämästä Donovanin homoseksuaalisuutta ja luo kerrontaan lakonista hämmennystä, kun sopivista tilaisuuksista huolimatta hänen ja Marthan välille ei synny eroottista jännitettä. *A Proper Marriage*ssa se tarttuu hanakasti Marthan äidillisiin tunnetiloihin ja toisaalta myös päinvastaisiin, lapsen hylkäämistä ja kieltämistä koskeviin "tuhoisiin" ajatuksiin. *A Ripple from the Storm*issa Marthan poukkoilu avioliittoinstituutiota kohtaan kokemansa inhon ja avioitumispäätösten välillä saa kertojalta jo melkein ymmärrystä ja empatiaa, sillä tähän mennessä fokaalihahmoja on useampia ja sukupuolijärjestyksen ja seksuaalisen halun seuraaminen "ryhmän" toiminnassa vie tilaa Marthan henkilökohtaisten kriisien jatkuvalta kuvaukselta. *A Proper Marriage* ja *A Ripple from the Storm* pitävät sisällään jonkin verran myös kohtauksia, joissa fokaalihahmona toimii joku muu kuin Martha, kuten esimerkiksi Mrs Quest, Douglas tai joku ryhmän miehistä. *Landlocked*issa fokalisoidaan pääasiassa Marthan kautta ja vapaata epäsuoraa esitystä on ajoittain, mutta myös hahmojen välinen mielten kuvaus yleistyy. *The Four-Gated City*ssä vuorottelevat suoranaisten sisäinen monologi ja esseistiikkaa hipova historiallisen päätöksen diskurssi – realistinen konventio parodioi itseään asettamalla näennäisesti vastakkain hulluuden kuvauksen ja lähes satiirisen kommentoinnin maailmasta, jossa yksityinen pätee yleiseen ja toisin päin:

Why; how; where; when. Such questions are spawned by the hundred by social phenomena like the Aldermaston March and its spirit; which was something rather warm, generous, a little self-mocking, and very romantic.

Five thousand, or eight, or twelve thousand people amble across a damp soil at Eastertime to protest at the world's arsenals of poisonous weapons. But, as they joked frequently up and down the columns, every week-end in football stadiums all over the country hundreds of thousands of people paid out fortunes to watch teams or men kick a small ball around. (*City*, 423.)

Kun kertoja on autoraalinen eli kertomuksen ulkopuolinen ja persoonaton, se ei henkilöidy tai muutu lihaksi vaan on ennen kaikkea ääni. Narratologian oppikirja *Teaching Narrative Theory*n sanastossa äänestä (*voice*) sanotaan seuraavaa: "Klassisessa narratologiassa vastaus kysymykseen "kuka puhuu?". Ideologisessa tutkimuksessa kyky puhua ja tulla kuulluksi [...]. Retorisessa teoriassa tyylin, sävyn ja arvojen synteesi." (Herman et al. 2010, 314). Susan S. Lanserin deskriptiivisemmän määritelmän mukaan ääni on narratologille spesifinen, semioottinen ja tekninen, kun taas feministille yleismaailmallinen, mimeettinen ja poliittinen käsite (Lanser 1992, 4). Lanser ehdottaa kahden aiemman sulautumaksi niin sanottua sosiologista poetiikkaa, joka hylkää paitsi käsityksen kirjallisesta tuotoksesta myös ideologisesta äänestä universaalina ilmiönä

(emt., 5). Sosiologisessa poetiikassa teoksen muoto ja ideologia ovat jos ei erottamattomat niin ainakin toistensa kautta muodostuvat, paikalliset ja konstruktivistiset. Katsotaan, ettei juonen tai motiivin kaltaisia poeettisia kategorioita ole olemassa ”hyvän, pahan, totuuden, rikoksen, [...] tai muiden vastaavien ideologisten suureiden ulkopuolella” (Medvedev 2007, 57). Sosiologinen poetiikka pätee sovelluksena moniääniseen tai dialogiseen romaaniin (emt., 78), jollaisia Lessinginkin teokset edustavat. Ne eivät sellaisinaan julista yhtä tiettyä ideologiaa, vaan eri äänten ja äänettömyyksien – kertojan, hahmo(je)n sekä näiden välille ja taustalle virittyvän tekijyyden – kombinaatio luo merkityksen. Carol Frankon (1995, 258) mukaan Lessingin kertojat tosin ”todentavat valtaansa [suhteessa institutionaaliseen kirjallisuuteen ja muihin auktoriteetteihin] pakottamalla huomion oman diskurssinsa kontekstuaaliseen luonteeseen ja [...] vihjaavat, että *heidän* ilmaisunsa kattaa koko dialogismin”. Tästä *Children of Violence* kerronnassa on kyse: paljon tietämisestä mutta vähemmän ymmärtämisestä. Kertoja pyrkii anastamaan itselleen vallan, jonka käyttöön sen kompetenssi ei riitä. Kertojan käyttämän vallan muoto on vanhentunut, sillä traditionaaliset ”totuuden kuvaamisen” keinot eivät kyllin hyvin edusta niitä, kenen totuutta kuvataan. Marthan ja muiden hahmojen äänet pääsevät parhaiten kuuluviin suoran dialogin kautta, mutta myös kietoutuvat yhteen vapaassa epäsuorassa esityksessä. Myös retorisessa kertomusteoriassa katsotaan, että ääni on enemmän kuin tyyli, sillä se on tyylin, sävyn ja arvojen fuusio (Phelan 1996, 45). Näin ollen tyyllillisesti yhtenäisestä romaanistakin voi erottaa eri ääniä, kuten itse olen pyrkinyt ja pyrin vastakin Lessingin romaanien kanssa toimimaan. Käytän sosiologisen poetiikan ideaa sekä ääntä välineenä niiden erilaisten poliittisten ja/tai puhujapositionien määrittelyssä. Tässä työssä sosiologia tarkoittaa nimenomaan sukupuolen sosiologiaa ja ”ideologiset suuret” yhtäältä kertojan heteronormatiivisuutta ja toisaalta hahmojen ja kokonaismerkityksen välittämää viestiä siitä, että itsestään selvien oppositioiden sijaan voi olla sekä–että.

Dorrit Cohn moittii laiminlyönneistä realistisen romaanin ”foucault’laista luentaa”, jossa lukija on kaikkietävän kertojan näkökyvyn armoilla ja ”romaanin kirjoittaminen on järjestyksen valvomista”. Ongelman muodostaa hänen mielestään se retorinen hyppäys, jossa jätetään huomiotta poliittisen ja taiteellisen vallan sekä todellisuuden ja fiktion välinen ero. (Cohn 2006, 189–190.) Kriitikki kohdistuu kuitenkin sellaisiin tulkintoihin, joissa kertoja samastetaan kirjailijaan, joissa puhutaan suoraan kirjailijan vallankäytöstä tai joissa vähintään oletetaan kertojan olevan aina

”oikeassa”.<sup>28</sup> Cohn huomauttaa, että koska fiktiiviset hahmot eivät ole samassa ontologisessa tilassa kuin kirjailija, ne eivät toimi samassa vallan kentässä. Foucault’laisittain ymmärretty valta toimii vain, kun vallan toimijat ovat a) keskenään samassa tilassa ja b) vapaita siten, että valtasuhteet olisivat käännettävissä pääläelleen. (Emt., 195.) Tämä kritiikki osuu työhöni jossain määrin, sillä myös autoraalisen kertojan voi nähdä operoivan eri tilassa kuin henkilöhahmojen (emt., 196). Toisaalta, kun valta sijoittuu yhteisöön tai romaanin kaltaiseen monen tekijän kokonaisuuteen, kahden vastakkaisen valtaposition määrittely ja niiden ”pääläelleen kääntäminen” ei ole yksiselitteistä. Lisäksi, Foucault itse ei puhu ontologisista vaan fyysisistä, konkreettisista tiloista. Romaani ei sellainen ole, mutta kertojan ja henkilöhahmojen diskurssien sekoittuminen ja kerronnan funktionaalinen itsetietoisuus luovat eräänlaisen epistemologisen ja tulkinnallisen tilan, jossa kertoja ja hahmot esiintyvät samanaikaisesti. Ja tokihan hahmoilla on kertojaan valtaa sikäli, että heidän tarinansa kuljettavat ja motivoivat kertomusta.

Seksuaalisuutta ja seksuaalista halua kontrolloiva valta liittyy sekä freudilaisessa että foucault’laisessa teoriassa voimakkaasti epänormatiiviseksi ja luonnonvastaiseksi miellettyyn eli *perversioon*. Freudin mukaan yhteiskunta vaatii yhtäältä perversion tukahduttamista ja toisaalta sen sublimointia ja tätä kautta hyväksytyksi tekemistä, kun taas Foucault näkee perversion jonakin, mikä oikeuttaa sosiaalisen kontrollin. (Kekki 2004, 32.) Kertojan lisäksi hahmoihin käyttääkin valtaa diegesiksen sisäinen yhteisö, hahmojen ja niiden välisten jännitteiden luoma sosiaalinen ja tekstuaalinen tila. Yksilön ymmärretyksi ja tunnustetuksi subjektiksi tulemistä valvoo se sosiaalinen ja kulttuurinen yhteisö, jossa yksilö varttuu ja toistaa tai vastustaa norminmukaisia akteja. Heteroseksuaalisuuden ja sukupuolidikotomioiden välistä suhdetta tutkinut sosiologi Stevi Jackson (2006b, 41–42) näkee sukupuolen (*gender*) materiaalisena ennakkoehtona institutionaalisen ja sosiaalisen heteroseksuaalisuuden toisintamiselle. Sosiaalinen on se, jossa sukupuoli ja heteroseksuaalisuus kohtaavat, ja Jackson jakaa sosiaalisen neljään ulottuvuuteen: rakenteelliseen, diskursiiviseen, arkipäiväiseen tai rutiininomaiseen sekä subjektiiviseen (Jackson 2006a, 108, 110–116). Nämä ovat toki tekemisissä keskenään ja määrittävät toisiaan, mutta kirjallisuudentutkimuksessa ja tässä työssä etenkin diskursiivisen ja merkityksenantoon liittyvän sosiaalisen ulottuvuuden voi nähdä hedelmällisimpänä. Tätä diskursiivisuutta edustaa jo kertomus muotona, mutta niin myös sen hienosyisemmät konventiot ja niin kutsuttu kirjallisuudellisuus (vrt. Berlant & Warner 1998, 554–555). Fiktiivisen yhteisön diskursiivisessa tarkastelussa pätee jossain

---

<sup>28</sup> Kuten luvussa 4 osoitan, myös *Children of Violence* tarjoaa tällaisia katkelmia etenkin viimeisessä osassa: kertojan ja kokonaismerkityksen kautta olettamamme tekijän ideologiat tulevat ajoittain niin lähelle toisiaan, että niitä on vaikea erottaa toisistaan. (Ks. Lanser 1981, 153.)

määrin myös muiden sosiaalisen osa-alueiden ja arkisten konventioiden kuvauksen analyysi. Tätä sosiologista puolta käsittelin jo luvussa 2 interpellaation käsitteen sekä sukupuolittamista ja heteroseksuaalistamista demonstroivan tekstianalyysin kautta. Seuraavaksi analysoin sosiaalisen vallan verkostoa lisää hahmojen kautta ja tämän jälkeen hieman kerronnallisemmasta näkökulmasta.

### 3.1.1 Seurapiiriheterot ja huonot subjektit

'Do you mean to say they think we got married because we *had to*?' she exclaimed, furious; for she felt this was an insult towards them as free beings able to do as they wished.

But [Mr Maynard] misunderstood her indignation, and said, laughing, 'After all, Matty, since most of the people who get married get married because they have to...'

She laughed, but she was very uneasy. (*Marriage*, 95.)

Lienee vain hieman uhkarohkeaa puhua heteroseksuaalisuudesta universaalina ilmiönä. Kuitenkaan kaikki heteroseksuaalisuus ei ole samanlaista saatikka heteronormatiivista, ja kuten muutkin sosio-kulttuuriset konstruktiot, myös heteronormi rakentuu sidoksissa aikaan ja paikkaan. Heteronormatiivisuudesta puhuttaessa viitataan usein huolimattomasti mihin tahansa heteroseksuaalisuuteen liittyvään käytäntöön, samaan tapaan kuin queerin alle on ehdotettu ympättäväksi kaikki ei-heteroseksuaalinen. Käsite on kokenut inflaation – se ei useinkaan riittävästi huomioi eroja heteroseksuaalisuudessa, etenkin sen rakenteellisten ja arkipäiväisten käytäntöjen välillä (Jackson 2006a, 105–106; Rossi 2006, 24). Koska heteronormatiivisuus tai sitä toisintava yhteisö ei ole mikään monoliitti (Carroll 2012, 8), myös Zambesiassa osataan harrastaa enemmän ja vähemmän radikaalia reflektointia riiausmallien sekä etenkin avioliiton suhteen. Nuori Martha muuttaa kaupunkiin irtiottona vanhemmistaan ja osin myös kostona heille. Hän hankkii työn konekirjoittajana Cohenin veljesten sukulaisten firmassa, jonka vallankumouksellinen atmosfääri sallii naitujenkin naisten työskennellä, ja tutustuu paikallisiin nuoriin. Näissä merkeissä yhteisön odotukset ja paineet konkretisoituvat, kun tanssia ja flirttailla pitäisi jaksaa harva se ilta, tilapäistäkin avioitumista varten harjoitella jatkuvasti. Työhaastattelussa Mr Cohen kysyy: “[Y]ou’re not considering getting married next week, are you?” (*Quest*, 130.) Samaan syssyyn hän kuitenkin toteaa liberaalisti: “No. Of course not. At eighteen there’s plenty of time. You shouldn’t marry too quickly. In this country I think there’s a tendency – however, that’s not my affair.” (Emt.) *Marriagessa* kaksi vastanainutta paria viettää häämatkansa ja kuherruskuukautensa yhdessä ryypäten ja nukkumatta, ja muutenkin naimisissa ollaan erinomaisen seurallisoin ehdoin ja sosiaalisesti, koko yhteisön kanssa, yhteisön vuoksi sekä mallina sille – ja vastineena vanhentuneille malleille. Sota on tulossa ja poikkeustila vallitsee, joten nuorilla on suorainen

velvollisuus ottaa vapaudestaan kaikki ilo irti. Hetero-oletus pysyy, mutta heteroseksuaalisuutta toisinnetaan tai ainakin pyritään toistamaan epänormatiivisesti. Onkin syytä erottaa toisistaan *heteronormatiivisuus* ja *normatiivinen heteroseksuaalisuus*. Ensimmäinen on universaali ja suhteellisen pysyvä ilmiö, jonka määrittelyyn ei tarvitse nähdä paljon vaivaa ja joka normina järkkyy epätodennäköisemmin. Se on niin todellisessa kuin *Children of Violencenkin* maailmassa institutionaalinen ja näennäisen historiaton ilmiö. Normatiivinen heteroseksuaalisuus sen sijaan on spesifisempää, ajasta, paikasta ja kulttuurista riippuvaista ja siten muuttuvaa. (Scott 2010, 75.) Heteronormatiivisuus ilmenee miesten ja naisten välisen halun näkymättömyytenä ja rakenteellisina itsestäänselvyyksinä, kun taas normatiivinen heteroseksuaalisuus on melko erilaista 1930–40-lukujen Zambesiassa kuin täällä tänään. *Children of Violencenkin* nuorten keskuudessa pätee erilainen koodisto kuin sukupolvet sekoittavissa seurapiireissä, joiden kuvauksessa kutsujen säntillistä eurooppalaisten kulttuurien välistä pokkurointia seurataan ajankuvaukseen keskittyneen romaanin hartaudella, realistisen romaanin perinteitä noudatetaan katseiden vaihdon analyttisellä tarkkuudella, ja henkilöhahmojen keskinäisiä jännitteitä kuvataan realistisen kirjallisuuden esiäitien jalanjäljissä tiuhaan ja tarkasti, kuten: ”[Mrs Talbot] looked across to where Elaine and her lover still gazed at each other. [...] Douglas supported her and led her towards the window. [...] [Mr Talbot] nodded at Martha formally; again she felt herself instinctively shrink from him. He was now looking at his wife.” (*Marriage*, 163–164.)

James Phelan esittää osana retorista kertomusteoriaansa, että kertomukset todentavat omia eettisiä standardejaan ohjatakseen lukijoitaan tietynlaisiin tulkintoihin. Näitä ohjaavia ”eettisiä positioita” virittyy Phelanin mukaan yhtäältä hahmojen välille, toisaalta kertojan (ja/tai implisiittisen tekijän) ja kertomustilanteen, hahmojen sekä yleisön välille, sekä kolmanneksi vielä suhteeseen aktuaalisen lukijan ja edellä mainittujen komponenttien välillä. (Phelan 2007, 10–11.) Yhteisöjen tai seurapiiritilanteiden sisäisten jännitteiden pikkutarkka analyysi ei kenties ole tässä työssä hedelmällisintä, mutta sen sijaan tarkastelen hieman Marthan ja kertojan suhdetta tuomari Maynardiin, jonka hahmo kulkee mukana halki sarjan ja joka edustaa Marthalle kaiken porvarillisen ja konservatiivisen ruumiillistumaa. Takaumassa, joka kertoo Urheilukerhon perustamisen historiasta, Mr Maynard kuvataan muodollisena ja vaikutusvaltaisena miehenä: ”Mr Maynard, a suave and cultivated man, raised his eyebrows slightly and smiled; but, finding this gesture insufficient, he murmured, ’My dear Binkie, [...]’” (*Quest*, 182.) Sympaattinen mutta omanarvontuntoinen rauhantuomari tutustuttaa Marthaa ”ihmisiin” ja ”piireihin”, koska näkee tämän älykkäänä ja lahjakkaana nuorena naisena; hän myös vihkii Marthan ja Douglasin (*Quest*). Häissä Mr Maynard vertautuu touhottavaan Mrs Questiin, jota Martha häpeää, ja kontrasti näyttää



hupaisalta: ”Mrs Quest stood shaking Mr Maynard by the hand, her face lit by the timid charming smile [...], while Mr Maynard smiled his usual tolerant comment on life and people.” (*Quest*, 332.) Seuraavassa romaanissa hän vaatii saada kunnian päästä Carolinen kummisedäksi, mutta jo pian koettaa vietellä Marthan (*Marriage*). Marthan ja Mr Maynardin suhdetta luodaan paitsi dialogin keinoin myös alkupään romaaneille melko harvinaisin fokalisaation vaihdoksin: ”[H]e was conscious of a steady charging which he defined as due to Martha. [...] To that woman who makes a man feel for the first time that he is getting old is due a regard which is not so easily defined.” (*Marriage*, 243.) Tällaiset Maynardin heteronormatiivisuuteen ja maskuliiniseen hegemoniaan pohjautuvat intentiot, joita kertoja paljastaa, luovat epäluotettavaa ja antagonistista kuvaa hahmosta muutoinkin kuin suhteessa Marthaan. Maynard edustaa maskuliinista ja porvarillista hegemoniaa sekä keikarillista älyä; hän oikeuttaa kyseenalaisetkin toimensa asemallaan, jossa on ja joka ei yksinkertaisesti muutu. Hän edustaa niitä ideologisia koneistoja, jotka jo nuorena siirtomaavaltiossa ovat vakiinnuttaneet suhteellisen selkeän ja täten ”hiljaisen” statuksen (Althusser 1984; Lee 1990, 58). Kun Maisie tulee raskaaksi Maynardien hulttiopojalle Binkielle, Mr Maynard kiristää Maisieta tekemään abortin (*Storm*). Epäonnistuttuaan tässä hän vaatii saada ”oikeuden” pojan isovanhemmukseen, vaikka lapsi on jo virallisesti toisen miehen (*Landlocked*). Myös poliittisissa ja yhteiskunnallisissa asioissa Maynard esitetään toistuvasti ironisena konservatiivina, joka on kiinnostuneempi protokollasta ja edustuksesta kuin itse asioista – ja tämä on näennäisen täydellisessä ristiriidassa vasemmistoryhmän tulenpalavan idealismin kanssa, joka tosin myös joutuu *Stormissa* pilkanteon kohteeksi. Mrs Maynard saa kaikin mokomin puuhastella afrikkalaisten lasten lauluesityksiä, sillä se on oivallinen tapa tehdä rauhoittava ele radikaalien suuntaan. Maynard on kuitenkin korostetun tietoinen siitä, minkälaisen vallan alaisuudessa ja osana avioliitto toimii: ”After all, Matty, since most of the people who get married get married because they have to...” (*Marriage*, 95.) Näin, ja etenkin Marthan näkökulmasta esitettynä Maynardista rakentuu laskelmoiva ja suorastaan pahansuopa hahmo, eräänlainen valkoisen heteropatriarkatin lihallistuma. Oikeastaan Maynard on paikallistuneen ja epämonoliittisen patriarkan kuvana mitä onnistunein, sillä hänen hahmonsa ja valtansa rakentuvat pikku hiljaa ja nimenomaan siirtomaayhteisön kontekstissa. Kun Maynardit vierailevat Marthan luona Lontoossa ja elävät edelleen oman kukoistuksensa illuusiota, Martha ei voi kuin sääliä heitä: ”The Maynards, two shrunken old people with their strong dark faces gone to bone, in clothes they could have worn in London of fifty years ago, looked out from their corner and made nothing of what they saw.” (*City*, 573.) Huolimatta siitä, että ovat menettäneet paitsi maineensa, perheensä, asemansa ja symbolisesti myös molemmat kotimaansa, he edelleen koettavat ylläpitää yläluokkaista asemaansa. Todellisuudessa heillä on vain vanhuutensa, johon vedota menetyksen oivaltamisen partaalla.

Lessingin ”kommunistisen kauden” murrosvaiheessa romaanien kertoja<sup>29</sup> jälkiviisastelee *ryhmän* itsetarkoituksellisten kokoustekniikoiden ja palvovan stalinismin kuvauksessa, mutta saman hienovireisen irvailun kohteeksi päätyy muukin järjestötoiminta ja institutionaalinen politikointi. *Ryhmässä* myös seksuaalisten jännitteiden ja sukupuolten välisten alistussuhteiden kuvaus on tarkkaa, jopa provosoivan kaksinapaistavaa. Tätä tietoa välitetään ja demonstroidaan muun muassa kirjallisista performansseista suorimman, dialogin<sup>30</sup>, kautta sekä kokoustilanteissa että niiden ulkopuolella. Miehet kosivat vuoron perään ryhmän naispuolisia jäseniä ja rituaalinomaisesti juovat itsensä humalaan jokaisten rukkasten jälkeen. Lopulta pettyneet miehet alkavat syyttää naistovereita työväenluokan pettureiksi, ja naiset liittoutuvat:

’Well, the R.A.F say we are bourgeois.’

’Obviously we are. What then?’

’Because’, said Jasmine composedly, ’we wear lipstick and nail varnish.’ She put forward a small foot in high-heeled blue sandal and examined her scarlet toe-nails with satisfaction.

’They say our origins are betrayed by the way we dress.’ [...] ’They say that we are corrupted by the emphasis capitalist society places on sex.’ (*Storm*, 99.)

Pettymyksen lievittämiseksi seksi niputetaan avioliiton kanssa samaan porvarillisen hapatuksen kastiin (vrt. Jackson 2006a; 2006b). *Storm* on *Children of Violence* -romaaneista ”kaikista omaelämäkerrallisin”, ja se on nimetty venäläisen kirjailija Ilja Ehrenburgin romaanin *Myrsky* mukaan, jota Keski-Afrikan siirtomaakommunistit pitivät 1930–40-luvuilla suuressa arvossa (Lessing 2008, 334). Myös *ryhmä* lukee hartaudella neuvostokirjallisuutta ja toisinaan häpeää urheiden tovereiden naiiveja ylilyöntejä. Sittemmin *ryhmän* vaikutuspiirissä suorastaan irvaillaan normatiivisen heteroseksuaalisuuden käytännöille pääosin kommunistisiin ihanteisiin ja solidaarisuuteen vedoten. Sukupuoli samastuu seksuaalisuuteen, joka näyttäytyy poikkeuksesta yhteiskunnan sääntelemänä haluna avioitua ja tehdä lapsia ”vastakkaisen sukupuolen edustajan” kanssa. Tätä asetelmaa voi vain kärjistämällä pilkata, koska kertoja ei voi sanoa: tämä ei toimi. Marthan ja Anton Hessen avioliitto on tästä oiva esimerkki. Jos he eivät avioituisi, Anton karkotettaisiin, mutta parille poliittinen tai järkiavioliitto ei jostain syystä tarkoita käytännön seksuaalisen kanssakäymisen poissulkemista. Seksuaalinen ja moni muukaan hämmennys ei saa tilaa, koska ”mikään seksuaalisuuden historiallinen representaatio ei ole yhtenäinen, totuudenmukainen ja koherentti, vaan kontingentti, epästabiili ja osittainen” (Kekki 2004, 65). Representaatiota määrittävät siitä aiemmin kerrotut versiot, ja niin Marthan ja Antonin tapauksessa instituutio pakotetaan tulemaan lihaksi. Toisaalta *ryhmäläiset* myös kyseenalaistavat tätä käytäntöä.

<sup>29</sup> Kertojan ja tekijyyden historiallisesta ja ektrafiktiivisestä merkityksenannosta lisää luvussa 4.1.

<sup>30</sup> Berns 2009, 100. Palaan dialogin mimeettisyyteen luvussa 3.2.1.

Yksi sotilaista, Andrew tarjoutuu menemään naimisiin aviotonta lasta odottavan Maisien kanssa pelastaakseen tämän kunnian – siis tehdäkseen kuten hyvä kommunisti. Toinen toveri, Athen, vie kehitelmän vieläkin pidemmälle normatiivisen ytimestä: ”He said: ‘When the baby is born it is born to everyone – don’t you see that? It is my child and your child and Martha’s child.’” (*Storm*, 185.) Lämminhenkinen perhepropaganda puree yhteisöön, mutta romaani päättyy dramaattisesti *ryhmän* ja avioliiton jos toisenkin hajoamiseen. Andrew ja Maisie eroavat, Athen lähtee pois ja Maisie päättyy seuraavassa romaanissa prostituoiduksi.

Butler kritisoi Althusseria siitä, että vaikka tämän interpellaatioteoria ottaa huomioon ”huonot subjektit”, siis kutsuhuutojen epäonnistuneet kuulijat ja vajavaiset vastaajat, hän ei ota huomioon tottelemattomuuden (*disobedience*) ja vastustavien tai parodioivien konstruktioiden mahdollisuutta (Butler 1993, 122). Laajemminkin interpellaatioargumentteja on herjattu deterministisiksi (Lee 1990, 59). Lessingin romaaneissa epäonnisia vilisee, mitä tulee yhteiskunnallisiin instituutioihin ja ”ideologisiin valtiokoneistoihin”, sillä ensimmäiset romaanit ovat läpikotaisin ajan ja olosuhteiden, viimeiset ajanjakson ja mielenterveyden murroksen kuvausta. Heteroseksuaalisuuden toisin toistamisen ja vastustamisen suhteenkin, kuten olen väittänyt, yritystä riittää. Kertojan viljelemät ideologiset ohjenuorat ja lausahdukset ylläpitävät ja kommentoivat heteronormia: ”There is a type of woman who can never be, as they are likely to put it, ‘themselves’, with anyone but the man to whom they have permanently or not given their hearts.” (*Storm*, 46.) Kuten huomata saattaa, myös Martha itse asiassa seuraa näitä nuoria. Kuitenkin jo Marthan ensimmäinen avioliitto on helppo tulkita paitsi nöyrytykseksi heteronormatiivisen yhteisön tervehdykseen myös uhman eleeksi, sillä se on osoitettu niin monia odotuksia vastaan. Martha on vasta 19-vuotias, Douglas häntä yli kymmenen vuotta vanhempi ja kihloissa toisen kanssa; lisäksi pari inhoaa toisiaan jo ennen avioitumistaan. Myöhemmin, lapsen aikaa sitten jo synnyttyä ja Marthan harkitessa lähtöä, Mr Quest taivastelee Marthan ja Douglasin liittoa:

’For the life of me I can’t see why you married him – there must be some reason.’

’There wasn’t any reason,’ she said helplessly.

’Then you must have been in the family way.’

’I was, but I didn’t know.’ Here she began to laugh; for some reason she could not think of it without finding it absurdly funny. ‘There I was pregnant, and I didn’t know it, though everybody else did...’ (*Marriage*, 352.)

Koko liitto näkymättömine perusteineen näyttää absurdilta farssilta. Ainoalta motiivilta vaikuttaa Douglasin ennen avioitumista esittämänsä aikomus muuttaa Englantiin, mihin Marthakin kaipaa. Jo *Questissa* naima-aikeet esitetään lakonisen järjettöminä – edes kertoja ei riemuitse saadessaan protagonistinsa nalkkiin. Miksi? Koska liitto on epäonnistunut performanssi, se ei julista halua,

kiintymystä tai rakastumista, siis oikeanlaista romanssin diskurssia. Se ei millään tavoin edusta *pakollista onnellisuutta* (vrt. Voela 2011, 10). Ensimmäiset vuodet pari kaiken lisäksi viettää erillään sodan vuoksi, ja tänä aikana Martha vieraannuttaa itsensä Douglasista täysin. Onton liiton vielä ontompi toteutus suorastaan näivettää hänen lihallisen olemuksensa ja ajaa ottamaan rakastajan kuin kostoksi – niinikään tarjotun kulttuurisen mallin mukaan. Rakastaja, William, sattuu olemaan kommunisti ja sotilas Englannista. Naiseksi identifioituminen heteroseksuaalisessa matriisissa ei sulje pois kommunistiksi tulemisen mahdollisuutta, mutta Marthalla nämä kaksi asettuvat jossain määrin vastakkain. Robinsonin (1991) kritiikki Marthan ”maskuliinisesta älyllisyydestä” viitanee myös tähän vastakkainasetteluun. Martha uskoo voivansa olla ”kokonainen” ja ”yksi” vain miehen kanssa, mutta katsoo täyttymystä edeltävän ajan hedelmälliseksi kehittyä kommunistina:

There is a type of woman who can never be, as they are likely to put it, 'themselves', with anyone but the man to whom they have permanently or not given their hearts. If the man goes away there is left an empty space with shadows. [...]

Martha knew, with William gone, she was not so much lonely as self-divided. [...] But who, next, would walk into the empty space? She knew of no one; not one of the men about her imagination, or at least, not more than for a few moments of fantasy.

Meanwhile, she told herself, she must become a good communist. And she must recognize that while she had certain capacities as a communist others would always be beyond her. (*Storm*, 46–47.)

Katkelman alku on selvästi kertojan yleismaailmallista, asioiden tilaa julistavaa julkista diskurssia, teoria, jonka kertoja panee käytäntöön Marthan kautta (Lanser 1981, 152; 1992). Ilmauksella ”as they are likely to put it, 'themselves'” kertoja lainaa Marthan nimeämätöntä itsensä etsimisen diskurssia. Samalla kertoja tulee epäsuorasti osoittaneeksi sympatiaa Marthaa kohtaan, leikaten hänet hienovaraisesti irti päättömästi aviosta toiseen vaeltavien lampaiden massasta. Kertoja *heittäytyy*, kuten Robyn Warhol ja Susan Lanser asian ilmaisevat, käsittelemään Marthaa historiallisen yksilön tapaan ja luomaan julkista, sympatiat herättävää puhetta (Lanser 1992, 91). Ymmärrän tuskasi, kertoja antaa ymmärtää, kunhan puolestasi ymmärrät, että ei täällä voi olla miten vaan! Kuinka kapinallinen Martha on päätenyt tilanteeseen, jossa edelleen kuvittelee henkilökohtaisen pelastuksensa olevan kiinni siitä, että joku täyttää hänessä olevan tyhjyyden? Onko normatiivisen heteroseksuaalisuuden ilmapiiri vaikuttanut Marthaan niin, että biologiansa tuomitsemana hän kokee ensisijaiseksi tehtäväkseen olla nainen, täten miehen rakastettu ja edelleen kokonaisempi nainen, eikä esimerkiksi nainen ja hyvä kommunisti, tai hyvä kommunisti ilman sukupuolisia määreitä? Onko kaunokirjallinen rakkauden myytti tehnyt tehtävänsä niin, että tietynmuotoisesta romanssista on tullut Marthalle pakonomainen mutta mahdoton halun kohde? Seuraavassa alaluvussa käsittelem Marthan feminiinisyyden ja naiseuden kokemuksen määrittymistä

pitkälti biologian kautta. Halki sarjan Martha kuitenkin kasvattaa ja projisoi tätä feminiinisuuden hekumaa haluihinsa ja unelmiinsa miehestä, kuten vielä toisen avioliiton loppumisen partaalla, lukuisten rakkauden unioneissa pettymisten jälkeen: ”[...] why was she waiting for, in waiting for (as she knew she did) a man? Why, someone who would unify her elements, a man would be like a roof, or like a fire burning in the centre of the empty space?” (*Landlocked*, 41.) Pelastajamiehen odottaminen lamaannuttaa Marthan omaa ääntä niissä kohtauksissa, joissa hän toimii kiinteänä fokaalihahmona; hän jäätyy passiiviseksi, melankoliseksi möhkäleeksi, koska *haluaa* jotain, mihin ei usko ja jonka illuusiota halveksii.

Subjektiksi kutsumisen projekti on samanaikaisesti identifioitumista ja ryhtymistä sekä kieltäytymistä ja ulos sulkemista. Stuart Hallin mielestä Butlerinkin teoria rakentaa identiteettejä juuri ”poissulkemisen” kautta, mikä aiheuttaa sen, että syntyy keskeneräisiä identiteettejä, kuten jälkistrukturalistisessa teoriassa yleisemminkin katsotaan (Hall 1999, 269). Palataanpa vielä Marthan ensimmäiseen heteroyhteisön interpellaatioon, debyyttitanssiaisten kohtaukseen, jossa Martha tanssii Billy van Rensbergin kanssa: ”She was *not herself*, she was *obedient to that force*, which wore Billy’s form and features; and to others it seemed like she was as helpless to move away from him as he was reluctant to let her go. (*Quest*, 103; kurs. PK.) Kertoja kiittää Marthaa onnistuneesta performansista: hyvä, näyttää aivan konventionaaliselta, mainio riippuvuussuhde! Martha, joka ei ole aiemmin heilastellut, puolestaan kokee vielä tässä kohtaa menettävänsä jostain itsestään juuri heteroseksuaalisen kaavan mukaisessa kanssakäymisessä, kun myöhemmin asetelma kääntyy ympäri (vrt. edellisen sivun katkelma *Stormista*). Hänen kuvataan antautuvan jollekin anonyymille voimalle, jolla on miehen piirteet. Yhtäaikainen tiedostamisen ja suostumisen tila luo ristiriidan, jonka kanssa Martha on kamppaileva vielä pitkään. Tämän ristiriidan voi nähdä yhtäaikaisten ideologisten interpellaatioiden kulminoitumisena ja sen aiheuttamana kiinteän subjektin hajoamisena (Butler 1993, 122). Heteroseksuaalisuus siinä missä muutkin identiteetit on *ihanne*, joka ei koskaan pysty performoimaan itseään täydellisesti (emt., 125). Martha toimii normalisoitujen pääpiirteiden mukaan, muttei noudata yksityiskohtien kuria (vrt. Foucault 1980, 157). Samalla hän on kertojan vahtimana jumissa siinä paradigmassa, jossa yksilö on pysyvä *itse*. Teot kuitenkin määrittävät Marthan itseyttä, joten omasta kaavasta poiketessaan hän näyttäytyy ei-itseenään. Näennäisen malliperformanssin kautta syntyy melankolinen seksuaalisuus: Martha yrittää sosiaalisten ja käytännön pakotteiden kautta samastua johonkin, jonka tai minkä on menettänyt (Butler 2006, 129). Samuus ei ota syntyäkseen, ja jos onkin, se näyttäytyy vääränä tai epämiellyttävänä. Martha ei ole *kyllin hyvä* avioliitoissaan ja jää tästä syystä jatkuvasti *toiseksi*,

peräti kahden normiston ulkopuolelle tai ainakin rajalle: humanistisen tradition itseyden ja eheyden normiston sekä yhteisön edustaman heteroseksuaalisen – halun ja käytännön – ykseyden rajalle.

Urheilukerhon haasteet Martha kohtaa ensimmäistä kertaa samassa valkoisessa leningissä, joka yllään epäonnistui Van Rensbergien tanssiaisissa. Molemmilla kerroilla puku sotkeutuu kuraan ja jälkimmäisellä repeää liitoksistaan, joihin sen on ommellut Marthan sijaan normeista perillä oleva Donovan. Urheilukerho (*Sports Club*) toimii romaanien varsinaisena heteroseksuaalisuuden leikkikenttänä, jonne jokainen naimaikäinen kutsutaan, jossa heidät testataan ja jossa he harjoittelevat heteroseksuaalisia käytäntöjä ja kokeilevat viehätysvoimaansa toisiinsa. Urheilukerhon perustajien ”jengiä” kuvataan romaanissa ainakin susilaumaksi, barbaareiksi ja berserkeiksi: ”[T]hey were barbarians; but they must be given reverence, for one day [...] they would be the grave and *responsible fathers of the city, and these girls their wives.*” (*Quest*, 208; kurs. PK.) Urheilukerhon funktio on selvä: se on paikka, jossa kaikki mainitsemisen arvoinen, virallinen ja epävirallinen tapahtuu – koko yhteisön silmien alla. Urheilukerho-jaksoissa vallitsee usein unenomainen mukaansatempaavuuden tunnelma, ja juuri Urheilukerholla Marthalla on tapana ”huomata tekevänsä” jotakin: ”[S]he sat down [...] and reminded herself that ‘millions of women’ would envy her, but was unable to find pleasure in the thought. [...] She wished herself back in bed. At the same time, she observed herself chatting brightly, her face stretched in a smile, just like the few other girls that remained [...]” (*Quest*, 291.) Tässä mielessä heteronaisen interpellaation voi nähdä osin myös onnistuvan ja Marthan ikään kuin *ajautuvan* tai *päätyvän* käyttäytymään normatiivisen feminiinisesti, joskin korostetun koneistetusti: kasvot ”venyvät” hymyyn ja Martha ”tarkkailee itseään rupattelemassa” kuten kaikki muutkin. Sodan kynnyksellä nuoret edelleen kokoontuvat Urheilukerholle kuuntelemaan samoja lauluja, tanssimaan samoja tansseja: ”The band again struck up ‘Tipperary’. Then it slid into dance tune. No one moved. [...] Silence. But they could not stand there indefinitely; nor could they go home.” (*Marriage*, 160.) Heteroseksuaalisen esileikin performanssi jähmettää Marthan fyysiset ilmeet ja eleet. Hän ei koe edustavansa ”miljoonia naisia”. Kun miesten ja naisten välinen leikki, joka on kietoutunut muuhun sosiaaliseen ja yhteiskunnalliseen elämään, jää ainoaksi säikeeksi suuren säikähdyksen vuoksi, sen kolkkous ja käsittämättömyys valkenee muillekin.

### 3.1.2 Vapaa epäsuora Martha ja feminiinisen häiriköinnin diskurssi

[...] Well, then, I'll show him! The showing him consisted in making the dress and herself as attractive as she knew how. It was not until she realized that she remembered the moment when she had felt he might be thinking that she had come to him as a man, and not as a person in that romantic thing, a communal settlement. (*Marriage*, 62.)

Psykologisen realismin kenties suurin paradoksi on se, että se tavoittaa ”toden tunnun” illuusion keinoin: kuvaamalla sellaisia mielten soppia ja ajatuksia, joita hahmot eivät jaa muiden kanssa (Cohn 1983, 6–7). Psykokerronnassa (*psycho-narration*) yhdistyy kaikkietävän kertojan raportoiva ote ja sisäisen monologin kuvallisuus (emt., 11). Lessingin varhaistuotannon tyyliä on kuvattu usein psykologiseksi realismiksi<sup>31</sup>, siis syväpsykologiseksi proosaksi, joka painottaa sisäisen ja yksityisen ilmaisua. Lessingillä psykologinen realismi toimii siten, että tarinan tapahtumia ja hahmojen mielten liikkeitä esitetään ikään kuin siinä järjestyksessä, jossa ne ilmaantuvat tarinaan. Kertoja ei kysy eikä kertojalta kysytä, onko uudelle idealle tai aktille tilaa, vaan ajoittain tapahtumat ja teemat kietoutuvat yhteen ja myös henkilöiden tajunnankuvaus hektistyy. Fokaalihahmoja, pääasiassa Marthaa, ryöpyttävät politiikka, perhesuhteet, rakastumiset, epätydyttävä seksielämä, raskaus, identiteettikriisit, ruumiintoiminnot ja sota, kaikki rinnan ja limittäin. Marthan mieli ja maailma ovat kaaoksessa – ja voimantuntoinen kertoja koettaa panna niitä järjestykseen siinä aina onnistumatta. Sympaattisissa ja subjektiivisissa hahmojen sisäisten maailmojen kuvauksissa ”psykologisen realismin voisi väittää toimivan tiedon saamisen takaamiseksi” (Morris 2003, 117). Lessingin psykologiselle realismille on tyypillistä kerronta, jossa, kuten Cohn asian ilmaisee, kertoja ohjaa lukijan huomion pois yksittäisten hahmojen äänistä omiin artikulaatioihinsa, diskursiiviseen informaatioon, joka toimitetaan lukijalle hahmon selän takana (Cohn 1983, 25). Tämä on nähdäkseni vallitseva olotila romaaneissa *Martha Quest*, *A Proper Marriage* ja *A Ripple from the Storm*.

Usein psykokerronta siis vain lainaa tapahtumia tai tuntemuksia henkilöihahmoilta, mutta toisinaan se on *vapaata epäsuora esitystä* (*free indirect discourse*; *FID*) eli diskurssia, jossa kertojan ja hahmon välisen suhteen ja etäisyyden määrittely monimutkaistuu näiden äänten sekoittuessa. (Morris 2003, 115–116.) Kathy Mezei näkee *FID*:n potentiaalisena feministisenä diskurssina ja binäärioppositioiden työmaana, jossa vaiennettu saa äänen ja syrjityt ja syrjiäjät ottavat mittaa toisistaan (Mezei 1996, 70–71). Toisaalta Mezein mielestä *FID* on kertojan tapa *tahallisesti*

---

<sup>31</sup> Psykologista realismia ei ole juuri määritelty, mutta ymmärrän sen autenttista tajunnankuvausta jäljittelevänä, syväluotaavana kerrontana, joka seuraa ”uskottavasti” ajatuksenjuoksua ja on muodoltaan usein poukkoilevaa. Psykologinen realismi keskittyy sisäiseen ja yksityiseen (ks. esim. Pratt-Smith 2009; Morris 2003, 117), mutta voi nähdäkseni toimia myös mielten välisenä, sosiaalisia suhteita psykologisoiden.

delegoida vastuu henkilöahmolle (emt., 68), mutta nähdäkseni tämä on vain osa totuutta. Pikemminkin katson, että kertojan diskurssin kanssa risteävien äänien kuulumista edesauttaa implisiittiseksi tekijyydeksi tai kokonaismerkityksen normatiiviseksi pohjaksi mielletävä äänetön, joka tosin tulee Marthan tarinan tapauksessa usein lähelle autoraalista kerrontaa (vrt. Booth 1961, 151–152). Kun kertoja menettää hetkellisesti täydellisen otteensa ja osoittaa näin epistemologisen rajallisuutensa, sen ironisuus paljastuu defenssiksi radikaalimpien arvojen paljastumista kohtaan. Myös Lanser näkee FID:n kokonaismerkitysten diskurssina, joka ”mahdollistaa hahmon havainnoinnin tavalla, jossa kertojan osallistuminen on monitulkintaista”. Kyse ei kuitenkaan ole vain kertojan ja hahmon diskurssien vuorottelusta tai valtataistelusta, vaan FID on myös tekstuaalinen pinta, auktoriteetti ja kirjallinen konventio itsessään. (Lanser 1992, 74.) Yhtä kaikki FID siis näyttäytyy feministisille narratologeille ideologisena muotona, jonka kautta luetaan paitsi kertojan ja hahmon näkemyksiä myös myös laajempaa eetosta. Seuraavaksi tarkastelen kertojan vallankäyttöä ja normatiivisuutta parin diskursseja sekoittavan esimerkin avulla romaaneista *Quest* ja *Marriage*.

Perhetuttava Donovan valmentaa Marthaa tunnollisesti tämän ensimmäisiin Urheilukerhon tanssiaisiiin, mallaa muodikasta mekkoa ja opettaa sopivia ilmeitä, eleitä ja ryhtiä (*Quest*, 196–198). Martha on tullut tietoiseksi vartalonsa viehättävyydestä, potentiaalista normatiivisen heteroseksuaalisuuden työvälineenä ja kulttuurisena konstruktiona laajemminkin. Hän näkee vartalonsa potentiaalin muodista pois olevana mutta voimakkaana lapsentekokoneena ja halun kohteena. Hän rakastaa kauniita vaatteita, vertaa itseään muotilehtien kuviin, mutta samalla kieltäytyy lahjoittamasta ruumistaan näihin tarkoituksiin:

Soon she fell to inspecting her own body according to that other standard, 'long, lean, narrow,' but it was difficult to respect that standard when she saw herself naked, and soon, with frank adoration, she fell into a rite of self-love. Her limbs lay smooth and light in the water, her tights seemed to her like two plump and gleaming fishes, she scattered water over her white belly, and watched the drops fall like rough jewels and slide to a perfect quivering silver globule in her navel. Meantime, her body lay unmoved and distant, congealing into perfection under the eyes of this lover; Martha thought of Mrs. Gunn's groaning sweating body, and was fiercely grateful for her own; she thought of the ugly scar across her mother's stomach, and swore protectively to her own that it would never, never be so marred; she thought of Mrs. Van Rensberg's legs, and with tender reassurance passed her hands over her own smooth brown legs, murmuring that it was all right, all right, nothing would harm them. (*Quest*, 199.)

Kylpykatkelmassa Martha näyttäytyy erityisen feminiinisessä valossa, naiseuttaan ja naisellisia piirteitään ihailien, vaikka useimmiten suhtautuu naisten kategoriaan hyvinkin kriittisesti. Tiukan autoraalinen kertoja hellittää otettaan juuri tästä syystä ja tarjoaa Marthan ajatukset ja tuntemukset



luettavaksi. Ne eivät näytä uhkaavan heteronormia: saahan nainen ihailta itseään naisena. Jakso poikkeaa sarjan ensimmäisten osien sosiaalisen Marthan kuvauksesta, joka on usein ironisoivaa ja nytkähtelevää, ikään kuin kaikki päähenkilön sanomiset ja tekemiset olisivat hieman nurinkurisia ja perusteettomia tai ristiriidassa toistensa kanssa. Yksin kehonsa ja ajatustensa kanssa oleva Martha on rennompi, avoimempi ja iloisempi kuin jatkuvaa sosiaalista ja itsereflektointia harjoittava Martha, josta etenkin potentiaalisissa heterohalun kohteeksi joutumisen tilanteissa kasvaa varsinainen räyhähenki.

Kuten kylpykohtauksesta sittemmin käy ilmi, Marthan tajunnanvirta pääsee kertojalta karkuun, kun oman naiseuden jumalointi muuttuu äitiyden vastustamisen mantraksi: ”[S]he [...] swore protectively to her own [body] that it would never, never be so marred” ja ”with tender reassurance [she] passed her hands over her own smooth brown legs, murmuring that it was all right, all right, nothing would harm them.” (*Quest*, 199). Sarjan myöhemmissä osissa vapaan epäsuoran esityksen ja Marthan tajunnanvirran puhtaammat jaksot yleistyvät ja onnistuvat romaani romaanilta valtaamaan kerrontaa lisää. Toisessa romaanissa kuvataan tilanne, jossa Martha on joutumaisillaan edellä kuvatun kaltaisen hurmostilan valtaan, mutta tällä kertaa suojeleusloitsut kohdistuvat hänen sisällään kasvavaan lapseen:

[...] Martha cupped her hands protectingly over her stomach, and murmured to the creature within that nothing would be allowed to harm it, no pressure would deform it, freedom would be its gift. She, Martha, the free spirit, would protect the creature from her, Martha, the maternal force; the maternal Martha, that enemy, would not be allowed to enter the picture. It was as one independent being to other that Martha spoke; and her hands on her flesh were light, as if this pressure might be an unforgivable imposition. (*Marriage*, 148.)

Mutinat ja lupaukset ovat tunnistettavissa samaksi liikituksen diskurssiksi kuin kylpykohtauksessa, samoin vartalon hyväily ja suojele omilla käsillä. Katkelmia yhdistää myös visu kiinnittyminen naisvartaloon ja biologiaan. Kertojan edustaman alkuperähumanistisen, essenssiä tavoittelevan materiaalisen ”ideologian” mukaisesti sukupuoli esitetään ruumiiseen sijoittuvana, mutta vapaan epäsuoran esityksen kautta esiin pääsee myös Marthan tietoisuus kehostaan merkittynä ja merkitseväenä. Simone de Beauvoirin mukaan ”ruumis on tilanne”, ja eräiden tulkintojen mukaan nainen on oikeastaan ainoa (merkitty) sukupuoli, kun taas miehet sijoitetaan universaaleiksi toimijoiksi ruumiillisen yläpuolelle (Butler 2006, 57; 59; Moi 2008, 260). Tässä jälkimmäisessä kohtauksessa Marthan oma, aiemmin kerronnasta vapautuneeksi lukemani diskurssi kääntyy häntä vastaan, sillä lapsettomuuden periaate ja reproduktiokapina on nielty, lapsi pantu alulle, ja kiukutteleva protagonistista joutuu näin ollen määrittelemään itsensä ja kapinansa uudelleen. FID on

tässä siis paitsi kertojan ja hahmon diskursiivisen auktoriteetin ja äänen vuorottelua (Lanser 1992, 74), myös dialogia, jossa vastapuolet eivät ehkä kohtaa suoraan, mutta joka pakottaa molemmat uusiin asemiin. Jo ennen kuin tietää olevansa raskaana Martha käy kummallista sisäistä taistelua avioliitosta, rakkaudesta ja äitiydestä. Pian häämatkan jälkeen Douglas tuntuu enää nimellisesti aviomieheltä, ei rakastajalta: ”But already that image of a lover that a woman is offered *by society*, and carries with her so long, had divorced itself from Douglas.” (*Marriage*, 40; kurs. PK). Samaan aikaan vouhotus muusta valkoisen yhteiskunnan sääntelemästä, kuten lisääntymisestä ja ehkäisystä, nostaa normikriittisen protagonistin kapinaan: ”[She] could not now say what for the moment was true: that she wished she were like that native woman who was expected to have a baby every year.” (*Marriage*, 42.) Jälleen näyttää siltä, että kertoja sympatisoi päähenkilöään tämän biologisen ”heikkouden” hetkellä – vauvakuume saa näkyä, sillä se luotsaa kohti luonnolliseksi normalisoitua biologista sukupuolta ja sen kautta määrittynyttä halua, jolle moderni yhteiskunta ja heteronormatiivisuus rakentuvat (ks. myös Jackson 2006b).

Martha on fokaalihahmona läsnä kerronnassa miltei jatkuvasti etenkin kahdessa ensimmäisessä romaanissa. Hän ei välttämättä pysty puuttumaan siihen, miten hänen tekemisiään, sanomisiaan tai arvojaan representoidaan, mutta kertojan ironisoiva ote paljastaa Marthan olevan läsnä, kerronnan itsetietoisena kohteena. Mitä näkyvämpi ja idiosynkraattisempi kertoja on, sitä hanakammin se piilottaa hahmon aatokset rakentaakseen omat versionsa niistä (Cohn 1983, 25). Cohn erottaa toisistaan *suhtaisen* ja *epäsuhtaisen* kerronnan (*consonant/dissonant narration*), joista ensimmäisessä kerronnan kohdehahmo on lähellä ja kertoja ikään kuin pitää tämän puolia. Epäsuhtaisessa kerronnassa etäisyys hahmon ja kertojan välillä on selkeämpi ja näkyy usein juuri ironisointina. (Emt., 26.) *Children of Violence* -sarjassa kerronta muuttuu sitä suhtaisemmaksi, mitä pidemmälle edetään – ainakin mitä ideologiaan tulee. Olen jo osoittanut kertojan ironisoivan, sympatisoivan ja määrittelevän Marthan tekemisiä ja haluja. Näytin, kuinka Marthan ääni ajoittain pääsee pakoon normatiiviselta kertojalta ja kuinka kertoja lopulta kääntää Marthan oman diskurssin tätä itseään vastaan, kun jotain ei-toivottua on päässyt lipshtamaan ilmoille – ja kun realistinen konventio samalla paljastuu ideologiseksi. Luvussa 4 käsittelen tätä ilmiötä Marthan ja kertojan moraalisen, emotionaalisen ja ajallisen lähentymisen kautta.

Olen tässä luvussa lisäksi käsitellyt Marthan sukupuolen ilmaisua ja kokemusta ruumiiseen ja fyysisyyteen kiinnittyneenä. Mutta tarina ei pääty tähän, eikä pääty kertomuskaan. Myöskään identiteetti-projekti ei tyssää sukupuolen määrittelyyn, eikä sukupuoli tule valmiiksi ennen seksuaalisuuden kategorisoimista. Judith Roof (1990) on kritisoinut aviojuonia ja muita

”heteroseksuaalisia kertomuksia” siitä, kuinka niissä *kertomus* ideologiana toistaa itseään. Kertomuksesta ei voi puhua ilman kertomusta, ja samoin kuin kertomuksen alkuperän myös heteroseksuaalisuuden alkuperän määrittely-yritelmät tuottavat tautologiaa. (Roof 1990, xvii–xviii.) Vaikka kertoja pilkkaa Marthan kapinaa ja pyrkii suistamaan Marthan omat feminiinisen riemun kuvaukset raiteiltaan, se ei pysty pysäyttämään syklistä juonta, jossa mikään ei pääty häihin tai lapsen saamiseen tai edes ala niistä. Myös Marthan toinen avioliitto on vitsi, vaikka kulttuuriset mallit, sekä sosiaaliset että rakkaista romaaneista opitut, pitävät yllä myyttistä käsitystä avioliitosta: “[...] Martha shrugged. The shrug said everything about the marriage. ‘Why should I bother when it’s not a marriage at all?’ (Yet outwardly she was affectionate and compliant with her husband.) The truth is, she concluded, *he’s still married to Grete.*” (*Storm*, 247; kurs. PK.) Marthan mielessä on sinnikäs mutta artikuloimaton mielikuva onnellisesta, yhteenkuuluvuuteen perustuvasta rakkausavioliitosta, vaikka halki sarjan avioinstituutio on ja on ollut jatkuvan halveksunnan ja ymmärtämättömyyden kohteena. Rakkaus, toveruus, romantiikka, erotiikka ja tyydyttävä seksielämä kiteytyvät avioliiton ideaan, jota imperialistinen yhteisö ja autoraalinen kertoja ylläpitävät. Martha kokee seksuaalisen kanssakäymisen Antonin kanssa vastenmielisenä (“She had learned to protect herself against him sexually”), ja luontonsa vastaisena (“Martha was not a woman who could ever use such phrases as ‘the sexual side of marriage’.” [Emt.; kurs. PK.]). Toisaalta hän ei koe voivansa erottaa sitä avioliitosta, jonka romanttisella idealla kiusaa itseään. Vasta sodan loputtua naimisissa oleva Thomas ja suhde hänen kanssaan herättävät Marthassa haltioitunutta kiintymystä ja halua – rakkautta? Tätä kuvataan sielunkumppanuuden sekä *itsensä* löytämisen kautta:

And in any case, what was this absolute giving up of herself, and his need for it? What was the prolonged almost unbearable look at each other, as if doors were being opened one after another inside their eyes as they looked? – how was it that she was driven by him back and back into regions of herself she had not known existed, when in any case, she had judged him at the time he had first approached her as: ‘No, he’s not the right one?’ (*Landlocked*, 125.)

Lynne Pearcen (2007, 135) mukaan sotien jälkeinen moderni romanssi on klisee. Romanttisen rakkauden kertomus on muiden *suurten kertomusten* mukana kuollut, mutta yksilöt voivat ja ennen kaikkea kaipaavat silti kokea rakkautta. Hajoavan subjektin aikana kasvaa suuri ja epätoivoinen halu antaa ”rakkauden lahjana” tuo ainoa, mitä vielä jäljellä on – itsensä. Varhaisempana rakkauden lahjan paradigmana Pearce pitää itsensä uhraamista, mikä on erityisen ominaista sodanaikaisille romansseille (emt., 110). Mrs Quest on toimiva esimerkki tästä: ”There was something in her that liked her husband’s mockery, that needed it. Something older, more savage [...]” (*Marriage*, 82.) Moderni rakkauden lahja puolestaan konkretisoituu missäpä muussakaan kuin seksissä: 1950–60-

lukujen romansseissa seksi ja seksuaalisuus näyttäytyvät yhä voimakkaammin paitsi romanttisen rakkauden ilmaisumuotoina myös identiteetti-projekteina ja itsensä aktualisoimisena (Pearce 2007, 135–136). Niin Marthakin saavuttaa ”rakkauden” tyydyttävän seksisuhteen kautta. Romaaneista lempeä oppineen sankarin pääsee yllättämään ilmiön lihallisuus ja salakavaluus. Lisäksi kertoja on kyvytön kuvaamaan rakastavaisten yhteyttä muuten kuin kuluneiden konventioiden mukaan, silmien ja ovien aukenemisen kielellä, mutta *antautumista* viileä kertojakaan ei voi paeta. Siinä missä Marthan yksinäisyys on euforiaa oman ruumiin kanssa ja kaipuuta kokonaisuuteen, todellinen, intohimopohjainen rakkaus on se, mikä mahdollistaa hänen tulla kokonaiseksi – toisen kautta: ”Here she was ‘herself’, no one put pressure on her. Even when Thomas did not come, she returned happy, and [...] armed, against Anton.” (*Marriage*, 140.) Thomasissa Martha löytää ”itsensä”, ja samalla hän on tämän rakkauden kautta turvassa arjen teennäisiltä koitoksilta. Romanssi Thomasin kanssa jää lyhyeksi maan ja pakolaisten epävakkaan tilanteen vuoksi, mutta Thomas jää kummittelemaan Marthaan rakkauspintymänä:

I’ve become one of those women that used to frighten me! I’ve got a dead man. Like my mother. Like Mrs Talbot. Like Maisie. I say to myself ‘Thomas’ as if that there were an end of it! What does it mean? I say ‘Thomas’ and – play with Jack! Except you can’t possibly use the word play, for anyone so desperately singleminded as Jack. (*City*, 77.)

Slavoj Žižek esittää dokumentissa *The Pervert’s Guide to Ideology* (2012), että ”katastrofi on epätoivoinen manööveri ikuisen rakkauden illuusion pelastamiseksi”. Tämä pätee etenkin fiktiossa, jossa näennäisen ulkopuolisesta syystä lakannut romanssi on todellisin, tehokkain – ja ideologisin, sillä se jättää vaalittavaksi muiston ja ihanteen. Käytännön esimerkkinä Žižek käyttää *Titanic*-elokuvaa (1997), jossa jäävuori tulee seurapiirineito Rosen ja köyhän taiteilijan Jackin väliin. Jack kuolee, ja Rose saa rauhassa vaalia hänen muistoaan loppuelämänsä. Todellisuudessa suhde olisi Žižekin mukaan pian kaatunut materiaaliseen mahdottomuuteensa: muutama viikko kuumaa seksiä, sitten luokkaeroon havahtuminen. Thomas, työväenluokan juutalainen pakolainen, sanoo Marthalle heidän tavatessaan uudestaan: ”You look prettier when I had you. [...] Yes, girls like you need a lot of serious love-making to keep you in shape.” (*Landlocked*, 249.) Kommentti ei kieli syvällisestä sielujen yhteydestä. Silti tai juuri siksi Martha muistelee Thomasia rakkautensa kiteytymänä vielä vuosikymmeniä myöhemmin.

### 3.1.3 Äitikortti

From her white and feminine body she, Martha, had emerged – that was certainly a fact! She could remember seeing her mother naked; beautiful she had been, a beautiful, strong white body, with full hips, small high breasts – the Greek idea of beauty. [...] Those hands had tendered her, the baby. Well, then, why could her mother not resurrect that woman in her and speak the few simple, appropriate words? (*Marriage*, 128.)

Lessingin tuotannossa on tematisoitu paljon äitiyden ja reproduktion kysymyksiä, ja niiden merkitystä on tutkittu feministisistäkin näkökulmista. Esikoisromaanissa *The Grass Is Singing* (1950) päähenkilö abjektoi, siis sulkee kuvotuksen pakottamana elämänpiirinsä ulkopuolelle alkuasukkaat ja näiden näyttävät äitiyden esitykset ”oman identiteettinsä varjelemiseksi” (Frampton 2009, 17). Sherah Wells lukee useiden erilaisten äitiyden diskurssien neuvottelevan keskenään myös *Children of Violence* -sarjassa: Marthan äititrauma ja tätä kohtaan tuntema vastenmielisyys määrittävät hänen omaa äitiyttään, ja näin autenttinen, vaistomainen äitiys joutuu vastaamaan kulttuurisesti tuotettujen äitikonstruktioiden haasteeseen (Wells 2011, 7–8). Äitiyden kuvat vaikuttavat tuhoisilta ja vastenmielisiltä, synnyttämiseen liittyvä medikalisaatio ja tarkat ”tieteelliset” lapsenhoito-ohjeet naurettavilta (emt., 9). Tämä on ehdottoman tärkeä havainto, ja nähdäkseni viettien ja kulttuuristen tulkintojen ristiriita pätee muissakin Marthan sukupuolta ja seksuaalisuutta määrittelevissä kysymyksissä. Jo Robinson (1991, 62) nostaa esille saman kulttuurisen pelon ja vaistomaisen halun välisen ristiriidan – ja peräti siteeraa Butleria kyseenalaistaessaan sukupuolen tai reproduktion luonnollisuuden (emt., 63). Robinsonin mukaan ”siirtokunnan konventionaalinen viisaus vaatii, että kun nainen kerran astuu reproduktion kehään, siitä ei ole poistumista” (emt.). Vaikka lisääntyminen onkin paitsi modernin ja sivistyneen yhteiskunnan säännelty velvollisuus ja äitiys luonnollistettu ilmiö (Roof 1996, xvii; Carroll 2012, 100–101), instituutioista erotettuna se on jo ”liian luonnollista”, jollakin tapaa alkukantaista ja eroa tekevää.

Marthalle raskausaika on sekä kasvattavaa että traumaattista, äitiys epätoivonsekaista ja halutonta. Martha joutuu raskautensa myötä käsittelemään kompleksista suhdetta omaan äitiinsä, jonka kanssa hän ”ei koskaan kykene tunnetason yhteyteen, koska he eivät koskaan ole sama ’nainen’, ’äiti’ tai ’matroona’ samanaikaisesti” (Wells 2011, 8). Samalla hän joutuu kohtaamaan omat hämmentävän ristiriitaiset halunsa, niin sanotun vauvakuumeen, ja luomaan uuden äitiyden diskurssin (emt., 8; 10). Tätä etsiessään hän jopa palaa hetkeksi lapsuuden idealisoituun äitikuvaan, josta palaa varsin pian takaisin katkeruuteen: ”Well, then, why could her mother not resurrect that woman in her and speak the few simple, appropriate words?” (*Marriage*, 128.) Lapsen synnyttyä ja Douglasin

lähdettyä sotaan Martha on yksin, maitoa ei tule, eikä lapsi syö muuta. Tilanne on kuin naturalistis-feministinen kiiltokuva: orjuutettu nainen hukkaamassa potentiaaliaan tilanteessa, johon on ajautunut yhteiskunnan pakottamana – ja josta ei yhteiskunnan pakottamana myöskään pääse pois. Mutta Martha onkin emansipaation esikuvallinen sankarihahmo, sillä lopulta hän päätyy hylkäämään ensimmäisen aviomiehensä Douglasin ja tyttärensä Carolinen, kuten lupasi: ”She, Martha, the free spirit, would protect the creature from her, Martha, the maternal force.” (*Marriage*, 148.) Äitiys ja lapsen kanssa kaksin oleminen kuvataan hyvin henkilökohtaisena, mutta uuvuttavana, onttona ja epäkiittollisena kokemuksena:

She stretched out one fist and spread it into a shaft of yellow light that swam with golden dust; the small fingers moved wildly, then clutch! They shut on nothing. Caroline looked down, puzzled, at her empty palm. She tried again; her hand went clutch! clutch! at the mote-filled sunlight.

[...]

Martha shut her eyes and tried to sleep again. She could not. There was this band of tension, felt deeply as a web of tight anxiety, between her and the child. Every moment, every sound Caroline made reverberated through Martha. Relax! said Martha to herself, but she felt tension in every limb. (*Marriage*, 262.)

Ensin Martha on hiljaa, ja kaksinolon kuvaukseen liittyy voimakkaammin Carolinen auringonmetsästysleikin onomatopoeettinen diskurssi kuin Marthan oma ääni. Huitovasta imeväisestä syntyy hellyttävä kuva, joka teilahtuu kireän, kovan ja ärtyneen, varsin epä-äidillisen Marthan tunnekuvaukseen. Vastaavanlaista turhautumisen kuvausta on romaanissa enemmänkin, ja harvat hellyyden hetket liittyvät Carolinen suojelemiseen Marthalta itseltään. Katkelma jatkuu vielä: ”And yet, during those three days while Caroline had been with her grandmother, Martha had slept, waked, gone about living as if Caroline did not exist, had never existed.” (Emt.) Väsymys tuntuu lamauttavana, ruumiillisena uupumuksena *jäsenissä*, eikä Marthalta tule riittävästi maitoa. Näin myös äitiyden, kuten aiempi itseisarvoisen naiseuden, esitystapa on nimenomaan kehoon sidottu. Hurmoksen puuttuessa Marthan ääni jää vähälle, ja tilanteen kuvaus pysyy pääosin kertojan kontolla. Vasta rentouttavassa kylvyssä Martha kohtaa jälleen itsensä – kehonsa: ”How lovely to wear so little, to feel her brown smooth limbs coming out of the slip of coloured linen; she was all free and on her own again, she was light and supple, and the stains and distortions of pregnancy belonged to another epoch.” (*Marriage*, 263–4.) Ja jälleen kerran kertoja innostuu, nappaa kiinni tästä avoimuuden tilasta ja koettaa houkutellessa Marthasta esiin kotiäidin: ”How lovely then to wash the little girl, and see her in her fresh pretty cotton dress [...]” (Emt., 264.)

Lapsesta ja näistä jännittyneisyyden tiloista Martha myöhemmin etäännyttää ja eristää itsensä. Kun hän *Landlockedissa* vierailee vanhempiansa luona ja kuulee Carolinen äänen viereisestä huoneesta,

Marthan reaktio kuitataan lyhyesti: ”Martha’s heart went small and tight; she fixed her smile neatly across her face, and went into the living-room, on tip-toe.” (*Landlocked*, 48.) Tämän jälkeen kertoja raportoi Carolinen läsnäolosta (”[Caroline] was swinging from the burglar bars: ’Who is that lady, Granny, who is that lady?’” [*Landlocked*, 51]), muttei palaa Marthan tuntemuksiin. Aiemmin biologista lisääntymisen tarvetta ja raskaana olemista lähestytään suorastaan alkukantaisen kuvaston kautta. ”Biologisen naiseutensa” hetkinä Martha kokee yhtyettä alkuasukasnaisiin, ei aviomieheensä tai rooliinsa vaimona tai äitinä (ks. Wells 2011, 10). Näin avioliiton oikeutus rakkauden järjestyksenä kyseenalaistuu, ja heteroseksuaalisuus kutistuu merkitsemään lähinnä instituutiota ja sosiaalista sopimusta. ”Naiseus” määrittyy binäärimallia mukailleen välittömän biologisen kokemuksen ja ruumiillisuuden kautta, kun taas ”äitiys” on riisuttavissa oleva rooli. Caroline sentään kohdataan vielä, nimittäin vieraan lapsen hahmossa ydinaseita vastustavassa mielenosoituksessa viimeisessä romaanissa:

On the very first Aldermaston, a tall pretty girl had wheeled a pushchair with a baby in it, and carried a small square of card wih said: Caroline Says No.

Did it matter a damn what Caroline said? Well, this concourse of people paid tribute to all proposition that it did matter what Caroline said: against all reason and probability. (*City*, 423.)

Maailmantuska ja Marthan jälkiviisas syyllisyys yhdistyvät alitajunta- ja historiatietoisien kertojan havainnoissa. Kertoja puhuu nyt yltiöautoraalisesta asemasta käsin<sup>32</sup>, jolloin Caroline ikään kuin *ilmesty* Marthalle ja lukijalle, mutta nimeen liittyviä merkityksiä ei millään tavalla eksplikoida. Tilanteen julkinen pessimismi on käsinkosketeltavaa: mitään ei ole tehtävissä ja marssikin tuntuu yhdentekevältä. Välinpitämättömyyden ja vastuunkannon ambivalentti suhde kietoo yhteen poliittisen aktivismin kuvauksen ja Marthan menneisyyden kummittelun. Molemmat näyttäytyvät loputtoman suhteellisina ja merkitykseltään epästabiileina. On yhdentekevää, kysytäänkö ”mitä voi tehdä?” vai ”mitä olisi pitänyt tehdä?”. Caroline on taakse jäänyttä elämää, ja sopii vain toivoa, ettei häneltä kysytä. Palaan menneisyyden ja nykyisen subjektikokemuksen suhteeseen luvussa 4.1.1, jossa käsittelen ilmiötä etenkin kertomuksen muotoisen merkityksenannon kautta.

---

<sup>32</sup> Palaan Marthan, kertojan ja tekijän äänen lähentymiseen luvussa 4.

### 3.2 Seksin ja tekstin performatiivinen panos

In the books, the young and idealistic girl gets married, has a baby – she at once turns into something quite different; and she is perfectly happy to spend her whole life bringing up children with a tedious husband. (*Marriage*, 268.)

Koska totuus tai todellisuus ei ole essentialistisesti määriteltävää vaan äärimmäisen tulkinnanvaraista ja kontekstisidonnaista, myös todellisuuden toisintamiselle asetettu realistinen ihanne näyttäytyy helposti vain formaalina kehikkona, jonka sisällä kaikki ”todellisuuden” elementit muuttuvat paradoksaalisesti keinotekoisiksi (Lee 1990, 5). Retorisesta näkökulmasta realistiseen ja muuhun kaunokirjalliseen kerrontaan pätee valikoitumisen rajoite, sillä kertojan raportointi väistämättä suodattaa kertomusmaailmasta tietyt seikat sekä vielä esittää nämä tietyistä näkökulmasta (Phelan 2005, 114–115). Tästä syystä realismin objektiivisuus on oksymoron. Pam Morrisin mukaan realistinen romaanin lukemisen tulisikin olla eräänlainen *performatiivinen panos* (*performative investment*), jossa tietoa saavutetaan kahden oleellisen ymmärtämisen asteen kautta: yhtäältä on ymmärrettävä se, että totuus on suhteellista ja toisaalta se, että realistinen romaani on representatiivinen taidemuoto. Tähän suostuminen on osa sitä kommunikatiivista sopimusta, joka ylipäättään mahdollistaa tiedon saamisen maailmasta. (Morris 2003, 10, 132.) Tuotetun todellisuuden – tai totuuden – ymmärtäminen on siis kognitiivista toimintaa. On voitava tuottaa, ymmärtää ja uudelleen esittää erilaisia performansseja, jotta tiedon kulku jatkuisi ja paradigmat olisivat muutettavissa. Performatiivin käsite on peräisin paitsi esittävästä taiteesta ja teatterista myös lingvistiikasta, J. L. Austinin puheaktiteoriasta. Siinä väitelauseista, jotka kuvailevat tapahtumia tai asioiden tiloja, erotetaan *performatiivi*, joka lauseena tai lausumana itsessään toteuttaa aktin, johon on viittaamassa. Performatiiviteoriassa *kieli* nähdään maailman luomisen välineenä. Se rikkoo suoran siteen tekijän tai puhujan *intention* sekä syntyneen *merkityksen* väliltä: merkitys muodostuu myös sosiaalisten ja lingvististen konventioiden kautta. (Culler 2007, 139–141, 145.) Lanser toteaa teoksessaan *The Narrative Act* (1981), että ”fiktiivinen puheakti, koska se on puheakti, [...] ei ole koskaan täysin vapaa sidoksistaan historiaan [...]; jokainen fiktiivinen puheakti on täten havainnoinnin ja kommunikaation akti, jolla on juuret ’todellisessa maailmassa’” (emt., 5). Myös Richard Walsh (2010, 35–36) toteaa, että fiktiivinen kertomus itsessään on maailmasta lähtöisin oleva akti, ei vain strukturoitu kommunikaatiotilanne. Näin ollen puheakti tai siitä muovautunut performanssi on paitsi tekstuaalinen myös sosiaalinen ja materiaallinen. Lanserille kirjallisuuden ymmärtäminen puheaktiteorian kautta auttaa kartoittamaan muodon ja ideologian suhdetta ”viestin” välittämisessä – ei unohtamaan jompaakumpaa toisen kustannuksella (emt., 7). Teksti on viesti kontekstissään. Konteksti on performanssi, jota tulkitsemme tekstinä.



Jonathan Culler kritisoi ja analysoi performanssin käsitteen juurtumista kirjallisuustieteisiin sekä etenkin feministiseen ja queer-teoriaan. Hän on huolissaan siitä, että performatiivisuuden teoria vieraantuu alkuperäiskontekstistaan ja supistuu toimijuuden ja identiteetin muodostumisen näkökulmaksi. Culler kuitenkin tunnustaa, että lopulta käsitteen alkuperällä ei ole väliä, sillä tärkeää ei ole se, onko performanssi tai vaikkapa kaunokirjallinen teksti oikeutettu, totta tai tarua. Pääasia on, että se *toimii*. (Culler 2007, 140, 144.) Toimivuuden mittaaminen onkin asia erikseen. Onko sonetti onnistunut, jos se ymmärretään sonetiksi, vai tarvitseeko sen tulla julkaistuksi, luetuksi ja tunnustetuksi ollakseen toimiva kirjallinen performanssi (emt., 149)? Culler nojaa jälkimmäiseen vaihtoehtoon, joka nähdäkseni lähentelee kanonisaation ideaa. Tässä eetoksessa kirjallisuus ei ole kylliksi, jos se tunnustetaan kirjallisuudeksi, eikä drag queen -esitys ehkä ole riittävän onnistunut, vaikka yleisö ymmärtäisi miehen esittävän naista kenties parodisesti ja laulavan playbackina. Ilmeisesti miehen olisi tullava (biologisesti) naiseksi tai ainakin saatava yleisönsä luulemaan niin, jotta performanssi olisi riittävä ja oikeutettu. Seuraavaksi esittelen performanssin ja performatiivisuuden eri ulottuvuuksia kulttuuri- ja kirjallisuustieteissä ja tarkastelen, kuinka Lessingin romaaneissa performoidaan sukupuolta ja seksuaalisuutta, niiden representaatioita sekä vielä romaanikirjallisuutta taidemuotona. Cullerinkin antipatisoiman ”performatiivisen käänteen” ansiosta performatiivisuus voidaan ymmärtää paitsi kirjallisuuden- ja sukupuolentutkimuksellisenä käsitteenä myös kulttuurin itsensä olomuotona (Berns 2009, 94). Puheaktiteoriassa performatiivi on asiantila itsensä ilmaisemana, ja myös romaani on tietyssä mielessä metaforinen kulttuurin julkilausuma (emt., 95). Se muokkaa kulttuuriamme ja käsityksiämme siitä, kuinka ilmaista ja mitä.

### 3.2.1 Kerronnan ideologinen performatiivisuus

[He] might have felt: Very well then – but who owns you? I do! And Martha could feel her body wanting to assume a sort of silly, sly, giggling posture which said: Oh, so that’s what you think, is it? (*Landlocked*, 141.)

Yllä kuvataan Marthan ajatuksia ruumiillisesta performanssista, kuinka hän keimailisi naisellisen viekoittelevasti ja samalla torjuvasti Antonille, jonka olettaa kuvittelevan, että aviomiehellä on jonkinlainen omistusoikeus vaimoonsa tai vähintään tämän vartaloon. Se on esitetty Marthan päänsisäisen dialogin ja spekuloinnin keinoin, mutta sen julkituloa edesauttaa kertoja, joka hetkeä myöhemmin toteaa: ”But she was not there [sharing bedroom with Anton]: she had knotted her emotions tight with Thomas and shut Anton out.” (*Landlocked*, 142). Kertoja tekee tyhjäksi varsinaisen ruumiillisen performanssin esittämisen kertomalla asioiden ”oikean” tilan: Marthan

*tunteet* kohdistuvat Thomasiin, eikä niistä riitä kahtaalle. Näin ei tarvitse todeta, että Martha myös makaa Thomasin kanssa aitan ylisillä. Tunteet ja seksi muodostavat kerrontaan analogian jo siinä, missä Martha on hylännyt Antonin. Samanaikaiset suhteet tai romanttiset tunteet kahtaalle eivät tule kysymykseen, ja tämä on viesti jonka kertoja välittää.

Ute Bernsin mukaan performatiivisuus jakautuu ruumiilliseen ja ei-ruumiilliseen, usein kirjalliseen tai kerronnalliseen performatiivisuuteen (Berns 2009, 96)<sup>33</sup>. Olen tähän mennessä käsitellyt pääosin ensimmäistä performanssikategoriaa juuri butlerlaisen sukupuolen performatiivisuuden nimissä, mutta samalla olen puuttunut myös jälkimmäiseen realistista tavoittelevan kerronnan ja todellisuuden kuvauksen analyysissä. Katson, että performatiivisuus, sikäli kun sen kautta jotakin välitetään, ilmaistaan tai tehdään, on väistämättä ideologista, joskaan ei aina itsetietoisesti (vrt. Lee 1990; Morris 2003). Sekä ruumiillista että ei-ruumiillista performatiivisuutta tuotetaan Bernsin mukaan yhtäältä tarinan, toisaalta kertomuksen tasolla (Berns 2009, 96). Ruumiillinen, lihallinen liveperformanssi ei tietenkään ole läsnä romaanissa, mutta Morrisin ehdottaman performatiivisen panoksen kautta pystymme lukemaan sellaisen esiin. Lihallinen tai konkreettinen akti on siis ymmärrettävissämme, mutta aktualisoituu vasta ei-lihallisen, kerronnallisen kautta (emt., 98). Tämä lihaton, tekstuaalinen performatiivisuus jakautuu niinikään kahtia: esitettyyn ja kerrottuun. Ensimmäinen on dramaattista, mimeettistä ja suoraa; se käsittää merkityn dialogin ja muun suoran puheen<sup>34</sup>. Monet tässäkin työssä käyttämäni tekstiesimerkit sisältävät dialogia, jotka siis tekstuaalisesti performatiivisesti puhetta. Jälkimmäinen, kerrottu performatiivisuus syntyy nimensä mukaisesti *kerronnan* ja *kertojan toimijuuden kautta*. Se pitää sisällään tarinan kertomisen sekä kertomuksen kertomuksesta – se on itsetietoista ja tuntee konventionsa. (Emt., 99–103.) Nähdäkseni kerronta on väistämättä performatiivista, jos se jossain määrin tiedostaa itsensä. Jos se ei tiedosta, eli jos se on niin sanotusti äänetöntä ja anonyymiä, se performatiivisesti silti jonkin – kertomuksen – kulttuurisena edustuksena. Samaan tapaan sukupuolta ei välttämättä tuoteta tietoisesti ilmeiden, eleiden ja sosiaalisen asemoitumisen kautta, mutta automatisoituneetkin käytännöt luetaan feminiinisiksi, maskuliinisiksi tai muutoin sukupuolensa *edustajalle* ominaisiksi tai epäominaisiksi. Performatiivisessa kerronnassa itsetietoisuus voi näkyä esimerkiksi genrekonventioiden metatason osaamisena ja kommentointina, kuten mimeettisten tai esteettisten aspektien kanssa leikittelynä (emt., 103–104). Tässä mielessä Culler on oikeassa performanssin

---

<sup>33</sup> *Performativity (1); embodied; performative-performativity* sekä *performativity (2); performativity-performativity*.

<sup>34</sup> Vaikka suoralla puheella tai suoralla esityksellä (*direct speech*) tarkoitetaan tavallisesti juuri merkittyä dialogia, katson sen kattavan myös hahmojen ei-lainausmerkityn puheen, kunhan kertoja ei muillakaan tavoin itsestään selvästi tai merkitsemällä (esim. 'she said' -tyyppisillä kommentteilla) osallistu sen julkituloon. Kertojan läsnäolosta suoran esityksen yhteydessä lisää luvussa 4.1.

tunnistetuksi tulemisen ja toimivuuden analogian suhteen: jos vessapaperirulla julistautuisi romaaniksi, performanssi ei menisi muotosidonnaisten kulttuuristen pinttyymiemme vuoksi läpi, vaikka sen aikomus ymmärrettäisiinkin. Toisaalta, akti itsessään olisi mitä kumouksellisin, suoranaista lajihäiriköintiä (vrt. Butlerin puhe sukupuolihäiriköinnistä). Sukupuolen tekemisen ja nimeämisen suhteen asia on miltei vielä suoraviivaisempi, koska sukupuolia on lähes kaikkialla maailmassa virallisesti olemassa vain kaksi<sup>35</sup>. Argentiinassa tosin henkilön sukupuoli nähdään translakimuutoksen jälkeen ilmoitukseen perustuvana asiana, jonka juridiseen tai lääketieteelliseen ”korjaamiseen” ei tarvita erillisiä virallisia lausuntoja (Transgender Europe). Virallisuus ja institutionaalisuus oikeuttavat sukupuolen sellaisenaan, vaikka sen kulttuurinen performanssi olisikin ristiriidassa henkilöturvattuuden tuottaman tiedon kanssa.

Myös Alison Leen (1990, 80) jaottelussa performatiivisuus jakautuu kahtia: *tekstuaaliseen* ja *tekstualisoituun*. Lee keskittyy kirjoitettuun ja jättää välistä karnaalisen osaston, joten tekstuaalisen ja tekstualisoidun kaksikko vastaa nähdäkseni melko suoraan Bernsin esitettyä ja kerrottua performanssia. Leen jaottelu on kuitenkin varsin formaali: tekstuaalinen performanssi romaanissa tarkoittaa hänelle tapausta, jossa romaani ottaa näytelmän tai muun performatiivisen esityksen kuten dialogin muodon. Tekstualisoitu performanssi nimensä mukaisesti tekstualisoi, laittaa käytäntöön performanssin kertomuksessa. Kun nämä molemmat performanssin muodot ovat läsnä, kyseessä on *postmoderni performanssi* (emt.). Toisaalta voidaan sanoa, että kyseessä on romaani, jossa on kertoja ja hahmoja, jotka käyttävät omia ääniään. Se on paitsi tekstin tekemistä tekstiksi, myös performanssin performanssia – tai performanssin performanssin performanssia, jos hahmojen mimeettisen aktin taustalla nähdään olevan lihallinen esikuva. En lähde tässä tutkimaan Marthaa aktuaalisen Lessingin toisintona, vaan tarkastelen romaanien hahmoefektejä sitä kautta, kuinka ne ja kuinka niitä on kerronnassa aiemmin esitetty (Morris 2003, 113–114).

Lessingin romaaneissa sukupuoli ymmärretään suhteellisen suoraviivaisesti biologisen sukupuolen ja sen kanssa yhtenevän kulttuurisen esityksen kautta. Hahmot nimetään miehiksi ja naisiksi paitsi nimin ja persoonapronominein myös suoran osoittelun kautta: ”Martha was not a woman who could...” tai ”Jonathan, the young man convalescing in a village...”. Nimeäminen ei kuitenkaan johdu deterministisestä tai essentialistisesta filosofiasta vaan, kuten olen luvussa 2 osoittanut, sosio-kulttuurisista tulkinnoista (ks. Moi 2008). James Phelanin (2005, 12–13) mukaan realistisesta kertomusta luettaessa kiinnitetään erityisen paljon huomiota *kertomuksen mimeettiseen*

---

<sup>35</sup> Poikkeuksina mm. Australia, jossa passiin voi valita myös ”kolmannen sukupuolen” sekä Saksa, jossa intersukupuolista lasta ei ole pakko määritellä tytöksi tai pojaksi syntymätodistuksessa.

*hahmofunktioon* eli siihen kuinka realistinen ja uskottava hahmo on, kuinka hyvin se toimii todellisuuden tai oletetun vastineensa representaationa. Tämä retorinen lähestymistapa tulee lähelle Cullerin vaatimusta *toimivasta* performanssista: hän näkee ”toimivuuden” puhtaana mimesiksenä, jossa performanssin onnistumista arvotetaan suhteessa johonkin jo olemassa olevaan. Sekä Phelan että Culler ikään kuin sysäävät syrjään (puhe)aktin ideologisen kumouksellisuuden, käsittelevät sitä mimesiksen retorisenä johdannaisena eivätkä mielestäni kylliksi huomioi performanssin mahdollisuutta asiantilaa uusintavaan tekemiseen ja muutokseen (vrt. Butler 1993; 2006). Jos performanssin ei odoteta olevan se akti, joka saa asiantilan aikaan, vaan siltä odotetaan yksinomaan ilmaisuvoimaa, se muuttuu representaatioksi ja lakkaa olemasta performanssi.

Heteroseksuaalisessa matriisissa sukupuoli ei kuitenkaan ole pelkkä ilmoitusasia tai nimeämisen kautta valmis ilmiö, vaan se rakentuu jatkuvasti heteroseksuaalisten käytäntöjen kautta, joihin luetaan kuuluvaksi halu ”vastakkaiseen sukupuoleen” sekä tämän luonnollistetun halun varaan rakentuvat yhteiskunnalliset ja sosiaaliset instituutiot kuten monogaaminen parisuhde, avioliitto ja perhe. Olen jo väittänyt, että Marthan pröystäilevä melankolia juontuu ainakin osaltaan ristiriidasta sosiaalisen ja romanttisen tarpeen sekä sen välillä, millaisia konventioita näiden tarpeiden tyydyttämiseen on tarjolla. Kokemus, joka Marthalla on itsestään *naisena*, näyttää joutuvan uhatuksi aina seksuaalisessa kanssakäymisessä miehen kanssa, vaikka hän tiedostaa viehätysvoimansa, tunnistaa oman halunsa, flirttailee taidokkaasti ja osaa tulkita jännitteitä. Kun Martha on eroamassa ja etsii suhdetta, hänellä on suoranainen haku päällä. Jo ennen kuin Marthan oma havahtuminen tilanteeseen käy ilmi ja artikuloituu, kertoja pitää hänen selkensä takana peliä muiden muassa molempien Cohenin veljesten kanssa. Marthan ja veljesten välillä on läpi sarjan jännite, joka on paitsi toverillisen poliittinen ja kiusoitteluva myös seksuaalinen, ja tämä jännite *miltei* kärjistyy samaan aikaan molempien veljesten kanssa:

’Well, I would be only too happy to wait to seduce you until you had finished conferring with comrade Athen.’ [Solly] was on the bench beside her. His face grinned into hers from not six inches away. Luckily, however, not all ‘serious’, far from it, so she was saved.” (*Landlocked*, 56.)

The fact that she was disappointed was announced by her flesh, which has been relaxing in the most pleasant understandings with Joss. Good lord! she said to herself. Quite obviously I’m determined to have an affair with somebody. And I’ve only this very moment realized it. Well – if Joss is going, then it’s a pity, because this is the first time since we’ve known each other that he’s actually been attracted to me – I can feel he is. (*Landlocked*, 70.)

Phelan kutsuu *kertomuksen paljastusfunktiksi* sellaista kerronnallista kuviota, jossa yleisölle välittyy tietoa kertojan raportoinnin ohi (Phelan 2005, 12). Näin tapahtuu yllä olevista katkelmista

ensimmäisessä. Siinä välittömässä hetkessä, jona Martha aistii Sollyn potentiaalisen halun, hän herää myös omaansa, johon sekoittuu poliittinen aggressio ja närkästys siitä, että Solly on päässyt yllättämään hänet. Se on epäsovinnainen, epäromanttinen halu, johon tarttuminen vaatisi vuosikausien jännitteen purkautumisen (vrt. Sanchez 2012). Lukija tietää Marthan ja Sollyn jännitteisen historian, joten tämä ei tule yllätyksenä: heterodeterministisen kaavan mukaan lapsuudesta asti kasvatettu kireys on (kuin) luotu laukeamaan seksuaalisena. Samalla tiedostetaan, että moni potentiaalinen kliimaksin hetki on jo ohitettu – mitään ei tapahdu näiden kahden – tai kolmen – välillä. Aiemmin kertoja on jo lämmitellyt tilanteeseen: ”Sitting with her back turned, *she did not see* that Solly had come in, *and missed the moment* when she could judge why he was here. For a moment the two stared deeply each other.” (*Landlocked*, 55; kurs. PK.) Kertoja ilmaisee poikkeuksellisen suorasti, mitä Martha *ei* tiedä, ja tuo näin itsensä näkyväksi, korostaa kerrontatilanteen performatiivisuutta ja Marthan välineellisyyttä siinä. Sollylta ”pelastuminen” osoittautuu kuitenkin Marthan pelastautumiseksi itseltään, sillä hän on uskotellut itselleen, että on pyrkinyt rakentamaan Coheneille kuvaa sukupuolettomasta – ja täten epäseksuaalisesta – Marthasta, toverista: ”[She] had felt [Solly] might be thinking that she had come to him as a man [...]. She burned with embarrassment; she could not forgive him.” (*Marriage*, 62.) Yhtäkkiä hän havahtuukin seksuaaliseen haluun, jota sen kummemmin Martha itse kuin kertojakaan ei kykene eksplikoimaan, mutta joka on nähdäkseni väistämätön tulkinta. Toki kiusalliset jännitteet ovat kytenneet aiemminkin, ja useimmiten Martha on niistä kimpaantunut, koska ne saavat hänet hämmennyksiin Cohenien edessä, robinsonilaisittain esitettynä uhkaavat hänen ”älyllistä minäänsä”.

*Esitetty* performanssi on tässä Marthan ja Sollyn välille virittyvä jännite, jonka lihallisuus ja välittömyys syntyvät kertojan suoran raportoinnin kautta. Marthan välinpitämättömyys ja emansipatorinen raivo noudattavat niitä väistelyn ja torumisen konventioita, joiden hän on Urheilukerhosta alkaen oppinut liittyvän kosiroleikkeihin. Ne ilmaisevat epäluuloa ja varpaillaan oloa, jota Marthan hahmoon on totuttu yhdistämään (vrt. Morris 2003, 115). Samalla kertoja osallistuu performanssiin tuottamalla sitä *tekstuaalisesti*, luomalla lakonisen yllätysefektin ja paljastamalla sen, mitä on jo osattukin odottaa ja mikä ei lopulta kuitenkaan lihallistu. Kertovan diskurssin yhteydessä puhutaan erikseen tarinan ajasta (*story time*) ja kertomuksen ajasta (*narrative time*). Ensimmäinen viittaa tarinan tapahtumien kronologiaan ja järjestykseen, jälkimmäinen näiden asetumiseen kertomuksessa. (Genette 1980, 33–35.) Tässä kertoja manipuloi kertomuksen ajalla: Cohenin veljet ovat sarjan lukuisten hahmojen seassa yhdet unohtumattomimmista, ja kun tarinan ajassa kymmenvuotinen, satojen sivujen jännite tuodaan yhtäkkiä näin eksplisiittisesti esiin, se autentisoituu ja jo purkautuu – joskin vain lukijan mielessä eikä hahmojen lihassa (Morris 2003,

107). Jossin kanssa Martha puolestaan olisi näennäisen valmis aloittamaan suhteen, kun ”vasta tässä hetkessä” ymmärtää, että suhteeseen hän on päätyvä (*Landlocked*, 70). Sodanjälkeisessä ilmapiirissä ihmiset Thomasin mukaan ”havahtuvat siihen, että heidän on alettava elää” (*Landlocked*, 100), ja tällöin on suurempi synti heittää hukkaan rakkautta kuin ruokaa. Tilanne on vastaavanlainen kuin aiemmin Sollyn kanssa sikäli, että olosuhteiden ja passiivisuutensa vuoksi Martha on ”pelastunut” omalta näennäisen välinpitämättömältä halultaan. Kerrontatilanne on kuitenkin erilainen kuin Solly-katkelmassa, sillä se sisältää epäsuoran esityksen ohella Marthan suoraa, joskin merkitemätöntä puhetta. Kertoja *tekstualisoi* Marthan sisäisen monologin kolmatta persoona käyttäen (”announced by her flesh ... she said to herself”), mutta pian vallitseva ääni siirtyy Marthalle ja kerronnallinen performanssi *esitetyn* tasolle. Sitä voi lukea välittömänä, ei-välitettynä, mimeettisenä havahtumisena, Marthan heräämisenä. Tätä tulkintaa vahvistaa katkelman kontrastinen miljöö: se saa paikkansa ravintolan kabinetissa, jossa Anton, Joss, Athen ja Martha puhuvat toverillisesti naljaillen politiikasta ja tulevaisuudensuunnitelmistaan. Narratologinen välittömyysefektin kritiikki kohdistuu kaunokirjallisen diskurssin valikoivuuteen (esim. Karttunen 2010). Luonnollisen puheen tekstualisointi on lingvistisiä valintoja ja täten rajallista. Siksi tekstuaalinen ”suora puhe” ei ole sen mimeettisempää tai edes representatiivisempää kuin merkitty, elein ja reaktioin auki selitetty dialogi. (Sternberg 1982, 145; sit Berns 2009, 101; vrt. Karttunen 2010, 223.)<sup>36</sup>

Miltei huomaamattani olen valinnut kohderomaaneistani useita tekstikatkelmia, joissa painottuu dialogi – olen tuonut esille *hahmojen* välistä ja sisäistä kanssakäymistä, merkittyä suoraa puhetta ja ajatuksia. Dialogia onkin Lessingin romaaneissa paljon, usein lainausmerkkejä vilisee sivutolkulla. Henkilöhahmot kuitenkin seikkailevat tekstuaalisissa maailmoissa eivätkä meidän sosiaalisten ongelmienne seassa, vaikka saattavat niitä oivaltavasti ja jopa lihallisesti edustaa. Tapa, jolla heidän tarinansa kerrotaan, on myös tapa tuottaa uusia tai toistaa vanhoja tulkintoja vaikkapa nyt sukupuolesta tai heteroseksuaalisuudesta, ei vain esittää jo olemassa olevia. Useimmiten tätä tarinaa luotsaa kertoja, ja ”kaikki mitä hän näyttää, palvelee kertomista”<sup>37</sup> (Booth 1961, 20). Oletetaan, välittömyyskritiikistä huolimatta, että dialogi on mimeettistä, kuten moni varhainen narratologi on esittänyt: hahmojen voi nähdä dialogin kautta ilmaisevan itseään suoraan, tarjoavan dramaattisen näkymän todellisuuteen (Berns 2009, 100).

---

<sup>36</sup> Sternberg, Meir 1982: “Proteus in Quotation-Land. Mimesis and the Forms of Reported Discourse.” *Poetics Today* 3:2. 107–156.

<sup>37</sup> Booth kirjoittaa: ”Everything he *shows* will serve to *tell*; the line between showing and telling is always to some degree an arbitrary one.” ”Hänellä” Booth tosin viittaa kirjailijaan, mutta otan vapauden soveltaa lainausta autoraaliseen kertojaan – ylimmästä auktoriteetista Booth itsekin puhuu.

'What do you want me to say, Martha?'  
 'You are never faithful to her. Is she faithful to you?'  
 'Yes,' he said – but with rage, bitterness.  
 'Why are you angry?'  
 'You are right to ask,' he said after a while. He took her hands and held them either side of his face. He smiled at her, his eyes troubled.  
 'I don't understand.'  
 'No. Of course you don't. Suppose I don't?' He turned his warm mouth against her palm and she felt how its chill struck up through his lips. (*Landlocked*, 144–145.)

Katkelma on osa keskustelua, jota Martha ja Thomas käyvät suhteestaan. Thomas painiskelee syyllisyyden kanssa, joka sekoittuu maailmantuskaan ja pois lähtemisen painavaan houkutukseen. Hän johtaa tilannetta, on niskan päällä, se joka lähtee. Martha esitetään totuttuun tapaan passiivisena, yksinkertaistettujen kysymysten esittäjänä ja lyhytsanaisena vastaajana. Marthan lainattu puhe on halki sarjan passiivista, epäaloitteellista ja reaktiivista lukuun ottamatta ajoittaisia pillastumisia (perheen ja läheisten kesken), poliittista argumentointia ja valheelliseksi tiedostamaansa hyvä vaimo -diskurssia. Hän reagoi ja *ajelehtii*. Martha on jokseenkin epävakaa ja jatkuvasti liikekannalla, ja hänen hahmonsa tunnistettavuus rakentuu pitkälti juuri tämän pahantuulisuuden ja kyseenalaistavan etsijyyden varaan. Marthan ”mimeettinen ääni” eli dialogi ei kuitenkaan ole hänen tunnusmerkkinsä yhtä voimakkaasti kuin vaikkapa Thomasin suora ja brutaali, Athenin murrettu, Mrs Questin huudahteleva tai Antonin vakava yes, yes, yes -puhe. Koska Marthan suora puhe on verrattain tunnusmerkitöntä, usein ei ole lainkaan selvää, onko Marthan oma ääni muissa kerrontatilanteissakaan mukana ensinkään. Dialogin suhteen voidaan sanoa, että mitä yksilöidympää ja idiosynkraattisempaa hahmon puhe on, sitä enemmän sen voi katsoa imitoivan tai jopa karikatyrisoivan itseään (Morris 2003, 115). Hahmo muodostuu näin performanssin kautta: se saa itsensä aikaan. Vaikka dialogi, tai hahmon ”objektivoitu puhe”, kuten Morris asian ilmaisee, on vain yksi realistisen hahmoefektin luomisen tapa (emt.), se on eittämättä selkeämpi ja välittömämpi kuin FID, jota jo edellä käsittelin. Marthan tapauksessa katson, performatiivisen panokseni antaneena, että hahmon tunnusmerkkillisyys, tunnistettavuus ja ääni rakentuvat muun kuin hahmon varsinaisen oman puheen varaan. Paradoksaalista kyllä, Martha tulee voimakkaimmin näkyviin ja kuuluviin kertojan diskurssin kautta ja Marthan ääni kertojan ääneen kietoutuneena. Yhtäältä Marthan ääni ilmenee suoran ja epäsuoran esityksen kautta (esim. Josskatkelma). Toisaalta se muodostuu epäsuorassa esityksessä, jossa kertoja pääosin raportoi Marthan ajatuksia ja tekemisiä, ja vapaan epäsuoran esityksen kautta (esim. luvun 2 kylpykohtaus). Yleisö ja lukija ovat täydellisen riippuvaisia kertojasta ja sen äänestä, mitä tulee tietoon Marthan hahmosta (vrt. Phelan 2005, 13; Walsh 2010, 37). Lessingin romaaneissa tekstuaalinen ja tekstualisoitu performanssi ovat hyvin voimakkaasti sidoksissa toisiinsa.

Olen käsitellyt tässä luvussa kahta performatiivisuuden tasoa, jotka kietoutuvat toisiinsa ilmiössä nimeltä romaani. Kaiken kaikkiaan tasoja on kuitenkin kolme: tekstuaalinen tarinatason ja tekstualisoitu kerronnan tason performanssi sekä vielä kulttuurinen, jopa institutionaalinen teostason performanssi. Tässä työssä jälkimmäinen kiinnittyy Marthan tarinan ja siitä kerrotun kertomuksen järjestämiseen, lukemiseen ja ymmärtämiseen kontekstissaan, joka omalla kohdallani on queer-teoreettinen ja -poliittinen. Berns katsoo, että narratologisena käsitteenä performatiivisuus on erityisen liukuva: se liikkuu mimesiksen, esteettisen illuusion ja metanarratiivisuuden tasoilla, mutta vaikuttaa myös niiden välisissä suhteissa. Näiden suhteiden analyysissä on strukturalistisen välineistön lisäksi tarpeen muistaa, että kommunikatiivinen tilanne – tässä tapauksessa romaani ja sen kerronta – on aina kulttuurisesti ja historiallisesti spesifinen. (Berns 2009, 104–105.) *Children of Violencen* kulttuurinen performanssi on, tahtoi tai ei, jatkumoa ainakin realistiselle traditiolle, naiskirjailijuudelle ja feministiselle rakkauden ja seksuaalisuuden vallankumoukselle.

### 3.2.2 Romaani rakkaustehtaana

She was herself, though a new self [...]. (*Marriage*, 207.)

Marthan käsitys avioliitosta instituutiona on pessimistinen, koska se rakentuu ympäristön tarjoamien mallien varaan. Vanhempiensa, Maynardien ja vaikkapa hienostoperhe Talbotien avioliitot näyttävät kaikki B-suunnitelmilta tai muutoin kompromisseilta. Maynardit elävät byrokraattista ja epäseksuaalista edustusarkea. Mrs Quest ja Mrs Talbot hoivaavat ja palvelevat puolisoitaan, vaikka ovat kumpikin menettäneet sodassa *todelliset* rakastettunsa (esim. *Marriage*, 104). Tämä muisto romanssista saa heidät oikeuttamaan katkeruutensa, mutta samalla se toimii vahvana temaattisena kritiikkinä heteronormatiivista avioliittokulttuuria kohtaan, jonka palvelukseen käsitys romanttisesta rakkaudesta on valjastettu (Berlant & Warner 1998, 554–555). Poika tapaa tytön, poika menettää tytön, poika saa tytön, loppu. Romanttisen fiktion juonenkulkua, rakennetta ja osatekijöitä on tutkittu paljon, mutta varsinainen siinä kuvattu tunne, rakkaus, on ymmärrettävästi saanut vähän huomiota kulttuurintutkimuksen kentällä. Romanssitarinat myyvät maailmanlaajuisesti, mikä edesauttaa käsitystä romanttisesta rakkaudesta universaalina, transhistoriallisena ilmiönä – juuri sellaisesta rakkaudesta, jota kyseiset romaanit kulloinkin kuvaavat. (Jackson 1999, 114; Pearce 2007, 1, 23.) Samoja romaaneja ja niiden uhrautumiseen ja heittäytymiseen perustuvia rakkauskuvauksia lukee myös Martha. Jonathan Culler esittää romanttisen rakkauden esimerkkinä omaksutusta ja siis toimivasta kirjallisesta performanssista:



ellemme olisi lukeneet siitä, emme osaisi tavoitella ja kaivata sitä. Ja kukapa ei kaipaisi. Romanttinen rakkaus on idea, jota osaamme kaivata, koska olemme kuulleet tai lukeneet sen olemassaolosta. (Culler 2007, 144; vrt. Pearce 2007, 135.) Se on myös ideologia, jonka kautta määrittelemme itseämme, seksuaalisuuttamme ja sukupuoltamme. Lessingillä romanssiin kietoutuu vahvasti ”itsen” jakamisen ja sitä kautta löytämisen tematiikka. Vielä *The Golden Notebookissa* ja *The Four-Gated Cityssä*, joka on julkaistu ensin mainitun jälkeen, tämä itseyden ja eheyden eetos on voimakkaasti läsnä. (Pearce 2007, 165–166.) Heteroseksuaalinen rakkaus ja seksuaalinen kanssakäyminen edustavat hahmoille, *The Golden Notebookin* Annalle ja *The Four-Gated Cityn* ja koko romaanisarjan Marthalle, välinettä saavuttaa ”kaivattu kokonaisuus ja eheys, jotka näyttävät ratkaisuilta modernin elämän paineisiin ja [heidän] omiin odotuksiinsa” (Bradbury 2001, 379; sit. emt.<sup>38</sup>). Ihanne on postmodernille, sodanjälkeiselle romaanille poikkeuksellisen vanhakantainen, ja se edustaakin Pearcen näkemystä modernista romanssista<sup>39</sup>, jossa *itseys* on paitsi rakkaudessa annettava lahja myös sen hajoava, pelastamista vaativa keskipiste (emt. 136, 166). Marthaan tämä käsitys juurtunut luetuista romaaneista: hänelle romanttisen romaanin ideologinen performanssi on mennyt perille.

Vai onko sittenkään? Martha kyllä tavoittelee *tietynlaista* eheyttävää rakkautta, mutta Thomasin kanssa viettämäänsä lyhyttä jaksoa lukuun ottamatta on jokaisessa suhteessaan tyytymätön ja kireä, koska häneltä kulttuurisesti odotetaan ja hän odottaa itseltään jotain, mitä ei voi antaa tai halua olla. Hän on kasvanut myyttiin, jossa unelmanomainen ”oikea mies” vapauttaisi hänet tästä ahdingosta ja on itse pakottautunut uskomaan rakkaussuhteen täyttymyksen tuovaan voimaan. Kertoja tukee tätä tulkintaa esittämällä Marthan passiivisena mutta tarkkaavaisena ”sopivien” miesten suhteen, joskin aika ajoin lakonisoiden: “What she actually wanted, of course, was for some man to arrive in her life, simply take her by the hand, and lead her off into this new world. But it seemed he did not exist. And so she read the newspapers, and enjoyed the cynicism they produced in her.” (*Marriage*, 94.) ”Of course” -tyyppinen autoraalinen väliintulo heikentää esityksen autenttisuutta (Booth 1961, 42). Se on formaali efekti, mutta samalla kertojan muistutus siitä, kuka yleisöä ohjaa Marthan mielen sisään, kuka viime kädessä *tietää* asioiden tilan. ”Of course” on yleismaailmallistava kommentti ja hätätoimenpide. Yhtäältä se luonnollista Marthan kaipuun, toisaalta ironisoi sen suhteessa vaihtoehtoihin: kaikkihan sen tietää, luuletko että muu menisi läpi, ähäkutti. Sanomalehdet edustavat kertojan kärjistämässä asetelmassa kylmää, kenties maskuliinista

---

<sup>38</sup> Bradbury, M. 2001: *The Modern British Novel*. Harmondsworth: Penguin.

<sup>39</sup> Pearcen kulttuurihistoriallinen romanssitaksonomia käsittää varhaismodernin romanssin (ennen 1700-lukua), kumppanuuteen perustuvan seurusteluromanssin (*courtship romance*), goottilaisen romanssin, sota-ajan romanssin sekä modernin ja postmodernin romanssin.

todellisuutta, ja maailman asioiden seuraaminen asettuikin suoranaiseksi kontrastiksi pelastuksen kaipuulle. Maailman ”tuottama kyynisyys” pelastaa Marthan jälleen itseltään.

Lessingin naishahmoja on kritisoitu epäfeministisiksi, koska he ovat miehistä riippuvaisia ja halujensa armoilla (esim. Altman 1996). Kirjaimellinen avioliitto ei ole Lessingin proosassa enää naisprotagonistin itsetarkoituksellinen määränpää, mutta rakastajan tarve ja lihallisten halujen täyttämisen osana identiteettiprojektia ohjaavat henkilöahmo(j)a voimakkaasti. Romanttisen rakkauden ideologian kannalta on kuitenkin merkittävää juuri se, että nämä eheyden projektit *eivät* onnistu (Pearce 2007, 166). Hahmot pyrkivät niihin ja kertojat suhtautuvat pyrkimyksiin ajoittain kannustavasti, mutta ”itse” säilyy palasina hetkissä, maailmalla, pitkin hahmojen henkilökohtaisia historioita. Marthalla itseyden sirpaleita esiintyy modernin romanssin hengessä Thomasin kanssa ja *The Four-Gated Cityssä* Jackin sekä Markin kanssa. Vastaavasti ne jäävät postmodernin romanssin hengettömyydessä vain kuviksi. Sisimmän ”itsen” ja sen varaan rakentuvan eheän identiteetin ihanteet säilyvät ja artikuloituvat romaani romaanilta Marthan kautta yhtä väkevinä, mutta joutuvat pidemmän päälle yhtä sitkeän naurunalaiseksi kuin minä esiintyvät. Koko teossarjan mittakaavassa romanttisen rakkauden kautta löytyvän itseyden käsitys kulkee hitaan kaaren essentiaalisesta konstruktiviseen. Kun Martha eroaa ensimmäisestä aviomiehestään Douglasista, hän toteaa koko avioliittoperformanssin perustuneen valheelliselle feminiiniselle teeskentelylle, jonka aikana hän ei ollut oma itsensä: ”For *at this moment* she forgot the years of feminine compliance, of charm, of conformity to what he wanted. They had all been lie against her real nature and therefore they had not existed.” (*Marriage*, 399; kurs. PK.) Paradoksaalisesti Marthan ”todellinen luonto” kuvataan näin jo toisen romaanin lopussa jonakin, joka on ideana olemassa avioliiton ja miehen tuoman täydennyksen ulkopuolella. Näin ”todellinen luonto” ja ”itse” asettuvat ristiriitaan keskenään, ja ”itse” paljastuu kulttuuriseksi konstruktiksi, ihanteeksi. Marthan otaksuttu *luonto* kiinnittyy keholliseen feminiinisyyteen, ei institutionalisoituun tai edes romantisoituun vaimon rooliin. Vapaa epäsuora esitys tuo esiin Marthan näkökulman ja äänen, mutta kertoja ei taaskaan varsinaisesti asetu tämän puolelle, vaan pikemminkin antaa Marthan jälleen astella ironiseen valoon *tässä hetkessä*, oivalluksen kautta. Phelanin (2005, 12–13) mukaan *kertojan funktiot* ovat raportoida, tulkita ja arvottaa, ja ne toimivat kertojan ja yleisön välisessä kommunikaatiossa.<sup>40</sup> Tässä kertoja raportoi ja tulkitsee Marthan kokemusta ja suhtautuu Marthan katharttiseen vapaudentunteeseen hieman

---

<sup>40</sup> Phelan jakaa *kerronnan funktiot* (*telling functions*) *kertojan funktioihin* ja *paljastusfunktioihin*. Nämä ovat erilliset *hahmofunktioista*, jotka ovat mimeettinen, temaattinen ja synteettinen. (Phelan 2005, 12–14.) Mimeettistä hahmofunktiota ja paljastusfunktioita olen tässä työssä jo hyödyntänyt, mutta Phelanin retorinen taksonomiahahmotelma kokonaisuudessaan ei tämän työn yhteydessä ole hedelmällisin mahdollinen, koska se keskittyy *hahmokerrontaan*.

alentuvasti. Kokonaistulkinta tilanteesta on kuitenkin laajempi, kuten osoitin, sillä vihjeet itsejden konstruktiivisuudesta välittyvät muuta kuin välitöntä kerronnan reittiä. Ne *paljastuvat* lukijalle suhteessa aiemmin ja myöhemminkin artikuloituun ihanteeseen ”itsestä”, jota kertoja pyrkii julistamaan käyttäen välineenään Marthan nimeä ja joskus tälle muokkaamaansa ääntäkin. Merkit *Children of Violencen* epäessentialistisesta subjektikäsituksesta ja konstruktivistisesta normistosta alkavat hahmottua. Nämä normit ovat äänettömiä ja implisiittisiä (vrt. Rimmon-Kenan 1991, 112), mutta ne paljastuvat olemassa olevien äänten ristiriitojen kautta, kertojan vallan ja normien ohi. Kertojan käsittelyssä ”Martha” näyttäytyy itsepäisen ja kriittisen sankarittaren sijaan kuorena, johon tupata ääni, syvyys ja ideologia, ja esitellä sitten maailmalle eheänä subjektina.

Kuten olen edellä osoittanut, eheän, sisälähtöisen itsen ihanne ei ole romaanisarjan implisiittisen normiston uskonkappale, vaikka romaanit toisintavatkin tätä näkemystä realistisen tyylin ja kerronnan autoraalisuuden kautta sekä hahmoja psykologisoiden – tai suoranaisesti patologisoiden. Carol Franko sanookin, että Lessingin romaanien kertojajäät parodioivat realistisen romaanin totuudentavoittelun diskurssia, ja katsoo, että käyttämämme sanat ovat aina ”puoliksi jonkun muun”. Näiden kerrostumien ja epäsuhtien vuoksi koko kerronta ja kaikki kielenkäyttö näyttäytyy ajoittain itsensä ja komponenttiansa parodiana. (Franko 1995, 258.) Parodia on mielestäni turhan voimakas ilmaus, mutta tokihan kieli ja tietynlaiset proosafiktioille ominaiset konventiot kumuloituvat suhteessa omaan ja kulttuurihistorialliseen ilmaisuunsa. Romaanissa tämä voi näkyä paitsi metafiktiivisyytenä, intertekstuaalisuutena ja itsensä tiedostavuutena myös kertomuksen äänellisten komponenttien diskurssien sekoittumisessa ja rakentumisessa toistensa varaan, teemojen ja tapahtumakuvausten toisteisuudessa, palaamisessa aikaisempiin ilmaisutapoihin. Näin myös realismi toimii: se on konventio, joka rakentuu oman nimetyn ideologiansa varaan ja pyrkii täyttämään sille asetetut ennakkoehdot. Toisaalta kirjallinen realismi pyrkii nimenomaan *autentisoimaan* itsensä erilaisilla empiirisillä, totuus- ja hahmoefekteillä (Morris 2003, 101), jotka rakentuvat osin edellä kuvatun ”parodian” tavoin. Se, kuinka avioliiton, *oikean* avioliiton ja pelastavan rakastajan teemat eksplikoituvat *Children of Violence* -sarjassa kerta toisensa jälkeen, on tästä erinomainen osoitus. Vuoroin lyttävä, vuoroin ihannoiva puhe avioliitosta instituutiona ja toisaalta ”todellisesta” avioliitosta syvänä tunnetason kumppanuutena tuovat näkyväksi sen ristiriidan, jonka kanssa Martha painii. On olemassa epätodellisia avioliittoja: “Why should I bother when it’s not a marriage at all?” (*Storm*, 247.) On olemassa myös todellisempia avioliittoja: ”The truth is, she concluded, he’s still married to Grete.” (Emt.) Vielä lisäksi on olemassa symbolisia, tunnustamattomia, kaikista todellisimpia avioliittoja, jotka voi tunnistaa jo niiden vielä jatkuessa:

Like lovers' meeting. Except that they were not lovers now. They were more like an old married couple – so they joked.

[...] And she would say: Well, some women are unmarrigeable. For now that she was out and about again, no longer under siege with Mark, there was not one man she could imagine herself married to, no man she wanted to marry. The fact was, she supposed, that in a way she was married to Mark. No joke that: it was a kind of truth.

They were *split people*, he with Lynda, whom he would always love, and she with – what she had acquired during the last three, four years. (*City*, 311; kurs. PK.)

Tapa, jolla Martha ja Mark ovat ”naimisissa”, on toverillinen ja kumppanillinen, ei laillinen – se perustuu ystävyYTEEN, luottamukseen ja yhteisiin projekteihin. He antavat toistensa elää rikkinäisinä ja kaivata toisaalle, ja tällainen käsitys avioliitosta on huomattavan erilainen kuin aiemmin luotu haaveellinen kuva yhdessä saavutettavasta täyttymyksestä ja valmiiksi tulemisesta.

Seuraavassa luvussa paneudun tarkemmin siihen, kuinka *The Four-Gated City* muuttaa ja hajottaa romaanisarjan myötä rakentuneita malleja niin subjektista, kerronnasta kuin ideologiastakin. Tässä tarkastelen vielä Marthan harjoittamaa ja kaihoamaa heteroseksuaalista rakkautta *näkökulman* näkökulmasta. Näkökulmassa on kyse paitsi positioista myös asenteesta – se on aina ideologinen kysymys, ja toisin kuin jotkut tekstuaaliset elementit kuten hahmo tai juoni, näkökulma on *suhde* pikemminkin kuin kokonaisuus tai eheä yksikkö (Lanser 1981, 13, 16–17). Näin ollen näkökulma on laajempi käsite kuin Genetten lanseeraama *fokalisaatio*, joka pyrkii vastaamaan kysymyksiin siitä, kuka näkee ja kuka puhuu (emt. 38). Näkökulma määrittyy kertojan ja fokaalihahmon välisessä kommunikaatioissa, mutta samalla tavalla tuo suhde on näkökulmakysymys. Seuraavassa katkelmassa Martha on lähtenyt Cohenien luota riidellyään Jossin kanssa. Hän odottaa Jossin tulevan peräänsä – vai odottaako?

Martha was watching [Joss] in a way which would allow her to pretend, to herself at least, that she was not; she was afraid he might go past her with another with his formal nods. He came straight towards her, however, extended the books, and said brusquely, ‘I thought you’d like these.’

‘How did you know I was still here?’ – with feminine obliquity. (*Quest*, 70–1.)

Onko katkelma vapaata epäsuoraa esitystä vai autoratiivisen kertojan kontrolloivaa diskurssia, kertojan omia tulkintoja Marthan ajatuksista, joihin lukijalla ei ole suoraa pääsyä? Mitä kertoja todella tietää Marthan mielenliikkeistä? Avoimen autoratiivinen kertoja (Lanser 1992, 17) ei tyydy raportoimaan tapahtumia vaan tekee niistä omiaan, ja tässäkin kertojan suhde Marthaan näyttäytyy tunkeilevana tuttavallisuutena ja ”yliraportointina”. Kertojan diskurssissa pelko Jossin muodollisesta etäisyydestä liittyy heteroseksuaalisen halun rooleihin ja niillä pelattavaan peliin; aloitteellisiin miehiin ja ”vastusteleviin ja kikatteleviin” naisiin. Kertoja näkee Marthan

uskottelevan ”ainakin itselleen”, ettei hän ole kiinnostunut Jossista, mutta riemukseen saa tämän kiinni ”naisellisen ovelasta” käytöksestä ja on siis voittanut erän, lyönyt protagonistin heterokanveesiin. Kertojan kontrolli pitää ja Marthan vastustava ääni jää sen alle. Jos taas aiemmin käsittelemästäni Marthan rakkaudenkaipuun katkelmasta eliminoidaan autoraalinen kertoja muuttamalla kerronta ensimmäiseen persoonaan, se kuulostaa varsin erilaiselta: “What I actually wanted, of course, was for some man to arrive in my life, simply take me by the hand, and lead me off into this new world. But it seemed he did not exist. And so I read the newspapers, and enjoyed the cynicism they produced in me.” (*Marriage*, 94.) Militantti ironia on tiessään ja katkelma miltei kaihoisan naiivi, mutta samalla itsetiedostava. Se luo samankaltaisen vastakkainasettelun romanttisten päiväunien ja maailmanpolitiikan välille kuin autoraalisesti esitettynä. Mutta tässä sanomalehtien lukeminen näyttäytyy pikemminkin metaforisena vaihtoehtona tylsistymiselle, kun taas kertojan tuottama funktionaalinen pyrkimys on korostaa Marthan tietoista asenteen muutosta feminiinisen haaveilevasta maskuliinisen tiedostavaan.

Ruth E. Pagen (2006, 112) mukaan tarinamaailman henkilöhahmojen sukupuolittaminen ”materiaalisiin käytännöihin” voi näyttäytyä suhtautumisena sukupuoleen *asenteena* (*gender as an 'attitude'*). Nuorelle Marthalle sukupuoli on nimenomaan asennekysymys siitä huolimatta, että sitä pyritään toistuvasti määrittelemään binääristen oppositioiden konvention kautta. Väitän, että nimenomaan nuoren Marthan uhmassa mitä tahansa normeja kohtaan on radikaalia muutosvoimaa. Page tosin huomauttaa, että ”asennetta” esitetään usein maskuliinisen, esineellisen ja teknisen kuvaston avuin, ja arvelee tämän johtavan feminiinisten piirteiden näyttäytymiseen ”väärinä” ja lopulta naishahmojen pornoistumiseen maskuliinisen kuvaston yhteydessä (emt., 113). Samoilla linjoilla on Marthan suhteen Robinson, joka katsoo tämän pyrkivän eroon feminiinisyydestä eräänlaisena heikkoutena. Nuoren Marthan kivääri tai nikotiinin kellastamat sormet voidaan tulkita maskuliinisiksi merkeiksi ja ”välineiksi”, mutta Marthalla on myös feminiininen asenne, jonka hän oppii vaihtamaan päälle tarvittaessa, joskus jopa itse sitä huomaamatta. Myöhemmin tämä asenne muodostuu kokonaiseksi flirttailevaksi, tyttömäisen reippaaksi sivupersonaksi, ”Mattyksi”, joka miellyttää siellä missä Martha ei osaa tai suostu. Matty on itsetietoinen, muista tietoinen – ja kertoja on siitä tietoinen: “When she met people, she felt a dazzled and confused attraction of sympathy, or dislike. Now she was at sympathy; she responded to the half-grudging deference older men offer a young girl. She responded to their questions brightly, and was conscious of her appearance because they were.” (*Quest*, 157.) Lontoossa, mistä Martha etsii uutta elämää, myös ”Matty” syntyy uudelleen: ”And after how many years of disuse? 'Matty' now was rather amusing, outspoken, competently incompetent, free from convention, free to say what other people did not say: yet

always conscious of, and making a burnt offering of, these qualities.” (*City*, 14.) Jälkikäteen katsottuna nuoruuden lirkutteleva Matty on mennyt hukkaan, sitä on käytetty väärin. Ja mikä kiusaus iskeekään nähdä tämä jälkiviisaus kerronnan kehittymisen metaforana! Aiemmin niin konventioriippuvainen ja maailman tilaa näennäisesti sietävä, sitten lopulta ”vapaa sanomaan sen, mitä muut eivät sano”. Esitänkin seuraavassa luvussa, kuinka Martha vanhetessaan yhtäältä lähenty kertojan kanssa ja tulee toisaalta tämän myötä lähemmäs teosten implisiittistä arvomaailmaa.

Edellä olen osoittanut, kuinka Lessingin teoksista paljastuu kertojan ”universaalia” ideologiaa vastustavia näkemyksiä – kuinka teokset kommunikoivat yleisölle ja lukijalle muunkin kuin hahmojensa tai kertojan äänen kautta, oli se kuinka autoraalinen hyvänsä. Sukupuoli ei olekaan biologista determinismia, jota voidaan kuvata realistisesti, vaan se määrittyy biologian, kulttuurin ja sosiaalisen heteroseksuaalisuuden kautta – samoin kuin koko persoona. Samoin heteroseksuaalisuus ei ole luonnollinen halun jatkumo vaan tämän oletetun halun varaan rakentunut järjestelmä. Toisaalta se on joskus ruumiillisimmillaankin tapa pyrkiä kelpaamaan ja tuottamaan uudelleen kulttuurisia rakkauden performansseja.

## 4 KERRONNAN AMBIVALENTTI HEGEMONIA

Making every kind of allowance for one's unconscious, it was past ordinary reason to take unto oneself attitudes that after all, had been under one's nose as Mark's for years. (*City*, 383.)

Kertoja tavoittelee kohderomaaneissani, kuten jo mainittua, kaikkitietävää sävyä. Sarja on kuitenkin elämäkerrallinen – paitsi että kriitikot ja tutkijat ovat lukeneet sitä Lessingin elämää vasten, se on ennen kaikkea fiktiivisen Marthan elämäkerta. Olen edellä esittänyt, että kertojan kaikkitietävyyden taso vaihtelee jo sarjan ensimmäisissä osissa, mutta se on joka tapauksessa sidottu aikaansa, Marthan elämään ja poliittisesti levottomaan siirtomaamiljööseen sekä ennen kaikkea realistisen kerronnan konventioihin ja ihanteisiin, mikä luo oman jännitteensä teosten sinänsä radikaalin, nimeämättömän, konstruktivistisen ideologian ylle. On huomionarvoista, että vaikka kertoja vastustaa, asettaa rajoja ja johdattelee, se ei koskaan varsinaisesti suoraan moralisoi tai esitä, että Marthan tulisi toimia, kokea tai ajatella toisin. Näin ollen kertova ääni ei personoidu tai useinkaan dramatisoidu. Kertoja on voimakas ja tietoinen Marthan mielenliikkeistä sekä itsestään (etenkin *Landlockedista* alkaen), mutta useimmiten näennäisen objektiivinen ja tässä mielessä näkymätön, oman kerrontansa synteettinen hegemoni<sup>41</sup>. Esimerkiksi itseinhon, häpeän, vihan ja katumuksen artikulaatiot ovat aina luettavissa Marthan omaksi diskurssiksi, joskin kertojan johdatuksella ne kärjistyvät ja luovat protagonistia ironisoivaa verkkoa, välittävät ristiriitaisiakin viestejä. Näin Marthan ääni jää heikoksi, kun sen ilmentymät ovat lähes poikkeuksetta kertojan värittämiä.

Richard Walshin (2010, 36) mukaan kertovaa ääntä tulisi tarkastella erikseen tapahtumana (*instance*) ja puhetapana (*idiom*). Hän kritisoi äänen tutkimusta siitä, että se on painottunut liikaa jälkimmäiseen, ja esimerkiksi fokalisaatiota ja tyyliä on käsitelty erillisinä ilmiöinä, ei osana *ääntä* (emt. 37). Walshin lähtökohta on alleviivaavan retorinen, mutta nähdäkseni se tulee lähelle ”sosiologisen poetiikan” jalostumaa sikäli, että ääni käsitetään muodon ja sisällön – sekä vielä aikaansaamansa efektin, jota Walsh kutsuu interpellaatioksi (emt., 36) – yhteenkietoutumana. Näin nähtynä kertova ääni itsessään on performanssi, joka luo asiantilan näkyväksi fiktiossa. Lähtökohta on erityisen hedelmällinen voimakkaan autoraalisen kertojan kohdalla. Äärimmäisesti ilmaistuna *Children of Violencen* kertojan voi nähdä synnyttävän Marthan oman äänensä kautta. Tämä pätee nimenomaan fiktiivisessä kerronnassa: Martha ei ole ”todellinen”, joten synteettinen tarinamaailma pysyy erillään aktuaalisesta (Walsh 2010, 40–41). Marthan äänen performanssi on kuitenkin

---

<sup>41</sup> *Hegemonia* merkitsee poliittista tai hallinnollista ylivaltaa, mutta pääasiassa sitä käytetään Antonio Gramscin sille antamassa merkityksessä. Gramscille hegemonia on hallitsemisesta (*dominio*) erillinen vallan muoto, monimutkainen sosiaalinen ja kulttuurinen kokonaisuus, joka ei suuntaudu ylhäältä alas vaan luo vallitsevan kulttuurin. (Esim. Williams 1988, 125.)

nähdäkseni niin onnistunut ja ajoittain ideologioiltaan niin selvästi eri ”tasolla” autoraalisen kerronnan kanssa, että sitä on ja on ollut mahdollista tarkastella erillisenä, ajoittain jopa autonomisena äänenä.

Sarjan alkupään romaaneissa kertoja on selkeämpi, hahmo(i)sta erillisempi ja niitä kohtaan ironisempi kuin kahdessa viimeisessä, joissa Marthan tajunnankuvaus syvenee ja tihenee merkityn ja merkitsemättömän suoran esityksen sekä vapaan epäsuoran esityksen muodossa. Neljässä ensimmäisessä osassa on melko säästeliäästi sellaista Martha-painotteista vapaata epäsuora esitystä, jossa Marthan voisi nähdä olevan kertojan niskan päällä (vrt. Mezei 1996), mutta ajoittain jo *A Ripple from the Stormissa* Marthan ääni sekoittuu merkitsemättömänä kertojan diskurssiin aiempaa useammin ja vivahteikkaammin: ”[Carrie]’s become a communist because she wants to be something different. She’ll leave us soon – yes, of course. Because there isn’t one man here who doesn’t think: Carrie is such a pretty girl.” (*Storm*, 126.) Tässä ”of course” ei toimi samalla tavoin autenttisuutta tai välittömyyttä vastaan kuin luvun 3.2.2 esimerkissä, koska se on Marthan reflektointia. Marthan näkökyky ja näkökulma eksplikoituvat *suhteessa* vähemmän keskeiseen hahmoon, vaikka hänen äänensä artikuloitumisen suhteen ollaan kertojan armoilla (vrt. Lanser 1981). Martha kuitenkin ottaa auktoriteetin itselleen, kun ennustaa ja tulkitsee Carrien toimintaa oman elämänsä ja esimerkkinsä valossa. Tämä vapaan epäsuoran esityksen mieltenvälisyyden tendenssi voimistuu sarjan loppua kohti, *Landlockedissa* etenkin Thomas-jaksoissa ja *The Four-Gated Cityssä* kauttaaltaan silloin, kun Martha toimii fokaalihahmona.

Lähentyminen alkaa pikku hiljaa: “She should have made up her mind finally weeks ago, and, having made up her mind, told him. She had not, because of her tendency – getting worse – to let things slide, to let things happen.” (*Landlocked*, 10.) Marthan *olisi pitänyt päättää* ja ilmoittaa ajoissa, ettei aio ryhtyä Mr Robinsonin sihteeriksi. Hän ei päättänyt, ja suomii siitä itseään. Katkelma ja sen välihuomautus “getting worse” on tunnistettavissa Marthan omaksi diskurssiksi, sillä kertojalla ei ole tapana näin suoraan arvottaa hänen tekemisiään. Tarinan kannalta on loppujen lopuksi melko samantekevää, ryhtyykö Martha sihteeriksi vai ei, mutta merkitystä on sillä, ettei hän pystynyt päättämään. Sillä on merkitystä myös kertojalle, joka antaa Marthan äänineen kulkea *Landlockedin* alkusivuilla melko vapaasti, rypeä saamattomuudessaan ja antautumisessaan, luoda sodan ja *ryhmän* loppumisen jälkeistä ajelehtimisen ja merkityksettömyyden tunnelmaa. Kertoja kontribuoi väliaikakuvauksin, mutta Marthan tutuksi käyneeseen, omanarvontuntoiseen diskurssiin kietoutuneena: ”She was twenty-four years old. She had never been, probably never would be again, as attractive as she was now. And what for? – that was the point.” (*Landlocked*, 21.)



Loppukaneetti, ”that was the point”, on kertojan, joka koettaa näin määrittää ja luoda suuntaa Marthan tajunnanvirralle, antaa sille merkitystä ja kausaaliteettia kerronnan keinoin. Ero Marthan diskurssiin ei kuitenkaan ole enää huomattava tai yhtä asenteellinen kuin varhaisissa romaaneissa, ja lausahdus voisikin nähdäkseni olla myös Marthan oma. Merkityksen tuottaminen, ”pointin” nimeäminen, vaikuttaa kontingentilta ja miltei retoriselta kysymykseltä, luki sitä sitten kertojasta tai Marthasta lähtöisin olevana.

Olen aiemmin osoittanut, kuinka heteroseksuaalisuus ideologiana on pitkälti riippuvainen formaalin realismin muodosta, ja tässä luvussa osoitan, kuinka *The Four-Gated Cityn* poukkoileva rakenne liittyy sen toisin toistamisen eetoksen kanssa. Luvun lopussa (4.2) tarkastelen heteroseksuaalisuutta ja sen queeriytymistä osana kerronnan rakennetta ja psykoanalyttistä diskurssia. Sitä ennen tarkastelen kertojan ja Marthan suhteen muuttumista ja lähentymistä sarjan kahdessa viimeisessä romaanissa, pääasiassa *The Four-Gated Cityssä*. Syvennyn myös Marthan, kertojan ja kolmannen, äänettömän äänen eli implisiittisen tekijän välisiin suhteisiin etäisyyden, tekijyyden ja realistisen tyylin katoamisen kautta. Osoitan, kuinka näennäisen näkymätön mutta ankara kerronta saa subjektiivisempia ja räikeänkin seksuaalisia sävyjä muodon ja sijainnin muutoksen myötä sarjan postmodernistisessä päätösosassa. Siinä kertoja fokalisoii paljon muidenkin hahmojen kuin Marthan kautta, mutta nämä jaksot noudattavat osin samaa ”realistista” diskurssia kuin varhaisempien romaanien kerronta. Esimerkiksi Mrs Questin laivamatka Afrikasta Lontooseen esitetään jyrkästi ironisoiden vanhan, konservatiivisen, katkeran rouvan perspektiivistä. Kun nuori nainen kaivaa hameensa alta terveystieteen ja heittää sen mereen, Mrs Quest pöyristyy: ”[...] it was the carelessness of the girl that shocked. A couple of brief glances around, not seeing Mrs Quest, who was close (am I invisible then? the old lady asked herself, furious), then the fast, practiced half-squat and the disposal of the horrid object.” (*City*, 279.) Perheystävä Phoebe puolestaan vertaa omaa normaalihakuista arkeaan elämään Coleridgen talossa: ”It was all very well for *them*, they made no pretence at ordinary life, ordinary relationships; and now the girls were there most of the time [...]” (*City*, 406). Samalla kun kertoja käyttää taajempaan muita fokaalihahmoja, ja ”nollafokalisoii” eli tarjoaa luettavaksi muistiinpanoja tai kirjeitä ja messuaa dramatisoimattomana poliittisia pamflettejaan, se myös paradoksaalisesti lähentyy Marthan hahmoa niinä hetkinä, kun Martha fokalisoii – ja näkee myös muiden mieliin. Empatia, tajunnankuvaus ja vapaa epäsuora esitys tuovat kertojan ja Marthan hyvin lähelle toisiaan:

And, standing here, feeling herself (or rather, the surface of herself) to be a mass of fragments, or facets, or bits of mirrors reflecting qualities embodied in other people, she looked at the ascending stairs [...].

All the house was like this, nothing obviously breaking or peeling, but everywhere was shoddiness and shabbiness, and there seemed to be no centre in the house, nothing to hold it together (as there had been once when it was a real family house?). It was all a mass of small separate things, surfaces, shapes, all needing different attention, different kinds of repair. This was the condition of being a middle-aged person, a deputy in the centre of a house, the person who runs things, keeps things going, conducts a holding operation. It is a perpetual battle with details. (*City*, 365–366.)

Martha seisoo portailla ja tarkastelee taloa, jossa asuu ja joka hapristuu, kaipaa kipeästi kunnostusta. Talo näyttäytyy sattumanvaraisena ja repaleisena pintojen ja muotojen kollaasina, joskin kerran ydinperheikaan siinä kenties saattoi olla jonkinlainen keskus. Nähdäkseni arvaus voi olla Marthan tai kertojan, mutta väitän, että se on yhteinen: katkelmassa realistisen romaanin ja aiemmin vain implisiittisesti kyseenalaistetun modernin subjektin eheyden ihanne rapistuvat sekä kielellisesti ja symbolisesti että Marthan äänen vapautumisen ja kerronnan auktoriteetin latistumsien myötä. Subjekti, Martha, on lopulta tietoisesti vain läjä toisten sirpaleita ja odotuksia, joiden täyttäminen on ”loputonta yksityiskohtien kanssa taistelemista”. Näkemys ei kyseenalaistu katkelmassa ristiriitaisten äänten tai kertojan ironian keinoin – pikemminkin tätä päämäärätöntä konstruoitumista ja hajoamista demonstroidaan halki romaanin. Ainoastaan ”todellisen perheen” käsite väkinäistyy, sillä tähän mennessä on jo selvää, ettei Coldridgen perhe ole missään mielessä heteronormatiivisen rakkausavioliittoihanteen huipentuma: ”Lynda had never been a wife, never been a mother. She could not be, Mark ought never to have made her either – so said the family.” (*City*, 124–125.) Jakso osoittaa näin myös metafiktiivisyyden merkkejä, sillä se tiedostaa nurinkurisuutensa ja alkuperäisen vertailukohdan – aiemmissa romaaneissa eksplikoitun kaipuun – kyseenalaisuuden. Meditatiivinen itsereflektion hetki ja elintilan analyysi sulautuvat vapaassa epäsuorassa esityksessä metaforiseksi tajunnan kerronnaksi. Siinä toistuu psykoanalyysin mielen klassikkometafora *talo*, joka fyysisenä ja asuttavana elementtinä vertautuu Marthan keski-ikäiseen ja velvollisuudentuntoiseen mielenmaisemaan sekä eksplisiittisesti että implisiittisesti. Queer-teoriassa puolestaan *koti* on tyypillinen alkuperän ja kuuluvuuden metafora, joka on peruja homo- ja lesbotutkimuksen identiteetilähtöisyydestä (esim. Kekki 2004; Ahmed 2006; Karkulehto 2007, 137–142). Kertoja on raportoimisfunktioineen läsnä ilmaisemassa Marthan ikää ja paikkaa talossa, mutta ennen kaikkea jaksossa välittyy subjektiivinen kokemus, joka muotoutuu sosiaalisen kuuluvuuden ja roolin kautta. Martha on aloittanut psykoanalyysin tohtori Lambin vastaanotolla, ja myös tämä vaikuttaa kerronnassa uusine metaforineen ja kerronnallisine kokeiluineen. Marthan ääni kuuluu vihdoinkin kunnolla, koska se on kypsytynyt ja tullut miltei identtiseksi kertojan äänen kanssa. *Tarinan aika* on kasvanut *kertomuksen ajan* kiinni. Kertoja puolestaan on tehnyt tietoisien loikan

ulos realistisesta ja tavoittelee nyt totuutta ei vain ulkoa tai sisältä vaan molemmista käsin, ja niiden väliltä. Kertoja ja Martha ovat samalla puolella.

#### 4.1 Kertojan kommenttiraita

They were fourteen, fifteen, just taking shape, 'setting' like jellies. Both looked at Francis and sighed at him. Not at all as Martha, or Patty: pretty girls saw a handsome boy. To see the rest one had to be a conspirator with time. (*City*, 375.)

Phoeben tyttäret huokailevat Markin, Marthan ystävän, asuinkumppanin, työnantajan ja entisen rakastajan pojan perään. Nuori Martha ei huokaillut, tai ainakaan siitä ei puhuttu. Martha olisi suuttunut, jos joku olisi edes vihjannut hänen olevan tyystin komean pojan pauloissa. Yllä olevassa katkelmassa vallitsee täysin eri tapa puhua *tytöistä ja pojista* kuin sarjan ensimmäisissä romaaneissa, joissa nuorten välisiin romanttisiin ja eroottisiin tilanteisiin kuului aina tietynlainen pidättyvyyden ja vakavan itsetutkiskelun sävy. Kertoja paitsi sympatisoi uusia nuoria eri tavoin kuin Marthaa, se on myös itse fyysisesti etäämpänä näistä uudemmista hahmoista. Sen sijaan Martha on kasvanut kertojaa kiinni, mutta he yhdessä eivät tunnusta olevansa ”ajan salaliittolaisia”, vaikka ovatkin – ja myös toistensa.

Aiemmin tässä työssäni olen kritisoinut Sally Robinsonin (1991) tapaa tyypistää Marthan subjektikehitys liikkeeseen binäärioppositioiden välillä ja sisällä. Robinson katsoo Marthan harjoittavan *quest*-romaaneille tyypillistä sisäistä subjektinmetsästystä ja edustavan sankaria, joka on jäänyt biologisen sukupuolensa nalkkiin. Olen myös osoittanut, että *Children of Violence*ssa totta kyllä kuulutetaan tällaisen eheyden ihanteen perään, eikä pelkästään ideaa puoltavan kertojan äänellä vaan myös sisäisen monologin keinoin Marthan omalla äänellä, suoran ja vapaan epäsuoran esityksen kautta. Tämä on kuitenkin lähinnä traagista demonstraatiota sitä viestiä varten, joka toteaa ihanteen ihanteeksi, normatiiviseksi harhaksi. Wayne C. Booth esittelee retorisessa kertomusteoriassaan erilaisia *etäisyyksiä*, jotka virittyvät hahmojen, kertojan, lukijan ja tekijän välille (Booth 1961, 155–158). Nämä etäisyydet varioivat paitsi sen mukaan, kenen välille ne jännittyvät, myös laadun ja määrän mukaan. Etäisyydet voivat Boothin mukaan olla ajallisia, moraalisia, älyllisiä, emotionaalisia tai intellektuaalisia, joskus jopa fyysisiä. Olen aiemmin tässä työssä käsitellyt hahmo(je)n ja kertojan välisiä etäisyyksiä tekstuaalisen ja tekstualisoidun performanssin yhteydessä, jolloin etäisyys näyttäytyi ajallisesti, moraalisesti ja emotionaalisesti valtaisana: näennäisen kaikkietävä ja ajaton kertoja osoittautui historiallisen ja ideologisen

konventionsa rajoittamaksi ja epäonnistui näin eksplikoimaan Marthan ”poikkeavia” haluja ja näkemyksiä. Näin ollen myös kerronnan psykorealistenten kaikkietävyys paljastui ohueksi, värittyneeksi ja hyvin valikoivaksi, kertojan diskursiivinen kompetenssi vanhentuneeksi suhteessa kuvaamaansa kriittisyyteen. Alkuosissa kertoja ”kyseenalaistaa ja torjuu niitä selityksiä, joita autoraalisen äänen olisi tarkoitus tarjota” (Lanser 1992, 133), etenkin suhteessa Marthaan. Esimerkiksi Caroline pyyhkiytyy pikku hiljaa kokonaan pois kerronnasta Marthan jätettyä perheensä, kenties koska Martha itse tai varsinkaan kertoja ei pysty selittämään tapahtuman aiheuttamia tunteita ja moraalisia vaikutuksia vallitsevaa arvomaailmaa vasten, jossa perhe on jäänteellinen itseisarvo. Carolinen jättämä aukko saattaisi toimia implisiittisenä Marthan tuomitsemisen kohtana, mutta sen voi nähdä ideologisena myös toisin: mikään asetelma ei ole lopullinen, edes normatiivinen heteroavioliitto ja äitiys. Kun *The Four-Gated Cityssä* kertoja ja hahmo ovat ideologisesti ja ajallisesti lähempänä toisiaan, tai kun Martha on ajallisesti kasvanut kertojan tasolle ja kertojan autoraalinen ote heilahtanut sijoiltaan, suhde on empaattisempi ja samalla myös kerronnan varhaisemmat rajoitteet paljastuvat:

The truth was, she feared marriage, looking at it from out-side now, unable to believe she had never been in it. What an institution! What an absurd arrangement! [...] It was the rebirth of the woman in love. If one is with a man, 'in love', or in condition of loving, then there comes to life that hungry, never-to-be-fed, never-at-peace woman who needs and wants and must have. That creature had come into existence with Mark. She could come into existence again. For the unappeasable hungers and the cravings are part, not of the casual affair, or of friendly sex, but of marriage and the 'serious' love. God forbid. (*City*, 313.)

Vaikkei avioliittoa ole aiemmissakaan romaaneissa varsinaisesti puolustettu tai ihannoitu, sen kritiikki ei ole tullut suoraan kertojalta. Nyt kertoja näyttäytyy suurena jälkiviisaana, kun autoraalinen ja Marthan ääni yhdistyvät avioinstituution kauhistelussa. Martha on hetkellisesti kohdannut janoavan, ripustautuvan omistautumisen tunteen suhteessaan Markiin, mutta siinä missä kyseisenlaisen ”rakkauden” on aiemmin katsottu olevan avain täyttymykseen ja itsen löytämiseen, se näyttäytyy nyt päinvastaisena, epätoivottuna tilana ja menettämisen liittona. Avioliitto on muuttunut abstraktiksi käsitteeksi, ”vakavan” rakkauden kieroutuneeksi metaforaksi, johon on ”itsen” kannalta tuhoisaa ryhtyä. Myös usko modernin paradigman mukaiseen räjähtävän seksin täyteiseen romanssiin on mennyttä, ja erotiikka muuttunut pikemminkin seikkailun ja mielihyvän kuin ”itsen” ja rakkauden löytämisen välineeksi: ”When it's a question of survival, sex the uncontrollable can be controlled. And therefore had Martha joined the band of women who have affairs because men have ceased to be explorations into unknown possibilities.” (*City*, 314.) Kun kertojan ja Marthan välinen etäisyys pienenee, äänet sekoittuvat ja kertojan empatia ja samuus

tulevat näkyvämmiksi. Näin on kuitenkin vain ajoittain, sillä myös autoraalisen realismin jäänteitä on mukana viimeisessä romaanissa, joskin ne ovat sävyiltään usein parodisia ja metafiktiivisiä.

#### 4.1.1 Marthan syväluotaus

Oh trees, I love you, and sky I love you! and the cloud up there, so absurd, so sweet, so softly, whitely, deliciously lolloping up there in the blue air, she wished she could take it in her arms and kiss it. Oh Lord! she prayed, Let me keep this, let me not lose it, oh, how could I have borne it all these years, all this life, being dead and asleep and not seeing, seeing nothing [...]. (City, 520.)

Dorrit Cohnin mielestä sisäinen monologi on kertojan välittämää suoraa esitystä, kun taas Franz K. Stanzel esittää, että se on hahmon omaa, ei-välitettyä reflektointia (Cohn 1981; sit. Walsh 2010, 46). Erimielisyys alkaa Walshin mukaan siitä, kun diegesis ymmärretään performanssin kaltaisena lingvistisenä aktina – jos ei ole ilmeistä kerrontaa, ei ole diegesistä (emt.)<sup>42</sup>. Jotta kertomusta pystyttäisiin lukemaan fiktiona, kerronnallisen performanssin lähteeksi mielletään kertoja. Jos puolestaan hahmon nähdään jutustelevan ja pohdiskelevan valtoimenaan, ilman kertojan autoraalista kurinpitoa tai auktoriteettia, syntyy hämmentävä referentiaalisuuden ja jopa historiallisuuden tuntu. (Emt.) Aiemmin olen todennut, että *Children of Violence* kertoja on hyvinkin voimakkaasti läsnä dialogissa ja muussa suoraksi laskettavassa esityksessä, ja että Marthan verrattain tunnusmerkitön ääni välittyy yleisölle jos ei pelkästään kertojan kautta niin ainakin sen valvonnan alla (luku 3.2.1). Walsh esittää myös, että autoraalisessa kerronnassa<sup>43</sup> kertovan *persoonan* olemassaolo riippuu kerronnan tasojen ontologisesta erillisyydestä: jos kertoja ilmaisee viittaavansa aktuaaliseen maailmaan, diegesis palautuu samalle tasolle ”todellisuuden” kanssa – ja kertoja itse asemoituu samalle tasolle tarinamaailman kanssa (emt., 40–41). Tällöin kerronta menettää ylivalentansa ja kertoja auktoriteettiasemansa kerrottuun nähden, vaikei fiktio sinänsä lakkaisikaan. *Children of Violence* kertoja ei näyttäytyä persoonallisena, vaan, kuten jo usein todettu, pikemminkin näennäisen kaikkietävänä ja ulkopuolisena. Viimeisissä romaaneissa kertoja lähentyy Marthaa, mutta myös kommentoi ajoittain kertomuksen tapahtumia ja omaa ilmaisuaan, kuten esimerkiksi seuraavassa rakastumisen ja Marthan essenssin määrittelyn jaksossa:

---

<sup>42</sup> Diegesis voi tarkoittaa tarinamaailmaa hahmoineen ja tapahtumineen (Genette) tai kerrontaa esittämisen keinona (vrt. mimesis) (Platon). Walshilla diegeettisyys kattaa nämä molemmat ymmärrystavat juuri kertomuksen performatiivisen luonteen, muodon ja sisällön yhteenkietoutumisen vuoksi. (Walsh 2010, 39.)

<sup>43</sup> Walshilla *heterodiegeettinen kerronta*.

‘So, Martha,’ she heard him say [...]. ‘So, you don’t believe in violence, is that it?’

Suppose one has loved a man or (however one wants to put it) been influenced by him, or (if you like) touched by him, but certainly in one’s deepest self, and this man then picks up a gun and murders another man out of revenge, what does it mean, saying: I don’t believe in violence? [...]

Every fibre of Martha’s body, everything she thought, every movement she made, everything she was, was because she had been born at the end of one world war [...].

Martha did not believe in violence.

Martha was the essence of violence, she had been conceived, bred, fed and reared on violence.

Martha argued with Thomas: What use is it, Thomas, what use is violence? (*Landlocked*, 242–243.)

Katkelma kiistä Marthan uskon itseen(sä): hän on syntynyt väkivallasta, hän on väkivalta, ja silti hän ei usko väkivaltaan. Samalla se kyseenalaistaa romanttisen rakkauden ja erotiikan merkityksen uudella tavalla, kertojalähtöisesti. Jos ihmisen ”sisin”, rakentuu väkivallan ja sotatraumojen varaan, ja tästä sisimmästä on lähtöisin myös paljon vaalittu rakkaus, *mitä merkitystä* on uskoa tai olla uskomatta siihen? Eikö usko (ja toivo ja rakkaus) tällöin ole jo ennalta tuomittu paitsi väkivallan konstruktioksi myös kehäpäätelmäksi? Hanakka kaipuu eheään sisimpään ja koherenttiin identiteettikokemukseen sabotoidaan näin kertarytinällä jälleen kerran, mutta järjetön kaipuu jää. Keskellä hulluutta ja kuolemaa on korostetun samantekevää, miksi tätä kaipuuta kutsuu. Kyse voi olla seksuaalisesta kanssakäymisestä, koskettamisesta, ”(jos niin haluatte)”, ja tällöin väkivallan diskurssin ympäröimänä eroottinen seksuaalisuus näyttäytyy Leo Bersanin antisosiaalisen teesin mukaisesti tuhoisana (vrt. Sanchez 2012). Samalla kun uudet ja vanhat ideat törmäävät katkelmassa, myös ”kerronnan ontologiset tasot” limittyvät vapaan epäsuoran esityksen kautta. Thomasin kysymys herättää aforistiseen pohdintaan, jossa kertoja yhtäältä tuttuun tapaansa vetää yksittäisen yleiseen, maailmalliseen ja aktuaaliseen Marthaa esimerkkinä käyttäen: ”Suppose *one* has loved a man”. Näin kertoja vastaa Thomasille Marthan mielenmaiseman kautta, on vetovastuussa dialogista ja muutenkin siinä läsnä, mutta harvinaisen intensiivisellä tavalla – se puhuu Marthan äänellä. Tätä tulkintaa vahvistaa Marthan toisteinen, ilman lainausmerkkejä esitetty repliikki katkelman lopussa, joka on tyyliiltään ja sävyiltään yhtenevä edellä esitetyn kanssa. Siinä Martha puhuu itse, aivan kuten on puhunut koko katkelman ajan. Katkelman raportointiosuuden sävy ei nähdäkseni muutu edes persoonan vaihtamisen myötä, sillä kertoja ruumiillistuu Marthan kautta (vrt. Stanzel 1984, 90): ”Every fibre in my body, everything I thought, every movement I made, everything I was, I was because I was born at the end of one world war.” Toisaalta kertoja puuttuu itsetietoisesti<sup>44</sup> omiin ilmaisuihinsa (”however one wants to put it”, ”if you like”), trivialisoi sanavalintojaan ja näyttäytyy

<sup>44</sup> Phelan käyttää asemansa tiedostavan kertojan positiosta termiä *authorial disposition*. Pidemmälle viety tietoisuuden aste on *itsetietoisuus* (*self-consciousness*), joka viittaa myös kertojan valvutuneisuuteen kerrontansa vaikutusten ja efektien suhteen. (Phelan 2005, 103–4.) Jälkimmäinen ei nähdäkseni ole ilmeistä *Children of Violence*n alkuosissa vaan vasta *The Four-Gated City*ssä, myös tässä kyseisessä katkelmassa.

näin edelleen eri tasolla kuin hahmonsä. Eli vaikka kertojaa ja Marthaa luettaisiin ideologisesti, emotionaalisesti ja ajallisesti ikään kuin samana – ei vain vapaan epäsuoran esityksen kautta vaan todella yhtenä, personoituna äänenä – viimeistään metafiktiiviset elementit palauttavat uskon kertojan esteettiseen kontrolliin ja itsetietoiseen valtaan. Joka tapauksessa persoonallisen ja persoonattoman, sisäisen ja ulkoisen ristiriita korostuu kertojan ja Marthan suhteessa ja äänen sekoittumisessa. Voivatko kertojan ja Marthan äänet olla sekä erilliset että samat? Onko autoraalinen kerronta ollut keino ottaa anonymia etäisyyttä hyvin henkilökohtaisiin<sup>45</sup> ja subjektiivisiin aiheisiin kuten sarron, sukupuolen ja seksuaalisuuden kokemuksiin? Ovatko äänen lähentyminen sekä kerrontarakenteen hajoaminen ja metatekstualisoituminen keinoja päivittää tilanne, kommentoida menneitä ja tarjota uusi versio? Vai ovatko nämä kokemukset ensinkään samoja – kuuluvatko ne samalle subjektille? Olen pyrkinyt ja pyrin edelleen osoittamaan, että kaikkiin edellä esitettyihin kysymyksiin vastaus on myöntävä, joskin kertovan subjektin samuus näyttäytyy yhtä suhteellisena kuin sen esittämä totuus.

*The Four-Gated Cityssä* vapaa epäsuora esitys ja ryöpyttävä, heittelevä tajunnankuvaus yleistyvät. Se on liikettä ulkoisen ja sisäisen välillä, sillä jälkimmäisen staattisuus ja identiteettisubjektin, jopa kokemuksen alkuperäisyys kyseenalaistetaan jatkuvasti. Romaanin alku keskittyy kuvaamaan Marthan päämäärätöntä hortoilua Lontoossa, kuulumattomuuden tunnetta sodan keskellä eläneiden keskuudessa sekä seksisuhdetta Jackin, ”ruumiillisen ihmisen”<sup>46</sup> kanssa. Martha löytää Jackin kanssa seksistä uusia puolia, itseensä menemisen ja meditoinnin sävyjä: ”Sex, with Jack, was [...] a power, a force, which when held and controlled, took both up and over and away from any ordinary consciousness into an area where no words could be of use.” (City, 71.) Kerran rakastellessaan Jackin kanssa Martha näkee kauhean näyn tulevaisuudestaan:

[S]he saw a large layered house, not foreign or out of another climate, but London, it had a London feel to it, and it was full of children, not children, half-grown people, and their faces as they turned them towards her were tortured and hurt, and she saw herself, a middle-aged woman, thickened and slowed, with a face of middle-aged woman. [...] – there was such pain in this vision, such hurt, and she heard herself crying: she had dropped back fast through

---

<sup>45</sup> Kuten olen heteronormatiivisuuden ja nomatiivisen heteroseksuaalisuuden kritiikissäni esittänyt, sukupuoli ja (hetero)seksuaalisuus eivät suinkaan ole yksiselitteisesti ”henkilökohtaisia” asioita vaan pikemminkin hyvin julkisia, säänteleviä ja luonnollistettuja. Kuitenkin niiden lihallisimmat käytännöt katsotaan kuuluvaksi yksityisen piiriin. (Ks. esim. Richardson 1996; Berlant & Warner 1998; Jackson 2006a ja 2006b.) Koska sarjan alkuosien kertoja on myös tällä linjalla ja esimerkiksi varsinaisista seksiaakteista kirjoitetaan lähinnä alluusion, rohkenen puhua karnaalisesta seksuaalisuudesta ”henkilökohtaisena asiana”.

<sup>46</sup> Femininisen ja maskuliinisen, ruumiin ja mielen dikotomioita rikotaan myös Jackin hahmossa: ”Everything he knew was in his body: it never reached his face, which was stiff with the fear that she would not accept the thought he wanted to share with her [...]” (City, 77.) “[...] in Jack Martha had known [...] the existence of such people: a person who functioned, understood, was in his body, his animal being.” (City, 529.)

layers of herself to find Jack holding her, the movements of their love-making stopped. (*City*, 73.)

Tajunnanvirta, tai pikemminkin alitajunnanvirta keskeytyy fyysiseen läsnäoloon ja Martha putoaa omien ”kerrostensa” läpi oletetusta sisimmästä takaisin lihalliseen. Samalla näky katoaa kuin uni: ”She could not ’remember’ it: she only knew she had been there, because of the fearful sadness that filled her now.” (*City*, 73.) Martha ei muista, mutta kertoja muistaa, ja kertoja tietää että Martha tulee muistamaan. ”Muistamisessa” painottuu pysyvyyden ja ymmärtämisen kaipuu, ja se myös jättää palan kertojaa Marthan sisään: kertoja pitää huolen siitä, että Martha muistaa. Psykokerronnan paradoksi ei ole romaanisarjan mittakaavassa uusi ilmiö, sillä halki sen viiden osan kertoja on nähnyt Marthan mieleen ja raportoinut sen liikkeistä. Harvassa ovat kuitenkin olleet jaksot, joissa kertoja puuttuu siihen, mitä Martha *ei* tiedä, muista, näe tai koe. Pikemminkin nuo kaksi ovat olleet jonkinlaisessa emotionaalisessa ja moraalisisessa epäsuhdassa keskenään (Cohn 1983, 26). Marthan vajavaisuus ja nolaaminen ovat olleet riemukkaita hetkiä kertojalle, kun taas nyt kertoja ja protagonistit täydentävät toisiaan. Kun Martha vuosia myöhemmin elää näkyään, se ei ole painajainen, vaan muista huolehtimista ja toisten varaan rakentumista, eräänlaista legitimoimatonta vanhemmuutta: “This was the condition of being a middle-aged person, a deputy in the centre of a house, the person who runs things, keeps things going, conducts a holding operation. It is a perpetual battle with details.” (*City*, 366; ks. myös pääluku 4.) Romaanin kerronnan profeetallisuus kohdistuu Marthan vaeltavan mielen lisäksi kokonaisuun utopioihin ja ihmiskunnan kohtaloon teknologisissa siirtomaayhteisöissä, mutta Marthan alitajunnan näynomainen valjastaminen kerronnan osaksi on keskeisintä tämän työn puitteissa. Kertojan ja kerronnan analyysiä voisi viedä pidemmälle ainakin mieltenvälisyyden, ”luonnottomuuden” ja profeetallisuuden sekä realismin ja spekulatiivisen fiktion suhteen kautta. Itse pidän fokuksen Marthan hahmossa ja sen moninaisten identiteettien muodostumisessa ja muodostumatta jättämisessä.

Marthan itsetutkiskeluprojektin myötä myös ulkoinen maailma alkaa näyttäytyä suhteellisena ja mystisenä, joskin antroposentrisenä kokemuksena. Se on osa uutta itseä, ja tästä syystä sitä tulee vaalia: ”Oh Lord! she prayed, Let me keep this, let me not lose it, oh, how could I have borne it all these years, all this life, being dead and asleep and not seeing, seeing nothing; for now everything was so much there, present, existing [...]” (*City*, 520.) Martha on ennennäkemättömässä tilassa tajuntansa kanssa ja kokee maailman uudelleen, kuin ensimmäistä kertaa, kertojan yllyttäessä mukana. Vanha Martha tukkeutuneine aisteineen on jäänyt taa. Galen Strawson esittelee poleemisessa esseessään ”Against Narrativity” (2004) psykologisen ja eettisen kerronnallisuusteessin – ja hyökkää sitten näitä vastaan. Psykologisen teessin mukaan ihmiset näkevät, elävät tai kokevat



elämänsä kertomuksen muotoisena. Eettinen teesi puoltaa sitä, että tämä on oikea tai hyvä tapa elää. (Emt., 428.) Strawson katsoo, että suurin osa allekirjoittaa vähintään jommankumman teeseistä, mutta vastustaa itse molempia ja esittää, että on olemassa hyviä tapoja elää ja kokea itsensä *episodisesti* – vastakohtana *diakroniselle* itseymmärrykselle, joka rakentaa historiaa ja pysyvyyttä ja kulkee pitkälti käsi kädessä edellä mainittujen teesien kanssa (emt., 430–431).<sup>47</sup> Romaanikirjallisuus, etenkin realistinen kirjallisuus ja sen *quest*-narratiivit usein toisintavat käsitystä, jossa yksilö on eheä ”itse”. Strawson liittääkin diakroniseen itseymmärrykseen voimakkaasti narratiivisuuden, siis yksilön halun, tarpeen tai taipumuksen kertomuksellistaa elämänsä, ja sillä tavoin luoda merkityksiä. Jos kertomuksen sankari ei olekaan kokonainen tai ehyt alusta loppuun, tyypillisesti hänen agendaansa kuitenkin kuuluu saavuttaa tällainen kokemus.

Näin on myös Martha Questin/Knowellin/Hessen kohdalla – hän on jatkuvassa itsensä etsimisen kierteessä ja vaikuttaa uskolliselta Strawsonin eettiselle teesille. Näyttää kuitenkin siltä, että psykologista teesiä Martha ei edusta, vaan hänellä on useita ”temporaalisen olemisen tyylejä” (Battersby 2006, 29). Ensinnäkin, kyynisen, passiivisen ja vastahankaisen Mathan lisäksi on olemassa suoranainen sivupersoonana, *Matty*, kujerteleva, reipas ja iloinen versio Marthasta. Aika ajoin Martha ajautuu ”ulos itsestään”, kuten synnyttäessään, tai ”ei ole oma itsensä”, kuten jälkikäteen toteaa olleensa eläessään Douglasin kanssa. Toisinaan taas ”itsejä” on useita – vastakohtana kokemukselle ”samasta ihmisestä” (emt.): ”She was herself, though a new self; and Caroline, as the rules said she ought to be, was content to take milk from bottles at stated hours.” (*Marriage*, 207.) Strawson katsoo, että episodiseen itseymmärrykseen kuuluu järkevä ja ”ei-patologinen” käsitys oman menneisyyden merkityksestä nykyhetkelle. Se ei kuitenkaan tarkoita nykyisen itseymmärryksen olevan riippuvaista menneestä itseymmärryksestä, ja tästä syystä hetkellinen kokemus itsestä on kokemus *eri* itsestä kuin se, joka aiemmin on ollut. (Strawson 2004, 449.) *Minä\** on se, joka tässä tietyssä hetkessä kokee itsensä, sikäli kun itse on se sisäinen tai mentaalinen kokemus, joka edellyttää itseymmärrystä (Strawson 2004, 433).<sup>48</sup> *Minä\** on episodisen itseymmärryksen subjekti, kun taas *minä* on henkilö, joka on kokenut asioita, joissa *minä\** ei ole ollut läsnä. Tarkastellaanpa tilannetta Marthan kautta:

Every time Martha wished she could slap Gwen or tell Jill that she was a monster – she remembered Martha Quest. That girl, shrill, violent, cruel, cold, using any weapon fair or foul to survive, as she had had to do, as anyone’s first task to do, had been stripped off her, had

<sup>47</sup> Kertomusteoriassa on muutenkin keskusteltu paljon niin sanotusta *narratiivisesta käänteestä*, joka on tuonut kertomuksen, kerronnallistamisen ja puheen narratiivisesta identiteetistä kulttuuri- ja sosiaalitieteisiin sekä psykologiaan.

<sup>48</sup> Strawson (2004, 433–4) havainnollistaa: ”Minulle on selvää, etteivät menneisyyteni tapahtumat ole tapahtuneet minulle\*. [...] Se, että minä\* en ollut siellä, on metafysisinen fakta.”

gone away, was simply a character worn for a day or two, a week or two, a year, half dozen years, by Gwen or Jill or anybody else who needed it. (*City*, 401.)

Martha\* muistaa Gwenin ja Jillin kautta Marthan. Marthaa\* ei ollut silloin, kun Martha käytti kieroja keinojaan ”selvitäkseen”. Martha on pyrkinyt merkityksellistämään elämäänsä väkivalloin, kun taas Martha\* sabotoi tämän illuusion toteamalla, että Martha on maski, rooli ja fiktiivinen sepite, joka on kulttuurisen ymmärretyksi tulemisen kannalta pakollinen. Marthan ”tarina” on täytynyt kertoa, koska vaihtoehtoista esitystapaa ei ole. Martha\* muistaa, muttei ole suostuvainen antamaan Marthan elämälle suurempaa merkitystä kuin sen, minkä se saa Marthan\* suhteessa Gweniin ja Jilliin. Nämä tunnistamiset liittyvät ikään ja sukupuoleen, jotka yllättäen näyttäytyvät tässä universaaleina kategorioina, joiden perusteella voi tehdä johtopäätöksiä ja samastuksia. Diakronis-narratiivinen käsitys ”itsestä” edustaa Strawsonille samankaltaista normaalistunutta pakkoa kuin heteroseksuaalisuus queer-teoriassa. Sekä heteroseksuaalisesta että narratiivisesta elämäntavasta luistaminen tai niiden väärin tekeminen on sosio-kulttuurisesti katsottuna patologista ja pakenee merkityksiä (Strawson 2004, 437). Juuri siksi niitä onkin suotavaa edes *yrittää* rienata.

Toisaalta, myös *The Four-Gated Cityssä* nimenomaan kerrotaan. Kuten olen jo todennut, Marthan\* voi peräti nähdä liittoutuneen kertojan kanssa. James L. Battersbyn mukaan episodinen ja diakroninen eivät välttämättä sulje toisiaan pois, vaan yhtenäisessäkin tarinassa voi nähdä jaksoja ja hetkiä: ”Parin mailin jälkeen minä itse tajuan, etten ole itse (tietoisesti) ajanut autoa, mutta minulle on välittömän selvää, että minä itse olen ollut koko ajan vastuussa, hallinnut käännöksiä ja selvinnyt tien mutkista professionaalilla kylmäpäisyydellä.” (Battersby 2006, 41.) Samoin väitän, että kertoja ja Martha\*, sikäli kun heidät nähdään viimeisen romaanin osalta samana tai lähekkäisinä, ovat tietoisia kertojan aiemmista tekemisistä ja etenkin Marthan tekemisistä. Ongelmallista on se, milloin Marthasta\* tulee edelleen Martha, ja kuinka kertoja – tai Martha – pysyy tästä kärryillä (emt., 31–32). Täydellinen samuuden ja erillisyyden määrittäminen lienee tämän työn puitteissa turhan kunnianhimoinen tavoite, mutta pyrin vielä kartoittamaan joitakin suhteita ja samuuksia, joita pidän *Children of Violencen* kokonaismerkityksen ja norminvastaisuuden vinkkelistä oleellisina. Romaanin rakenteen kannalta kertojan ja Marthan liitto saa edelleen kallistumaan jos ei episodisen niin ainakin ei-diakronisen subjektikäsitteksen suuntaan: aiemmin luotu tarina ja annettu voimakkaan ideologinen merkitys osoitetaan jälkikäteen valheellisiksi. Kertovaa merkityksenantoa ja ”kokonaisen ihmisyyksilön” (Battersby 2006, 31) ideaa muserretaan paitsi eksplisiittisesti, kuten edellä osoitin, myös pilailemalla aiempien romaanien tematiikan ja kerronnallisten ratkaisujen kustannuksella. Lisäksi narratiivista merkityksenantoa ja sen ”luonnollisuutta” kyseenalaistetaan tarjoamalla näkymiä myös *muiden* mieliin. Seuraavaksi tarkastelen, kuinka *tekijyys* näkyy ja kuuluu

*Children of Violence* kerronnassa yhtäältä arvotusten ja tulkinnan, toisaalta aktiivisen viestinnän ja itsetietoisuuden kautta.

#### 4.1.2 Kypsä kertoja, vanha tekijä

It has literally become impossible for anyone to read a work of fiction except in terms of the author's life. (*City*, 488.)

*Children of Violence* loppua kohti Martha kasvaa kohti kertojaa ja kertoja kohti vielä suurempaa auktoriteettia, nimittäin tekijää tai sen illuusiota. Marthan ja kertojan diskursseja lähentävän tajunnankuvauksen lisäksi *Landlockedissa* ja etenkin *The Four-Gated Cityssä* yleistyvät esseemäiset, poliittisia ja yhteiskunnallisia asiantiloja kuvaavat katkelmat sekä kaikkitietävältä tuoksahtavat maksimit. *Maksiimit* ovat aforisminomaisia, ideologioita lanseeraavia ”totuuspohjia”, jotka korostavat kertojan autoraalisuutta ja julkista auktoriteettia (Lanser 1992, 17, 73). Kohdeteksteissäni maksimeja edeltää usein Marthan tai kenen tahansa hahmon diskurssiksi luettava pohdiskelu, mutta lopulta totuuksia ja epäilyksiä päädytään summaamaan yleismaailmalliseen ja yleisinhimilliseen sävyyn:

Why was it that, living in a street known as ‘colored’ [...] and working as a militant socialist and preaching about equality and brotherhood day and night – why was he not arrested, or put in some kind of trouble by the authorities?

*Well, there is no answer to this question. It is, after all, a question of what people are, and about this we know very little. (Landlocked, 148; kurs. PK.)*

Booth viittaa *dramatisoidulla* kertojalla pääasiassa ensimmäisen persoonan kertojaan, mutta se kelpaa kuvaamaan myös muunlaisia diegesiksen sisällä operoivia kertojia (Booth 1961, 151–152; vrt. Phelan 2005, 103). Aforistisia maksimeja viljellessään kertoja puolestaan näyttäytyy erityisen *dramatisoimattomana* – eli ei oikeastaan näyttäydy, kuten Lanser väittää. Kun tällä tavoin esitetään totuuksia maailmasta, syntyy illuusio, jossa kertoja ikään kuin katoaa ja tekijä kommunikoi ”ekstrarepresentatiivisin” ilmaisumuodoin fiktion yli suoraan yleisölle. (Lanser 1992, 16–17, 82.) Itse näen kertojan olevan tällaisissa tilanteissa vahvimmillaan auktoriteettinsa kanssa, suoraan humanistisen realismin ytimessä. Lanser taas katsoo, että romaanista kuin romaanista välittyvä nimenomaan *tekijän* auktoriteetin kaipuu. Historiallisesti realismi ja etenkin sen maksimimuoto on katsottu miesten lajiksi, johon osallistumalla naiskirjailijat, George Eliot etunenässä, ovat pyrkineet ottamaan paikkansa ja auktoriteettiasemansa kirjallisuusinstituutiosta. (Lanser 1992, 83.) Yleismaailmallisten inhimillisten totuuksien esittäminen fiktiossa saattaa toki vaatia munaa, mutta se ei ole lihallinen vaan diskursiivinen instrumentti siinä, missä muutkin kaunokirjalliset

konventiot. Lessing kategoriakriittisenä – ja feminismikriittisenä – kirjailijana on nimenomaisesti sanoutunut irti miesten ja naisten lajeista, kieltänyt itsekkin kirjoittavansa *naisena* (Moi 2008, 260). *The Four-Gated Cityn* tapauksessa maksimidiskurssi on kaiken lisäksi myös parodista, sillä näin kommentoidaan täydellisen tyyliuutoksen keskellä sarjan aiempia osia ja niiden harhaisia kerronnallisuuden, referentiaalisuuden ja maailman järjestäytymisen ideologioita: ”*Sign of the time: The young man who was the narrator of Mark’s book, The Way of a Tory Hostess, had gone off to fight in the Spanish Civil War. Now, no matter what Mark could say, he was taken to be a veteran of the Spanish Civil War.*” (*City*, 487.) Metafaktiivinen kommentointi ja jälkiviisauden osoitukset eivät kuitenkaan ole yksin kertojan kontolla, ja Lanserkin muistuttaa, että ”autoraalisen ja kertovan äänen erottaminen toisistaan on vain yksi monista tekstuaalisista mahdollisuuksista” (Lanser 1981, 150).<sup>49</sup> Kysymys kertojan ja tekijän ajoittaisesta samuudesta nousee *Children of Violence* kontekstissa erityisen kiinnostavaksi, kun tiedostetaan ja otetaan huomioon sarjan omaelämäkerrallisuus, ja kun on jo todettu, että sarjan loppua kohti kertoja ja Martha lähentyvät toisiaan niin ideologisesti, ajallisesti kuin kerronnan rakenteenkin kautta.

Phelanin mukaan kertovassa fiktiossa vallitsee retorinen kaksoiskommunikaatiotilanne: kertoja kertoo tarinaa yleisölle omista tarkoituspäristään lähtien, ja samalla tekijä omalle yleisölleen sekä koko tarinaa että kertojan versiota siitä (Phelan 2005, 1–5; 2007, 3–4). Lukijan konstruoiman implisiittinen tekijän vallassa on se, kuinka kertomus viimekädessä rakentuu. Phelanille (emt., 45) implisiittinen tekijä ”ei ole tekstin tuote vaan pikemminkin tekstin tuottamisesta vastuussa oleva toimija”. Näin ollen se on myös kommunikatiivisessa päävastuussa. Rimmon-Kenan kritisoi Phelaninkin soveltamaa Boothin ja Seymour Chatmanin mallia<sup>50</sup> implisiittisen tekijän paikasta: jos ja kun sen nähdään, toisin kuin kertojan, olevan *ääneton* ja vailla suoran viestinnän välineitä, sitä ei voi sijoittaa viestin lähettäjän tai ylipäätään minkäänlaisen subjektin asemaan. Hän itse ehdottaa tarkastelemaan implisiittistä tekijyyttä kylläkin normistona, mutta kertomukseksi kutsumamme viestintätilanteen ulkopuolella. (Rimmon-Kenan 1991, 112.) Näin olen itsekkin tähän mennessä toiminut: ”implisiittinen tekijä” tai *Children of Violence* -romaanien kokonaismerkitys ja arvomaailma ovat näyttäytyneet jonakin kertojan tai hahmojen välittämiä viestejä monimutkaisempana ja niiden kanssa osin ristiriitaisina, vallankumouksellisempina ja aikaansa edellä käyvinä. Implisiittistä tekijää on verrattu korttipelin jakajaan, ja väitän, että jos *Children of Violence* on kortinjakaja, se on mykkä. Lisäksi se on jakanut kortit väärään peliin, uuteen peliin,

<sup>49</sup> Tässä varhaisemmassa työssään Lanser viittaa autoraalisella äänellä nimenomaan oletetun tekijän ääneen, ei kerronnallista auktoriteettia nauttivaan heterodiegeettiseen kertojaan.

<sup>50</sup> Phelanin retorinen kommunikaatiomalli pohjaa legendaariseen ”Boothin-Chatmanin malliin”, jota Phelan tosin kritisoi liiasta tekstilähtöisyydestä.

ei siihen, johon alkuasetelman perusteella luulisi. Jakaja ei itse puutu peliin sen käynnistyttyä vaan tarkkailee, milloin pelaaja huomaa jonkin olevan pielessä. Jos implisiittisen tekijän kommunikatiivista asemaa ei tunnusteta, sen päävastuullisuudesta on Phelanin mukaan puhuttava sittenkin mieluummin kokonaismerkityksenä kuin implisiittisenä saatikka tekijyytenä (Phelan 2005, 41). Yhdyn aktiivisen tekijyyden kieltämiseen tällaisesta arvolutautuneesta ”taustasta” puhuttaessa, mutta merkityksenannon näen kyllä sisältyvän tekstiin, ainakin sellaiseen tekstiin kuin *Children of Violence*, joka niin selvästi soveltaa ja lopulta rienaa ideologisia ihanteita. Mykkä kortinjakaja ei toimi tunteetta ja perusteetta, vaan se on jakanut väärän pelin, koska on todennut entisen vanhentuneeksi, sen kulun automatisoituneeksi. Millaiseksi kokonaisuudeksi implikoidut merkitykset lopulta muodostuvat, kuinka peliä pelataan ja sen hämmennyksistä selvittää, on toki lukijakohtaista ja kontekstisidonnaista. Kuinka esimerkiksi tulkita kertojan tulevaisuustietoista kommentointia seuraavassa hyväntekeväisyysjuhliin sijoittuvassa katkelmassa?

’Darling,’ [Graham] murmured, watching the car past Martha’s forehead, ’why do I never see you?’

This question had the stamp of the new style which was not yet christened *camp*: it had not become self-conscious. Nor could it have, since the prevailing wind was all warmheartedness and a tender concern for others. When someone murmured, Oh, you’re so camp, it was not to pay homage to wit, [...] but to a deliberate exposure of homosexuality in dress or voice which, with the political atmosphere as it was, could only be a variety of courageous protest. (*City*, 350–351.)

Tässä tarinan ajan yli tulevaisuuteen kurkottava tieto häiritsee fiktiivisen omaelämäkerran diskurssia, jonka Marthan ja kertojan toisiaan lähentyneet äänet ovat muodostaneet. *Campia* ei vielä ole, vaan muodissa on itsetietoisien habituksen tuottamisen sijaan vilpitiön lämminhenkisyys. Homoseksuaalisuudesta, johon camp tyylinä liitetään, sentään puhutaan – katkelmassa keikaroiva Graham on juuri tullut kaapista – ja homojen oikeuksien puolesta kampanjoidaan kyseisissäkin kekkereissä. ”Poikkeavuus” on saanut nimen ja kasvot *The Four-Gated Cityssä*. Campin analyysi ei ole samankaltaista näennäisen yleismaailmallista maksimidiskurssia, jota edellä käsiteltiin, vaan hyvin kulttuuri- ja jopa alakulttuurispesifistä. Kerronta siis kurottaa aktuaaliseen maailmaan ja sen tulevaan historiaan. Samalla se ylittää kertojan aiemman auktoriteetin ja vetää mukaan tekijyyden mahdollisuuden. Lanserille (1981, 82) on selvää, että kertomusta lukiessamme jäljitämme implisiittisen tekijän lähettämiä viestejä, normeja ja arvoja. Hänelle implisiittinen tekijä ei kuitenkaan ole äänetön merkityskokonaisuus, vaan ”ekstrafiktiivinen ääni”, joka kannattelee myös kertojaa (Lanser 1981, 122–123, 131–132). Ekstrafiktiivisen ääni voi kuulua kertojalle tai tekijälle, joiden ideologiat näyttäytyvät ajoittain niin lähekkäisinä, että niitä on vaikea erottaa toisistaan. Ne voivat jopa olla ei vain identtiset vaan peräti sama. (Lanser 1981, 122, 153; ks. myös Lanser 1992, 81–101.) Myös Phelanin mielestä kertojan ääni saattaa pitää sisällään kirjailijan äänen luoden

*kaksiäänisen diskurssin* tai kaksoiskommunikaatiotilanteen. Tällöin tekijyys on vaikeasti merkittävässä, mutta esimerkiksi kielivihjeet tai rakenteelliset epäjohtonmukaisuudet voivat paljastaa sen läsnäolon, jolloin tekijä kuullaan ikään kuin kertojan äänen läpi. (Phelan 1996, 46–47.) Lanserilla tekijyys ja kertojuus kulkevat käsikkäin poliittisista syistä, sillä hän on tutkinut nimenomaan naiskirjailijoiden autoraalisuutta ja auktoriteettia kirjallisuus- ja kertomusinstituutioon osallistumisena, kun taas Phelanille kaksiäänisyys merkitsee retoris-eettistä asetelmaa ja vastuun sijainnin määrittelyä.

Jos kerronta viittaa aktuaaliseen maailmaan, Walshin (2010, 40–41) mukaan tämä myös ajaa kertojan alas autoraalisesta asemastaan – etenkin jos ja kun se nyt muutoin nähdään jotenkuten persoonallisena Marthan kautta. Walsh toteaaakin, että autoraalinen kerronta on mahdollista vain fiktiossa (emt.). Kertojan viittaukset todelliseen historiaan eivät tokikaan romuta romaanin fiktiivisyyttä, sillä tarinan ajassa tuo historia on tulevaisuutta ja täten spekulatiota. Neljä ensimmäistä romaania sen sijaan ovat ”totta” (Lessing 2008, 253), mutta sijoittuvat visusti kuvitteelliseen Zambesiaan ja ovat näin korkeintaan realistista fiktiota. Viimeisen romaanin viittaukset tuovat kuitenkin kerrontaan uuden langan, kertojaa pidemmälle näkevän elämäkerturin ulottuvuuden. Läsnä on joku, joka näkee kauas taakse ja kauas eteen kerronnan vajavaisuudesta huolimatta, ja toden totta ”kannattelee kertojaa” sen yhä rajallisessa tietämisen tilassa (vrt. Lanser 1981). Aiemmin tuosta tekijyyden tasosta on saatu viitteitä puuttumisen ja aukkojen muodossa, nyt se myös arvottaa kuvaamia tapahtumia suhteessa ”ajan henkeen”. Boothin (1961, 156) mukaan kertojan ja implisiittisen tekijän välinen etäisyys voi olla moraalista, intellektuaalista, fyysistä tai ajallista. Itse katson, että näiden kombinaatiosta syntyy epistemologinen etäisyys: kertojalla ei ole sanoja kuvaamaan (Marthan) todellisuutta siinä ympäristössä, jossa maailma rakentuu kielen ja vieläpä tietynmuotoisen kielen varaan (vrt. Kekki 2004, 70, 100). Toisin sanoen kertoja ei osaa tai ainakaan ole osannut pelata sitä peliä, joka on jaettu, vaan on pyrkinyt sinnikkäästi antamaan siirroilleen merkityksiä vanhan pelin sääntöjen mukaan. Kun aiemmin on oltu epistemologisesti etäällä muun muassa seksuaalisen ja heteroseksuaalisen moninaisuuden mahdollisuuksista, nyt sopimattomat sukupuolen kokemukset ja hämärärajaiset, polygaamiset heterosuhteet ja homoseksuaalisuus ovat konkreettisesti läsnä kerronnassa.

Ekstrafiktiivisissä, diegesiksen rajoja rikkovissa kerrontatilanteissa kertojan voidaan siis nähdä lähestyvän subjektinomaista tekijyyttä. Kertova ääni pakenee Marthaa ja lähenee Lessingiä. Kun tekijyyttä tarkastellaan teosten tulkinnallisen kokonaismerkityksen kautta eikä *äänenä*, epäjohtonmukaisuudet tulevat ilmi nimenomaan autoraalisen äänen hajoamisen kautta, sen

virheiden, rakojen ja väärrien tai vajavaisten tulkintojen myötä. Toisaalta implisiittinen tekijä personoituu osana kertojan metafiktiivistä otetta, ja *The Four-Gated City*ssä tekijyys tulee näkyväksi ennen kaikkea itseensä viittaavissa metaperformansseissa. Tämä suhteellisen subjektinomainen ”tekijä” antaa ymmärtää, että maailma muuttaa kirjallisuutta ja kirjallisuus maailmaa. Se saa kertojan heittäytymään metatekstuaalisuuden ja -fiktiivisyyden syövereihin, kommentoimaan paitsi hahmojaan myös omaa attribuutiotaan, sen olemusta mitä kertoo: ”It has literally become impossible for anyone to read a work of fiction except in terms of the author’s life.” (*City*, 488.) Koko *The Four-Gated City* on nimetty Markin utopiaromaanin mukaan. Se on kuvaelma neljän ilmansuunnan vapaakaupungista, joka sijoittuu johonkin aavikolle: ”In Algeria perhaps? Arabia?” (*City*, 474.) Kun kertomus, ”Marthan tarina”, on saatu päätökseen, seuraa kymmeniä sivuja liitteitä, jotka koskevat Radlett Streetin asukkaiden perhe- ja rakkaussuhteita mutta ennen kaikkea anarkistisia siirtomaayhteisöjä, joita jäsenet ovat perustaneet ympäri maailmaa. Niissä on käytössä erityisiä mielten teknologioita – samankaltaisia, joista Mark ja tämän tieteiskirjailijaystävä kirjoittivat visioitaan.

## 4.2 Harhaiset äänet ja patologiset juonet

Where were the people who knew? It couldn’t be possible that everyone in the world had been frightened into obedience. (*City*, 526.)

Marthan tarina haastaa monella tavalla kirjallisuuskaanonin ”kunnianhimoiset miesjuonet” (*male plots of ambition*), joille feministiset kirjallisuusteoreetikot ja narratologit ovat kehittäneet mitä eksoottisimpia nais erityisyyttä korostavia vaihtoehtoja, kuten naisen orgasmin kulkua hyödyntävää juonikuviota. Tällaiset keinot tähtäävät teleologisen ”miesjuonen” rikkomiseen, ja niille on tyypillistä voimakas ruumiillisuus, kiinnittyminen naisvartaloon (Page 2006, 22–23). Sukupuolen kulttuurisen ja tekstuaalisen tuottamisen analyysin kannalta on nähdäkseni kuitenkin turhaa tehdä näitä kahtiajakoihin perustuvia vastahyökkäyksiä: maskulinistisen tradition ”miesjuonten” vastustaminen turvaamalla feminiiniseksi luonnollistettuun ruumiinpolitiikkaan vain johtaa pois sen kysymyksen ääreltä, miksi nainen on ruumiiseen sidottu ja mies siitä universaalisti vapautettu. Sen sijaan juonen temaattinen ja rakenteellinen analyysi voi johtaa muuhunkin. Judith Roof (1996) toteaa, että kertomuksessa esitetyt ”luonnolliset” tapahtumat vaikuttavat kertomuksen muotoon. Nämä tapahtumat ovat normalistettuja tuotoksia, jotka esitetään niinkään normalistetussa, normatiivisessa muodossa. Sukupuoli on luonnollistettu reproduktiiviseksi ominaisuudeksi: samaan tapaan kuin pääoman ja työvoiman yhtälöstä seuraa kulutushyödykkeitä, miehen ja naisen

kombinaatiosta seuraa vauvoja. (Emt., xvii.) Vaikka reproduktiivisuutta ei enää nykyään välttämättä nähdä heteroseksuaalisuuden reunaehtona tai homoseksuaalisuudesta erottavana tekijänä, sille pyhitetty heteroseksuaalinen ja heteronormatiivinen avioliitto on perinteisesti nähty (romanttisen) kertomuksen loppuna ja tavoitteena, ainoana vaihtoehtona kuolemalle (Carroll 2012, 17, 92; Warhol 2010, 243–244). Kuolema voi toki olla muutakin kuin kirjaimellinen ja merkitä tunnustamisen, tunnustamisen tai kerrotuksi tulemisen ulkopuolelle jäämistä – näin kuolema ja *kaapittaminen* muodostavat epistemologisen jatkumon (vrt. Sedgwick 1991; Karkulehto 2007). Realistiseen traditioon peilautuessaan *Children of Violence* on radikaali irtiotto myös aviojuoniperinteestä, sillä siinä avioliitto – ensin konkreettisenä, sitten symbolisena liittona – edustaa pikemminkin luovuttamista ja ajautumista kuin saavuttamista tai onnellisen lopun alkua. Edes kertoja ei varsinaisesti puolla sitä, vaikka edustaakin romanssiuskovaista konventiota sarjan alkuosissa. Erityisen vaikea ja kivulias ilmiö avioliitto on Marthan aikuisiän sydänystäväälle ja mentorille, Markin hullulle vaimolle Lyndalle. Martha kaipaa itsetutkiskeluprojektinsa ohessa ihmistä, joka tietää ja joka ei *suostu* (ks. luvun alun katkelma), ja sellaisen hän lopulta löytää Lyndasta.

[Martha] had not met Lynda, save through improbably beautiful photographs, but she knew her, oh yes, very well, very well, thought she and Martha were not alike, and could not be, since Martha was not ‘ill’ and in the hands of the doctors. But for large variety of reasons, Lynda Coleridge, who was in very expensive mental hospital because she could not stand being Mark’s wife, and Francis’s mother, came too close to Martha. (*City*, 125.)

Jo ennen ensi tapaamista Martha samastuu tuskallisella tavalla Lyndaan, joka on ”hullu” ja ”sairas” – koska ei pysty täyttämään rooliaan vaimona ja äitinä. Sosiaalinen heteroseksuaalisuus on mahdoton tehtävä ja syöksee Lyndan syväälle siihen melankoliaan, jonka reunalla Marthakin horjuu. Psykoanalyttinen diskurssi hiipii varkain mukaan kerrontaan jo ennen Marthan terapiaprojektia, ja provokatiivisesti Lyndan hulluuden syyksi esitetään juuri pakollinen heteroseksuaalisuus. Tämä on selvä kannanotto ”kertojaa kannattelevalta” tekijältä, ja jälleen osoitus kertojan jälkiviisaudesta suhteessa aiempien romaanien kerrontaan. Nyt myönnetään jotain perustavanlaatuisia, mikä aiemmin on pantu niskuroivan nuoren naisen kapinan piikkiin.

Butlerin psykoanalyttisessä subjektisovellutuksessa jo sukupuoli itsessään voi olla melankolinen kokemus, koska se pohjautuu menetykselle ja menetykseen identifioitumiselle, siis puutteelle. Samassa mallissa sukupuolen nähdään rakentuvan suhteessa heteroseksuaaliseen järjestykseen, joka kuitenkin on ”valmis” jo oidipaalivaiheessa. (Butler 1997, 132–135.) Tämä on ilmeisessä ristiriidassa sen näkemyksen kanssa, jossa heteroseksuaalisuus on sukupuolen luonnollinen jatkumo. Myös Tim Dean kritisoi psykoanalyysin queereja sovellutuksia sukupuolisen ja



seksuaalisen subjektin synnyn virheellisestä kronologiasta ja korjaa: alitajunnalla ei ole sukupuolta, ei sukupuolieroa eikä siten heteroseksuaalisuuttakaan (Dean 2000, 86; Hekanaho 2009, 11). Näin ollen seksuaalisuus nähdään peräti sukupuolettomana ilmiönä, jonka on sukupuolistanut halun lokeroitu *suuntautuminen*<sup>51</sup>. Siitä huolimatta heteroseksuaalisessa arjessa epäonnistunut Lynda näyttäytyy korostetun hulluna. Patologisoitu seksuaalivietin ja empatian puute on saanut Lyndan kehittelemään itselleen vitsikkään, negaatioon perustuvan *nothing but* -identiteetin, joka kumpuaa lukuisten lääkärien diagnosoimasta puutteesta ja vähättelystä: ”[...] You know, it’s that point when they get all pleased because they can say: You’re nothing but – whatever it is. They’ve taken weeks to get to that point, you know, and it’s, you’re nothing but Electra. You know, the girl that killed her mother?” (City, 235.) Lynda on “ei muuta kuin”, ja usein vieläpä ylpeä siitä, kuten muustakin outoudestaan. Välillä hän koettaa sopeutua normaaliin elämään, ottaa kontaktia lapseensa ja muuhun ulkomaailmaan, mutta suurimman osan ajasta hän on jossakin sairaalassa, lukkiutuneena kellariin yksin, ystävänsä Dorothyn kanssa tai spiritismiä harjoittavan meedioseuran kera. Hän naamioituu itsetietoiseen salaperäisyyteensä; hän ei *pysty* muttei myöskään *suostu*. Näin Martha löytää lopulta jotakin, mihin vertautua.

Elaine Showalterille *The Four-Gated Cityn* hullu nainen kellarissa on merkki naisparadigman muutoksesta sitten Brontën ajan ja aviojuonten ylivallan: *Kotiopettajattaren romaanissa* (Jane Eyre, 1847) Bertha on suljettu ullakolle, joka edustaa ”mielen himoa”, kun taas Lynda sulkeutuu kellariin, ”joka hyväksyy vartalon tumman mysteerin”. (Showalter 1982, 124.) Tulkinta on paradoksaalinen sikäli, että Lynda nimenomaan kieltäytyy ruumiillisuudestaan: hän ei kosketa, harrasta seksiä tai juurikaan edes syö – hän naamioituu kauniisiin vaatteisiinsa ja kieltäytyy ottamasta rakastajaa, koska silloin hän ”joutuisi riisumaan hansikkaansa”. Fyysisyyttään pakeneva Lynda ei koskaan ”ole vaimo” Markille. Toisaalta verhottu ruumis näyttäytyy nimenomaan mystisenä, sillä edes aviomiehen ei ole siihen kajoaminen. Siinä missä Berthan hulluus on eksotisoitua himoa, Lynda edustaa kylmää haluttomuutta (hetero)seksuaalisuuden ja sen rakennelmien hyväksymiseen. Martha itse Markin sihteerinä, ystävä, kumppanina ja rakastajana – tunkeilijana – vertautuu Jane Eyreen, jonka kertojaääni on Lanserin mukaan feministisen kirjallisuushistorian kannalta katsottuna ”lähes tyrannimaisen asenteellinen” (Lanser 1992, 176). Lanser pitääkin *Kotiopettajattaren romaanin* yhtenä kertojaäänien suurimmista vallankumouksellisista, koska se on yksityinen mutta puhuu julkiselle yleisölle ja omaksuu näin ennennäkemättömän feminiinisen tai ainakin naisisen auktoriteetin (emt., 177). *The Four-Gated*

---

<sup>51</sup> Sara Ahmed (2006) on kirjoittanut seksuaalisesta suuntautumisesta, *orientaatiosta*, tilan ottamisena, hahmottamisena ja valintoina: kun suuntaudumme johonkin, suuntaudumme samalla aina pois päin jostakin.

*Cityssä* yksityinen saa suhteessa *Kotiopettajattaren romaaniin* uuden merkityksen siinä, kuinka se paitsi suuntautuu julkiselle yleisölle – toki useimmiten autoraalisen kerronnan kautta – se myös jakautuu muiden hahmojen kesken niin sanotussa hulluuden diskurssissa. Viimeistään huoneessa, johon Martha vetäytyy meditoimaan ja muistelemaan ja jossa muun muassa kohtaa Paholaisen, tajunnanvirta karkaa kenen tahansa osallistuvan, kommunikoivan subjektin käsistä. Se sekoittaa niin poliittisen, historiallisen, henkilökohtaisen, kuvitteellisen kuin metafiktiivisenkin diskurssin valtavaan ääniryöppyyn. Jo ennen tätä Martha ja Lynda ovat ystäväystyneet ja Lynda on ryhtynyt Marthalle mentoriksi: hän opettaa Marthaa ymmärtämään ja erottamaan toisistaan ääniä, joita tämä on alkanut kuulla itsetutkiskelunsa aikana.<sup>52</sup> Kun Martha ja Lynda *työskentelevät* yhdessä, heidän äänensä sekoittuvat yhteisessä tilassa, sitten Marthan mielessä, ja tulevat julki kertoja-Marthan selostavan diskurssin kautta:

Martha could easily hear what Lynda was thinking. Being more sensitive now, by far, than normally, she heard better;

[...]

Lynda was thinking, not violently, or even with grief, but dispassionately, how she would have liked to grow up quietly in the country, with brothers and sisters, and a simple relationship with parents, and then to marry a farmer, or a gardener, and have a large family. It was a fantasy so wholesome [...] as if she had said: 'I want to live in a marzipan house.'

[...]

Behind these rivulet of words was a great chaos of sound. Martha could just hear it. She thought, or wondered: is it in Lynda's head or mine? [...] well, of course, it is not a question of 'Lynda's mind' or 'Martha's mind'; it is the human mind, or part of it, and Lynda, Martha, can choose to plug in or not. (*City*, 512–513.)

Lyndan hulluuden pohjalle työnnetään taas allekkain toteutumattomia heteroseksuaalisia idyllejä, joista ensimmäisen romuttuminen on tehnyt seuraavassa onnistumisen mahdottomaksi. Traumaksi muuttunut ihanne näyttäytyy kontekstissaan aluksi alitajuisena ja täten luonnollistettuna, mutta lopulta imelänä ”marsipaanelona”, kulttuurisena kuorrutteena ja käsittämättömänä normatiivisena ihanteena. Ja lopultahan katkelmassa on kyse paitsi Marthan Lyndasta tekemistä tulkinnoista myös nimenomaan Marthan maailmastairtautumisprojektista, eräänlaisesta normatiivista järjestystä vastustavasta vainoharhasta. Martha pyrkii samaan hulluuden ja hajoamisen olotilaan, jossa Lynda on oikeutettu olemaan samanaikaisesti sisällä ja ulkona. Marthan tarvitsee hajottaa subjektinsa, jonka tiedostaa väkivallan rakennelmaksi, jotta voi sitten löytää uuden tavan rakentaa itsensä. Hän tietää, että tämä näyttää epäilyttävältä, samoin kuin Lynda tiedostaa outoutensa: ”Give me privacy to explore my own being: promise not to summon doctors and psychiatrics, policemen.” (*City*, 544.)

---

<sup>52</sup> Marthalla on päällekkäin kaksi projektia, joista toinen on ”sisäinen” itsen hahmottamisen työ ja toinen ”ulkoinen” oman historian kirjoittaminen, jonka voi nähdä viittaavan Lessingin työskentelyyn *Children of Violencen* alkuosien parissa.

Samalla Martha\* trivialisoi Marthan historian, mutta hakee merkitystä uudenlaisen olemisen, maailmallisen *kokemisen* kautta. Tämä kumouksellisuus pannaan toteen fyysisesti ja sosiaalisesti itsetuhoisena käytöksenä. Martha sulkeutuu vuokraamaansa huoneeseen ja antaa muiden asukkaiden ymmärtää, että on tripillä: ”She said it was L.S.D. [...] and that she was well used to it. Off he went, and she resumed.” (*City*, 551.) Vaikka ”tarinan kertominen itsestään ei tarkoita samaa kuin merkityksen antaminen itselleen”, Butlerin mukaan merkityksellistäminen ottaa usein kertomuksen muodon. Toisin kuin Strawson, Butler näkee kertomuksen ja kyvyn kertojuuteen eräänlaisena eettisen toimijuuden ehtona, joskin tämä kyky rakentuu simultaanisesti merkityksenannon kanssa, ei ennen sitä tai jälkikäteen. (Butler 2005, 11–12.) Kertomus ei ole ”luonnollinen” tai ”sisäsyntyinen” tapa jäsentää itseä ja maailmaa, vaan se on osa sitä merkityshorizonttia, jossa kertomus nähdään merkityksen muotona. Näin ollen kertomuksesta kieltäytyminen tai kykenemättömyys siihen on radikaali toisin tekemisen akti. Se toistuu Marthan toiminnassa ja myös teostasolla: vaikka diegesiksen yhtenäisyys (sekä kerrontana että tarinamaailmana ymmärrettynä) on viimeisen romaanin saatossa perin pohjin kyseenalaistettu, viimeistään lopussa sille nauretaan. Marthan kertomus saa päätöksen, joskin nurinkurisen sellaisen, kun Radlett Streetin talo tyhjenetään purkua varten, asukkaat lähtevät omille teilleen ja Martha kävelee joenrantaan kuunnellen moukarin pauketta taloa vasten. Metaforinen mieli ja Marthan ”merkitysten” tyyssija puretaan, jolloin Martha on vapaa: ”Here, where else, you fool, you poor fool, where else has it been, ever...?” (*City*, 607.) Sitten kertomusta ja sen onnellista loppua seuraa antiklimaattinen liitenippu: kymmeniä sivuja kirjeitä fiktiivisestä tulevaisuudesta, kaukaa kertovan ja kerrotun ajan tuolta puolen.

Martha siis koettaa merkityksellistää itseään ja järjestää elettyä elämäänsä Lyndalta oppimansa hulluuden diskurssin ja itsensä hajottamisen kautta. Olen lukenut tämän prosessin kuvausta yhtäältä epänormatiivisen (hetero)seksuaalisuuden ja sukupuolen ilmaisun patologisoinnin kritiikkinä ja toisaalta kerronnan itsetietoisena jälkiviisautena. Kuten olen osoittanut, kautta *Children of Violence* -sarjassa heteroseksuaalisuutta on käsitelty niin institutionaalisenä, sosiaalisena, kulttuurisena kuin yksityisenäkin asiana. Sen konstruktioita on esitetty normatiivisina ja poikkeavina, ihanteina ja pakkoina, idealisoituina halun kohteina ja epäonnistumisina niiden saavuttamisessa. Queerlähtökohdistani johtuen kyseenalaistan muiden binäärioppositioiden ja pinttyneiden dikotomioiden ohessa myös tiukan hetero/homo-jaottelun (vrt. esim. Sedgwick 1991), mutta mielestäni on silti huomionarvoista, että kohdeteksteissäni homoseksuaalisuuden mahdollisuus tuodaan konkreettisesti esiin vasta viimeisessä romaanissa, kun Markin äidin puoliso tulee kaapista. Myös Lyndan ja Dorothyyn suhteen seksuaalista laatua spekuloidaan. Näyttää siltä, että koska Lynda on hullu ja

moninkertaisesti diagnosoitu ja patologisoitu, lesbouden liittäminen häneen on helpompaa kuin normaaliin, terveeseen ihmiseen. Silti lesbouden mahdollisuus on vain toissijainen Lyndan ja Dorothyyn yhteiselon ymmärtämisen muoto: “Do you think they are Lesbians?” He found it difficult to say this. He had gone white now [...]. ‘I don’t know. A bit, perhaps. I’ve never known any. But I shouldn’t imagine that’s the point. It’s probably more that they make allowances for each other.’” (City, 204.) Markin on vaikea puhua ”lesboista”, minkä yliautoraalinen kertoja kykenee edelläkävijän asemassaan tunnistamaan siinä missä Marthakin. Marthalle lesbous on laji (“I’ve never known any”), ja muutenkin lesbouden mahdollisuuteen suhtaudutaan hienovaraisen etäisesti. Lyndan ja Dorothyyn yhteiseloä voidaankin lukea, kuten Martha tekee, pikemminkin *lesbisen jatkumon* kuin *lesbisen eksistenssin* ilmentymänä, joskin sillä varauksella, ettei etenään Lyndan naiseus täytä essentialistisen naiskäsitteksen kriteeriä, joka sentään on Richin ”lesbon” ehdoton lähtökohta (Rich 1980, 650). Myös Lynda ja Martha, nämä kaksi ”naista” kohtaavat toisensa potentiaalisen lesbisissä merkeissä, kun jakavat kieltäytymisen ja kykenemättömyyden kielen. Marthan *äännet* hämmentävät häntä ennen kuin Lynda opettaa niiden tulkintaan:

This was the language of a schoolgirl crush! This unknown person in Martha adored Lynda, worshipped her, wished to wrap her long soft hair around her hands [...].

Well! said Martha, who would have thought it? I’m a lesbian, and a schoolgirl lesbian at that. Listening to what she thought, for a while, was herself, she heard: ‘If you come upstairs, darling, I swear it, I promise, you can keep the door locked as long as... let me be near you.’

She understood that this was not herself, it was Mark. Making every kind of allowance for one’s unconscious, it was past ordinary reason to take unto oneself attitudes that after all, had been under one’s nose as Mark’s for years. (City, 382–383.)

Haluamisen kieli pääsee yllättämään Marthan, joka yhtäkkiä ”kuulee” sen päänsä sisällä. Hämmennys muuttaa pian muotoaan ja äännet kuitataan Markin ajatuksiksi, joiden kuuleminen ei näytä lainkaan niin kummalliselta kuin Marthan eroottinen kiinnostus Lyndaa kohtaan. Halu ei silti luonnollistu, vaikka sukupuoliasetelma paljastuu normatiiviseksi: Mark on mies ja vieläpä Lyndan aviomies, ja silti tämän halun ilmaisu on niin varovaista, niin koulutyttömäisen hämillistä, että Martha on hetken valmis ottamaan sen omakseen. Hylkäämisen tai inhon reaktioita ei paljasteta, vaikka halu säilytetään vaivihkaa todennäköisemmälle taholle. Kerronnallisesti tilanne tulee lähelle sellaista kertovan tahon ja yleisön välistä seksuaalista kommunikaatiotilannetta, jota Lanser (2010, 188) kutsuu *sapfiseksi dialogismiksi*.<sup>53</sup> Siinä kertomuksen eroottinen sisältö suodattuu naiskertojalta tai -puhujalta yleisölle niin, että viestin välittyminen on nimenomaan riippuvaista naisten välisestä kommunikaatiosta. Näin ”heteroseksuaalinen kertomus muuttuu heteroglossiseksi”, koska sitä

---

<sup>53</sup> Lanser käyttää ”lesbon” ja ”lesbisen” sijaan käsitettä ”sapfinen”, koska se on peräisin 1700-luvulta kuten hänen kohde- ja esimerkkiteoksensakin. Toisaalta sapfinen ”muistuttaa siitä, että seksuaalisuus, kuten kertomuskin, on historiallisesti kontingentti”. (Lanser 2010, 187.)

ylläpitämään muodostuu sappisen dialogin verkko. (Emt., 190–193.) Vaikka Martha *kuulee* Lyndaan kohdistuvan halun äänen eikä suoranaisesti artikuloi sitä muutoin kuin kertojapersonansa kautta, repliikit ovat joka tapauksessa Lyndalle suunnattuja. Näin Markin halu Lyndaa kohtaan aktualisoituu Marthan äänen kautta, ja ”heteroseksuaalinen tapahtuma kääntyy rakenteeltaan naisten väliseksi seksiksi, jolloin kertomus muuttuu tarinaksi mielihyvistä sekä heteroseksuaalisen aktin että homoseksuaalisen diskurssin kautta” (emt., 194). Vaikka samansukupuolisen halun mahdollisuus vedetään saman tien takaisin eikä sen anneta ymmärtää olevan konkretisoitumassa, halu on joka tapauksessa tunnustettu, ja se on suorastaan pakko noteerata ennen kuin päästään seuraavaan, heteroseksuaaliseen, tulkintaan.

Kerrontatilannetta monimutkaistaa sen alitajuinen luonne ja arvuuttelu siitä, kenen ääniä kuullaan, kuullaanko niitä lainkaan ja jos kuullaan, kenen kautta ne välittyvät: ”It wasn’t her way of using words: that was how Mark thought. Then: Perhaps I *think* that’s what Mark is likely to be thinking?” (*City*, 383.) Analyttinen ote mielen äänihyökyihin palauttaa Marthan ja yleisön heteroseksuaaliseen maailmaan. Kirjallisuuden historiassa psykoanalyttinen alitajunnan diskurssi on katsottu feminiiniseksi ja täten ambivalentiksi tyyliksi, jonka ”emotionaalisuutta ja irrationaalisuutta vastaan” myös Lessing taistelee satiirin värittämin kerrontateknikoin (Showalter 1982, 308–309). Showalterin näkemys nojaa jälleen kerran niin kutsutun toisen aallon feminismille ominaiseen kaksinapaisuuteen ja pelkistää Lessingin monitahoisen ironian kerrontapoliittiseksi sukupuolikysymykseksi, feminiinisen ja maskuliinisen valtataisteluksi. Sukupuoli, jota on *Children of Violence*ssa totta kyllä käsitelty fatalistisena ja kahlitsevana kategoriana, muuntuu jos ei yhdentekeväksi niin ainakin kontingentiksi tekijäksi tässä monen tahon äänet sekoittavassa esityksessä, koska se määrittyy, tai pikemminkin jättää määrittymättä, seksuaalisen halun kautta. Kertoja on lipumassa hulluuden diskurssiin Marthan kanssa, joka ei näe ”Markin asenteiden” alitajuista omaksumista järin erikoisena, ovathan he käytännössä sentään olleet vuosia naimisissa. Martha ja Mark näyttäytyvät nimiään myöten toistensa kaksoiskappaleina – eivät vastakappaleina. Alitajuinen halu pitää näin sukupuolettoman tilansa, ja sen kohdistuminen, *suuntautuminen*, määrittyy vasta sosiaalisen ja kulttuurisen tulkinnan kautta.

## 5 LOPUKSI

Here, where else, you fool, you poor fool, where else has it been, ever...? (*City*, 607.)

*Children of Violence* -sarjan kerrontarakenne näyttää äkkiseltään suoraviivaiselta ja kronologisesti etenevältä, mutta tarjoaa jännitystä ja moninaisia tulkintamahdollisuuksia sen suhteen, kuka puhuu ja kenen äänellä. Pitkin sarjaa kertojan kaikkietävyuden taso poukkoilee, ja loppua kohti kertovan äänen lähteen paikantaminen tulee ajoittain miltei mahdottomaksi. Vuoroin kertova ääni näyttäytyy tekijän diskurssin kaltaisena ekstrasfiktiivisenä elementtinä, vuoroin se lähenee Marthan diskurssia ja nostaa näin kertovan subjektin suuren jälkiviisaan asemaan. Kolmessa ensimmäisessä osassa kertoja on ollut kaikkietävän ja totuudellisen ihanteensa kanssa niin etäällä Marthasta, että päähenkilön radikaalit ajatuskuviot ja toiminta ovat suodattuneet yleisölle kerronnan ironian ja kertojan itsetarkoituksellisen valta-aseman ylläpidon läpi. Nuoren Marthan kapina joutuu uudelleentarkasteltavaksi sarjan edetessä, ja samalla sarjan alkupään ironia kohdentuu uudella tavalla. Siinä missä kertoja on aiemmin herjannut Marthaa, lopussa kerronnan omat konventiot paljastuvat ilmeisen ideologiseksi hapatukseksi ja harhaanjohtavien uskomusjärjestelmien ylläpitokoneistoksi. Neljässä ensimmäisessä romaanissa kertoja on jossain määrin hyväksynyt ja omaksunut kuvaamansa maailman heteronormatiivisuuden ja tuottanut Marthan ajelehtivaa hahmoa hyväksikäyttäen siitä itseään pönkittävää kuvaa, joka lopulta kuitenkin surullisesti parodisoituu. Romaaneissa on kärjistetty ja arvotettu heteroseksuaalisuuden hegemonisia toimintamalleja, mutta kyseenalaistaminen on jäänyt kertojan osalta puolitiehen, koska kertojan ja hahmojen välisen epistemologisen etäisyyden vuoksi kumouksellisuus ei ole yltänyt kertovan diskurssin tasolle.

Normatiivisen kriteerit täyttävä heteroseksuaalisuus on *Children of Violence* -sarjassa pitkään ainoa eksplikoitu seksuaalisuuden ja romantiikan muoto, eikä sitä julkisesti ja perustavanlaatuisesti kyseenalaisteta ennen viimeisen romaanin mainintoja homoseksuaalisuudesta. Toisin sanoen sille ei ole tarjottu tarkasti artikuloitua vaihtoehtoa, vaikka siitä kieltäytyminen onkin tehty näkyväksi. Uskon juuri tämän olevan syy sille, että niin sanotun toisen aallon feministit ovat suhtautuneet Lessingiin epäfeministisenä ja jopa homofobisena kirjailijana. Samasta syystä olen itse katsonut sarjan hedelmälliseksi kohteeksi heteroseksuaalisuuden queer-teoreettiselle analyysille: koska kaikki heteroseksuaalisuus ei ole heteronormatiivista, heteroinstituutioita on mahdollista kyseenalaistaa myös niiden sisältä ja rajalta käsin, ei vain sanoutumalla niistä kokonaan irti. Toisin tekemisen potentiaali kulkee Marthan tyytymättömän hahmon mukana koko sarjan ajan, vaikka hän ajautuukin toistuvasti toimimaan konventionaalisilla tavoilla. Näitä epäonnistumisia tulkitaan

kerronnassa normatiiviseksi toisintamiseksi, ja etenkin Marthan omaan fyysisyyteensä ”lankeamista” kertoja käyttää suorastaan väärin.

Feministisen kirjallisuudentutkimuksen historiassa on kritisoitu laajalti heteroseksuaalisia kertomuksia ja juonia, ja niistä on tuotettu niin naisemansipatorisia kuin queeriyttäviäkin luentoja. Olen tässä työssäni pyrkinyt osoittamaan, että realistisen romaanin representatiiviset ja kertomukselliset ihanteet ovat ongelmallisia epänormatiivisen, kumouksellisen sukupuolen ja heteroseksuaalisuuden esittämisessä. Tämä näkyy *Children of Violence* -sarjassa monitasoisina ristiriitoina ja muutoksina kertojan ja Marthan suhteessa. Jos *The Four-Gated Cityn* Martha nähdään Jane Eyren ideologisena, romanttisena ja kerronnallisena perillisenä, hän toden totta lopulta onnistuu butlerlaisessa toisin tekemisessä: ensinnäkin hän ryhtyy suhteeseen Markin kanssa, toisaalta ystäväystyy tämän vaimon kanssa ja jopa omaksuu tämän hulluuden diskurssin. Koherentin identiteetin myötä ja myötävaikutuksesta katoaa myös koherentin narratiivin ihanne. ”Hulluus” repii auki tarinan ja sitä kertovan äänen, eikä hulluus tässä ole peräisin ”naisesta” vaan nimenomaan kykenemättömyydestä heteronormatiiviseen naiseuteen. Kertova subjekti kyllä pyrkii yhtenäistymään Marthan, kertojan ja implisiittisen Lessingin äänten lähentymisen kautta, mutta tämä projekti osoittautuu kirjallisena konventiona yhtä lailla konstruktiviseksi eheyden pyrkimykseksi kuin varsinainen hahmolähtöinen identiteettiprojektikin. Perustelen tätä väitettä kerronnan performatiivisella luonteella: on mahdotonta tehdä eroa sen suhteen, lähestyykö Martha kertojaa, koska tekijä niin sallii, vai kertoja Marthaa palkkiona tämän moraalista kasvusta. Kun kertomus nähdään performatiivisena taide- ja kommunikaatiomuotona, nämä lähentymiset näyttävät simultaanisina ja toisiinsa kietoutuneina. Myös kertomuksen rakenteellinen muodonmuutos on osa tarinankerronnan performatiivista edustusta ja täten kulttuurinen kannanotto.

Olen tässä työssä keskittynyt identiteettisubjektin problematiikkaan hyvinkin selvärajaisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden näkökulmasta. Feministisessä ja queer-tutkimuksessa tätä saatettaisiin pitää puutteena, koska sukupuolentutkimus on jo toistakymmentä vuotta nojannut voimakkaasti niin sanottuun intersektionaalisuuden teesiin, jonka mukaan sukupuolta ja seksuaalisuutta ei voida riittävästi selittää ilman, että niiden nähdään rakentuvan kietoutuneena esimerkiksi kansalaisuuden, ”rodun”, etnisyyden, luokan ja iän kategorioihin. Työni laajuuden puitteissa katsoin näin mielivaltaisen rajauksen lähes välttämättömäksi, vaikka etenkin kolonisaation, ”rodun” ja luokan tutkimus olisivat perustellusti soveltuneet kohderomaanieni tulkintaan ja auttaneet avaamaan sen heteroseksuaalisuuden kuvia monipuolisemmin. Kuitenkin juuri normatiivinen sukupuoli ja heteroseksuaalisuus nähdään herkästi niin universaaleina ilmiöinä

ja täten ensisijaisina, miltei metafyyysisinä identiteettikategorioina, että niiden tutkimus muusta erillään on perusteltavissa. Toisaalta, vaikka tällainen tutkimus voi olla hyödyllistä sukupuolen ja heteroseksuaalisuuden teoretisoinnin kannalta, sen vajavaisuus edelleen osoittaa, etteivät nämä identiteettikategoriat ole valmiita sellaisinaan tai edes toistensa luonnollisia jatkumoina, vaan kertakaikkisen normatiivisia, kulttuuri- ja kontekstisidonnaisia ilmiöitä.

Kognitiivinen ja niin sanottu epäluonnollinen narratologia soveltuisivat mieltenvälisyyden teorioineen *Children of Violence* subjektienvälisen merkityksenannon ja kommunikaation tutkimukseen. Myös (fiktiivisten) elämäkertojen tutkimuksessa saatettaisiin olla kiinnostuneita Lessingin romaanien psykologisesta moniulotteisuudesta ja toisaalta asenteellisen kirjailijakuvan rakentumisesta. Omat intressini ovat kuitenkin edelleen heteroseksuaalisuuden analyysissä ja queer-teorian sovellutuksissa. Epänormatiivisen heteroseksuaalisuuden ilmenemistä Lessingin romaanisarjassa voisi tutkia vielä syvemmin siirtomaakulttuurin ja sotien luoman poikkeustilan kontekstissa: kuinka kilpailevat kansalliset hegemoniat, rasismi ja yhteiskuntajärjestelmän keskeneräisyys vaikuttavat heteroseksuaalisuuden instituutioihin, ja millaisia poikkeavia käytäntöjä tällaisessa epävakaassa tilassa kenties ilmenee? Etenkin tekstuaalisen ja tekstualisoidun *performatiivisuuden* teorian soveltamista ja kehittymistä olisi kiinnostavaa tarkastella näistä monikategorisista lähtökohdista – millaisen toiston ja performanssin kautta ”saadaan aikaan asiantila”, joka pystyisi ilmaisemaan intersektionaalisen identiteettisubjektin tekeytymistä ja läsnäoloa, vai voiko sitä lainkaan ilmaista? Kovin teleologiselle kertomusmuodolle tai sen perillisille tämä tuskin on mahdollista, mutta kenties Lessingin myöhemmän, postmodernisoituvan tuotannon tutkimuksessa performatiivisuuteen saisi uudenlaista tarttumapintaa juuri kriittisen kontekstualismin kautta. Katson, että metateoreettisena suuntauksena myös queerin näkökulman ja kertomuksen performatiivisuuden yhteensovittaminen suorastaan huutaa jatkotutkimuksen perään.

Tämän työn puitteissa olisi ollut mielekästä perehtyä queer-teorian psykoanalyttisten sovellutusten kautta perusteellisemmin epäinstitutionaaliseen *halun* heteroseksuaalisuuteen, ja tutkia tämän käsittämättömän, vietiksi kuitattavan seksuaalisuuden suhdetta sen kulttuuriseen muotoon. Queer-painotteisesta lähtökohdastani katsottuna on kuitenkin tuntunut toistaiseksi riittävältä painottaa heteroseksuaalisuutta rakenteina, käytäntöinä ja vallankäytön muotona sekä tuotteena. *Children of Violence* -sarjan perusteella jo Lessingin varhaisten romaanien kriittisyys normatiivista heteroseksuaalisuutta ja sen säänteleviä käytäntöjä kohtaan on nähdäkseni aktuaalista ja moniulotteista. Näin ollen Lessing on heteroseksuaalisista kertomuksistaan ja radikaaliliikkeen vastustuksestaan huolimatta ehdottoman feministinen, nimittäin queer-feministinen kirjailija.



## LÄHTEET

### Kohdeteosten käytetyt painokset ja lyhenteet:

*City* = *The Four-Gated City*. 1975. St Albans: Panther.  
*Landlocked* = *Landlocked*. 1995. Lontoo: Harper Perennial.  
*Marriage* = *A Proper Marriage*. 1993. Lontoo: Flamingo.  
*Storm* = *A Ripple from the Storm*. 1981. Lontoo: Granada.  
*Quest* = *Martha Quest*. 1993. Lontoo: Flamingo.

### Kohdeteokset sarjan ilmestymisjärjestyksessä:

*Martha Quest*. 1952.  
*A Proper Marriage*. 1954.  
*A Ripple from the Storm*. 1958.  
*Landlocked*. 1965.  
*The Four-Gated City*. 1969.

### Muu kirjallisuus:

AHMED, SARA 2006: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.

ALTHUSSER, LOUIS 1984: ”Ideologia ja ideologiset valtiokoneistot.” Teoksessa: *Ideologiset valtiokoneistot*. Käänt. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Jyväskylä: Gummerus Oy. 86–143. Alkuteos ilm. 1976.

ALTMAN, MERYL 1996: ”Before We Say ’We’ and After: Bad Sex and Personal Politics in Doris Lessing and Simone de Beauvoir.” *Critical Quarterly* 38:3. 14–29.

BATTERSBY, JAMES L. 2006: ”Narrativity, Self, and Self-Representation.” *Narrative* 14:1. 27–44.

BERLANT, LAUREN & WARNER, MICHAEL 1998: "Sex in Public." *Critical Inquiry* 24:2. 547–566.

BERNS, UTE 2009: "The Concept of Performativity in Narratology: Mapping a Field of Investigation." *European Journal of English Studies* 3:1. 93–108.

BOOTH, WAYNE C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago ja Lontoo: Chicago University Press.

BOOTH, WAYNE C. 1988: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley, Los Angeles ja Lontoo: University of California Press.

BUTLER, JUDITH 1993: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

----- 1997: *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.

----- 2005: *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.

----- 2006: *Hankala sukupuoli: Feminismi ja identiteetin kumous*. Käänt. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. Alkuteos ilm. 1990.

CARROLL, RACHEL 2012: *Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

COHN, DORRIT 1983: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press. Alkuteos ilm. 1978.

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli*. Käänt. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus. Alkuteos ilm. 1999.

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

- DEAN, TIM 2000: *Beyond Sexuality*. Lontoo ja Chicago: University of Chicago Press.
- DE MUL, SARAH 2009: "Doris Lessing, Feminism and the Representation of Zimbabwe." *European Journal of Women's Studies* 16:33. 33–51.
- DOYLE, JENNIFER 2009: "Blind Spots and Failed Performance: Abortion, Feminism, and Queer Theory." *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 18:1. 25–52.
- FLUDERNIK, MONIKA 2003: "The Diachronization of Narratology." *Narrative* 11:3. 331–348.
- FOUCAULT, MICHEL 1980: *Tarkkailla ja rangaista*. Helsinki: Otava. Käänt. Eevi Nivanka. Alkuteos ilm. 1975.
- FRAMPTON, EDITH 2009: *Horrors of the Breast: Cultural Boundaries and the Abject in The Grass is Singing*. Teoksessa *Doris Lessing. Border Crossings*. Toim. Alice Ridout ja Susan Watkins. Lontoo & New York: Continuum International Publishing Group. 15–25.
- FRANKO, CAROL 1995: "Authority, Truth-telling, and Parody: Doris Lessing and 'The Book'." *Papers on Language & Literature* 31:3. 255–285.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press. Alkuteos ilm. 1972.
- HALL, STUART 1999: *Identiteetti*. Toim. & käänt. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- HEKANAHONEN, PIA LIVIA 2009: "Performatiivinen sukupuolenteoria, sukupuoliero ja sukupuolittumisen kaavat. Mihin Butler-kritiikkiä tarvitaan?" *Naistutkimus* 3/2009. 4–20.
- HERMAN, DAVID et al. 2010: *Teaching Narrative Theory*. Toim. David Herman, Brian McHale ja James Phelan. Kuuluu sarjaan: Modern Language Association of America: Options for Teaching. New York: MLA.
- JACKSON, STEVI 1999: *Heterosexuality in Question*. Lontoo: Sage.

----- 2006a: "Interchanges: Gender, Sexuality and Heterosexuality. The Complexity (and Limits) of Heteronormativity." *Feminist Theory* 7:1. 105–121.

----- 2006b: "Heterosexuality, Sexuality and Gender: Re-thinking the Intersections", Teoksessa: *Intersections Between Feminist and Queer Theory*. Toim. Diane Richardson et al. New York: Palgrave Macmillan. 38–58.

KARKULEHTO, SANNA 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin: Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Kuuluu sarjaan: Acta Universitatis Ouluensis B Humaniora 81. Oulu: Oulu University Press.

KARTTUNEN, LAURA 2010: "Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio." Teoksessa: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntauksia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus.

KEKKI, LASSE 2003: *From Gay to Queer: Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I–II*. Bern: Peter Lang.

LANCE, MARK NORRIS & TANESINI, ALESSANDRA 2005: "Identity Judgements, Queer Politics." Teoksessa: *Queer Theory*. Toim. Iain Morland ja Annabelle Willox. New York: Palgrave Macmillan. 171–186.

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

----- 1986: "Toward a Feminist Narratology." *Style* 20:3. 341–363.

----- 1992: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.

----- 1995: "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology." *Narrative* 3:1. 85–94.

----- 1996: "Queering Narratology." Teoksessa: *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Toim. Kathy Mezei. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 250–260.

----- 2010: "Sapphic Dialogics. Historical Narratology and the Sexuality of Form." Teoksessa: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Toim. Jan Alber ja Monika Fludernik. Columbus: Ohio State University Press. 186–205.

LEE, ALISON 1990: *Realism and Power. Postmodern British Fiction*. Lontoo ja New York: Routledge.

LESSING, DORIS 2008: *Ihon alla. Omaelämäkerran ensimmäinen osa 1919–1949*. Käänt. Eeva Siikarla. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. Alkuteos ilm. 1994.

MEDVEDEV, PAVEL 2007: *Formaali metodi kirjallisuustieteessä: Kriittinen johdatus sosiologiseen poetiikkaan*. Toim. Mika Lähteenmäki, käänt. Minttu Haapaniemi et al. Tampere: Vastapaino. Alkuteos ilm. 1928.

MEZEI, KATHY 1996: "Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howards End*, and *Mrs. Dalloway*." Teoksessa: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Women Writers*. Toim. Kathy Mezei. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 66–92.

MOI, TORIL 2008: "'I Am Not a Woman Writer.' About Women, Literature and Feminist Theory Today." *Feminist Theory*. 9:259. 259–271.

MORLAND, IAIN & WILLOX, ANNABELLE 2005: *Queer Theory*. New York: Palgrave Macmillan.

MORRIS, PAM 2003: *Realism*. Lontoo ja New York: Routledge.

PAGE, RUTH E. 2006: *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

PEARCE, LYNNE 2007: *Romance Writing*. Cambridge ja Malden: Polity Press.

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

----- 2005: *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.

----- 2007: *Experiencing Fiction: Judgements, Progressions, and The Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.

PRATT-SMITH, STELLA 2009: "All in the Mind: The Psychological Realism in Dickensian Solitude." *Dickens Quarterly* 26:1. 15–23.

RANTONEN, EILA 2009: "Doris Lessing – elämää politiikan ja utopioiden välissä." Teoksessa: *Imperiumin perilliset. Esseitä brittiläisestä nykykirjallisuudesta*. Toim. Päivi Kosonen, Päivi Mäkirinta ja Eila Rantonen. Helsinki: Avain. 59–74.

RICH, ADRIANNE 1980: "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs* 5:4. 631–660.

RICHARDSON, DIANE 1996: "Heterosexuality and Social Theory." Teoksessa: *Theorising Heterosexuality*. Toim. Diane Richardson. Buckingham: Open University Press. 1–20.

RIDOUT, ALICE & WATKINS, SUSAN 2009: *Doris Lessing: Border Crossings*. Lontoo & New York: Continuum International Publishing Group.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Käänt. Auli Viikari. Helsinki: SKS. Alkuteos ilm. 1983.

ROBINSON, SALLY 1991: *Engendering the Subject. Gender and Self-representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press.

- ROOF, JUDITH 1996: *Come as You Are. Sexuality and Narrative*. New York: Columbia University Press.
- ROSSI, LEENA-MAIJA 2006: "Heteronormatiivisuus. Käsitteen elämää ja kummastelua". *Kulttuurintutkimus*. 23:3, 19–28.
- SANCHEZ, MELISSA E. 2012: "‘Use Me But As Your Spaniel’: Feminism, Queer Theory, and Early Modern Sexualities." *PMLA* 127:3. 493–511.
- SCHOENE, BETHOLD 2006: "Queer Politics, Queer Theory, and the Future on ‘Identity’: Spiralling Out of Culture." Teoksessa: *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Toim. Ellen Rooney. New York: Cambridge University Press. 283–302.
- SCOTT, SUE 2010: *Theorising Sexuality*. Maidenhead: Open University Press.
- SEDGWICK, EVE KOSOFKY 1991: *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press. Alkuteos ilm. 1990.
- SHOWALTER, ELAINE 1982: *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Lontoo: Virago Press. Alkuteos ilm. 1977.
- STANZEL, FRANZ K. 1984: *A Theory of Narrative*. Käänt. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press. Alkuteos ilm. 1979.
- STRAWSON, GALEN 2004: "Against Narrativity." *Ratio* 17:4. 428–452.
- VISEL, ROBIN 2011: "Liberation and Taboo: Normative Sexuality in Lessing’s Fiction." *Doris Lessing Studies* 30:1. 3–7.
- VOELA, ANGIE 2011: "Patterns and Scripts: The Revision of Feminine Heterosexuality in Feminist Theory and Literature." *European Journal of Women’s Studies* 18:1. 7–18.

WALSH, RICHARD 2010: "Person, Level, Voice. A rhetorical Consideration." Teoksessa: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Toim. Jan Alber ja Monika Fludernik. Columbus: Ohio State University Press. 35–57.

WALTERS, SUZANNA DANUTA 2005: "From Here to Queer: Radical Feminism, Posmodernism, and the Lesbian Menace." Teoksessa: *Queer Theory*. Toim. Iain Morland ja Annabelle Willox. New York: Palgrave Macmillan. 6–21.

WARHOL, ROBYN 2010: "Gender." Teoksessa: *Teaching Narrative Theory*. Toim. David Herman, Brian McHale ja James Phelan. New York: The Modern Language Association of America. 237–251.

WARNER, MICHAEL 1993: *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WATT, IAN 1987: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Lontoo: Hogarth Press. Alkuteos ilm. 1957.

WELLS, SHERAH 2011: "The Self Which Surfaces. Competing Maternal Discourses in *A Proper Marriage*." *Doris Lessing Studies* 30:1. 7–12.

WILLIAMS, RAYMOND 1988: *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Käänt. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino. Alkuteos ilm. 1977.

ZIELINSKI, GER 2007: "Queer Theory." Teoksessa: *Encyclopedia of Activism and Social Justice*. Vol. I–III. Toim. Gary L. Anderson ja Kathryn G. Herr. Thousand Oaks: SAGE Publication.

### **Muut lähteet**

ELLEN, BARBARA 2001: "I have nothing in common with feminists. They never seem to think that one might enjoy men'." *The Observer* 9.9.2001. <http://www.theguardian.com/books/2001/sep/09/fiction.dorislessing> (Katsottu 16.4.2014.)



FIENNES, SOPHIE 2012: *The Pervert's Guide to Ideology*. Blinder Films.

MARKKANEN, KRISTIINA 1999: ”Vuosisadan ihminen.” *Helsingin Sanomat* 1.8.1999.  
Verkkolähde: <http://www.hs.fi/tulosta/1135230983283> (Katsottu 5.3.2014.)

MICHALIK, REGINA 2001: ”The Desire for Philosophy. Interview with Judith Butler.”  
[http://www.lolapress.org/elec2/artenglish/but\\_e.htm](http://www.lolapress.org/elec2/artenglish/but_e.htm) (Katsottu 7.4.2014.)

TRANSGENDER EUROPE: [http://www.tgeu.org/Argentina\\_Gender\\_Identity\\_Law](http://www.tgeu.org/Argentina_Gender_Identity_Law) (Katsottu 12.3.2014.)