

”Olemme muuttuneet omiksi ajatuksiksemme ja omaksi tahdoksemme”

Trauman värittämät sukupuolten representaatiot Laura Lindstedtin *Oneironissa*

Johanna Berlin

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuuden kandidaatintutkielma

Ohjaaja: Risto Niemi-Pynttari

Opponentti: Riikka Simpura

Kevät 2017

Sisällys

1 Johdanto	3
2 Metodi ja teoria	4
2.1 <i>Oneiron</i> traumafiktiona	6
2.2 Lukijan traumatisoiminen.....	8
3 Uhkaava mieheys	9
3.1 Lukijaa hämäävä uhka.....	9
3.2 Kummitteleva trauma kerronnassa	11
3.3 Miehinen vai maskuliininen uhka?.....	13
4 Vaivalloinen naiseus	15
4.1 Naisen esineellistämisen näkyväksi tekeminen.....	15
4.2 Irti miehisestä katseesta - fokalisaation vaihtelu Ulriken kuolinkertomuksessa.....	17
4.3 Abjekti naisellinen ruumis.....	20
4.4 Sidottu äitiys ja pakeneva isyys.....	21
5 Päättäntö	23
Lähteet.....	25

1 Johdanto

Tutkin kandidaatintutkielmassani sukupuolten representaatiota Laura Lindstedtin vuonna 2015 ilmestyneessä ja samana vuonna Finlandia-palkinnon voittaneessa romaanissa *Oneiron*. Teoksesta ei ole vielä tehty tutkimusta, mutta siitä on kirjoitettu paljon. Finlandia-voittajana teos on luonnollisesti saanut paljon huomiota, ja se onkin kirvoittanut paljon kehuja, mutta myös kritisoivia puheenvuoroja. Yksi laajaa keskustelua herättänyt kirjoitus oli toimittaja Koko Hubaran¹ teksti, jossa hän kritisoi *Oneironia* kulttuurisesta omimisesta ja samalla kyseenalaisti kirjailijoiden oikeuden kirjoittaa muista kuin omista kokemuksistaan. Keskustelun keskiössä olivat (naisten) representaatiot ja niiden suhde todellisuuteen. Kyseinen keskustelu innoitti minutkin tarttumaan *Oneironiin*, ja päädyin tekemään siitä tutkimusta, joka kuuluu feministisessä kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksessa suosittuun representaatiotutkimuksen piiriin.

Representaation käsitteellä tarkoitetaan esittämistä ja uudelleen esittämistä, johon liittyy erinäisiä merkityksiä ja asenteita. Representaatio esittää kohdettaan, mutta samalla se tuottaa käsityksiä ja mielikuvia liittyen kohteeseensa. (Paasonen 2010, 39–41.) Representaatioita tuotetaan ja rakennetaan, joten ne ovat aina rajautuneita yhteen näkökulmaan, eivätkä siis koskaan heijasta todellisuutta objektiivisesti.

Oneironissa on seitsemän päähenkilöä: Shlomith, Rosa, Polina, Nina, Wlbgis, Maimuna ja Ulrike, jotka ovat naisia eri puolilta maailmaa. Naiset ilmestyvät yksitellen valkoiseen tyhjään tilaan, ja muistikuvien puuttumisesta huolimatta he päätelevät kuolleen ja joutuneensa jonkinlaiseen välitilaan. Välitilassa he ”leikkivät kuolemaa”, eli kuvittelevat mahdollisia kuolintapojaan sekä pohtivat elämäänsä. Lopuksi kaikkien pitää käydä uudelleen läpi kuolemansa niin, että muut naiset seuraavat tilannetta ”kärpäsenä katossa”. Nopeasti naisten ilmestyttyä tilaan kaikki heidän ruumiilliset tuntosensa lakkaavat. Liikkuminen tässä omituisessa tyhjässä tilassa tapahtuu fyysisen maan puuttuessa ajattelemalla jotakin itselle mielekästä liikettä, esimerkiksi suossa tai hangessa tarpomista.

Väitän, että *Oneironissa* nais- ja mieshahmojen välille rakentuu epäsuhta. Naishahmot esitetään kompleksisina, toisistaan poikkeavina ja persoonallisina sekä muuttuvina ja kehittyvinä, kun taas kaikki romaanin mieshahmot jäävät ohuiksi, ja suurin osa heistä esitetään negatiivisina sekä uhkaavina. (Ks. esim. Rimmon-Kenan 1999, 54–56). Epäsuhta heijastuu myös vanhempana

¹ *Oneironia* kritisoiva teksti Hubaran blogissa ”Ruskeat tytöt”: <http://www.lily.fi/blogit/ruskeat-tytot/otheiron> (viitattu 22.2.2017). Tekstin herättämästä keskustelusta kts. esim. Helsingin Sanomien artikkeli: <http://www.hs.fi/lehdistonvapaus/art-2000002885717.html> (viitattu 22.2.2017)

olemiseen: siinä missä naiset yrittävät parhaansa lasten hoidossa, isät loistavat poissaolollaan. Sukupuolten välisestä epäsuhtaisuudesta johtuen romaanin koko maailmankuva näyttää varsin synkkänä.

Määrittelen *Oneironin* sukupuolten välisen eron tarkemmin uhkaavaksi mieheudeksi sekä naiselliseksi vaivalloisuudeksi, jotka ovat romaanissa nähdäkseni kiinteästi toisiinsa liitoksissa: uhkaava mieheys tuottaa ja korostaa naisellista vaivalloisuutta. Vaivalloinen naiseus rakentuu osittain hyvinkin suoraan uhkaavan miehyyden seurauksena, erityisesti silloin, kun vaiva on miehen esineellistävän katseen naisessa aiheuttama epämukavuus tai väkivallan pelko.

Ensimmäisessä analyysiluvussa ”Uhkaava mieheys” keskityn analysoimaan romaanin miehen uhan rakentumista. Toisessa analyysiluvussa ”Vaivalloinen naiseus” tutkin sitä, mistä eri seikoista naisellinen vaivalloisuus rakentuu. Tulkitsen teosta traumafiktion näkökulmasta, sillä tulkintani mukaan päähenkilöiden traumaattiset kokemukset värittävät kerrontaa.

Seksuaalisuus on yksi laajempi teema, joka yhdistyy teoksen muihin teemoihin ja aiheisiin. Teoksen (heteroseksuaalisessa) maailmassa naiset ovat seksuaalisesti aktiivisia toimijoita, joiden seksuaalisuutta ja toimijuutta kuitenkin uhkaa muun muassa miesten seksuaalisuus, joka tuntuu toteutuvan naisten kustannuksella. Toisaalta vaivalloinen naiseus rakentuu myös naiseuteen, naiselliseen kehoon sekä ruumiillisuuteen yleisesti ottaen liittyvistä vaivoista ja ongelmista. Hahmot ovat kuolleet, joten heidän kuolevaisuuttaan ei voi ohittaa, jolloin ruumiin ongelmat ja heikkoudet korostuvat.

2 Metodi ja teoria

Tutkin teoksen tuottamia naisten ja miesten representaatioita sekä niiden välistä dynamiikkaa feministisen teorian käsitteiden avulla. Sukupuolten representaatioiden tutkimus on ollut suosittua feministisessä tutkimuksessa ja kriittisessä miestutkimuksessa, jossa representaatioiden on nähty sekä heijastavan todellisia käsityksiä sukupuolista, että osaltaan muovaavan niitä. Feministisen teorian mukaan representaatioihin kietoutuukin valtaa, ja tästä syystä kritiikin kohteena ovat olleet erityisesti miesten luomat, epärealistisina ja jopa naisia alistavina pidetyt representaatiot naisista esimerkiksi kirjallisuudessa ja televisiossa.

Feministinen kirjallisuudentutkimus ei välttämättä poikkea suurestikaan ns. valtavirtakirjallisuudentutkimuksesta, mutta sille on ominaista sukupuolen ottaminen analyysin

keskiöön. Tutkimusmenetelmänsä feministinen kirjallisuudentutkimus ammentaa laajemmin kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksesta. (ks. esim. Liljeström 2004.)

Tutkimuksessani käytän myös narratologian käsitteitä pyrkiessäni avaamaan sitä, millä keinoin teos rakentaa sukupuolia ja niiden välisiä suhteita kerrontaratkaisujen kautta. Keskeinen narratologian termi teoksen analysoinnin kannalta on fokalisointi. Suurimman osan tarinasta *Oneironissa* on yksi pysyvä ulkopuolinen kertoja, mutta kerronnan fokalisaatio sen sijaan vaihtelee. Käytän termiä fokalisaatio siinä merkityksessä, kuin Rimmon-Kenan (1999, 92) sen määrittelee: se on suodatin, jonka kautta kerronta suodattuu, ja joka välittää visuaalisten tapahtumien lisäksi myös kognitiivisia, emotiivisia ja ideologisia suuntautumisia. Erityisen mielenkiintoisesti *Oneironissa* vaihtuu fokalisoija Ulriken kuolinkertomuksessa, jonka analysoinnille olen omistanut oman alalukunsa. Romaanissa merkitykset rakentuvat myös semioottisesti esimerkiksi miellelyhtymien, analogioiden ja symbolien kautta, ja pyrin tutkielmassani avaamaan ja analysoimaan myös tällaisia merkityksiä.

Tutkimusmenetelmänäni on lähiluku. Tulkitsen teoksessa rakentuvaa maailmankuvaa ja sukupuolten välisiä suhteita traumafiktio teorian näkökulmasta. *Oneironin* lukeminen traumafiktiona selittää osaltaan sekä sen naishahmojen ”realistisuutta²” että mieshahmojen uhkaavuutta. Väitän, että teoksen kerronta on väritynyt sen vuoksi, että tarinaa kerrotaan päähenkilöiden (traumaattisten) kuolemien jälkeen. Naishahmojen ”realistisuudella” tarkoitan sitä, että *Oneironissa* naiselliset kehot eivät alistu passiivisiksi ihailun kohteiksi, vaan ne ovat aktiivisten toimijoiden kehoja, joihin liittyy kaikkea inhimillistä: naisten vaivoja, kykyä tuottaa elämää, halua läheisyyteen ja niin edelleen. Traumafiktio tulkinta ei kuitenkaan ole yksiselitteinen, ja pyrin hahmottelemaan *Oneironin* ja traumafiktio suhdetta laajemmin seuraavassa alaluvussa.

Naiskehojen monipuolinen ja realistinen representointi voi avata lukijoille samastumisen mahdollisuuksia. Toisaalta trauman sekä miehisen uhan naiseuden ylle rakentama taakka saa naiset näyttäytymään negatiivisesti värityneinä: petettyinä/pettyneinä, hakattuina ja alistettuina, äitiydessä sidottuina tai äitiyteen pakotettuina, seksualisoituina ja esineellistettyinä. Kuolemaakaan ei teoksessa kaunistella, vaan se näyttäytyy rumana ja väistämättömänä. Trauma ja toisinaan jopa inhorealismia lähentelevä kuvauksen tarkkuus saattavatkin osaltaan etäännyttää lukijaa ja väistää samastumista.

² Käytän sanaa ”realistinen” lainausmerkeissä, sillä vaikka feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa on usein vaadittu realistisempia naishahmoja, ajatellaan kuitenkin, ettei ole mitään yhtä tiettyä, olemuksellista naiseutta, jonka kuvaaminen totuudenmukaisesti olisi mahdollista. Epärealistisina on pidetty naishahmoja, jotka esitetään passiivisina, ja joilla on rooli lähinnä mieshahmojen tukijana ja katseen kohteena.

2.1 *Oneiron* traumafiktiona

Luin *Oneironia* traumafiktio teorian näkökulmasta. Traumalla tarkoitetaan elämän pysäyttävää tapahtumaa, joka aiheuttaa kokijassaan pitkäaikaisia psyykkisiä oireita. Traumaan liittyy usein myös järkyttävän kokemuksen unohtaminen tai torjuminen. Whitehead määrittelee traumafiktio teoksessaan *Trauma Fiction* (2004) kirjallisuudeksi, joka käsittelee joko yksilöllisiä tai laajempaa ihmisjoukkoa koskevia traumoja. Whitehead jättää teoksessaan avoimeksi sen, ”onko trauma teoksen sisältö vai muoto” (2004, 161–162), eli sen, määritelläänkö traumafiktio omaksi kirjallisuuden lajikseen vai ei. Kuten traumafiktio yleensä, myös *Oneironin* lajimäärittely ei ole yksiselitteistä, sillä siitä on löydettävissä eri genrejen piirteitä.

Fiktioon trauma kerronnallistuu seuraten ja jäljitellen trauman aiheuttamia psykologisia prosesseja, joten traumafiktioille ominaista on ajallisuuden ja kronologisuuden hajoaminen sekä kerronnallinen toisto ja epäsuoruus. (Whitehead 2004, 3.) Näitä kaikkia piirteitä on havaittavissa *Oneironin* kerronnassa, kuten myös intertekstuaalisuutta, joka Whiteheadin (2004, 85) mukaan on myös yksi traumafiktioille ominainen piirre. Knuuttilan (2006, 29; 33) mukaan trauman uhri menettää usein verbaalisen kykynsä kertoa traumasta, ja uhrin mykistymistä voidaankin fiktiossa kuvata erilaisin tekstuaalisin keinoin. Yksi *Oneironin* päähenkilöistä, Wlbgis, syöpäleikkaustensa seurauksena konkreettisesti puhekykynsä menettäneenä, edustaakin trauman mykistävää vaikutusta: ”Ja Wlbgis rukka. Vailla ääntä, vailla sanoja” (Lindstedt 2015, myöhemmin O, 55.)

Whitehead viittaa aikaisempaan traumateoriaan todetessaan, että trauma poikkeaa kokemuksena muista, sillä sen kokeminen ja kokemuksen sisäistäminen ei tapahdu tapahtumahetkellä, vaan myöhemmin. Caruthin mukaan traumatisoituneen voidaan sanoa olevan jopa traumansa riivaama, ja Whitehead kuvaakin traumakokemusta kummitteluna kokijansa mielessä, jolloin se koetaan yhä uudelleen. (Whitehead 2004, 5–6. Ks. myös Knuuttila 2006, 27.) Käsittelemisen kokemuksen kummittelemista lisää kohdassa ”Kummitteleva trauma kerronnassa”, missä analysoin kahden päähenkilön traumaattisten muistojen purkautumista hahmojen tietoisuuteen ja samalla kerrontaan, mikä edustaa mielestäni edellä kuvattua kummittelua.

Oneironin päähenkilöt kokevat teoksessa monenlaisia traumaattisia tapahtumia, joita ovat oman kuoleman lisäksi esimerkiksi sairaudet, väkivalta, kriisit suhteissa, raiskaus ja lasten menettäminen. Päähenkilöt ovat unohtaneet elämänsä viimeisen trauman eli kuoleman, mutta ovat romaanin lopussa pakotettuja kohtaamaan sen. Knuuttilan (2006, 29) mukaan muistamattomuus on

merkki siitä, että traumaa ei ole käsitelty ja otettu osaksi omaa elämäntarinaa. *Oneironissa* traumaattisen kuoleman läpi käyminen uudelleen ja sen seurauksena tapahtuva siirtyminen kuolemanjälkeisistä sekunneista eteenpäin, edustaa nähdäkseni päähenkilöiden traumakokemuksen sisäistämistä.

Knuuttilan (2006, 26) tulkinnan mukaan traumakertomusten figuureja läpäisee tuhoutumisen ja selviytymisen paradoksinen liitto, jossa trauman uhri järkyttyy ensinnäkin uhkaavasta tilanteesta ja toiseksi havainnosta, että selvisi tilanteesta hengissä. *Oneironin* päähenkilöillä tämä paradoksinen liitto ei tietysti toteudu, vaan traumaattinen tilanne on johtanut heidän kuolemaansa. Tämä havainto korostaa omalta osaltaan *Oneironin* fiktiivisyyttä. Traumafiktio on osaltaan kysymys kertomuksen suhteesta todellisuuteen onkin kenties arempi kuin muun fiktion osalta, sillä traumafiktioon yhdistetään myös ns. todistaminen (Whitehead 2004, 8; Knuuttila 2006, 24–25), jossa sekä kertoja että lukija(t) ovat trauman todistajia, jolloin tapahtunut ja sen myötä uhri tulee nähdäkseni ja kuulluksi. Knuuttila (2006, 31) kirjoittaa artikkelissaan jopa ”traumatofilisestä muistojen tehtailusta”, jossa traumafiktio konventionaalistuneita keinoja hyväksikäytetään kaupallisen hyödyn tavoittelussa. Tulkitseen *Oneironin* kohtaaman kritiikin kulttuurisesta omimisesta liittyvän osittain samaan keskusteluun.

Traumafiktio voi käsitellä henkilökohtaista tai laajemmalti ihmisiä koskettanutta traumaa, esimerkiksi sodan yhteiskunnassa aiheuttamaa. *Oneironista* on löydettävissä kahden tasoista traumaa, toinen on holokaustin³ trauma, joka ilmenee yhden päähenkilön, Shlomith-Shkhanin elämässä ja taiteessa. Shlomith-Shkhanin juutalaisuuden trauma jakaantuu sekin kahtia: toisaalta on kaikkien juutalaisten yhteinen trauma ja toisaalta juutalaisnaisten trauma, joka johtuu uskonnon naista alistavista käytännöistä, joiden nähdään ilmenevän naisten käytöksessä muun muassa syömishäiriöinä.

Toinen trauman taso rakentuu kaikkien päähenkilöiden yksittäisistä kokemuksista. Ne voi nähdä joko yksittäisinä traumoina tai toisiinsa liitoksissa olevina. Toisaalta jotkut henkilöiden kokemat traumat ovat kaikkia ihmisiä koskevia, kuten sairaudet ja kuolema. Toisaalta esimerkiksi seksuaalinen väkivalta on sukupuolittunutta, eli väkivalta ja sen uhka kohdistuu yleensä naisiin⁴ ja on miesten tekemää. Koska kaikki päähahmot ovat naisia, nousee naiseus olemisen keskiöön, ja tietyllä tavalla teoksessa rakentuva trauma onkin naiseuden trauma. Osittain tähän viittaa työni

³ Traumafiktio on pidetty erityisen otollisena tapana kerronnallistaa holokaustin ja toisen maailmansodan aiheuttamia traumoja, joita ei kyetä riittävästi ilmaisemaan perinteisen kerronnan keinoin (Whitehead 2004, 83).

⁴ kts. esim. Tilastokeskuksen julkaisu ”Naiset ja miehet Suomessa 2016” s. 98

http://www.stat.fi/tup/julkaisut/tiedostot/julkaisuluettelo/yyti_namisu_201600_2016_16132_net_p3.pdf (viitattu 16.2.2017) ja Näre, S. & Ronkainen, S. (toim.) 2008.

nimessä esiintyvällä ”vaivalloisella” naiseudella. Naiseuden taakka nostaa näkyviin miehisen uhan, eli miehet näyttäytyvät potentiaalisina pahantekijöinä. Seksuaalisen väkivallan lisäksi *Oneironissa* miehet uhkaavat naisia muutenkin, kuten muulla väkivallalla tai jättämällä, pettämällä, hyväksikäyttämällä tai alistamalla.

2.2 Lukijan traumatisoiminen

Oneiron haastaa lukijaansa monin tavoin, kuten sekoittamalla eri genrejä sekä ripottelemalla fiktion sekaan faktoja. Toisinaan kertoja puhuttelee lukijaa ja asettaa tämän epämukaviin tilanteisiin esimerkiksi valistamalla tätä kuolevaisuudestaan. Kiusallisin positio, johon romaani lukijansa asettaa, on heti romaanin aloittava kohta, jossa lukija ikään kuin ilmestyy kuolemanjälkeiseen tilaan viimeisenä, seitsemäntenä naisena. Kertoja puhuttelee lukijaa sinä-muodossa ja toimii tämän silminä ja korvina:

Kuulet liikkeen ääniä, etkä malta olla raottamatta silmiäsi. Edessäsi eivät kahise elokuvasalista poistujat, siinä ovat naiset, nuo kuusi tyhjältä ilmestynyttä olentoa. He ovat laskeutuneet polvilleen ympärillesi, he piirittävät sinua joka suunnalta. (O, 13.)

Tämän jälkeen lukija joutuu muiden naisten raiskaamaksi. Tekoa ei käsitellä teoksessa raiskauksena, mutta teen tässä suhteessa arvovalinnan ja käsittelen sitä raiskauksena, kuten yleensä on tapana käsitellä tämän kaltaista seksuaalista tekoa, kun se tapahtuu ilman vastapuolen suostumusta.

Laiha nainen työntää päänsä haarojesi väliin, ja sinä teet juuri niin kuin sinun tässä tilanteessa kannattaa tehdä. Suljet silmäsi uudestaan. Annat periksi. Annat asioiden tapahtua, koska muuta et voi. Tunnet, kuinka viileä, pehmeä kielenkärki alkaa kaivautua sisääsi. Se etsii ja löytää herkimmän kohtasi. Sinulle ei tehdä pahaa. Luurankonainen tuntuu tietävän, kuinka nainen tyydytetään. Hän ottaa häpykielen pään huultensa väliin, imaisee hupun alla piilossa olevan pienen ulokkeen esiin. *Glans clitoridis*. (O, 13.)

Pian lukija kuitenkin irrotetaan raiskatusta naisesta, ja hänen kerrotaan olevan sittenkin Ulrike, naisista nuorin.

Sanot yhden ainoan sanan. Nimen. Sanot sen nuoren tytön äänellä, joka on itkusta kimeä. Äänellä, jonka eksynyt lapsi ottaa käyttöönsä, kun vieras, kiltti aikuinen polvistuu viereen, yrittää auttaa, haluaa lähteä yhdessä etsimään väkijoukkoon kadonnutta äitiä. Sanot: Ul-ri-ke. (O, 16.)

Ulrike tuntee itsensä tapahtuneen jälkeen järkyttyneeksi ja vihaiseksi. Se, että kertoja puhuttelee lukijaa ja suuntaa sanansa hänelle, omii lukijan sisälle romaanin maailmaan ja häpäisee hänet. Lukija pääsee osalliseksi epämiellyttävään, potentiaalisesti traumatisoivaan kokemukseen. Naislukijana

samastuminen voi olla helpompaa, kuvataanhan raiskattavaksi joutuvaa kehoa selvästi biologiseksi naisen kehoksi.

Whitehead (2004, 8–9) vetoaa aiempaan teoreettiseen erotteluun empatian ja samastumisen eli identifioitumisen välillä huomauttaessaan, että traumakertomukseen liiallisesti identifioituvaa lukijaa uhkaa ns. toisen käden traumatisoituminen, joka voi muistuttaa jopa traumakokemuksen omimista (vrt. kulttuurinen omiminen). Vaikuttaa kuitenkin siltä, että *Oneiron* pyrkii tarkoituksella sekoittamaan lukijan ja tekstin välistä suhdetta ja osallistamaan lukijaa traumakertomukseen, eikä sen tarkoituksena siis välttämättä ole herättää ”pelkästään” empatiaa.

3 Uhkaava mieheys

Oneironissa miehet näyttäytyvät naisille monella tapaa uhkaavina. Uhka voi olla konkreettista tai hypoteettista, eli todellista tai kuviteltua. Koska mieshahmot eivät pääse juurikaan ääneen, vaan he esiintyvät päähenkilöiden tarinoissa sivuhenkilöinä, on monessa kohtaa vaikea hahmottaa, mistä uhkaavuus käytännössä muodostuu ja rakentuu. Päähenkilöistä Ulrike, Maimuna ja Rosa tulevat miesten tappamiksi, joten he kokevat pahimmalla mahdollisella tavalla uhan väkivaltaisen konkretisoitumisen. Ulrike myös raiskataan, joten häntä kohtaa kaksinkertainen määrä väkivaltaa. Toisilla päähenkilöillä miehinen uhka taas kohdistuu enimmäkseen psyykkiseen, ja uhkaa tavalla tai toisella henkistä tasapainoa. Esimerkiksi Ninalla miehen pettäminen uhkaa murtaa hänen täydelliset kulissinsa, ja Polinalla miehinen uhka on enemmänkin miesten poissaoloa, sillä hänen ihastuksensa on hävinnyt jättämättä yhteystietoja ja hän kärsii yksinäisyydestä. Tässä luvussa puran teoksessa rakentuvaa miehistä uhkaa kohdistuen analyysini mieshahmojen ohuuden vuoksi enemmän kerrontaratkaisuihin kuin mieshahmojen tekoihin tai toimintaan. Analysoin erityisesti Ulriken ja Rosan tarinoita tarkemmin.

3.1 Lukijaa hämäävä uhka

Ulriken annetaan ymmärtää ihastuneen häntä huomattavasti vanhempaan mieheen, Ulrich B. Zinnemanniin, joka työskentelee myös ravintola Kotkanpesässä. Aiemmin Ulrike on ollut tekemisissä ihastuksensa kanssa vain silloin, kun hänen kollegansa Anke-Marie on ollut mukana, mutta Anke-Marien ollessa vapaalla Ulrike tuntuu rohkaistuneen paljastamaan ihastuksensa. Ulriken ja Ulrichin mahdollinen romanssi näyttäytyy kuitenkin lukijalle uhkaavana. Uhkaa rakentavat osittain jo pelkkä

hahmojen välinen suuri ikäero ja siihen kulttuurisesti liitetyt merkitykset, jotka tulevat ilmi Ulriken äidin suhtautumisessa tyttärensä uuteen tuttavaan:

Ruma tosiasia oli työnnetty hänen eteensä, aivan nenän alle: tyttö tulisi hyväksikäytetyksi. Minkä ihmeen takia liki 30 vuotta vanhempi mies jaksoi antaa jatkuvasti aikaansa teini-ikäiselle hupakolle? O, 148.

Uhkaavuus rakentuu myös kerronnallisista seikoista, kuten siitä, että Ulriken ja Ulrich B. Zinnemannin yhteisen työmatkan yhteydessä kerrotaan Benito Mussolinin ja hänen rakastettunsa Claretta Petaccin sekä Eva Braunin ja ”Führerinsä” traagisista rakkaustarinoista. Ulrich on kertonut Ulrikelle tarinoita näistä ”diktaattoreihin rakastuneista naisista”, ja hänen kertomuksissaan kuolema ja rakkaus kulkevat käsi kädessä. Intertekstuaalisilla viittauksilla voidaankin luoda lukijalle jännite tai odotus, että hahmo kokee samanlaisen kohtalon kuin joku edeltäjänsä (Whitehead 2004, 85). Nuoren ja naiivin Ulriken ja vanhemman Ulrichin suhde näyttää vertautuvan näihin vaarallisiin suhteisiin, ja kenties Ulriken haaveessa suhteesta vanhempaan mieheen on kaipuuta jännitykseen ja intohimoon.

Yhdeksi Ulrichin uhkaavuutta rakentavaksi tekijäksi voidaan lukea myös Ulriken samaistuminen Pier Paolo Pasolinin runoon, joka on kirjoitettu tämän nuorelle rakastajalle Ninetolle. Runon on esitellyt Ulrikelle Ulrich. Ulrike samastuu Ninettoon siinä määrin, että häneen viitataan jopa Ulrike-Ninettona.

Oli miten oli, Ulrike nauttii heidän rakkaudestaan. Tällä kertaa hän päättää antaa Paulon viedä. Hän on Ninetto, nuori viisitoistavuotias hulivili-Ninetto joka antautuu, joka päästää vanhemman miehen nousemaan jälleen kerran selkäänsä...” (O, 86.)

Paulo ja Ninetto ovat vaipuneet ajat sitten rakastelun jälkeiseen sakeaan uneen, ja Ulrike uinuu heidän mukanaan. Vasta kun bussi saapuu Berchtesgadenin linja-autoasemalle, hätkähtää Ulrike-Ninetto hereille sammalen maku suussa, kieli karheana. (O, 89.)

Runo on tehnyt Ulrikeen suuren vaikutuksen, mikä epäilemättä liittyy hänen omaan romanttiseen haaveeseensa. Vahvasta samastumisesta Ninettoon tulee tunne siitä, kuin suhde vanhempaan mieheen uhkaisi jollakin tapaa jopa Ulriken identiteettiä.

Ulrichia on kuvattu salamyhkäiseksi mieheksi, jonka puheista on vaikea erottaa totta ja tarua. Hän on esimerkiksi kertonut jännittävää tarinaa siitä, kuinka menetti toisen silmänsä, jonka tilalla hänellä on lasisilmä. Työmatkan päätteeksi Ulrike ja Ulrich sopivat työpäivän jälkeisestä tapaamisesta.

Vuori ei tunne syntiä, he molemmat tietävät sen, ja siksi Ulrich B. Zinnemann uskaltaa tehdä Ulrikelle ehdotuksen.

Vuori, koti, rotko, kalastajanlompakko, kukka, äiti, isä, hissi, Hanno, vuori, Ulrich B. Zinnemannin lasisilmä, lompakko, koti, rotko, loputtomasti, loputtomasti, loputtomasti. (O, 95.)

Ulrichin uhkaavuus on tässä kohtaa kenties huipussaan. Lause ”vuori ei tunne syntiä” liittyy ehdotukseen miellelyhtymän kiellelystä, jopa likaisesta. Ravintola Kotkanpesä sijaitsee vuorella, mutta vuoren korostaminen tuntuu erikoiselta – ehkä sen tarkoitus on johdattaa lukijan ajatuksia vuoresta rotkoon, ja siihen, kuinka helppoa vuoren huipulta on pudota alas. Ulrike ajattelee tuntemattomaksi jäävästä syystä rotkoa, ja koska rotkon ajattelemiselle ei löydy teoksesta perusteita, sen voi tulkita esiintyvän Ulriken ajatuksissa virheellisesti; se on valemuisto, jonka kerronnallinen tarkoitus on ohjata lukijaa harhaan ja luulemaan, että Ulriken kuolemaan liittyy rotko. Jännitys ja uhka kuitenkin laukeavat, ainakin toistaiseksi, sillä Ulriken pettymykseksi Ulrich B. Zinnemann tulee toisiin ajatuksiin ja peruu tapaamisen.

3.2 Kummitteleva trauma kerronnassa

Traumafiktion teorian mukaisesti todellisen trauman oireet tulevat kerronnan keinoiksi (Whitehead 2004, 3). Ulriken raiskausmurhan aiheuttama trauma on kerronnallistunut romaanin rakenteeseen tarinan kummittelemiseksi ”ennen aikojaan”, eli erilaiset traumatisoivassa tilanteessa koetut tunteet ja tuntemukset muistuvat Ulriken mieleen ennen kuin hän pystyy palauttamaan mieleensä kokonaisen kokemuksen. Kummittelut Ulriken tarinassa ovat takaumia, muistoja joita Ulrike ei vielä muista, ja jotka ovat negatiivisten tunteiden vääristämiä ja värittämiä.

Traumaattinen tapahtuma, Ulriken raiskausmurha, selviää kuolemansa unohtaneelle Ulrikelle ja lukijalle lopulta samaan aikaan. Sen lisäksi, että kummittelun voi nähdä kerronnallisena elementtinä joka ohjaa lukijan tulkintaa tapahtumista, sen voi nähdä myös Ulriken mielessä tapahtuvana prosessina, jossa traumaattinen muisto torjutaan, mutta tiedostamattomanakin se vaivaa ja muistuttaa itsestään.

Yhdeksi kummitteluksi voisi ajatella jo alun kohtausten, jossa lukija/Ulrike tulee muiden naisten raiskaamaksi. Traumafiktion näkökulmasta raiskatun joutuminen tarinan aikana uudelleen raiskatuksi ei luultavasti ole sattumaa, vaan kyseessä on päähenkilölle merkittävän tapahtuman toistuminen kerronnallisesti eri muodossa. Tämä tulkinta ei kuitenkaan ole itsestään selvä, kuten ei sekään, joutuuko alun kohtauksessa raiskatuksi lukija vai Ulrike. Lisäksi tilanne voidaan tulkita muuksikin kuin raiskaukseksi, vaikka tässä työssä tulkitsen sitä raiskauksena. Vaikka

naiset eivät suhtaudu tapahtuneeseen raiskauksena, ja Ulrike tuntee tilanteessa myös mielihyvää, tuntee hän tapahtuneesta ja omasta voimattomuudestaan häpeää sekä vihaa. Tapahtuma ei kuitenkaan herätä vielä Ulrikessa muistokuvia hänen kuolinhetkistään.

Selkeä kummittelu kuitenkin tapahtuu viimeistään silloin, kun Ulrike yrittää liikkua ajattelemalla liikettä, ja hänelle tulee mieleen poikaystävänsä Hannon vanhempien vesisänky, ”jossa naiminen oli ollut alun alkaenkin kohtuuttoman hankalaa” (O, 31). Mielikuvaa vaivalloisesta seksin harjoittamisesta vesisängyssä kuvataan ”traumaattiseksi luonnehdittavaksi” (O, 31–32). Pian tätä muistikuvaa seuraakin pelottava mielikuva, joka ei kuvaa todellisia tapahtumia vaan Ulriken kuolemansa hetkellä kokemaa hätää ja hukkumisen tunnetta.

Ulrike ajatteli vedenpaisumusta. Ulrike ajatteli Hannoa alasti vatsallaan makaamassa tyhjentyneen vesisänkyaltaan pohjalla, hukkuneena. Hän ajatteli kenkiään, korkoihin tarttuneita puhjonneen PVC-kankaan riekaleita, hän ajatteli Hannon vanhempien makuuhuonetta, rumia ruskeita antiikitapetteja ja tapettiin imeytyneitä läikkiä. Hän alkoi pudota.

- - Hän huusi kuin hukkuva (tosin hukkuvat eivät oikeasti huuda), hän kiljui ja tunki kuinka ääni katosi jonnekin, kuin se ei koskaan olisi irtautunutkaan hänen kurkustaan. (O, 33.)

Kummitteleva (vale)muisto tulee Ulriken ajatuksiin ensin sellaisessa muodossa, missä Hanno on hukkunut. Itse hän kykenee vain huutamaan ääneti. Myöhemmin, kun naiset ”leikkivät kuolemaa” Ulrike alkaakin ajatella, että olisi mahdollista, että Hanno olisi tappanut hänet. Koska Ulrike suunnittelee jättävänsä Hannon ja pyrkii virittämään romanttista suhdetta työtoveriinsa, muodostaa Hanno Ulriken mielessä uhan. Vaikka lukijalle Ulrich vaikuttaa uhkaavalta, Ulrike itse epäilee ainoastaan Hannoa. Tähän toiseen valemuistoon sekoittuu myös aiempaa hukkumisen tunnetta lähempänä totuutta oleva tukehtumisen tunne:

Kyllä, hän oli pyöräillyt Rainerstraße 13:een ja ehdottanut Hannolle, että eikös tämä nyt ollut tässä. Sehän oli tuhoon tuomittu suhde, teiniromanssi, jonka olisi pitänyt loppua parin punaviinipäissään suoritetun naintiharjoitteen jälkeen. Ja sitten... hullu, mustasukkaisuudesta sairas Hanno tuuppaa hänet selälleen vanhempiensa vesisänkyyn... Koska joskus Hanno tuuppi. Joskus Hanno hermostui ja tönäisi häntä, kun he yömyöhään kävelivät kadulla ja riitelivät.

-- Hanno siis tuuppaa hänet selälleen vesisänkyyn ja alkaa työntää valtavaa untuvatyynyä vasten hänen kasvojaan... niin että hän ei enää voi hengittää... (O, 101.)

Tarinan kummitteleminen ja väkivallan uhan liittäminen Ulriken raiskausmurhaan syyttömiin miehiin Hannoon ja Ulrichiin rakentaa miehistä uhkaa sinnekin, missä sitä ei todellisuudessa ole tai missä se ei ainakaan konkretisoidu. Lopulta Ulriken ympärillä leijunut miehinen uhka saa muodon odottamattomasta suunnasta, sillä hänet raiskaa ja murhaa täysin tuntematon mies, jonka kyytiin

Ulrike hyppää. Ulriken toimintaa voitaisiin pitää jopa naiivina, sillä hän ei osaa pelätä sitä, mistä kaikkia tyttöjä ja naisia varoitetaan: ei saa hypätä tuntemattomien miesten kyytiin.

Rosa kokee Ulriken lailla erityisen traumaattisen kuoleman. Myös hänen tarinastaan voi löytää samankaltaisen kummittelevan muistikuvan kuin Ulriken tarinasta. Rosalle sydämen luovuttaneen pojan isää Estêvão Santoroa kuvailtaessa lukijan huomio kiinnittyy siihen, että miehen kaulassa olevaa rusetia kuvataan huomattavan usein heti hahmon ilmestyttyä tarinaan. Rusetin merkitys korostuu entisestään, koska se on aina kirjoitettu isoilla kirjaimilla. Erityisen suuri rooli rusetilla on Rosan kuolinkertomuksessa, jonka Rosa loihtii esille muististaan ajattelemalla juuri tätä sinooperinpunaista rusetia:

Rosa hyräili ja ajatteli intensiivisesti RUSETTIA, sinooperinpunaista RUSETTIA, jota herra Santoro käytti heidän jokaisessa tapaamisessaan. Hän keskittyi vain ja ainoastaan RUSETTIIN, hän solmi mielensä kiinni solmukkeeseen erottamattomasti, laulun sanojen koko voimalla. (O, 389.)

Rosan retkottaessa kuolleenä sängyllä rusetin kerrotaan irronneen. Rosan kuolintapaa ei kerrota suoraan, mutta Rosan kuolemasta kirjoitetusta lehti uutisesta selviää, että Rosan isoäiti on nähnyt tämän kuoleman jälkeen jatkuvasti unta, jossa Santoro kuristaa Rosaa. Johtuipa Rosan kuolema lopulta Santoron hänelle juottamasta epämääräisestä nesteestä tai kuristamisesta, vaikuttaa siltä että Rosa on viimeisillä voimillaan tarttunut Santoron rusettiin ja repinyt sen irti. Kuva rusetista on syöpynyt traumaattisen tapahtuman ohessa Rosan muistiin, josta se piinaavan muistikuvan tavoin purkautuu kerronnassa kummittelevaksi elementiksi.

3.3 Miehin vai maskuliininen uhka?

Feministisessä teoriassa puhutaan biologisesta ja sosiaalisesta sukupuolesta (sex/gender) toisistaan erillisinä. Sosiaalinen sukupuoli rakentuu toistamalla naiselliseksi tai miehekkääksi koettuja tekoja eli performoimalla⁵ sukupuolta. *Oneironin* voi nähdä jakavan feministisen teorian näkemyksen siitä, että biologisen sukupuolen lisäksi sukupuolisuus koostuu myös sosiaalisesta sukupuolesta, johon kuuluu sukupuoli-identiteetin lisäksi sukupuoleen liitetyt sosiaaliset ja kulttuuriset merkitykset.

Miehin uhka ei teoksessa liitykään yksiselitteisesti juuri miehiin (biologisina tai anatomisina olentoina) vaan ennemmin maskuliinisuuteen, joka on kokoelma miehisiin pidettyjä piirteitä kuten aktiivisuutta, rationaalisuutta ja aggressiota. *Oneironista* voi lukea tiettyä

⁵ Sukupuolen performatiivisuudesta ks. Butler 2006 [1990].

mieskulttuuriin tai maskuliinisuuteen kasvamista, jonka jälkeen omaksuttu maskuliinisuus vaikuttaa suhteellisen pysyvältä ja miehen käyttäytymistä pitkälti ohjaavalta, mikä käy ilmi erityisesti Rosan tarinasta.

Rosa on saanut poikansa Davin yhden yön jutun seurauksena, ja poika on teoksen ainoa yksiselitteisesti positiivinen miespuolinen hahmo, vaikkakin hänenkin ”turmeltumisensa” vaikuttaa tulevaisuudessa mahdolliselta. Rosa esimerkiksi sanoo, että hän kasvattaa pojastaan ”miehen, ei miehennäköistä rottaa” (O, 116). Rosan kommentti ilmentää sitä, että on olemassa erilaisia maskuliinisuuksia. Toiset ovat ”todellisia miehiä”, jotka käyttäytyvät oikealla tavalla, ja toiset ovat ”rottia miehen puvussa” eli miehiä, jotka käyttäytyvät tavalla, joka tekee heistä arveluttavia.

Rosan tarinan kautta tietyn ”macho” maskuliinisuuden uhka tulee mielenkiintoisesti esille Rosalle sydämen luovuttaneen pojan isän Estêvão Santoron kuvatessa poikaansa: ”Hän harrasti nyrkkeilyä ja uintia ja kaikenlaisia terveen nuorukaisen tempauksia, ja tietysti naisia (hymähdys jossa häivähdys isällistä ylpeyttä), naisia hän myös ’harrasti’” (O, 130). Naisten ”harrastaminen” viittaa naisten käyttämiseen omien halujensa välineenä ja esineinä, jotka vertautuvat lainauksessa vaikkapa nyrkkeilyhanskoihin tai uimahousuihin. Tällainen naisten käyttäminen kuuluu lainauksen mukaan itsestään selvästi terveen nuoren miehen harrastuksiin. Lainauksen epämiellyttävää sanomaa korostaa vielä sanojansa ”isällinen ylpeys”, eli naisten esineellistämiseen kohdistuva hyväksyntä ja ihailu.

Samankaltainen naisten esineellistäminen maskuliinisuuden pönkittämiseksi tulee ilmi Rosan ajatellessa naisten tilannetta kuolemanjälkeisessä ja hänen harhautuessaan ajattelemaan San Josén⁶ kupari- ja kultakaivokseen loukkuun jääneitä kaivosmiehiä. Hän pyrkii samastamaan naisten tilanteen kaivokseen loukkuun jääneiden miesten tilanteeseen ja kuvittelee toiveikkaasti, kuinka naiset palaisivat sittenkin takaisin elämään, jossa heitäkin odottaisi lauma ihailijoita ja toimittajia. Rosan ajatellessa kaivosmiehiä tulee hänelle mieleen tarvikkeet, joita miehille laskettiin alas kaivokseen. Erityisesti Rosa ajattelee miehille lähetettyjä lehtiä: miestenlehtiä, joiden otsikot julistavat seksikkästä sisällöstä:

Sillä tärkeintä oli että nuo ahkerat miehet pysyivät kunnossa, että he eivät tulleet hulluiksi suljetussa tilassa. Siitä huolehdittiin niinä kuukausina viimeiseen saakka. Jopa maan alla he saivat olla miehiä. *Chilean girl Bianca gets done right!* Miehisyys piti heidät kasassa. Heidän toiveensa tunnettiin. Tiedettiin, että enemmän kuin mitään he halusivat palata pinnalle vaimojensa ja tyttöystävien ja lapsiensä ja vastasyntyneittensä luokse. *Chilean Bianca Dagger Fucked Hard By Her Boss!* Sellaista oli elämä. Miehet taistelivat, maan alla ja maan päällä. (O, 110.)

⁶ Tämä on vain yksi esimerkki siitä, kuinka *Oneironin* tarina kiehtovasti niveltyy oikeisiin paikkoihin ja tapahtumiin.

Katkelmassa tehdään erilaisia väittämiä miehistä ja maskuliinisuudesta: miehisuus on jotakin, jolle tulee antaa tilaa ja joka tulee ottaa huomioon vaikeissakin tilanteissa. Miehisyyttä tukeva seikka on ainakin seksuaalisuus; tässä tapauksessa seksuaalisuus, joka käyttää välineenään naisia räikeästi esineellistävää materiaalia. Lehtiotsikot on erotettu katkelmassa kursiivilla, ja ne on kirjoitettu englanniksi muuten suomenkielisen tekstin sekaan. Otsikoiden lööppimäisyys korostuu, sillä ne on merkitty huudahduksiksi. Miesten halu palata perheidensä luokse asetetaan kyseenalaiseksi tai ainakin se saa ristiriitaisen sävyn lehtiotsikoista. Miesten kuvataan myös taistelevan sekä maan alla että maan päällä, mutta ilmaus ei kuitenkaan viittaa konkreettiseen taisteluun (jota maan alla ainakaan tuskin harrastettiin), vaan kamppailua käydään jostakin muusta: miehet taistelevat kontrolloidakseen halujaan ja ylläpitääkseen maskuliinisuuttaan.

4 Vaivalloinen naiseus

Kuten olen edellä esittänyt, *Oneiron* jakaa feministisen teorian käsityksen sukupuolen sosiaalisesta rakentumisesta. Naiseus on teoksessa biologinen ominaisuus, mutta sen lisäksi siihen liittyy paljon monenlaista vaikeasti määriteltävää ja elämän mittaan muuttuvaa: seksuaalisuutta, ruumiillisuutta, oman tilan hahmottamista maailmassa. Feminiinisyys taas liittyy sosiaaliseen sukupuoleen ja on jotakin, jonka naiset voivat halutessaan ”pukea ylleen”. Naisellinen performanssi saattaa olla ristiriidassa sen kanssa, miten nainen kokee oman sukupuolisuutensa. Pääosin *Oneironin* naishahmot ovat itsenäisiä ja aktiivisia toimijoita, jotka eivät pelkää itsensä ilmaisua eivätkä seksuaalisen halunsa esille tuomista. Vaikka päähenkilöt ovat itsenäisiä toimijoita, ei heidän subjektiivensa kuitenkaan ole annettua, vaan sen uhkana on joko objektiksi tai abjektiksi päätyminen. Pyrin tässä luvussa analysoimaan *Oneironin* päähenkilöiden naiseutta ja subjektiivutta monimutkaistavia tai uhkaavia tekijöitä. Merkittävä naisten subjektiivuuden kohdistuva uhka on miehisyyden katseen pyrkimys naisten objektivointiin eli esineellistämiseen.

4.1 Naisen esineellistämisen näkyväksi tekeminen

Laura Mulvey kirjoittaa artikkelissaan ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1989) miehisestä katseesta (male gaze), jossa nainen esitetään (hetero) miehen silmin. Mulveyn teoria miehisestä katseesta koskee elokuvaa, mutta sitä on feministisessä tutkimuksessa sovellettu eri taiteenaloille. Mulveyn mukaan nainen esitetään usein passiivisena katseen kohteena, ja mies aktiivisena

katselijana, jonka halut heijastetaan naiseen. Nainen representoidaan miehen halujen kautta, mikä näkyy hahmossa passiivisuuden lisäksi ulkonäön piirteinä, kuten kauneutena (feminiinisyytenä) ja seksikkyytenä (Mulvey 1989, 16–20.) Sellaista asennetta tai näkökulmaa, joka passivoi naista ja ottaa hänet huomioon ainoastaan katseen kohteena ja esteettisenä objektina, kutsutaan myös esineellistäväksi tai objektivoivaksi.

Romaanin hahmoista nuorin, Ulrike, leikittelee työssään naista objektivoivalla miehisellä katseella. Toimiessaan tarjoilijana ravintola Kotkanpesässä hän ottaa Fräulein Kehlsteinhausin roolin, joka poikkeaa hänen tavanomaisesta roolistaan. Häntä kuvataan tavallisesti ”vartijatyyliseksi” maihinnousukengissä kulkevaksi löntystelijäksi, mutta töissä hän on loikkiva, keinuva, pumpulinkevyt metsäjänis (O, 93). Metsäjäniksestä päästäänkin miellelyhtymän kautta puputyttöihin ja Playboy-miestenlehden perustajaan Hugh Hefneriin, jonka näköiseksi kuvataan Ulrikea ihastelevia miesasiakkaita. Ulriken kohtaamista noiden miesten kanssa kuvataan katkelmassa, josta paljastuu myös kohtaamisen Ulrikessa aiheuttamat tuntemukset:

Silloin tällöin Ulrike päätyi poseeraamaan Hugh Hefnerin näköisten liian ruskettuneiden vehnäoluesta humaltuneiden amerikkalaismiesten kanssa vasten valtavaa, restauroitua maisemaikkunaa. Heidän ystävänsä ottivat valokuvan, ja sitten vaihdettiin vuoroa. Ulrike saattoi hymyillä neljänkin eri Hefnerin kainalossa. Siitä sai melkoisen tipin. Miehet olivat tavattoman anteliaita. Siitä sai myös valkoisen pyöreän pehmeän töpöhännän pakaroiden väliin ja pitkät jäniksenkorvat päähän, eikä niiden kanssa ollut helppo palata täpötäyteen ravintolasaliin. Tuntui kuin korvat olisivat sojottaneet koko ajan tiellä ja haitanneet näkemistä, kun Ulrike puikkelehti pöytien välissä tarjotin täynnä tyhjiä lautasia ja korkeita tuoppeja. Pallohäntä pyörähti haarojen väliin ja muljusi siellä kuin huonosti asetettu tamponi, ja olo alkoi asettua uomiinsa vasta tupakkatauolla, viimeistään kotimatalla, kun Ulrike työnsi puoliuunessa nappikuulokkeet korviinsa. (O, 93–94.)

Ulrike ei todellisuudessa tunne itseään sellaiseksi naiselliseksi puputytöksi, joka hän töissä leikkii olevansa. Hugh Hefner-miehet asettavat hänet puputytön rooliin, ja hän leikkii mukana tippien toivossa, mutta siitä tulee vaikea ja epämukava olo, joka laantuu vasta paljon myöhemmin. Töpöhäntä ja jäniksenkorvat ”jäyvät päälle”, ja vaikka Ulrike saattaakin nauttia niistä hetken, muiden asiakkaiden luokse ne eivät sovi, vaan tuntuvat häiritseviltä. Katkelmassa havainnollistuu naista esineellistävä miehinen katse ja sen naisessa aiheuttamat ristiriitaiset reaktiot.

Myöhemmin, Ulriken satuun verhoutuneessa kuolinkertomuksessa, Ulrike ja hänen tarjoilijatar Kollegansa Anke-Marie syövät Anke-Marien metsästämän jäniksen:

Puolivälissä matkaa Ulrike kohtasi nuoren tytön, Anke-Marie Berchtesgadenilaisen, joka kutsui hänet pieneen havuista rakentamaansa laavuun. Anke-Marie oli Ulriken ikäinen, mutta paljon, kokeneempi. ’Ulrike Salzburgilainen, sinä tulet suuresta maailmasta, mutta nyt sinun on opittava metsän tavoille. Opetan sinulle tulen, ja sitten syömme aamulla pyydystämäni jäniksen yhdessä.’

– Jäniksen? (O, 401.)

Aiemmin teoksessa Anke-Marieta on kuvattu rohkeaksi, avoimeksi ja kriittiseksi. Ulrike on luonnehtinut Anke-Marieta myös muun muassa sanomalla että hän ”ei pelkää koskaan” eikä ”monikaan asia onnistu ilman häntä” (O, 90). Katkelmassa Anke-Marieta kuvataan Ulrikea huomattavasti kokeneemmaksi, mutta se, minkä suhteen kokeneemmaksi, on monitulkintaista. Anke-Marien ja jäniksen syömisen tunkeutuminen juuri raiskauskertomukseen sekä Anke-Marien kokeneisuuden korostaminen luovat vaikutelman siitä, että Anke-Marie olisi voinut opettaa Ulrikelle jotain, joka olisi säästänyt hänet hänen kokemaltaan järkyttävältä kohtalolta. Kenties ”metsän tavat” tarkoittavat omia rajoja ylittävän miellyttämisenhalun hylkäämistä tai varovaisuutta vieraiden miesten suhteen. Traumaattisen muiston palautuessa mieleen Ulrike turvautuu ajatukseen siitä, kuinka Anke-Marie auttaisi häntä sisäisen puputyttönsä metsästämisessä ja syömisessä.

4.2 Irti miehisestä katseesta - fokalisaation vaihtelu Ulriken kuolinkertomuksessa

Ulriken kuolinkertomus on kerronnallisesti mielenkiintoinen. Romaanin päähenkilöt ovat aloittaneet siirtymisen kuolemanjälkeisistä sekunneista eteenpäin. Siirtyäkseen heidän täytyy vuorollaan elää uudelleen kuolemansa hetket muiden naisten seurassa. Kertomus, eli muisto, tulee Ulriken mieleen ensin vääristyneenä, perinteiseksi saduksi muotoutuneena. Se alkaa tyyppillisellä ”olipa kerran” – rakenteella ja sisältää sadulle ominaisia fantasiamaisia piirteitä. Sadun sankaritar on pieni ja herttainen Ulrike Salzburgilainen, joka tapaa matkallaan Anke-Marie Berchtesgadenilaisen. Ulrike ja Anke-Marie viettävät aikaa yhdessä onnellisina, kunnes Anke-Marie lähettää Ulriken jatkamaan ”rakkauden aarteen etsimistä” (O, 403). Sen jälkeen Ulrike Salzburgilainen päätyy pelottavan Adelwolfin luokse. Adelwolfissa on Ulrich B. Zinnemannin piirteitä, sillä hän on vanhempi mies, jonka ”oikea pupilli liikkui eloisesti, kun taas vasen pupilli oli lasittunut paikalleen” (O, 404), kuten Ulrich B. Zinnemannin lasisilmä. Hirviömäinen Adelwolf suuttuu Ulrikelle ja käy tämän kimppuun.

Adelwolf nousi sängyssä polvilleen ja päästi syvän, matalan urinan kurkustaan. Hän tarrasi suurilla karvaisilla käpälillään Ulrikea kurkusta kiinni ja alkoi kuristaa. Samaan aikaan hän puski polvillaan tytön jalat auki ja työntyi sinne minne hänellä ei ollut mitään asiaa. (O, 406.)

Kesken tämän sadussa tapahtuvan raiskauksen, muut naiset kuitenkin keskeyttävät ilmeisesti Ulriken alitajunnasta kumpuavan näkymän. Naiset seuraavat tapahtumia ylhäältä käsin näkymättöminä, ja

pikku hiljaa sadun sijasta he alkavat hahmottaa todellisen tilanteen: Ulriken kuristettavana rekan takatilassa. Hiljalleen kerronnan fokalisaatio alkaa suodattua raiskaajan kautta, jolloin lukijalle selviävät myös raiskaajan ajatukset:

Pahaa tekevät myös jalat, polvet, jotka pitävät tytön auki levitettyjä jalkoja levällään, jotta sisälle olisi helpompi survoa elintä joka kerrankin on jäykkä, kun alla on kerrankin jotain niin eläväästä ja kaunista, niin jumalattoman kaunista että pahaa tekee. (O, 407.)

Virkkeen alussa fokalisaatio tuntuu olevan vielä joko Ulriken, kertojan tai naisten, sillä siinä puhutaan pahaa tekevästä jaloista. Virkkeen lopussa fokalisoijana on kuitenkin raiskaaja, ja pahaa tekeekin Ulriken kauneus, eivätkä enää raiskaajan jalat. Sen jälkeen kerronnassa palataan taaksepäin siihen hetkeen, kun raiskaaja ajoi Ulriken viereen ja pyysi hänet kyytiinsä. Tilanteen ja Ulriken kuvaus keskittyy sellaisiin alueisiin ja näkymiin, joihin raiskaaja kiinnittää huomionsa. Miehin katse erottuu romaanista, jonka päähenkilöt ovat naisia ja jonka kerronta siis suodattuu enimmäkseen naisten kautta. Raiskaaja kuvaa Ulriken ulkonäköä seksuaalissävyyteisesti:

Aivan kuin tyttö olisi levittänyt rintansa vieläkin enemmän auki, lämmöstä ja huomiosta nautiskellen, aivan kuin likka olisi keimaillen huutanut hänelle: ”No on kyllä kuuma!” (O, 407.)

Kuvauksesta paistaa läpi raiskaajan pyrkimys tulevan tekonsa oikeuttamiseen, aivan kuin tyttö olisi asettanut itsensä tarjolle ja kaipaisi huomiota. Miehin katse kerronnan keinona toimiikin kohtauksessa sillä tavalla, että lukija pääsee ”raiskaajan pään sisään” seuraamaan, kuinka hän punnitsee vaihtoehtojaan. Raiskaajan näkökulmasta teko on perusteltu ja oikeutettu: tyttö näytti kiihottavalta, jopa siltä kuin hän olisi halunnut tulla raiskatuksi.

Kerronta ei suodatu raiskaajan näkökulmasta kauaa, siitä irtaannutaan pikku hiljaa. Ulriken kommentti ”Hei mitä VITTUA sä teet?!” (O, 408) havahduttaa miehen tajuamaan, että tyttö ei kerjännytkään mitään, eikä raiskaukselle ole oikeutusta. Ulrike menee nukkumaan, jolloin mies kuitenkin päätyy raiskaamaan ”uhmakkaalta” vaikuttavan tytön. Itse raiskauksen kuvauksessa fokalisaatio vaihtelee lauseesta toiseen niin, että välillä fokalisoijana vaikuttaa olevan raiskaaja, välillä Ulrike, toisinaan naiset, jotka seuraavat tapahtumia yläpuolella leijuen. Fokalisaation vaihtuminen on häivytetty tekstistä käyttämällä kertojalle ominaista kolmatta persoonaa:

Ulriken kasvot eivät näy miehen takaa. Siellä, miehen alla, Ulrike aukoo suutaan, huutaa ilman ääntä. Pää ei pääse liikahtamaan. Tulipunainen pää. Mies ei kestä katsoa. Mies alkaa laueta. Mies riuhtaisee tyynyn Ulriken pään alta. Työntää sen tytön kasvoille ja painaa koko voimallaan. Alaruumis tekee työtään yhä nopeammin, Ulriken raajat nytkähtelevät voimattomasti painavien polvien alla. Mies kestä. Orgasmi alkaa hyrrätä alaruumiissa, kerätä voimiaan, tehdä tuloaan. Nykäyksiä, työntöjä, taukoja. Työntöjä, työntöjä.

Ulrike on lakannut liikkumasta. (O, 409.)

Ensimmäinen lause vaikuttaa olevan tapahtumaa ulkopuolelta seuraavien naisten fokalisoima, kuten ehkä seuraavakin. Ulriken fokalisoima voisi olla lause ”pää ei pääse liikahtamaan”. Raiskaajan fokalisoimia ovat ainakin ”mies alkaa lauetä” ja ”orgasmi alkaa hyrrätä alaruumiissa..”, sillä niissä on kyse muustakin kuin päällepäin näkyvistä seikoista. Muut lauseet ovat monitulkintaisempia.

Ulriken tuntemuksilla ei tässä kohtauksessa ole läheskään yhtä suurta roolia kuin raiskaajan tuntemuksilla tai ulkopuolisten naisten järkytyksellä. Huomionarvoista onkin Ulriken kevyt suhtautuminen tapahtumiin. Muut naiset kuitenkin veikkaavat Ulriken kärsivän traumaperäisestä muistinmenetyksestä. Tämä on jo toinen kerta kun romaanissa tuodaan eksplisiittisesti ilmi Ulriken traumatisoitumista. Ulriken tilanteessa tuntemat tukehtumisen tunne sekä pelko ovatkin vuotaneet aiempaan kerrontaan ja siellä kummitelleina ne onkin siis jo ilmaistu.

Elokuvien väkivaltakohtauksissa on huomattavissa ero naisiin ja miehiin kohdistuvassa väkivallassa: naisiin kohdistuva väkivalta on ”seksuaalisesti latautunutta” toisin kuin miehiin kohdistuva väkivalta (Prince 2003, 181). Seksuaalinen latautuneisuus kohtaukseen tulee siitä, että se esitetään miehisen katseen kautta, jolloin väkivallan kohteenakin oleva naisen keho on erotisoitu. Karkulehto (2011) kuitenkin kirjoittaa, että seksuaalista väkivaltaa ja hyväksikäyttöä representoidaan yhä useammin myös kriittisesti niin, ettei väkivaltaa ja sen kohteena olevaa naiskehoa estetisoida tai erotisoida. Hänen mukaansa tällainen kriittinen seksuaalisen väkivallan representointi onnistuu erityisesti kirjallisuudessa. (Karkulehto 2011, 209.) *Oneironissa* Ulriken raiskausmurhasta kertova kohtaaminen havainnollistaa tällaista kriittistä seksuaalisen väkivallan representoinnin tapaa. Kriittisyys muodostuu tässä tapauksessa fokalisaation vaihtelusta: aluksi tilannetta fokalisoidaan raiskaajan näkökulmasta, mutta itse väkivallan tapahtuessa fokalisaatio vaihtelee eri henkilöiden välillä.

Ulriken raiskauksessa fokalisaation vaihtelut, eli fokalisaation suodattuminen lause kerrallaan myös Ulriken ja naisjoukon kautta estää sen, että Ulriken keho tai koko raiskaus näyttäytyisi erotisoituna. Fokalisaation vaihtelulla voidaan siis vaikuttaa siihen, millä tavalla naisen keho ja raiskausta tapahtumana representoidaan ja millaisia arvoja ja ominaisuuksia niihin liitetään. Vaikutelma olisi epäilemättä erilainen, jos raiskauksen kuvauksessa kuultaisiin ainoastaan raiskaajaa. Toisaalta kerronnan keskittyminen raiskaajan fyysisiin tuntemuksiin sekä uhrin kehon kuvaaminen näennäisen neutraalisti (pään asento ja väri, nytkähtelevät jalat) saa kuvauksen kuulostamaan suorastaan inhorealisticelta.

4.3 Abjekti naisellinen ruumis

Abjekti on Julia Kristevan (1980) tunnetuksi tekemä käsite, joka liittyy lapsen irrottautumiseen äidin ruumiista ja oman subjektiuden kehittymiseen. Joutuessaan irrottautumaan äidin ruumiista lapsi alkaa nähdä sen vastenmielisenä. Abjektia onkin käytetty luonnehtimaan kaikkea sellaista, joka uhkaa ihmisen minuutta ja olemassaoloa, ja abjektin ytimessä on naisen ruumiin lisäksi kuolema, joka lopullisesti uhkaa ihmisen olemassaoloa. Myös erilaiset ruumiin eritteet on nähty abjekteina, sillä ne muistuttavat kuolemasta ja minän hajoamisesta. (Ks. esim. Hosiaisuusluoma 2003.)

Abjektin käsitettä on käytetty feministisessä tutkimuksessa hyvin erilaisissa yhteyksissä, yhtenä esimerkkinä parisuhdeväkivaltaa käsiteltäessä (Husso 2003). Boynton (2002) käyttää käsitettä analysoidessaan Margaret Atwoodin novelleja ja niissä esiintyviä lihavia naishahmoja, jotka hänen tulkintansa mukaan laihtuessaan siirtyvät samalla abjekteista objekteiksi, ja heidän ennen seksuaalisesti näkymättömät kehonsa muuttuvat laihtumisen myötä seksuaalisesti kiinnostaviksi. Boyntonin mukaan hahmojen aiempi asemoituminen heteroseksuaalisen halun markkinoiden⁷ ulkopuolelle mahdollistaa heille ulkopuolisen position, josta käsin he kykenevät havainnoimaan ja samalla tekemään näkyväksi sekä halun markkinoiden logiikkaa (ja epäloogisuutta) että naisille asetettuja vaatimuksia.

Kuten olen aiemmin esittänyt, *Oneironin* naisten subjektiutta uhkaa miehisen katseen pyrkimys objektivoida. Toinen subjektiutta uhkaava tekijä on se, että naisia voidaan pitää vahvasti abjekteina, jollaisia heistä tekevät kuoleman lisäksi sairaudet, vammat ja erilaiset ruumiin eritteet. Naisten seksuaalisuutta ja ruumiillisuutta käsitellään varsin karkeita käsitteitä käyttäen. Lisäksi naisten ruumiit käyttäytyvät romaanissa monessa tilanteessa omituisesti ja näyttävät usein huvittavilta, rumilta ja jopa groteskeilta:

Hän riuhtoi hiuksiaan. Hän riisui vaatteensa. Käänsi ne nurin ja tutki ne läpikotaisin, käänsi ne oikeinpäin ja tutki ne jälleen yhtä tarkasti. Hän teki asioita, jotka olisivat näyttäneet oudoilta ja kenties rivoiltakin, mikäli joku olisi ollut katsomassa; vertauskuva käärmeestä joka syö omaa häntäänsä ei ole kaukaa haettu, kun hän kyyristyi lopulta etsimään vieraita vemppeitä sisältään. (O, 24.)

Monet abjektin piiriin kuuluvat asiat, kuten sairaus ja ruumiineritteet, tekevät naisista kuitenkin samalla myös inhimillisiä: normaalien ruumiintoimintojen lakkaaminen alleviivaa niiden aiempaa olemassaoloa. Ulrike ihmettelee kainaloidensa hikoilun loppumista ja tulee samalla korostaneeksi,

⁷ Boynton käyttää termiä "heterosexual economy".

kuinka omituista hikoilemattomuus on. Maimunan ulostetta keräännytään joukolla ihaillemaan, mikä korostaa sitä, että uloste on kuitenkin ihmiselämässä normaali ja jopa toivottava asia siinä mielessä, että sen puute voi olla merkki elämän lakkaamisesta. Samalla myytti täydellisestä, hikoilemattomasta, ulostamisesta vapaasta naisesta rikkoontuu – täydellisyys merkitseekin kuolemaa.

Mielestäni *Oneironin* päähenkilöt ovat samankaltaisessa ulkopuolisen asemassa tarkastellessaan elämäänsä takautuvasti kuolemiensa jälkeen kuin Atwoodin lihavat naishahmot Boyntonin (2002) tulkinnassa. *Oneironin* naisille parisuhteet ja naiselliset kehot näyttävät erilaisina kuin tavanomaisemmasta positiosta käsin tarkasteltuna. Teoksen naisten ruumiillisuus on tietysti monella tapaa epätyypillistä, sillä he ovat kuolemansa lisäksi joutuneet kuolemanjälkeisessä tilassa luopumaan uudelleen ruumiistaan, jotka he kuitenkin näkevät ja jotka esittävät heitä, mutta jotka ovat menettäneet pääasialliset toimintonsa ja kykynsä. Asetelma tuntuu jopa leikittelevän naisten kehoilla katseen objekteina: kehoista on tullut jotain, jota he eivät kykene kunnolla kontrolloimaan ja jonka voi aistia enää ainoastaan katseella. Heitä ei voi enää haistaa, maistaa tai tuntea, ja äänetkin loppuvat, kun merkitykset alkavat välittyä ajatusten voimalla. Heistä tulee pelkkiä katseen kohteita, mutta kuolemanjälkeisessä tilassa heitä ei katso enää miehinen katse, vaan heidän oma katseensa.

4.4 Sidottu äitiys ja pakeneva isyys

Oneironissa vanhempana oleminen, eli äitiys ja isyys, näyttää ennen kaikkea vaikeana ja ristiriitaisena. Vaikka vanhemmuus vaikuttaa olevan vaikeaa molemmille sukupuolille, nousee sukupuolten epäsuhta ilmi siinä, millä tavoin vastuu jakautuu vanhempien välille. Päähahmoista neljä on äitejä, mutta äitiyttä ei kuvata romaanissa ”perinteiseen tapaan” miellyttävänä tai naisilta luontaisesti hyvin onnistuvana. Perinteisesti naiseus ja äitiys on samastettu niin, että lapseton nainen on näyttäytynyt jopa arvottomampana kuin äiti – ikään kuin hän olisi naiseudessaan epäonnistunut. (ks. Vuori 2010.) *Oneironin* naisten tarinat rikkovat myyttiä täydellisestä äidistä ja tekevät näkyväksi sitä, minkälaisia uhrauksia äitiys naiselta vaatii.

Wlbgis on tullut raskaaksi vahingossa yhden yön jutun seurauksena ja hänen ja hänen poikansa suhdetta kuvataan alusta asti vaikeaksi: ”Roolileikki loppui, tuli rangaistus, pahin mahdollinen: poika joka vihasi äitiään ja äiti joka vihasi poikaansa” (O, 171). Wlbgis ei tunne lapsensa isää eikä tämä osallistu heidän elämäänsä. Wlbgis perustelee poikansa vaikeaa ja väkivaltaista luonnetta isän perimällä: ”Koska Wlbgis oli kuitenkin lähtöisin aivan siedettävästä

perheestä, pojan oli täytynyt tulla isäänsä” (O, 178). Wlbgis on ennen kaikkea äitiyteen sidottu: hänen vastuullaan on pojan kasvattaminen yksin, vaikka he eivät tule toimeen ja Wlbgis joutuu kärsimään poikansa pahoinpitelyistä.

Shlomith taas on saanut kaksi lasta miehensä Dovidin kanssa heidän asuessaan kibbutssissa. Shlomithin ja Dovidin suhteen alkuaikaa kuvataan romaanissa varsin idylliseksi, ja Dovid näyttäytyykin jonkin aikaa huomattavan positiivisena ja ei-uhkaavana miesrepresentaationa. Häntä kuvataan jopa varsin epämaskuliiniseen tapaan hoivaavaksi ja huolehtivaiseksi, kun hän pitää tehtävänä parantaa Shlomithin anoreksiasta. Muutaman vuoden kibbuttsiasumisen jälkeen Shlomith alkaa kuitenkin kyseenalaistaa kibbutsin tapoja ja opetuksia, toisin kuin Dovid. Lopulta Shlomith joutuu pakenemaan kibbuttsista yksin, Dovidin ja kibbutsin onnistuttua houkuttelemaan lapset puolelleen. Shlomithilta siis riistetään äitiys, kun hän joutuu vasten tahtoaan luopumaan lapsistaan. Dovid pitää lapset kibbutssissa, jossa hänellä itsellään ei ole vastuuta lasten hoidosta, vaan vanhemman ja lapsen yhdessäolo rajoittuu hauskanpitoon kibbutsin ”ammattilaisten” hoitaessa käytännön kasvatuksen.

Rosa taas on halunnut perheen, mutta on saanut vain lapsen. Lapsen isän antama puhelinnumero osoittautuu vääräksi, eikä Rosa enää tavoita tätä. Yksinhuoltajaäidin elämä on rankkaa, varsinkin kun Rosa sairastaa vakavaa sydänsairautta. Kaikesta epätäydellisyydestään huolimatta Rosa näyttäytyy lämpimänä ja äidillisenä ihmisenä. Rosan huolehtivaisuus vetoaa erityisesti Ulrikeen:

Äkkiä Ulrikeen iski Rosan ikävä. Rosa oli pitänyt häntä sylissänsä. Rosa oli painanut häntä itseään vasten, hyvin vaistomaisesti, juuri niin kuin rakastavat äidit tekevät. Jotkut äidit. Eivät kaikki. Eivät ne, jotka rakastamisen sijaan kadehtivat tytärtään. (O, 147.)

Rosan äitiyden esteeksi nousee hänen sairautensa. Sydän tekee hänet niin heikoksi, että hän ei jaksa edes nostaa lastaan. Sydänsiirrännäistä odottaessaan hän viettää pitkän ajan sairaalassa, ja leikkauksen jälkeen Estêvão Santoro vaatii tapaamisia, joten Rosan äiti joutuu ottamaan yhä enenevässä määrin vastuuta Rosan lapsesta.

Raskaana olevan Ninan esitetään edustavan jonkinlaista Hyvää Äitiä ja Kunnollista Naista, jonka päämäärä ja tarkoitus elämässä on tulla äidiksi. Ninan perfektionismi ja äidillisyyys menevät niin pitkälle, että ne näyttävät parodioivan käsitystä naiseuden täydellistävästä äitiydestä. Teoksessa on esimerkiksi luku ”Kymmenen syytä miksi Ninasta olisi tullut erinomainen äiti” (O, 153–166). Listan kohta ”2: Tosiasioiden tunnustaminen” maalaa varsin synkän kuvan Ninan suvun miehistä ja varsin tomeran kuvan suvun naisista:

Nina oli tahtonainen tahtonaisten suvusta. Hänen sukunsa naiset myönsivät sadasosasekunnissa tosiasiat. He sanoivat ruman sanan niin kuin se on (vrt. isoäiti, kun isoisän jäljiltä löytyi lehtolapsi), rauhallisesti ja ääntä korottamatta (vrt. täti, kun avioeron iljettävä syy piti sanoa ääneen oikeussalissa), he kuuntelivat mitä sanottavaa muilla on ja yrittivät yhteenvedoa (vrt. serkku, kun hyppyklamydia paljasti ystäväpiirissä harjoitetun täysin sopimattoman ristiinnainnin), he eivät provosoineet eivätkä provosoituneet (vrt. äiti, kun vanha dementoitunut isä alkoi solvata tytärtään pihtariksi ja kaappijuopoksi – myös jälkimmäinen syytös oli aiheeton). Sellaisia olivat hänen sukunsa naiset, ja sellainen oli hän itse. (O, 154.)

Naisten tehtävä Ninan ja hänen sukunsa mukaan näyttää olevan miesten toilailujen sietäminen ja omien reaktioiden hallinta. Ninaa kuvataankin kaiken kaikkiaan järjestelmälliseksi, rationaaliseksi ja tavoitteellisesti toimivaksi sekä tunteensa täydellisesti hallitsevaksi naiseksi, jota aviomiehen pettäminen raskausaikana ei paljon hetkauta. Ninan täydellinen äitiys saa kuitenkin groteskin lopun ennen kuin ehtii todella alkaakaan, kun Ninasta tulee koneiden avulla elossa pidettävä vauvahautomo. Hän nimittäin säikähtää outoa tunnetta vatsassaan, kiiruhtaa metrolle, kompastuu ja kolauttaa päänsä, minkä jälkeen hänet julistetaan aivokuolleeksi. Häntä pidetään keinotekoisesti elossa, jotta hänen lapsensa saisivat kehittyä rauhassa. Ninan täydellisyyteen tähtäävä kulissiäitiys näyttäytyy melkeinpä Rosan tunteellisen, naiseuteen ja feminiinisyyteen yhdistetyn ”luonnollisen” hoivaavan äitiyden vastakohtana, mutta molemmat naiset kokevat karun kohtalon ja heidän äitiytensä jäävät kuoleman vuoksi pahasti kesken.

Epäsuhta teoksen äitien ja isien välillä korostaa sitä, kuinka naiset kantavat suuremman taakan vanhemmuudesta – Wlbgisin ja Rosan lasten isät jatkavat elämäänsä tietämättöminä jälkeläisistään. Äitiys näyttäytyykin teoksessa yhtenä naisellisen seksuaalisuuden toteuttamisen uhkana tai vähintäänkin sitä rajoittavana tekijänä, joka voi olla ”pahin mahdollinen rangaistus”. Nina toivoo miehensä rauhoittuvan lasten synnyttyä, ja siksi hän kestää raskausaikana yksinäisyyttä tietäen miehensä olevan toisen naisen luona. Shlomithilta äitiys riistetään, minkä jälkeen hän omistaa elämänsä anoreksialle.

5 Päätäntö

Olen pyrkinyt työssäni kuvaamaan, kuinka uhkaava mieheys ja vaivalloinen naiseus *Oneironissa* rakentuvat. Olen tulkinnut *Oneironia* traumafiktion ja feministisen teorian avulla ja pyrkinyt osoittamaan niiden vaikutusta teoksen sukupuolten representaatioiden rakentumiselle. Siinä, missä feministit ovat kritisoineet naisille haitallisiksi kokemiaan ”epärealistisia” naisrepresentaatioita, voisi *Oneironia* kritisoida sen ohuista ja negatiivissävytteisistä mieshahmoista. Traumafiktio avaa

kuitenkin uuden mahdollisuuden sekä teoksen mies- että naisrepresentaatioiden tulkitsemiseen. Miesrepresentaatioiden negatiivisuus ja uhkaavuus on seurausta siitä, että kertomus on keskittynyt tuomaan esille naisten elämien epäkohtia heidän traumaattisten kuolemiensa jälkeen. Traumafiktiolla sekä feministisellä teoriolla voidaan tulkita olevan osittain samanlainen emansipatorinen pyrkimys, joka tähtää epäkohtien esille tuomiseen ja vaiennettujen äänen kuuluville saattamiseen (ks. Whitehead 2004, 8).

Teoksen alaotsikko on ”Fantasia kuolemanjälkeisistä sekunneista”, ja tulkinnassani kuolema näyttäytykin teoksen naisille traumaattisen lisäksi myös helpottavana: tullakseen sinuiksi kuolemansa kanssa naisten on ymmärrettävä, että kuolema vapauttaa heidät naisellisen ruumiin taakasta, erilaisista ruumiin vaivoista sekä esineellistetyksi tulemisen ja väkivallan uhasta.

Oneiron problematisoi muistamista ja kertomista osoittaessaan, että kerrotut muistot eivät koskaan välitä merkityksiä neutraalisti, vaan ne ovat aina tunteiden ja kokemusten värittämiä. Teoksen naisten elämäntarinat näyttäytyvät negatiivispainotteisina, koska ne kerrotaan heidän traumaattisten kuolemiensa jälkeen. Knuutilan (2006, 33) mukaan traumafiktioille onkin ominaista kertojan identiteetin problematisoiminen sekä kysymysten herättäminen todistajuuden, fiktion ja todellisuuden suhteesta. *Oneironissa* kuolinkertomusten jäljessä oleva ”faktapitoisempi” kertomus henkilön kuolemasta - oli se sitten uutisartikkeli, kuolinilmoitus lehdessä tai työpaikkailmoitus - kertoo naisten näkökulmasta kerrotuista tarinoista toisen puolen, eli sen, miltä asiat vaikuttivat ulkopuolisille ja eloon jääneille. Samalla ne asettavat kertojan välittämän kertomuksen kyseenalaiseksi, vaikka lukija todennäköisesti onkin uskollinen päähenkilöille, joiden kanssa on päässyt matkaamaan jännittäviin kuolemanjälkeisiin sekunteihin.

Lähteet

Kohdeteos

Lindstedt, Laura (2015). *Oneiron*. Helsinki: Teos.

Muut lähteet

Boynton, Victoria (2002). The sex-cited body in Margaret Atwood. Julkaisussa: *Studies in Canadian Literature* (2002) Vol. 27 (2), s. 51–70.

Butler, Judith (2006 [1990]). *Hankala sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus.

Hosiaislouma, Yrjö (2003). *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Husso, Marita (2003). *Parisuhdeväkivalta: lyötyjen aika ja tila*. Jyväskylä: Vastapaino.

Karkulehto, Sanna (2011). *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.

Knuuttila, Sirkka (2006). Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa. *Avain*, 4/2006, s. 22–42. Saatavilla:
https://tuhat.helsinki.fi/portal/files/67990620/Knuuttila_Kriisist_sanataiteeksi_Avain_4_2006.pdf

Kristeva, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (suom. *Kauhun vallat*). Paris: Éditions du Seuil.

Liljeström, M. (toim.) (2004). *Feministinen tietäminen: keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino.

Mulvey, Laura (1989). *Visual and other pleasures*. Basingstoke: Macmillan.

Näre, S. & Ronkainen, S. (toim.) (2008). *Paljastettu intiimi: sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino.

Paasonen, Susanna (2010). Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Saresma, T. & Rossi, L. & Juvonen, T. (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*, s. 39–49. Tampere: Vastapaino.

Prince, Stephen (2003). *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930-1968*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press cop.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1999 [1983]). *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: SKS.

Vuori, Jaana (2010). Äitiys sukupuolikysymyksenä. Teoksessa Saresma, T. & Rossi, L. & Juvonen, T. (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*, s. 109–129. Tampere: Vastapaino.

Whitehead, Anne (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Internetlähteet

Dahlbom, Taika. Kuka saa kirjoittaa vähemmistöistä ja mitä? Netissä puhkesi riita Finlandia-voittajan naiskuvasta. Helsingin Sanomat 12.2.2016 (viitattu 22.2.2017).

<http://www.hs.fi/lehdistonvapaus/art-2000002885717.html>

Hubara, Koko (2016). Othe(i)ron. Blogiteksti (viitattu 22.2.2017).

<http://www.lily.fi/blogit/ruskeat-tytot/otheiron>

Tilastokeskuksen julkaisu ”Naiset ja miehet Suomessa 2016” (viitattu 16.2.2017).

http://www.stat.fi/tup/julkaisut/tiedostot/julkaisuluettelo/yyti_namisu_201600_2016_16_132_net_p3.pdf