

**”What kind of dream was this, so easy to destroy?”  
Amerikkalainen esikaupunki kerronnallisena ja temaattisena  
kehyksenä romaaneissa *Revolutionary Road* ja *The Virgin  
Suicides***

Emma Laakso  
Tampereen yliopisto  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Yleinen kirjallisuustiede  
Pro gradu -tutkielma  
Huhtikuu 2014

Tampereen yliopisto  
Yleinen kirjallisuustiede  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

LAAKSO, EMMA: ”What kind of dream was this, so easy to destroy?” Amerikkalainen esikaupunki kerronnallisena ja temaattisena kehyksenä romaaneissa *Revolutionary Road* ja *The Virgin Suicides*

Pro gradu -tutkielma, 93 sivua  
Yleinen kirjallisuustiede  
Huhtikuu 2014

---

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen romaaneita *Revolutionary Road* (Richard Yates, 1961) ja *The Virgin Suicides* (Jeffrey Eugenides, 1993) suhteessa esikaupunkifiktioon lajityyppiin. Esikaupunkifiktiolla tarkoitan kertomuksia, joissa amerikkalainen esikaupunki ei jää vain tapahtumien taustaksi, vaan toimii laajemmin amerikkalaisen yhteiskunnan kuvana ja teosten käsittelemiä teemoja yhteen sitovana kehyksenä.

Lähestyn kohdeteoksiani narratologisesta näkökulmasta tarkoitukseni erityisesti tutkia, miten esikaupunkilaistematiikka on kytköksissä niiden kerrontaan. Työni kertomusteoreettisina lähtökohtina toimivat kertomuspsykologian ja kognitiivisen (”luonnollisen”) narratologian näkemykset kertomuksen, elämän ja identiteetin suhteesta. Rinnalla käytän myös perinteisemmän narratologian käsitteistöä tarkastellessani teosten kerrontaa ja niiden tajunnankuvauksen tapoja.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa keskityn tarkastelemaan keinoja, joilla kohdeteoksissani kuvataan esikaupunki fyysisenä, mentaalisenä ja sosiaalisena ympäristönä. Tutkin, miten teosten keskeiset teemat heijastuvat niiden esikaupunkilaisen maiseman kuvauksissa. Lisäksi pohdin, muodostuuko kohdeteosteni kerronnassa jonkinlainen kollektiivinen esikaupunkilaismieli.

Seuraavaksi tarkastelen erityisesti elämän, kertomuksen ja identiteetin suhdetta. Olen erityisen kiinnostunut siitä, kuinka esikaupunkilaiset henkilöhahmot kielellistävät ja kerronnallistavat kokemustaan ja miten he rakentavat identiteettiään suhteessa ympäröivän kulttuurin tarjoamiin kuviin ja kertomuksiin.

Lisäksi tarkastelen kohdeteksteihini sisältyvää halun problematiikkaa, jota analysoidessani hyödynnän psykoanalyysin perinteeseen nojaavaa taiteiden- ja kulttuurintutkimusta. Keskityn erityisesti (mieli)kuvan ja todellisuuden väliseen suhteeseen ja näiden väliin jäävän kuilun aiheuttamiin ristiriitoihin.

---

Asiasanat: amerikkalainen kirjallisuus, esikaupunki, kertomuspsykologia, kognitiivinen narratologia, tajunnankuvaus, elämä ja kertomus, identiteetti ja kertomus, halu, Eugenides, Yates

# SISÄLLYSLUETTELO

<b>1</b>	<b>Johdanto .....</b>	<b>1</b>
1.1	Kohdeteokset ja työn rakenne .....	2
1.2	Teoriasta ja metodeista .....	5
1.3	Esikaupungit ja esikaupunkifiktio .....	16
<b>2</b>	<b>Esikaupunki mentaalisenä ja sosiaalisena tilana .....</b>	<b>23</b>
2.1	Esikaupunki miljöönä .....	23
2.2	Esikaupungin kollektiivinen mieli .....	28
<b>3</b>	<b>Kertomus ja esikaupunkilainen identiteettikriisi .....</b>	<b>40</b>
3.1	Frank Wheeler ja retorinen mieli .....	40
3.2	Deterministinen esikaupunki .....	47
3.3	Vieraantuminen .....	55
<b>4</b>	<b>Amerikkalainen unelma – kuvan ja todellisuuden välinen kuilu .....</b>	<b>61</b>
4.1	Toinen .....	62
4.2	Nostalgia .....	72
4.3	Halu .....	79
<b>5</b>	<b>Lopuksi .....</b>	<b>86</b>
	<b>Kirjallisuus .....</b>	<b>89</b>

Työn otsikon sitaatti Pet Shop Boysin kappaleesta ”Suburbia”, levyltä *Please* (1986)



# 1 Johdanto

Little boxes on the hillside  
Little boxes made of ticky tacky  
Little boxes on the hillside  
Little boxes all the same.  
(Malvina Reynolds – ”Little Boxes” 1962)

Malvina Reynoldsin 1960-luvun alussa kirjoittama folk-kappale ”Little Boxes” tiivistää kuvan, jota yhdysvaltalaisista esikaupunkialueista on toistettu kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa aina siitä lähtien, kun niiden laajamittainen rakentaminen toisen maailmansodan jälkeen alkoi. Se esittää esikaupungin paikkana, jossa toisiaan muistuttavat koulutetut ihmiset asuvat samanlaisissa taloissa, jakavat samanlaisen maun ja tekevät samanlaisia asioita: ”And there's doctors and lawyers / And business executives / And they're all made out of ticky tacky / And they all look just the same. // And they all play on the golf course / And drink their martinis dry”.

Amerikkalainen esikaupunkialue, jolla keskiluokkaiset perheet asuvat siisteihin riveihin rakennetuissa omakotitaloissa vastaleikattuine etupihan nurmikkoineen ja savuavine pihagrilleineen, on varmasti kaikille tuttua kuvastoa amerikkalaisista televisiosarjoista ja elokuvista. Tuohon maisemaan on jo yli kuuden vuosikymmenen ajan liitetty toiveita ja pelkoja, ja siitä on tullut kenties kaikista tunnistettavin amerikkalaisuuden kuva. Esikaupunki on samaan aikaan merkki ”amerikkalaisen unelman” toteutumisesta – onnistuneesta urasta, vakaasta taloudellisesta tilanteesta ja onnellisesta perhe-elämästä – ja homogenisoituneesta kulttuurista, joka pyrkii tunkemaan kaikki ihmiset samaan muottiin ja vaatii heitä omaksumaan paikkansa kuluttajina. Esikaupunki on paikka, jossa lapset voidaan päästää keskenään hyppäämään ruutua jalkakäytävälle ja rakentamaan puumajoja sillä välin, kun perheen äiti leipoo omenapiirakan, mutta myös paikka, jonka ahdistava ilmapiiri ei salli minkäänlaista poikkeavuutta ja joka saa ihmiset kadottamaan kosketuksen elämäänsä, itseensä ja toisiinsa.

Esikaupunki on kiehtonut myös useita amerikkalaisia kirjailijoita. Heidän kuvansa esikaupungista ei kuitenkaan usein ole ollut erityisen mairitteleva. Esikaupunki on saanut

kyseenalaisen kunnian toimia tapahtumapaikkana lukuisille tarinoille, jotka käsittelevät kulutuskulttuurin mädännäisyyttä, kritisoivat suorituskeskeistä elämäntapaa tai joissa painiskellaan sellaisten eksistentiaalisten kriisien parissa, joita voidaan pitää tyypillisinä jälkiteollisen yhteiskunnan yksilöille. Kirjallisuudella ja muilla fiktiivisillä esityksillä onkin perustavanlaatuinen vaikutus siihen, miten esikaupunki tilana ymmärretään ja nähdään.

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen kahta amerikkalaista romaania, joissa esikaupunki on oleellisessa roolissa. Richard Yatesin romaanin *Revolutionary Road* tapahtumat sijoittuvat 1950-luvulle, esikaupunkien nousu- ja kukoistuskauteen. Jeffrey Eugenidesin teos *The Virgin Suicides* taas piirtää lukijalleen kuvan 1970-luvun esikaupungista ja ajasta, jolloin muun muassa maailmanlaajuisen öljykriisin ja ympäristöherätyksen myötä suhtautuminen esikaupunkilaiseen autoilu- ja kulutuskeskeiseen elämäntapaan oli jo alkanut saada kriittisempiä sävyjä. Tutkin millainen rooli esikaupungilla tapahtumaympäristönä on teosten kokonaisuuden kannalta ja tarkastelen niitä suhteessa esikaupungeista kertovan kirjallisuuden lajityyppiin. Erityisen kiinnostunut olen siitä, miten teosten esikaupunkilaisuuteen kytkeytyvä tematiikka heijastuu niiden kerronnassa ja henkilöhahmojen tajunnan esittämisessä. Sen lisäksi, että tarkastelen, kuinka kohdeteokseni suhtautuvat esikaupunkifiktioon perinteeseen ja mitä ne kertovat meille esikaupungeista ja niiden esittämisestä, kiinnitän huomiota myös siihen, miten kerronnan keinot luovat esikaupunkikuvalle usein tyypillistä ambivalenssia.

## ***1.1 Kohdeteokset ja työn rakenne***

Richard Yatesin romaani *Revolutionary Road* (1961) seuraa vuoden ajan kolmekymppisen Wheelerin pariskunnan elämää Länsi-Connecticutissa. Frank Wheeler ajaa joka aamu junalla New Yorkiin, omien sanojensa mukaan ”kuolettavan ikävälle työpaikalle”, ja April Wheeler viettää päivänsä kotiäitinä ”kuolettavan ikävässä kodissa”. Vapaa-aikanaan Wheelerit suunnittelevat muuttoa Pariisiin, jossa Frank voisi etsiä itseään, ja humalluttuaan vahvoista paukuista intoutuvat ruotimaan naapureidensa keskinkertaisuutta ja keskiluokkaisen elämäntavan turmelevaa vaikutusta. Jeffrey Eugenidesin romaanin *The Virgin Suicides* (1993) tapahtumat sijoittuvat detroitilaiselle esikaupunkialueelle, jossa vuoden sisällä viisi teini-

ikäistä sisarusta riistävät kaikki itseltään hengen. Romaanin kertojana toimiva Lisbonin sisarusten ikätovereista koostuva, kerrontahetkellä jo keski-ikäisten miesten joukko, palaa muistoissaan nuoruutensa esikaupunkiin ja pyrkii löytämään selityksen sisarusten itsemurhalle, siinä kuitenkin onnistumatta.

Vaikka sekä Yatesin että Eugenidesin romaaneiden vastaanotossa, niin arvosteluissa kuin tieteellisissä analyyseissäkin, on kiinnitetty erityisesti huomiota niiden kriittiseen suhtautumiseen esikaupunkia kohtaan, ovat teosten tavat tuoda kritiikkinsä esille hyvin erilaiset. Yates läväyttää lukijan kasvoille kaartin romaanihenkilöitä, jotka inhoavat itseään, toisiaan ja esikaupunkilaista naapurustoaan ja ovat tulleet täysin sokeiksi sille, millaisia heistä ja heidän elämästään on tullut. He ovat kyvyttömiä ja kenties haluttomiakin muuttamaan asioiden suuntaa, ja avuttomuudessaan he syyttävät kaikesta asuinympäristöään vierittäen näin elämää koskevien päätösten teon vastuun pois omilta harteiltaan. Eugenidesin esikaupunkikritiikki on sen sijaan piilevämpää. Romaanin kertojajoukko suhtautuu lapsuutensa esikaupunkiin nostalgisesti: se on elämään jääneen ensirakkauden tapahtumaympäristö. Romaani kuvaa päättyvän lapsuuden viimeisiä hetkiä – aikaa, jolloin maailman epäkohdat ja elämän vaikeus ovat vasta valkenemaisillaan romaanin kertojille.

Kohdeteokseni käyttävät hyväkseen esikaupunkikuvauksen vakiintunutta kuvastoa ja käsittelevät monia esikaupunkifiktiolle tyypillisiä aiheita, kuten itsensä hukkaaminen, esikaupunki vankilana ja kulissielämä, mutta niissä on kyse muustakin kuin pelkkien samojen tarinoiden kierrättämisestä ja tutun kuvaston kritiikittömästä toistamisesta. Sen sijaan, että yksinomaan erittelisin kohdeteoksissani esiintyvää esikaupunkifiktiolle luonteenomaista kuvastoa ja etsisin niistä vihjeitä esikaupunkia kohtaan esitetystä kritiikistä, pyrin osoittamaan, että kohdeteoksissani ei ole kyse vain tarinoista, joissa amerikkalainen unelma muuttuu painajaiseksi, vaan niissä esikaupunki on paljon kompleksisempi ympäristö, jossa painajainen ja unelma ovat läsnä yhtä aikaa. Varsinaisten kohdeteosteni lisäksi viittaan tarpeen tullen esikaupungin esityksiin muussa fiktiossa: romaanikirjallisuudessa, elokuvissa, televisiosarjoissa ja muussa populaarikulttuurissa.

Käytän suomen kielen sanaa esikaupunki vastineena englanninkieliselle sanalle *suburbia*,

vaikka se ei pidäkään sisällään kaikkia niitä merkityksiä ja mielikuvia, joita englannin sanaan suburbia liitetään. Käytän termiä ”esikaupunkifiktio” (tai ”esikaupunkilaisfiktio”) viitatakseni fiktiivisiin esityksiin, joissa esikaupunki ympäristönä ja esikaupunkilainen identiteetti (johon asuinpaikan lisäksi kytkeytyy yleensä valkoinen ihonväri ja keskiluokkainen asema) ovat tärkeässä roolissa kokonaisuuden kannalta.

Tutkielmani metodologisena ja teoreettisena lähestymistapana käytän monialaisen kertomuksen teorian, kuten kertomuspsykologian, luonnollisen narratologian sekä sosiologisen kertomuksen tutkimuksen, näkemyksiä elämän ja kertomuksen suhteesta ja kerronnallistavasta ihmismielestä. Tämän välineistön avulla tarkastelen, kuinka esikaupunkilaiset henkilöahmot suhteuttavat omaa olemistaan tyypillisiin esikaupunkilaistarinoihin, miten he kerronnallistavat omaa elämäänsä ja ympäristöään ja millaisia merkityksiä he lataavat ympäristöönsä. Rinnalla käytän myös perinteisemmän kirjallisen narratologian käsitteitä tarkastellessani kohdeteosteni kerrontaa ja niiden tajunnankuvauksen tapoja. Johdannon alaluvussa 1.2 teen joitakin huomioita koskien monialaista kertomusentutkimusta, kerrottuja ja kerronnallistavia mieliä sekä esittelen hieman elämän ja kertomuksen sekä kokemuksen ja sen kielellistämisen ympärillä käytyä keskustelua.

Työni jakautuu kolmeen teemaan, joita pidän olennaisina ja kiinnostavina sekä suhteessa esikaupunkilaistematiikkaan että tutkiemiini romaaneihin. Ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastelen esikaupunkia fyysisenä, kulttuurisena ja sosiaalisena ympäristönä. Pohdin, mikä funktio miljööllä on kohdeteoksissani, millaisia merkityksiä esikaupunki niissä saa ja onko niistä konstruotavissa jonkinlainen kollektiivinen esikaupunkilaismieli. Luvussa kolme keskityn erityisesti elämän, identiteetin ja kertomuksen suhteeseen ja koetun ja kerrotun väliseen vuorovaikutukseen. Luku neljä rakentuu (amerikkalaisen) unelman ja haluamisen tematiikan ympärille, keskityn erityisesti mieli- ja haavekuvien sekä todellisuuden väliseen kuiluun hyödyntäen analyysissäni psykoanalyysistä ammentavaa kulttuurintutkimusta. Ennen varsinaiseen analyysiin lähtemistä esittelen esikaupunkifiktioin perinteitä, esikaupunkien saamia kulttuurisia merkityksiä ja näistä käytyä keskustelua. Pohdin esikaupungin ja sen representaatioiden erityistä suhdetta ja sitä, miksi esikaupungista on tullut niin voimakkaita



tunteita herättävä, ristiriitaisin merkityksin ladattu maisema.

## ***1.2 Teoriasta ja metodeista***

Tutkielmani kannalta keskeisiä käsitteitä ovat kertomus ja kerronnallistaminen. Työssäni kertomuksen käsite tulee usein lähelle kertomuspsykologian käsitystä kertomuksesta jonakin, jonka avulla hahmotetaan ja jäsennetään kokemusta, elämää ja ympäröivää maailmaa. Kerronnallistavalla ihmismielellä ja sen pyrkimyksellä eheään ja mielekkääseen kertomukseen on molemmissa kohdeteksteissäni varsin keskeinen rooli, ja kysymys elämän ja kertomuksen suhteesta tematisoituu omalla tavallaan molemmissa.

Kognitiivinen kertomuksentutkimus käsittää kertomuksen ennen kaikkea ajattelun välineeksi ja katsoo asioiden hahmottamisen kertomuksen muodossa olevan ihmisen ajattelun perusta (Bruner, 1991, 4; Turner 1996, 12–13). Näin aiemmin kertomusta määriteltäessä korostuneiden ajan ja muutoksen rinnalle on tullut ajatus siitä, että ollakseen kertomus on oltava olemassa jokin tätä kertomusta edeltävä inhimillinen kokemus, jota tuo kertomus kuvaa. Monika Fludernikin ”luonnollisiin”, arkipäivän kertomuksiin perustuvassa mallissa kokemuksellisuus on koko kertomuksen ja kertomuksellisuuden pohja. Fludernik (1996, 13) sanoo voivansa kuvitella kertomuksia ilman varsinaista juonta – ajallista tai toiminnallista muutosta, mutta hänen mukaansa ei voi olla kertomusta, josta puuttuisi jokin ihmisen kaltainen kokija ja joka ei kuvaisi jollakin tavalla jotakin kokemusta.

Fludernikin teoksessaan *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) esittelemä luonnollisen narratologian käsite, ja erityisesti käsitteen ympärillä käyty keskustelu, ovat työni kannalta varsin kiinnostavia. Fludernikin mallissa kertomuksen perustyyppinä pidetään ”luonnollista”, arkielämän keskustelumuotoista kertomusta. Lukijoiden oletetaan tulkitsevan kaikenlaisia kertomuksia näiden luonnollisten kertomusten tavoin ja niistä oppimiensa tulkintamallien avulla. Tämä korostaa tarinan välittämän kokemuksellisuuden merkitystä, ja tarinan kerronnallinen voima tai tiheys piilee siinä, kuinka hyvin kertomus välittää jonkin kokemuksen ja kuinka vahva tämä kokemus on. (Fludernik 2010, 18–19.)

Luonnollisen kertomuksen mallia on kritisoitu kirjallisuudentutkijoiden piirissä erityisesti sen tavasta olettaa, että monikerroksinen kertomataide voisi olla täysin rinnastettavissa arkielämän luonnollisiin kerrontatilanteisiin. Pekka Tammi (2010, 71) huomauttaa, että luonnolliseen narratologiaan pohjaavat luonnollistavat lukutavat johtavat fiktion tutkimuksessa usein melko laihoihin tutkimustuloksiin. Tammi kehittelee artikkelissaan ”Kertomusta vastaan ja ei-vastaan” *luonnotonta narratologiaa*, joka kaikki kertomukset kattavien selitysmallien sijaan palauttaisi huomion takaisin fiktiokerronnan erityispiirteisiin. Tammen mukaan kaikki fiktiokerronta vaikuttaa lopulta olevan pohjimmiltaan ennemmin luonnotonta kuin luonnollista jo senkin vuoksi, että fiktio ei viittaa mihinkään aiemmin tapahtuneeseen tai olemassa olleeseen, vaan luo itse maailmansa ja sen tapahtumat viittaamalla niihin. (Tammi 2010, 76–79.)

Tuntuu myös epätodennäköiseltä, että lukija pyrkisi todella palauttamaan kaikki kerrontatilanteet reaali maailman kerrontatilanteita vastaaviksi tai hämmentyisi (tai välttämättä edes huomaisi), mikäli kerronta rikkoo todellisen maailman mahdollisuuksia ja säännönmukaisuuksia. Tammen (2010, 78) mukaan myös suurin osa konventionaalisista, lukijan kannalta ei erityisen haastavista tai silmäänpistävästä, kerrontatilanteista on pohjimmiltaan epäluonnollisia. Lukija ei välttämättä jää pohtimaan, tai edes huomaa, kohdatessaan kerrontatilanteen, joka tosielämässä olisi luonnoton, kuten tapauksessa, jossa ensimmäisen persoonan kertoja tietää asioita, joita reaali maailman kertoja ei voisi tietää eikä näin ollen kertoakaan. Matti Hyvärinen huomauttaakin, että usein kirjallisen kertomuksen lukijasta luonnollisimmalta vaikuttaa se kertomus, joka on kaikista konventionaalisin. Tällaisissa kertomuksissa kertojan tai kerrontatilanteen roolit eivät yleensä korostu, vaan kertomus tuntuu kertovan itse itsensä. Kirjallinen kertomus, joka jäljittelee tarkasti puhetta tai ajattelua taas yleensä kiinnittää lukijan huomion itse kerrontaan ja vaikuttaa näin ollen myös luonnottomammalta. (Hyvärinen 2010, 135.) Monika Fludernik vastaa kritiikkiin tarkentamalla, että kerronnan ja kertomusmuotojen kehittyminen ja vakiintuminen osaksi kerronnallista traditiota tuottavat myös uusia luonnollisia kehyksiä. Nämä kehykset omaksutaan usein kirjallisista kertomuksista, mutta Fludernikin mukaan niitä voidaan kuitenkin pitää luonnollisina, sillä ne ovat tulleet osaksi kognitiota, eikä ihmisen tarvitse

tietoisesti ponnistella osatakseen valita nämä kehykset käyttöönsä tekstejä tulkitessaan. (Fludernik 2010, 31–32.)

Sen lisäksi, että fiktiivisten kertomusten tutkimukseen on otettu vaikutteita kognitiotieteistä ja keskusteluntutkimuksesta, on kiinnostus kertomusta kohtaan levinnyt laajalti eri tieteenaloille. Kertomusmuodon roolin ja kerronnallistamisen prosessin tutkiminen ovat saaneet enenevässä määrin jalansijaa esimerkiksi psykologian, lääketieteen, historian ja oikeustieteiden tutkimuksessa. Yhdistävänä tekijänä on ajatus kertomuksesta jonakin, joka jäsentää tapahtumia ja kokemusta. Ihmisellä oletetaan olevan erityinen halu muodostaa elämästään ja kokemuksistaan mielekkäitä, eheitä kertomuksia (ks. esim. Palmer 2004, 186). Asioiden jäsentäminen kertomuksen muotoon nähdään kognitiotieteissä aktiivisena mentaalisenä toimintana, kertomus on siis tietoisesti tai tiedostamatta tehtyjen valintojen ja jäsentämisen tulosta (Bruner 1991, 18–19). Kutsun tätä valinnan ja jäsentämisen prosessia *kerronnallistamiseksi*.

Kognitiivisen kertomusentutkimuksen piirissä sekä psykologit, kirjallisuudentutkijat että esimerkiksi kertomukseen syventyneet oikeustieteilijät ovatkin olleet erityisen kiinnostuneita kokemuksen ja sen kielellistämisen suhteesta. Aina ei ole selvää, kumpi tulee ensin, kokemus vai siitä kertominen. Psykologi Jerome Brunerin mukaan pohdittaessa, onko olemassa kokemusta ennen kuin mieli käsittelee sen kertomuksen muodossa, kyseessä onkin eräänlainen muna vai kana -tilanne. Brunerin (1991, 5) mukaan kerronnallistaminen sekä käsittelee että itsessään luo kokemuksellisuutta. Samoilla linjoilla on kielifilosofi Valentin Vološinov, jonka mukaan juuri sisäinen puhe synnyttää hyvin suuren osan ihmiselämään liittyvästä kokemuksellisuudesta (Vološinov 1990, 45–46). Kokemusten nimeäminen, niille merkityksen antaminen ja liittäminen osaksi kertomusta ovat sidoksissa myös ympäröivään kulttuuriin ja sen kertomuksiin. Ja koska myös kieli on kiinteästi osa kulttuuria ja sen konventioita, on mahdotonta ajatella, että henkilön yksityistä kokemusta voitaisiin mitenkään välittää täysin ”puhtaana”.

Muodostettavat kertomukset perustuvat usein tietyille kulttuurisesti omaksutuille kehyksille tai skripteille, ja niiden sisältämät muutokset tai murtumat (jokin poikkeama normaalitilaan

tai normaaliin tapahtumien kulkuun, jonka ajatellaan olevan välttämätön, jotta kyseessä olisi kertomus eikä pelkkä kuvaus) ovat nekin usein melko kanonisia. Pelkät muutokset olotilassa eivät aina ole kertomisen arvoisia, mikäli tapahtuma on liian tyyppillinen. (Bruner 1991, 11–13.) Pelkkä ”tänään ajoin töihin ja parkkeerasin autoni” ei varsinaisesti käy kertomuksesta – sillä ei ole *kerronnallista potentiaalia*. Toisaalta taas, jotta tapahtumia ja kokemuksia voisi kuvata tunnistettavasti, on niiden kertomiseen oltava olemassa sopivat sanat ja jonkinlainen kerronnallinen kaava. Tietyt, hyvin vahvat tai epätavalliset kokemukset, kuten traumat, voivat siis ikään kuin ylittää kerrottavuuden ylärajan, jolloin niiden välittäminen toisille ei välttämättä ole mahdollista (Norrick 2005, 326).

Asioiden kielellistäminen, järjestäminen ja valikointi kertomuksen muotoon jättävät aina väistämättä joitakin seikkoja huomiotta ja sisältävät aina jonkin näkökulman. Brunerin (1991, 4) mukaan kertomusten muodostamista ja niiden käyttöä ympäröivän maailman hahmottamiseen ohjaa usein ennen kaikkea halu luoda mielekäs tiettyihin kulttuurisiin kehyksiin istuva kertomus perimmäisen ja puhtaimman totuuden tavoittamisen sijaan. Kerronnallistamisen prosessia ohjaavat kerronnalliset konventiot, joista monet juontavat juurensa fiktiivisiin ja kirjallisiin kertomuksiin. Esimerkiksi kertomuksen muotoon usein elimellisesti yhdistettävä alun, keskikohdan ja lopun ajatus on pitkälti peräisin Aristoteleen taiteellisia kertomuksia käsittelevästä *Runousopista*, josta se on omaksuttu osaksi myös tosielämän kokemuksesta (ja esimerkiksi historiaa) jäsentäviä kertomuksia (Hyvärinen 2010, 132–133).

Äärimmilleen vietyinä kaikki välitteisyys voidaan nähdä myös fiktiivisyytenä. Postmoderni panfiktionaalinen näkökulma kertomukseen ei enää erottele fiktiota ja ei-fiktiota toisistaan, vaan se esittää, että kaikki kertomukset ovat oikeastaan fiktiivisiä siksi, että ne ovat kertomuksia. Ajatus perustuu käsitykselle, jonka mukaan kieli luo oman todellisuutensa sen sijaan, että se heijastelisi jotakin sitä edeltävää todellisuutta, eikä sillä näin ollen ole mahdollisuutta viitata oman todellisuutensa ulkopuolelle. Kuitenkin vain fiktion tapauksessa kieli *luo* sen todellisuuden, johon se viittaa eikä fiktio näin ollen ole pelkästään tällä perusteella rinnastettavissa kertomuksiin, jotka kuvaavat tosimaailman tapahtumia. Lisäksi voidaan kuitenkin ajatella, ettei maailman tapahtumissa itsessään ole mitään kerronnallista

struktuuria, vaan kaikki syy-seraussuhteet, joita kertomukset kuvaavat rakentuvat vasta kerrottaessa. (Ryan 2005a, 417–418.)

Siitä, käsitetäänkö kertomus puhtaasti kognitiiviseksi kehykseksi vai rakentuuko koko maailma kertomuksina *a priori*, on olemassa vastakkaisia näkemyksiä, jotka tarjoavat erilaisia tulokulmia kokemuksen ja kertomuksen suhteen tutkimiseen. Hanna Meretoja (2009, 209–214) huomauttaa, että kertomuksen ja kertomuksellisuuden käsittäminen ainoastaan kognitiiviseksi välineistöksi, jonka avulla jäsennetään muutoin kaoottista ja fragmentaarista todellisuutta, tuo helposti mukanaan sen lisäoletuksen, että kerronnallistaminen samalla vääristäisi todellisuutta. Hän viittaa ranskalaisen uuden romaanin edustajiin, joiden mukaan ”inhimillinen merkityksenanto – ja kertomuksellistaminen merkityksenannon muotona – on jollain tavoin toissijaista ja epätodellista verrattuna 'itse todellisuuteen'” (emt. 213–214).

Kysymys ”totuuden” tai puhtaan kokemuksen ja kertomuksen suhteesta on kiinnostava myös esikaupunkilaistarinoiden kohdalla, joissa koko esikaupunki ja sen asukkaiden elämä leimataan usein jollakin tavalla epätodellisiksi, teeskennellyiksi tai itsepetoksen kyllästäviksi. Aihe nousee esiin myös molemmissa kohdeteoksissani. *Revolutionary Roadin* henkilöahmot tuntuvat olevan loputtomassa ristiriidassa sen kanssa, mitä he tuntevat tai kokevat, miten he sen kielellistävät ja mitä he näyttävät tai kertovat ulospäin. Romaanissa *The Virgin Suicides* kertojajoukko taas projisoi omia tuntemuksiaan ja ajatuksiaan tarkkailemiinsa Lisbonin sisaruksiin ja päätyy näin monenlaisiin virhetulkintoihin. Lisäksi heidän tapauksessaan aika on kullannut muistot. Tapahtumien ja kertomishetken välillä on ainakin parikymmentä vuotta, mikä osaltaan vaikuttaa tapahtumien muistamiseen ja niistä tehtyihin tulkintoihin. Molemmat romaanit herättävät myös kysymyksen siitä, onko puhdasta kokemusta ylipäätään olemassa tai voidaanko jonkin kokemuksen sanoa olevan lähempänä totuutta kuin toisen.

Maria Mäkelän (2011b, 261) mukaan kirjallisuuden kuvaamat mielet voivat vaihdella sen suhteen, kuinka tietoisesti henkilöahmot muokkaavat kokemuksiaan kertomuksen muotoon, käyttävät erilaisia kirjallisia kehyksiä kokemustaan kuvatessa sekä kuinka taitavia ja rehellisiä he lukijan näkökulmasta tässä ovat. Väittäisin, että omissa kohdeteksteissani kuvatut mielet ovat monissa kohdin hyvin tietoisia kerronnallistamisen pyrkimyksessään ja henkilöahmoilla

on myös eräänlaista kertomuksellista tai kirjallisuudellista kunnianhimoa, joka kohdistuu siihen, millaisen kertomuksen he haluavat kertoa ja minkälaisia merkityksiä he haluavat tämän kertomuksen ja sen osasten saavan.

Yatesin romaanin päähenkilö Frank Wheeler sommittelee jatkuvasti mielessään elämästään ja kokemuksistaan kertomuksia harkiten tarkkaan, millä sanamuodoilla ne myöhemmin muille esittää saadakseen aikaan halutun vaikutelman. Sen lisäksi, että Frank on hyvin tietoinen siitä, miten esittää itsensä muille kerrotun maailman henkilöhahmoille, se osa hänen tajunnastaan, johon lukijalla on pääsy tuntuu myös usein kikkailevan retorisilla keinoilla. Eugenidesin romaanin kollektiivinen me-kertoja taas antaa lukijan ymmärtää, että sen tarkoituksena olisi selvittää syy Lisbonin sisarusten itsemurhalle ja että lukijan käsissään pitelemä kirja sisältäisi jonkinlaisen dokumentin tästä selvitystyöstä. Lukija tulee kuitenkin huomaamaan, että huolimatta lukuisten ”todistajien” haastattelemisesta ja Lisbonin sisarusten pakkomielleisestä tarkkailemisesta kertojat epäonnistuvat pyrkimyksessään ymmärtää tyttöjen mielenliikkeitä. Heidän työistä muodostamansa haavekuva ja viimeisten lapsuudenpäivien nostalgiset muistot ovat sokaisseet heidät, mikä estää heitä näkemästä totuutta, mikäli jokin totuus ylipäättään on olemassa. Tyttöjen sijaan pojat näkevät jatkuvasti vain itsensä, omat halunsa, toiveensa ja pelkonsa.

Erityisen lähelle totuutta Yatesin ja Eugenidesin kerronnallistavat henkilöhahmot eivät tunnukaan pääsevän, vaan halu oikeanlaiseen kertomukseen ja tiettyjen ideoiden tai ideaalejen suojeleminen ajavat kerronnassa tosiseikkojen ohitse. Mäkelän (2011b, 46) mukaan ”kirjallisten tajunnankuvausjaksojen toistuva teema onkin *yksityisen kokemuksen pohjimmainen saavuttamattomuus*” (kursiivi alkup.). Sen sijaan, että kirjallisuus kuvaisi yksittäisen henkilön kokemusta sellaisenaan, se kerta toisensa jälkeen tulee osoittaneeksi, kuinka sanat eivät ikinä pysty täysin tavoittamaan kokemusta, vaan saavat tunteet kuulostamaan latteilta ja banaaleilta. Kokemustaan ja maailmaa kerronnallistavat henkilöhahmot, kuten liero Frank Wheeler, taas kiinnittävät lukijan huomion kokemuksen sijaan kerronnallistamisen prosessiin. Tämän myötä itse kokemus tuntuu lipuvan aina vain kauemmaksi sekä lukijasta että siitä henkilöhahmosta, jonka tajuntaa kulloinkin kuvataan. (Ks. Mäkelä 2011b, 46–48.)

Vaikka työni pohjaakin pitkälti kertomuspsykologisille käsitteille, pyrin välttämään suuntauksen monitieteellisyuden sivuvaikutuksena toisinaan syntyviä yksinkertaisuuksia, jotka samaistavat kirjalliset mielet todellisten vastineidensa kanssa tai sellaiset oikopolut, jotka saavat olettaa, että todellisuuden havainnointi tai tulkinta olisi täysin paralleelia kirjallisuuden ja kertomusten tulkintojen kanssa. Ympäristöään merkityksellistävällä ja elämäänsä ja tapahtumia kerronnallistavilla mielillä on työssäni olennainen rooli ja elämän vertaaminen esikaupungista luotuihin aiempiin tarinoihin ja esityksiin on työssäni etualalla. Pyrin kuitenkin parhaani mukaan ottamaan huomioon, että lopulta tarkastelemani tekstit ovat osa kirjallista ja kertomuksellista jatkumoa ja ympäristöstä ja elämästä tehdyt havainnot ja niiden kielellistäminen ovat osa kirjallista ja kulttuurista traditiota. Niinpä kohdetekstini lopulta kuvaavat ja kommentoivatkin tätä traditiota vähintään yhtä paljon kuin yksittäisten romaanihenkilöiden tai yleensäkin ihmisten henkilökohtaisia tai jaettuja kokemuksia.

Teorialukuni loppuun määrittelen vielä muutamia työni kannalta keskeisiä käsitteitä ja kerronnan analyysissä käyttämiäni metodologisia lähtökohtia. Myöhemmin analyysiluvuissani esittelen tarpeen mukaan vielä tarkemmin käsitteistä ja teorioista käytyä keskustelua sekä niiden sovelluksia. Kohdeteosteni kerronnallisista asetelmista johtuen analyysissäni keskeiseen asemaan nousevat *vapaa epäsuora esitys* tajunnankuvauksen keinona sekä usein hieman epätyypillisenä pidetty yksikön ensimmäisen persoonan *me-kerronta*.

Yatesin romaanissa kertoja on teoksen maailman ulkopuolinen *heterodiegeettinen kertoja* (ks. Genette 1980, 244–245), joka suhtautuu kertomaansa maailmaan ja sen henkilöihämoihin monin paikoin varsin ivallisesti ja parodioiden. Lukijalle teoksen henkilöihämojen mielet välittyvät hyvin pitkälti vapaan epäsuoran esityksen kautta, ja tällä tajunnankuvauksen muodolla on myös oma keskeinen roolinsa teoksen välittämän ironian ja parodian luomisessa. Vapaalla epäsuoralla esityksellä<sup>1</sup> viitataan kerronnan muotoon, jossa kerrottua maailmaa tarkastellaan henkilöihähmon näkökulmasta ilman, että suorasanaisesti kerrotaan kyseessä olevan tietyn henkilöihähmon ajatus. Sen sijaan, että henkilöihähmojen puhetta, ajatuksia tai näkemyksiä kerrottaisiin suoraan lainaten (esimerkki 1) tai kertojan epäsuoran kerronnan

---

<sup>1</sup> Englanniksi *free indirect discourse*, Cohnilla (1966 & 1978/1983) *narrated monologue*

kautta (esimerkki 2), siirrytään henkilöhahmon näkökulmaan ilman, että näkökulman vaihdosta erikseen kielellisesti merkitään (esimerkki 3). (McHale 2005, 188–189.)

Esimerkki 1: Hän ajatteli: ”Onpa kaunis päivä.”

Esimerkki 2: Hän ajatteli, että oli kaunis päivä.

Esimerkki 3: Oli kaunis päivä.

Koska lukijaa ei suoraan informoida vaihtuneesta näkökulmasta, on hänen pääteltävä näkökulmanvaihdos muista tekijöistä, kuten ajan ja paikan määreistä (Cohn 1966, 105) tai siitä, että kerrottu kohta pitää sisällään jonkin merkin subjektiivisesta kokijasta.

Vapaa epäsuora esitys on viimeistään 1800-luvulta lähtien ollut niin vakiintunut osa romaanikerrontaa, etteivät näkökulmanvaihdokset itsessään tuota lukijalle erityisiä haasteita (Cohn 1966, 107). Kuitenkin se, ettei kerronnan muodossa tapahdu selkeää vaihdosta siirryttäessä kertojan näkökulmasta henkilöhahmon näkökulmaan (emt., 99), mahdollistaa myös sen, että tulkinta siitä, kenen näkökulmasta lopulta onkaan kyse, jää horjumaan näiden kahden vaihtoehdon välimaastoon. Tulkinnan kannalta tämänkaltainen horjunta on erityisen kiinnostavaa siksi, että heterodiegeettisen kertojan näkökulma edustaa kertomuksen maailmassa useimmiten ikään kuin objektiivista totuutta tai ainakin kertojan näkemyksiä maailmasta voidaan usein pitää henkilöhahmojen näkemyksiä luotettavampina, kun taas henkilöhahmojen näkökulmia määrittävät subjektiivisuus ja yksityinen kokemus (emt.).

Dorrit Cohnin (1966, 110) mukaan kertoja voi suhtautua henkilöhahmoihinsa joko empaattisesti tai ironisesti. Mikäli kertojan suhde siihen henkilöhahmoon, jonka näkökulmasta asioita esitetään vapaassa epäsuorassa esityksessä, on empaattinen, tulevat kertoja ja henkilöhahmo ikään kuin yhdeksi. Kerronnan kieli ei näkökulman vaihtuessa muutu, vaan kertojan ja henkilöhahmon äänet sulautuvat yhteen. (emt., 110.) Ironisen suhtautumisen tunnistaa taas Cohnin (emt, 111) mukaan siitä, että siirryttäessä henkilöhahmon näkökulmaan myös kerronnan tyyli (joka tässä kohdin edustaa henkilöhahmon ”mielen tyyliä”) muuttuu asettaen henkilöhahmon naurettavaan valoon, esimerkiksi käyttämällä hyvin liioiteltuja ilmauksia. Yatesin kertojan henkilöhahmoihinsa kohdistama ironia syntyy pitkälti juuri tätä



kautta. Se, mitä romaanin henkilöhahmojen mielen sisällöstä paljastetaan lukijoille ja se, kuinka kertoja painottaa tiettyjä asioita (ks. myös Ford 2010, 397) saa henkilöhahmot tekemään ikään kuin itse itsestään lukijan silmissä naurettavia.

Eugenidesin romaani on kerrottu kokonaan me-muodossa. Monikon ensimmäisen persoonan kerrontaa on usein pidetty realistisessa kirjallisuudessa haasteellisena ja luonnollista luentaa pakenevana muotona. Usein *me-kerronta* nähdään eräänlaisena yksikön ensimmäisen persoonan kerronnan laajentuneena muotona, jolloin joku ryhmän jäsenistä kertoo tarinaa koko ryhmän näkökulmasta. Kokemuksia ja tunteita on perinteisesti pidetty pikemminkin yksityisinä kuin jaettuina ja kullakin oletetaan olevan pääsy vain omaan sisäisyyteensä (Margolin 2000, 599). Niinpä ongelmaksi muodostukin erityisesti se, miten on mahdollista, että yksi kerrotun maailman henkilö kertoo koko ryhmän kokemuksesta, vaikka hänellä ei pitäisi olla konventionaalisten epistemologisten oletusten mukaan pääsyä kuin omaan mieleensä (emt.). Lisäksi me-kerronnassa kuten muussakin kollektiivisessä kerronnassa liian yksityiskohtaiset kuvaukset kollektiivisen yksikön toiminnasta tai mielenliikkeistä ovat luonnollisen luennan kannalta hankalia. Erityisen ongelmallisina näyttäytyvät tapaukset, joissa *meidän* kerrotaan sanoneen jotakin ääneen tai jossa ryhmän jäsenten ajatukset on esitetty niin, että niiden sanamuotojen voidaan nähdä olevan peräisin heiltä itseltään. (Emt., 605.)

Jälkimmäiset tapaukset vertautuvat Uri Margolinin (2000, 605–606) mukaan kuitenkin usein tapauksiin, joissa kolmannen persoonan kertoja kertoo saman aikaisesti useampien henkilöiden kokemuksista ja ovat lopulta varsin harvoin lukijan kannalta erityisen haastavia. Sen kaltaiset lausumat kuin ”me ajattelimme”, ”me sanoimme” tai ”me teimme” voidaan kirjaimellisen luennan sijaan hahmottaa pikemminkin eräänlaisiksi synteeseiksi tai skematisaatioiksi siitä, mitä vähintäänkin useimmat ryhmän jäsenet tekivät, sanoivat tai ajattelivat. Sen sijaan, että olisi tulkittava kaikkien ryhmän jäsenten puhuneen täsmälleen samoin sanoin, voidaan lausuman ”me sanoimme” tulkita tarkoittavan ”kaikki tai useimmat meistä sanoivat jotakin tämän kaltaista”. (Emt.)

Ensimmäiseen ongelmaan Brian Richardson (2006, 56–57) tarjoaa ratkaisuksi luonnollisesta

luennasta luopumista. Sen sijaan, että me-kerronta nähtäisiin vain ikään kuin minäkerronnan laajentuneena muotona, sitä voidaan Richardsonin (emt., 58) mukaan käsitellä myös omalakisena systeeminään, joka ei ole minäkertojan tavoin realististen epistemologisten rajoitusten kahlitsema. Eräänä vaihtoehtona olisi toki myös tulkita me-kertoja vain hyvin epäluotettavaksi minäkertojaksi, joka omassa mielessään luo myös muiden ryhmän jäsenten mielet tai tarjoaa omaa yksityistä näkökulmaansa koko ryhmän näkökulmaksi. Tämänkaltainen tulkintamalli voisi olla toimiva joissakin me-kertomuksissa, mutta useimpien kohdalla se tuskin on tulkinnallisena lähtökohtana erityisen hedelmällinen. Richardson (2006, 58) kuitenkin huomauttaa myös, että se, kuinka me-kertojaa usein käytetään homo- ja heterodiegeettisen kertojan välistä rajaa venyttäen, tekee me-kertojan luotettavuuden tai epäluotettavuuden arvioinnista usein haasteellista.

Amit Marcus (2008, 50) muistuttaa, että me-kerronnan käsittäminen epäluonnolliseksi ja epärealistiseksi kerronnan muodoksi sisältää aina oletuksen tietoisuuden yksityisestä olemuksesta. Tämänkaltainen näkemys ei kuitenkaan ole universaali, vaan se kytkeytyy pitkälti moderniin länsimaiseen ajatteluun (emt.). Me-kerronnan valitsemisen kerronnan moodiksi onkin usein nähty kytkeytyvän tekstien ideologiaan. Sitä on käytetty usein korostamaan erityisesti sorrettujen ryhmien jaettuja kokemuksia ja ryhmäidentiteettiä, esimerkiksi feministisessä ja postkolonialistisessa kirjallisuudessa (Richardson 2006, 50).

Myös Alan Palmer ehdottaa, etteivät tietoisuudet tai mielet olisi läheskään niin yksityisiä kuin niiden usein mielletään olevan. Hän haastaa näkemyksen, jonka mukaan emme reaali maailmassa milloinkaan tiedä, mitä toisen ihmisen mielessä liikkuu, ja huomauttaa, että koska ihmiset antavat mielensä liikkeistä jatkuvasti erilaisia ulkoisia merkkejä, tiedämme loppujen lopuksi hyvin usein, ainakin suurin piirtein, mitä toiset ajattelevat. Tätä Palmer pitää kaiken sosiaalisen toiminnan pohjana. (Palmer 2011, 197.) Palmer käyttää esimerkkinä sosiaalisten mielten toiminnasta yhdessä tehtävää ongelmanratkaisua (emt., 214) sekä tilanteita, joissa voimme lukea toisten ilmeistä ja eleistä, mitä he ajattelevat (emt., 217–218). Niinpä yhdessä syntyneiden ratkaisuiden voidaan ajatella syntyvän yksittäisten mielten sijaan jaetussa sosiaalisessa tajunnassa ja sen kaltaiset väitteet kuin ”tunnelma oli vaivaantunut” tai ”asiasta päästiin yhteisymmärrykseen” perustuvat Palmerin termein sosiaaliselle ajattelulle,

jolloin vaivaantuneisuuden tai yhteisymmärryksen voidaan ajatella muodostuvan, ei niinkään jokaisen yksilön mielessä erikseen, vaan eräänlaisen jaetun, kollektiivisen mielen tasolla.

Palmerin mukaan tätä mielen sosiaalista puolta ja jaetun ajattelun synnyttämiä sosiaalisia mieliä on tarkasteltu hämmästyttävän vähän fiktiivisten mielten esittämistä tarkastelevassa tutkimuksessa. Teoksessaan *Social Minds in the Novel* (2010) sekä teokseensa pohjaavassa artikkelissa (2011) Palmer kutsuukin lukijaansa kiinnittämään huomiota myös kirjallisten mielten siihen puoleen, joka ei edusta henkilöhahmojen yksityisintä ja näin muille kerrotun maailman henkilöhahmoille tavoittamatonta sisäisyyttä, vaan joka on luonteeltaan sosiaalinen ja ulospäin näkyvä (emt., 196–197).

Kertomakirjallisuudessa aivan erityisen tärkeään rooliin nousevat Palmerin mukaan sellaiset jaetut mielet, joita voidaan pitää lyhyiden kommunikatiohetkien (kuten ongelmanratkaisutilanteiden, keskustelujen tai jaettujen kokemusten) synnyttämiä mieliä pysyvämpinä (*intermental units*). Tämänkaltaisten jaettujen mielten, joita kutsun nimellä *kollektiiviset mielet*, voidaan ajatella olevan olemassa, vaikka ne yksilöt, jotka kuuluvat samaan ryhmään eivät olisi paraikaa tekemisissä toistensa kanssa. Kollektiivisa mieliä voidaan hahmottaa suurtenkien ryhmien taustalle (Palmer käyttää esimerkkinä tämänkaltaisesta kollektiivisesta mielestä Middlemarchin kaupunkia George Elliotin romaanissa *Middlemarch*) ja ne perustuvat usein jaetuille arvoille, normeille ja uskomuksille. (Palmer 2011, 219.) Kollektiiviset mielet muodostavat kertomusten sosiaalisen taustan ja hyvin suuri osa kertomusten dynamiikasta syntyykin Palmerin mukaan yksittäisten henkilöhahmojen yksityisten mielten ja teosten sisältämien kollektiivisten mielten vuorovaikutuksesta (emt., 213–214). Lukijalle kollektiivinen mieli voi tulla näkyväksi joko suoraan sitä kautta, että ryhmä nimetään ja sen näkemyksiä esitetään sen nimissä (”kaupunkilaiset luulivat...”), passiivisen äänen kautta (”ajateltiin, että...”), kerronnan sisältämissä presuppositioissa (”luonnollisesti...”) tai hypoteettisen kerronnan kautta (”kuka tahansa, joka olisi katsonut häntä...”) (emt., 228–229).

Esikaupunkia kuvaavassa fiktiossa yksilöiden suhteella sosiaaliseen ympäristöönsä on monesti olennainen rooli. Esikaupunki esitetään usein tiiviinä yhteisönä tarkkoine sosiaalisine normeineen, joiden rikkomisesta seuraa usein myös rangaistus – jollei yhteisöstä kokonaan ulos sulkeminen niin vähintäänkin silmätikuksi joutuminen. Luvussa 2.2 testaankin, miten Palmerin sosiaalisen mielen teoria toimii omien kohdetekstieni kohdalla ja ennen kaikkea, voisivatko sen tarjoamat näkökulmat olla teosten temaattisen tulkinnan kannalta hedelmällisiä. Vaikka työni lähestymistapa pohjaa pitkälti juuri kerronnan analyysille ja narratologisille käsitteille, tavoitteenani ei ole käsitteiden ja teoreettisten mallien pyörittely niiden itsensä vuoksi, vaan olen ennen kaikkea kiinnostunut siitä, miten kerronta paitsi heijastaa myös tuottaa kohdeteosteni tematiikkaa.

### ***1.3 Esikaupungit ja esikaupunkifiktio***

Laaja muutto esikaupunkeihin Yhdysvalloissa ajoitetaan yleensä sotien jälkeiseen aikaan 1940- ja 1950-lukujen vaihteeseen. Kiihtyvä teollistuminen oli tehnyt kaupunkien keskustoista ahtaita, ja 1920-luvulla teiden rakennusbuumi paransi kulkuyhteyksiä kaupunkien keskustoihin. Myös raideliikenteen kehitys teki kulkemisesta kaupunkien ja niiden reuna-alueiden välillä nopeampaa ja helpompaa. Rakennustekniikan kehittyminen mahdollisti sarjavalmistestien talopakettien rakentamisen tehtaissa, mikä alensi omakotitalojen hintoja. Yhdysvaltojen hallitus tuki taloudellisesti esikaupunkialueiden rakentamista ja markkinoi yhdessä kaupallisten toimijoiden kanssa keskiluokalle uudenlaista elämäntyyliä, joka mahdollisti kaupungeissa työskenteleville poispääsyn kaupungin hälystä ja tarjosi rauhallisen turvasataman ikuisine taloineen ja pihoineen. Nopea talouskasvu vuosina 1945–1960 kiihdytti esikaupungistumista ja rohkaisi keskiluokkaa ostamaan omakotitaloja. (Beuka 2004, 66–67; Jurca 2001, 45; Newfield 2010, 81–83.)

Mediakuvastolla on ollut esikaupunkialueiden syntymisestä saakka aivan erityinen rooli esikaupunkien elämän kuvaajina ja esikaupunkilaisen identiteetin luojina. Kiinteistöalan ja Yhdysvaltojen valtion lisäksi naistenlehdet ja erilaisten kotitaloustuotteiden mainostajat

markkinoivat esikaupunkilaista elämäntyyliä ja suuntasivat viestinsä erityisesti kasvavalle keskiluokkaisten talonmistajien joukolla (Beuka 2004, 66; Jurca 2001, 45). Tästä mediakuvastosta ihmiset muodostivat mielikuviaan siitä, millaista elämä esikaupungeissa on ja millaista sen tulisi olla. Esikaupunkilaista elämäntyyliä tekivät tutuiksi myös useat 1950-luvulla näytetyt esikaupunkilaisperheistä kertoneet televisiosarjat (kuten *Leave it to Beaver*, *Father Knows Best*, *Ozzie and Harriet*). Sarjat esittivät esikaupungit paikkoina, jotka ovat vapaita kaupungeissa tavattavista sosiaalisista ongelmista ja joissa ydinperheet elävät harmonista arkea erillään muun maailman murheista. (Beuka 2004, 10; Newfield 2010, 81.)

Esikaupunkilainen, keskiluokkainen elämäntyyli nousi 1950-luvulla kuitenkin useiden kirjailijoiden ja yhteiskuntatieteilijöiden kritiikin kohteeksi. Esikaupungit esitettiin keskinkertaisuuden työssijoina, jotka tekevät asukkaistaan oman elämänsä ja elämäntapansa vankeja ja aiheuttavat alkoholismia, ahdistusta ja avioeroja. (Newfield 2010, 85–86.) Vastarakennettujen esikaupunkialueiden historiattomuuden ja sarjavalmistesteisten talojen samankaltaisuuden katsottiin synnyttävän kodittomuuden ja juurettomuuden tunnetta asukkaissaan (Jurca 2001, 4–5). Hieman myöhemmin 1960-luvulla myös televisioviihteen tekijät alkoivat esittää kriittisempää näkemystä esikaupungeista, ja amerikkalaisen unelman ja ihanneperheen kuvaukset vaihtuivat enenevässä määrin esikaupunkilaiselämän varjopuolien kuvaamiseen ja amerikkalaisen unelman satirisointiin (Beuka 2004, 108).

Keskiluokkaisen elämäntavan kritisointi ei toki ollut mikään täysin uusi aihe amerikkalaisessa kirjallisuudessa, mutta 1950-luvulla esikaupunkilaisen ahdistuksen kuvauksen voidaan ajatella nousseen sen kesto-suosikkiaiheiden joukkoon (Jurca 2001, 45–46). Uusi asumiskulttuuri ei ollut kuitenkaan ainut keskiluokkaisen elämäntavan huolta ja kritiikkiä herättänyt tekijä. Vähintään yhtä paljon pelättiin, mitä muuttuva työelämä tekisi ihmisille. Yhä useammat, erityisesti juuri keskiluokan edustajat, siirtyivät suurten yritysten palkkalistoille ja kehityksen, jossa ihmiset omistivat asuntonsa (ja maksoivat sen hankkimiseen tarvittua lainaa), mutteivät enää elinkeinoaan, nähtiin tekevän ihmisistä suurten korporaatioiden ja pankkien orjia. Kriitikoiden mukaan nämä ihmiset olivat lähes yhtä kurjassa asemassa kuin tehdastyöläiset aiemmin, mutta elivät vapauden illuusiassa, jonka

mainostajien ja valtion markkinoima vahvasti oman talon omistamiseen kytkeytyvän amerikkalaisen unelman omaksuminen heissä synnytti. (Newfield 2010, 85–86; Jurca 2001, 138–145.)

Catherine Jurca viittaa Willian H. Whyten klassiseen jälkiteollista työelämää kritisoivaan teokseen *The Organization Man* (1957), joka esittää että esikaupungit ovat asumiskulttuurin vastine suurten korporaatioiden hallitsemalle työ- ja talouselämälle. Kotikeskeisen esikaupunkilaisen kulttuurin luominen edisti myös talouselämän tarpeita, sillä kodin merkityksen painottamisen, jopa työelämää tärkeämmäksi, oli tarkoitus viedä huomio pois itse työn tylsyydestä. Työn tekemisessä oli enenevässä määrin kyse myynnistä ja markkinoinnista tavaroiden valmistamisen sijaan. Sen, että työntekijät eivät voineet tämän vuoksi ja yritysten koon kasvaessa enää entiseen tapaan nähdä konkreettisesti oman työnsä tuloksia, nähtiin vähentävän työstä saatavan tyydytyksen määrää. Merkityksettömältä tuntuvan työn tekemisen taas voi Jurcan mukaan nähdä heijastuvan kotielämään ja näin kierre on valmis – henkilö tekee tylsää työtä voidakseen pitää kotinsa, joka ei oikeasti tunnu edes kodilta. (Jurca 2001, 136–138; ks. myös Newfield 2010, 85.)

Esikaupunkeja ja niiden elämänmenoa on kritisoitu (ja ihannoitu) jo yli kuusi vuosikymmentä niin fiktiontekijöiden kuin yhteiskunnallisten keskustelijoidenkin parissa. Kyse ei kuitenkaan ole pelkistä uima-altaista, pihagrilleistä ja maisemaikkunoista. Esikaupunki tilana ja maisemana on sotien loppumisen jälkeisistä ajoista lähtien edustanut tiettyjä arvoja ja ideoita sekä sen vastustajille että kannattajille. Talon omistaminen kuvasti keskiluokan taloudellista vakautta ja kasvavat esikaupunkialueet olivat merkki vaurastuvasta kansakunnasta. Esikaupunkien ja niiden talojen samankaltaisuuden nähtiin edustavan ihmisten taloudellista tasa-arvoisuutta ja esikaupungistumista pidettiin askeleena kohti luokatonta yhteiskuntaa. (Beuka 2004, 234.) Esikaupunkialueiden nähtiin myös edustavan tavoiteltavaa amerikkalaisuutta. Tätä mielikuvaa edistettiin ja amerikkalaista unelmaa luotiin mainonnassa ja viiheessä yhdistämällä esikaupunki maisemana perinteisinä ja hyvinä pidettyihin amerikkalaisiin arvoihin. (Beauregard 2006, 6; Newfield 2010, 76–77.)

Sekä kulttuuriset esitykset että usein myös taloudelliset tekijät sulkevat kuitenkin useita ryhmiä amerikkalaisen unelman ja esikaupunkimaisen ulkopuolelle puski näitä ryhmiä entistä syvemmälle marginaaliin (Beauregard 2006, 6). Esikaupungit nähtiin (ja nähdään usein yhä) ennen kaikkea valkoisten, keskiluokkaisten ydinperheiden asuinpaikkoina, joissa erilaisuudelle ei juuri ole sijaa. Kriitikoilleen esikaupungistuminen näyttäytyi ennen kaikkea merkinä kulttuurin homogenisoitumisesta. Esikaupunkialueet, joita rakennettiin ympäri Yhdysvaltoja, muistuttivat toisiaan ja hävittivät paikallisuuden tunnun. (Beuka 2004, 2, 124.) Lisäksi ne edustavat amerikkalaista massakulttuuria, joka pyrkii usein edistämään ”yhteisiä amerikkalaisia arvoja” ja ”amerikkalaista unelmaa” ja jyräämään alleen vaihtoehtoiset kulttuurit sekä levittäytymään ympäri maailman. Kylmän sodan aikana useat elokuvastudiot ja televisiotuotantoyhtiöt liittyivätkin taisteluun amerikkalaisten arvojen puolesta kommunismia vastaan ja markkinoivat tuottamassaan elokuva- ja televisiovihteessä amerikkalaisia arvoja ja ”amerikkalaista unelmaa”. (Newfield 2010, 76–77.)

Kirjallisuuden, elokuvien ja television esikaupunkikuvauksia tutkineen Robert Beukan mukaan fiktion kuva esikaupungista on muuttunut hämmästyttävän vähän siitä, kuinka 1950-luvun esikaupunkeja ideaalisina asuinympäristöinä kuvaavat tilannekomediat ne esittivät. Myös esikaupunkia ja amerikkalaista elämäntapaa kritisoivan fiktion näkemykset esikaupungista pohjaavat usein ennen kaikkea näihin esikaupungin vakiintuneisiin representaatioihin. Erityisesti viihteellisemmät esikaupunkisatiirit tuntuvat toistavat samoja vakiintuneita esikaupunkistereotyyppioita. Beuka moittii tämän kaltaista itseään toistavaa dystooppista esikaupunkikuvausta siitä, että se on usein yhtä lailla yksioikoista ja täynnä kliseitä kuin kuvasto, joka esittää esikaupungin amerikkalaisen unelman materiaalistumana. (Beuka 2004, 10–12.)

Beukan mukaan vakiintuneen esikaupunkikuvan ottaminen täysin annettuna ja samojen, kenties muusta viihteestä opittujen, muka-kriittisten sanomien toistaminen jättää toisinaan erityisesti television ja elokuvan esikaupunkia koskevan sanoman melko laihaksi. Ne eivät Beukan mukaan paljasta tai sano esikaupungista mitään muuta kuin sen, kuinka syvälle

juurtuneita ja vakiintuneita merkityksiä esikaupunki on kulttuurissa saanut. Esikaupungit ympäristöinä ovat niiden rakentamisesta lähtien olleet kuitenkin niin vahvasti tiettyjen arvojen ja asenteiden symboleita ja niihin on ladattu niin paljon kulttuurisia merkityksiä, ettei kaikkien kuluneiden kliseiden täysi ohittaminenkaan ole kuitenkaan mielekäästä tai kenties edes mahdollista. (Beuka 2004, 10–12.) Itse olen pyrkinyt valitsemaan työni kohdeteksteiksi sellaiset romaanit, joiden näkemys esikaupungista olisi stereotyyppioita monimutkaisempi. Ne ammentavat toki esikaupunkifiktioita perinteestä ja hyödyntävät esikaupunkeihin liitettyä symboliikkaa, mutta niiden voi nähdä myös kommentoivan ja problematisoivan esikaupunkia, keskiluokkaisuutta ja niiden saamia kulttuurisia merkityksiä.

Robert Beuka ottaa käyttöönsä Michel Foucault'n käsitteen heterotopia pyrkimyksenään purkaa esikaupunkeihin liitettyä utopia–dystopia-vastakkainasettelua (Beuka 2004, 7–8). Heterotopiassa, kuten utopistisissa ja dystopistisissäkin näkemyksissä, on kyse ennen kaikkea paikan saamista kulttuurisista merkityksistä (Foucault 1986, 24). Toisin kuin utopia, joka on aina vain kuva tai idea, heterotopioita on Foucault'n mukaan kuitenkin olemassa myös fyysisessä maailmassa (emt., 24). Hän käyttää esimerkkeinä heterotopioista muun muassa lomakylää, eläintarhaa ja museota (emt., 24–26). Heterotopia rakentuu ennen kaikkea suhteessa muihin paikkoihin ja toimii näin myös laajemmin kulttuurin peilinä. Sen voidaan joko ajatella pitävän sisällään lukemattoman määrän muita paikkoja tai heijastuksia niistä tai se voi toimia muiden kaoottisina koettujen paikkojen vastakohtana olemalla jäsentynyt ja hallittava (emt., 27).

Museon ja eläintarhan voisi kenties nähdä kuuluvan erityisesti Foucault'n ensimmäiseen tapaan tulkita heterotopian merkitystä ja lomakylän jälkimmäiseen. En kuitenkaan näkisi näitä Foucault'n esittelemää kahta tapaa, joilla heterotopiat suhtautuvat muihin paikkoihin, yksinomaan vaihtoehtoisina. Sen lisäksi, että museo ja eläintarha tuovat ikään kuin eri paikkoja (ja museon tapauksessa myös aikoja) yhteen tilaan, ne myös esittävät luonnon, historian ja maailman kulttuurit paljon jäsentyneemmin kuin ne muutoin olisivat tavoitettavissa. Lomakylässä taas voidaan havaita viitteitä ympäröivän kulttuurin muista paikoista negaation kautta pohtimalla esimerkiksi, mitä ympäröivän maailman ominaisuuksia



ne pyrkivät piilottelemaan tai välttämään. Sekä lomakylä että esikaupunkeja on tavattu moittia teennäisiksi epäpaikoiksi, joista puuttuu paikallisuuden tuntu ja sen myötä historia ja kulttuuri. Heterotopian käsitteen kautta tarkasteltuna niiden voidaan kuitenkin nähdä kertovan paljonkin siitä ympäröivästä kulttuurista joka niiden olemassaolon on tuottanut.

Kirjansa *White Diaspora* esipuheessa Catherine Jurca ilmaisee harminsa sitä kohtaan, että esikaupunkeja kuvaava kirjallisuus on leimattu vain tyypillisyyksiä pyöritteleviksi tarinoiksi, joiden maailma on mustavalkoinen ja varsin pinnallinen. Oletuksena myös on, että esikaupunkikirjallisuus keskittyisi lähinnä yhteiskunnallisten analyysien ja kritiikin esittämiseen sen sijaan, että se pyrkisi luomaan esteettisesti merkittäviä taideteoksia. Tämä näkyy teosten saamassa vastaanotossa. Esikaupunkikertomuksia on usein arvotettu sen mukaan, kuinka tarkkanäköisesti ne kuvaavat amerikkalaista yhteiskuntaa ja sen keskiluokkaa, ei niinkään varsinaisten kirjallisten ansioiden perusteella. Jurca ei kuitenkaan kiellä, etteikö esikaupunkilaisfiktiossa olisi usein tyypillistä sävyä ja ikään kuin sosiologinen ote. Henkilöhahmot ovat usein keskiluokkaisten valkoisten amerikkalaisten epäetnisen epäluokan keskiarvoihmisiä ja sellaisia, että heitä voidaan pitää ryhmänsä tyypillisinä edustajina. Esikaupunkilaisuutta kuvaavaa kaunokirjallisuutta ja muita kertovia fiktiivisiä esityksiä ja niissä esiintyviä kokemuksia esikaupunkilaisuudesta on käytetty myös aseina esikaupunkia vastaan siitä käytävässä yhteiskunnallisessa keskustelussa (Jurca 2001, 15) Jurca (emt.) huomauttaa kuitenkin, ettei tule olettaa, että henkilöhahmon tavat tai tuntemukset vastaisivat todellisten esikaupunkilaisten tapoja tai tuntemuksia.

On kuitenkin mielenkiintoista pohtia, miten esikaupunkilaiskirjallisuudesta tehtäviin tulkintoihin ja vastaanottoon vaikuttaa se, että sen länsimainen lukijakunta on osa sitä kulttuuria ja maailmaa, jota kohtaan esitetään välillä rajuakin kritiikkiä. Suurempi osa yhdysvaltalaisista asuu esikaupungeissa kuin kaupungeissa tai maaseudulla (Beuka 2004, 2). Näin ollen myös iso osa esikaupunkilaisfiktio tekijöistä ja vastaanottajista on esikaupunkien asukkaita tai kasvatteja. Koska en tee kirjallisuuden vastaanoton tutkimusta en tiedä, enkä lähde myöskään arvailemaan, millaisena todellisten esikaupunkien asukkaat näkevät oman asuinpaikkansa suhteessa kulttuurissa vakiintuneisiin esikaupunkiin liitettyihin stereotyyppioihin tai niihin esikaupunkia kuvaaviin kirjoihin, joita he lukevat ja elokuvaan sekä

televisiosarjoihin, joita he katsovat. Tarkastelen kuitenkin kohdetekstieni esikaupunkilaisia henkilöahmoja siitä lähtökohdasta, että he ovat paitsi esikaupungin asukkaita myös esikaupunkia kuvaavien kulttuuristen esitysten lukijoita ja oletan, että tämä vaikuttaa siihen kokemukseen, joka heillä on asuinympäristöstään ja aiheuttaa osaltaan myös ristiriitoja.

Suuri osa esikaupunkilaisfiktion käsittelemistä teemoista voidaan myös ulottaa monilta osin koskemaan koko länsimaista jälkiteollista kulttuuria. Niinpä sen lisäksi, että tarkastelen kohdeteoksiani aikansa esikaupunkien ja amerikkalaisuuden representaatioina, tulkitsen niitä myös laajemmin jälkiteollisen ajan maailman, kulttuurin ja ihmisyyden kuvauksina. Romaanin lajityyppinä katsotaan ajoittuvan ja kytkeytyvän modernin individualistisen yhteiskunnan ja ihmiskuvan syntyyn, minkä voidaan nähdä heijastuvan myös siinä, millaiseksi romaanikerronta on kehittynyt (Watt 1957/1987, 60). Esikaupunkifiktio genrenä liittyykin sekä tematiikaltaan että usein myös kerronnan muodoltaan tiiviisti osaksi realistisen romaanikerronnan traditiota. Niinpä kohdeteosteni esittämät näemykset ihmisyydestä ja yhteiskunnasta kietoutuvat temaattisesti yhteen niissä havaittavaan omaa kerrontaansa ja kertomakirjallisuuden traditioita kommentoivaan itserefleksiivisyyteen.

## 2 Esikaupunki mentaalisenä ja sosiaalisena tilana

### 2.1 Esikaupunki miljöönä

Kertomustaidetta on tavattu pitää ennen kaikkea ajan, ei niinkään tilan taiteena. Niinpä tapahtumapaikkoja on etenkin ennen 1800-lukua pidetty kertomustaiteessa lähinnä taustoina kertomusten taustoina, joiden kuvaus on ikään kuin näkökulmatonta ja joilla ei ole varsinaista tulkinnallista arvoa. (Buchholz & Jahn 2005, 551.) Kertomuksentutkimuksessa tapahtuneen spatiaalisen käänteän myötä on kuitenkin alettu kiinnittää huomiota ajallisuuden lisäksi yhä enemmän tilan kokemukseen ja siihen, että myös tilan kuvaukset ovat näkökulmasta riippuvaisia ja kantavat itsessään merkityksiä. Kohdeteoksissani, kuten esikaupunkifiktiossa yleensäkin, kertomusten tapahtumapaikat ja niiden käsittelemät teemat kytkeytyvätkin hyvin tiiviisti yhteen. Niiden miljööt ovat *elettyjä paikkoja* (emt., 553), ja niiden tapahtumaympäristön kuvaukset kuvaavat ennen kaikkea sitä, kuinka paikka koetaan. Lisäksi asuin ympäristön kuvaukset heijastelevat usein myös sitä, miten henkilö hahmot suhtautuvat koko elämäänsä.

Eletyn paikan (*lived space*) käsitteeseen sisältyy ajatus, että paikka itsessään voi saada kulttuurisia merkityksiä ja eri paikkoja voidaan arvottaa eri tavoin. Nämä kulttuuriset merkitykset ja arvotukset voivat myös muuttua aikojen saatossa, vaikka itse paikka pysyisi samana ja samanlaisena. (Buchholz & Jahn 2005, 554.) Esikaupunkia tarkastellaan yleensä arvottavassa suhteessa maaseutuun ja kaupunkiin, ja tulkitsijasta riippuen se voidaan nähdä ja esittää näitä ihanteellisempaan asuin ympäristönä tai toissijaisena ja huonompaa suhteessa näihin. Arvotettaessa esikaupunkia ei kuitenkaan arvoteta pelkkää maisemaa, vaan koko amerikkalaista keskiluokkaista kulttuuria, jonka symboli esikaupungista on tullut. Beukan (2004, 4) mukaan rakennettaessa uusia asuinalueita ei rakennettu uudenlaista amerikkalaista maisemaa ainoastaan fyysisessä mielessä, vaan myös uutta amerikkalaista mielenmaisemaa.

Lähes identtisten esikaupunkialueiden rakentamisen ympäri Yhdysvaltoja on nähty tuottavan myös paikallisuuden tunteen katoamista. Keinotekoisina pidetyistä esikaupungeista

muodostui ”epäpaikkoja”, joiden kantamat merkitykset eivät muodostuneet historian ja eletyn elämän myötä, vaan tulivat ikään kuin ylhäältäpäin annettuina. (Beuka 2004, 4–5.) Tämän on esitetty johtavan ihmisten vieraantumiseen asuinpaikastaan. Catherine Jurca (2001 8–9) käyttää tästä vieraantumisen ja kodittomuuden tunteesta nimeä *white diaspora* – esikaupunkilainen keskiluokka ei ole poissa alkuperäisestä asuinpaikastaan, mutta heiltä puuttuu yhteys siihen paikkaan, jossa he asuvat.

Yatesin romaanissa sen päähenkilöt Frank ja April Wheeler tuntevat tarvetta lähteä pois esikaupunkialueeltaan ja koko Yhdysvalloista. Heille ei tunnu olevan niinkään tärkeää, minne he päätyvät eivätkä he tiedä, mitä he tekisivät muualla, mutta esikaupunki ei tunnu olevan heille oikea paikka. Irrallisuuden ja kuulumattomuuden tunne heijastuu myös heidän asuinalueensa kuvauksessa:

At first their rehearsals had been held on Saturdays – always, it seemed, on the kind of windless February or March afternoon when the sky is white, the trees are black, and the brown fields and hummocks of the earth lie naked and tender between curds of shriveled snow. The Players, coming out of their various kitchen doors and hesitating for a minute to button their coats or pull on their gloves, would see a landscape in which only a few very old, weathered houses seemed to belong; it made their own homes look as weightless and impermanent, as foolishly misplaced as a great many bright new toys that had been left outdoors overnight and rained on. The automobiles didn't look right either – unnecessarily wide and gleaming in the colors of candy and ice cream, seeming to wince each splatter of mud, they crawled apologetically down the broken roads that led from all directions to the deep, level slab of Route Twelve.  
(*RR*, 5.)

Lainauksessa esikaupunkialuetta katsellaan teatteriryhmä Laurel Playersin näyttelijöiden silmin ja paikkaan kuulumattomuuden kokemus, jota kuvauksen uusien talojen antamasta väliaikaisesta vaikutelmasta ja maiseman ja talojen yhteensopimattomuudesta voidaan nähdä heijastelevan, vaikuttaa näin jaetulta. Taloa on perinteisesti pidetty sen asukkaiden kuvana ja tämänkaltaiseen vertaukseen kutsuu myös Yatesin kuvaus siitä, kuinka hänen henkilöhahmonsensa näkevät asuinalueensa ja omat talonsa.

Jurcan (2001, 11) mukaan juuri koti onkin usein esikaupunkilaisfiktion kuvaamille henkilöille kaikkien konfliktien keskus. Se ei toimi vain ongelmien näyttämönä, vaan on myös niiden aiheuttaja. Esikaupunkiin liitetään lupauksia yhteisöön kuulumisesta, vakaasta perhe-elämästä, yksityisestä tilasta ja omasta talosta. Esikaupunki harvoin kuitenkaan vastaa siihen ladattuihin valtaviin odotuksiin. Jurcan mukaan esikaupunkifiktio kuvaakin hyvin usein

henkilöhahmoja, erityisesti miehiä, joille kodista ja kaikista niistä odotuksista, joita erityisesti mainostajat ovat ladanneet kotielämään, on tullut pakkomielle. (Jurca 2001, 11.) Jurca (emt., 61) ehdottaa yhdeksi kodittomuuden tunnetta aiheuttavaksi tekijäksi Sinclair Lewisin romaanissaan *Babbitt* esittämää näkemystä, jonka mukaan esikaupunkilainen koti ei tunnu omalta, yksityiseltä kodilta siksi, että se muistuttaa niin paljon muita esikaupunkilaiskoteja ja näin se ei edusta omistajiensa yksityistä makua. Frank ja April Wheeler kokevat vierautta myös omassa kodissaan:

Then she touched a wall switch, and the living room exploded into clarity. In the first shock of light it seemed to be floating, all its contents adrift, and even after it held still it had a tentative look. The sofa was here and the big table there, but they might just as well have been reversed; there was the wall of books, obediently competing for dominance with the picture window, but it might as well have been a lending library. The other pieces of furniture had indeed removed the suggestion of primness, but they had failed to replace it with any other quality. Chairs, coffee table, floor lamp and desk, they stood like items arbitrarily grouped for auction.  
(RR, 30–31.)

Heidän kotinsa ei kerro heille eletystä elämästä, vaan se näyttää vieraalta ja sattumanvaraiselta. Myös heidän oma elämänsä alkaa näyttää yhä enemmän vieraalta ja sattumanvaraiselta. Romaanin lopussa April Wheeler toteaa, ettei enää tiedä kuka on, miten on joutunut sinne missä on:

Then you discover you were working at life the way the Laurel Player's worked at *The Petrified Forest*, or the way Steve Kovick worked at his drums – earnest and sloppy and full of pretension and all wrong; you found you were saying yes when you meant no, and "We've got to be together in this thing" when you meant the very opposite; then you were breathing gasoline as if it were flowers and abandoning yourself to a delirium of love under the weight of a clumsy, grunting, red-faced man you didn't even like – Shep Campbell – and then you were face to face, in total darkness, with the knowledge that you didn't know who you were.  
(RR, 304–305.)

Eugenidesin romaanin kertojille heidän nuoruutensa esikaupunki on sen sijaan paikka, jonka muistoon he pakenevat vielä aikuisiälläänkin. Sen pastoraalinen maisema esitetään erityisesti vastakohtana köyhtyneelle, ehkä hieman vaarallisellekin, mutta myös kiehtovalle kaupungille:

From the roof of Chase Buell's house where we congregated after getting out of our dress-up clothes to watch what would happen next, we could see, over the heaps of trees throwing themselves into the air, the abrupt demarcation where the trees ended and the city began. The sun was falling in the haze of distant factories, and in the adjoining slums the scatter of glass picked up the raw glow of the smoggy sunset. Sounds we usually couldn't hear reached us now that we were up high, and crouching on the tarred shingles, resting chins in hands, we made out, faintly, an indecipherable backward-playing tape of city life, cries and shouts, the barking of a chained dog, car horns, the voices of girls calling out numbers in an obscure tenacious game – sounds of the impoverished city we never visited, all mixed

and muted, without sense, carried on a wind from that place.  
(VS, 34–35.)

Pojat kuulevat kaupungin äänet juuri sen jälkeen, kun sisaruksista ensimmäinen, Cecilia on kuollut. Tapaus on ensimmäinen särö heidän lapsuuden idyllissään ja aloittaa tapahtumat, joiden myötä kertojat siirtyvät lapsuuden turvasatamasta aikuisuuden maailmaan. Äänten kuvaaminen epäselvänä takaperin kelautuvana nauhana muistuttaa myös kertojien omaa selvitystyötä, jota he tekevät pyrkiessään selvittämään, miksi Lisbonin sisarukset tappoivat itsensä ja samalla myös, mikä johti heidän lapsuutensa esikaupunkialueen rappioon ja sen idyllin särkymiseen.

Sekä kertojat että muu naapuruston väki ajoittavatkin nämä kaksi tapahtumaa samanaikaisiksi, ja Lisbonin sisarusten itsemurhasta tulee eräänlainen allegoria amerikkalaisen unelman hajoamiselle: ”Everyone we spoke to dated the demise of our neighborhood from the suicides of the Lisbon girls.” (VS, 243–244.) Lähestyvistä lopusta on kuitenkin nähtävissä viitteitä jo ennen Lisbonin sisarusten kuolemaa. Puisto-osasto kaataa esikaupungin kaduilla kasvaneet jalavat niissä leviävän jalavataudin vuoksi, asuinalueen hautausmaa rapistuu hautaustyöntekijöiden lakon myötä ja näkyvimpänä merkkinä naapurustoa kohdannesta kurjuudesta on Lisboneiden talo, joka pian Cecilian itsemurhan jälkeen alkaa rapistua. Lopullisesti talo, kertojien sanoin, ”kuolee” siinä vaiheessa, kun rouva Lisbon ottaa tyttärensä pois koulusta ja lukitsee heidät sisälle taloon. Tytöille heidän talostaan ja esikaupungista tulee vankila, josta ei pääse pois kuin kuoleman kautta.

Sen lisäksi, että talon sulkeminen tarkoittaa sitä, etteivät tytöt pääse sieltä ulos, se tarkoittaa myös sitä, ettei kukaan muu pääse sinne sisälle eikä tiedä, mitä siellä tapahtuu. Martin Dines tarkastelee artikkelissaan ”Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides’s *The Virgin Suicides*” (2012) Eugenidesin romaania suhteessa *esikaupunkilaisgotiikan* (*Suburban Gothic*) genreen. Genre hyödyntää gotiikan kuvastoa esittääkseen kritiikkiä sitä lähes pakkomielleistä halua kohtaan, joka valkoisella keskiluokalla on oman talon omistamisesta ja sen mukanaan tuomasta turvallisuudesta (Dines 2012, 959). Dinesin mukaan gotiikan kuvastoon viittaavien elementtejen, kuten rapistuvan talon ja esikaupunkialueelle vuosittain saapuvien lähes apokalyptisten sarvikorentoparvien, on tarkoitus houkutella lukija

tarkastelemaan myös teoksen kuvaamaa esikaupunkia ja sen elämää kauhun linssin läpi (emt.). Samalla luodaan särö tuttuun ympäristöön ja kyseenalaistetaan mahdollisuus tuntea mitään paikkaa läpikotaisin (emt., 975).

Lisboneiden ränsistynyt talo rehottavine pihanurmikkoineen rikkoo muiden toisiaan muistuttavien talojen rivistön ja irrottaa samalla siinä asuvan perheen muusta yhteisöstä. Sen myötä outouden elementti on jatkuvasti läsnä ja se vihjaa, etteivät asiat olekaan lopulta niin hyvin kuin asukkaat luulevat ja ettei kaikki ole heidän hallinnassaan. Michael Madsen (2008, 16) toteaa Eugenidesin romaanin painostavan tunnelman syntyvän juuri siitä, kuinka kaikki näyttää päällisin puolin olevan normaalia, mutta kuitenkin jokin teoksessa vihjaa, että pinnan alla piilee jotakin pahaa ja ettei kaikki ole niin kuin lukija kuvittelee.

Cecilia Lisbonin kuolemaan johtava hyppy piha-aidan piikkiin keskeyttää Lisboneiden talossa käynnissä olleet aivan tavalliset, joskin tylsähköt kotibileet. Erikoinen itsemurhatapa ja kuvaus siitä, kuinka Cecilia jää tasapainottelemaan aidanpiikin varaan ikään kuin leijuisi ilmassa ovat kuin toisesta maailmasta niitä edeltävän, melko arkipäiväisen kohtauksen kanssa. Cecilian kuolema keskeyttää kotibileet, mutta muun asuinalueen elämä jatkaa kulkuaan:

The sprinkler system, timed to go on at 8:15 p.m., spurted into life just as the EMS truck appeared at the end of the block, moving at about fifteen miles an hour, without flashing lights or siren, as though the paramedics already knew it was hopeless. – – No one else on our street was aware of what had happened. The identical lawns down the block were empty. Someone was barbecuing somewhere. Behind Joe Larson's house we could hear a birdie being batted back and forth, endlessly, by the two greatest badminton players in the world.  
(*VS*, 33.)

Esikaupunki vaikuttaa olevan täysin välinpitämätön sen asukkaita kohdannutta tragediaa kohtaan. Sen sijaan että miljöö heijastelisi tapahtumasta aiheutuvaa järkytystä ja surua se jättää tapahtuneen täysin huomiotta.

Myös Yatesin romaanissa on kohta, jossa kuvataan kuinka turvallisuuden tunteeseen tuudittautuneet esikaupunkilaiset jatkavat elämäänsä samaan aikaan, kun Frankin maailma murtuu tämän vaimon kuoleman myötä:

The Revolutionary Hill Estates had not been designed to accommodate a tragedy. Even at night, as if on purpose, the development held no looming shadows and no gaunt silhouettes. It was invincibly cheerful, a

toyland of white and pastel houses whose bright, uncurtained windows winked blandly through a dappling of green and yellow leaves. Proud floodlights were trained on some of the lawns, on some of the neat front doors and on the hips of some of the berthed, ice-cream colored automobiles.

A man running down these streets in desperate grief was indecently out of place. Except for the whisk of his shoes on the asphalt and the rush of his own breath, it was so quiet that he could hear the sounds of television in the dozing rooms behind the leaves – a blurred comedian's shout followed by dim, spastic waves of laughter and applause, and then the striking-up of a band.  
(*RR*, 323.)

Tragedian tuominen esikaupunkialueelle luo särön siihen turvalliseen ja ikuista onnellisuutta lupaavaan kuvaan, jolla esikaupunkia on ihmisille markkinoitu. Kuitenkaan yksikään paikka ei suojaa ihmisiä inhimilliseltä kärsimykseltä eikä takaa, etteikö katastrofi voisi sattua myös näiden kohdalle.

## ***2.2 Esikaupungin kollektiivinen mieli***

Esikaupungin ihanteisiin sisältyy ajatus tiiviistä yhteisöllisyydestä. Niissä ihmiset tuntevat naapurinsa toisin kuin suurissa kaupungeissa, joissa ihmiset ovat anonyymiä massaa ja toisin kuin harvaan asutetulla maaseudulla, naapurit ovat lähellä ja muodostavat näin ainakin fyysisesti tiiviin yhteisön. Esikaupunkia kuvaavien fiktiivisten esitysten voidaankin nähdä jatkavan amerikkalaiselle modernismille tyypillisenä pidetyn pikkukaupunki-topoksen jalanjäljissä. Nämä kertomukset rakentuvat usein pienehkön ja tiiviin yhteisön ympärille, jonka jäsenet tuntevat tarkkaan toistensa asiat ja jossa vallitsee tiukka sosiaalisten normien sanelema järjestys. Keskeiseksi konfliktiksi muodostuukin usein yksilön tasapainottelu yhteisöön kuulumisen ja sen ulkopuolella pysyttelemisen sekä sosiaalisten normien noudattamisen ja niiden rikkomisen välillä. (ks. Tanner 1979, 3–11.)

Esikaupunkilaisella yhteisöllä on osansa myös molemmissa kohdeteksteissäni. Romanissa *Revolutionary Road* sen päähenkilöt Frank ja April Wheeler halveksuvat naapureitaan ja haluavat erottautua ja irtisanoutua heidän joukostaan. Heillä on tarkka näkemys siitä, mitä heidän naapurinsa ajattelevat maailmasta ja elämästä ja vankka luottamus siihen, että he itse ovat muita esikaupunkilaisia intellektuellimpia, individualistisempia ja heillä on kaikin puolin naapureitaan kultivoituneempi maku. Romaani *The Virgin Suicides* kuvaa taas



esikaupunkilaisen yhteisön hajoamista. Sen kertojat jakavat oman elämänsä ja naapurustonsa historian aikaan ennen ja jälkeen Lisbonin sisarusten kuoleman. Esikaupunkilaiselle yhteisölle Lisbonin sisarusten kuolema merkitsee naapuruston yhteisöllisyyden loppua ja idyllin hajoamista. Tässä alaluvussa tarkastelen, millaista on kohdeteosteni kuvaama esikaupunkilainen yhteisöllisyys, miten se rakentuu kertomuksen maailmassa ja kerronnan kautta, millaisia säröjä siihen muodostuu ja mitä ristiriitoja neuvottelu yhteisön ja yksilön välillä synnyttää. Pohdin myös, voidaanko ajatella, että kohdeteosteni kerronnasta erottuisi jonkinlainen kollektiivinen esikaupunkilaismieli.

Yatesin romaani alkaa kuvauksella kolmen länsi-connecticutilaisen kylän asukkaista koostuvan Laurel Players -nimisen harrastelijateatteriryhmän perustamisesta, ryhmän näytelmäharjoituksista ja näytelmän ensi-illasta, joka epäonnistuu täysin. Ensimmäisessä luvussa kerrontaa ei ole fokalisoitu yhdenkään yksittäisen henkilöahmon kautta, vaan sen sisältämät havainnot, kokemukset ja ajatukset kerrotaan koko teatteriryhmän tai yleisön nimissä.

The trouble was that from the very beginning they had been afraid they would end by making fools of themselves, and they had compuned that fear by being afraid to admit it.  
(RR, 5.)

They all knew, of course, and said so again and again as they filed inside and took their seats, that *The Petrified Forest* was hardly one of the world's great plays. But it was, after all, a fine theater piece with basic point of view that was every bit as valid today as in the thirties ("Even more valid," one man kept telling his wife --)  
(RR, 6–7.)

Tämän kaltaisissa käsinkosketeltavia tunnelmia ja yhteistä konsensusta kuvaavissa tilanteissa voidaankiin helposti ajatella, että kukin tilanteessa läsnä oleva yksilö tietää, mikä on yleinen mielipide asiasta tai ryhmässä vallitseva päällimmäinen tunne. Jaetut tunteet ja näkemykset tulevat ilmi sitä kautta, mitä ihmiset puhuvat ja miltä he näyttävät (ks. Palmer 2011, 217–218). Puheet ja pelokkaat ilmeet eivät kuitenkaan ainoastaan ilmennä jaettuja mielipiteitä tai jaettua epäonnistumisen pelkoa, vaan pelkoa kuvastavien ilmeiden ja eleiden voidaan ajatella myös luovan pelkoa ja yhteisen mielipiteen voidaan nähdä muodostuvan ennen kaikkea sen myötä, kun vallitsevana pidettyä mielipidettä toistellaan. Niinpä puheet, ilmeet ja eleet eivät vain kuvasta jaettua kokemusta ja jaettuja mielipiteitä, vaan pitkälti myös luovat ne. Näin niiden voidaan ajatella kenties olevan ”puhtaasti” kollektiivisia ja ”oikeasti” jaettuja, eikä

vertaus reaali maailman kollektiiviseen ajatteluun muodostu vielä erityisen ongelmalliseksi.

Selvästi jaettujen kokemusten lisäksi kollektiiviset mielet näkyvät Palmerin (2011, 229) mukaan myös muun muassa kerronnan sisältämissä presuppositioissa (kuten ”Luonnollisesti...”, ”On yleisesti tunnettu tosiasia...” jne.) Emma Kafalenos kritisoi Palmerin sosiaalisten mielten teoriaa siitä, ettei Palmer tuo esille mahdollisuutta, että presuppositiot ja passiivissa tai nollapersoonassa esitetyt näkemykset voisivat olla myös lähtöisin kertojasta. Mikäli kertojan ja kollektiivisen mielen esittämiä näkemyksiä ei erotella toisistaan, ei voida myöskään tehdä päätelmiä siitä, kenen puolella kertojan sympatiat ovat eikä siitä, ovatko jotkin yleisinä pidetyt tosiasiat todempia kuin toiset. Lisäksi sivuutetaan mahdollisuus, että tämän kaltaisten, usein vapaassa epäsuorassa esityksessä esitettävien, lausuntojen alkuperä jäisi horjumaan. (Kafalenos 2011, 255–256.)

Kuitenkin Yatesin romaanin aloitusluvun kollektiivisessä kerronnassa on useita kohtia, jotka eivät tunnu rakentuvan Palmerin ehdottamalla tavalla yksinomaan yksilöiden ja kollektiivisen mielen välisen dynamiikan varaan. Niissä voidaan myös kertojan äänen sekoittuvan kuvatun yhteisön ja nimeämättömien yksittäisten henkilöahmojen ääniin. Kertoja kuvaa romaanin alussa, kuinka April Wheeler tulee ensimmäistä kertaa lavalle herättäen ihailevia reaktioita:

Her name was April Wheeler, and she caused the whispered word ”lovely” to roll out over the auditorium the first time she walked across the stage. — She was twenty-nine, a tall ash blonde with a patrician kind of beauty that no amount of amateur lightning could distort, and she seemed ideally cast in the role. It didn't even matter that bearing two children had left her a shade too heavy in the hips and thighs, for she moved with the shyly sensual grace of maidenhood; anyone happening to glance at Frank Wheeler, the round-faced, intelligent looking young man who sat biting his fist in the last row of the audience, would have said he looked more like her suitor than his husband.  
(*RR*, 7–8.)

Arvioita April Wheelerin kauneudesta ja sopivuudesta näytelmän naispääosaan voidaan pitää yleisön joukossa yhteisesti jaettuina. Tähän kuvaukseen tuntuu kuitenkin sekoittuvan myös jonkun muun, ihailuun hieman varauksellisemmin suhtautuvan, ääni. Kenen kommentti on, etteivät edes amatööriäinen teatterivalaistus turmele Aprilin kauneutta? Entä panevatko katsojat joukolla merkille Aprilin hieman liian leveät lantion ja reidet? Tuntuu, että joku, kenties juuri kertoja, pyrkii vähättelemään yleisössä herännyttä haltioitumista ja ehdottamaan, että April ei sittenkään olisi aivan kertakaikkisen upea ilmestys, katsojilla ei vain ole tietoa

paremmasta.

Frankin ulkomuotoa ei kuvata suoraan muiden katsomossa istuvien näkökulmasta, vaan näkökulma on pikemminkin hypoteettinen (*anyone would have*). Palmer (2011, 228–229) palauttaa myös tämänkaltaiset *hypoteettisen fokalisaation*<sup>2</sup> kautta esitetyt näkemykset kollektiivisen mielen näkemyksiksi. Frankia kuvailevassa kohdassa esikaupunkilaisten yhteisön äänen voidaankin ajatella kuuluvan esimerkiksi siinä, millaisin sanoin Frankin hermostuneisuutta kuvataan. Frankin vertaaminen hermostuneeseen kosijaan tuntuu istuvan hyvin näytelmää seuraamaan tulleiden nuorehkojen pariskuntien maailmaan. Koska myös näkemykset Aprilin aristokraattisesta kauneudesta ja täydellisestä soveltuvuudesta näytelmän päärooliin vaikuttaisivat olevan lähtöisin näytelmän yleisön kollektiivisesta tajunnasta, analyysissä, joka ei ota huomioon kertojan roolia kohtauksessa, nämä kaksi näkemystä asettuisivat rinnakkain suhteessa niiden tosiasiallisuuteen. Kuitenkin lukijalle saattaa herätä epäily siitä, näyttääkö April todella lavalla niin loistavalta kuin hänen naapurinsa mielessään vakuuttelevat, mutta Frankin hermostuneisuus ei asetu samaan tapaan epäilyksen alaiseksi. Aprilia kuvaavassa kohdassa kertojan näkemys tuntuu poikkeavan yleisön kollektiivisesta näkemyksestä, kun taas Frankia kuvaavassa kohdassa niiden välille ei synny ristiriitaa, vaan kertojan ääni ikään kuin sulautuu yhteen yleisön hypoteettisen äänen kanssa (ks. Cohn 1966, 110).

David Hermanin mukaan hypoteettinen fokalisaatio aiheuttaa toisinaan horjuntaa siihen, mitkä havaitut asiat ovat osa kertomuksen aktuaalista maailmaa ja mitkä eivät. Hänen mukaansa tämä perustuu erityisesti siihen, että kertomuksen maailmassa ei ole ketään, joka sitoutuisi uskomaan hypoteettisessa moodissa kerrottujen havaintojen todenperäisyyteen. (Herman 1994, 232.) Fokalisoijat voivat toki tehdä virrehavaintoja tai -tulkintoja, jolloin esimerkiksi ”April oli upea” voi tarkoittaa myös ”yleisö piti Aprilia upeana, vaikka monella mittapuulla hän oli varsin keskinkertainen”, mutta ei olisi mielekästä uskoa sen tarkoittavan ”yleisö piti Aprilia keskinkertaisena”. Frankia kuvaavassa kohdassa ei taas ole ketään, jonka

---

2 David Hermanin lanseeraama hypoteettisen fokalisaation käsite viittaa kerrontaan, jossa havaitsemista ei kerronnan maailmassa tapahdu, mutta lukijalle kerrotaan, mitä olisi voitu havaita (Herman 1994, 232). Tämä voidaan tehdä joko viittaamalla hypoteettiseen havainnoijaan (*“anyone happening to glance”*) tai hypoteettiseen havaintoon, jota paikalla ollut havainnoitsija ei kuitenkaan tehnyt (esim. ”jos hän olisi katsonut tarkkaan...”) (emt., 238).

näkemyksen kertoja voisi osoittaa virheelliseksi. Näin ollen kerrotun maailman sisäisen ja potentiaalisesti erehtyvän havainnoitsijan puuttuminen voisikin kenties joskus tehdä hypoteettisesta havainnosta myös muita havaintoja luotettavamman, jos vain kertojaa pidetään luotettavana.

Seuraavassa sekoittuvat lisäksi Palmerin (2011, 212) kuvaamat ulospäin näkyvä ajattelu (jota hän pitää sosiaalisen mielen alueena) ja sisäinen ajattelu (joka taas on yksityisen mielen aluetta):

And now tonight, with twenty-four hours to go, they had somehow managed to bring it off. Giddy in the unfamiliar feel of make-up and costumes on this first warm evening of the year, they had forgotten to be afraid: they had let the movement of the play come and carry them and break like a wave; and maybe it sounded corny (and what if it did?) but they had all put their hearts into their work. Could anyone ever ask for more than that?  
(RR, 6.)

Kohta kuvaa yhteistä onnistumisen kokemusta ja näyttelijöiden jakamaa sitoutumista näytelmään. Mikäli lainattua yritetään lukea luonnollisen kehyksen läpi ja sen nähdään kokonaisuudessaan olevan kollektiivisesta mielestä, törmätään ongelmaan. Kokemuksen kielellistämiseen liittyviä kysymyksiä voidaan pitää lähinnä yksityisen, sisäisen ajattelun piiriin kuuluvina ja kuitenkin kohdassa käytettyjä sanavalintoja kommentoidaan itserefleksiivisesti ("maybe it sounded corny [and what if it did]"). Niinpä vaihtoehdoiksi jäävät se, että neuvottelu sanavalinnoista käydäänkin jonkun yksittäisen, nimeämättömän henkilöahmon päässä, jolloin tuskin voidaan enää puhua varsinaisesti kollektiivisesta ajattelusta tai se, että teatteriharjoituksissa on jossakin vaiheessa käyty keskustelua siitä, onko ilmauksen "put our hearts into our work" liian korni käytettäväksi. Väitän kuitenkin, että tässä kohdin tämänkaltainen "luonnollistava" luenta ei ole ensisijaisin tai ainakaan yleisin.

Kerronnan taustalle voidaan kuitenkin olettaa jonkinlainen kollektiivinen mieli. Kuten luvussa 3.1 esitän, Yatesin henkilöahmot ovat usein hyvin tietoisia niistä sanavalinnoista, joilla he kuvaavat tuntemuksiaan sisäisessä puheessaan. Lainaamassani kohdassa kuultavan kollektiivisen äänen voidaan ajatella toimivan samalla tavalla kuin Yatesin yksittäisten henkilöahmojen äänten ja sen voidaan ajatella ennakoivan sanavalinnan yleisössä, kenties jopa kertojassa, aiheuttamia reaktioita. Tämänkaltainen kollektiivinen mieli jää kuitenkin

hyvin kauaksi Palmerin kuvaamista luonnollisista kollektiivisista mielistä. Toisaalta tässä kohdin jonkinlaisen kollektiivisen mielen hahmottaminen kertomukseen tuntuu mielekkäämmältä kuin niissä kohdin, joissa sosiaalinen ajattelu pohjaa puhtaasti ulkoisiin merkkeihin ja perustuu henkilöhahmojen käytöksen perusteella tehtävään ”ajatustenlukuun”.

Yatesin romaanista voidaankin erottaa ajatuksia, joiden voidaan ajatella olevan lähtöisin ikään kuin kollektiivisesta tajunnasta, mutta toisin kuin Palmer (2010, 2) ehdottaa, tämä kollektiivinen mieli ei näytä rakentuvan kertojattomasti henkilöhahmojen sosiaalisessa kanssakäymisessä, vaan kertojalla tai (implisiittisellä) tekijällä on sen rakentamisessa aivan oleellinen rooli. Joseph Carrol moittii Palmerin mallia siitä, että se olettaa lukijan olevan kiinnostunut vain henkilöhahmojen ajatuksista, vaikka usein lukukokemuksessa tärkeämpää on lukijan suhde tekijään. Carrol näkee henkilöhahmot ja teoksen maailman pikemminkin välineinä, joilla tekijä välittää sanomansa lukijalle. Tämä tapahtuu paitsi gnomisten lausumien ja presuppositioiden perusteella, myös teoksen struktuurin ja sen kautta, missä valossa henkilöhahmot ja näiden ajatukset lukijalle välittyvät. (Carrol 2011, 242–243.)

Palmerin esimerkeissä kollektiivisen mielen toiminnasta Elliotin ja Austenin teoksissa sosiaalisen ympäristön kollektiivinen mieli tulee esille ja saa erityisen tärkeän roolin silloin, kun yksittäinen henkilöhahmo käy sen jakamia arvoja, normeja ja uskomuksia vastaan (Palmer 2010, 61–62). Yatesin romaanissa esikaupungin sosiaalinen järjestys tai sen mahdollinen kollektiivinen mieli tulee taas erityisen näkyväksi silloin, kun Frank ja muut henkilöhahmot eivät yrityksestään huolimatta onnistu asettumaan sen ulkopuolelle. Frank peilaa usein elämäänsä erilaisiin kertomuksiin. Hänen voidaankin olettaa olevan myös tietoinen modernistiselle kertomukselle tyypillisestä asetelmasta, jossa uutta yksilöllistä ihmiskuvaa manifestoiva päähenkilö rikkoo vallitsevia sosiaalisia normeja vastaan. Frankin voidaankin nähdä olevan äärimmäisen itsensä tiedostava romaanihenkilö, joka haluaisi liittyä samaan joukkoon Austenin Emman ja Elliotin Dorothean kanssa.

Yatesin romaanissa ristiriitaa ei synny vain siitä, kuinka sen päähenkilöt pyrkivät irtisanoutumaan esikaupunkilaisesta yhteisöstään, vaan myös siitä, kuinka tämän yhteisön ajattelua ironisoiva kertoja osoittaa heidän epäonnistuvan tässä:

And even after politics had palled there had still been the elusive but endlessly absorbing subject of Conformity, or The Suburbs, or Madison Avenue or American Society Today. "Oh Jesus," Shep might begin, "you know this character next door to us? Donaldson? The one that's always out fooling with his power mower and talking about the rat race and the soft sell? Well, listen: did I tell you what he said about his barbecue pit?" And there would follow an anecdote of extreme suburban smugness that left them weak with laughter.

"Oh, I don't believe it," April would insist. "Do they really talk that way?"

And Frank would develop the theme. "The point is it wouldn't be so bad if it weren't so typical."  
(RR, 59–60.)

Richard Aczel esittää artikkelissaan "Hearing Voices in Narrative Texts", että analysoitaessa kenen ääni kuuluu tekstissä, olisi kerronnan hierarkiaan liittyvien tekijöiden lisäksi kiinnitettävä huomiota äänten tyyliin ja retorisiin pyrkimyksiin. Tällöin ei ole mielekästä tarkastella vain sitä, kenen ääni kuuluu, vaan olennaisen roolin saa myös se, kuinka eri äänet on kehystetty, järjestetty kokonaisuudeksi ja mitä tällä kokonaisuudella halutaan sanoa (Aczel 1998, 483). Aczel (emt., 480) viittaa Bahtinin käsitteeseen *double-voiced discourse*, joka esittää, että kohdissa, joissa kertoja käyttää henkilöhahmojen ääntä omien tarkoitustensa palvelemiseen (esimerkiksi ironisoidakseen näitä), voidaan ajatella olevan ikään kuin kaksi ääntä päällekkäin – henkilöhahmon ääni, joka voi kuulua sanavalinnoissa sekä sisällössä ja kertojan ääni, joka tulee esille erityisesti struktuurin ja kehystämisen kautta. Yates käyttääkin tämän kaltaisia päällekkäisiä ääniä läpi romaaninsa. Edellä lainatun kohdan iteratiivinen kerronta asettaa Frankin kommentin varsin ironiseen valoon. Konditionaalien käyttö – "Shep might begin", "April would insist", "Frank would develop" – antaa ymmärtää, että yksittäisen ainutkertaisen keskustelun sijaan tämänkaltaiset keskustelut toistuvat pariskuntien kohtaamisesta toiseen. Donaldsonin lisäksi tyypillisinä näyttäytyvät Frank ystävineen.

Toisinaan vaikuttaa kuitenkin siltä, etteivät edes kertoja ja lukija pääse kuvatun ja pilkatun "esikaupunkilaismielen" ulkopuolelle. Romaanin viimeinen osa alkaa kerrotusta maailmasta irrallisella kuvauksella siitä, kuinka ihmiset suhtautuvat aikaan ja sen mittaamiseen:

*Our ability to measure and apportion time affords an almost endless source of comfort.*

"Synchronize watches at oh six hundred," says the infantry captain, and each of his huddled lieutenants finds a respite from fear in the act of bringing two tiny pointers into jeweled alignment while tons of heavy artillery go fluttering overhead: the prosaic, civilian-looking dial of the watch has restored, however briefly, an illusion of personal control. Good, it counsels, looking tidily up from the hairs and veins of each terribly vulnerable wrist; fine: so far, everything's happening right on time.

"I'm afraid I'm booked solid through the end of the month," says the executive, voluptuously nestling the phone at his cheek as he thumbs the leaves of his appointment calendar, and his mouth and eyes at that moment betray a sense of deep security. The crisp, plentiful, day-sized pages before him prove that nothing unforeseen, no calamity of chance or fate can overtake him between now and end of the month. Ruin and pestilence have been held at bay, and death itself will have to wait; he is booked solid. (RR, 213. Kursiivi EL.)

Richard Ford (2010, 397) nostaakin esiin romaanista sen, kuinka Yates samaan aikaan kuvaa hyvin samaistuttavia inhimillisiä tuntemuksia, joista lukija voi lähestulkoon tunnistaa itsensä, mutta painottaa kohtauksensa niin ironisesti ja satiirisesti, etteivät ne kuitenkaan houkuttele lukijaa täysin samaistumaan henkilöhahmoihin. Niinpä henkilöhahmojen tavoin myös lukija jää tasapainottelemaan johonkin kertomuksen maailmaan ja sosiaaliseen ympäristöön samaistumisen ja siitä irtisanoutumisen välimaastoon.

Toisin kuin Yatesin romaanissa, jossa edes lukija ei tunnu täysin pääsevän jaetun ajattelun ulkopuolelle, Eugenidesin romaanin kollektiivinen me-kertoja toimii erityisesti vastavoimana kollektiivin ulkopuolelle jääville ”heille” (Lisbonin tytöt). Brian Richardsonin (2006, 52) mukaan valinta kertoa romaani kokonaan me-muodossa palvelee erityisesti sen kuvausta, kuinka vaikeaa romaanin kertojien on tavoittaa Lisbonin sisarusten kokemusta ja ymmärtää, mitä he ovat ajatelleet tehdessään ratkaisunsa. Lisäksi me-muotoista kerrontaa voidaan pitää yhtä paljon retorisenä keinona, jolla pyritään *luomaan* yhteisyyden tunnetta, kuin olemassa olevan tai olleen yhteisyyden *kuvaajana*.

Kertojien lisäksi Cecilia Lisbon kertoo päiväkirjassaan itsestään ja sisaruksistaan kuin yhtenä kokevana yksikkönä:

Cecilia writes of her sisters and herself as a single entity. It's often difficult to identify which sister she's talking about, and many strange sentences conjure in the reader's mind and mythical creature with ten legs and five heads, lying in the bed eating junk food, or suffering visits from affectionate aunts. (VS, 42.)

Cecilian tapa kirjoittaa päiväkirjaansa haastaa sitä lukevat pojat melko samaan tapaan kuin Eugenidesin kertojat haastavat luonnollista tai realistista luentaa hakevan vastaanottajan. Eräs päällimmäisistä kysymyksistä me-kerrontaa tarkasteltaessa on se, ajatellaanko kerronnan taustalle jokin yksittäinen henkilöhahmo, joka kertoo tarinaa kokonaisen ryhmän nimissä, ja mikäli näin tehdään, miten on mahdollista, että hän kertoo kokonaisen ryhmän havainnoista ja

ajatuksista, vaikka hänellä homodiegeettisenä kertojahahmona ei pitäisi olla pääsyä muiden henkilöahmojen mieliin (Richardson 2006, 55). Uri Margolinin (2000, 599) mukaan ongelma syntyy erityisesti niissä tapauksissa, joissa ryhmää edustava puhuja ei ole muiden ryhmän jäsenten ”legitimoima” puhemies. Eugenidesin romaanin kohdalla ei kuitenkaan ole erityisen mielekästä olettaa, että sen kerronnan taustalla olisi vain yksi ”minä”, joka puhuu koko ryhmän puolesta. Kertojat viittaavat useissa kohdin pyrkimyksiinsä löytää tapahtumien taustalta syy-seuraussuhteita ja he pyrkivät aktiivisesti rakentamaan kertomusta: ”we had time – – to coalesce our intuitions and theories into a story we could live with” (*VS*, 241). Niinpä, voidaan olettaa, että ainakin jossakin vaiheessa on ollut olemassa *me*, jolla on ollut yhteisenä tavoitteenaan selvittää syy Lisbonin sisarusten itsemurhaan ja että ainakin osa Eugenidesin kertojan esittämistä näkemyksistä ja oletuksista on näin ollen syntynyt jaetusti.

Richardsonin mukaan *me*-kerrontaa tarkasteltaessa ei useinkaan ole hedelmällisintä pitäytyä tiukan realistisessa ja kirjaimellisessa luennassa. Enemmän saadaan irti, kun otetaan etäisyyttä niihin realistisiin epistemologisiin rajoitteisiin, jotka perinteinen tapa tarkastella homodiegeettistä kerrontaa olettaa ja hyväksytään *me*-kertojan mahdollisuus saavuttaa tietoa toimivan oman logiikkansa mukaisesti, joka poikkeaa homo- ja heterodiegeettisen kertojan mahdollisuuksista. (Richardson 2006, 56–58.) Eugenidesin kertojan kerronta muistuttaakin paikoin enemmän hetero- kuin homodiegeettisen kertojan kerrontaa:

Mr. Lisbon knew his parental and neighborly duty entailed putting the retainer in a Ziploc bag, calling the Kriegers, and telling them their expensive orthodontal device was in safe keeping. Acts like these – simple, humane, conscientious, forgiving – held life together. Only a few days earlier he would have been able to perform them. But now he took the retainer and dropped it in the toilet. He pressed the handle. The retainer, jostled in the surge, disappeared down the porcelain throat, and, when waters abated, floated triumphantly, mockingly, out.  
(*VS*, 60.)

Inside, if he hadn't been a priest and had looked, he would have seen the throne-like toilet where the Lisbon girls defecated publicly, the bathtub they used as a couch, filling it with pillows so that two sisters could luxuriate while another curled her hair. He would have seen the radiator stacked with glasses and Coke cans, the clamshell soap dish employed, in a pinch, as an ashtray.  
(*VS*, 50–51.)

Edellä lainattujen kohtien kerronta muistuttaa pikemminkin hetero- kuin homodiegeettisen kertojan kerrontaa, mutta tämä ei johdu kuitenkaan niinkään siitä, mitä tietoja kertoja on tilanteista saanut haltuunsa, niin yksityiskohtaisia kuin kuvaukset ovatkin. On mahdollista,



että herra Lisbon ja isä Moody ovat kuvailleet kertojille yksityiskohtaisesti kokemuksiaan ja että kertojat ovat muista lähteistä kuulleet, miltä Lisbonen kylpyhuone näyttää ja mitä tytöt tapaavat siellä tehdä. Vaikutelma syntyy pikemminkin siitä, miten kertojat omaksuvat muiden kuin kertovaan joukkoon lukeutuvien henkilöhahmojen näkökulmat, esittävät näiden ajatuksia vapaalla epäsuoralla esityksellä ja kertovat asioista, joita henkilöhahmot eivät havainneet.

Herra Lisbonin ja kertojien äänet sekoittuvat lainatussa tavalla, jolla usein juuri heterodiegeettisen kertojan ja henkilöhahmojen äänet usein sekoittuvat kerronnassa. Tuntuu epätodennäköiseltä, että herra Lisbon, jonka radikaalein epätoivon ilmaus on hammastuen heittäminen vessanpyttyyn ja jota myös muualla kirjassa kuvataan varsin proosallisena henkilönä: ”Mrs. Lisbon rode in the back of the EMS truck, but Mr. Lisbon followed in the station wagon, observing the speed limit.” (*VS*, 6.), kuvailisi vessanpytyn veden liikkeitä ja hammastuen ylös pompsahdusta sanoin ”voitonriemuinen” ja ”pilkallinen”. Kokemus on kenties herra Lisbonin, mutta sanat vaikuttavat olevan peräisin kertojasta. Toisaalta taas on oletettavaa, että näkemys, jonka mukaan ”Acts like these – simple, humane, conscientious, forgiving – held life together” olisi kiltin herra Lisbonin ajatus tai ainakin kertojien oletus siitä, miten hän suhtautuu elämään.

Myöskään Henrik Skov Nielsenin (2004, 140) mukaan fiktion ensimmäisen persoonan kerrontaa ei ole mielekästä samaistaa homodiegeettisen kerronnan esikuvana usein pidetyn omaelämäkertojen ensimmäisen persoonan kerrontaan ja sen epistemologisiin rajoitteisiin. Hän huomauttaa, että kohdat, joissa ensimmäisen persoonan kertoja kertoo jotakin, mihin hänen ei tosimaailman rajoitteiden puitteissa pitäisi olla pystyväinen, jäävät lukijalta usein huomiotta (emt.). Myöskään se, että kertoja kertoo asioita, joita tämän ei pitäisi loogisesti ajatellen tietää, ei herätä lukijaa syyttämään tätä epäluotettavuudesta, jollei lukija saa tekstistä muita vihjeitä siitä, ettei kertojaa ole syytä uskoa (emt., 145). Väittäisinkin, että vaikka lukija monissa muissa kohdin epäilisi Eugenidesin kertojien luotettavuutta (kuten hänellä on syytä tehdä), eivät edellä lainaamani kohdat ensisijaisesti kutsu lukijaa epäilemään niiden todenperäisyyttä. Sen sijaan me-kertojan omissa nimissään esittämät havainnot ja arviot kutsuvat kerta toisensa jälkeen epäilemään niiden todenperäisyyttä.

Eugenidesin kertojat kertovat esikaupunkialueensa tapahtumista yli kymmenen vuotta niiden tapahtumahetken jälkeen. Samaan aikaan Lisbonin sisarusten kuoleman kanssa kertojat ajoittavat heidän asuinalueellaan vallinneen yhteisöllisyyden lopun:

This transformation in thinking went largely unnoticed, because we rarely ran into one another anymore. Without trees, there were no leaves to rake, no piles of leaves to burn. Winter snows continued to disappoint. We had no Lisbon girls to spy on.  
(*VS*, 244.)

Kuitenkin lukijalle on aiemmin romaanissa vihjattu, ettei asuinalue ole kenties alun alkaenkaan ollut mikään todellinen yhteisöllisyyden kehto. Beukan (2004, 96) mukaan esikaupungit yhteisöinä ovatkin suurilta osin Benedict Andersonin termin kuvitteellisia yhteisöjä, joissa yhteisöllisyys ei perustu jokapäiväisen elämän jakamiseen tai jaetuille ajatuksille ja näkemyksille, vaan keksityille perinteille, joilla keinotekoisesti saadaan ihmiset yhdistettyä.

Vaikka Eugenidesin romaanissa kuvattu jokasyksyinen rituaali, jossa naapuruston miehet kokoontuvat illan tullen etupihoilleen polttamaan haravoituja lehtiä ja naukkailemaan viskiä on yhteisön jäsenille selvästi merkityksellinen ja vaikka heillä on tapana lähettää poikansa auttamaan herra Lisbonia puutarhatöissä, ei heillä yleensä ole tapana ponnistella yhteisten tavoitteiden eteen:

We had rarely seen our fathers in work boots before, toiling in the earth and wielding brand-new root clippers. They struggled with the fence, bent over like Marinbes hoisting the flag on Iwo Jima. It was the greatest show of common effort we could remember in our neighborhood, all those lawyers, doctors, and mortgage bankers locked arm in arm in the trench, with our mothers bringing out orange Kool-Aid, and for a moment our century was noble again.  
(*VS*, 53–54.)

Samassa aidankaivuukohdassa kertojille valkenee myös, etteivät ne asiat, joita esikaupunkialueen aikuiset kenties yhteisesti esittävät pitävänsä tärkeinä, lopulta merkitse heille mitään:

The man lashed the fence, in sections, to his truck and – getting paid for it – gave Mr. Bates the worst lawn job we'd ever seen. We were amazed our parents permitted this, when lawn jobs usually justified calling the cops. But now Mr. Bates didn't scream or try to get the truck's license plate, nor did Mrs. Bates, who had once wept when we set off firecrackers in her state-fair tulips – they said nothing, so that we sensed how ancient they were, how accustomed to trauma, depressions, and wars. We realized that the version of the world they rendered for us was not the world they really believed in, and that for all their caretaking and bitching about crabgrass they didn't give a damn about lawns.  
(*VS*, 55.)

Kertojat paikantavat yhteisöllisyyden puutteen erityisesti aikuisten maailman ongelmaksi ja korostavat lapsuuden yhteisöllistä luonnetta kertomalla koko tarinan kollektiivisessa me-muodossa. Vahvasti nostalgisessa tarinassaan he vaalivat lapsuutensa asuinympäristössä ja erityisesti omassa poikajoukossaan vallinnutta yhteisöllisyyttä, vastapainona individualistiselle ja yksinäiselle nykyisyydelle. Lisbonin sisarusten mysteeri ikään kuin luokin kertojan. Ilman heitä ja heidän itsemurhaansa ei olisi mitään kollektiivista yksikköä, joka jakaa tietoja, tulkintoja ja uskomuksia siitä, mitä tapahtui. Ei tarvittaisi jakoa kertomusta muodostaviin *meihin* ja saavuttamattomiin *heihin*. Välttämättä ei olisi myöskään muistoa (edes mahdollisesti valheellista) menetetyistä esikaupunkilaisesta yhteisöllisyydestä.

Marcusin (2008, 52) mukaan me-kerronta voi toisinaan myös kieliä yksilöllisen kriisin aiheuttamasta tarpeesta samaistua johonkin joukkoon. Eugenidesin kertoja tai kertojat (riippuen siitä, mielletäänkö kerronnan taustalle yksi vai useampi tarinamaailman henkilö) antavatkin lukijalle paikoin vihjeitä siitä, etteivät ole täysin tyytyväisiä nykyiseen elämäänsä: ”we were slowly carted into the melancholic remainder of our lives (a place the Lisbon girls, wisely, it began to seem, never cared to see)” (*VS*, 244). Voidaankin ajatella, että heidän lapsuutensa esikaupunkialueen yhteisöllisyys ja kenties koko *me* tiiviinä, samoja ajatuksia ja tunteita jakavana joukkona syntyvätkin ainakin osittain vasta nostalgisen muistelun tuloksena vastapainona epätyytyttävälle ja odotukset pettäneelle aikuisuudelle.

## 3 Kertomus ja esikaupunkilainen identiteettikriisi

### 3.1. Frank Wheeler ja retorinen mieli

Kognitiivinen narratologia korostaa usein kertomuksen luonnetta kognitiivisena työkaluna, jonka avulla ihminen käsittelee kokemusta ja luo identiteettiään. Kirjallisuudentutkija David Herman (2007, 2) määrittelee kertomuksen ihmiselle ominaiseksi perusstrategiaksi, jonka avulla pyritään hallitsemaan aikaa, prosessia ja muutosta. Näkemystä kertomuksesta jonakin, joka auttaa hallitsemaan elämää ja käsittelemään sekä eheyttämään (traumaattisiakin) kokemuksia on kehitelty myös esimerkiksi kognitiotieteiden, psykologian, oikeustieteiden ja lääketieteen parissa. Pekka Tammi (2010, 71–73) huomauttaa, että kaunokirjallisuudessa kertomus ei useimmiten kuitenkaan toimi kokemusta eheyttävästi, vaan päinvastoin tekee taidetta pikemminkin kokemuksen tavoittamisen vaikeudesta.

Romaanin *Revolutionary Road* päähenkilöllä Frank Wheelerillä tuntuu olevan myös kova tarve muodostaa elämästään mielekäs kertomus, jossa menneisyyden tapahtumat, kuten hänen nuoruudessaan kokemansa epävarmuus ja ulkopuolisuuden tunne, saavat hänen elämänsä myöhemmissä vaiheissa tarkoituksen ja jossa hänen kokemuksensa punoutuvat osaksi tarinaa, jossa Frankista lopulta kehkeytyy ”nuori intellektuelli” ja mies, jota hänen ihailtavana pitämänsä henkilöt kuuntelevat kapakkakeskusteluissa mielenkiinnolla. Kuitenkaan sitä, millaisen kertomuksen Frank on elämästään rakentanut, ei tunnu niinkään määrittävän itse kokemukset, vaan oikeanlaisen kertomuksen lajityyppi, jonka asettamiin kehyksiin hän pyrkii kokemuksensa sovittamaan. Frank rakentaa elämästään suurmiesten elämäkertoihin vertautuvaa vaikeuksista voittoon -tyyppistä kertomusta ja hakee menneisyydestään yhtymäkohtia tämän kaltaisiin tarinoihin: ”Weren't the biographies of all great men filled with this kind of youthful groping, this same kind of rebellion against their fathers and their fathers' ways?” (RR, 21).

Myös muiden kertomista tarinoista Frank tuntuu useimmiten ohittavan kokemuksellisen puolen tai ei ainakaan näytä pitävän sitä erityisen kiinnostavana tai tärkeänä. Hän suhtautuu niihin pikemminkin ikään kuin puhtaan tekstuaalisesti ja arvottaa kuulemiaan kertomuksia

lähinnä sen perusteella, kuinka paljon hän arvostaa niitä kertomuksina ja kuinka paljon hän näkee niiden sisältävän draamallista potentiaalia. Hän kadehtii vaimoaan tämän onnettomasta lapsuudesta, sillä se sisältää niin paljon enemmän aineksia kertomukseen kuin hänen oma lapsuutensa:

In all the scanty stories she told about them, her parents were as alien to his sympathetic understanding as anything in the novels of Evelyn Waugh. Had people like that ever really existed? He could only picture them as flickering caricatures of the twenties, the Playboy and the Flapper, mysteriously rich and careless and cruel, married by a ship's captain in middle Atlantic and divorced within a year of the birth of their only child.

--

he wasn't quite sure at the time, as he hung and shook his head whether what he felt was sorrow for the unhappiness of the story or envy because it was so much more dramatic a story than his own.  
(RR, 38)

Frank muodostaa Aprilin kertomista tarinoista kuvan tämän vanhemmista etäisinä ja karikatyyrinomaisina kuin kirjojen henkilöhahmot ja arvostaa tätä kuvaa kenties juuri siksi, että siitä tuntuu puuttuvan sellainen tunnelataus ja henkilökohtaisuus, jotka sanat äiti tai isä usein liittävät osaksi henkilöstä muodostuvaa kuvaa. Frank tunteekin säälinsekaista halveksuntaa vaimoaan kohtaan tämän vakuuttaessa Frankille rakastaneensa vanhempiaan kaikesta huolimatta ja kokeneensa näiden kanssa fyysisestä etäisyydestä ja tapaamisten harvuudesta huolimatta jonkinlaista henkistä yhteyttä. Frankille tunnepitoinen suhtautuminen omaan tai muiden tarinaan näyttää turhana sentimentaalisuutena ja hän tuntuu uskovan, että April on ennemminkin kiintynyt omaan muistoonsa vanhemmistaan kuin varsinaisiin vanhempiinsa.

Frankille kertomus on selkeästi ennen kaikkea tapa rakentaa identiteettiä, ja hän palaakin nuoruudestaan muodostamaansa kertomukseen aina, kun haluaa muistaa ”kuka oikeasti on”. Sillä, mitä hän kertoo itsestään toisille henkilöahmoille, hän pyrkii ennen kaikkea rakentamaan haluamaansa kuvaa itsestään. Lounastaessaan työpaikkansa sihteerin kanssa, jota Frank liehittelee, hän tietoisesti rakentaa puheillaan itsestään kuvaa ”illusionsa menettäneenä perheenisänä”, joka vastoin kaikkia briljantin luontonsa asettamia odotuksia on päätenyt töihin tylsään toimistokoneyhtiöön. Sen sijaan Frank tuntuu usein jopa välttelevän kertomuksissaan tunteiden tai kokemusten välittämistä. Sentimentaalisuutta halveksiva Frank ei voi kertoa vaimolleen liikutuksestaan, kun hänen pomonsa vetoaa hänen isänsä muistoon

yrittäessään suostutella Frankia pitämään työpaikkansa. Hän uskoo, että todellisten tunteiden paljastaminen rikkoisi sen kuvan, joka Aprililla on hänestä:

And how could he ever tell April that these abysmally sentimental words had sent an instantaneous rush of blood to the walls of his throat? How could he ever explain, without bringing down her everlasting scorn, that for a minute he was afraid he might weep into his melting chocolate ice cream? (RR, 205.)

Kuitenkaan Frankin nykyinen elämä tavallisena toimistotyöläisenä ja esikaupunkilaisena perheenisänä ei juurikaan sisällä sellaisia kokemuksia ja tapahtumia, joille hän haluaisi omaa identiteettiään rakentaa. Hän uskoo, ettei keskiluokkainen esikaupunkilainen elämä vastaa hänen todellista persoonaansa ja kieltäytyy reagoimasta sen tarjoamiin kokemuksiin emotionaalisesti eikä myönnä, että ne voisivat olla hänelle merkityksellisiä. Lukijan kohdatessa Frank Wheelerin ensimmäistä kertaa hänelle näytetään hermostunut mies, joka kädet hikoillen jännittää, kuinka hänen vaimonsa pärjää harrastelijateatterin näytelmän pääroolissa. Myöhemmin esityksen epäonnistuttua ja Frankin ja Aprilin ajaututtua tämän seurauksena riitaan Frank kuitenkin pyrkii vakuuttelemaan itselleen, ettei tapahtuneella ole hänelle lopultakaan mitään merkitystä:

A refreshing wind rushed in to ruffle his short hair, and he began to see the fiasco of the Laurel Players in its true perspective. It simply wasn't worth feeling bad about. Intelligent, thinking people could take things like this in their stride, just as they took the larger absurdities of deadly dull jobs in the city and deadly dull homes in the suburbs. Economic circumstance might force you to live in this environment but the important thing, always, was to remember who you were. (RR, 20.)

Frank Wheeler asemoi itsensä joukkoon ”älykkäät, ajattelevat ihmiset” ja pyrkii ensijärkytyksestä toivuttuaan omaksumaan tähän ihmisryhmään liittämänsä tyynen välinpitämättömän suhtautumisen illan tapahtumiin. Lukijalle on kuitenkin ehtinyt jo paljastua, että Frank ei lopulta pysty säilyttämään välinpitämätöntä etäisyyttä omaan elämäänsä ja että hän pelaa ikään kuin kaksin kortein.

Merkillepantavaa on, että Frankin todellisemmat tai vilpittömämmän oloiset tunteet välittyvät lukijalle sellaisen kerronnan kautta, jossa ei kuvata Frank Wheelerin tajuntaa, vaan lukija voi tehdä päätelmänsä Frankin käytöksen kuvaamisen sekä sen perusteella, mitä Frank sanoo vaimolleen riidan aikana. Sen sijaan kohta, jossa Frankin ajatuksia ja vakuutteluja

tapahtumien yhdenmukaisuudesta kuvataan vapaan epäsuoran esityksen kautta, voidaan nähdä jopa eräällä tavalla valheellisena esityksenä hänen sisäisyydestään. Maria Mäkelän (2011a, 196) mukaan usein henkilöhahmon tajuntaan siirryttäessä lukija ei kohtaakaan, toisin kuin tajunnan esittämisen teorian toisinaan olettavat, puhtaita, ”raakoja” tunteita, vaan törmää jo valmiiksi välitteiseltä vaikuttavaan materiaaliin. Useimmat henkilöhahmojen tajunnan esittämisen mallit, kuten Dorrit Cohnin (1978, 11–14) näkemys lainatusta ja kerrotusta monologista, sisältävät toki oletuksen jonkinlaisesta sisäisestä puheesta ja ajatusten sanallistamisesta henkilöhahmon mielessä. Mäkelä (2011a, 193) esittää, että usein kirjallisten henkilöhahmojen tapa tuottaa sisäistä puhetta voi kuitenkin olla myös tietoisin retorista, jopa manipulatiivista, sen sijaan, että kyseessä olisi ainoastaan tapa, jolla ajatuksia ja kokemuksia jäsennetään ja muutetaan kielelliseen muotoon.

Mäkelä huomauttaa, että mikäli kertojuutta tarkastellaan ennemminkin tyylinä kuin kerronnan hierarkiaan liittyvänä asemana, tarjoaa vapaa epäsuora esitys henkilöhahmoille mahdollisuuden varastaa kertojuus toisinaan hetkeksi itselleen. Henkilöhahmo voi tätä kautta esittää omia näkemyksiään maailmasta yleisten totuuksien kaltaisina tai pyrkiä ilmaisutapojen valinnalla asemoimaan itsensä tiettyyn rooliin (kuten uhriksi tai sankariksi) tai pyrkiä identifioimaan itsensä tiettyyn ryhmään. (Mäkelä 2011a; 205, 209.) Frankin kohdalla tämän kaltaiset pyrkimykset korostuvat läpi romaanin. Hän osoittaa monin paikoin olevansa hyvin tietoinen retorisisista keinoista ja punnitsee niiden vakuuttavuutta pohtiessaan, miten kuvata jotakin kokemusta myöhemmin vaimolleen. Lisäksi hän on hyvin tietoinen, että myös muut henkilöt tekevät samaa. On vaikea sanoa ärsyttääkö Frankia hänen rakastajansa Maureenin kertoessa elämästään enemmän se, kuinka selvästi Frank uskoo näkevänsä kaikki ne tyylyllisten keinot, joilla Maureen pyrkii rakentamaan elämästään tietynlaista kuvaa vai se, että Frank pitää Maureenin valitsemaa tyyliä osoituksena tämän typeryydestä:

The more she told him about this other girl, or "gal" – that she was older and twice divorced, that she worked for a big magazine and knew "all sorts of fabulous people" – the more annoyingly clear it became that she and Norma enjoyed classic roles of mentor and novice in an all-girl orthodoxy of fun. There were signs of this tutelage in Maureen's too heavy make-up and too-careful hairdo, as well as in her every studied mannerism and prattling phrase – her overuse of words like "mad" and "fabulous" and "appalling," her wide-eyed recitals of facts concerning apartment maintenance, and her endless supply of anecdotes involving sweet little Italian grocers and sweet little Chinese laundrymen and gruff but lovable cops on the beat, all of whom, in the telling, became the stock

supporting actors in a confectionery Hollywood romance of bachelorgirls in Manhattan.  
(RR, 95–96.)

Mäkelän (2011a, 209) mukaan tiettyyn ryhmään identifioituminen ja se, kuinka henkilöhahmot luovat itselleen tietynlaisen roolin sisäisessä puheessaan, tapahtuvat erityisesti sellaisten sisäisyyttä kuvaavien ilmausten kautta, joita voidaan pitää tietylle ryhmälle tai roolille tyypillisinä tai skemaattisina. Frank leimaakin Maureenin kertomukset teennäisiksi erityisesti sen perusteella, millaista kieltä hän käyttää. Hän pitää Maureenin käyttämiä ilmauksia opeteltuina ja uskoo näiden olevan tietoisia, tarkkaan harkittuja valintoja, joilla tämä luo itsestään ja elämästään haluamaansa kuvaa.

Frank itse haluaa liittää itseensä, paitsi intellektuellin identiteetin, erityisesti miehisen miehen leiman. Michael P. Morenon mukaan *Revolutionary Road* sijoittuu aikakauteen, jolloin vanha, sotien aikaan kuuluva mieskuva, jonka mukaan mies on rohkea sotilas, jonka maskuliinisuus määrittänyt erityisesti fyysisen voiman kautta, alkoi murentua. Tilalle oli tarjolla kuva miehestä perheen päänä, joka isänmaan puolesta taistelemisen sijaan toimii taistelee perheensä puolesta ja työelämässä palvelee suuryrityksiä, jotta nämä voisivat tuottaa uusia hyödykkeitä kuluttajille. Rohkeuden ja voiman paikalle suurimmiksi hyveiksi nousivat täsmällisyys ja tottelevaisuus. (Moreno 85–86, 2003.) Frank Wheeler ei halua edustaa tätä uutta, vähemmän maskuliinista miehisyyttä ja uskotteleekin itselleen ja lähipiirilleen, ettei edes kykenisi tämänkaltaiseen rooliin, vaikka yrittäisi.

Erityisen miehiseksi mieheksi Frank tuntee itsensä maattuaan ensimmäistä kertaa toimistonsa sihteerin kanssa:

He was down the stairs and out on the street and walking; before he's gone half a block he had broken into an exultant run, and he ran all the way to Fifth Avenue. Once he had to swerve to keep from stepping into a baby carriage, and a woman shouted "Can't you watch where you're going?" but he refused, no less than an eagle or a lion would have refused, to look back. He felt like a man.

Could a man ride home in the rear smoker, primly adjusting his pants at the knees to protect their crease and rattling his evening paper into a narrow panel to give his neighbor elbow room? Could a man sit meekly massaging his headache and allowing him to be surrounded by the chatter of beaten, amiable husks of men who sat and swayed and played bridge in a stagnant smell of newsprint and tobacco and bad breath and overheated radiators?

Hell, no. The way for a man to ride was erect and out in the open, out in the loud iron passageway



where the wind whipped his necktie, standing with his feet set wide apart on the shuddering, clanging floor plates, taking deep pulls from pinched cigarette until its burning end was a needle of fire and quivering paper ash and then snapping it straight as a bullet into the roaring speed of the roadbed, while the suburban towns wheeled slowly along the pink and gray dust of seven o'clock. And when he came to his own station, the way for a man to alight was to swing down the iron steps and leap before the train had stopped, to land running and slow down to an easy, athletic stride as he made for his parked automobile.  
(RR, 102)

Teollaan Frank on todistanut ennen kaikkea itselleen, että on vapaa saalistaja ja todellinen mies, joka ottaa sen mitä haluaa, eikä mikään keskiluokkaisen elämäntavan kesyttämä sopeutuja ja tyytyjä. Kertoja tuntuu kohdassa kuitenkin ironisoivan Frankia ja tämän voitonriemua. Vertaukset kotkaan ja leijonaan ja samaistuminen reteästi junan takalaiturilla matkustaviin lännenelokuvien sankareihin ovat varsin liioiteltuja erityisesti kun ne kontrastoituvat siihen, mitä Frank on juuri tehnyt – toteuttanut kaikista tyypillisimmän keskiluokkaisen toimistotyöläisen kliseen aloittamalla suhteen sihteeriinsä. Kertoja käyttää niitä Frankia vastaan osoituksena tämän mahtipontisuudesta samaan tapaan kuin Frank osoitti niiden sanojen naiiviuden ja siirappisuuden, joita Maureen käytti oman elämänsä kuvaukseen.

Frank halveksii naapureidensa ja työtovereidensa henkistä velttoutta, kunnianhimottomuutta ja koko elämäntapaa eikä missään nimessä halua tulla luetuksi samaan joukkoon näiden kanssa. Hän kuitenkin jakaa heidän kanssaan saman asuinalueen, saman työpaikan ja saman elämäntilanteen. Irrottautuakseen tästä halveksimastaan esikaupunkilaisten joukosta Frank, paitsi hakee identifioitumiskohteita muualta, ottaa aseeseen ironian. Hän saattaa tehdä samaa työtä ja asua esikaupungissa tylsämielisten työtovereidensa kanssa, mutta hän uskottelee tekevänsä sen ironisesti. Käydessään vapaa-ajallaan asuinseudun suosituksessa tanssipaikassa, ”koomisena kevennyksenä vakavammalle ajanvietteelle” Frank on kuin kolmikymppinen trendikäs etelähelsinkiläinen tanssimassa Frederikin tahtiin ruotsinlaivan diskossa. Hän mässäilee paikan mauttomuudella ja nauttii siitä ylemmydentunteesta, joka syntyy siitä, ettei usko muiden paikallaolijoiden ymmärtävän paikan edustavan huonoa makua.

Myös Frankin työ Knoxin toimistokoneyhtiössä alkaa eräänlaisena vitsinä ja hän nauttii siitä ristiriidasta, joka hänen toimistoidentiteettinsä ja New Yorkin Villagessa asuvan vapaa-ajanidentiteettinsä välillä on. Frank uskoo poikkeavansa stereotyyppisestä keskiluokkaisesta toimistotyöntekijästä ja viettää työpäivänsä ikään kuin imitoiden ja parodioiden toisia, oikeita

toimistorottia. Juuri ironian avulla Frank pyrkii pitämään toimistoidentiteettinsä ja todellisen olemuksensa erillään toisistaan. Frank uskoo, että voi pitää työminänsä ikään kuin itsestään erillisenä roolina, jossa toimiessaan Frank edustaa ei-itseään, vaan halveksimiaan toimistotyöläisiä. Frankin todellinen minä taas on se, joka suhtautuu ironisesti Frankin omaan toimintaan ja tätä kautta ironian todelliseen kohteeseen, eli toisiin toimistotyöntekijöihin, jotka eivät Frankin tavoin osaa suhtautua työhönsä ironisen välinpitämättömästi, vaan ottavat sen täysin tosissaan.

Frank ei kuitenkaan onnistu säilyttämään ironisen välinpitämätöntä ”älykkäiden ajattelevien” ihmisten suhtautumista elämänsä tapahtumiin. Hänen palettinsa menee sekaisin siinä vaiheessa, kun tapahtumat ja keskustelut eivät noudattelekaan hänen ennalta mielessään luomia odotuksia. Kertoessaan vaimolleen saamastaan ylennyksestä hän antaa ymmärtää, ettei ylennyksellä ole hänelle vähäisintäkään merkitystä ja että se, että juuri hän, joka ei koskaan (omien sanojensa mukaan) ole ottanut työtään tippaakaan vakavasti, saa ylennyksen osoittaa, kuinka satunnaisille ja naurettaville seikoille työelämässä pärjääminen rakentuu. Kuitenkin hän kokee pettymyksen, kun hänen vaimonsa ei innostu ylennysuutisesta:

The trouble, he guessed, was that all the way home this evening he had imagined her saying: "And it probably *is* the best sales promotion piece they've ever seen – what's so funny about that?"

(RR, 175.)

Myös romaanin alun näytelmän tuottaman pettymyksen Frank antaa ymmärtää johtuvan pikemminkin siitä, etteivät illan tapahtumat kulje hänen suunnitelmiensa mukaan kuin siitä, että näytelmällä olisi itsessään ollut hänelle merkitystä:

The trouble was that all afternoon in the city, stultified at what he liked to call "the dullest job you can possibly imagine," he had drawn the strength from a mental projection of scenes to unfold tonight: himself rushing home to swing his children laughing in the air, to gulp a cocktail and chatter through an early dinner with his wife; himself driving her to the high school, with her thigh tense and warm under his reassuring hand ("If only I weren't so *nervous* Frank!"); himself sitting spellbound in pride and then rising to join a thunderous ovation as the curtain fell; himself glowing and disheveled, pushing his way through jubilant backstage crowds to claim her first tearful kiss ("Was it really good, darling? Was it really good?"); and then the two of them, stopping for a drink in the admiring company of Shep and Milly Campbell, holding hands under the table while they talked it all out.

(RR, 13.)

Samalla, kun Frank menettää hallinnan tapahtumien kulkuun hän ei enää osakaan valita oikeita sanoja, retorisia keinoja ja käyttäytymismalleja, joilla osoittaisi olevansa sitä, mitä hän haluaa olla. Näytelmäiltaa edeltävässä mielikuvassaan Frank näkee itsensä rakastavan isän ja aviomiehen roolissa, mutta siinä vaiheessa, kun todellisuus ei vastaakaan odotuksia, hänestä kehkeytyy tienvarressa vaimolleen karjuva elämäänsä pettynyt mies, joka ei hallitse sitä, millaisina ja missä muodossa hänen ajatuksensa ja tunteensa paljastuvat kanssaihmisille ja lukijalle, eikä ehdi miettiä sitä, miten sellainen henkilö, joksi hän tahtoisii identifioitua tilanteessa toimisi.

Myöskään kertoja ei anna Frankille armoa. Yatesin romaanin tapahtumat lähtevä liikkeelle epäonnistuneesta näytelmän ensi-illasta ja sama epäonnistuneiden esitysten teema toistuu läpi romaanin. Kertoja asettaa toistuvasti rinnakkain kohtia, joissa Frank mielessään asettelemin sanoin vakuuttelee suhtautuvansa asioihin ironisesti, välinpitämättömästi tai tyynesti, ja kohdat, joissa Frankin käytös tai muille henkilöihahmoille suuntaamat sanat osoittavat täysin päinvastaista suhtautumista. Näin kertoja saa Frankin pyrkimykset luoda tietynlaista illuusiota itsestään ja tapahtuneesta epäonnistumaan ja asettaa hänet lukijan silmissä naurettavaan valoon.

### ***3.2 Deterministinen esikaupunki***

Esikaupunki vertautuu sen fiktiivisissä esityksissä usein vankilaan, se rajoittaa ihmisten mahdollisuuksia tehdä yksilöllisiä valintoja ja vaikuttaa omaan elämäänsä, eikä sieltä tunnu olevan mahdollista paeta. Esikaupungista tulee vertauskuva sille modernin ihmisen ahdistukselle, joka kumpuaa materiaalisen hyvinvoinnin tarjoamasta ja erityisesti mainostajien markkinoimasta näennäisestä valinnanvapauden lisääntymisestä ja toisaalta yhteiskunnan odotusten aiheuttamasta ristipaineesta.

Robert Beukan mukaan esikaupunkilaisuuteen liitetty luokattomuuden ja sitä kautta syntyvä

demokraattisuuden ideaali ei ole lopulta toteutunutkaan, vaan kääntynyt itseään vastaan. Sen sijaan, että esikaupunkilaistunut keskiluokka olisi luopunut luokka-ajattelusta, keskiluokasta on tullut oma tarkkarajainen ryhmänsä, johon kuuluakseen tulee tiettyjen materiaalistien seikkojen lisäksi omaksua oikeanlainen elämäntyyli, maku ja mieltymykset. (Beuka 2004; 72–73, 105–106.) Saavutetuista eduista, sosiaalisesta statuksesta ja elämäntyylistä ei päästetä hevillä irti. Frank Wheeler, kuten useat muutkin esikaupunkiin ja sen kulttuuriin tyytymättömät, ovat liian tottuneita keskiluokkaisuuden tarjoamaan turvallisuuden tunteeseen, jotta he voisivat tyytymättömyydestään huolimatta lähteä.

John Cheeverin novellissa ”The Housebreaker of Shady Hill” (1958) Shady Hillin esikaupunkialueella asuva Johnny Hake pelkää menettävänsä työnsä ja on niin huolissaan tätä seuraavasta taloudellisen tilanteen romahduksesta, että päätyy varastamaan rahaa naapurinsa lompakosta. Hake kärsii tunnontuskista ja saatuaan pitää työpaikkansa palauttaakin rahat. Keith Wilhite (2006, 226) kirjoittaa Cheeverin esikaupunkikuvaa käsittelevässä artikkelissaan, että Haken rikos ei edes moraalisesti sulje tätä yhteisönsä ulkopuolelle, vaan päinvastoin on välttämätön (ja siten hyväksyttävä), jotta hän voisi säilyttää paikkansa yhteisössä. Ajatus keskiluokkaisen elämäntavan tavoiteltavuudesta on Cheeverin teosten maailmassa niin hegemoninen, että sen tavoittelua hinnalla millä hyvänsä pidetään hyväksyttävänä, vaikka tämä edellyttäisikin rikosta.

Esikaupungin tiukka sosiaalinen kontrolli tekee naapureista toistensa vanginvartijoita. Koska soveliaan toiminnan normit ovat tiukat, voi naapuruston silmätikuksi joutua pienimmänkin poikkeavuuden vuoksi. Lopulta kontrollista tuleekin sisäänrakennettua kuin Benthamin panopticonin vangeilla. Koska milloinkaan ei voi tietää, tarkkaileeko joku, on kulissit pidettävä jatkuvasti kunnossa. Peter Weirin elokuva *Truman Show* (1998) rinnastaa esikaupunkilaisen elämän postmoderniin tosi-tv-kulttuuriin, jossa ihmisen koko elämästä tulee esitystä ja show'ta (Lavoie 2011, 57). Elokuvan päähenkilö Truman Burbank (Jim Carrey) elää idyllisessä Seahavenissa, joka vastaa 1950-luvun esikaupunkia utopistisimmillaan. Katsojalle selviää kuitenkin pian, että koko ympäristö on yhtä isoa lavastetta ja alueen muut asukkaat ovat näyttelijöitä Trumanin elämästä kertovassa tosi-tv -ohjelmassa. Lukuisten pienten, omituisten tapahtumien kautta myös Truman alkaa aavistella, että jokin on

vinksallaan hänen täydellisessä maailmassaan. Hän näkee bussissa näyttelijän, joka näytteli hänen jo kuollutta isäänsä, tällä kertaa kodittoman roolissa. Hänen vaimonsa kääntyy kesken askareidensa puhumaan piilotetulle kameralle ja mainostamaan uusinta ostamaansa tuotetta. Trumanilla kestää kuitenkin pitkään ymmärtää mistä on kyse. Hänelle se maailma, jossa hän elää on ainoa todellisuus, josta hän on tietoinen ja auvoisen, joskin täysin valheellisen, amerikkalaisen esikaupungin kulttuuri ainut, jonka hän tuntee (Lavoie 2011, 57–58).

Trumanin maailma Weirin elokuvassa vertautuu siihen maailmaan, jossa katsoja elää. Se kulttuuri, jossa elämme on niin hegemoninen, ettei sitä tule useinkaan edes mieleen kyseenalaistaa ja ne kalterit, jotka pitävät meitä tämän kulttuurin vankeina ovat niin näkymättömiä, että niiden olemassaoloa on hankala havaita (Lavoie 2011, 58). Lisäksi moderni elämäntapa ja (kulutus)kulttuuri markkinoidaan meille usein niin viekoittelevasti, että on helpompaa ymmärtää niitä, jotka jäävät täysin sen loukkuun kuin irrottautua siitä täysin. Dusty Lavoie (2011, 55) tuo esiin kuinka *Truman Show* elokuvana yhtäältä pitää kriittisen etäisyyden Trumanin maailmaan ja osoittaa sen valheellisuuden, mutta samaan aikaan kuitenkin esittää Trumanin maailman erityisesti visuaalisin keinoin houkuttelevana ja saa aikaan katsojassa ajatuksen siitä, että naiivius, valheessa eläminen ja esikaupunkilaiseen utopiaan uskomisen voivat olla myös omanlaisensa siunaus.

Weirin elokuvassa kaikki Trumanin tekemät valinnat osoittautuvat vain vapaan valinnan illuusioksi ja todellinen valta hänen elämäänsä on Trumanin elämästä kertovan ohjelman ohjaajilla ja televisioyhtiöllä. Yksilön valinnanvapaudella markkinoitua jälkitekollista aikaa onkin monin paikoin kritisoitu siitä, että sen sijaan, että yhteiskunnat ja markkinatalous todella tarjoaisivat ihmisille valinnanmahdollisuuksia, ne luovat vain illuusion vapaudesta. Yksilöllä on kenties mahdollisuus tehdä tiettyjä elämäänsä koskevia valintoja – hän voi valita millaisessa talossa asuu, ryhtyäkö lakimieheksi, lääkäriksi vai mainosmieheksi, millä autolla ajaa ja kenen kanssa perustaa perhe, mutta lopulta hänen elämänsä on melko pitkälti valmiiksi yhteiskunnan ja kulttuurin asettamien odotusten ja vaatimusten determinoima.

Gary Saul Morson esittää teoksessaan *Narrative and Freedom* (1994, 28), että deterministisen ja indeterministisen maailmankuvan ero voidaan perustaa sille, nähdäänkö yksilön valintojen

todella muokkaavan lopputulosta vai nähdäänkö tapahtumat ja valinnat ennalta determinoituina tapahtumaketjuina, joihin yksilö ei pysty vaikuttamaan. Morsonin mukaan aidosti avoin tulevaisuus perustuu avoimelle aikakäsitykselle, jota kuvaamaan voidaan kuvitella eräänlainen puu, jossa (mahdollisesti loputtomiin) haarautuvat oksat kuvaavat vaihtoehtoisia tulevaisuuksia, joista jokaista voidaan pitää mahdollisena (emt. 35–36). Myös kertomusten juonet voidaan käsittää samankaltaisen puukuvan kautta tai eri polkujen verkostoina, jolloin puu tai polut haarautuvat aina, kun päähenkilö kohtaa tilanteen, jossa hänelle aukeaa useita valinnanmahdollisuuksia. Kertomuksen voidaan ajatella sisältävän useita *mahdollisia maailmoja*, jotka rakentuvat paitsi siitä aktuaalisesta maailmasta, joka sisältää kertomuksen maailman todelliset tapahtumat ja asiantilat, myös niistä virtuaalisista tapahtumista ja asiantiloista, joiden lukija arvelee tai toivoo olevan mahdollisia tapahtumakulkuja. (Ryan 2005b, 448.)

Mahdollisten maailmojen teoriassa yksi tapa vaihtoehtoisten maailmojen tuomiseen kertomukseen on henkilöhahmojen kuvitelmien, toiveiden ja unelmien kautta (Ryan 2005b, 448). Vaikka Yatesin romaanin henkilöhahmoilla, ainakaan Frank Wheelerillä ei tunnu olevan mitään varsinaisia tavoitteita tai pyrkimyksiä, joita kohden he aktiivisesti toimien pyrkisivät, on romaanissa runsaasti kohtia, joissa kuvataan heidän kuvitelmiaan siitä, miten tietyt tilanteet voisivat mennä. Nämä kuvitellut tilanteet, joiden kautta henkilöhahmojen haaveita ja toiveita kuvataan, ovat usein hyvin yksityiskohtaisia, kuten Frank Wheelerin päässään käymät kuvitteelliset dialogit, ja jo sitenkin tuomittuja jäämään vain haaveiden maailmaan.

Kiinteistövälittäjä Helen Givings haluaa viedä mielisairaana poikansa Johnin tapaamaan Wheelerin pariskuntaa ja elättelee ennakkoon mielessään kuvaa mukavasta iltapäivästä, jolloin kaikki tulevat hyvin toimeen keskenään:

She could see John smile, composed and courteous, begging to differ with Frank with some minor point of politics or books or baseball or whatever it was young men talked about, and she could see him turn his head to look up at her and say:

”Mother? Won't you join us?”  
(RR, 158)

Kuten lukija voi jo sen perusteella aavistaa, kuinka tämänkaltaisille Yatesin henkilöhahmojen

päässä elätellyille kuville on aiemmin romaanissa käynyt, murskautuu Helen Givingsin haavekuva heti alkuunsa jo ennen kuin vierailu on kunnolla alkanutkaan:

Mrs. Givings, sitting tense as a coiled snake on the edge of the sofa, gently closed her eyes and wanted to die. Sherry in a highball glass! His can on the bookshelf – oh, and those *clothes*. Week after week she brought him clothes of his own to wear – good shirts and trousers, his fine old tweed jacket with the leather elbows, his cashmere sweater – and still he insisted on dressing up in these hospital things. He did it for spite. And this dreadful rudeness! And why was Howard always, always so useless at times like this?  
(*RR*, 185. Kursiivi ap.)

Yatesin romaanin lukijalle henkilöhahmojen ennakkoon mielessään kehittelemät kohtaukset eivät lopulta näyttäydykään tarinan kannalta mahdollisina vaihtoehtoisina tapahtumakulkuina, vaan päinvastoin, hän voi olla varma, että jotakin täysin päinvastaisista tulee pian tapahtumaan.

Tämä romaanin sisäisen logiikan ominaisuus vahvistaa vaikutelmaa siitä, että romaanin tapahtumat kulkevat väistämättä kohti onnetonta loppuaan. Lisäksi romaani luo vaikutelman, että sen lopussa sama henkilöhahmojen kannalta varsin surkea tarina alkaa uudestaan alusta. James Woodsin mukaan vääjäämättömyyden tuntu syntyy romaanin sisältämistä toistosta ja kehämäisyydestä. Frankin ja Aprilin ensimmäinen lapsi ilmoittaa tulostaan juuri, kun pariskunta on suunnitellut jättävänsä Amerikan ja muuttavansa Eurooppaan, jota he pitävät henkisenä kotinaan. Samoin käy kolmannen lapsen kohdalla. Juuri kun puheet Pariisiin muutosta ovat muuttumassa toiminnaksi April tulee uudestaan (ei-toivotusti) raskaaksi. Frank työskentelee samassa firmassa kuin hänen isänsä aikoinaan ja Aprilin kuollessa romaanin lopussa hänen lapsensa päätyvät sukulaisten huollettavaksi, kuten April itsekin lapsena. Wheelerien talo laitetaan myyntiin ja kiinteistövälittäjä Helen Givings kuvailee taloon muuttavaa nuortaparia samanlaisin sanoin kuin Wheelerin pariskuntaa aikanaan: ”Oh, and they're delightful young people, the Braces. She's very sweet and fun to talk to; he's rather reserved. I think he must do something very brilliant in the town.” (*RR*, 336.) (Wood 2008, 7.) Lukijan on vaikeaa nähdä teoksen maailman tapahtumia avoimena verkostona, jossa yksittäinen tapahtuma tai valinta voisi muuttaa sitä seuraavien tapahtumien suunnan. Sama painajainen tuntuu toistavan itseään ja olevan luonnonvoiman lailla pysäyttämätön.

Myös romaanin sisällä tapahtumia on monin paikoin kuvattu iteratiivisesti. Ainutlaatuisia,

yksilöille merkityksellisiä kokemuksia ja tapahtumia useammin Yatesin teos kuvaakin henkilöhahmojen elämässä samankaltaisina toistuvia, heidän elämälleen tyypillisiä tapahtumia. Frankin työkaverilla Jack Ordwaylla on harva se maanantai kerrottavanaan tarinoita viikonlopun ryyppyreissuilta, jotka toistavat lähes joka kerta samaa kaavaa: ”Most of his hangover stories seemed to begin with a flying-in of Sally's crazy friends from the Coast, or from the Bahamas, or from Europe, with a pocketfull of loot.” (RR, 84.) Kiinteistönvälittäjä Helen Givings ostaa kerta toisensa jälkeen talon, muuttaa siihen, remontoi sen, myy sen ja ostaa uuden talon. Myös Frank ja April Wheelerin elämää kuvataan sarjana samankaltaisia toistuvia tapahtumia. Heidän illanviettonsa ystävien kanssa sisältävät aina samat rituaalit ja myös heidän riitansa kulkevat aina saman kaavan mukaan:

This was going to be a bad one; it was going to be the kind that went on for days. But at least they were here, alone and quiet in their own room, instead of shouting on the highway; at least the thing has passed into its second phase now, the long quiet aftermath that always before, however implausibly, had led to reconciliation. She wouldn't run away from him now, nor was there any chance of his boiling into rage again; they were both too tired. Early in his marriage these numb periods had seemed even worse than the humiliating noise that set them off: each time he would think, There can't be any dignified way out of this time. But there always had been way, dignified or not, discovered through the simple process of apologizing first and then waiting, trying not to think about it too much. By now the feel of this attitude was a familiar as an unbecoming, comfortable old coat. He could wear it with certain voluptuous ease for it allowed him a total suspension of will and pride. (RR, 32.)

Pekka Tammi kirjoittaa Tšehovin novellia ”Ikävä tarina” tarkastelevassa analyysissään kerronnan, joka vaihtelee ja horjuu iteratiivisten jaksojen ja (näennäisen) ainutkertaisten kuvausten välillä tuottavan tyypillisesti heikkoa tai ”ikävä” kerronnallisuutta. Tämän kaltaiselle kerronnalle on tyypillistä se, että kerronnan ja kerrottavan kokemuksen välinen ajallinen suhde ei ole selkeä. Kerronta ei ole kokemuksen kanssa samanaikaista, mutta ei toisaalta sijoitu myöskään selkeästi kokemuksen jälkeiseen aikaan. Se häivyttää kertomuksen ajallisten suhteiden lisäksi myös sen kausaalisia suhteita sekä välittömän kokemuksen, ainutkertaisuuden ja toisteisuuden rajoja. (Tammi 2009, 156–158.) Tammen (emt., 158) mukaan Tšehovin novellin minä-kertoja ei lopulta ”saa hallintaansa sen enempää aikaa, prosessia, muutosta kuin mitään muutakaan elämässään”.

Myös Yatesin henkilöhahmoilla on hankaluuksia saada elämänsä hallintaan. Heidän elämänsä ei tunnu kulkevan oikein mihinkään suuntaan, eikä heillä ole juurikaan varsinaisia



päämääriä – muutos ja prosessi loistavat poissaolollaan. Ei voidakaan suoraan väittää, että Yatesin romaani kuvaisi maailmaa, jossa henkilökohtaisilla valinnoilla ei ole minkäänlaista merkitystä, sillä Yatesin henkilöhahmot eivät tee minkäänlaisia omaa elämäänsä koskevia valintoja. Frank Wheeler on nuoruudessaan jopa ylpeä siitä, ettei hänellä ole elämässään varsinaisia tarkasti määriteltyjä tavoitteita ja hän uskoo (tai kenties pyrkii uskottelemaan), että tämän johdosta hän välttyy myös asettamasta elämälle tarkkoja rajoja. Työtään konttorikoneyhtiössä ja kotiaan esikaupungissa Frank ei pidä omien valintojensa seurauksina, vaan ”taloudellisen pakon sanelemina välttämättömyyksiä”. Frank ei myönnä kurjan elämänsä ja surullisen kohtalonsa johtuvan hänen omasta toiminnastaan, vaan syyttää kaikesta ympäristöön ja ottaa itselleen uhrin aseman.

Maailmassa, joka toivottaa yksilöille tarjoutuvista loputtomista mahdollisuuksista, on helpompaa kyseenalaistaa valinnanvapauden olemassaolo kuin myöntää tehneensä itse väärin valintoja. Catherine Jurcan (2001, 8–9) mukaan valkoisella keskiluokalla onkin eräänlainen uhriutumisen fantasia, joka saa heidät uskomaan, että yhteiskunta ja vallitseva kulttuuri dominoivat niin vahvasti, ettei yksilöllisillä valinnoilla ole mitään merkitystä. Frank Wheelerin elinympäristönsä kohdistama kritiikki osoittautuikin lopulta lähinnä tavaksi vältellä vastuun ottamista omasta elämästään. Hänen opetelluissa fraaseissaan kansakunnan henkisestä tyhjyydestä ei ole mitään vallankumouksellista eikä hänen kritiikkinsä tähtää muutokseen, vaan nimenomaan pitää yllä vallitsevaa kulttuuria ja sen järjestystä. Toisin kuin Weirin elokuvan Truman, joka on esikaupungin viaton uhri, Frank Wheeleristä muodostuu Yatesin romaanissa eräällä tavalla syyllinen siihen, että esikaupungit ja se kulttuuri, jota ne edustavat, ovat niin vaihtoehdottomia ja tuottavat alistuvia yksilöitä, jotka eivät ota vastuuta oman elämänsä kulusta. On toisaalta vaikea sanoa luovatko maailman Frank Wheelerit sen kulttuurin ja ympäristön, jota Yatesin romaanikin kritisoi vai luoko tämä kulttuuri heidät.

Pohdittaessa kertomuksen ja erityisesti fiktion suhdetta determinismiin on otettava myös huomioon se, että ne todella ovat kertomuksia ja fiktiota. *Revolutionary Roadin* henkilöhahmoilla ei tietenkään ole minkäänlaista vapaata tahtoa, sillä he ovat Yatesin luomia ja heidän kohtalonsa on täysin hänen käsissään. Morson käyttää asetelmasta nimeä *kaksoisdeterminointi*. Sen lisäksi, että kertomuksen välittämä maailmankuva voi olla

deterministinen, tai kuten Yatesin romaanin tapauksessa henkilöahmot voivat kenties itse rakentaa oman deterministisen häkkinsä, heidän kohtalonsa on ennalta määrätty, koska se on täysin kirjailijan käsissä. Myös kertomusmuoto itsessään luo vääjäämättömyyttä. Se esittää tapahtumat tietyssä järjestyksessä, luo niiden välille selvempiä syy-seuraussuhteita kuin mitä todellisesta elämästä on milloinkaan löydettävissä ja pyrkii kohti jonkinlaista sulkeumaa. Morsonin mukaan erityisesti kerronnallinen sulkeuma on vahva merkki tekijyyden läsnäolosta kertomuksessa ja kertomuksen artefaktisesta luonteesta. Samalla se myös tekee mahdolliseksi kertomuksen avoimuuden ja tekee siitä eräällä tavalla auttamattomasti deterministisen. (Morson 1994, 36–38.)

Yatesin romaani ei kuitenkaan sisällä täysin tyydyttävää sulkeumaa. Sen sijaan, että Yates lopettaisi romaaninsa sen traagisimpaan pisteeseen, jossa Frank on juuri menettänyt vaimonsa, hän on kirjoittanut epiloginkaltaisen lopetusluvun, jossa näytetään, millaisena Frank Wheelerin ja muiden teoksen henkilöahmojen elämä jatkuu Aprilin kuoleman jälkeen (ks. myös Mullan 2004d). John Mullanin (2004d) mukaan ratkaisullaan Yates riistää Frankilta lukijan sympatian. Frank ei jää lukijan mieleen kamalan kohtalon kokeneena miehenä eikä edes sinä täysin epäluotettavana retoriikalla kikkailijana, jollainen hän on ollut aiemmin romaanissa, vaan täysin hajuttomana ja mauttomana olmina. Frank käy yhä tylsässä työssään ja on ystävänsä Shep Campbellin sanoin muuttunut myös itse tylsäksi robotti-ihmiseksi:

He was so damn mild! He sat there arranging the crease of his pants over his knees and brushing little flecks of ash off his lap and holding his drink with his pinkie hooked around underneath the glass, for safety. And he has a new way of laughing: a soft, simpering giggle. You couldn't picture him really laughing, or really crying, or really sweating or eating or getting drunk or getting exited – or even standing up for himself.  
(RR, 330.)

Onkin varsin ironista, että tarinoihin lähes pakkomielteisesti suhtautuvan Frank Wheelerin tarinalta riistetään lopussa sen terävin kärki. Lopulta hänen tarinansa muuttuukin ikään kuin jonkun muun omaisuudeksi, kun Milly Campbell alkaa silkasta kertomisen ilosta kerrata tapahtumien kulkua kaikille, jotka suostuvat kuuntelemaan (ks. myös Mullan 2004d): ”I mean, considering it was just about the most horrible thing we've ever been through in our lives. Wasn't it sweetie?” (RR, 326.)

### 3.3 Vieraantuminen

Esikaupunkilaista elämäntyyliä kuvataan usein kulissielämänä, jossa tärkeämpää kuin se, miten oma elämä koetaan, on se, miltä ihmisen elämä näyttää ulospäin. Ihmisten toimintaa ja valintoja ohjaavat sisäisten motiivien sijaan ulkoapäin asetetut velvollisuudet ja sosiaaliset pelit. Myös Yatesin romaani näyttää elämän ikään kuin jatkuvina esityksinä, se on jopa rakennettu klassisen kolminäytöksisen tragedian muotoon eikä ole sattumaa, että se alkaa juuri teatterilavalta (ks. myös Wood 2008).

Yatesin romaanin maailma on kiinnostava suhteessa *simulaation* ja *simulaation aikakauden* käsitteisiin. Kulutuskriittiseen *Situationistinen internationaali* -ryhmittymään kuuluneen ranskalaisen kulttuuriteoreetikon Jean Baudrillardin käsite simulaation aikakausi sisältää näkemyksen, jonka mukaan representaatiota ei enää ole, vaan sen sijaan, että esitykset tai kuvat esittäisivät todellista maailmaa, ne ainoastaan toisintavat ja kommentoivat muita aiempia esityksiä ja kuvia. (Baudrillard 1988, 170.) Simulaation aikakaudella kuva tai esitys ei myöskään tule todellisuuden jälkeen, vaan usein jopa edeltää sitä (emt., 166). Lisäksi simulaation aikakauden ideaan kuuluu näkemys siitä, että myös suuri osa ”todelliseksi” tai ”alkuperäiseksi” maailmaksi mielletystä on pohjimmiltaan erilaisten mallien pohjalta luotua simulaatiota (emt., 175). Niinpä alkuperäisen ja jäljitelmän sekä välittömän ja välitteisen rajat eivät ainoastaan hämärä, vaan alkuperäisen tavoittaminen (ja mahdollisesti koko olemassaolo) muuttuu mahdottomuudeksi (emt., 168).

Yates kuvaa aikaa, jolloin työn tekeminen ei enää pääasiassa pidä sisällään tuotteiden valmistusta tai edes myymistä, vaan on muuttunut joksikin abstraktimmaksi, usein lähinnä työnteon esittämiseksi tai simuloinniksi (ks. myös Ford 2010, 400; Richardson 2010, 10). Työn lisäksi myös sosiaaliset suhteet, kuten romanssit, perhe-elämä ja ystävyysuhteet, näyttäytyvät pikemminkin sosiaalisten suhteiden simulaationa – sisimmiltään onttoina sosiaalisina peleinä ja tietyn käsikirjoituksen mukaan toistuvina kohtauksina eivätkä aitojen ihmisten välisinä kohtaamisina. Tämänkaltaista vaikutelmaa Yates luo muun muassa kuvatessaan, kuinka Wheelereiden ja heidän ystäväpariskuntansa Campbellien vierailuilla on tapana alkaa:

Then came the handshakings, the stately puckered kissings, the sighs of amiable exhaustion –”Ah-h-h”; ”Who-o-o” – suggesting that miles of hot sand had been traveled for the finding of this oasis or that living breath itself had been held, painfully against the promise of this release. In the living room, having sipped their drinks, they pulled themselves together for a moment of mutual admiration; then they sank into various postures of controlled collapse.  
(RR, 57)

Tilanne itsessään ei ole kenties sen teennäisempi kuin monet tosielämänsä tilanteet. Ihmisten välinen kanssakäyminen on täynnä tämän kaltaisia rituaaleja, joihin on omat kaavansa. Sen sijaan tapa, jolla Yates esittää tilanteen lukijalle saa nämä rituaalit näyttämään tyhjiltä esityksiltä, joita toistetaan vain tavan vuoksi ilman, että ne pitävät sisällään todellista ilahtumista toisten tapaamisesta. Kanssakäymisen sisältämien liioittelun osoittaminen ja sen vaikutelman luominen, että kohtaamisen osaset ovat tarkkaan ennakkoon harjoiteltuja ja harkittuja (”controlled collapse”) luovat teennäisen vaikutelman. Koska lukija epäilee, etteivät Wheelerit ja Campbellit ole odottaneet kohtaamista kuin nääntymäisillään oleva aavikkomatkaaja odottaa keidasta, vaikka heidän käytöksensä niin antaa olettaa, alkaa lukija helposti epäillä, sisältyykö kohtaukseen lainkaan aitoja tunteita.

Toisaalta taas voidaan ajatella, että tämänkaltaiset rituaalit ovat tärkeä osa sosiaalista kanssakäymistä ja olennainen tekijä sosiaalisuudesta saatavan ilon tuottamisessa. Tällöin myös lukijalla (mikäli hän pitää sosiaalisuudesta ja siihen sisältyvistä rituaaleista) on uhkana joutua kertojan ironian kohteeksi. On kuitenkin huomattava, että *kaikki* romaanin sisältämät ihmisten väliset kohtaamiset näyttäytyvät samanlaisina onttoina esityksinä, mistä syntyy vaikutelma, etteivät tämänkaltaiset esitykset ja rituaalit ole vain *osa* ihmisten välistä kanssakäymistä, vaan että ihmisten välinen kanssakäyminen koostuisi pelkästään niistä. Richard Fordin (2010, 399) mukaan Yates kuvaakin erityisen osuvasti tietokoneajan (joka teoksen tapahtuma- ja kirjoitushetkillä ottaa vasta ensiaskeliaan) viehtymystä tyhjiin kommunikaatioon. Yatesin henkilöahmoille, erityisesti Frankille tuntuu olevan tärkeämpää se, miten puhutaan kuin se tarkoitetaanko sanoilla oikeasti jotakin. Seuraava romaanissakin esiintyvä repliikki näytelmästä *Kivettynyt metsä* voisikin toimia vaikka koko romaanin mottona: ”*Yes, brains without purpose; noise without sound; shape without substance –*” (RR, 8).

From time to time when he felt he'd made a trenchant point he would wheel and stare at her in triumph;

then it would be her turn to talk, while he walked and nodded, and when her turn was over their looks would meet exultantly again. Sometimes there was a glint of humor in these embraces of the eye: I know I'm showing off, they seemed to say, but so are you, and I love you.

And what did it matter? The very substance of their talk, after all, the message and the rhyme of it, whatever else they might be saying, was that they were going to be new and better people from now on. (RR, 126.)

Sillä ei ole merkitystä johtavatko sanat tekoihin tai uskotaanko niitä edes täysin. Sanojen ei ole tarkoitus kertoa henkilöhahmojen sisäisistä tuntemuksista, vaan olennaisinta on keskustelu itsessään tapahtumana. Sen avulla henkilöhahmot vakuuttelevat itselleen ja toisilleen olevansa ainakin hetken parempia ihmisiä verrattuna naapurustonsa muihin asukkaisiin sekä aiempaan itseensä (ks. myös Mullan 2004b). Samoin vaikuttaa olevan usein Frankin sisäisen puheen kohdalla. Sen tarkoituksena ei ole jäsentää kokemusta tai eritellä tunteita. Usein pikemminkin päinvastoin, kerta toisensa jälkeen Frank vakuuttelee itselleen mielessään, että huolimatta siitä, mitä tuntee, hän voi olla se ihminen, joka haluaisi olla. Lukijan onkin helpompi uskoa Frankia silloin, kun tämän kerrotaan olevan epä tietoinen siitä, mitä hän tuntee: ”He couldn't even tell whether he was angry or contrite, whether it was forgiveness he wanted or the power of forgive.” (RR, 31.) Sen sijaan tarkoin nimetyt tuntemukset tai identiteetit kiinnittävät huomion ainoastaan siihen, miten nämä nimetään ja samalla aito tunne vaikuttaa häviävän niiden taustalta. Niistä tulee ainoastaan tyhjiä sanoja.

Chris Richardson tarkastelee artikkelissaan ”The empty self in *Revolutionary Road* or: How I learned to stop worrying and love the blonde” Yatesin romaania ja siitä tehtyä Sam Mendesin filmatisointia (2008) Judith Butlerin *performatiivisuuden* käsitteen valossa. Performatiivisen identiteettikäsitteen mukaan ei ole olemassa mitään puhdasta minuutta, jota ihmisen toiminta heijastelisi, vaan toiminta itsessään rakentaa identiteettiä (Richardson 2010, 6). Frank on hyvin itsetietoinen siitä, miltä hänen toimintansa näyttää ulospäin ja millaisen vaikutelman hän itsestään antaa. Hänen kerrotaan harjoitelleen sytyttämään tupakkansa niin, että palava tulitikku luo hänen kasvoilleen dramaattisen ilmeen. Mentyyään töihin Knoxin konttorikoneyhtiöön hän kehittää itselleen erityisen ”toimistokävelyn”, jonka on tarkoitus ilmentää hänen viileän piittaamattomaa suhtautumista työhönsä. Richardson (emt., 11) käyttää Frankin käytöksestä Butlerin termiä *alkuperätön imitaatio*. Sen sijaan, että Frank käytöksellään ilmentäisi jotakin, mitä hän jo on, hän ikään kuin imitoi sellaista versiota

itsestään joksi hän haluaisi tulla (emt., 11–12).

Performatiivisuuden käsitteen valossa toive tulla toiminnan kautta omaksi ihanneihmisekseen on kuitenkin ongelmallinen. Jos pysyvän identiteetin olemassaolo kielletään, ei tietynlainen toiminta tuo ihmistä lähemmäksi omaa ihannettaan, eikä myöskään osoita, että hän olisi jo onnistunut tulemaan omaksi ihannekuvakseen itsestään. Frank ja April tuntuvat kuitenkin uskovan, että olisi mahdollista tavoittaa jokin puhdas minuus, joka ei ole kiinni vain ihmisen toiminnassa. Frank suuttuu vaimolleen tämän sanoessa rakastavansa Frankia silloin, kun tämä on kiltti: ”Don't *say* that. Christ's sake, you don't 'love' peple when they are 'nice'. Don't you see that's the same as saying ' What's in it for me?'” (RR, 47. kursiivi ap.) Frank kenties toivoo, että April näkisi jonkin syvemmän frankiyden, joka ei ole teoista riippuvaista, ja rakastaisi tätä. Kuitenkin hän tuntuu samaan aikaan pelkäävän, ettei toista tai todellista Frankia ole olemassakaan. Kenties tästä syystä hän myös vastustaa vaimonsa ehdotusta lähteä Pariisiin ”etsimään itseään” (ks. myös Richardson 2010, 14).

”Don't you see? Don't you see the whole idea? You'll be doing what you should've been allowed to do seven years ago. You'll be finding yourself. You'll be reading and studying and taking long walks and thinking. You'll have time to find out what it is you want to do, and when you find it you'll have the time and the freedom to start doing it.”

And that, he knew, as he chuckled and shook his head, was what he'd been afraid she would say. He had a quick disquieting vision of her coming home from a day at the office – wearing a Parisian tailored suit, briskly pulling off her gloves – coming home and finding him hunched in an egg-stained bathrobe, on an unmade bed, picking his nose.  
(RR, 109.)

Frank on vaivihkaa jo luopunut uskomasta, että hän voisi olla jotakin ilman työtään ja esikaupunkia. Hän on rakentanut elämänsä ja identiteettinsä niiden varaan. Hän esitelmöi suu vaahdossa kaikesta siitä kulttuurisesta rappiosta, jota ne edustavat, mutta pikemminkin siksi, että pystyy rakentamaan aihetta ruotimalla minuuttaan kuin siksi, että inhoaisi tuota kulttuuria täydestä sydäimestään.

Ideaa, että olisi olemassa jokin todellinen minä ja että se voitaisiin tiettyjen tekojen kautta saavuttaa Richardson (2010; 10, 14) pitää erityisen tyypillisenä mainosten ja visuaalisuuden kyllästäväksi sotien jälkeiselle ajalle. Identiteettiä rakennetaan ja ilmennetään kulutustottumuksilla ja muilla ulkoisilla keinoilla suhteessa visuaalisen kulttuurin tarjoamiin

kuvastoihin. 1960-luvulla Baudrillardin kanssa situationistiliikkeessä toiminut ranskalainen Guy Debord nimesi tämän mainosten ja kaupallisen populaarikulttuurin läpäisemän maailman *spektaakkelin yhteiskunnaksi*. Spektaakkellilla viitataan tässä yhteydessä erityisesti mainosten visuaalisuuteen, mutta myös muihin ulkoisesti näyttäviin kuviin ja kuvastoihin, joiden suhde todellisuuteen on Debordin mukaan vääristävä. (Seppänen 2001, 58–60.) Spektaakkelin kuvasto on valheellisuuden lisäksi kuitenkin myös houkutteleva ja siksi niin ”vaarallinen”. Janne Seppänen (2001, 64) kirjoittaa: ”Spektaakkeli siis laittaa ihmisen tavoittelemaan jotain sellaista mitä hän ei ole, mutta mitä hänen ideaaliminänsä ja todellisen minänsä väliin avautuva jännite viettelee hänet olemaan. Näin hän vieraantuu itsestään.”

Ulkoisesta olemuksestaan äärimmäisen itsetietoinen Frank, joka on vienyt itsetietoisuutensa jo lähes uuteen ulottuvuuteen ja tuntuu jopa ”esivälittävän” ja retorisesti muokkaavan sisäistä puhettaankin (ks. tämän työn luku 3.1), onkin alkanut jo vieraantua itsestään. Frankin tunteet esitetään usein sitä kautta, mitä hänen peileistä tai ikkunoista heijastuvat kasvonsa kertovat. Näiden kautta lukijalla on ajoittain pääsy Frankin sisäistä puhetta luotettavammalta vaikuttavaan tietoon siitä, mitä tämä todella tuntee. Aprilin muistuttaessa Frankin kertoneen tälle osaavansa ranskaa ja tuntevansa Pariisin Frank pyrkii vakuuttelemaan itselleen, etteivät väitteet varsinaisesti ole valheita. Kertojan mukaan Frankin kasvot kuitenkin paljastavat jotakin aivan muuta: ”If he'd looked at the window at that moment he would have seen the picture of frightened liar.” (RR, 131.) Frankia tekee tässä kohdin mieli syyttää sekä vaimolleen, lukijalle että mahdollisesti myös itselleen valehtelusta. Ensimmäiseen hän varmasti onkin syyllinen, mutta kaksi jälkimmäistä osoittautuvat ongelmallisiksi, mikäli nähdään mahdollisena, että Frank ei tunnista pelästymisen tunnetta itsessään ja että hän vilpittömästi uskoisi myös näkemykseensä, jonka mukaan ei ole valehdellut. Pelkästään tämän kohdan perusteella päätelmä tuntuisi melko kaukaa haetulta, mutta teoksessa on myös aiempi kohta, jossa Frankin ajatukset ja tiedostetut tunteet vaikuttavat olevan epäsynkroniassa hänen ilmeidensä kanssa:

The black kitchen window gave him a vivid reflection of his face, round and full of weakness, and he stared at it with loathing. That was when he remembered something – and the thought seemed to follow rather than precede the stricken look it caused on his mirrored face – something that shocked him and then filled him with a sense of ironic justice. The face in the glass, again seeming to anticipate rather than reflect his mood, had changed now from a look of dismay to a wise and bitter smile, and it nodded at him several times.

(RR, 66.)

Loputtomien esitystensä myötä Frankista on tullut ikään kuin simulaation ruumiillistuma. Hän on keskittynyt niin paljon siihen, miltä näyttää ulospäin, että jopa tiedostamattomien ja kontrolloimattomien ajatusten kohdalla ajatuksia ilmentävä ulkoinen merkki tai kuva (Frankin ilmeet) alkavat edeltää sitä, mitä ne kuvastavat.



## 4 Amerikkalainen unelma – kuvan ja todellisuuden välinen kuilu

the sun had fallen below the horizon, but still lit the sky in an orange chemical streak more beautiful than nature  
(*US*, 201.)

Viimeisessä käsittelyluvussani tarkastelemani teemat liittyvät ongelmiin, joita toiseuden tavoittaminen synnyttää sekä siihen kuiluun, joka kuvan ja todellisuuden väliin jää. Teoreettisena kehyksenä käytän Freudin psykoanalyttisiin teorioihin pohjaavaa kulttuurintutkimusta, minkä lisäksi tarkastelen miten tämä tematiikka rakentuu suhteessa kohdeteosteni kerrontaan.

Peter Brooks viittaa kirjassaan Freudin esittämään ajatukseen halun kohteesta jonain, joka on tuomittu jäämään saavuttamattomiin. Saavuttamattomuus perustuu erityisesti siihen, että koska halu rakentuu ihmisen mielessä kohdistuu se aina asian ideaan tai kuvaan, ja näin ollen halun kohde on aina myös jossakin määrin kuvitteellinen. Halu voidaan ikään kuin projisoida johonkin fyysisen maailman henkilöön tai asiaan, mutta koska asia ei milloinkaan voi tulla omaksi kuvakseen, on itse halun kohde ikuisesti saavuttamattomissa. (Brooks 1993, 100.)

Koska halun kohde, joka kulttuurissamme on useimmiten naisen ruumis, on aina ennen kaikkea idea tai kuva, se muuttuu aktiivisen subjektin sijaan objektiksi (Mulvey 1975, 7). Niinpä haluaminen on usein toiseuttavaa toimintaa, jossa aktiivinen haluaja heijastaa merkityksiä passiiviseen halun kohteeseen, jonka osaksi jää kantaa näitä merkityksiä (Brooks 1993, 1; Mulvey 1976, 7). Susan Stewartin (1993/1996, 115) mukaan halun kohteena onkin usein idealisoitu ruumis, joka nähdään ennen kaikkea ulkoisena kuorena ja voidaan hahmottaa näin myös kokonaisuutena toisin kuin oma, kokemuksellinen ruumis, joka käsitetään fragmentaarisesti kokoelmana yhteensovittamattomia osia.

## 4.1. Toinen

Romaani *The Virgin Suicides* rakentuu hyvin pitkälti toiseuden problematiikan ympärille. Romaania kertova poikajoukko ja sen lisäksi koko esikaupunkilainen yhteisö tarkkailevat Lisbonin sisaruksia ja palauttavat näiden kuoleman jälkeen mieleensä muistoja tytöistä. Vaikka sisarukset ovat koko romaanin aihe ja yhteisön mielenkiinnon kohde, he pysyttelevät silti lukijalle, kertojille ja muille esikaupungin asukkaille toisen asemassa. He ovat naapuruston tarkkailun kohteena ja kertomuksen keskiössä, mutta heidän näkökulmaansa ei missään vaiheessa tavoiteta. Samalla, kun heistä tehdään tarkkailun kohteita, tulee heistä myös itsenäisten toimijoiden sijaan objekteja. Tässä alaluvussa tarkastelen, miten Eugenidesin romaanissa toiseutta rakennetaan kerronnallisten keinojen avulla ja millaisia temaattisia tulkintoja toiseutta synnyttävä kerronnallinen ratkaisu herättää.

Lukijalle ei missään vaiheessa paljasteta, keitä kertovan me-proniminin taakse tarkalleen ottaen kätkeytyy. Sen sijaan tiedämme, keitä kertovaan joukkoon ei ainakaan kuulu. *Me* sulkee ulkopuolelleen aikuiset ja alueella asuneet tytöt, mutta myös osan niistä pojista, jotka ovat kertojien ikätovereita. Selkeästi ulkopuolelle jää esimerkiksi kaikkien tyttöjen ihailema Trip Fontaine, joka ”vain kahdeksantoista kuukautta ennen itsemurhia oli kuoriutunut pikkupojasta nuoreksi mieheksi” ja joka hetken aikaa tapaa Lux Lisbonia. Hän on saanut kosketuspintaa sellaisiin asioihin, jotka ovat kertovalle joukolle vielä kertomuksen tapahtumahetkellä kiehtovia ja kaukaisia mysteereitä, kuten aikuisuus, seksi, tytöt ylipäättään ja erityisesti Lisbonin sisarukset. Toiseus rakentuukin teoksessa monessa suhteessa kertojien tietämättömyydestä käsin. He näkevät maailman omasta naiivista näkökulmastaan, josta tarkasteltuna sen kaltaiset elämän suuret mysteerit kuin kuolema ja seksi sekä jossain määrin myös aikuisten maailma ovat auttamattoman vieraita ja siksi niin kiehtovia.

Suhteessa Lisbonin sisaruksiin *me* jää, paria poikkeusta lukuunottamatta, aina tarkkailijan asemaan ja tietyn etäisyyden päähän tarkkailtavista tytöistä. Tripin viedessä Luxin koulun tanssiaisiin hän lupaa hankkia myös tämän sisarille seuralaiset:

That was how a few of us came to take the girls on the only unchaperoned date they ever had. – –  
Running twenty-yard intervals, gasping for breath, in clumsy pads and unclean athletic socks, we each

tried to convince Trip Fontaine to pick us.  
(*VS*, 115.)

Osa *meistä* pääsee viemään tytöt tanssiaisiin, mutta tanssiaisten koittaessa nämä onnekkaat eivät enää lukeudu osaksi kertovaa pronominia:

Left out, we watched the boys drive up. Parkie Denton's yellow Cadillac floated down the street, the boys suspended in the car's inner atmosphere. Though it was raining, and the windshield wipers were going, the car's interior had a warm glow. As they passed Joe Larson's house, the boys gave us a thumbs-up.  
(*VS*, 119.)

Myöhemmin tanssiaisissa kertova *me* näkee Lisbonneiden ja näiden seuralaisten saapumisen: ”We had arrived with our own dates by then, and danced with them as though holding mannequins, looking over their chiffon shoulders for the Lisbon girls.” (*VS*, 126.) On jossain määrin epäselvää, onko tämä tanssiaisissa siskoksia tarkkaileva kertova joukko sama kuin se, joka katseli, kuinka tyttöjen seuralaiset menivät sisälle Lisbonneiden taloon. Ovatko he ehtineet hakea omat daaminsa ja saapua koululle sillä välin, kun pojat ovat olleet sisällä Lisbonneiden talossa ja matkanneet sisarusten kanssa tanssiaisiin? On myös hyvin mahdollista, että tanssiaisissa tilannetta tarkkailevat eri henkilöt kuin Lisbonneiden talolla. Tilanteita tarkkaileva *me* ei selvästikään ole mikään tietty, kiinteä aina samoista yksilöistä koostuva joukko, vaan määrittyy siten, että se pysyy aina etäisyyden päässä Lisbonnin sisaruksista (ks. myös Shostak 2009).

Feministinen elokuvateoreetikko Laura Mulvey kirjoittaa artikkelissaan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) elokuvakatsojan nautinnon pohjautuvan erityisesti siihen, että sekä elokuvien esitystekniikka ja -tavat (pimeä elokuvateatteri ja valkokankaalta hohtava valo) että elokuvien käyttämät kuvakulmat korostavat rajaa katsojan maailman ja katsottavan maailman välillä. Tämä nautinto on Mulveyn mukaan ennen kaikkea seksuaalista, voyeuristiseen asetelmaan perustuvaa nautintoa, joka kumpuaa siitä, että katsoja pääsee kohteen tietämättä kurkkimaan sisälle yksityiseen, salattuun maailmaan. (Mulvey 1975, 9.) Se nautinto, jota Eugenidesin kertojat saavat tyttöjen tarkkailemisesta syntyykin pitkälti etäisyyden mahdollistamasta voyeuristisesta katsomisesta, ja he olettevat katsomisen olevan lähinnä yksisuuntaista. Kuullessaan tyttöjen kommentoineen naapureidensa taloja ja elämäntapoja matkalla koulutanssiaisiin kertojat vasta ymmärtävät, että tytöt ovat yhtälailla katsoneet myös

heitä: ”As houses passed they had something to say about the families in each one, which meant that they had been *looking out* at us as intensely as we had been *looking in*.” (VS, 123–124 kursiivi EL). Poikien tarkkaillessa tyttöjä kerrottu maailma jakautuu ikään kuin kahtia – maailmaan, jossa kertojat sijaitsevat ja *josta* Lisbonin sisaruksia katsotaan sekä siihen maailmaan, jossa Lisbonin sisarukset ovat ja *johon* katsotaan.

Eugenidesin romaanissa on lukuisia katsetta ja katsomista kuvaavia kohtia – kertojat tarkkailevat Lisbonin sisaruksia koulussa, kadulla ja tilaisuuden tullen kurkkivat sisään jopa heidän ikkunoistaan. He toivovat, että katsomalla tarpeeksi tarkasti sisarusten yksityiseen maailmaan he voisivat myös päästä perille heidän mielensä sisällöstä ja saada selville keitä Lisbonin tytöt oikeasti ovat ja mitä he ajattelevat. Tämän lisäksi kertojat tuntuvat uskovan, että tarkkailemalla Lisbonin sisaruksia tarpeeksi pitkään he pääsevät tyttöjen itsensä lisäksi selville elämän suurista mysteereistä, seksuaalisuudesta, rakkaudesta ja jopa kuolemasta. Kertojille sisarukset tuntuvat sijaitsevan jossakin eri maailmojen välimaastossa – he ovat samalla heidän kaksoisolentojaan ja vastakohtiaan, samaan aikaan kertojat vietelleitä halun kohteita ja ylimaallisia olentoja, joilla on tietoa tuonpuoleisesta ja joiden kohtalo heijastelee kokonaisen maan ja kansakunnan kohtaloita (ks. myös Collado-Rodríguez 2005, 36).

Peter Brooksian mukaan erotisoiva katse perustuu halulle tuntea katseen kohde, joka kulttuurissamme usein on naisen ruumis, ja löytää sitä koskeva totuus. Tämä halu on läheistä sukua maailmaan ja sen perimmäisiin kysymyksiin suuntautuvan tiedonjanon kanssa. Niinpä naisesta tuleekin usein elämän tuntemattoman puolen kuva ja maailman perimmäisten mysteerien symboli ja näin ollen myös jotakin, josta miehet haluavat koko elämänsä päästä perille. (Brooks 1993, 97–99.) Debra Shostak (2009, 814–815) huomauttaa, että Eugenidesin kertojat yhdistävät Lisbonin sisarukset ennen kaikkea seksuaalisuuteen, kuolemaan ja uskonnollisuuteen – niihin elämän osa-alueisiin, joita pidetään kaikista tuntemattomimpina, kiehtovimpina ja usein mahdottomina selittää pelkällä järjellä. Myöskään Lisbonin sisarusten itsemurhien selittämiseen eivät tunnu riittävän pelkät järkisyyt, vaan kertojat näkevät niissä jotakin suurempaa ja mystisempää. He sanovat yrittäneensä ensin hyväksyä yleiset selitysmallit, joiden mukaan Lisbonin sisarusten itsemurhat olisivat johtuneet samoista syistä kuin muidenkin nuorten itsemurhat, mutta selitys ei tunnu heille riittävältä.

For a while we tried to accept the general explanations, which qualified the Lisbon girls' pain as merely historic, springing from the same source as other teenage suicides, every death part of a trend. We tried to go back to our old lives, to let the girls rest in peace, but a haunted quality persisted about the Lisbon house, making us see, when ever we looked, a flame shape arcing from the roof, or swinging in an upstairs window. Many of us continued to have dreams in which the Lisbon girls appeared to us more real than they had been in life, and we awoke certain that their scent of the next world remained on our pillows.  
(*IS*, 238.)

Shostakin mukaan kertojien pyrkimyksissä ei todellisuudessa ole koskaan ollut sisarusten näkökulman saavuttaminen, vaan he haluavat kertoa oman tarinansa, jossa Lisbonin tytöt toimivat vain heidän oman halunsa kohteina ja vertauskuvina. Shostak näkeekin tyttöjen ja heidän kuolemansa myyttillistämisen kielivän pohjimmiltaan kertojien narsistisesta näkökulmasta. Näkemällä tapahtumat enteinä jostakin suuremmasta, sen sijaan, että ne olisivat selitettävissä psykologisin perustein ja tyttöjen omasta elämästä käsin, kertojat ikään kuin omivat heidän tarinansa. Tarjoamalla tytöille aseman historiallisina henkilöinä myyttisten olentojen sijaan kertojat joutuisivat myös hyväksymään heidän asemansa aktiivisina subjekteina, eikä vain merkityksiä kantavina objekteina. (Shostak 2009, 826.)

Mulveyn (1975, 7) mukaan voyeuristinen katse toiseuttaa kohteensa ja tekee tästä objektin, joka sen sijaan että rakentaisi itse merkityksiä ja olisi aktiivinen toimija on passiivinen merkitysten kantaja. Katse jää yksisuuntaiseksi ja katsojalle annetaan merkityksellistäjän rooli. Lisbonin sisarukset ovatkin ennen kaikkea kertojien halujen ja haaveiden inspiraation lähteitä ja heijastuspintoja, eivätkä niinkään itsenäisiä subjekteja ja toimijoita. Kertojat tulkitsevat katseen kohteena olevaa Lisbonin sisarusten maailmaa ja tyttöjen elämää, lataavat niihin merkityksiä sekä peilaavat tyttöihin omia tunteitaan ja kokemuksiaan. Sen sijaan kaikki tulkinta ja merkityksellistäminen ja pitkälti myös Eugenidesin romaanin lukijalle välittämät varsinaiset kokemukset ovat peräisin siitä maailmasta, jossa katsominen tapahtuu ja jonka kertojat hahmottavat pitkälti katsottavasta maailmasta erilliseksi. Romaanin lopussa kertojat toteavatkin:

It didn't matter in the end how old they had been, or that they were girls, but only that we had loved them, and that they hadn't hear us calling, still do not hear us, up here in the tree house, with our thinning hair and soft bellies, calling them out of those rooms where they went to be alone for all time, alone in the suicide, which is deeper than death, and where we will never find the pieces to put them back together.  
(*IS*, 248–249.)

Mulvey viittaa artikkelissaan lännenelokuvistaan tunnetun Budd Bottichierin näkemykseen naisen perinteisestä roolista elokuvissa:

What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance.  
(Mulvey 1975, 11.)

Eugenidesin romaania onkin ajoittain kritiikeissä syytetty soviniismista ja misogynisestä näkökulmasta. Tämänkaltaiset syytökset kuitenkin sivuuttavat sen seikan, että juuri idealisoivan, mutta samalla tytöt objekteiksi tekevän näkökulmansa vuoksi kertojat epäonnistuvat pyrkimyksissään saavuttaa perimmäinen totuus. Heidän oma sokeutensa ja narsisminsa saa heidät tulkitsemaan tyttöjen viestit väärin ja jättää heidät ikuisiksi ajoiksi omien muistojensa vangeiksi. (Ks. myös Shostak 2009, 827–828.)

Nuorimman sisaren, Cecilian itsemurhan myötä sisaruksista tulee pojille todellinen pakkomielle ja ratkaistava mysteeri. Tästä mysteeristä he pyrkivät pääsemään selville ennen kaikkea tarkkailemalla tyttöjä: ”we felt that if we kept looking hard enough we might begin to understand what they were feeling and who they were” (*VS*, 63–64). Brooks (1993, 88) huomauttaa, että kulttuurissamme katsetta on pidetty ensisijaisena tiedonlähteenä ja kanavana, jolla ulkomaailmasta saadaan tietoa; sitä on perinteisesti pidetty kaikista objektiivisimpana tapana saada tietoa, mutta samalla se myös vahvasti objektisoi kohteensa (emt., 96). Katseen objektiivisuus on kuitenkin mitä suurimmissa määrin harha, sillä katsominen tapahtuu aina jostakin näkökulmasta (sekä fyysisestä että mentaalista) eikä katsomisessa ole myöskään kyse pelkästä valon ja varjon kulkeutumisesta verkkokalvolle, vaan hyvin suuri osa siitä tapahtuu mielessä, joka valikoi sen, mitä nähdystä varsinaisesti havaitaan ja miten nähty tulkitaan (Seppänen 2001, 95–96).

Romaanin *The Virgin Suicides* alussa kerrotaan, kuinka Lisbonin perheen luo illalliselle päässyt Peter Sissen kuvailee perheen kotia kertojille.

He came back to us with stories of bedrooms filled with crumpled panties, of stuffed animals hugged to death by the passion of girls, of a crucifix draped with a brasserie, of gauzy chambers of canopied beds, and of the effluvia of so many girls becoming women together in the same cramped space.  
(*VS*, 9.)

Näinkin yksityiskohtaista kuvausta on harvoin syytä pitää minään muuna kuin kuvailuna – johon toki vaikuttavat näkökulmat ja painotukset, mutta jonka ensisijainen luenta useimmissa tapauksissa on kuitenkin varsin kirjaimellinen. Kuvausten kohteiden voi olettaa olevan olemassa ja jokseenkin sellaisia, kuin on kuvattu. Myöhemmin kertojien päästessä itse sisälle Lisboneiden taloon he kuitenkin huomaavat Sissenin kuvailujen olevan tuulesta temmattuja.

as soon as we set foot on the hooked rug in the foyer we saw that Peter Sissen's descriptions of the house had been all wrong. Instead of a heady atmosphere of feminine chaos, we found the house to be tidy, dry-looking place that smelled faintly of stale popcorn.  
(*VS*, 25.)

Huolimatta siitä, että Peter Sissenin kuvaus osoittautuu vääräksi ja sen tilalle esitetään todenmukaisempi kuva Lisboneiden talosta, väittäisin, että sekä lukijan että kertojien mieleen jää ensin esitetty yksityiskohtaisempi kuvaus. Samaan tapaan kuin idealisoitu kuva itse sisaruksista jää elämään kertojien mielessä, huolimatta siitä, että he näkevät nämä hetkittäin ilman etäisyyden tuomaa sokaisevaa valoa aivan tavallisina tyttöinä, jää elämään myös kuvaus heidän talostaan täynnä jännittäviä naiseuteen kuuluvia esineitä. Se avaa enemmän tulkinnan ja merkityksellistämisen mahdollisuuksia ja tuntuu kertovan enemmän Lisbonin sisaruksista henkilöinä, tai vastaa ainakin paremmin sitä kuvaa, joka heistä muussa teoksessa muodostetaan.

Eugenidesin romaanin kertojille sillä ei lopulta vaikutakaan olevan merkitystä, mitä asiat todellisuudessa sellaisenaan ovat, vaan tärkeämmäksi muodostuu se, mitä merkityksiä niihin voidaan liittää ja mitä merkityksiä niistä voidaan lukea. Lisbonin sisarusten itsemurha valjastetaan naapurustossa erilaisten yhteiskunnallisten huolenaiheiden symboliksi ja kuvaksi. ”The Lisbon girls became a symbol of what was wrong with the country, the pain it inflicted on even its most innocent citizens.” (*VS*, 231.) Naapuruston jäsenten selitysmallit sisarusten itsemurhalle tulevatkin lopulta kertoneeksi enemmän sanojistaan ja heidän maailmankuvastaan kuin itse sisaruksista. Seurakunnan pappi Isä Moody selittää tapahtunutta puuttuvalla jumalasuhteella. Herra Conley, naapuruston ainoa kommunisti, syyttää tapahtuneesta kapitalismia. Tohtori Hornicker uskoo syyn löytyvän serotoniinitasoista.

Brooks esittää, että fyysisen ruumiin kuvaus kertovissa taiteissa pitää aina sisällään kulttuurin ja luonnon välisen jännitteen ja kuilun. Luontoa edustava materiaallinen ruumis saa

merkitsijän roolin, joka kantaa ja johon heijastetaan kulttuurisia merkityksiä. (Brooks 1993, 1.) Christian Long tarkastelee artikkelissaan romaanin *The Virgin Suicides* filmatisointia (ohj. Sofia Coppola, 1999) ekokriittisestä näkökulmasta ja sanoo elokuvan rakentavan vertauksen Lisbonin sisarusten ja luonnon välille. Hänen mukaansa kertojien Lisbonin sisaruksista muodostama idealisoitu ja mystifioitu kuva muistuttaa sitä luontokuvaa, jolle esikaupunkien idea pitkälti rakentuu ja joka on vallitseva nykyisessä kulttuurissamme. Sekä Lisbonin sisarukset (kertojien näkökulmasta) että luonto ovat ihannoinnin kohteita ja edustavat puhtautta ja viattomuutta, mutta idealisoinnin lisäksi niitä halutaan myös hallita. (Long 2011, 360.)

Eugenidesin romaanissa luontoa edustavat erityisesti esikaupungin katujen varsilla kasvavat jalavat, joita kaupungin työntekijät käyvät kaatamassa estääkseen jalavissa pesivän jalavataudin leviämisen. Jalavia istutettiin (myös reaali maailman) esikaupunkien katujen varsille ja kaupunkien puistoihin runsain mitoin ennen kuin huomattiin, että jalavakirvojen levittämä tauti lähti leviämään puissa, jotka oli istutettu lähemmäs toisiaan kuin ne luonnostaan kasvavat (Long 2011, 357). Ihmisen pyrkimys hallita luontoa ja valjastaa sitä omiin esteettisiin tarkoituksiinsa koitui lopulta luonnon turmioksi. Jalavien kohtalossa onkin nähtävissä vahva analogia Lisbonin sisarusten kohtaloon ja siihen, kuinka kertojat jatkuvasti estetisoivat näitä romaanissa.

Esikaupunkilainen yhteisö suree puitaan, kuten se suree myös Lisbonin sisaruksia, mutta Longin (2011, 361) mukaan kumpaakaan ei surra varsinaisesti itseisarvon vuoksi, vaan niiden arvo vaikuttaa olevan jossakin määrin välineellisempi:

People saw their clairvoyance in the wiped-out elms, the harsh sunlight, the continuing decline of our autoindustry. This transformation in thinking went largely unnoticed, however, because we rarely ran into one another anymore. Without trees, there were no leaves to rake, no piles of leaves to burn. Winter snows continued to disappoint. We had no Lisbon girls to spy on.  
(*VS*, 244.)

Naapurusto suree kaadettuja jalavia ja lumettomia talvia esteettisistä sysistä ja koska uskoo niiden katoamisen olevan osasyynä esikaupungin yhteisöllisyyden ja sen myötä koko esikaupunkilaisen idyllin hajoamiseen. Ne nähdään osana luontoa, mutta luonto nähdään ennen kaikkea suhteessa kaupunkiin ja vastakohtana sen levottomuudelle, rähjäisyydelle ja



köyhyydelle. Luonnon tuhoutuminen, Lisbonin sisarusten itsemurhat ja esikaupungin idyllin sortuminen esitetään romaanissa yhtenä vyyhtinä, jossa on epäselvää, mikä on syytä ja mikä seurausta. Lopulta näistä surraan kuitenkin eniten juuri esikaupunkilaisen idyllin ja kertojien oman nuoruuden menettämistä. Jalavien ja tyttöjen kohtalot muodostuvat lähinnä tämän, suuremman menetyksen kuviksi.

Maailmaa selittävät myytit ovat pitkälti hyvin ihmiskeskeisiä – ihmiskunta on saanut osakseen tiettyjä kirouksia, koska ihminen tai ihmisenkaltainen jumala on rikkonut korkeampia voimia vastaan (Segal 2005, 331). Näissä selityksissä ihminen on kaiken mitta ja myös luonnonilmiöt palautuvat lopulta ihmiseen ja ihmiskuntaan. Eugenidesin kertojien tarina ja heidän mytologisoivat ja idealisoivat tulkintansa Lisbonin sisaruksista ja heidän itsemurhastaan palautuvat myös lopulta aina heihin itseensä. Silloinkin kun he pyrkivät ymmärtämään Lisbonin sisarusten kokemusmaailmaa ja kenties kuvittelevat saavuttaneensa jotakin heidän subjektiviteetistaan, he lopulta näkevät vain itsensä. Shostak tarkastelee analyysissään kohtaa, jossa kertojat lukevat Cecilia Lisbonin päiväkirjaa tämän kuoleman jälkeen:

We felt the imprisonment of being a girl, the way it made your mind active and dreamy, and how you ended up knowing which colors went together. We knew that the girls were our twins, that we all existed in space like animals with identical skins, and that they knew everything about us though we couldn't fathom them at all. We knew, finally, that the girls were really women in disguise, that they understood love and even death.  
(*VS*, 43–44.)

Shostakin mukaan tavat, joilla pojat samaan aikaan näkevät tytöt heidän kaksoisolentoinaan ja toisaalta toisina, joilla on tietoa, jota heillä itsellään ei ole, osoittavat heidän kykenemättömyyttään asettua itsensä ulkopuolelle. Tästä kyvyttömyydestä johtuen pyrkiessään tavoittamaan jotakin tyttöjen kokemuksesta he korvaavat sen omallaan. Toisaalta myös oletus tiedosta, jota he uskovat tytöillä olevan, palautuu heihin itseensä. He kuvittelevat Lisbonin sisarusten pitävän hallussaan kaikkea sitä tietoa, joka heitä kiehtoo eniten mutta johon heillä itsellään ei ole pääsyä. (Shostak 2009, 816–817.)

Kertojat käyttävät myös sen kaltaisia sanoja kuin tietää, muistaa tai nähdä varsin leväperäisesti, eikä se, että kertojat tai joku muu romaanin henkilö kertoo tietävänsä, muistavansa tai nähneensä jotakin, takaakaan sitä, että kerrotut asiat pitäisivät paikkansa.

Kertojat saattavat käyttää tietää-verbiä asioista, jotka he oikeasti tietävät faktaksi, asioista, joiden suhteen heillä on väärää tai epävarmaa tietoa sekä asioista, joissa tietäminen tulee lopulta tarkoittaneeksi pikemminkin hyvin vahvaa tunnetta tai intuitiota (kuten silloin, kun kertojat Cecilia Lisbonin päiväkirjaa lukiessaan *tietävät* tyttöjen olevan heidän kaksoisolentojaan). Kertojat voivat myös raportoida näkemistä tai muistamista ilman fyysistä näkemistä tai muistoa edeltävää kokemusta:

From classroom windows girls watched him, -- and even before he got up they could picture the light dirt stains on each buttock.  
(*VS*, 76.)

And so we learned about their lives, came to hold common memories of times we hadn't experienced  
(*VS*, 42.)

Kertojat eivät lopulta todellisuudessa tunnu edes pyrkivän esittämään asioita objektiivisesti, vaan esittävät puhtaan subjektiivisen näkemyksensä, jossa saadut vaikutelmat ja heidän omat tunteensa ovat faktoja tärkeämpiä.

Shostakin (2009, 824) mukaan lukijalla on kuitenkin mahdollisuus lukea Lisbonin sisarusten tarinaa kertojien tulkinnasta poikkeavalla tavalla, kunhan hän vain tunnistaa kertojien narsismin, epäluotettavuuden ja sen kuinka he kerronnallaan riistävät Lisbonin sisaruksilta aktiivisen toimijan roolin ja objektisoivat nämä. Adam Kelly (2013, 90) huomauttaa Shostakin kuitenkin tässä kohden sivuuttavan sen, että vaikka lukija ei tyytyisi kertojien tulkintaan tapahtumien kulusta ja merkityksestä, ei hän silti myöskään tavoita tyttöjen tulkintaa ja näkökulmaa, sillä vaikka hän ei itse asettuisi tyttöjä tarkkailevien poikien asemaan, jättää kerronta lukijan kuitenkin tarkkailemaan tyttöjä etäältä, eikä päästä häntä näiden mielten sisälle. Tällöin kertojien subjektiivisen tulkinnan tilalle astuu lukijan subjektiivinen tulkinta. Kellyn mukaan asioiden tulkitseminen ja merkityksellistäminen ovatkin aina pohjimmiltaan siinä mielessä narsistista, että tulkitsija ei milloinkaan pääse oman subjektiviteettinsa ulkopuolelle, vaan tarkastelee lukemaansa, kuulemaansa tai näkemäänsä aina omasta näkökulmastaan ja omista lähtökohdistaan ja kiinnostuksenkohteistaan käsin. (Kelly 2013, 90.)

Eugenidesin romaanilla on vahva intertekstuaalinen suhde William Faulknerin novelliin ”A

Rose for Emily” (1930). Molemmissa on käytetty kollektiivista me-kertojaa, ja myös Faulknerin novellissa melko suljettuna näyttäytyvän yhteisön jäsenet kokoavat muistojaan yhteisössä eläneestä ja arvoitukselliseksi jääneestä naisesta. Kuten Eugenidesin romaanissa myös Faulknerin novellissa sen henkilön, jonka tarinaa kerrotaan, näkökulma jää puuttumaan ja sen sijaan, että Emily esitettäisiin novellissa aktiivisena toimijana, on hän jotakin, jota muut kyläläiset pyrkivät tulkitsemaan ja johon he heijastavat erilaisia merkityksiä (Perry 1979, 346–347). Kerronnallinen asetelma tematisoi samalla myös lukijan tulkitsemisprosessin. Kyläläisten tavoin myös lukija pyrkii pääsemään perille siitä, kuka Emily Grierson oli ja miksi juuri hänen tarinansa on kertomisen arvoinen. Faulknerin novellia käsittelevässä analyysissään Menakhem Perry (1979, 64) esittää, että novellin merkitys rakentuu erityisesti sitä kautta, että novellin lopussa lukija joutuu punnitsemaan uudelleen, kuinka valideja ja perusteltuja hänen lukemisen aikana Emilystä tekemänsä tulkinnat olivat. Novelli houkuttelee epäkronologisella rakenteellaan (Perry 1975, 325–326), käyttämillään vertauksilla (emt., 332) ja kuvaamalla kyläläisten arvostavaa, joskin hieman ambivalenttia, suhtautumista Emilyyn (emt., 312–313) lukijaa rakentamaan Emilystä tietynlaista, positiivista kuvaa, joka ei rikkoudu täysin edes silloin, kun lukijalle selviää, että Emily on murhannut miehensä ja elänyt ja nukkunut sen jälkeen vuosia tämän ruumiin kanssa (emt., 326).

Myös Eugenidesin romaanissa tulkinta ja erityisesti tulkinnan subjektiivisuus korostuvat ja sitä kautta kirja tematisoi oman tulkintansa. Romaani tuntuu viekoittelevan lukijaa tekemään paikoin pitkällekin vietyjä tulkintoja sekä lataamaan merkityksiä yksityiskohtiin. Sen kuvasto Neitsyt Marian kuvineen, kuolevine puineen, rapistuvine taloineen ja sarvikorentoparvineen kutsuu lukijaa pohtimaan niissä piilevää symboliikkaa. Juonen rakenne muistuttaa salapoliisikertomusta siinä mielessä, että lukija tietää alusta alkaen lopputuleman (joku kuolee). Niinpä lukija helposti odottaakin, että kuten salapoliisikertomuksista, myös Eugenidesin romaanista olisi löydettävissä myös arvoituksen ratkaisu ja kun ratkaisua ei varsinaisesti ainakaan suorasanaisesti romaanissa kerrota, päätyy lukija metsästäämään romaanista vihjeitä itsemurhan syistä.

Samalla romaani kuitenkin näyttää, kuinka sen kertojahahmot päätyvät umpikujan ja aina vain takaisin itseensä pyrkiessään lukijan tavoin selittämään itsemurhat. Yksikään Lisbonin

sisarusten itsemurhia koskeva selitys ei tunnu tekevän täysin oikeutta heidän tarinalleen eikä lopulta viemään kertojia tai ketään muutakaan lähemmäksi selitystä ja ratkaisua, pikemminkin päinvastoin: ”We did, however, read the corner's report, written in a colorful style that made the girls' deaths as unreal as news.” (*VS*, 221.) Kertojat asettavat lääkärien, toimittajien ja naapuruston muiden asukkaiden itsemurhien selitysyriitykset naurettavaan valoon ja näyttävät kuinka kykenemättömiä nämä ovat näkemään muita mahdollisia selityksiä kuin sellaisia, jotka tukevat heidän omia näkemyksiään maailmasta (ks. myös Kelly 2013, 88–89). Lukija voi syyttää kertojia samasta, kuin nämä syyttävät muita naapuruston asukkaita, mutta joutuu samalla pohtimaan sitä mahdollisuutta, että putoaa itsekin samaan ansaan.

## ***4.2. Nostalgia***

Sotien jälkeinen esikaupunkilainen ideologia ja estetiikka nojaavat pitkälti nostalgiseen näkemykseen amerikkalaisesta pikkukaupungista (Beuka 2003, 156). Esikaupungin asukkaille tarjottiin mahdollisuutta päästä pakoon modernin kaupungistumisen aiheuttamia ongelmia. Luokattomuuden ideaali sekä esikaupungin näkeminen epäpoliittisena yksityisen, ei yhteiskunnallisen, elämän alueena (Newfield 2010, 81–82) pyrkivät palauttamaan ajat, jolloin monimutkaiset kansalliset ja erityisesti kansainväliset poliittiset konfliktit, jotka kulminoituivat maailmansotiin, eivät vielä vaivanneet omissa yhteisöissään eläviä ihmisiä. Historiallisesta näkökulmasta sitä aikaa, johon palaamisen esikaupungin piti mahdollistaa, tuskin oli olemassakaan, mutta ajatus vanhoista kunnan yhteisöllisistä arvoista on vahva.

Linda Hutcheonin mukaan nostalginen muisto tai kuva rakentuukin usein ennen kaikkea epätydyttävänä tai kaoottisena koetun nykyisyyden inspiroimana, ja nostalgisessa muistossa menneisyyteen projisoidaan sellaisia ideaaleja ja ihanteita, joita nykyhetkestä puuttuu. Niinpä nostalginen muisto tai kuva tulee lopulta monessa mielessä kertoneeksi enemmän nykyisyydestä kuin menneestä, sillä nostalgia ei ole niinkään menneisyyden ominaisuus, vaan tapa jolla menneisyyteen suhtaudutaan. Hutcheonin mukaan se, että mennyt aika on todella *mennyttä* aikaa, eikä menneitä kokemuksia voida koskaan saavuttaa sellaisenaan, tekee siitä erityisen otollista maaperää tapahtumien näkemiselle idealisoidussa ja harmonisesti

jäsentyneessä valossa. (Hutcheon, 1998.)

Susan Stewart erottaa nostalgiaa ja kaipausta tarkastelevassa teoksessaan *On Longing* nostalgiset muistot kokonaan ”aidoista” muistoista, joita leimaavat hajanaisuus sekä jatkuva tietoisuus ja ahdistus siitä, ettei muisto, historia tai muu menneen representaatio voi koskaan tavoittaa mennyttä kokemusta sellaisenaan. Nostalginen muisto toimii historian sijasta fiktion tavoin omana autonomisena järjestelmänään. Nostalgisen muiston maailma syntyy nostalgisen muistelun tuloksena ja nostalgisen näkökulman determinoimana sen sijaan, että tämä maailma edes pyrki muistuttamaan menneisyyttä sellaisena kuin se joskus oli. Stewartin mukaan nostalginen muisto luopuukin kokonaan yrityksestä tavoittaa mennyt kokemus tai mennyt maailma autenttisena niiden representaatioissa. Näin muiston referentiksi tulee ainoastaan itse muisto, eletyn menneisyyden sijaan. Niinpä, koska nostalgian maailma on olemassa vain nostalgisessa muistossa, eikä sitä verrata mihinkään tätä muistoa edeltävään maailmaan, se voi olla täydellinen, pysyvä ja aukoton, mikä tosin tekee nostalgian maailmasta Stewartin mukaan mitä suurimmassa määrin fiktiivisen. (Stewart 1993/1996, 22–24.)

Frank Wheeler on muodostanut nuoruusvuosistaan varsin voitokkaan ja romantisoidun tarinan. Siinä hän näkee elämänsä kulminaatiopisteenä ja tähtihetkenä New Yorkissa vietetyt sotien jälkeiset nuoruusvuodet, jolloin hän kokee löytäneensä itsensä ja jolloin hän on ennen kaikkea löytänyt Aprilin, ensimmäisen ja ainoan ”ensiluokkaisen” tytön, joka on ollut hänestä koskaan kiinnostunut. Aprilin häntä kohtaan tuntema kiinnostus todistaa Frankille, että hän on mies eikä mikään pikkupoika enää, ja yhdessä Frankin hieman itseään vanhemmilta miehiltä saaman hyväksynnän kanssa tämä houkuttelee Frankin näkemään myös oman menneen elämänsä menestystarinana, jonka aiemmat vaikeudet ovat olleet eräänlaista alkusoittoa ja pohjustusta hänen nuoruuden kukoistukselleen:

Frank, to his own shy amazement, began to catch up with them; that was a time of wondrously rapid catching-up in many ways, of dizzily mounting self-confidence. The solitary tracer of railroad maps had never hopped his freight, but it had begun to seem unlikely that any Krebs would ever call him a jerk again. The army had taken him at eighteen, had thrust him into the final spring offensive of the war in Germany and given him a confused but exhilarating tour of Europe for another year before it set him free, and life since then had carried him from strength to strength. Loose strands of his character – the very traits that had kept him dreaming and lonely among schoolboys and later among the soldiers – these seemed suddenly to have coalesced into a substantial and attractive whole.  
(*RR*, 21.)

Nuoruudenmuistossaan Frank kertoo olleensa monesti hämmästyneenä ja hämmästyneenä – hämmästyneenä sodan viedessä hänet Eurooppaan ja hämmästyneenä huomattaessaan kasvavansa muiden nuorten miesten veroiseksi. Tämän tapaista hämmennystä voidaan pitää kuitenkin nuoruuteen kuuluvana ja olennaisena osana kasvukertomusta, se on positiivista hämmennystä. Sen sijaan reflektoidessaan ajatuksiaan ja tunteuksiaan kertomuksen nykyajassa Frank Wheelerin on vaikea käsitellä sitä, että hänen kokemuksensa ovat ”vääränlaisia” eivätkä istu siihen, millaisena ihmisenä Frank tahtoisivat itsensä nähdä ja esittää. Niinpä nykyhetken Frankin kohdalla samaan aikaan läsnä ja keskenään ristiriidassa ovat sekä se Frank, joka hän itse haluaisi olla – kunnianhimoinen intellektuelli, joka suhtautuu asioihin rationaalisesti eikä anna esikaupunkilaiselämän pienten vastoinkäymisten hetkauttaa itseään – että se Frank, joka hän ei haluaisi myöntää olevansa – äkkipikainen ja elämäänsä pettynyt mies, joka loukkaantuu, kun hänen vaimonsa ei hehku ylpeydestä kuullessaan hänen saamastaan ylennyksestä.

Hutcheonin (1998) mukaan nostalgia irrottautuu historiallisesta ajasta eikä sitä voida asettaa näin suoraan lineaariseen suhteeseen menneisyyden tai nykyisyyden kanssa, sillä se syntyy näiden kahden vuorovaikutuksessa. Nostalginen kuva tai kertomus tulee näin kertoneeksi jotakin sekä menneestä että nykyisestä olematta kuitenkaan kummankaan suora representaatio. Onkin kuvaavaa, että Frank Wheeler palaa nuoruutensa tarinaan, juuri silloin, kun hän on hämillään ja kiihtynyt, kuten teatteriesityksen ensi-illan jälkeen pyrkiessään vakuuttelemaan, ettei ole sen tyyppinen ihminen, jota harrastelijateatterin esitykset voisivat millään tavalla hetkauttaa:

The important thing, always, was to remember who you were.

And now, as it often did in the effort to remember who he was, his mind went back to the first few years after the war and to crumbling block of Bethune Street, in the part of New York where the gentle western edge of the Village flakes off into silent waterfront warehouses, where the salt breeze of evening and the deep river horns of night enrich the air with promise of voyages.

(RR, 20.)

Frank on romantisoinut kuvan, joka hänellä on nuoruutensa asuinympäristöstä ja samalla myös itsestään ja elämästään. Hänen nykyinen elämänsä on täynnä samankaltaisina toistuvia aamuja, päiviä ja iltoja, eikä hänen asuinympäristönsä – esikaupunki, jossa toisiaan muistuttavat talot seuraavat toinen toistaan – lupaa toivoa muutoksesta. Sen sijaan Frankin

muistoissa hänen asuntoonsa mereltä kantautuvat äänet ja hänen asuinpaikkansa sijainti sataman lähetyvillä olivat lupaus jännittävämmästä tulevaisuudesta ja tulevista seikkailuista. Se nuoruuden Frank, jota Frank itse muistelee, uskoo vielä tähän lupaukseen ja on ennen kaikkea itse ihminen, joka lähtee tilaisuuden tullen epäröimättä matkaan kohti tuntematonta. Kuten jo hyvin tiedämme, nykyisyyden Frank kenties haluaisi myös olla tai ainakin uskotella olevansa seikkailija-Frank, mutta päätyy keksimään mahdollisimman monia tekosyitä, jotta ei joutuisi hyppäämään tuntemattomaan ja myöntymään vaimonsa kaavailemaan muuttoon Eurooppaan. On kuitenkin hyvin todennäköistä, ettei Frank nuoruudessaankaan ole ollut sen kaltainen seikkailija kuin hän keski-ikäisen elämän kynnyksellä muistelee olleensa.

Nostalgisen muiston ajattomuudesta ja omalakisuuudesta seuraa myös se, ettei nostalgisen muiston kohdalla voida tehdä eroa kokevan minän ja kertovan minän välille. Stewartin (1993/1996, 133) mukaan nostalgisessa muistossa henkilö tarkastelee omaa kokemustaan ikään kuin ulkopuolisen silmin, ja kokijan paikalle asettuu nostalgisen muiston kokija, joka ei edellä tätä muistoa ja jonka kokemukset ovat nostalgisen muiston tuottamia. Debra Shostak (2009, 827) esittää *The Virgin Suicidesin* kerrontaa käsittelevässä artikkelissaan, että romaanin kertojien kohdalla etäisyys kokevan ”meidän” ja kertovien ”meidän” välillä näyttää puuttuvan. Kerronta ei haasta heidän nuoruudessaan tekemiä havaintoja ja tulkintoja, vaan pyrkii alusta loppuun säilyttämään näkemyksen Lisbonin sisaruksista myyttisinä olentoina ja näkemään heidän kuolemansa eräänlaisena pyhänä uhrikuolemana. Vaikka myöhempien kokemustensa myötä naiset yleensä eivät ole kertojille samaan tapaan puolikuvitteellisia olentoja kuin esiteini-ikäisinä, he kuitenkin vaalivat Lisbonin sisaruksista tämänkaltaista kuvaa vielä kerrontahetkellä, ollessaan itse jo keski-ikäisiä miehiä.

Mikäli sisarusten elämä olisi jatkunut ja he olisivat kasvaneet kertojien rinnalla aikuisiksi, olisi idealisoitu kuva heistä mitä todennäköisimmin tullut särkymään ja he olisivat jääneet kertojien muistoihin ainoastaan samaan tapaan kuin kuka tahansa heidän koulutoverinsa. Romaanissa on kohtia, joissa kertojat hetkellisesti tajuavat tyttöjen olevan lopulta melko lailla samanlaisia kuin muutkin tytöt eivätkä heidän puheenaiheensa tai toimintansa poikkea varsinaisesti niistä siitä, miten muut nuoret puhuvat tai käyttäytyvät. Onkin hyvin todennäköistä, että hyvin suuri osa siitä magiikasta, jonka kertojat liittävät kohtauksiin, joissa

he tarkkailevat tyttöjen etäältä, on lopulta liittynyt heidän muistoihinsa vasta tyttöjen kuoleman jälkeen.

Lukijalle vaikutelmaa sisaruksista ylimaallisina, lähes jumalattaren kaltaisina olentoina luodaan erityisesti sillä, millaisin vertauksin heitä kirjassa kuvataan. Väittäisin, että useimmat näistä vertauksista eivät synny kertojien mielessä vielä silloin, kun he nuorina poikina tarkkailevat tyttöjä koulun käytävillä ja esikaupungin kaduilla, vaan myöhemmin aikojen saatossa tyttöjen jo kuoltua.

The sisters walked with poise down the halls, carrying books over their chests and staring at a fixed point in space we couldn't see. They were like Aeneas, who (as we translated him into existence amid the cloud of Dr. Timmerman's B.O.) had gone down to the underworld, seen the dead, and returned, weeping on the inside.  
(*VS*, 66.)

Ero kokevan ja kertovan *meidän* välillä puuttuukin kenties juuri sen vuoksi, että hyvin suuri osa kokemuksellisuudesta on lopulta tuotettu vasta jälkeinpäin kertojien muistellessa nuoruutensa tapahtumia ja tunteita. Tuntuu varsin epätodennäköiseltä, että koulupojat ”osaisivat” katsomisen hetkellä tehdä vertauksen antiikin myyttiseen sankariin. Todennäköisempää on, että vertaus rakentuu kertovien, aikuisten ”meidän” mielessä, joiden sanallistamana kohtaaminen välittyy lukijalle. Lisbonin sisarukset ovat varmasti kiehtoneet kertojajoukkoa jo katsomishetkellä ja etenkin sisarensa Cecilian myötä he ovat näyttäytyneet kertojille mysteerinä, kiehtovina ja käsittämättöminä kuin tarustojen hahmot, mutta en usko, että tämä vertaus olisi varsinaisesti ollut kertojien mielessä vielä tyttöjen eläessä.

Monin paikoin uskonnollista ja myyttistä kuvastoa viljelevä kuvaus limittyy tai asettuu rinnakkain paljon banaalimpien vertausten kanssa, kuten kohdassa, jossa kuvataan kuinka ambulanssimiehet kantavat Cecilia Lisbonia paareilla tämän ensimmäisen itsemurhayrityksen jälkeen:

She looked like a tiny Cleopatra on an imperial litter. We saw the gangly paramedic with the Wyatt Earp mustache come out first – the one we'd call ”Sheriff” when we got to know him better through these domestic tragedies – and then the fat one appeared, carrying the back end of the stretcher and stepping daintly across the lawn, peering his police-issue shoes as though looking out for dog shit, though later, when we were better acquainted with the machinery, we knew he was checking the blood pressure gauge. Sweating and fumbling, they moved toward the shuddering, blinking truck. The fat one tripped on a lone croquet wicket. In revenge he kicked it; the wicket sprang loose, plucking up a spray of dirt, and fell with a ping on the driveway. Meanwhile, Mrs. Lisbon burst onto the porch, trailing



Cecilia's flannel nightgown, and let out a long wail that stopped time. Under the molting trees and above the blazing, overexposed grass those four figures paused in tableau: the two slaves offering the victim to the altar (lifting the stretcher into the truck), the priestess brandishing the torch (waving the flannel nightgown), and the drugged virgin rising up on her elbows, with an otherworldly smile on her pale lips. (*VS*, 5–6.)

Sen lisäksi, että vertauskohteiden vaihtelu koirankakan varomisesta Egyptin kuningattareen ja muhkeaviiksisestä seriffistä uskonnolliseen maalaukseen luo kohtauksen vertausten välille tyyllistä epäkongruenssia, myös kohdan kerrontatilanteessa on nähtävissä horjuvuutta. Siinä tuntuvat olevan samaan aikaan läsnä hyvin tarkka, suoraan tapahtumapaikalta välittyvä tilanteen kuvaus ja tilanteessa välittömästi syntyvät vaikutelmat, kertojien myöhemmin saamat tiedot sekä kerronnan sisältämät vertaukset myyttiseen ja uskonnolliseen kuvastoon. (Ks. myös Shostak 2009, 815–816.) Mikään näistä kerronnan kehyksistä ei kuitenkaan hallitse niin, että muista kehyksistä tulisi suoraan sille alisteisia.

Edellä kuvatun kaltaista kertovien ja kokevien ”meidän” äänen ja näkökulman vaihtelua ja horjuntaa tapahtuu läpi romaanin. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, kuinka kertojat ovat sisällyttäneet tarinaansa paljon omia virhetulkintojaan siitä huolimatta, että ne eivät palvele sitä funktiota, jonka he antavat ymmärtää olevan koko tarinan kertomisen motivaattorina, itsemurhien syyn selvittämistä. Michael Griffith (1994, 393) huomauttaakin Eugenidesin romaanista kirjoittamassaan arvostelussa kertojien pyrkimysten selvittää itsemurhan syyt olleen alun alkaenkin lähinnä metaforinen ja todellinen syy, jonka vuoksi he kerta toisensa jälkeen palaavat Lisbonin tyttöjen mysteeriiin, on halu palata heidän omaan nuoruuteensa. Muistellessaan Lisbonin sisaruksia kertojat palaavat ennen kaikkea omiin haaveisiinsa ja nuoruuden itseensä.

Kertojat suhtautuvat varauksella muiden tarjoamiin versioihin tapahtumien kulusta ja muiden selityksiin itsemurhien syistä. He näkevän, että tarina Lisbonin sisarusten itsemurhasta kuuluu ennen kaikkea heille, ei muille naapuruston (aikuisille) asukkaille, ei lehdistön edustajille, ei psykiatreille eikä edes tyttöjen vanhemmille.

Every night the reporters revealed a new anecdote or photo, but their discoveries bore no relation to what we knew to be true, and after a while it began to seem as though they were talking about different people. - - Knowing the rest of the city accepted the news as gospel only demoralized us further. Outsiders, in our opinion, had no right to refer to Cecilia as ”the crazy one,” because they hadn't earned their shorthand by long distillation of firsthand knowledge. For the first time ever we

sympathized with the president because we saw how wildly our sphere of influence was misrepresented by those in no position to know what was going on. Even our parents seemed to agree more and more with the television version of things, listening to the reporters' inanities as though they tell us the truth about our own lives.

(*VS*, 226.)

Kertojat pitävät totuutena sitä versiota Lisbonin sisaruksista ja heidän elämästään, johon he itse uskovat ja jonka he itse ovat muodostaneet ja torjuvat poikkeavat tiedot valheellisina. Tehdessään näin he sivuuttavat omien tietojensa puutteellisuuden, johon muualla romaanissa viittaavat monin paikoin ja uskottelevat omaavansa tapauksesta ensimmäisen käden tietoa, siitä huolimatta, että hädin tuskin koskaan olivat tekemisissä Lisbonin sisarusten kanssa. Tarinasta on kuitenkin tullut heidän tarinansa, ja totuus jota he etsivät liittyikin lopulta enemmän heidän omaan elämäänsä kuin Lisbonin sisaruksiin.

Kellyn (2013, 77) mukaan kaikki sureminen onkin pohjimmiltaan narsistista, sillä toista surtaessa surraan sitä kuvaa tai muistoa toisesta, joka tästä on itselle muodostettu. Niinpä surun kohde on tietystä mielessä aina myös osa surijaa ja osittain myös surijan rakentama (emt.). Eugenidesin romaanissa Lisbonin sisarusten sureminen toimii ikään kuin peilinä, johon kertojat voivat heijastaa surunsa oman lapsuutensa ja nuoruutensa menettämistä. Itsemurhat jakavat kertojien elämän kahtia, ne merkitsevät lapsuuden loppua ja aikuisuuden alkua. Näistä lapsuus nähdään puhtaiden ja vilpittömien tunteiden ja välittömän kokemuksellisuuden aikakautena, kun taas aikuisuus on monimutkaista, epäaitoa ja täynnä pettymyksiä. Hoskin (2007, 214) nostaa Eugenidesin romaanin ja Coppolan filmatisoinnin kantavaksi teemaksi juuri lapsuuden menettämisen. Hänen mukaansa tyttöjen kuolema symboloi ennen kaikkea ajatusta siitä, että siirryttäessä lapsuudesta aikuisuuteen menetetään osa nuoruuden minästä ja että loppujen lopuksi tyttöjen itsensä sijaan nuoruuden minä on se, jota kertojat niin kiihkeästi kaipaavat ja josta he eivät osaa päästää irti vielä aikuisiälläkään (emt., 215).

Lisboneiden itsemurhien nähdään myös merkitsevän esikaupunki-idyllin loppua. Niiden jälkeen naapuruston kerrotaan alkaneen rapistua ja öljykriisin sekä Detroitin autoteollisuuden alasajon aiheuttamien ongelmien levinneen kaupungista myös esikaupunkiin. Talvista tulee lumettomia, viimeisetkin katujen varsilla kasvaneet jalavat kaadetaan ja naapuruston yhteisöllisyys alkaa rapistua:

We got to see how truly unimaginative our suburb was, everything laid out on a grid whose bland uniformity the trees had hidden, and the old ruses of differentiated architectural styles lost their power to make us to feel unique.  
(*IS*, 243.)

Ajasta, joka ajoitetaan alkaneeksi itsemurhista, tulee silmien avautumisen aikakausi. Se paljastaa sekä esikaupungin että elämän todelliset luonteet. Kertojille selviää, ettei todellisuus voi milloinkaan vastata kuvaansa eivätkä haaveet ja ihanteet toteudu milloinkaan sellaisenaan. Idealisoitu kuva Lisbonin sisaruksista ja nostalginen muisto kertojien omasta lapsuudesta voivat kuitenkin jäädä elämään ikään kuin särkymättöminä, sillä lopullisesti menetettyinä ne eivät milloinkaan joudu törmäyskurssille epätäydellisen todellisuuden kanssa.

### **4.3. Halu**

Brooksin mukaan halun kohteen haluttavuus perustuu sille, että halun kohdetta ei täysin tunneta eikä sitä ole täysin paljastettu. Naisen ruumiin peittämiseen ja paljastamiseen liittyvät kulttuuriset koodit ja pelit pohjautuvat pitkälti juuri tähän. Esimerkiksi stripteasen idea ei perustu niinkään siihen, että lopussa kaikki on nähtävillä, vaan itse paljastamisen tapahtumaan. (Emt., 104–105.) Eugenidesin romaanissa hetki, jolloin kertojille paljastuu, millaisia Lisbonin sisarukset oikeasti ovat, kuvataan lähes pettymyksen hetkenä. Tytöt, joiden viattomuutta ja nuoruutta on parikymmentä sivua aiemmin kuvattu vahvasti seksuaalisoiden kuvataan rujoina ja groteskeina olentoina, jotka eivät lainkaan vastaa sitä kuvaa, joka kertojilla on ollut heistä:

They were short, roundbuttocked in denim, with roundish cheeks that recalled that same dorsal softness. Whenever we got glimpse, their faces looked indocently revealed, as though we were used to seeing women in veils.  
(*IS*, 7–8.)

The paneled walls gleamed, and for the first few seconds the Lisbon girls were only a patch of glare like a congregation of angels. Then, however, our eyes got used to the light and informed us of something we had never realised: the Lisbon girls were all different people. Instead of five replicas with the same blond hair and puffy cheeks we saw that they were distinct beings, their personalities beginning to transform their faces and reroute their expressions. We saw at once that Bonnie, who introduced herself now as Bonaventure, had the sallow complexion and sharp nose of nun. Her eyes watered and she was a foot taller than any of her sisters, mostly because of the length of her neck which would one day hang from the end of a rope. Therese Lisbon had a heavier face, the cheeks and eyes of a cow, and she came forward to greet us on two left feet. Mary Lisbon's hair was darker; she had a widow's peak and fuzz above her upper lip that suggested her mother had found her depilatory wax. Lux Lisbon was the only

one who accorded with our image of the Lisbon girls.  
(*VS*, 26.)

Susan Stewartin (1993/1996, 115) mukaan realistisessa taiteessa ihmiskehon esittäminen perustuu aina joko groteskiin liioitteluun tai ideaaliseen liioitteluun; ideaalinen kuvaus korostaa ruumiillista tietoisuutta toisesta ja ruumista ulkoisena kuorena; groteski esitys taas korostaa kehollisuuden kokemusta ja ruumiillista itsetietoisuutta. Kun kertojia sokaissut halu väistyy hetkeksi, tytöistä tulee haluttujen objektien sijasta itsenäisiä subjekteja. Yllä lainattu kohta on ensimmäinen ja yksi niistä harvoista, joissa kertojat todella ovat tekemisissä Lisbonin sisarusten kanssa. Etäisyyden puutteen myötä tytöt menettävät sen salaperäisyytensä ja toiseutensa, joka heitä muualla teoksessa verhoaa. Tällöin näkeminen esitetään puhtaasti fyysisenä näkemisenä, ”our eyes informed us”, sen sijaan, että tapa katsoa rakentaisi kuvia ja niihin liittyviä merkityksiä. Asetelma ei kuitenkaan kestä kauaa, ja kertojat palaavat omaan sokeuteensa. Tyttöjen sijaan he ovat kiintyneitä ennen kaikkea omaan haluunsa ja siihen kuvaan, jonka he ovat tytöistä muodostaneet.

Myös Yatesin romaanin alussa on samankaltainen paljastumisen hetki, jossa todellisuus murskaa toisesta muodostetun mielikuvan. Katsoessaan näytelmän pääosaa esittävää vaimoaan Frank näkee tämän hetken aikaa samoin silmin kuin ensi kertaa tavatessaan tämän, mutta kuva häviää samaan aikaan, kun Aprilin näyttelijänsuoritus alkaa rakoilla:

Nowhere in these plans had he foreseen the weight and shock of reality; nothing had warned him that he might be overwhelmed by the swaying, shining vision of a girl he hadn't seen in years, a girl whose every glance and gesture could make his throat fill up with longing (“*Wouldn't you like to be loved by me?*”), and then before his very eyes she would dissolve and change into the graceless, suffering creature whose existence he tried every day of his life to deny but whom he knew as well and as painfully as he knew himself, a gaunt constricted woman whose red eyes flashed reproach, whose false smile in the curtain call was homely as his own sore feet, his own damp climbing underwear and his own sour smell.  
(*RR*, 13.)

Frank pyrkii päivittäin kieltämään vaimonsa olemassaolon subjektina, jotta voisi korvata tämän sillä ihannekuvalla, jota on tästä joskus elätellyt, mutta sen myötä, kun Frank on tutustunut todelliseen Apriliin tämä kuva on murskaantunut ja se April, jonka Frank joskus halusi on kadonnut iäksi. Frankille Aprilin ei-haluttavuus perustuu erityisesti tämän tuttuuteen. Koska Frank tuntee (tai uskoo tuntevansa) vaimonsa niin hyvin, ettei tätä verhoa enää kiehtova mystisyys, kuten heidän seurustelunsa alkuaikoina, on tämän ruumiillisuus

muuttunut myös groteskiksi, Frankin omaan kehollisuuden kokemukseen vertautuvaksi ruumiillisuudeksi sen sijaan, että se olisi ennen kaikkea ulkoisesti kaunista, kaukaista ja haluttavaa.

Samalla kun Frank on saanut tavoittelemansa tytön hän on lopullisesti menettänyt halunsa kohteen. Eugenidesin kertojahahmot taas menettävät Lisbonin tytöt ikuisiksi ajoiksi, mutta voivat vaalia omaa haluaan elämänsä loppuun asti. Toisin kuin Frankin kuva Aprilista, heidän muodostamansa idealisoitu kuva halujensa kohteesta ei tule ikinä särkymään. Frankin tavoin hekin ovat kuitenkin omien halujensa vankeja ja kyvyttömiä olemaan täysin tyytyväisiä siihen, mitä heillä on:

The only way we could feel close to the girls was through these impossible excursions, which have scarred us forever, making us happier with dreams than Wives.  
(*VS*, 169.)

Kohdeteksteistäni etenkin Yatesin romaanissa halu ja henkilöahmojen kyvyttömyys irrottautua haavekuvistaan näyttäytyvätkin ennen kaikkea kirouksina. Yates asettaa romaanissaan usein rinnakkain henkilöahmojensa mielessään rakentamia yksityiskohtaisia kuvia tilanteista, joiden he toivoisivat toteutuvan ja kuvauksia siitä, kuinka tilanteet lopulta epäonnistuvat vastaamaan niihin sisällytetyjä toiveita ja odotuksia. Romaanin alku, jossa Frank ja April päätyvät teatteriesityksen jälkeen tienpenkalle riitelemään, näyttää päähenkilöiden elämän ja suhteen tilan erityisen ikävässä valossa kontrastoimalla tapahtumat Frankin aiemmin kuvatun täysin toisenlaisen, täydellisen illan mielikuvan kanssa. John Mullan (2004a) huomauttaa juuri näiden henkilöahmojen kuvittelemien ideaalitalanteiden korostavan erityisen tuskaisesti sitä, kuinka kaukana he ovat omasta ihanne-elämästään. Tällöin henkilöahmojen elämän kurjuus syntyy paitsi siitä, millaista se on, ennen kaikkea siitä, millaista se ei ole, vaikka he haluaisivat.

Yatesin henkilöahmojen mielessään muodostamat tilanteet toimivat yleensä ennen kaikkea kuvien tavoin. Ne eivät ammenna heidän aikaisemmista kokemuksistaan, eivätkä sisällä ajatusta siitä, miltä jokin tulisi tuntumaan, vaan perustuvat sille, millainen hyvin jäsentynyt kuva tilanteesta muodostuisi ja ovat näin tietyllä tapaa ulkokohtaisia. Niistä on siivottu pois kaikki ylimääräinen tai mahdollisille häiriötekijöille on löydetty sopiva paikkansa, kuten

kiinteistövälittäjä Helen Givingsin toiveissa siitä, millainen hänen mielisairaana poikansa ensimmäinen vierailu Wheelereiden luona olisi:

The picture kept recurring for days until it was *as real as a magazine illustration*, and she kept improving on it. She even found a place in it for Wheeler's children: they could be playing quietly in the shadows behind the rosebushes, dressed in white shorts and tennis shoes, catching fireflies in Mason jars. And more vivid it grew, the less fault she was able to find with its plausibility.  
(RR, 158. Kursiivi EL.)

Givingsin mielikuvaa verrataan toiseen kuvaan, ei todellisuuteen. Epäilen, että vertaus aikakauslehtien todellisuuteen ei ole kuitenkaan itse Givingsiltä lähtöisin, vaan sen tekee kertoja, joka ironisoi tämän tapaa tiedostamattaan jäljitellä haavekuvassaan lehtien tarjoamaa todellisuutta. Samaan tapaan kuin Frank halveksuu sitä, kuinka Maureen Grube kertoo omasta elämästään tavalla, joka kuulostaa siltä, että Maureen on omaksunut ihanteensa hattaraisista romanttisista komedioista (ks. luku 3.1), myös kertoja pyrkii ivallisesti osoittamaan, etteivät Yatesin romaanin henkilöhahmojen ihanteet lopulta ole heidän omiaan, vaan populaarikulttuurin ja erityisesti mainosten kuvastoista opittuja.

Yatesin henkilöhahmojen haavekuvien asetelmanomaisuus ja ulkokohtaisuus takaavat sen, etteivät tilanteet ikinä voisi toistua sellaisinaan henkilöhahmojen elämässä. Niiden voima perustuu pitkälti niiden visuaalisuudelle ja siihen, että henkilöhahmot tarkastelevat mielessään rakentamiaan tilanteita ikään kuin ulkoapäin. Se mahdollistaa kokonaiskuvan hahmottamisen ja hallitsemisen tavalla, johon ei milloinkaan ole mahdollisuutta tilanteita sisältäpäin tarkasteltaessa. Lisäksi, koska toivekuvien kohdalla olemassa on ensin kuva, voitaisiin ajatella, että haavekuvien toteutuessakin kyse olisi lopulta vain haaveillun tilanteen simulaatiosta (ks. Baudrillard 1988, 166). Tällöin se, että tilannetta edeltänyt haavekuva on ollut olemassa ensin, riistäisi tilanteelta ikään kuin sen autenttisuuden.

Frankin ystävä Shep Campbell on rakastunut Apriliin ja kuullessaan Wheelereiden suunnittelevan muuttoa Pariisiin hän alkaa haaveilla siitä, millaista olisi olla Aprilin kanssa Pariisissa:

But oh God, to be there with April Wheeler. To swing down those streets with April Wheeler's cool fingers locked in his own, to climb the stone stairway of some broken old gray house with her; to sway with her into some high blue room with a redtiled floor; to have the light husky ripple of her laugh and her voice up there ("*Wouldn't you like to be loved by me?*"); to have the lemon-skin smell of her and the

long, clean feel of her when he – when she –oh Jesus.  
(RR, 151.)

Kuva on tarkka ja hyvin visuaalinen niin kauan kuin Shep pystyy pitämään oman kehollisuutensa kuvitelman ulkopuolella. Shep ei kykene muodostamaan mielikuvaa siitä, millaista olisi harrastaa seksiä Aprilin kanssa tai ainakaan sanallistamaan kuvitelmaansa. Tuon kuvitelman olisi sisällettävä myös Shepin kokemus omasta ruumiillisuudestaan eikä sen kuvaamiseen tai kuvittelemiseen kenties ole sellaisia sanoja tai sellaista kuvaa, joka sopisi osaksi idealisoitua kokonaisuutta. Stewartin (1993/1996, 115) mukaan kokemuksellinen ruumiillisuus on tietoisuutta ruumiin eri jäsenistä ennemminkin toisistaan erillisinä osina kuin ruumiin hahmottamista kokonaisuutena ja täten myös aina luonteeltaan groteskia.

Kun Shep vihdoinkin saa Aprilin juopotteluntäyteisen illan päätteeksi auton takapenkillä, on kohtaaminen ruumiinosien, auton hajujen ja auton ulkopuolelta kantautuvien äänien sekamelskaa:

The door slammed behind him and there were her arms and her mouth again, there was the feel and the taste of her, and his fingers were finding miraculous ways to unfasten her clothing, and there was her rising breast in his hand. "Oh, April. Oh my God, I – Oh, April..."

--

And the back seat was where it happened. Cramped and struggling for purchase in the darkness, deep in the mignled scents of gasoline and children's overshoes and Pontiac upholstery, while a delicate breeze brought wave on wave of Steve Kovick's final drum solo of the night, Shep Campbell found and claimed the fulfillment of his love at last.

(RR, 260–261.)

Lukija saattaa olla pahoillaan Shepin puolesta tai sääliä häntä ja kertoja tuntuu ilkkuvan hänelle. Lähimmäs, mitä Shep pääsee vastarakkautta, on känninen seksi auton takapenkillä. Shep ei kuitenkaan ole pettynyt. Hän on kenties häpeissään ja syyllinen, mutta hänen Aprilia kohtaan tuntemansa rakkaus ja halu eivät sammu.

Shep Campbell toimiikin romaanissa eräänlaisena vastavoimana Wheelereille. Toisin kuin Frank ja April, jotka eivät osaa lopettaa haluamista, vaikka he eivät tunnu toisinaan edes tietävän, mitä he oikeastaan haluavat, Shep on tottunut luopumaan halun kohteistaan ja tyytymään siihen, mitä elämällä on hänelle tarjota:

He was pleasantly full of roast lamb and beer, he was looking forward to a session of good talk with the Wheelers, and things could have been an awful lot of worse. True enough, the job in Stamford and the Revolutionary Hill Estates and the Laurel Players were not exactly what he'd pictured in his Arizona visions of the East, but what the hell. If nothing else, the mellowing of these past few years had enabled

him to look back without regret.  
(RR, 141.)

Kuitenkaan, vaikka Shep Campbell on Yatesin romaanin ainut henkilöahmo, jota voidaan jollakin tapaa pitää onnellisena, ei romaanin kerronta kutsu lukijaa varsinaisesti samaistumaan tähän tai herätä halua tulla hänen kaltaisekseen. Hän on tyytyväinen istuessaan pihamaallaan maha täynnä lammasta ja olutta, koska hän on tyytyjä, ei siksi, että hän olisi toiminut kunnianhimoisesti ja saavuttanut haluamansa. Brooksia mukaan kunnianhimoilla onkin moderneissa romaaneissa tärkeä rooli niiden henkilöahmoja eteenpäin ajavana voimana ja tätä kautta juonen jäsentäjänä. Se myös antaa lupauksen sulkeumasta – tavoitteet voivat joko onnistua tai epäonnistua. (Brooks 2002, 133.) Ei siis olekaan ihme, ettei Shepin kaltainen hahmo, joka on valmis luopumaan tavoitteistaan ja haaveistaan ja tyytymään toiseksi parhaaseen, ole kertomakirjallisuuden kannalta erityisen kiinnostava hahmo.

Chris Richardson (2010, 14) pitää Wheelerin pariskunnan ongelmien aiheuttajana juuri sitä, että he eivät osaa naapureidensa tavoin tyytyä melko mukavaan elämään ja luopua halusta saavuttaa sitä onnellista loppua, mitä mainokset, lehdet ja psykologinen diskurssi heidän sukupolvelleen lupaavat. Emme kuitenkaan tiedä, millainen olisi Frank Wheelerin onnellinen loppu, mitä hän todellisuudessa haluaa. Sen sijaan tiedämme monia asioita, joita hän ei halua: hän ei halunnut ensimmäistä lastaan, eikä hän halua kolmatta lastaan, hän ei myöskään halua, että hänen vaimonsa tekee aborttia. Hän ilmoittaa haluavansa jättää Amerikan taakseen, mutta vastustelee kaikin voimin, kun hänen vaimonsa yrittää laittaa suunnitelman käytännön toteutukseen. Loppujen lopuksi Frank Wheeler haluaa kenties kaikista eniten, tai ainoastaan, itse haluamista.

Halu ei toimikaan kohdeteksteissäni kuten dramaturgian käsikirjat opettavat eteenpäin ajavana voimana. Eugenidesin romaanin henkilöahmojen seksuaalinen halu ja halu säilyttää oma ihannekuvansa, johon tuo halu kohdistuu, estävät heitä näkemästä Lisbonin sisaruksia itsenäisinä, kokevina subjekteina ja näin pääsemästä sen jäljille, miksi tytöt päätyivät joukkoitsemurhaan. April Wheeler yrittää viimeisenä tekonaan tehdä itse abortin, jotta hän voisi tavoitella unelmiaan, mutta kuolee. Sen sijaan, että halu veisi henkilöahmoja kohti onnellista loppua se näyttää pikemminkin estävän heitä saavuttamasta tavoittelemansa tai



syöksee heidät lopulta tuhoon.

Esikaupungin ja halun suhde on hyvin kompleksinen. Toisaalta esikaupunki amerikkalaisen unelman kuvana on osoitus unelman toteutumisesta. Se voisi olla merkki siitä, että ihminen on saavuttanut jo kaiken tarvitsemansa ja voi lopettaa jatkuvan haluamisen. Kuitenkin esikaupunki ja se kulttuuri, jota esikaupungit kuvastavat, perustuvat jatkuvalle, sammuttamattomalle halulle. Frank Wheelerin perisynti ei kenties lopulta olekaan itsessään hänen valheellisuutensa, vaan se, ettei hän halua tai tavoittele mitään.

Halu on sammuttamaton haluamisen luonteen vuoksi – koska halun kohde on aina konkreettisen asian sijaan idea tai kuva, ei sitä milloinkaan voida saavuttaa – mutta toisaalta myös siksi, että halun kohteita syntyy jatkuvasti lisää. Mainostajat tuottavat uusia halun kohteita, yhteiskunta tuottaa uusia halun kohteita ja myös se, että halujen täytyminen on pohjimmiltaan tuomittu epätydyttäväksi, houkuttelee haluamaan lisää.

## 5 Lopuksi

En ole milloinkaan käynyt amerikkalaisella esikaupunkialueella. Mikäli joskus pääsen käymään sellaisella, aion varautua pettymykseen. Tiedostan, että hyvin harva, jos yksikään, amerikkalaisen kaupungin liepeille rakennettu taajama vastaa täysin sitä mielikuvaa, jonka olen esikaupungeista muodostanut lukuisten elokuvien, tv-sarjojen, kirjojen ja kuvien perusteella. Kuitenkin tuo kuva edustaa minulle aidointa esikaupunkia. Väittäisin, että näin on myös hyvin monien muidenkin kohdalla, kenties jopa sellaisten, jotka itse asuvat amerikkalaisessa esikaupungissa.

On olemassa *suburbia* ja *suburbia*. Näistä toinen on fyysinen paikka todellisessa maailmassa, jossa todelliset ihmiset elävät elämäänsä. Sellainen, jossa minäkin voisin Yhdysvaltoihin matkustaessani vierailla. Toinen on taas esikaupunki ideana ja kuvana. Se sisältää kaikki siihen liitetyt kulttuuriset merkitykset ja siitä kerrotut tarinat, ja se on se esikaupunki, jota kenties lähtisin matkaltani hakemaan, kuitenkaan koskaan sitä täysin tavoittamatta. Näin on varmasti monien muidenkin paikkojen kohdalla. Todellinen Pariisi ei voi milloinkaan vastata yksi yhteen elokuvien ja kirjojen Pariisia ja tuottaa näin varmasti pettymyksen sille, joka toivoo lomamatkansa vievän suoraan *Amélien* maailmaan. Esikaupunkien tapauksessa erityistä on kuitenkin se, kuinka näiden historian näkökulmasta melko hiljattain rakennettujen alueiden idea ja kuva ovat syntyneet samaan aikaan niiden rakentamisen kanssa tai jopa edeltävät fyysisiä esikaupunkialueita. Ja jos kuva edeltää fyysistä todellisuutta, kumpaa lopulta voidaan pitää aidompana ja alkuperäisempänä?

Aitouden metsästämistä onkin pidetty jälkimodernille aikakaudellemme tyypillisenä piirteenä (Baudrillard 1988, 180; Stewart 1993/1996 133). Samalla autenttisuuden käsite on kuitenkin hämärtynyt; jos kuva yhä useammin edeltää todellisuutta, kumpi lopulta onkaan alkuperäinen? Vai onko mitään aitoa enää olemassa? Mitä enemmän autenttisuutta jahdataan, sitä kauemmas se tuntuu pakenevan. Ongelma heijastuu myös modernistisen kirjallisuuden

kerrontaan. Mahdottomuutta tavoittaa kokemuksiä sanoissa ja todellisuutta kuvissa voidaan pitää eräänä modernin kirjallisuuden keskeisimmistä piirteistä. Tämän aitouden problematiikan, kuvan ja todellisuuden hankalan suhteen ympärille rakentuu myös kohdeteosteni käsittelemä tematiikka. Niissä suhde kokemuksen ja kerronnan ja todellisuuden ja kuvan välillä problematisoituu ja tuntuu välillä lähes katkeavan. Yatesin henkilöhahmot ja Eugenidesin kertojat kamppailevat pyrkien tavoittamaan jotakin aitoa ja todellista, mutta joutuvat kuitenkin toteamaan yrityksen mahdottomaksi.

Yatesin romaanissa henkilöhahmojen ajatukset, puheet ja käytös näyttäytyvän pelkkänä pintana ja esityksinä, joiden alla ei vaikuta olevan mitään. Ne eivät heijastele henkilöhahmojen sisäisyyttä, vaan niiden tarkoituksena vaikuttaa olevan sen peittäminen, ettei alla lopulta olekaan mitään. Ironisoiva kertoja osoittaa kerta toisensa jälkeen henkilöhahmojen ja heidän asuttamansa maailman ontouden ja valheellisuuden, mutta ei tarjoa tilalle vihjeitä myöskään mistään todellisemmasta. Yatesin romaanin maailmassa sanoilla on voimaa viitata vain toisiin sanoihin ja merkitykset rakentuvat suhteessa toisiin aiemmin rakennettuihin merkityksiin. Todellinen maailma hautautuu päällekkäisten esitysten ja toistensa päälle rakentuneiden merkitysten alle. Edes henkilöhahmojen haaveet eivät ole heidän omiaan, vaan ne näyttäytyvät muualta opittuina. Heidän yrityksensä rakentaa eheää minuutta epäonnistuvat, sillä minus ei rakennu enää suhteessa sisäisyyteen, vaan ulkopuolelta opittuihin malleihin ja ihanteisiin.

Eugenidesin romaani korostaa taas tulkinnan ja havainnon subjektiivisuutta. Sen kertojat eivät rakenna merkityksiä niinkään suhteessa itse todellisuuteen, vaan ennen kaikkea suhteessa itseensä. Heidän tarinassaan tärkeimmäksi ei nouse se, mitä todella tapahtui, vaan se, mitä kertojat kokevat tapahtuneen. Lukija voi tuomita kertojat epäluotettavuudesta, tavasta, jolla nämä omivat Lisbonin sisarusten tarinan itselleen ja siitä, että nämä kieltäytyvät itsepintaisesti näkemästä totuutta ja asettumasta oman itsensä ulkopuolelle. Kuitenkin romaanin lyyrinen kieli saa lukijan helposti usein myös kertojien puolelle ja ymmärtämään, miksi nämä eivät halua herätä pitkistä päiväunestaan. Eugenidesin kertojien itsepintainen takertuminen omaan nuoruuteensa ja Lisbonin sisarusten muistoon on ennen kaikkea eskapismia monimutkaisesta ja epätydyttävästä todellisuudesta. Omassa tarinassaan he voivat käyttää leväperäisesti sen

kaltaisia verbejä kuin ”tietää” tai ”ymmärtää”, vaikka maailma heidän satunsa ulkopuolella olisi muuttunut niin monimutkaiseksi, että kaikki tietäminen ja ymmärtäminen vaikuttaa mahdottomalta.

Lopulta eskapismi johtaa kuitenkin todellisuudesta vieraantumiseen. Kohdeteksteissäni sanat tai tarinat eivät lopulta kuvaakaan todellisuutta, vaan ennemminkin peittävät sen ja vievät siitä kauemmaksi. Myös esikaupunkeja on syytetty siitä, että niissä on kyse vain kulisseista, joissa elämän ja yhteiskunnan monimutkaisuus ja hankaluudet pyritään piilottamaan. Vaikka Yatesin romaani saakin lukijan kyseenalaistamaan, voiko pinnan alla olla mitään, ja Eugenidesin romaani yrittää vietellä lukijaa valheellisten haaveiden ja halujen maailmaan, kehottavat ne molemmat lopulta kuitenkin lukijaa edes yrittämään tavoittaa loputtomilta vaikuttavien esitysten ja pintojen alla piilevän todellisuuden. Muuten voi Eugenidesin kertojien tavoin jäädä jumiin omaan haavemaailmaansa tai Frank Wheelerin lailla hukata itsensä lopullisesti.

## Kirjallisuus

### Kohdetekstit

RR = YATES, RICHARD 1961/2007: *Revolutionary Road*. Vintage Books. Lontoo.

VS = EUGENIDES, JEFFREY 1993/2011: *Virgin Suicides*. Bloomsbury. Lontoo, Berliini, New York ja Sydney.

### Tutkimuskirjallisuus

ACZEL, RICHARD 1998: "Hearing Voices in Narrative Texts." *New Literary History* 29:3, 467–500.

BAUDRILLARD, JEAN 1988: "Simulacra and Simulations." Teoksessa: *Jean Baudrillard. Selected Writings*. (Toim. Mark Poster.) Polity Press. Cambridge. 166–184.

BEAUREGARD, ROBERT A. 2006: *When America Became Suburban*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

BEUKA, ROBERT 2004: *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. Palgrave Macmillan. New York.

BROOKS, PETER 1993: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard University Press. Cambridge ja Lontoo.

----- 2002: "Narrative Desire." Teoksessa: *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames*. (Toim. Brian Richardson.) The Ohio State University Press. Columbus. 130–137.

BRUNER, JEROME 1991: "A Narrative Construction of Reality." *Critical Inquiry* 18:1, 1–21.

BUCHHOLZ, SABINE & JAHN, MANFRED 2005: "Space in Narrative." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (Toim. Herman David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan.) Routledge. Lontoo. 551–555.

CARROL, JOSEPH 2011: "Speaking Prose." *Style* 45:2, 241–243.

COHN, DORRIT 1966: "Narrated Monologue. Definition of a Fictional Style." *Comparative Literature* 18:2, 97–112.

----- 1978/1983: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press. Princeton.

COLLADO-RODRIGUEZ 2005: "Back to Myth and Ethical Compromise. García Márquez's

Traces on Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*." *Atlantis* 27:2, 27–40.

DINES, MARTIN 2012: "Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*." *Journal of American Studies* 46:4, 959–975.

FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge. Lontoo & New York.

----- 2010: "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. (Toim. Mari hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi.) Gaudeamus. Helsinki. 17–43.

FORD, RICHARD 2010: "Jälkisana." Teoksessa *Revolutionary Road*. Richard Yates. (Suom. Markku Päckilä.) Otava. Helsinki. 389–403. (Ensijulkaisu *New York Times Book Review* 9.4.2000.)

FOUCAULT, MICHEL 1986: "Of Other Spaces." *Diacritics* 16:1, 22–27.

GENETTE, GERARD 1980: *Narrative Discourse*. (Kääntänyt Jane E. Lewin.) Basil Blackwell. Oxford.

GRIFFITH, MICHEL 1994: "The Talent in the Anteroom. Five Young Novelists." *Southern Review* 30:2, 379–393.

HERMAN, DAVID 1994: "Hypothetical Focalization." *Narrative* 2:3, 230–253.

----- 2007: "Introduction." Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. (Toim. David Herman.) Cambridge University Press. Cambridge.

HOSKIN, BREE 2007: "Playground Love. Landscape and Longing in Sofia Coppola's *The Virgin Suicides*." *Literature Film Quarterly* 35:3, 214–221.

HYVÄRINEN, MATTI 2010: "Eletty kertomus ja luonnollinen narratologia." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. (Toim. Mari hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi.) Gaudeamus. Helsinki. 131–157.

JURCA, CATHERINE 2001: *White Diaspora*. Princeton University Press. Princeton ja Oxford.

KAFALLENOS, EMMA 2011: "The Epistemology of Fiction: Knowing v. 'Knowing'." *Style* 45:2, 254–258.

KELLY, ADAM 2013: *American Fiction in Transition. Observer-Hero Narrative, the 1990s, and Postmodernism*. Bloomsbury. New York, Lontoo, New Delhi & Sydney.

LAVOIE, DUSTY 2011: "Escaping the Panopticon: Utopia, Hegemony, and Performance in

Peter Weir's *The Truman Show*." *Utopian Studies*. 22:1, 52–73.

LONG, CHRISTIAN 2011: "Running Out of Gas. The Energy Crisis in 1970s Suburban Narratives." *Canadian Review of American Studies* 41:3, 342–369.

MADSEN, MICHAEL 2008: "'All That We See or Seem / Is but a Dream within a Dream'. Freud's The Uncanny and the Destruction of the Suburban Ideal in Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suicides*." *American Studies in Scandinavia* 40:1–2, 14–22.

MARCUS, AMIT 2008: "A Contextual View of Narrative Fiction in the First Person Plural." *Narrative* 16:1, 46–64.

MARGOLIN, URI 2000: "Telling in Plural. From Grammar to Ideology." *Poetics Today* 21:3, 591–618.

MCHALE, BRIAN 2005: "Free Indirect Discourse." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (Toim. Herman David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan.) Routledge. Lontoo. 188–189.

MERETOJA, HANNA 2009: "Inhimillisen todellisuuden narratiivisuus ontologisena ja epistemologisena kysymyksenä." Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. (Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby.) Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki. 207–237.

MORENO, MICHAEL P. 2003: "Consuming the Frontier Illusion. The Construction of Suburban Masculinity in Richard Yates's Revolutionary Road." *Iowa Journal of Cultural Studies* 3:1, 84–95.

MORSON, GARY SAUL 1994: *Narrative and Freedom*. Yale University Press. New Haven & Lontoo.

MULVEY, LAURA 1975: "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16:3, 6–18.

MÄKELÄ, MARIA 2011a: "Masters of Interiority. Figural Voices as Discursive Appropriators and as Loopholes in Narrative Communication." Teoksessa *Strange Voices in Narrative Fiction*. (Toim. Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen & Rolf Reitan.) De Gruyter. Berliini & Boston. 191–218.

----- 2011b: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere University Press. Tampere.

NEWFIELD, CRISTOPHER 2010: "Cold War and Culture War." Teoksessa *A Companion to American Literature and Culture*. (Toim. Paul Lauter) Wiley-Blackwell. West Sussex. 72–95.

NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction." *Narrative* 12:2, 133–150.

NORRICK, NEAL R. 2005: "The Dark Side of Tellability." *Narrative Inquiry* 15:2, 323–343.

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

----- 2010: *Social Mind in the Novel*. The Ohio State University Press. Columbus.

----- 2011: "Social Minds in Fiction and Criticism." *Style* 45:2, 196–240.

PERRY, MENAKHEM 1979: "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings [With an Analysis of Faulkner's 'A Rose for Emily']." *Poetics Today* 1:1/2, 35–64 + 311–361.

RICHARDSON, BRIAN 2006: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. The Ohio State University Press. Columbus.

RICHARDSON, CHRIS 2010: "The Empty Self in Revolutionary Road or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Blonde." *European Journal of American Culture* 29:1, 5–17.

RYAN, MARIE-LAURE 2005a: "Panfictionality." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (Toim. Herman David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan.) Routledge. Lontoo. 417–418.

----- 2005b: "Possible-worlds Theory." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (Toim. Herman David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan.) Routledge. Lontoo. 446–450.

SEGAL, ROBERT A. 2005: "Myth: Theoretical Approaches." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (Toim. Herman David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan.) Routledge. Lontoo. 330–335.

SEPPÄNEN, JANNE 2001: *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Vastapaino. Tampere.

SHOSTAK, DEBRA 2009: "'A story We Could Live With'. Narrative Voice, the Reader, and Jeffrey Eugenides's *The Virgin Suidices*." *Modern Fiction Studies* 55:4, 808–832.

STEWART, SUSAN 1993/1996: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press. Durham ja Lontoo.

TAMMI, PEKKA 2009: "Kertomusta vastaan ('Ikävä tarina')." Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. (Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby.) Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki. 140–166.



----- 2010: ”Kertomusta vastaan ja ei-vastaan.” Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. (Toim. Mari hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi.) Gaudeamus. Helsinki. 65–88.

TANNER, TONY 1979: *Adultery in the Novel*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore ja Lontoo.

TURNER, MARK 1996: *The Literary Mind*. Oxford University Press. New York & Oxford.

VOLOŠINOV, VALENTIN 1990: Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia. (Suom. Tapani Laine.) Vastapaino. Tampere. (Venäjänkielinen alkuteos *Marksizm i filosofija jazyka* 1929.)

WATT, IAN 1957/1987: *The Rise of the Novel*. The Highart Press. Lontoo.

WILHITE KEITH 2006: ”John Cheever’s Shady Hill, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Suburbs.” *Studies in American Fiction* 34:2, 215–240.

### **Painamattomat lähteet**

HUTCHEON, LINDA 1998: *Irony, Nostalgia and the Postmodern*. University of Toronto English Library. URL: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> Tieto haettu 12.3.2014.

MULLAN, JOHN 2004a: ”Left Unsaid.” *The Guardian* -lehden blogi. URL: <http://www.theguardian.com/books/2004/sep/18/featuresreviews.guardianreview26> Tieto haettu: 12.3.2014

----- 2004b: ”Great by association.” *The Guardian* -lehden blogi. URL: <http://www.theguardian.com/books/2004/sep/25/featuresreviews.guardianreview27> Tieto haettu: 12.3.2014

----- 2004c: ”Seriously Funny.” *The Guardian* -lehden blogi. URL: <http://www.theguardian.com/books/2004/oct/02/featuresreviews.guardianreview29> Tieto haettu: 12.3.2014

----- 2004d: ”Sweet Sorrow.” *The Guardian* -lehden blogi. URL: <http://www.theguardian.com/books/2004/oct/09/featuresreviews.guardianreview23> Tieto haettu: 12.3.2014

WOOD, JAMES 2008: ”Like Men Betrayed. Revisiting Richard Yates's 'Revolutionary Road'.” *The New Yorker* -lehden verkkosivut. URL: [http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/12/15/081215crbo\\_books\\_wood?currentPage=all](http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2008/12/15/081215crbo_books_wood?currentPage=all) Tieto haettu 12.3.2014.