

Roddy Doyle Ha Ha Ha

Modernin kirjailijan suhde irlantilaisen kirjallisuuden traditioon

Juha Teppo

Pro Gradu –tutkielma

Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa

kevät 1998

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Kirjallisuus
Tekijä – Author Juha Teppo	
Työn nimi – Title Roddy Doyle Ha Ha Ha – Modernin kirjailijan suhde irlantilaisen kirjallisuuden traditioon	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro Gradu -tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 1998	Sivumäärä – Number of pages 109
Tiivistelmä – Abstract <p>Käsittelen tutkielmassani Dublinissa 1958 syntyneen Roddy Doyle'n tuotantoa: kaikkia tähän mennessä (1998) julkaistua viittä romaania, <i>Family</i> tv-sarjan käsikirjoitusta sekä kolmea, <i>Barrytown-trilogian</i> pohjalta tehtyä, elokuvakäsikirjoitusta. Doyle'n kirjoittamia näytelmiä en käsittele tutkielmassa.</p> <p>Roddy Doyle on suosittu kirjailija: häntä luetaan paljon, ja hän on mm. voittanut arvostetun Booker-palkinnon vuonna 1993. Häntä pidetään yleensä, esimerkiksi kirja-arvosteluissa, humoristisena, työväenluokkaisena ja populaarina. Silti – tai juuri sen vuoksi – hän ei ole kuitenkaan kirjallisuustutkijoiden suosiossa.</p> <p>Tutkielman pääpaino on Doyle'n tuotannon suhteessa vallitsevaan kirjallisuuden traditioon. Käsittelem aihetta tuomalla esiin Doyle'n tuotannosta sellaisia piirteitä, jotka kapinoivat vallitsevia konventioita vastaan; toisaalta käsittelem niitä piirteitä, jotka ovat kirjallisuuden tradition mukaisia.</p> <p>Keskeisimpiä tutkielman aihepiirejä ovat Doyle'n tyyli kuvat perinteistä luokkayhteiskuntaa, lähinnä sen ongelmia ja epäkohtia, sekä hänen kirjailijakuvansa, teemojensa tyyliinsä ja henkilöhahmojensa muuttuminen. Oleellista on myös populaarikulttuurin osuus Doyle'n tuotannossa.</p> <p>Tutkielman johtopäätöksenä voidaan todeta, että Doyle'n ensimmäiset romaanit on kirjoitettu traditiosta poikkeavalla tavalla. Vaikka Doyle kuvaa teoksissaan luokkayhteiskuntaa, hän pystyy ottamaan – erityisesti humoristisuutensa ansiosta – siihen tiettyä etäisyyttä. Uudemmissa teoksissaan Doyle ei pysty kirjoittamaan irrallaan traditiosta, vaan siirtyy teos teokselta lähemmäksi perinteistä suhtautumista yhteiskuntaan. Hänen tekstistään tulee poliittista, provosoivaa ja julistavaa.</p>	
Asiasanat – Keywords Roddy Doyle, Irlanti, kansallisuus, yhteiskunta, populaarikulttuuri	

Johdanto

“Roddy Doyle Ha Ha Ha“ — Yksi syy tämän tutkielman tekemiseen on kirjallisuuden tutkijoiden “ha ha ha“ -asenne Roddy Doylea ja monia muita vastaavia kirjailijoita kohtaan. Roddy Doyle on aina ollut suosittu kirjailija: Häntä on luettu paljon ja kriitikot ovat arvostaneet hänen teoksiaan. Hän sai Booker-palkinnon *Paddy Clarke Ha Ha Ha* vuonna 1993 ja *The Van* oli ehdolla saman palkinnon saajaksi kaksi vuotta aiemmin. *Paddy Clarke Ha Ha Ha* on myydyin Booker-palkittu teos, ellei oteta lukuun Thomas Keneallyn *Schindler's List*ia (1984), josta otettiin uusintapainos Steven Spielbergin ohjaaman menestyselokuvan (1993) jälkeen. Doyle'n romaaneista kolme ensimmäistä on mukautettu menestyviksi elokuviksi.

Tutkimuskohteiksi olen valinnut Roddy Doyle'n kaikki viisi romaania sekä tv-sarjan *Family*. Lisäksi sivuan Doyle'n käsikirjoittamia, *Barrytown-trilogian* pohjalta tehtyjä, elokuvia. Doyle'n kirjoittamia näytelmiä en tutkielmassa käsittele.

Doyle on otollinen tutkimuskohde, koska häntä ei ole aiemmin tutkittu juuri ollenkaan. Neil Corcoran sivuaa häntä teoksessaan *After Yeats and Joyce. Reading Modern Irish Literature* (1997) ja Gerry Smythin kirjassa *The Novel & the Nation. Studies in the New Irish Fiction* (1997) on omistettu Doylelle kaksi lukua. Muuten Doylesta saatavilla oleva materiaali rajoittuu käytännössä muutamiin Pro Gradu tasoisiin (Master of Arts) -tutkielmiin, lehtiartikkeleihin, kirja- ja elokuva-arvosteluihin, haastatteluihin ja muutamisiin esseisiin. Vaikka materiaalin vähyyys luo tiettyjä ongelmia tutkielman tekemiselle, se antaa toisaalta mahdollisuuden tehdä rohkeammin omia tulkintoja.

Irlannin kirjallisuushistoriasta, myös nykyhistoriasta, on kirjoitettu lukuisia antologioita ja kokoomateoksia. Doylen nimi esiintyy kuitenkin aniharvoin. Miksi sitten Doylea ei ole hyväksytty osaksi kirjallisuushistoriaa? Yksi syy tutkijoiden torjuvaan asenteseen on varmasti se yksinkertainen tosiasia, että Doyle on vielä elossa. Kukaan voi olla varma, millaisen romaanin hän kirjoittaa seuraavaksi, joten häntä ei voida sijoittaa mihinkään valmiiseen lokeroon. Toisaalta, myös Seamus Heaney on elossa, eikä kirjallisuushistorioitsijoilla ole mitään vaikeuksia sijoittaa häntä omalle paikalleen kirjallisuuden kaanoniin. Seamus Heaney edustaa ns. korkeakirjallisuutta. Hänen teoksillaan on akateeminen status, joka luo tietyn legitimitetin. Doylen (ensimmäiset) teokset ovat humoristista populaarikirjallisuutta, jolta akateeminen status puuttuu. Hänellä ei ole oikeutta tulla osaksi intellektuaalista kirjallisuustutkimusta. Varsinkin *The Commitments*issa (1987) Doyle rikkoo ne konservatiiviset odotusarvot, jotka traditiolle on asetettu.

Korkeakirjallisuudella on olemassa selvä historia, jossa määritellään mitkä teokset siihen kuuluvat ja mitkä eivät kuulu. Kulttuurihistoriaa käsittelevässä osuudessa tuon ilmi niitä syitä, joihin vedoten tietyt kirjailijat liitetään osaksi korkeakirjallisuutta. Populaarikirjallisuudelta vastaava historia puuttuu. Sen historiaa ei ole kirjoitettu kirjallisuuden kontekstissa: populaarikirjallisuus kiinnostaa lähinnä sosiologisena ilmiönä, ja sitä tutkitaan osana massakulttuuria. Tutkielmallani en halua hakea oikeutusta Doylen asemalle osana kirjallisuushistoriaa. Paremminkin tarkoitukseni on selvittää, millainen on populaarina pidetyn kirjailijan suhde kirjallisuuden akateemiseen traditioon. En halua kyseenalaistaa niitä ennako-odotuksia, joita Doylen asemalle kirjailijana on asetettu. Tutkielman kannalta ei ole oleellista onko Doyle todella populaari kirjailija vai ei. Haluan ennemminkin tutkia, millä tavalla populaarikulttuuri tulee esiin hänen teoksissaan.

Kirjallisuuden tradition ja populaarikirjallisuuden välisen jännitteen ohella toinen tutkielman kannalta oleellinen piirre liittyy lokaaliin ja globaaliin. Doylea pidetään yleisesti irlantilaisena kirjailijana. Esimerkiksi kirja-arvosteluissa on usein lähtökohtana, että hänen teoksensa ilmentävät irlantilaisuuden kokemusta. Toisaalta esimerkiksi *Paddy Clarke Ha Ha Hasta* kirjoitetuissa kritiikeissä tuodaan usein ilmi, kuinka Paddyn hahmo on kansainvälisesti yleispätevä. Miltei kuka tahansa voi sanoa 'tämä kirja kertoo minusta.' Pyrin tutkimaan onko perusteltua puhua Doylesta irlantilaisena kirjailijana, vai pitäisikö häntä ennemminkin lukea kansainvälisyyden asteikolla.

Kolmas tutkielman kannalta tärkeä piirre liittyy Doyleen rooliin kirjailijana. Varsinkin kahdessa ensimmäisessä romaanissaan Doyle pyrki tietoisesti irti kaikista yhteiskunnallisista (poliittisista) sidoksista. Pyrkimyksellään Doyle hyökkäsi vasten olemassaolevaa traditiota, joka yhdisti yhteiskunnan ja kirjallisuuden kiinteäksi kokonaisuudeksi. Doyleen piittaamattomuus poliittisista diskursseista on mielenkiintoinen, koska hän kuitenkin kuvasi sekä *The Commitments*issa että *The Snapper*issa dublinilaista työväenluokkaa. Tarkoitukseni on tutkia kuinka Doyleen rooli kirjailijana muuttuu uusien romaanien myötä. Ensisijaisesti tutkin sitä, millaiseksi hänen suhteensa luokkayhteiskuntaan ja sen ongelmiin kehittyi. Pyrin myös hahmottamaan, miten Doyleen kasvava kiinnostus yhteiskuntaa ja sen ongelmia kohtaan vaikuttaa hänen kirjoitustyyliinsä: dialogiin, huumoriin, tekijän ja kertojan asemaan romaaneissa, henkilöihin ja tiettyihin teemoihin, kuten perheeseen ja Dubliniin.

Ensimmäisessä luvussa käsittelen Irlannin historiaa, lähinnä poliittisesta näkökulmasta. Koska poliittinen historia ei ole työn kannalta mikään itseisarvo, en pidä tarpeellisena käsitellä sitä kovin kriittisesti. Kyseessä on paremminkin yleisesitys, jonka pohjana, erityisesti nationalismin osalta, olen käyttänyt Benedict Andersonin teosta *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1989). Historiallisen taustan määrittely on tarpeen, koska Irlannissa side politiikan ja kirjallisuuden välillä on kiistaton ja hallitseva.

Toisessa luvussa käsittelen sitä kulttuurihistoriallista taustaa, jota vasten irlantilaiset kirjailijat romaaninsa kirjoittavat. Aloitan tarkastelun kulttuuria kokonaisuudessaan leimanneista piirteistä, kuten kulttuurinationalismista ja sensuurista. Lopuksi tarkastelen irlantilaisen romaanin piirteitä ja kehitystä viime vuosisadan lopulta tähän päivään. Kulttuurihistoriallisiin ennako-odotuksiin – varsinkin kirjallisuushistorian kirjoittamisen ja tutkimisen osalta – suhtaudun kriittisesti. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan kirjoittaa 'uutta' kirjallisuushistoriaa, vaan paremminkin tuoda esiin niitä ongelmia, joita olemassa olevassa tutkimuksen traditiossa on ja hahmottaa sitä tyyliä, jolla irlantilaista kirjallisuushistoriaa kirjoitetaan. Lähinnä irlantilaisen kirjallisuuden 'erityispiirteiden' osalta olen käyttänyt apuna Gerry Smythin teosta *The Novel & the Nation. Studies in the New Irish Fiction* (1997). Vaikka Smythin teoksesta on ollut apua, suurimmaksi osaksi luvussa esitetyt ajatukset perustuvat keskusteluihin FL Petri Pietiläisen kanssa.

Roddy Doylea käsittelevässä luvussa esittelen lyhyesti Doylen teemoja, hänen tyyli-
piirteitään ja suhdettaan kirjallisuuden traditioon. Teemoista olen erottanut Dublinin omak-
si osiokseen, koska se on Doylella hyvin keskeisessä asemassa. Doylen yhteydessä kä-
sittelen myös populaarikirjallisuutta. Esittelen myös muutamia niistä kirjailijoista, joihin
Doylea on verrattu. Luvun tarkoituksena on esittää yleiskuva Doylesta ny-
ky-irlantilaisena kirjailijana, sekä tuoda esiin hänen erityispiirteitään. Lukua kirjoittaes-
sa Sir Jeremy Isaacsin ja Gerry Smythin Roddy Doyle -haastatteluista on ollut apua.

Tutkielman neljäs luku käsittelee Doylen luomaa Barrytownia. Barrytownin olisi voinut
esitellä myös Doylen romaanien yhteydessä. Se on kuitenkin Doylella niin hallitseva
elementti, että pidän perusteltuna koko luvun varaamista sen käsittelyyn. Barrytown ei
ole varsinaisesti Doylen teema, vaan paremminkin hänen luomansa kulttuurinen ja so-
siaalinen maailma, johon hän sijoittaa neljä ensimmäistä romaaniaan. Doylen romaa-
neista kirjoitetussa materiaalissa sivutaan usein Barrytownia, mutta tietääkseni sitä ei
ole tutkittu omana kokonaisuutenaan, yksittäiset romaanit ylittävänä ilmiönä.

Loppuosa tutkielmasta käsittelee Doylen tuotantoa. Esittelen teokset kronologisesti, va-
raten yhden luvun kutakin teosta varten. Teoksia olisi voinut käsitellä muutenkin kuin
omina kokonaisuuksinaan. Toinen varteenotettava vaihtoehto olisi ollut Doylen tuotan-
non jakaminen teemoihin, henkilöihin jne. Tällä tavalla esiteltynä esimerkiksi Doylen
suhde Dublinin kaupunkikuvaan tulisi varmasti paremmin esille. Pidän kuitenkin tär-
keämpänä, että lukijalle selviää, miten Doylen rooli kirjailijana muuttuu teos teokselta.
Tämän vuoksi teosten esitleminen kronologisesti on luonnollinen vaihtoehto. Olen
valinnut muutamia piirteitä (yhteiskunnalliset elementit, 'irlantilaisuus', suhde populaa-
rikulttuuriin, jne.), jotka pyrin mahdollisuuksien mukaan tuomaan esiin jokaisesta teok-
sesta.

1. Katsaus historiaan

1.1. Yleistä

1.1.1. Kansallisvaltio

Kansallisvaltion kehittyminen oli alkusysäys koko Euroopassa toisaalta nationalistisille
liikkeille ja toisaalta poliittiselle retoriikalle, jota käydään kansakunnan ja kansallisuu-
den ympärillä. Kansallisvaltion idea kehittyi Euroopassa 1700-luvulla. Kansakunnan

'keksivät' lähinnä intellektuellit ja akateemikot vastauksena ihmisyyden kokemisen kolmeen elementtiin – sosiaalisen ja poliittisen järjestelmän muoto ja historiallisen identiteetin narratiivi – jotka olivat ajautumassa kriisiin. Muodostettaessa mielikuvaa kansakunnasta 1700-luvulla J. G. Herderin vaikutus oli kiistaton. Hänen kuningasajatuksensa oli: *Jokainen kansakunta, on yksi kansa, jolla on oma kansallinen muotonsa ja oma kieli* (Herder 1800, 166). Herderiläinen kansakunta perustui kansaan ja kansa määräytyi ensisijaisesti kielen kautta. Herderiläisen näkemyksen omaksuivat erityisesti kirjailijat ja taiteilijat ympäri Eurooppaa, mikä synnytti niin Irlantiin kuin muuallekin Eurooppaan romanttisen teorian nationalismista. Esimerkiksi Gerry Smythin mukaan herderiläinen kansakunta puuttui Irlannista, sillä 'alkuperäinen' kansakunta oli korruptoitunut englantilaisen kansakunnan laajenemisen seurauksena. Tällöin ajatellaan helposti, että herderiläinen näkemys ei toimi Irlannissa, koska alkuperäisenä pidetty kelttiläinen kulttuuri oli jo valmiiksi sekoitus aiemmista invaasioista eikä iiriä puhuttu kuin sivistymättömänä pidetyssä länsiosassa. (Smyth 1997, 11–12.) Herderiläisyydessä kyse ei kuitenkaan ole siitä, kuinka lähellä totuutta näkemys yhdestä alkuperäisestä ja jakamattomasta kansasta on. Näkemys liittyy paremminkin retoriikkaan ja intellektuelliin keskusteluun kansasta ja kansakunnasta. Retoriikan avulla luodaan illuusio alkuperäisestä kansasta, ja ainoastaan sillä on merkitystä, kuinka hyvin yhteisön jäsenet omaksuvat näkemyksen. Näkemys siis toimi yhtä hyvin Irlannissa kuin muuallakin, vaikka nykyisestä näkökulmasta katsottuna sen totuudellisuus voidaankin kieltää.

Samaan aikaan kansallisvaltion syntymisen kanssa 1700-luvulla Euroopassa tulivat merkittävästi esiin kaksi tärkeää julkisen mielipiteen muodostajaa: sanomalehti ja romaani. Ne tarjosivat teknisen mahdollisuuden representoida sitä yhteisöä, joka mielletään kansakunnaksi. Lehdet ja romaanit muodostavat mielikuvan sosiaalisesta organismita, joka seuraa historian kulkua tiukan kronologisesti. Mielikuva on täysin analoginen ajatukselle kansakunnasta, joka mielletään vakaasti pitkin historiaa liukuvaksi kiinteäksi yhteisöksi. (Anderson 1989, 30–31.) Eric Hobsbawm on kiinnittänyt huomiota myös muiden kansallisten symbolien (raha, lippu, monumentit, jne.) merkitykseen kansakunnan tradition muodostamisessa¹. 1700-luvulle asti kansoja määriteltiin lähinnä myyttiseen maineeseen perustuvien reunahuomautuksien. Vuosisadan loppupuolelle tul-

¹ Hobsbawm, 1994.

taessa määrittely tapahtui yhä enemmän kansan luonteeseen perustuvien termien, joista pyrittiin muodostamaan orgaaninen kokonaisnäkemys kansasta. (Leerssen 1986, 32.) On huomioitava, että 'kansaa' on akateeminen konstruktio, jonka ylimystö keksi poliittisessa viitekehyksessä.

1800-luvun alkupuolella entisestään voimistuneen nationalismin myötävaikutuksella kansakunnan rajojen sisään alettiin sulkea sinne luonnollisesti kuulumattomia elementtejä. Nationalismin voimistuessa myös kansallisvaltion idea muuttui. Nationalismi tarjosi kansallisvaltiolle sen tarvitsemaa uskottavuutta ja virallisen legitimitetin. Viimeistään ensimmäisestä maailmansodasta lähtien kansallisvaltiosta on tullut nationalismin kansainvälisesti legitimoitu muoto. Toisen maailmansodan jälkeen kansakunnan poliittisiin diskursseihin eniten on vaikuttanut nationalismi. Esimerkiksi Irlannin yhtenäistymispyrkimykset tai vaikkapa Angolan sisällissota on määritelty nationalistisin termein. Samalla vallankumoukset ja konfliktit ovat juurtuneet voimakkaasti sosiaaliseen ja maantieteelliseen tilaan. Nykyään kansallismielisyydestä on tullut universaalein legitimoitu arvo poliittisessa elämässä. (Anderson 1989, 12, 104.)

1.1.2. Nationalismi

Kansallisuus – ja sanan monimielisyyttä selventävät termit kansallismielisyys ja nationalismi – ovat kulttuurisia artefakteja. Ymmärtääksemme näitä termejä on tutkittava, kuinka ne ovat tulleet osaksi historiaa, historiallista olemista, millä tavoin niiden merkitykset ovat muuttuneet ja miksi ne hallitsevat niin syvää emotionaalista legitimitettä. (Anderson 1989, 13–14.)

Nationalismi hallitsee suurta poliittista voimaa, mutta se on filosofisesti hyvin köyhää, jopa epäyhtenäistä. Nationalistiseen ideologiaan liittyy virhepäätelmiä, jotka heikentävät sen asemaa kulttuurisena diskurssina. Tavallinen retorinen tehokeino on kuvata nationalismin merkitsevän unohduksiin painuneiden kansakuntien heräämistä itsetietoisuuteen. Nationalismi ei kuitenkaan herätä kansakuntia, vaan se luo niitä tyhjästä sinne, missä niitä ei luonnostaan ole. Jokaisessa luonnollisessa yhteisössä on aina jotain, jota ei ole voitu valita, esimerkiksi ihon väri, rotu, sukupuoli tai ikäluokka. Näin ei ole nationalismin vaikutuksesta syntyneessä kansakunnassa, vaan se rakentuu keinotekoisien ja mielivaltaisten yhteisten ominaisuuksien varaan. (Anderson 1989, 14–15.) Yleensä nationalismissa turvaudutaan vanhoihin myytteihin, tarinoin ja symboleihin, jotka

korostavat 'alkuperäisen' merkityksellisyyttä. Nationalismi ei liity kuitenkaan pelkääntään vanhoihin symboleihin, vaan sen piirissä keksitään myös uusia symboleita, kuten esimerkiksi kansalliset monumentit, seremoniat, valtion lippu tai raha (Hobsbawm 1994). Esimerkiksi luonnollinen kieli – riippumatta siitä kuinka vanha tai alkuperäinen se on – ei kuitenkaan voi koskaan olla se väline, jolla joku voidaan sulkea kansakunnan ulkopuolelle, koska kuka tahansa voi oppia minkä tahansa kielen. Päinvastoin se on fundamentaalisesti sisäänsä sulkeva piirre, jota rajoittaa vain kielten paljous: kukaan ei elä tarpeeksi kauan oppiakseen kaikki kielet. Sen sijaan painettu kieli luo nationalismiin, määrittää yhteisön ominaisuuksia ja sulkee tietyt ominaisuudet omaavat ihmiset joko kansakunnan sisälle tai ulkopuolelle. (Anderson 1989, 122, 131.) Kansakunnan idea on aina kiinnittynyt tiukasti painettuun kieleen.

Periaatteessa kansakunnan kuva perustuu olemassa olevaan dokumentaariseen aineistoon. Aineistoa on kuitenkin niin paljon, ettei sitä voida hallita tai prosessoida analyytisesti. Historiallinen jatkuvuus ja historialliset faktat häviävät muistista, koska kapasiteetti ei riitä. Tämän vuoksi jonkun täytyy 'kertoa', millainen kansakunta on. Kun useista erilaisista historioista muodostuu suuren kertomuksen perusteella yksi historia, syntyy myöskin kansakunnan idea. Tämä on uutta tietoisuutta kansakunnasta, tietoisuutta, joka nousi esiin, kun ei ollut enää mahdollisuutta käsitellä kansakuntaa uutena. (Anderson 1994, 200–204).

Toinen nationalistiseen ideologiaan liittyvä virhepäätelmä on näkemys kansallisen identiteetin historiallisesta jatkuvuudesta. Kansallinen identiteetti ymmärretään historiallisen katkeamattoman kehityskulun luonnollisena lopputuloksena. Kansakunnan historiallisen jatkuvuuden hahmottaminen on yksi osa prosessia, jossa muodostetaan kansakunnalle kuvitteellinen kollektiivinen muisto menneistä tapahtumista, kansakunnan yhtenäinen historia. Ranskalainen Michelet, vallankumouksen itseoppinut historioitsija, oli ensimmäinen, joka tietoisesti kirjoitti 'kuolleiden puolesta'. Hän puhui sellaisista, jotka uhraivat itsensä ja tekivät siten mahdolliseksi Ranskan kansakunnan heräämisen. Micheletin mukaan näin tapahtui, vaikka uhrin eivät itse ymmärtäneetkään tekevänsä näitä uhrauksiaan kansakunnan puolesta. Michelet ei vain puhunut heidän puolestaan, vaan myös kertoi, 'mitä he todella tarkoittivat ja mitä he todella halusivat.' (Anderson 1994, 197–198.)

1700-luvulle periytyvä nationalismi on käynyt läpi niin voimakkaan adaptaation ja muovautumisen eri aikakausien, poliittisten ja taloudellisten suuntausten sekä sosiaalisten rakenteiden mukana, että se on levinnyt käytännössä kaikkiin yhteisöihin. Tämän seurauksena kaikkia nykyisiä kansallisia yhteisöjä voidaan pitää nationalistisina.

1.1.3. 'The Memory of the Dead'

Irlannin poliittisen kulttuurin ominaisin piirre on micheletiläinen *the memory of the dead* – muisto kuolleista. Erityisen voimakas tunne tradition olemassaolosta johtaa historiakokemuksen romantisoimiseen ja moralisoimiseen muinaisten myyttien ja tapahtumien perusteella. Seurauksena kronologia, kriittinen historiankirjoitus ja jopa puhdas maalaisjärki menettävät merkityksensä ja ovat voimattomia. Varsinkin myyttiä popularisoidusta nationalismista uudistetaan yhä uudelleen. (Vance 1990, 1–2.) Muisto kuolleista on nationalismin paradoksi, joka esiintyy niin Irlannissa kuin muissakin yhteisöissä: Historioitsijat palauttivat kansakunnan mieleen vuosisatojen takaisia tragedioita, jotka ihmiset ovat jo unohtaneet. Samalla he kuitenkin väittävät, että ne ovat tapahtumia, jotka muistetaan luonnollisesti, jonkinlaisella syntymässä saadulla muistilla tai kansakunnan kollektiivisella muistilla. (Anderson 1994, 200.) Irlannin nationalismiin kuuluu voimakkaasti marttyyriuden traditio ja jaloksi koettu ajatus veren uhraamisesta Irlannin puolesta. Tämä traditio on juurtunut Irlantiin erittäin syväälle. Marttyyriuden traditio on luultavasti yhtä vanha kuin Irlanti, mutta selvimmin se tuli tietenkin esille *Easter Risingissa* 1916. Kuten Stephen Gwynn kirjoitti:

Nothing would have prevented the halo of martyrdom from attaching itself to those who died by the law for the sake of Irish freedom; the tradition was too deeply ingrained in Irish history (Gwynn 1919, 228–229).

Nationalismi on tehnyt maansa puolesta kuolemisen jaloa ja moraalisesti hyväksyttävää. Maan ja kansakunnan puolesta on oikeampaa kuolla kuin esimerkiksi urheiluseuran tai puolueen puolesta, koska urheiluseurat ja puolueet ovat instansseja, joihin on helppo liittyä ja joista on helppo erota. Sen sijaan kansakunta kuvitellaan ohittamattomaksi: siihen kuulutaan luonnollisesti ja väistämättä. Ongelmalliseksi tilanne muuttuu, kun ajatellaan kansakuntaa kuviteltuna yhteisönä. Voidaan kysyä miksi ihmiset ovat valmiita kuolemaan kuvitteellisen ja epäluonnollisen yhteisön tähden. Benedict Andersonin mukaan tämä johtuu siitä, että kansakunnat inspiroivat rakkautta, erityisesti itsensä uhraavaa rakkautta. (Anderson 1989, 129, 132.)

1.1.4. Kuviteltu yhteisö

Nationalismi synnyttää kansasta ja kansakunnasta mielikuvan, jota pönkitetään esimerkiksi kirjallisuudella. Kansakunnasta syntynyttä mielikuvaa voidaan kutsua kuvitelluksi yhteisöksi. Kuviteltu yhteisö – *Imagined Community* – on Benedict Andersonin termi, jolla hän tarkoittaa esimerkiksi nationalistisen ideologian vaikutuksesta syntynyttä kansakuntaa.

Kansakuntaan pätevät aina tietyt teesit riippumatta siitä, missä ja miten se on. Kansakunta on aina rajoittunut ja omaa lopulliset vaikkakin joustavat rajat, joiden takana on muita yhteisöjä. Se on suvereeni, koska sen konsepti syntyi aikana, jolloin valistus ja vallankumous olivat tuhoamassa jumalallisesti määrätyn hierarkisen kuningaskunnan legitimitettä. Se on yhteisö, koska se on aina kuviteltu syväksi horisontaaliseksi toveruudeksi. Antropologisesti kansakunta on kuviteltu poliittinen yhteisö. Se on kuviteltu, koska pienimmänkään kansakunnan jäsenet eivät voi koskaan tuntea useimpia kansakuntansa jäsenistä, tavata heitä tai edes kuulla heistä, vaikka kaikkien mielessä elää kuva heidän yhteisöstään. (Anderson 1989, 15–16.)

Kuvitellussa yhteisössä toimivat ihmiset antavat sille sen ominaisuudet. Yleensä tämä tapahtuu viittaamalla esimerkiksi yhteisön kieleen, tapoihin tai kulttuurisiin käytäntöihin. Kuviteltua yhteisöä määrittävät ominaisuudet eivät ole olemassa luonnollisesti vaan ne realisoituvat vasta kielen käytäntöjen kautta. (Kaunismaa 1995, 5–6).

1.2. Irlannin historia

1.2.1. Normannit tulevat, normannit tulevat

Yleensä Irlannin historiankirjoitus aloitetaan vuodesta 1169, jolloin normannit alkoivat vähitellen saapua maahan. Normannit olivat edelläkävijöitä englantilaisten pitkälle kolonialismin kaudelle Irlannissa ja tahtomattaan määrittivät ne periaatteet ja asenteet, joiden mukaan irlantilaiset toimivat aina vuoteen 1921. Irlannin historiaa kirjoitettaessa tehdään yleensä virheellinen oletus, että normannit olisivat tunkeutuneet alkuperäiseen ja jakamattomaan maahan. Esimerkiksi D. G. Boyce kuvaa artikkelissaan *Separatism and the Irish Nationalist Tradition* normannien saapumisen merkinneen alkuperäisväestön väistämätöntä sekoittumista valloittajien kanssa ja Irlannin kahtiajakautumisen

alkua². Muutenkin normannien saapumista on romantisoitu paljon. Boyce ja esimerkiksi Gerry Smyth (1997) sanovat sen merkinneen sekä alkusysäystä kelttien kulttuuriselle ja kielelliselle liitolle että Irlannin eristyneisyyden kauden päättymistä. Normannit saapuivat Irlantiin 1100-luvulla ja 'kelttien kulttuurinen ja kielellinen liitto' toteutui todellisuudessa vasta Celtic Revivalin yhteydessä melkein 700 vuotta myöhemmin ja silloinkin lähinnä intellektuellien luomana illuusiona. Boycen ja Smythin näkemys liittyy popularisoituun nationalistiseen näkemykseen, jonka mukaan kansakunnan historiallinen kehitys on jatkunut katkeamatta vuosisatoja. Käytännössä näkemys periytyy Irlannin itsenäisyystaistelun vuosiin 1916–1922. Itsenäisyystaistelun draama, itsensä uhraaminen ja heroismi laskettiin yhteen ja saatiin summaksi tunne, että Irlannin 1100-luvulta alkanut separatistinen pyrkimys on jatkunut katkeamatta 1920-luvulle. Näkemys on virheellinen ja osoittaa, kuinka intellektuellit konstruoivat kansakunnan ja kansakunnan historian retoriikan keinoin.

Kun normannit saapuivat Irlantiin, he eivät saapuneet mihinkään alkuperäisväestön ihmemaahan. 'Irlantilaisia' ei 1100-luvulla edes ollut, vaan saarella asuva kansa oli paremminkin epämääräinen sekoitus, joka oli syntynyt jo paljon ennen normannien tuloa esimerkiksi kelttien ja viikinkien invaasioista. Viimeaikaisessa historiankirjoituksessa on kiistetty jopa ns. kelttikansan olemassaolo. Englantilainen historiantutkija Simon James sanoo, että keltit olivat kelttejä ainoastaan kielensä vuoksi³. Hänen mukaansa 'keltti' –nimitys keksittiin yhteisöjen kieltä varten. Vähitellen nimitys laajeni koskemaan monia yhteisöjä – esimerkiksi skotlantilaiset, irlantilaiset, cornwallilaiset ja Ranskan bretagnelaiset – jotka omaksuivat keltin kielen. Ei ole mitenkään varmaa, että keltit olisivat olleet jokin tietty kansa, joka on tullut tietyltä alueelta. Termiä 'keltti' alettiin käyttää tietyistä brittein saarten asukkaista vuonna 1707, jolloin muodostettiin Skotlannin ja Englannin liitto. Termillä tarkoitettiin lähinnä niitä ei-englantilaisia, jotka asuivat lännessä ja pohjoisessa.

1.2.2. Kahtiajaon aika

Vaikka normannien invaasio Irlantiin ei merkinnytkään alkuperäisen yhteisön hajoa-

² Colin H. Williams (ed.), 1982, National Separatism. *University of Wales Press*.

³ Katso Karismo 1998.

mista tai sekoittumista, se oli Irlannin historiallisen kehityksen kannalta määräävä tapahtuma. Lyhyen välimatkan vuoksi Irlanti merkitsi 'englantilaisille' toista kotia, eikä pelkästään tilapäistä asemapaikkaa. Irlannin kolonisaatiota on 1100-luvulta lähtien määritellyt ennemminkin suhde kahden saaren välillä kuin suhde irlantilaisten ja englantilaisten välillä. Vanhempien ja uudempien maahantunkeutujien suhteiden historia on poliittinen ja kulttuurinen juonne, jota leimaavat kompromissien ja mukautumisen ajankaksot. (Smyth 1997, 2–3.) Viralliseksi uusien asukkaiden asema muuttui, kun Irlantiin syntyi uusi hallitsemisjärjestelmä, jossa toisaalta Irlantia hallitsivat alkuperäiset kuninkaat ja toisaalta Irlannin normannien asuttamia alueita hallittiin feodaalilaila (Boyce 1982, 77).

Vaikka Irlannin kahtiajaon alkuperästä ja perusteista voidaan olla eri mieltä, niin jaon olemassaolo on kiistaton tosiasia. On enemmänkin makuasia, katsotaanko jaon alkaneen vuodesta 1169 vai jo paljon aiemmin. Kahtiajakautuminen on vaikuttanut Irlannin historiankirjoitukseen ja kulttuurielämään enemmän kuin mikään muu tapahtuma. Jakautumisen aikakautta 1700-luvulta lähtien on hallinnut kaksi myyttiä. Toisaalta on kerrottu traagista tarinaa siitä, kuinka Irlannin kansan kahtiajakautuminen johtuu englantilaisten harrastamasta hajoista ja hallitse –politiikasta, joka saa irlantilaisen kääntymään irlantilaista vastaan. Toisaalta on julistettu, että irlantilaiset pystyvät kuitenkin aina unohtamaan keskinäiset eroavaisuutensa ja erimielisyytensä kootakseen voimansa taisteluun yhteistä vihollista, Englantia, vastaan. (Boyce 1982, 85.) Molemmat myytit ovat virheellisiä olettaessaan, että ennen englantilaisten tuloa irlantilaiset olivat yhtenäisen ja harmonisen yhteisö. Silti ne ovat vieläkin ajankohtaisia, koska ovat jatkuvasti nationalististen separatismipyrkimysten polttopisteessä.

Irlannin kulttuurikeskustelussa on ollut 1700-luvulta lähtien kaksi pääsuuntausta suhteessa nationalismiin: Revisionistinen suuntaus keskittyy laajasti poliittisiin ja kriittisiin diskursseihin. Se kyseenalaistaa nationalismin legitimitetin Irlannin historiassa ja näkee nationalismin vastuullisena Irlannin edelleen jatkuvaan kahtia jakautumiseen. Revisionistit kieltävät yleensä 'uusnationalistiset' vaikutteet, joita heidän näkemyksensä mukaan pönkitetään moderneilla teorioilla (poststrukturalismi, postmodernismi, postkolonialismi jne.). Heille tällaiset teorit edustavat intellektuaalista opportunistia, jossa kriitikot keksivät Irlannin kirjallisen ja poliittisen tradition malleja. Uudet mallit ovat revisionistisen näkemyksen mukaan aivan yhtä mahdottomia kuin kolonialistiset mallit,

joita niillä yritetään korvata. Toista hallitsevaa mallia voidaan kutsua postnationalistiseksi konsensukseksi. Postnationalistit väittävät, että nationalismi näytteli merkittävää roolia Irlannin dekolonialisoitumisprosessissa. Heille nationalismi näyttäytyy luovana ideana, joka mahdollisti anti-imperialististen mielipiteiden mukauttamisen liberaaliin, vapaaehtoiseen näkemykseen irlantilaisuudesta. (Smyth 1997, 13–14.)

Irlannin historia on anti-imperialististen mielipiteiden värittämää. Irlannissa on aina ollut pyrkimys johdonmukaiseen ja koherenttiin kolonialismin vastustamiseen. Irlantilaisten identiteetti on muodostunut vallankumoukseen johtaneina vuosina lähinnä termien samanlaisuus (irlantilaisuus) ja erilaisuus (englantilaisuus) varaan. Kolonialistisen vallan heiketessä ja vähitellen kadotessa oppositionaalinen rakenne ei kuitenkaan ole kadonnut, vaan se on ollut ensisijainen työkalu määriteltäessä ja luonnehdittaessa vallankumouksen jälkeistä irlantilaisuutta. Kolonialismin herättämä tunnekuuhu on niin voimakas, että usein unohdetaan Irlannin olevan ensimmäisiä alueita, jossa alkoi dekolonialisoitumisen prosessi. Irlannissa tämä tarkoitti siirtymistä suuremmasta poliittisesta muodostelmasta (Brittiläinen imperiumi) kohti kasvavaa poliittista ja kulttuurista itsenäisyyttä. Vaikka muutos kärjistyi vuosiin 1916–22, varsinaiset vaikutukset ilmenivät paljon hitaammin, huomattavasti pidemmän ajanjakson puitteissa. (Smyth 1997, 2–4.)

Kaikki reaktiot ja kannanotot Irlannin kahtiajakoon ja kolonialismiin eivät suinkaan ole olleet hyökkäviä. Esimerkiksi ns. *home rule* oli Home Government Associationin (perustettu 1870) perustajan Isaac Buttin alunperin hyvin sovinnainen ajatus Irlannin ja Englannin harmonisesta liitosta. Buttin ajatus oli uudistaa brittihallintoa siten, että Irlantiin saataisiin puoli-itsenäinen parlamentti. Mutta *home rule* sai uudenlaisen sävyn, kun Irlannin uusi nationalistinen ääni Sinn Féin (perustettu 1905) omaksui sen ideologian. Sinn Féin vetosi samoihin ihmisiin, jotka aikanaan olivat olleet *home rule* selkäranka: kauppiaisiin, työläisiin, paikallisiin pappeihin ja virkamiehiin ja ennen kaikkea nationalistiseen maatalousväestöön. Sinn Féin käytti hyvin radikaaleja keinoja ajaessaan läpi ajatuksiaan. Lojaalin John Redmondin puheet korvattiin vuoden 1917 ja 1918 anti-brittiläisillä lausunnoilla. Kansakunta merkitsi nyt Irlannin täydellistä itsenäisyyttä, aivan kuten *Home Rule* oli joillekin merkinnyt vuosina 1886–1912. Tästä alkoi sotaisan siiven kehittyminen nykyiseen muotoonsa. Sotilaalliset ja puolisoitilaalliset toimet brittihallitusta kohtaan synnyttivät kyllä lukuisia uusia marttyyrikertomuksia, mutta toisaalta kaikki tiesivät, ettei brittihallitus ollut vielä valmis antamaan Irlannille minkään

tasoista itsehallintoa. Kaikesta huolimatta nationalismista ja tasavallasta tuli synonyymejä, ja jokainen, joka hyväksyi vähemmän kuin tasavallan, oli maanpetturi. (Boyce 1982, 90, 97.)

1.2.3. Tasavallan aika

Vuoden 1918 vaalivoittonsa jälkeen Sinn Féin joutui kohtaamaan tosiasian, ettei se pystynyt erottamaan separatistisia vaatimuksiaan mahdollisuuksistaan. Irlannin kannalta onneksi oli kuitenkin sellaisiakin, kuten Arthur Griffith tai Michael Collins, jotka pystyivät eron tekemään. Kun he hyväksyivät brittihallituksen herruusaseman 1921, Irlannin johtajat huomasivat, että se oli heidän haluamansa tie vapauteen. Kompromissin tekeminen johti kuitenkin konfliktiin esimerkiksi Eamon de Valeran kanssa, joka oli sitä mieltä, että Irlannin tasavalta oli perustettu 1916, ratifioitu 1919 ja oli siten jo olemassa – ei siis voinut enää olla tietä mihinkään paitsi pois vapaudesta, pois tasavallasta⁴. (Boyce 1982, 97–98.)

Brittihallinnon ja vallankumouksellisten osapuolien enemmistön välille solmitulla sopimuksella osalle saaresta suotiin rajattu poliittinen itsenäisyys. Sopimusta kannattavien ja täydellistä itsenäisyyttä vaativien väliset erimielisyydet johtivat pian lyhyeen mutta katkeraan sisällissotaan. Sodan jälkeen 1922 sopimus kuitenkin hyväksyttiin ja se tuli lainvoimaiseksi. Tämä merkitsi *Irlannin Vapaavaltion (Irish Free State)* perustamista. Valtion nimi muutettiin 1937 asuun *Éire*, joka on kelttiläinen, *Irlantia* tarkoittava sana. 1948 Irlanti erottautui muodollisesti kaikissa pyrkimyksissään ja päämäärissään omaksi valtiokseen Brittiläisestä yhteisöstä. Tällöin muodostettiin *Irlannin tasavalta (Republic of Ireland)*. Vuonna 1922 kuusi koillisosan kreivikuntaa olivat jääneet poliittisesti sitoutuneeksi Iso-Britanniaan. Nämä kreivikunnat muodostivat erillisen *Pohjois-Irlannin (Northern Ireland)* valtion, jota kuitenkin hallittiin suoraan Lontoosta käsin ns. Civil Orderin murruttua 1972. Vallanvaihtoa edelsi alueen erimielisyyksien kärjistyminen aseelliseksi konfliktiksi 1969. (Smyth 1997, 2–4.)

Joskus päätellään virheellisesti, että Irlannissa modernin kansakunnan konsepti syntyi vasta 1930–40 -luvulla. Kansakunnan malli syntyi kuitenkin jo 1800-luvun lopulla,

⁴ Katso Curtis and MacDowell 1966, 71.

Irish Revivalin yhteydessä, jolloin nostettiin esiin irlantilaisien kelttiläiset perinteet.

C. L. Dallat käsittelee artikkelissaan *After the censor had gone — The rise of the novel as a critique of de Valera's Ireland* 1940-luvun Irlannin 'virallista' ideologiaa. Dallat sanoo irlantilaisen yhteisön tarkoittavan käytännössä Eamon de Valeran (1882–1975) Irlantia. Todellisuudessa asia on tuskin näin yksinkertainen. De Valera lienee ollut keuhakuva konservatiivisten nationalististen tahojen pyrkimyksille ja antanut omalla statuksellaan painoarvoa idealisoidulle kuvalle irlantilaisuudesta. Kieltämättä idealisoidun Irlannin periaatteet kiteytyvät de Valeran kautta, kuten esimerkiksi St Patrickin päivän radiopuheesta vuodelta 1943 käy ilmi:

*The Ireland which we have dreamed of would be the home of the people who valued material health only as the basis of right living, of a people who were satisfied with frugal comfort and devoted their leisure to things of the spirit; a land whose countryside would be bright with cosy homesteads, whose fields and villages would be joyous with the sounds of industry, with the romping of sturdy children, the contests of athletic youths, the laughter of comely maidens...*⁵

1940-luvun nationalististen asenteiden myötä ihanteellisen kansakunnan ideasta tuli jatkumo monoliittiselle kelttiläiselle, nationalistiselle pietismille. Uusi kansakunta suhtautui vieroksuvasti poliittisiin järjestelmiin (kuten sosialismiin tai kapitalismiin), uskonnollista pluralismia ei tunnustettu ja oli vain yksi hyväksyttävä suhtautumistapa riittäisään pohjoisosaan. Irlannin itsenäisyystaistelu mytologisoitiin jonkinlaiseksi maa-seudun arvojen riemuvoitoksi urbaanista keskiluokkaisuudesta sekä virallisessa historiankirjoituksessa että populaareissa tarinoissa. (Dallat 1996.)

Irlannin vapaavaltion perustamiseen johtaneen sopimuksen solmimisen jälkeisinä vuosina näytti vahvasti siltä, että Irlannin erilaiset yhteisöt eivät voineet – tai eivät halunneet – unohtaa menneisyyttään Englannin alusmaana. Iso-Britannian suhteiden uudelleen järjestäminen oli irlantilaisille hyvin traumaattinen kokemus. Neuvottelut uusista muutoksista herättivät niin voimakkaita tunteita ja uskomuksia, että vallankumouksellinen ajanjakso hallitsi mielikuvaa Irlannista vielä pitkään vuoden 1922 jälkeen. Tämän seurauksena postkolonialistisen Irlannin malli on omalaatuinen: sitä hallitsevat epävarmuus ja jatkuva tarve itsensä määrittelyyn. Lisäksi Irlanti on maantieteellisesti hyvin pieni alue, joka joutuu omaksumaan kaikkensävyisiä mielipiteitä ja jota entisestään sekoittaa kolonialistisen vallan läheisyys. (Smyth 1997, 3–4.)

Irlanti dekolonisoituu yhä. Moderni Irlanti, sekä pohjoinen että etelä, määritellään edelleen kysymyksillä poliittisesta ja kulttuurisesta identiteetistä. Vaikka kolonialistinen valta olisikin häipynyt, kytkentä kolonialismiin on yhä olemassa tiedostettuna tai tiedostamattomana, toivottuna tai ei-toivottuna. 1980-luvulla Irlannissa alkoi ilmetä halua muodostaa uusi näkökulma Irlannin historiasta ja nykyisestä tilasta muodostuneeseen mielikuvaan. Irlanti, kuten muukin Eurooppa, kehittyi nopeasti 1980-luvulla. Nopeaan kehitykseen vaikutti erityisesti teknologian, matkailun, informaatio- ja kommunikatiotekniikan edistyminen. Retrospektiivisesti ajateltuna näyttääkin itsestään selvältä, että tarvittiin uusi poliittinen, sosiaalinen ja kulttuurinen kieli kuvastamaan näitä muutoksia. Esimerkiksi Gerry Smyth pitää Mary Robinsonin valitsemista presidentiksi 1990 yhtenä tätä tarvetta kuvastavana piirteenä. Robinson oli feministi ja koulutukseltaan asianajaja. Hän voitti vastaehdokkaina olleet Brian Lenihen, joka edusti traditionaalista republikaanista Fianna Fáilia, ja Austin Currien, jolla oli kiinteä yhteys Pohjois-Irlannin ongelmiin. Mary Robinsonin valinta voidaan nähdä yhtenä osoituksena tuoreen näkökulman tarpeesta. Se oli varmasti riemuvoitto niille, jotka halusivat modernia ja liberaalia Irlantia. Luultavasti se oli myös yksi askel siihen suuntaan, että Irlannin ei enää tarvinnut määritellä itseään suhteessa muihin. (Smyth 1997, 4–6.) Toisaalta Robinsonin valinta oli myös onnekas sattuma, jonka varaan ei välttämättä kannata yrittää rakentaa 'uuden' Irlannin konseptia, kuten esimerkiksi Smyth tekee. Suosiossa reilussa johdossa ollut Brian Lenihen olisi erittäin todennäköisesti voittanut Robinsonin selvästi. Kesken vaalitaistelun yleisölle kuitenkin paljastui, että Lenihen oli valehdellut tärkeässä kysymyksessä ja hän menetti yleisön luottamuksen. Mikäli konservatiivinen Lenihen ei olisi jäänyt kiinni valheestaan, hänestä olisi luultavasti tullut Irlannin presidentti.

2. Kulttuurihistoriallisia piirteitä

2.1. Kulttuurinationalismi

Irlannissa ja muutenkin Euroopassa voidaan puhua 1700-luvulta kehittyneestä kulttuurinationalismista. Kulttuurinationalismin legitimitettiin perustuu oletukseen, että kulttuurin ja kansakunnan väliltä on löydettävissä kiinteä ja luonnollinen yhteys. Toisin sanoen oletetaan, että tietyt yksityisten ihmisten tuottamat artefaktit ja narratiivit liittyvät tiet-

⁵ Katso Dallat 1996.

tyyn sosiaaliseen järjestelmään, kansalliseen systeemiin, poliittiseen järjestelmään ja historialliseen identiteettiin, joissa ne on tuotettu. Oletus tekee mahdolliseksi puhua esimerkiksi irlantilaisesta kirjallisuudesta, englantilaisesta runoudesta, espanjalaisesta musiikista tai suomalaisesta elokuvasta. Kulttuurinationalismin vaikutuksesta kulttuurista tulee esittävän sijasta paremminkin välittävää, erityisesti romaania aletaan lukea kuten antropologista työtä. Irlannissa selvin kulttuurinationalistinen liike oli *Celtic Revival – kelttiläinen herääminen*. (Smyth 1997, 15–16.)

Ennen kelttiläistä heräämistä Irlannin kulttuuriin oli muodostunut *Anglo-Irish* -traditio. Anglo-Irish tarkoitti Irlannissa asuvaa englanninkielistä ja protestanttista yläluokkaa. Se oli tyypillinen kolonialistinen yhteisö dominoidessaan Irlannin kulttuurista ja poliittista elämää. Toisaalta Anglo-Irish -luokan jäseniä ei kuitenkaan pidetty irlantilaisina ja koettiin, että Irlannin kulttuurin määrittely tapahtuu englantilaisten toimesta. 1700-luvun lopulla tapahtunut herääminen tietoisuuteen omasta kulttuurista oli ensisijaisesti vastalause englantilaisena pidetylle yläluokalle. Se kuvasti poliittista tarvetta löytää oma irlantilainen kulttuuri. Oman kulttuurin tarve ilmeni esimerkiksi kelttiläisten kansansatujen, -lyriikan ja -laulujen keräämisinä. Tekstit kuitenkin käännettiin englanniksi, koska iiriä puhuttiin enää kehittymättömässä länsiosassa. Kelttiläinen herääminen edesauttoi englannin kielen virallista asemaa Irlannissa. 1831 Englanti määrättiin pakolliseksi opetuskieleksi kouluihin, ja se merkitsi englanninkielisen koululaitoksen tuloa Irlantiin. Benedict Anderson (1989) ja Eric Hobsbawm (1994) puhuvat kansallisen koululaitoksen merkityksestä kansakunnalle. Anderson pitää koululaitosta yhtenä osana kuviteltua yhteisöä, Hobsbawm puolestaan näkee koululaitoksen olevan oleellinen osa kansakunnalle rakennettavaa traditiota. Kulttuurisen ja kirjallisen innostuksen ohella kelttiläinen herääminen merkitsi myös Irlannin länsiosissa uinuneen katolilaisuuden heräämistä.

Kulttuurin ja kansakunnan liitto oli kirjailijoiden jatkuva keskustelun aihe läpi koko 1800-luvun ja vielä 1900-luvullakin. Sillä, miten realistisia ja totuuden mukaisia näkemykset aikakauden kansallisesta heräämisestä ja sen vaikutuksista olivat, ei oikeastaan ole merkitystä. Merkittävää on, että kansakunta ja suhtautuminen kansakuntaan ovat esittäneet hyvin tärkeää roolia Irlannin kirjallisuudessa ja kulttuurissa yleensäkin. Kulttuurinationalismin vaikutus on tullut kärjistyksi ilmi muodostettaessa kuvaa irlantilaisuudesta ja Irlannin kehityksestä kolonialistisen kauden jäädessä taakse.

2.2. Kirjallisuuden asema ja 'autenttiset' arvot

Kirjallisuus on ollut Irlannissa erikoisasemassa kulttuurisesta heräämisestä lähtien. Ajallisesti kirjallisuuden erikoisasema palautuu 1800-luvun lopulle, jolloin runouden ja kirjallisuuden merkitys katsottiin ohittamattomaksi kansan identiteetin muodostumisessa. Kirjallisuuden (ja muiden taiteiden) tarkoituksellinen yhdistäminen poliittisiin pyrkimyksiin tuotti Irlannin kirjallisuudelle nationalistisen pohjaväriin. Irlannin kulttuurinationalismille on ominaista ei-brittiläisyyden korostaminen. Ensisijaisina pidetään yleensä kelttiläisiä tai muuten traditionaaliseksi ymmärrettyjä arvoja, jotka käsitetään jollain tavalla spesifisti irlantilaisiksi.

Ei-brittiläisyyden korostaminen johti maan länsiosan 'alkuperäisen' elämäntyylin korostamiseen herderiläisessä hengessä. Luke Gibbons sanoo, että ennen kelttiläistä heräämistä kehittymätöntä maaseutua oli halveksittu, mutta nyt se alettiin nähdä alkuperäisten irlantilaisten arvojen työssijana. Maalaisväestöä kuvattiin hyvin romanttisesti: heidät nähtiin kunniallisena ja ylpeänä, työtä tekevänä ja maata rakastavana kansanosana jota englantilaiset tilanomistajat armotta sortavat. Maaseudusta ja maalaisväestöstä alkoi tulla irlantilaisuuden ihanne. Maaseudun ihannointi nosti esiin autenttisiksi ymmärretyt kelttiläiset arvot: tunteen yhteisöstä, perheen koskemattomuuden, syvän kiintymyksen uskontoon ja isänmaahan. Todellisuudessa kelttiläisinä pidetyt arvot ovat melko uusia ja periytyvät 1800-luvun loppuun ja 1900-luvun alkuun, esimerkiksi W. B. Yeatsin teksteihin. Paradoksaalisesti niitä on kuitenkin pidetty 1900-luvulla modernisaation pahimpana (ja parhaimpana) jarruttajana, vaikka ne olivat olennainen osa modernisaation ensimmäisiä vaiheita. (Gibbons 1996, 85–86.)

1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä Irlannissa vaikuttaneet kulttuuriset liikkeet pyrkivät korostamaan kelttiläisen kulttuurin perinnettä. Esimerkiksi T. Corcoran kirjoitti vuonna 1924 *Bulletin*-lehdessä seuraavasti:

The Irish nation is the Gaelic nation; its language and literature is the Gaelic language; its history is the history of the Gael. All other elements have no place in Irish national life, literature and tradition, save as far as they are assimilated into very substance of Gaelic speech, life and thought. The Irish nation is not radical synthesis at all; synthesis is not a vital process, and only what is vital is admissable in analogies bearing on the nature of the living Irish nation, speech, literature and tradition. We are not a national conglomerate, not a national patchwork specimen; the poetry or life of what Aodh de Blacam calls Belfast can only be Irish by being assimilated.

*lated by Gaelic literature into Gaelic literature.*⁶

Myös ns. Irish Ireland -liikkeellä kaiken pohjana oli kelttiläinen elämäntyyli. Intellektuaalinen motiivi haettiin historian seikoista, jotka puhuvat Irlannin erityislaadusta Euroopan muihin maihin verrattuna. Irish Ireland pyrki säilyttämään Irlannin ominaispiirteet, ja sen mukaan paikallinen elämä tarjosi suojan vieraita vaikutteita vastaan. (Brown 1985, 68.) Tästä ajatuksesta on loppujen lopuksi hyvin lyhyt matka ajatukseen, että kulttuuriprotektionismi saattaa tarjota Irlannille mahdollisuuden säilyttää maan erityislaatuisuus ja oma identiteetti.

2.3. Sensuuri

1929 Irlantiin julistettiin *The Censorship of Publications Act*, joka osoittautui länsimailman kattavimmaksi ja epäoikeudenmukaisimmaksi sensuurilaksi. Sensuuri heikkeni 1960-luvulla poliittisen valtarakenteen muuttuessa, mutta periaatteessa se on voimassa vieläkin. Sensuurin vaikutus näkyy nykyään lähinnä erityisen väkivaltaisten elokuvien kieltämisinä.⁷ Alunperin Irlannin sensuurilainsäädäntö suunniteltiin suojelemaan Irlannin kulttuuria epäsovinnaisilta julkaisuilta, lähinnä englantilaiselta skandaalilehdistöltä ja pornografiselta roskakirjallisuudelta. Yksi sensuurin vaikutuksista oli kuitenkin myös sellaisten kirjailijoiden kuin Shaw, Proust, Hemingway, Faulkner, Nabokov ja H. G. Wells teosten kieltäminen. Irlannin sensuurista muodostuikin käytännössä moraalilaki, jossa provosoiva epävirallinen sensuuri ylitti varsinaisen sensuurilain. *Board of Censorshipin* viisi jäsentä panivat toimeen mm. julkisia kirjanpolttajaisia (Dallat 1996). Katolisen kirkon voimakkaan roolin vaikutuksesta sensuurilla alettiin ilmentää – erityisesti seksuaalisuutta koskevia – katolisia moraalisääntöjä ja -koodeja. Kulttuuriprotektionismin hengessä syntyi tilanne, jossa ymmärrettiin kaiken sensuurin piiriin kuuluvan huonon kirjallisuuden tulevan ulkomailta, erityisesti Englannista. Sensuurin avulla pyrittiin rakentamaan terve, puhdasmielinen irlantilainen sivilisaatio, jota suojellaan vierailta vaikutteilta. Sensuuri mahdollisti kirkon ja kulttuurinationalistien intressien yhtymisen ja voimistumisen (Brown 1985, 70).

⁶ Katso Brown 1985.

⁷ 1990-luvulla Irlannissa on kielletty esimerkiksi Oliver Stonen ohjaama *Natural Born Killers* (1994).

2.4. Irlantilainen romaani

Irlannissa kansakunta ja kirjallisuus, erityisesti romaani, ovat kulkeneet käsi kädessä 1700-luvun lopulta. Kuinka kiinteästi romaani ja romaanin kehitys voidaan sitten liittää kansakuntaan ja kansakunnan kehitykseen? Molemmat kehittyivät osapuilleen samaan aikaan, 1700-luvulla, maantieteellisesti samalla alueella, Euroopassa. Molemmilla on siis luonnollisesti sama intellektuaalinen ja materiaalinen perusta. (Smyth 1997, 18.) Benedict Andersonille romaani on yksi kulttuuristen käytäntöjen muoto, joka realisoituu ihmisten uskomusten mukaisessa toiminnassa. Romaani kytkeytyy kansakuntaan, koska molemmat 'kuvittelevat' samanlaisen yhteisön. Romaanista tulee kuvitellun yhteisön materiaa. (Anderson 1989, 25.) Myös Fredric Jameson näkee selvän yhteyden romaanin ja kansakunnan välillä. Hänelle romaani on sosio-symbolinen viesti, kansakunnan allegoria. Se on kansakunnan rakenteiden, käytäntöjen ja rituaalien pienoismalli. (Smyth 1997, 21.)

Irlantilainen romaani nähdään usein työkaluna, jolla voidaan haastaa keskeiskulttuurin – englantilaisuuden – narratiivit⁸. Romaani tarjoaa mahdollisuuden hahmottaa 'oma' kansallinen kulttuuri, joka eroaa kolonisoivasta kulttuurista. Näkemys romaanista työkaluna liittyy lähinnä postkolonialistiseen kulttuurikeskusteluun eikä välttämättä näytä todellista kuvaa irlantilaisen romaanin luonteesta. Postkolonialismin vaikutuksesta perinteistä irlantilaista romaania pyritään lukemaan jonkinlaisena vallankumouksellisena pamflettina. Näkemys on siinä mielessä oikea, että irlantilainen romaani on suuntautunut perinteisesti englantilaisuutta vastaan. Englantilaisuuden vastustamisesta on tullut kuitenkin niin vakiintunut piirre, että sitä on pidettävä paremminkin traditionaalisenä kuin vallankumouksellisena.

Romaani on hieman vieras itseilmaisun muoto irlantilaisille. Irlannissa on aina ollut voimakas tarinankertojien perinne, jossa narratiivi näyttäytyy tehtävänä: joku esittää sen jollekin tiettyssä sosiaalisessa ja poliittisessä kontekstissa. Perinteisen narratiivin vakaa muoto on vieras epävakaa ja muuttuvalle romaanille. (Smyth 1997, 34.)

⁸ Vertaa esimerkiksi Smyth, 1997; Brown, 1985.

2.5. Irlantilaisen kirjallisuuden 'erityispiirteitä'

Irlantilaiselle kirjallisuudelle on vaikea määritellä mitään erityispiirteitä, jotka olisivat tyypillisiä ainoastaan sille. Sen sijaan voidaan esittää tiettyjä elementtejä ja ongelmia, jotka kuuluvat kiinteästi irlantilaisen kirjallisuuden traditioon.

Voimakas kulttuurinen paine on luonnollisesti vaikuttanut Irlannin kirjallisuuden teemoihin. Varsinkin romaaneissa ovat vilahdelleet hulluus, kauhu, fantasia, painajaiset – yleensäkin kaikki tilanteet, joissa todellisuus ja normaalius joutuvat paineen alle (Smyth 1997, 48). Epänormaalin teemat eivät kuitenkaan varsinaisesti ole syntyneet kolonialismin vaikutuksesta, vaan ovat lähinnä kelttiläistä perintöä tai osa esimerkiksi Mary Shelley'n ja Bram Stokerin edustamaa goottilaista romaanitraditiota. Goottilaisuudesta irlantilaiset omaksuivat myös voimakkaan kodittomuuden tunteen ja sen aiheuttaman tyytymättömyyden nykyisyyttä kohtaan sekä kaipauksen menneeseen maailmaan. Keltteiltä perittyä ovat puolestaan kiinnostus huikkeisiin visioihin, magiikkaan ja – yllättävää kyllä – huumoriin (Smyth 1997, 51).

Vieraantumisen on irlantilaisen kirjallisuuden keskeisiä teemoja. Irlantilaisuuden kuvaaminen voi olla hyvin hämmentävä ja levoton kokemus, erityisesti niille, jotka eivät identifioi itseään kelttiläiseen ja katolilaiseen Irlantiin. Itsetietoisesta kokemuksesta puuttaminen on tehnyt vieraantumisen keskeisen motiivin irlantilaisessa taiteellisessa kokemuksessa. 1900-luvun alkupuolella kirjailijat ottivat tietoisesti tehtäväkseen kuvata Irlantia sisältä käsin herderiläisen näkemyksen mukaisesti. Irlanti-kuvan rakentaminen oli osa kulttuurinationalismin dekolonialistista diskurssia. Sen sijaan kieli, jota kirjailijat käyttivät, oli vieras kansakunnalle. Vieras oli myös heidän valitsemansa itseilmaisun muoto: pitkä, prosaistinen narratiivi. Jo pelkästään maailman esittäminen uudella kielellä, englanniksi, aiheuttaa alkuperäisen maailman häviämisen ja vieraantumisen voimistumisen. Uuteen idiomiin siirtyminen tapahtuu tietoisena menneen maailman läsnäolosta. Irlantilaiselle romaanille on tyypillistä sisäinen varmuus kansakunnan olemassaolosta mutta sen ohella tietoisuus sen väistämättömästä katoamisesta. Romaanin traditio itsessään edesauttaa kansakunnan katoamista julistaessaan sitä. Tunnetuimmat kertomukset vieraantumisen katoamisesta ovat tietenkin James Joycen *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) ja *Ulysses* (1922). Irlantilaisen romaanin traditioon on syntynyt kehäliike,

jossa toisella laidalla on vieraantuminen ja toisella nostalgia. (Smyth 1997, 38.) Irlantilaisen kirjallisuuden tutkijoilla⁹ on tapana pitää vieraantumista spesifisti irlantilaisena piirteenä. Vieraantuminen on kuitenkin keskeinen osa 1900-luvun romaanitraditiota koko Euroopassa.

Irlannin kirjallisuutta on aina leimannut perheeseen liittyvien teemojen keskeisyys. Perhe-elämän tärkeyttä voidaan selittää esimerkiksi feministisin, sukupuoleen liittyvin termein. Feminiininen ikonografia oli hyvin tärkeää kelttiläiselle kulttuurille, mikä johti kolonialistiseen traditioon kuuluvan tapaan, jossa maata kuvattiin naisena – joka vanhana naisena tai nuorena kauniina kuningattarena – kommenttina maahan tunkeutuneita miesjoukkoja kohtaan.

Dekolonialisoitumisen yhteydessä Irlantia ei kuitenkaan enää haluttu nähdä feminiinisenä. Irlantilaisesta miehestä tuli aktiivinen taistelija ja elannon tuoja, joka oli sosiaalisesti ja poliittisesti aktiivinen. Nainen puolestaan muuttui passiiviseksi perheen piirissä pysyväksi. Tällaiset näkemykset eivät tietenkään ole totuuden mukaisia, mutta niistä tuli kuitenkin laki; Irlannin perustuslain 41. artiklassa sanotaan:

(1.1) The State recognises the family as the natural primary and fundamental unit of Society, and as a moral institution possessing inalienable and imprescriptible rights, anterior and superior to all positive law ... (2.1) In particular, the State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good cannot be achieved. (2.2) The State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home. (3.1) The State pledges itself to guard with special care the institution of Marriage, on which the Family is founded, and to protect it against attack ...

Perhe ja erityisesti avioliitto siirtyi yhä selvemmin kohti irlantilaisen elämäntyylin keskiötä kun 'Äiti Irlanti' liitettiin virallisesti 'Äiti Kirkkoon' vuoden 1937 perustuslaissa. Katolisen kirkon vaikutus näkyy vieläkin suhtautumisessa seksin sosiaalisiin ja kulttuurisiin ilmenemismuotoihin: Avioero tunnustettiin virallisesti vasta 1997, aborttia ei sallita vieläkään ja esimerkiksi ehkäisyvälineitä oli hyvin hankala hankkia ennen 1980-lukua. Kun avioliitosta ja sukupuolisesta kanssakäymisestä tuli lapsia tuottavaa toimintaa, perhekoko tietenkin kasvoi, tai ainakin pysyi suurena. Asenteet kuitenkin muuttuvat: vuosien 1960 ja 1990 välillä perhekoko putosi 4,6:sta 2,3:een. Perheiden pieneneminen on yksi merkittävimpiä seikkoja, jotka kuvastavat yhteisössä tapahtuneita

⁹ Vertaa esimerkiksi Brown 1985, Vance 1990, Smyth 1997.

muutoksia viimeisten vuosikymmenien aikana.

Kulttuurinationalismin värittämälle Irlannin kirjallisuudelle on tyypillistä antropologian ja fiktion sekoittuminen. Romaanin ensisijainen muoto, narratiivi, pyrkii hukkumaan ja romaani sijoittuu osaksi dekolonialistista ohjelmaa. Toisaalta romaani pyrkii kohti kuvitteellista maailmaa, johon narratiivi sijoittuu, ja toisaalta kohti todellista maailmaa, jossa narratiivin ilmentymät ovat osa kolonialistista voimaa. Kuvattaessa irlantilaisuutta käykin usein niin, että kierrätetään kolonialistisen diskurssin stereotyyppisiä, tosin tiettenkin positiivisessa valossa. (Smyth 1997, 35.)

Dekolonisaation prosessi on vaikuttanut monin tavoin Irlannin kirjallisuuteen. 1700-luvulta lähtien irlantilaiselle romaanille on kehittynyt eräänlainen alagenre, joka on ottanut Irlannin ja Englannin väliset suhteet yhdistäväksi teemakseen. Tätä teemaa on varioitu useiden eri romaanityyppien välillä dekkareista tieteisromaaneihin ja sukukronikoihin. Esimerkiksi Ian McDonaldin *Sacrifice of Fools* (1997) on scifi-romaanin, joka on rakennettu ilmiselvästi Englanti–Irlanti -vastakkainasettelun pohjalle.

2.6. Maaseudulta kaupunkiin

Modernin irlantilaisen fiktion on sanottu alkavan George Mooresta (1852—1933). Moorella nationalistinen pohjaväri näkyy hänen tuomitessaan maata omistavan luokan. Mooren aikalaisia olivat mm. Edith Oenone Somerville (1858—1949) ja “Martin Ross“ Violet Martin (1862—1915). Rossilla ja Somervilleellä sosiaalinen havainnointi lepäsi tietoisuudessa yhteiskuntaluokkien yksityiskohdista. He kieltäytyivät tekemästä minikäänlaisia kompromisseja nationalismissa huolimatta siitä, että heidän kuvaamansa maailma oli jo katoamassa. (Jeffares 1982, 202—214.) Irlantilaisen fiktion alkuaikoina suurin osa kirjallisuudesta oli kelttiläisen Irlannin löytämistä ja kelttiläisen perinteen merkityksen kuvaamista Saksasta lähteneen romanttisen innostuksen vallitessa. Kuten Sean O’Faolain asian ilmaisi:

It was like taking off one’s clothes for a swim naked in some mountain-pool. Nobody who has not had this sensation of suddenly ‘belonging’ somewhere – of finding the lap of the lost mother – can understand what release the discovery of Gaelic Ireland meant to modern Ireland. I know that not for years and years did I get free of this heavenly bond of an ancient, lyrical, permanent, continuous immemorial self, symbolised by the lonely mountains, the virginal lakes, the traditional language, the simple, certain, uncomplex modes of life, that world of the lost childhood of

*my race where I, too, became for a while eternally young.*¹⁰

Pastoraalista myyttiä romanttisesta lännestä juhlittiin, mutta suurin osa juhlijoista teki visiittejä 'irlantilaiseen' länsiosaan englantilaistuneista kaupungeista (Brown 1985, 135). Toisin sanoen ne, jotka korostivat lännen irlantilaisuutta asuivat itse englantilais-tuneissa itäosissa. Benedict Anderson (1989) on kiinnittänyt huomiota samaan ilmiöön. Hän puhuu ns. pilgrimeistä eli pyhiinvaeltajista. Pyhiinvaeltajat ovat kuvitellun yhteisön jäseniä, jotka tekevät säännöllisiä visiittejä tiettyihin keskeisiin tai muuten tärkeinä pidettyihin paikkoihin. Irlannissa pyhiinvaelluksen kohde vuosisadan alkupuolella oli länsirannikon maaseutu¹¹. Ylimitoitettun maaseudun mytologisoinnin yhtenä seurauksena on pidetty Dublinin häviämistä kirjallisuudesta kokonaan James Joycen kauden jälkeen¹². Todellisuudessa Dublin ei hävinnyt Irlannin kirjallisuudesta missään vaiheessa. Se hävisi ainoastaan tiettyjen kirjallisuuden tutkijoiden – esimerkiksi Terence Brownin tai A. Norman Jeffaresin – luomasta Irlannin kirjallisuushistoriasta. James Joycen kauden jälkeen tunnetuimmat 'dublinilaiset' kirjailijat olivat luonnollisesti Flann ja Edna O'Brien. On huomattava, että myös Samuel Beckett kirjoitti vielä kauan Joycen kauden jälkeen. Käsitys Dublinin häviämisestä liittyy James Joycen ylimitoitettuun asemaan Irlannin kirjallisuudessa. Joycen vaikutus on niin voimakas, että muut kirjailijat unohduttavat helposti kokonaan. A. Norman Jeffares on kuvaavasti antanut teoksensa *Anglo-Irish Literature* (1982) modernia fiktiota käsittelevässä osuudessa kolmannelle luvulle nimen *James Joyce* ja neljännelle *Lesser Talents*.

Irlannissa on aina vallinnut voimakas oppositio kaupungin ja maaseudun välillä. Oppositio ei kuitenkaan ole niin irlantilainen piirre kuin irlantilaiset kirjailijat ja kirjallisuuden tutkijat väittävät, vaan se on osa kaikkialla Euroopassa tapahtunutta 1800-luvulta alkanutta jälkiteollista kehitystä, joka liittyy yhteiskunnallisten muutosten kautta kulttuurin muutoksiin. Irlannissa jako on kuitenkin selvemmin esillä suhteellisen hitaan teollistumisen vuoksi. Jakautumiseen vaikuttavat kaksi myyttiä: toisaalta usko modernin sivilisaation tuomaan parempaan elämäntapaan, toisaalta traditionaalisen herderiläisen yhteisön turvallisuus ja autenttisuus. Irlannissa jako kärjistyi nationalisti-

¹⁰ Katso Brown 1985, 93.

¹¹ Vastaava kohde nykyään on esimerkiksi Euroopan Unionin keskuspaikka Bryssel.

¹² Vertaa Jeffares 1982; Brown 1985.

siin näkemyksiin maan omistussuhteista, autenttisesta maisemasta, maantieteellisistä seikoista ja kansakunnan senhetkisestä tilasta eli kansallisen menneisyyden ja tulevaisuuden yhdistymisestä (Smyth 1997, 58).

Irlantilainen kirjallisuus on paljon velkaa Englannin romantiikan kirjallisuudelle. Englantilaiset kirjailijat, kuten William Wordsworth ja Matthew Arnold, esittivät teoksissaan rakenteen, jossa maaseudun arvojen systeemi asetettiin vasten urbaanien arvojen systeemiä. Monet irlantilaiset kirjailijat omaksuivat nopeasti englantilaisten käyttämän rakenteen kuvaamaan maan sisäisiä suhteita. Selvimmin nationalistista maaseutuyhteiskuntaa puolustivat sellaiset kirjailijat, jotka olivat itse muuttaneet maaseudulta kaupunkiin. Heidän perpektiivinsä oli nostalgian ja sentimentaalisuuden värittämää, ja pastoraalisuudessaan he kieltäytyivät huomaamasta maalaiselämän kompleksisuutta ja banaalisuutta. Maaseudun väestöä kuvattiin maantieteellisesti tarkasti määriteltynä stereotyyppinä. (Smyth 1997, 59.) Esimerkiksi James Joycen henkilöhahmot *Dublinersin* novelleissa ovat hyvin stereotyyppisiä, selvin esimerkki lienee novelli *The Dead*.

Maaseudun korostaminen on osa prosessia, jossa pyrittiin kieltämään urbaani nykyisyys ja jossa irlantilainen identiteetti kiinnittyi jatkuviin oppositionalistisiin diskursseihin, jotka ovat tyyppillisiä kolonialismille. Luke Gibbons huomauttaa, että pastoraalinen kuvitelma maaseudun orgaanisesta yhteisöstä, jolla on koherentti ja jatkuva menneisyys, on itsessään urbaani konstruktio. Sillä ei ole oikeastaan mitään tekemistä maaseudun todellisten realiteettien kanssa, sillä maaseudulla esimerkiksi asuinolot olivat hyvin huonot. (Gibbons 1996, 169.) Virhe syntyy, kun ideologia sekoitetaan todellisuuteen. Toinen pastoraalisen myytin ongelma on urbaanin elämän arvon kieltäminen. Kaupungit ja kaupunkiyhteiskunta pyritään esittämään vähemmän irlantilaisina kuin maaseutu ja kyläyhteisöjen Irlanti (Smyth 1997, 60).

Sean O'Faolain oli 1930-luvun merkittävimpiä kirjailijoita. Hänen kirjoissaan näkyy köyhä ja nälästä kärsivä konservatiivinen ja patrioottinen maaseutu. O'Faolainin hengenheimolaisia olivat esimerkiksi Frank O'Connor ja Mary Larin. 1930–1940-luvun novelleissa alkoi esiintyä sosiaalista realismia, joka paiskattiin nationalistisen itsetyytyväisyyden silmille. Suhteesta Irlannin länsiosaan tuli määräävä piirre Irlannin kirjallisuudessa. 1940-luvulla mm. O'Faolain alkoi käsittää, että myös Irlannin maaseutu tulee hitaasti mutta väistämättömästi teollistumaan. (Brown 1985, 158–159, 200.)

Vasta 1960-luvulla alkoi 'uuden Dublinin' löytäminen, joka herätti urbaanin tietoisuuden ja suuntasi kulttuurisen mielenkiinnon kohti kaupunkeja ja kaupunkilaisia. Suositut kirjailijat, kuten James Plunkett ja Christy Brown, herättivät Dublinin henkiin kulttuurisesti. Heidän teostensa kautta kaupungista tuli jälleen osa myös kirjallisuushistorian tunnustamaa kirjallisuutta. 1960- ja 1970-luvuilla pyrittiin muutenkin tietoisesti eroon kirjallisuuden vanhasta traditiosta. Kirjallisuudelle katsottiin käyneen samoin kuin Flann O'Brienin romaanihenkilölle John Furriskeylle¹³, jolla oli moitteeton muisti muttei sitä vastaavaa henkilökohtaista kokemusta (Vainonen 1995, 36). Kirjailijat eivät kirjoittaneet omasta kokemusmaailmastaan, vaan he turvautuivat kansakunnan kollektiiviseen muistiin sellaisista historiallisista seikoista, joista heillä itsellään ei ollut kokemusta.

Vanhoista asenteista ei kuitenkaan päästy helposti eroon. Jako maaseudun ja kaupunkien välillä nähtiin jonkinlaisena perinteen ja modernin symbolisena taisteluna, jossa kaupungit yhdistettiin brittiläiseen kolonialismiin ja maaseutu puolestaan alkuperäiseen Irlantiin. Yhteiskunnan urbanisoituminen merkitsi kovaa iskuja idealisoidulle kuvalle kelttiläisestä Irlannista. Tradition hyppäystä uuteen aikaan ei tunnustettu ja modernisaation kehitystä pyrittiin jarruttamaan kaikin keinoin. Usein sanotaankin, että Dublin on maailman suurin kylä ja Belfast lähes yhtä suuri. Esimerkiksi John Healy on sanonut: *For all our urbanization, we are still people of the land with the old value system of the land*¹⁴. Jotkut ovat jopa kyseenalaistaneet koko modernin projektin, silloin kun se esiintyy hiljattain teollistuneessa maassa kuten Irlanti. Tämä näkemys periytyy 1960–70-luvun ahdinkoon, jolloin Irlannin sosiaali- ja talouspoliittiset järjestelmät käytännössä romahtivat. (Gibbons 1996, 84.)

2.7. Moderni fiktio

Kirjallisuus ja erityisesti romaanikirjallisuus on tärkeä Irlannin kulttuurille, koska genrenä romaani kehittyi niiden narratiivien mukana, joihin sosiaalinen, poliittinen ja kulttuurinen muutos voidaan sijoittaa. Mihail Bahtin onkin sanonut:

Romaani on ainoa edistynyt genre ja siksi se heijastelee syvemmin, oleellisemmin, herkemmin ja

¹³ At-Swim-Two-Birds, 1939.

¹⁴ Katso Ritzer 1993.

nopemmin todellisuuteen itseensä kehittyvänä prosessina. Vain sellainen, joka kehittyy itsekin voi kuvastaa kehitystä prosessina. (Bahtin 1981, 7.)

Bahtinilaisittain ajatellen ei ole mikään yllätys, että uusi irlantilainen fiktio lähti nousuun 1980-luvun voimakkaina kasvun vuosina. Romaani on ollut tärkeä osa Irlannin sosiaalista ja kulttuurista elämää aina 1700-luvun loppupuolelta lähtien. 1980-luvun puolivälissä romaanitaiteen diskurssissa tapahtui kuitenkin jonkinlainen fundamentaalinen muutos. Uudet irlantilaiset kirjailijat toivat esiin halun esittää kriittisessä valossa kirjallisen tradition muodon ja ajatukset. He osoittivat olevansa itsetietoisia roolista, jota kulttuuriset narratiivit esittävät, ja yhdistivät narratiivit modernin Irlannin muuttuviin olosuhteisiin. Uudelle romaanille on tyypillistä, että se käy itsessään aktiivista dialogia niiden muotojen ja teemojen kanssa, joita vastaan se hyökkää. Rakenne tekee romaanin itsetietoiseksi pyrkimyksestään sanoutua irti romaanitaiteen traditiosta. Uuden romaanin kontradiktorinen luonne merkitsee subjektille pakkotilannetta, jossa se pakotetaan työskentelemään muutoksen diskurssin ja jatkuvuuden diskurssin välissä. Kontradiktio ei ole ainoastaan irlantilaisen fiktion piirre vaan myös itse irlantilaisuuden kokemisen piirre. (Smyth 1997, 6–7.)

Mielikuva Dublinista, jonka kirjailijat 1980-luvulla loivat, ei välttämättä kuitenkaan merkitse yksiselitteistä edistystä, vaan se saattaa herättää henkiin vanhat myytit. Vie-raantuneet ja dekadenttiset kuvat kaupunkielämästä asettuvat tiukkaan oppositioon pastoraaliseen maaseutumyyttiin nähden, joten sama taistelu maaseudun ja kaupungin välillä saattaa jatkua edelleen. 1980-luvulta lähtien suhteet ovat vain kääntyneet ylösalaisin: enää maaseutua ei kuvata aitona Irlantina vaan korostetaan ahdistuneen kaupunkikokemuksen autenttisuutta.

3. Roddy Doyle

3.1. Tuotanto

Roddy Doyle syntyi Dublinissa vuonna 1958, samana vuonna kuin hänen fiktiivinen hahmonsakin Paddy Clarke. Hän kävi University Collegen Dublinissa ja alkoi kirjoittaa opiskeluaikanaan. 1980 hänestä tuli englannin ja maantiedon opettaja Greendale Community Schooliin Killbarrackiin, yhteen pohjois-Dublinin lähiöistä. Kirjoittamisen Doyle aloitti vapaa-aikanaan 1980-luvulla. Muutaman epäonnistuneen yrityksen jälkeen, mukaan lukien julkaisematta jäänyt romaani *Your Granny's a Great Hunger Striker*, hän alkoi kirjoittaa *The Commitmentsia*. Koska Doyle ei saanut kirjalleen julkaisusopi-

musta, hän otti yhdessä ystävänsä kanssa pankista lainaa ja julkaisi kirjan itse. (Smyth 1997, 65.) *The Commitments* julkaistiin 1987. Sitä seurasivat *The Snapper* (1990), *The Van* (1991) ja *Paddy Clarke Ha Ha Ha* (1993). *Paddy Clarke Ha Ha Ha* menestyksen jälkeen hän lopetti työnsä opettajana ja ryhtyi kokopäivätoimiseksi kirjailijaksi. Tähän mennessä viimeisin Doylelta julkaistu kirja on *The Woman Who Walked Into Doors* (1996). Parhaillaan hän valmistelee uutta romaania, joka tulee sijoittumaan vuoden 1902 Dubliniin (Doyle 1997b). Doyle on myös kirjoittanut kaksi näytelmää: *Brown-bread* (1987) ja *War* (1989). Kolme ensimmäistä romaania, joita kutsutaan myös *Barrytown-trilogiaksi*, on tehty elokuviksi. *The Commitments*in ohjasi Alan Parker vuonna 1991, ja Roddy Doyle oli yksi kolmesta käsikirjoittajasta. *The Snapperin* (1993) ja *The Vanin* (1996) ohjasi Stephen Frears. Doyle teki käsikirjoitukset molempiin elokuvaan. Lynda Myles on tuottanut kaikki kolme elokuvaa. Doyle on myös käsikirjoittanut BBC:n ja RTE:n yhteistyönä tuotetun Michael Winterbottomin ohjaaman televisiosarjan *Family* (1994). Lisäksi Doyle on saanut äskettäin valmiiksi elokuvakäsikirjoituksen Liam O’Flahertyn romaanista *Famine* (1991) (Doyle 1997a).

3.2. Tyylipiirteitä

Doylen romaanit ja käsikirjoitukset voidaan nähdä yhtenäisenä kertomuksena modernista Irlannista. Ne eivät ole mikään tietty tarina, vaan yksi versio narratiivista, joka pyrkii kuvaamaan modernia eurooppalaista kansakuntaa. Doyle kuvaa kansakuntaa, joka yrittää pysyä nopean sosiaalisen, poliittisen ja kulttuurisen muutoksen vauhdissa. Huolimatta epäkiitollisista lähtökohdista Doyle on onnistunut jossain määrin rakentamaan sillan populaarisen menestyksen ja kriittisen hyväksynnän välille. Hänen työnsä on hyvin selvänäköistä, ja varsinkin viimeisimmissä teoksissaan hän on myös nostanut keskustelun alaiseksi vakavia nyky-irlantilaiseen luokkayhteiskuntaan kuuluvia epäkoh-tia. Doyle ei ole selvinnyt ilman kritiikkiä, etenkin Irlannissa. Häntä on syytetty eräänlaisesta ’moraalisesta turismista’ ja irlantilaisuuden stereotyyppien kierrättämisestä. Hänen työtään on myös sanottu moderniksi pastoraaliksi siinä mielessä, että hänen te-oksissaan aiemmin idealisoitu maaseutu on vain yksinkertaisesti siirretty Barrytownin puoliurbaaniin ympäristöön. Ainakaan modernin pastoraalin osalta kritiikki ei pidä paikkaansa. Jos Doylelta lukee pelkästään yhden romaanin – ehkä *The Snapperin* – saattaa syntyä tunne romanttisen maaseudun uudelleen kierrättämisestä. Mutta jos *The Snapperia* vertaa vaikka *The Woman Who Walked Into Doorsiin*, väitteiltä putoaa ar-motta pohja pois. Doylelle on ominaista pyrkiä rakentamaan kompleksinen kuva mo-

dernista Irlannista henkilöahmojen ja yksityisten diskurssien kautta.

Varsinkin Doylen ensimmäiset romaanit ovat lähes kokonaan dialogia, mukailten erityisesti Dublinin pohjoisosien työväenluokan puhetapaa. Teksti on täynnä uudissanoja, jotka kuolevat miltei yhtä nopeasti kuin syntyvät. Siksi esimerkiksi *The Commitmentsin* kieli on jo jossain määrin vanhentunutta ja jopa poistunut käytöstä, vaikka kirja ei ole kuin kymmenisen vuotta vanha.

3.3. Teemat

Ulkopuolisille irlantilaista yhteiskuntaa kuvastavat nykyään poliittiset ja usein hyvin kielteiset elementit: IRA, the Ulster Volunteer Force, Pohjois-Irlannin tapahtumat, talousskandaalit jne. Ne ovat kuitenkin piirteitä, jotka edustavat Irlantia ulkomaisissa medioissa. Vaikka ne ovat luonnollisesti irlantilaisillekin tärkeitä, Irlanti ja irlantilaisuus ilmenee heille muutenkin kuin poliittisten konfliktien kautta.

Doylen ensimmäinen romaani oli poliittinen satiiri *Your Granny's a Great Hunger Striker*. Romaania ei koskaan julkaistu, vaikka Doyle yritti sitä omien sanojensa mukaan jokaiselle kustantajalle Lontoossa. Romaani sivuaa IRAa ja sen toimeenpanemia nälkälakkoja, joten tällaisetkaan teemat eivät ole Doylelle täysin vieraita. Doyle itse pitää Pohjois-Irlannin tilannetta hyvin vaikeana ja moniselitteisenä; hän ei voi hyväksyä niitä tekoja, joita IRA tekee, mutta ei toisaalta pystynyt ymmärtämään myöskään Margaret Thatcherin 'epäinhimillistä' politiikkaa. (Doyle 1997b.)

Epäonnistuneen yrityksen jälkeen Doyle hylkäsi vakavat poliittiset teemat. *The Commitments*issa hän teki politiikasta satiirin sijasta vitsin, asetti sen naurunalaiseksi. Poliitiikasta tuli rock'n'rollia ja rock'n'rollista seksiä ja politiikkaa:

— *Rock'n'roll is all abou' ridin'. That's wha' rock'n'roll means. Did yis know tha'?* (They didn't.)

— *Yeah, that's wha' the blackies in America used to call it. So the time has come to put the ridin' back into rock'n'roll. Tongues, gooters, boxes, the works. The market's huge.*

— *Wha' abou' this politics?*

— *Yeah, politics.— Not songs abou' Fianna fuckin' Fail or annythin' like tha'. Real politics.* (13.)

— *Politics. — Party politics, said Jimmy, — means nothin' to the workin' people. Nothin'.*

— *Fuck all. Soul is the politics o' the people.*

— *Start talkin' abou' ridin' again, Jimmy. You're getting' borin'.*

— *Politics — ridin', said Jimmy. — It's the same thing.*

— *Brother Jimmy speaks the truth, said Joey The Lips.*

— *He speaks through his hole.* (38.)

The Commitments julkaistiin aikana, jolloin Irlannin kirjallisuudessa oli käynnissä selvä murrosvaihe. Romaani hahmottaa 1980-luvulta alkanutta intensiivistä itsetutkiskelua siitä, mitä merkitsee olla irlantilainen 1900-luvun lähetessä loppuaan. Doyle itse sanoo, että *The Commitments*ia kirjoittaessaan hän oletti tekevänsä jotain uutta ja tuoretta, mutta ei tietoisesti koputellut oviin tai potkinut traditiota pois tieltään (Doyle 1997b).

Yksilöiden suhde kollektiiveihin on aina kiinnostanut Doylea. Yhtenä erikoitapauksena tällaisesta kollektiivista on perhe. *The Commitments* eroaa muista Doylen romaaneista ainakin siinä suhteessa, että se ei ole kovin perhekeskeinen. Se on paremminkin kertomus, jonka monet henkilöt yrittävät paeta perheistä. Doyle sanoo itse sen johtuvan siitä, että pyrkiminen pois perhekeskeisyydestä kuuluu siihen ikään, jota romaanin hahmot edustavat. (Doyle 1997a, 106.) Vaikka *The Commitments* ei olekaan perhekeskeinen romaani, se on hyvin yhteisökeskeinen kertomus ja sellaisena erittäin tyypillinen Doylelle.

Doyle jatkoi *The Commitments*issa aloittamaansa tyyliä myös seuraavassa romaanissaan. *The Snapper*issa Doyle kuvaa 20-vuotiaan tytön ei-toivottua raskautta. Doylen itsensä mukaan romaanissa ei ole kuitenkaan mikään šokki, että perheen tytär tulee nuorena raskaaksi. Dublinin ja varsinkin Dublinin työväenluokan tuntien Doyle sanoo, että šokki olisi paremminkin se, että Sharon täytti 20 *ennen* kuin tuli raskaaksi. (Doyle 1997a, 105.) Näennäisen vakavasta yhteiskunnallisesta temasta huolimatta Doyle säilyttää humoristisen otteensa. Esimerkiksi vaikean ja väistämättä mieleen tulevan aborttikysymyksen Doyle sivuuttaa parilla rivillä:

Jimmy Sr now said something he'd heard a good few times on the telly.
-D'yeh want to keep it?
-Wha' d'yeh mean?
-D'yeh -d'you want to keep it, like?
-He wants to know if you want to have an abortion, said Veronica. -The eejit.
-I do not! Said Jimmy Sr.
This was true. He was sorry now he'd said it.
-There's no way I'd have an abortion, said Sharon.
-Good. You're right.
-Abortion is murder.
-It is o'course. (149-150.)

The Snapper on Doylen viimeinen romaani, jossa hänen komiikkansa ylittää ilman vaikeuksia tragiikan. Kolmannessa ja *Barrytown-trilogian* päättävässä romaanissaan *The Van* Doyle ei enää anna komiikan nousta tarinan herraksi, vaan esittää humoristisen

alun jälkeen lopulta hyvin lohduttoman kuvan työttömyydestä ja ihmissuhteiden hajoamisesta. *The Van* merkitsee muutenkin orastavaa muutosta Doylen kirjoitustyyliin. Kahteen ensimmäiseen romaaniin verrattuna dialogien määrä vähenee, ja Doyle kuvaillee tapahtumia ja mielentiloja aiempaa huomattavasti enemmän. Romaani on myös selvästi pidempi kuin aiemmat romaanit.

Kolmen ensimmäisen romaanin muodostamassa *Barrytown-trilogiassa* Doylen kuvaama perhe muodostuu traditionaalisen mallin mukaan: Lapsia on paljon ja lasten iät ovat hyvin lähellä toisiaan, ikäeroa ei ole kuin vuosi tai pari. Doylen perhe on myös todellisen irlantilaisen 1980-lukulaisen perheen kuva. Irlannissa ehkäisy tuli 'suositukseksi' ja käytännössä hyväksytyksi vasta 1980-luvun puolella, joten on luonnollista, että perheiden lasten ikäerot olivat pienet ja perhekoot olivat suuria. Myös *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* kuvattu perhe on iso ja lapset ovat suunnilleen samanikäisiä. Doyle tuo kuitenkin esiin uuden piirteen, jota ei ole aiemmissa romaaneissa. Siinä missä Rabbitten perhe on *Barrytown-trilogiassa* enemmän tai vähemmän tasa-arvoinen, Clarcken perhe on ennen kaikkea miehen perhe. Paddy Clarkella on kaksi nuorempaa sisarta, Catherine ja Deidre, joita romaanissa tuskin mainitaan, vaikka Paddyn pikkuveli Sinbad esiintyykin säännöllisesti Paddyn kertomuksissa. Mieskeskeisyys ei johdu pelkästään siitä, että romaani tapahtuu kaksikymmentä vuotta aiemmin kuin *Barrytown-trilogia*; Doyle palaa samaan näkemykseen nykypäivään sijoittuvissa *Familyssa* ja *The Woman Who Walked Into Doorsissa*. Sekä *Paddy Clarke Ha Ha Han* että *Familyn* lopussa, isähahmon lähdettyä, perheen äiti 'nimittää' vanhimman pojan perheen pääksi. Doylen konservatiivinen näkemys on melko yllättävä, koska asenteet ovat Irlannissakin muuttuneet kahdessakymmenessä vuodessa paljon. Esimerkiksi vuonna 1961 yksi kahdestakymmenestä naisesta kävi työssä. Vuonna 1981 vastaava luku oli yksi viidestä (Breen & al. 1990, 101).

Paddy Clarke Ha Ha Ha on ensimmäinen romaani, jossa Doyle tietoisesti pyrkii osoittamaan kykynsä kirjailijana. Hän kertoo tarinan kymmenvuotiaan pojan suulla ja osoittaa työskentelevänsä vieraalla ja vaikealla alueella. Doyle itse sanoo, että hänen esittämänsä näkökulma Paddy Clarkessa on nimenomaan kymmenvuotiaan lapsen näkökulma – lapsen, joka tajuaa, että hänen elinympäristönsä muuttuu väistämättä. Miltei samaan hengenvetoon hän kuitenkin jatkaa, että kukaan 30–40 -vuotias – varsinkaan kirjailija – ei voi olla ajattelematta katsoessaan ympärilleen *God, it's not the same place I grew up in* tai *Jesus Christ, we're living in a different country*. Doylella itsellään on

nähtävästi hyvin selvä näkemys siitä, mitä Irlannissa on viimeisten vuosikymmenien aikana tapahtunut. Hänen mielestään muutos ei ole ainoastaan ekonominen vaan myös kulttuurinen, uskonnollinen ja sosiaalinen. (Doyle 1997a, 102.) Jos aikuisella kirjailijalla on niin vahva käsitys yhteiskunnan tilasta kuin Doylella on, voiko hän kuvata Irlantia 10-vuotiaan lapsen näkökulmasta tuomatta esiin omia näkemyksiään?

Paddy Clarke Ha Ha Ha on jo selvästi ammattimaisen kirjailijan tuote, mutta vasta *Family* tv-sarjan pohjalta syntyneessä *The Woman Who Walked Into Doors*issa Doyle siirtyy tietoisesti itsetietoisesta ja tekijäkeskeiseen kirjoittamiseen piiriin. Uusimmassa romaanissa Doyle pyrkii tekemään taidetta sekä tarinan että henkilöhahmojen kustannuksella. Itse asiassa *The Woman Who Walked Into Doors*in tarina on melkein suoraan tv-sarjasta *Family*, joten Doyle ei edes tarvitse kiinnittää itse tarinaan juuri ollenkaan huomiota. Doyle käyttää romaanissa paljon typografisia tehokeinoja, monimutkaisia rakenteita ja eri aikatasoja. Lisäksi ensimmäisistä romaaneista tuttu dialogimuotoisuus on hävinnyt lähes kokonaan. Doyle myöntää, että *The Woman Who Walked Into Doors* on kirjalliseksi kuin hänen muut romaaninsa. Hän sanoo sen johtuvan siitä, että päähenkilö on omaa tarinaansa kirjoittava 38-vuotias nainen. Tällöin romaanin kirjallisuudellisuus syntyy päähenkilön kirjallisuudellisuuden kautta. *The Woman Who Walked Into Doors* ei noudata perinteistä kronologista kerrontaa, koska kompleksinen rakenne tuntui Doylen mielestä kiehtovalta. Samankaltainen monimutkainen rakenne ei hänen mielestään olisi *Paddy Clarke Ha Ha Hasta* toiminut, koska tällöin lukija ei olisi uskonut, että tarinan kertoja on 10-vuotias poika. (Doyle 1997a, 107.)

3.4. Suhde kirjallisuuden traditioon

Joe O'Connor sanoo *Paddy Clarke Ha Ha Hasta* tekemässään kirja-arvostelussa seuraavasti:

The great thing about being an Irish writer is always having something to be against. There is always a windmill to tilt at. (1993, B2.)

Kuten lähes kaikki irlantilaiset kirjailijat, varmasti myös Doyle taistelee tuulimyllyjä vastaan kuvatessaan modernia Irlantia. Esimerkiksi Denis Donoghue (1994) korostaa sitä, kuinka nykyisillä irlantilaisilla kirjailijoilla on perustavanlaatuisia ongelmia tyylinsä kanssa. Erityisesti ongelma kohdistuu siihen, kuinka välttää suurten irlantilaisten kirjailijoiden Yeatsin, Joycen tai Beckettin vaikutus heidän mieleensä ja kirjoittamiseensa. Jotkut Doylea vanhemmat kirjailijat (Seamus Heaney, Derek Mahon, Thomas

Kinsella, John Montague, John Banville, Eavan Boland, William Trevor, Nuala ni Dhomhnaill) ovat yrittäneet välttää ongelman ottamalla vaikutteita vähemmän määräviltä kirjailijoilta (Hopkins, Hardy, Auden, Louis MacNeice, Patrick Kavanagh, Ivy Compton-Burnett), lukemalla käännöskirjallisuutta (Dantea, Zbigniew Herbertia, Sorley MacLeana, Calvinoa, Akhmatovaa), katsomalla ulkomaalaisia elokuvia tai kirjoittamalla iiriksi. Donoghuen mukaan Doyle on välttänyt Yeatsin ja Joycen vaikutuksen lähinnä kuuntelemalla oppilaitaan Greendalessa ja heidän isiään paikallisissa pubeissa. Doyleen kuuleman perusteella kehittynyt fiktiivinen miljöö on muodostunut läpäisemättömäksi suojaksi Yeatsin, Joycen ja Beckettin idiomeja vastaan. (Donoghue 1994.)

Donoghue on varmasti oikeassa korostaessaan Yeatsin ja Joycen merkitystä nykyirlannin kirjallisuudelle. Yeats ja Joyce ovat tuulimyllyjä, joita vastaan kirjailijat ovat taistelleet vuosikymmeniä ja jotka ovat vaikuttaneet heidän kirjoittamiseensa. Nykyirlantilainen kirjallisuus on Yeatsin ja Joycen jälkeistä kirjallisuutta kahdessakin mielessä. Ensinnäkin se on tietenkin kronologisesti Yeatsin ja Joycen jälkeen, mutta mikä tärkeämpää, se on myös esteettisessä ja intertekstuaalisessa mielessä Yeatsin ja Joycen jälkeen. (Corcoran 1997, vi–vii.) Donoghue on edelleen oikeassa kuvatessaan keinoja, joilla modernit kirjailijat ovat pyrkineet välttämään Yeatsin ja Joycen vaikutuksen. Hän kuitenkin unohtaa, että menneisyyden haamujen karkottaminen etsimällä uusia, vähemmän tunnettuja vaikutteita, on tyypillistä postmodernille kirjallisuudelle kaikkialla eikä ainoastaan Irlannissa.

Yeatsin ja Joycen vaikutus Doyleen ja muiden nykykirjailijoiden työhön ei kuitenkaan ole välttämättä niin suuri kuin esimerkiksi Donoghue, A. Norman Jeffares (1982) tai Neil Corcoran (1997) antavat ymmärtää. Irlantilainen yhteiskunta on muuttunut hyvin paljon Joycen ajoista. Erityisesti 1980-luvulla Irlanti kehittyi taloudellisesti, sosiaalisesti ja kulttuurisesti hyvin nopeasti. Yhteiskunnan muuttuessa myös kirjallisuus, erityisesti kirjallisuuden teemat, muuttuivat. Jos nykykirjailijoiden ei enää tarvitse ajatella sitä Irlantia, jossa Yeats ja Joyce kirjoittivat, miksi heidän pitäisi ajatella, kuinka Yeats ja Joyce kirjoittaisivat nykyisestä Irlannista? Staattinen kuva Irlannin yhteiskunnasta ja kirjallisuudesta elää enää konservatiivisessa kulttuurihistorian kirjoituksessa, jossa vieläkin viljellään vuosisadan alkupuolen termistöä ja teemoja. Historiankirjoituksen käyttämät termit ovat aikansa eläneitä, kulttuurin luokkajakoa korostavia ilmauksia, eivätkä enää päde nykyisessä sosiaalisessa tilanteessa. Esimerkiksi Dermot Bolger on ot-

tanut kantaa muutokseen sanomalla: *The ridiculous academic phrase 'Anglo-Irish literature' is also partly to blame for static image* (1993 xi).

Viime vuosisadan lopulla ja tämän vuosisadan alkupuolella kirjailijat, kuten James Joyce, Oscar Wilde ja Samuel Beckett, hyökkäsivät uskonnollisia ja poliittisia instituutioita vastaan. Heidän näkemyksensä yhteiskunnasta oli hyvin yksiselitteinen ja ennalta määrätty. Nykykirjailijoiden ei tarvitse hyökätä yhtä ainoaa todellisuutta vastaan, koska itse todellisuus on muuttunut kompleksiseksi, eikä enää ole edes mahdollisuutta esittää yhtä ainoaa taiteellista visiota Irlannista.

Aluksi Doylen työ oli haastavaa sen takia, että se ei sopinut mihinkään tunnettuun traditioon Irlannin taidemaailmassa. Luonnollisestikaan kukaan kirjailija, jonka teksti liittyy niin kiinteästi Dubliniin kuin Doylella, ei voi välttyä tulemasta verratuksi James Joyceen. Koska Doyle kuvaa työväenluokan elämää pohjois-Dublinissa, häntä on verrattu myös Sean O'Caseyn vanhimpiin näytelmiin. Erona O'Caseyn on ainakin se, että Doylen taiteellinen kunnianhimo näyttää olevan suurempi ja valikoivampi kuin O'Caseylla. Jotkut kriitikot ovat puolestaan sanoneet, että Doylen vakavat sosiaaliset kommentit esitettynä koomisella tekniikalla yhdistävät hänet ennemminkin Charles Dickensiin kuin mihinkään irlantilaiseen proosataiteeseen kuuluvaan traditioon. Hänen työstään voidaan myös jäljittää audiovisuaalisen kulttuurin vaikutus, lähinnä tällöin tarkoitetaan Dublinin rock-musiikkia, brittiläistä televisiota ja amerikkalaista elokuvaa. Epävarmuus ja epäselvyys vaikutteista ja traditioista heijastuu kompleksisena sosiaalisena ja kulttuurisena miljöönä, jonka Doyle esittää Barrytownin fiktiivisen maailman kautta. (Smyth 1997, 66–67.)

3.5. Populaarikirjallisuutta?

Irlannissa, kuten muuallakin, 'virallinen' kirjallisuushistoria keskittyy kansallisiin klassikoihin ja taiteellisesti korkealle arvostettaviin teoksiin. Populaarikirjallisuus ei kuulu kirjallisuuden tutkimuksen piiriin, vaan sille on kirjoitettu oma historiansa. Sen historia ei ole varsinaisesti kirjallisuushistoriaa ollenkaan, vaan se kiinnostaa paremminkin osana massakulttuuria. Toisin sanoen populaarikirjallisuutta käsitellään sosiologisena ilmiönä, jollaisena se tulee hyvin lähelle esimerkiksi valtavirran elokuvaa tai rock-kulttuuria.

Doylen vertaaminen James Joyceen tai Charles Dickensiin tuntuu hyvin keinotekoiselta, varsinkin jos ajatellaan *Barrytown-trilogiaa*. Kieltämättä Doyle käsittelee joitain hyvin traditionaalisia ja kirjallisuuden tutkijoiden kunnioittamia teemoja, kuten perhettä, vieraantumista ja Dublinia. Doylen traditionaalisia piirteitä korostetaan liikaa lähinnä populaarien piirteiden kustannuksella. Todellisuudessa Doyle on lähempänä esimerkiksi Irvine Welshin ja Hareim Kureishin teoksia kuin Joycea tai Dickensia. Doylen teksti on hyvin visuaalista, mikä selittää *Barrytown-trilogian* melko kivuttoman jäsentymisen elokuviksi. Hänen tekstiään verrataan kuitenkin kirjallisuuden tutkimuksen piirissä hyvin harvoin elokuvaan, vaikka esimerkiksi erittäin suosittu *Withnail & I* (1987), *Smoke* (1995), *Blue in the Face* (1995) ja *Trainspotting* (1996) ovat hyvin lähellä Doylen tyyliä. Kirjallisuuden tutkijoille näyttää kuitenkin olevan ylitsepääsemättömän vaikeata käsitellä esimerkiksi *Barrytown-trilogiaa* irrallaan traditiosta ja olla vertaamatta sitä Irlannin kirjallisuuden klassikoihin.

Doyle on hyvin suosittu kirjailija. Häntä luetaan paljon, ja hän on voittanut mm. Booker-palkinnon. Kirjallisuuden tutkimuksen traditioon ei kuitenkaan sovi, että populaari kirjailija olisi osa kirjallisuuden kaanonina. Siksi Doylen tekstistä haetaan usein sellaisia elementtejä, joita siinä ei ole tai jotka eivät ole keskeisiä. Doyle on itse edesauttanut tutkijoiden työtä uusimmilla romaaneillaan, jotka kuuluvat *Barrytown-trilogiaa* selvemmin taidekeskeiseen korkeakulttuuriin. Kirjailijana Doyle on mielenkiintoinen juuri siksi, että hän liikkuu populaari- ja korkeakulttuurin rajalla. Hänen ensimmäiset romaaninsa kuuluvat populaarikulttuurin piiriin mutta jo *Paddy Clarke Ha Ha Ha* ja varsinkin *The Woman Who Walked Into Doors* ovat selvästi korkeakulttuurisia. Todennäköisesti Doylesta on tullut kirjallisuuden tutkijoiden silmissä parempi kirjailija uusimpien romaanien jälkeen, jotka siirtävät hänet pois populaarikulttuurista lähemmäs traditiota. Doylea luetaan kuitenkin edelleen paljon, mutta hänen suosionsa perusta on tuskin uusien romaanien taiteellisissa piirteissä. Luultavasti se liittyy paremminkin humoristiseen pohjaväriin, jonka Doyle on ainakin toistaiseksi säilyttänyt tekstissään.

3.6. 'Uusi' Dublin

Muutaman muun modernin dublinilaisen kirjailijan kanssa Doyle esittää sen puolen Dublinista, joka ei koskaan saanut ääntään kuuluviin kansakunnan fiktiassa. Doyle sanoo, että osa *The Commitmentsin* kuten ehkä myöskin Dermot Bolgerin vanhimpien romaanien tarkoitusta oli näyttää, että tällainenkin maailma on olemassa. Barrytown ei

kuitenkaan ole Irlanti. Itse asiassa se ei ole edes Dublin. Se on fiktiivinen konstruktio työväenluokan lähiöstä pohjois-Dublinissa ja sellaisena se edustaa monia suburbaanin ilmiön piirteitä, jotka voidaan sijoittaa miltei mihin tahansa maailmassa. Olennaista Doylen käyttämälle universaalille ympäristölle ovat vain kaupungin keskustan läheisyys, tietoisuus kadonneesta maaseudun ihmemaasta ja vanhojen yhteisöjen siirtäminen suuriin populistisiin keskittymiin, usein vieläpä ilman adekvaattia yhteiskunnallista tai kulttuurista tukea. Ylikansallisten piirteiden ohella Doylen tekstillä on kuitenkin kiistan irlantilainen elementti, joka kiinnittyy lähinnä paikallisen yhteisön idiomeihin ja historioihin. Doylen 'irlantilaisuus' ei kuitenkaan liity irlantilaisuuden traditioihin vaan jokapäiväiseen kansanomaiseen ja yksityiskohtaiseen kaupunkikulttuuriin. Doyle viittaa romaaneissaan usein henkilöihin, jotka ovat tunnettuja Irlannissa ja erityisesti Dublinissa, mutta eivät välttämättä Irlannin ulkopuolella. Hyvä esimerkki on journalisti ja Radio Irelandin toimittaja Eamon Dunphy, jonka nimestä tulee *The Vanissa* lempinimi grillimakkaralle:

— *Large an' dunphy, he said again.*
He was grinning.
 — *What's dunphy? Jimmy Sr wanted to know.*
 — *A sausage, said the young fella.*
 — *Sausage, large, Jimmy Sr called over his shoulder to Bimbo.*
He looked back at the young fella.
 — *Are yeh goin' to explain this to me? He asked.*
 — *Sausages look like pricks, righ'?*
 — *Okay; fair enough.*
 — *An' Eamon Dunphy's a prick as well, said the young fella.*
By Thursday of the second week, the night of the Holland game, the word Sausage had disappeared out of Barrytown. People were asking for a dunphy an' chips, please, or an eamon, a spice burger an' a small single. Some of them didn't even bother eating them; they just bought them for a laugh. Young fellas stood in front of the big screen in the Hikers and waved Jimmy and Bimbo's sausages in batter instead of big inflated bananas. (506.)

Esimerkki liittyy myös Doylen käyttämään kieleen. Erityisesti *Barrytown-trilogiassa* hän käyttää paljon nopeasti muuttuvaa slangia. Vaikka esimerkki on fiktiivinen, siinä näkyy hyvin, kuinka helposti uudet slangi-ilmaisut syntyvät, leviävät ja vakiintuvat jokapäiväiseen käyttöön.

Vaikka Doylen teksti on monin paikoin paljon velkaa realismille, Gerry Smythin (1997) mukaan sitä voidaan pitää myös postmodernina. Postmodernia siinä on elementti, joka yhdistää kansainvälisen massakulttuurin sen ulkopuolelle jäävään paikalliseen kulttuuriin. Uransa alusta asti Doyle on paremminkin 'näyttänyt' kuin 'kertonut'. Hän on antanut hahmojensa puhua itsenäisesti niin paljon kuin mahdollista. Tämän seurauksena hänen kirjansa pystyvät saavuttamaan hyvin hienovaraisen efektin ehdottelun ja narra-

tiivisen pidättäytymisen kautta. Lukijan täytyy olla aktiivinen muodostaessaan merkityksiä: hänen on täytettävä Doylen tekstin aukkoja ja tehtävä valintoja, joita kertoja jättää tekemättä. Käyttäessään tällaista tekniikkaa Doyle kieltäytyy tarjoamasta yhtä ainoaa visiota modernista irlantilaisesta yhteiskunnasta. Hänen kuvaamansa maailma ei ole vakaa vaan paremminkin äänien ja visioden tulva, joka on virallinen ja populaari, kiihkeä ja pysyvä, koominen ja traaginen. Kirjailijana hän paremminkin avaa merkityksiä kuin lopullisesti sulkee niitä. (Smyth 1997, 67.)

Niissä historiallisissa katsauksissa, joissa Roddy Doyle ylipäätään mainitaan¹⁵, hänet sijoitetaan yleensä 1960– ja 1970–luvulla kasvaneiden dublinilaisten kaupunkikirjailijoiden sukupolveen, jonka selkeä johtohahmo on Dermot Bolger. Tämän sukupolven ehdoton puhemies on kuitenkin kirjailija Ferdia MacAnna, varsinkin esseessään *The Dublin Renaissance* (1991). MacAnna tuo päivänvaloon kätketyn Dublinin, erityisesti väkivaltaiset, huumeongelmaiset, työväenluokan asuttamat lähiöt Dublinin pohjoispuolella. Uuden Dublinin kuvaajina MacAnna mainitsee erityisesti Roddy Doylen ja Dermot Bolgerin. MacAnnan mukaan juuri he yrittävät lokalisoida uutta Dublinia teksteissään. James Joyce sanoi kirjoittaessaan *Ulysses*stä, että hänen suuri intentionsa oli kirjoittaa kirja, joka voisi antaa *niin täydellisen kuvan Dublinista, että jos kaupunki jonain päivänä häviäisi maan päältä, se voitaisiin rakentaa uudelleen kirjan perusteella* (Budgen 1972, 69). Kuvaavaa on, että MacAnnalle James Joyce merkitsee sekä kauhua että kaunaa. *Ulysses* puolestaan on painajainen, josta Dublin yrittää kiivaasti herätä. (Corcoran 1997, 123.)

Doyleen verrattuna Dermot Bolger on selvästi itsetietoisempi omasta tekstistään: joskus hän viittaa omissa teksteissään toisiin teksteihinsä jakamalla samoja hetkiä, mielikuvia ja tilanteita eri teosten välillä. Bolgerin henkilöahmot ovat hyvin sitoutuneita (työttömään) työväenluokkaan, köyhyyteen, alkoholiongelmiin, huumeriippuvaisuuteen, vieraantumiseen ja kodittomuuteen. Varsinkin Bolgerin henkilöahmojen suhde kotiin ja perheeseen erottaa hänet hyvin selvästi Doylesta. Siinä missä kodin käsite on ongelmallinen kaikille Bolgerin hahmoille, se on Doylelle lähes ainoa pysyvä asia. Doylen tunne Irlannin historiasta ja identiteetistä on – vielä voimakkaammin kuin Bolgerilla – North

¹⁵ Esimerkiksi irlantilaisen kirjallisuuden 'raamattu' *Field Day Anthology of Irish Writing* ei mainitse

Dublin Corporationin rakentamien lähiöiden historiaa. (Corcoran 1997, 124–128)

Doylen ja Bolgerin edustaman uuden kirjailijasukupolven esiinmarssia ovat edesauttaneet monet seikat: Etenkin Dublinissa sekä henkinen että taloudellinen elintaso on parantunut 1970-luvulla tapahtuneen koulu-uudistuksen ja Euroopan Unioniin liittymisen myötä. Myös katolisen kirkon vaikutusvallan heikkeneminen on helpottanut kirjailijoiden asemaa Irlannissa. Näyttää siltä, että Doylen, Bolgerin ja muutamien muiden vaikutuksesta *sex and drugs and rock'n'roll* ovat vähitellen korvaamassa Irlannin kirjallisuuden vanhat toteemit *maan, kansallistunteen ja katolilaisuuden* (O'Toole 1992, 1).

4. Barrytown

4.1. Faktaa vai fiktiota?

Doylen neljä ensimmäistä romaania sijoittuvat fiktiiviseen Barrytowniin ja ovat selvästi sen ehdoilla kirjoitettuja. *Barrytown-trilogian* ja *Paddy Clarke Ha Ha Ha* jälkeen hän on siirtynyt pois turvallisesta fiktiivisestä maailmasta ja samalla hylännyt Barrytownin kaikkine henkilöineen. Uusimmissa töissään Doyle on pyrkinyt luomaan illuusion reaali-maailmasta kirjoittamalla todellisista Dublinin lähiöistä

Barrytown on demokraattinen yhteisö, jossa elämä jäsentyy kaikkien tunnustamien sosiaalisten, kulttuuristen ja maantieteellisten koodien mukaan. Sen pohjana ovat todelliset Dublinin työväenluokan asuma-alueet, lähinnä Killbarrack, Greendale ja Darndale. Barrytown sijoittuu Dublinin pohjoisosaan. Tämä on Doylelle tärkeä yksityiskohta, koska hän korostaa toistuvasti Liffey-joen jakaman Dublinin pohjois- ja eteläosien erilaisuutta. Etelä on Dublinin rikas ja muodikas puoli. Hyvin toimeentuleva keskiluokka ja yläluokka asuvat Foxrockissa, Dalkeyssa tai Killineyssä. Pohjoispuolella on kaksi ylemmän luokan lähiötä: itäpuolella Hill of Howth ja länsipuolella uusrikas Castleknock. Doyle ei ole ainoa kirjailija, joka painottaa eroa kirjoissaan. Esimerkiksi Dermot Bolger puhuu jaetun Dublinin myytistä: *A myth of the city still exclusively divided between poor and uncouth northsiders and rich and sophisticated southsiders* (Bolger 1991, 14). Doylen kuvaamat lähiöt sijoittuvat Dublinin pohjoispuolen ytimeen. Tämä alue on hyvin karua, lisääntyvästi huumeongelmaista mutta ei vielä kovin vaarallista.

Barrytownissa Dublinin pohjoispuolen todelliset ongelmat eivät kuitenkaan tule kovin selvästi esille. Doyle sanoo, että hänen mielestään oli hyvä idea luoda kuvitteellinen lähiö kuvitteellisille hahmoille. Nykyään hän on kuitenkin kiusaantunut Barrytownin saamasta julkisuudesta. Media on Doylen mukaan tehnyt Barrytownista kliseen, jota se käyttää aina kun on kerrottava huonoja uutisia, jotka koskettavat työväenluokkaa (Doyle 1997b). Todellisuudessa Doyle on tuskin kovinkaan pahoillaan Barrytownin saamasta 'negatiivisesta' julkisuudesta. Riippumatta siitä, missä yhteydessä Barrytown mainitaan, se on joka tapauksessa hyvää mainosta Doylelle.

4.2. Barrytown populaari- ja korkeakulttuurisena ilmiönä

Barrytown ei ole ainoastaan keskeinen elementti Doylen vanhemmissa romaaneissa. Se on myös Doylen työn kriittinen kohta, jossa yhdistyvät populaari- ja korkeakulttuuri. Parhaimmillaan Barrytown on kuin mikrokosmos, joka edustaa koko irlantilaista yhteiskuntaa. Populaaria ja urbaania Barrytownissa on pintarakenne, se mikä näkyy ja kuuluu ensimmäisenä. Lähiön maailma on tulvillaan muoti-ilmiöitä, musiikkia, televisiota, jalkapalloa, pikaruokaa ja pubeja – ylipäätään kaikkia populaarikulttuurin osa-alueita. Barrytownin populaari puoli on kiistämätön ja niin vallitseva, että saattaa tuntua keinotekoiselta liittää Barrytownia korkeakulttuuriin. On kuitenkin muistettava, että urbaanin lähiön pohjana on usein perinteinen kyläyhteisö, niin myös Barrytownin. Ilman Sky tv:tä tai fish and chipsejä Barrytown olisi hyvin perinteinen pieni maalaiskylä. Kyläyhteisö puolestaan on jotain, joka kuuluu keskeisesti Irlannin korkeakulttuuriin. Esimerkiksi Seamus Heaney'n ja monen muun tunnetun irlantilaisen kirjailijan teokset rakentuvat hyvin pitkälle perinteisen kyläyhteisön kuvaamisen varaan. Toisin sanoen Barrytownissa ei ole juuri mitään korkeakulttuurista, jos ajatellaan ainoastaan Doylen romaaneja. Mutta laajemmin ajateltuna se on teema, joka liittää Doylen Irlannin korkeakirjallisuuteen.

Vuosisadan alkupuolella esimerkiksi Sean O'Faolain ja erityisesti W. B. Yeats esittivät idealisoidun kuvan harmonisesta, yhteistyökykyisestä ja -haluisesta maaseudun yhteisöstä, joka tulee hyvin toimeen omillaan. Todellisuudessa maaseudun pienet kylät olivat vielä 1900-luvun puolivälissäkin hyvin riitaisia ja yhteistyökyvyttömiä, asuinolot olivat

surkeat ja toimeentulo vaikeaa.¹⁶ Doylen Barrytownissa on paljon samaa kuin yeatsilaisessa romantisoituissa maaseutukuvauksessa. Yhteiset piirteet tulevat ilmi erityisesti asukkaiden kyvyssä toimia osana kokonaisuutta, yhteisen edun hyväksi.

Dublin idealisoidaan usein *maailman suurimmaksi kyläksi*. Kuvatessaan Barrytownia Doyle ei pysty sivuuttamaan tätä myyttiä. Vaikka Barrytown sijaitsee käytännössä Dublilin keskustassa, pohjimmiltaan se on lämminhenkinen yhteisö. Barrytown on jonkinlainen 1980-luvun ihmemaa, jossa kaupunkilaisuus näkyy katukuvassa mutta ei henkilöissä. On helppoa verrata Barrytownia vuosisadan alkupuolen maaseutukyliin, jotka olivat tavallaan lainsuojattomia. Se, mitä kyläyhteisössä mahdollisesti tapahtui, oli kylän sisäinen asia, johon ulkopuolisilla ei ollut puuttumista. Barrytownista puuttuvat lähes kaikki viralliset instituutiot: Siellä ei tarvita pappeja tai poliiseja, koska tiivis ja ymmärtäväinen yhteisö on tehnyt ne tarpeettomiksi. Barrytownissa elää jonkinlainen kollektiivinen syyttömyyden ja viattomuuden tunne. ‘Paha’ ei kuulu Barrytowniin, joten myös omatunto tulee tarpeettomaksi.

Myöhemmin Doyle käyttää yhteisön vaikutusvaltaa myös päinvastaiseen suuntaan. *Familyssa* ja *The Woman Who Walked Into Doorsissa* yhteisö tekee viattomuuden mahdolliseksi: se tuomitsee yksilöt sen perusteella, millaisista lähtökohdista he tulevat. Paula Spencer miettii vielä kolmekymmentä vuotta myöhemmin, millaiseksi hänen elämänsä olisi muodostunut, jos hän olisi sattunut syntymään muualla erilaiseen perheeseen ja sitä kautta päässyt paremmalle luokalle koulussa. Doyle on asettanut uusimissa teoksissaan henkilöt sellaisiin lähtökohtiin, että heillä ei ole koskaan ollutkaan Barrytownista tuttua viattomuuden tunnetta.

The Vanissa Jimmy Sr ajautuu ongelmiin jäätyään työttömäksi. Tarinan edetessä käy kuitenkin yhä selvemmäksi, että Jimmy Sr:n kapina epätoivoista tilannetta vastaan ei ole hänen omansa vaan paremminkin kaikkien yhteinen. Jimmy Sr:n tilanteesta tulee symboli koko Barrytownille, ja kaikki reagoivat Jimmy Sr:n tekemisiin. Kun Jimmy Sr:lla menee hyvin, myös koko yhteisöllä menee hyvin. Kun hän vaipuu epätoivoon, myös yhteisö hiljenee. Vastaavasti Paulan sota *The Woman Who Walked Into Doorsissa*

¹⁶ Vertaa esimerkiksi Messenger 1996.

on hänen henkilökohtainen kamppailunsa. Yhteisö ei tue sitä vaan paremminkin asettuu Paulaa vastaan. Häntä ei ymmärretä eikä hänen ongelmiaan suostuta huomaamaan. Paulan maailma on jotain, jota yhteisö ei suostu tunnustamaan.

4.3. Urbaania dekadenssia

Barrytownissa on havaittavissa urbaanin rappion piirteitä – samalla tavalla kuin *Familyssa* ja *The Woman Who Walked Into Doorsissa* kuvatussa lähiössä. Varsinkaan *Barrytown-trilogian* ensimmäisten romaanien kohdalla rappio ei kuitenkaan ole poliittinen kysymys vaan paremminkin Doylen tietoisesti käyttämä tyylikeino. Kuvaamalla nuhjuista lähiötä Doyle hakee tekstiinsä realismia ja rehellisyyttä. *The Vanissa* ja erityisesti *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* rappion kuvaaminen alkaa saada jo hieman poliittisia vivahteita. *The Vanissa* Doyle esittää ensimmäistä kertaa selviä yhteiskunnallisia kannanottoja asuin ympäristön tilasta, erityisesti kuvatessaan paikallista nuorisojengiä:

There was a gang of them that hung around the Hikers carpark, young fellas, from fourteen to maybe nineteen. Even in the rain, they stayed there. They just put their hoodies up. Some of them always had their hoodies up. They were all small and skinny looking but there was something frightening about them. The way they behaved, you could tell that they didn't give a fuck about anything. When someone parked his car and went into the pub they went over to the car and started messing with it even before the chap gone inside; they didn't care if he saw them. Jimmy Sr once saw one of them pissing against the window of the off-license, in broad daylight, not a bother on him. Sometimes they'd have a flagon or a can of lager out and they pass it around, drinking in front of people coming in and out of Crazy Prices, people that lived beside their parents. It was sad. When they walked around, like a herd migrating or something, they all tried to walk the same way, the hard men, like their kaks were too tight on them. But that was only natural, he supposed. The worst thing though was, they didn't laugh.

(...)

They were like fuckin' zombies. When Jimmy Sr saw them, especially when it was raining, he always thought the same thing: they'd be dead before they were twenty.

(...)

The Living Dead, Bertie called them. (519–520.)

Paddy Clarke Ha Ha Hassa Doyle kommentoi jo selvemmin ympäristössä tapahtuvia muutoksia ja hakee niille syyllistä. *Familyssa* ja *The Woman Who Walked Into Doorsissa* Doylen kuvaama lähiö ei ole enää fiktiivinen Barrytown vaan 'todellinen' Dubliinin lähiö. Doyle myös kuvaa sitä sen mukaisesti. Rappioituminen ja urbaani epätoivo ovat hyvin todellisia piirteitä *Familyn* maisemissa. Ne eivät ole tietoinen tyylikeino vaan tekstin vaatima fakta. Vaikka Doyle ei suorasanaisesti tuomitsekaan urbaania dekadenssia, hänen tekstinsä on melko kriittinen puheenvuoro asuin ympäristöjen rappiota vastaan. Se on myös poliittinen kannanotto Dubliinin kaupunkia ja kaupungin kehitymisestä vastaavia kohtaan.

4.4. “Southsiders need not apply“

Vuosisadan alkupuolella Irlannin kirjallisuuden leimallisin piirre oli maan ehdoton jakaminen vahvasti romantisoituun ruraaliseen länsirannikkoon ja rikkaaseen ja englantilaistuneeseen itä- ja eteläosaan. Tämä jako on analoginen Doyleen korostamaan eroon Dublinin pohjois- ja eteläpuolen välillä. Doyleen ensimmäisissä romaaneissa hänen osoittamaansa jakoa ei voi kuitenkaan pitää kovin konservatiivisena, eikä myöskään hänen näkemystään Barrytownista erityisen romanttisena. *The Commitments*issa Dublinin pohjoispuolesta puhuttaessa tunnetaan tiettyä ylpeyttä mutta ei paatosta. Köyhä pohjoinen ja rikas etelä ovat lähinnä hyvä vitsi. Esimerkiksi Jimmyn ilmoitus *Hot Press*issa on seuraavanlainen:

— *Have you got Soul? If yes, The World's Hardest Working Band is looking for you. Contact J. Rabbitte, 118, Chestnut Ave., Dublin 21. Rednecks and southsiders need not apply.* (15.)

*The Commitments*in toisen esiintymisen kanssa Jimmylla on pieni ongelma, koska esiintymispaikka sijaitsee eteläpuolella: *It was a bit on the southside, but near the DART* (106). Tunnetuin kommentti aiheesta on tietenkin Jimmyn aforismi *The Commitments*in alkupuolella:

They were stunned by what came next.
 — *The Irish are the niggers of Europe, lads.*
They nearly gasped: it was so true.
 — *An' Dubliners are the niggers of Ireland. The culchies have fuckin' everythin'. An' northside Dubliners are the niggers o' Dublin. — Say it loud, I'm black an' I'm proud.* (13.)

Lainauksessa on Barrytownin maailma pienoiskoossa. Se on nerokas paikallisten ja kansainvälisten viittaussuhteiden tiivistetty ja monimutkainen systeemi, jossa yhdistyvät etniset, kansalliset ja luokkayhteiskunnan diskurssit.

The Vanissa Doyleen vitsi pohjoisen ja etelän eroista saa vakavamman sävyn, kun Jimmy Sr lähtee ystävänsä Bimbon kanssa viettämään iltaa muodikkaisiin ravintoloihin Leeson Streetille. He eivät löydä muuta kuin kallista viiniä ja huonosti käyttäytyviä naisia. Heille Leeson Street on täysin eri maailma kuin kotoinen Barrytown. Molemmat tuntevat hyvin voimakkaasti, etteivät he kuulu tähän maailmaan, vaan tuttuun lähiöpubiin Barrytowniin. Jimmy Sr ja Bimbo palaavat kotiin humalassa, surullisina, köyhinä ja tietoisina, ettei heidän koskaan olisi pitänyt lähteäkään. Doyle on kääntänyt alunperin hyvän vitsin vakavamieliseksi dialogiksi, jossa hän pohtii kahden erilaisen maailman välistä eroa:

— *That's the stupidest row we've ever had, said Bimbo.*
 — *Thick, said Jimmy Sr. — Fuckin' ridiculous.*
 — *We'll go home, will we?*

— *Wha' abou' Anne Marie? Said Jimmy Sr.*
 — *I don't want — Let's go home.*
 — *Okay.*
That was the best.
 (...)

It hadn't been a good night at all. It had been a fuckin' disaster. Jimmy Sr's head was starting to ache on and off.
They got into the back of the taxi.
 — *Barrytown, Jimmy Sr told the driver. — Soon home, he said to Bimbo.*
 — *Yeah —, said Bimbo. (598–599.)*

4.5. 'Irlantilaisuus'

Barrytown on yhteiskuntarakenteeltaan epärealistisen selvästi perheiden asuma-alue. Kaikilla perheillä on useita lapsia, yleensä työtön isä ja kotona työskentelevä äiti. Perheet voivat hajota Barrytownissakin, kuten tapahtuu *Paddy Clarke Ha Ha Hassa*. Mikään sosiaalinen instituutio ei kuitenkaan ole Barrytownissa korvannut perhettä, ei edes paikallinen pub. Nuoret ja heidän isänsä menevät yleensä publiin viettämään iltaa, äidit pysyvät yleensä kotona nähdäkseen suosikkisarjansa televisiosta. Isät ja nuoret juovat, juttelevat ja nauravat pubin sulkemisaikaan asti, jolloin nuoret yleensä lähtevät jatkaamaan iltaa diskoon ja isät menevät grillin kautta kotiin. Ne harvat vanhemmat, jotka eivät mene publiin vaan pysyvät kotona, katsovat yleensä tv:tä tai, jos tv:stä ei tule mitään katsottavaa, lukevat kirjoja. *The Vanissa* Rabbitten perheen äiti Veronica suorittaa ilta-kursseja saadakseen päästötodistuksen. Työtön Jimmy Sr puolestaan opettelee käyttämään kunnallista kirjastoa. Pääasiassa sosiaalinen kanssakäyminen perheen ulkopuolella on kuitenkin vähäistä, ja Barrytownin asukkaat saavatkin tietoa ulkopuolisesta maailmasta lähinnä katsomalla televisiota. He eivät kuitenkaan katso uutisia tietääkseen mitää maailmalla tapahtuu, vaan pilkatakseen huvittavia uutistoimittajia, meteorologeja ja muita asiantuntijoita. Barrytownista ei ole kuitenkaan mitään syytä lähteä pois, ellei epätoivoisesti halua työtä. Doylen kirjoissa kukaan ei edes ajattele muualle muuttamista.

Barrytownia ei voi pitää erityisesti irlantilaisena asuma-alueena, ei sen paremmin *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* kuvatulla 1960-luvulla kuin *Barrytown-trilogian* 1980-luvullakaan. Barrytown voisi aivan yhtä hyvin sijaita Belfastissa, Glasgowssa tai Lontoossa – tai missä tahansa Brittein saarilla,¹⁷ miksei myös muualla Euroopassa. Doylen aikana Dublin, sen ympäristö ja elämäntyyli, ovat muuttuneet ja ennen kaikkea

¹⁷ Vertaa esimerkiksi Kiberd, 1994.

kansainvälistyneet paljon. Barrytownin kokemista ei voi selittää viittaamalla Irlantiin ja irlantilaisuuteen. Mistä tahansa suurkaupungin laidalla sijaitsevasta työväenluokan lähiöstä voidaan helposti löytää samoja piirteitä kuin Barrytownista. Viittaussuhteet yksityiseen ja paikalliseen ovat muuttuneet viittaussuhteiksi yleiseen ja kansainväliseen. Barrytown on hyvin demokraattinen konstruktio, ei vain sisäisesti vaan myös itsensä ulkopuolelle viitatessaan. Barrytownin kulttuuria määrittelevät piirteet kuten televisio, radio, elokuvat, urheilu ja kirjallisuus ovat käytännössä samoja niin Irlannissa, Englannissa kuin USAssakin. Tällä voidaan selittää osa Doylen romaanien suosioista ulkomailta. Lisäksi kulttuuriset viitteet eivät ole ainoastaan kansainvälisiä vaan myös kansanläheisiä, kaikkien tuntemia. Siksi monet erilaiset ihmisryhmät omaksuvat helposti Barrytownin maailman.

Kansainvälisen viitekehysten ohella Barrytownissa on toinenkin viitekehys, joka on hyvin irlantilainen. Selvimmin tämä tulee tietenkin ilmi kielessä ja tarkemmin tietyissä sanoissa, joita käytetään vain Irlannissa ja yleensä ainoastaan Dublinin slangissa. Esimerkiksi Doyle käyttää usein sanaa *crack*, joka tarkoittaa Irlannissa lähinnä musiikin kuuntelua, juttelua, juomista ja ylipäätään kaikenlaista hauskanpitoa isona ryhmänä. —*It's good crack but it's not art* sanoo Dean soulissa *The Commitments*issa. Kun Derek kuulee *The Commitments*issa, että heidän pitää keikalla pukeutua *monkey suits*, hän sanoo *I'd be scarleh* (39). *Scarleh* on dublinilainen muunnos sanasta *scarlet*, joka tarkoittaa lähinnä häveliästä punastumista. (Smyth 1997 70–71.) *Mickey* tarkoittaa penistä, *gick* ulostetta, *spa* lyhennettynä *spasticista* loukkausta jne. Lukija, joka osaa kohtuullisesti englantia, pystyy kontekstin perusteella selvittämään näiden ilmausten merkityksen ilman slangisanakirjaa. Vaikka tietyt Doylen esittämät viittaukset ovat spesifisti dublinilaisia, ne eivät ole Dublinin tai edes Irlannin ulkopuolisillekaan käsittämättömiä.

Doylen tyyli kirjoittaa on muodoltaan hyvin lähellä puhutun kielen tyyliä, siksi hänen kirjansa – erityisesti *Barrytown-trilogia* – näyttävät pakenevan kirjoittamisen kirjallisuudellisuuden ulkopuolelle. Hänen tyyliään on hyvin vaikea kritisoida tai edes analysoida kirjallisuuden perinteisin termein. Vaikka *The Commitments* ja *The Snapper* ovat käytännössä kokonaan dialogia, joka on kirjoitettu Dublinin slangia ja työväenluokan jargonia mukailen, ne eivät kuitenkaan ole litteroitua puhekieltä. Doylen teksti on vain mielikuva, joka lukijoille syntyy puhutusta kielestä. *Barrytown-trilogian* vahvuus onkin siinä, että se pystyy tuottamaan lukijoille todellisuutta muistuttavan mielikuvan puhe-

kielestä. Puhuttua kieltä muistuttava tyyli sitoo romaanit voimakkaasti paikallisuuteen. Ulkomaiselle lukijalle ne näyttäytyvät kielensä perusteella irlantilaisena, irlantilainen lukija puolestaan sijoittaa ne vaikeuksista Dubliiniin ja dublinilainen lukija kaupungin pohjoisosien työväenluokkaisille asuma-alueille.

4.6. Barrytownin slangi

Tunnetut irlantilaiset prosaistit eivät ole muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta oikeastaan koskaan kirjoittaneet iiriksi, vaikka iiri on Irlannin alkuperäinen kieli. Valinta on ollut tiedostettu ja melko välttämätön, koska lukijakunta on ollut käytännössä kokonaan englanninkielistä. Iirin hylkääminen on varmasti ollut kipeä ratkaisu autenttista kelttiläistä kansakuntaa haluaville kirjailijoille, koska kaikista käytännön seikoista huolimatta iiri on jotain, joka liitetään alkuperäiseen korruptoitumattomaan irlantilaiseen yhteisöön. Doyle on ehkä tietämättään tuonut kirjallisuuden lähemmäksi autenttista irlantilaisuutta kirjoittamalla 'kansan kielellä'. Tosin Doylen käyttämä kieli on eri kuin alkuperäiseksi ymmärretty, mutta ajatus on sama, koska se on kieltä, jota puhutaan ainoastaan Irlannissa. Luultavasti Doylen käyttämä kieli on lähempänä autenttista Irlantia ja irlantilaisuutta, kuin iirin kieli on viimeisinä vuosisatoina ollut. Paradoksaalisesti herderiläinen kielen kautta identifioituva kansakunta näyttää heräävän henkiin Doylen kaltaisten traditiosta piittaamattomien kirjailijoiden kautta.

The Commitments julkaistiin aikana, jolloin Irlannin nykyproosassa oli heräämässä kiinnostus arkiseen puhekieleen. Doylella – erityisesti hänen *Barrytown-trilogiallaan* – on varmasti ollut oma vaikutuksensa uuteen suuntaukseen. Kuitenkin suurempi merkitys lienee ollut turhautumisella, joka on syntynyt James Joycen kaltaisten Irlannin kirjallisuuden toteemien vaikutuksesta. Formalistista, rakennekeskeistä ja vanhoja myyttejä kierrättävää proosaa kirjoittavien nykykirjailijoiden on mahdotonta kirjoittaa tulematta verratuksi James Joyceen ja erityisesti hänen *Ulyssesiinsa*.

Pyrkimys puhekielen tyyliin ei rajoitu *Barrytown-trilogiassa* pelkästään kieleen vaan myös romaanien ulkoasuun. Romaaneja ei ole jaettu perinteisesti lukuihin, ja vuorosanat Doyle ilmaisee samalla tavalla kuin James Joyce: pelkällä ajatusviivalla ilman lainausmerkkejä. Tosin *Paddy Clarke Ha Ha Han* suomenkielisessä käännöksessä (*Paddy Clarke hähähähää* 1994, suomentanut Leena Tamminen) ajatusviivat on jostain syystä korvattu perinteisillä lainausmerkeillä. Kertojan rooli *Barrytown-trilogiassa* on olema-

ton, eikä Doyle yleensä edes osoita, kuka puhuu. *Jimmy said, he/she said* jne. -rakenteiden käyttö on minimaalista, ja Doyle myös ironisoi tekstinsä tätä piirrettä. *The Commitments*issa on kohta, jossa yhtye harjoittelee *Chain Gang* kappaletta:

MY WORK IS SO HARD —
 — *HUH, went the girls.*
 — *HAH, went the girls.*
 — *HUH, went the girls.* (52.)

Doylen lauseet ovat hyvin lyhyitä ja kansanomaisia: vaikeat sanat ja monimutkaiset abstraktiot puuttuvat. Doyle käyttää mahdollisimman vähän typografisia tyylikeinoja, kuten kursiivia tai sulkeita. Esimerkiksi *The Commitments*issa typografiset tehokeinot rajoittuvat käytännössä laulujen sanojen kirjoittamiseen kapiteelilla.

4.7. Työväenluokkaisuus

Barrytown-trilogiassa Doylen henkilöt ovat ylpeitä työväenluokkaisuudestaan ja työväenluokkaisuudesta asuma-alueestaan. Doyle on tietoisesti rakentanut tällaisia ’työväenluokkainen ja ylpeä’ -hahmoja *The Commitments*ista lähtien:

— *Where are yis from? (He answered the question himself.) — Dublin. (He asked another one.)*
 — *Wha’ part o’ Dublin? Barrytown. Wha’ class are yis? Workin’ class. Are yis proud of it? Yeah, yis are. (Then a practical question.) — Who buys the most records? The workin’ class. Are yis with me? (Not really.) — Your music should be abou’ where you are from an’ the sort o’ people yeh come from. — Say it once, say it loud, I’m black an’ I’m proud. They looked at him... (13.)*

Todellisuudessa Doylen hahmot eivät kuitenkaan ole kovinkaan työväenluokkaisia. He kuuluvat paremminkin suhteellisen hyvin toimeen tulevaan alempaan keskiluokkaan. Doylen perheissä äiti on lähes aina kotona, hänen ei tarvitse tehdä työtä. Perheet omistavat auton ja esimerkiksi kaapelikanavia. Kun Rabbittet viettävät Darrenin syntymäpäivää, on selvää, että hän saa lahjaksi kovasti toivomansa kilpapyörän. Paradoksaalisesti työttömyys on se piirre, joka siirtää Doylen henkilöt kohti työväenluokkaa. Työttömyys on piirre, jonka varaan myös Dermot Bolger rakentaa omien romaaniensa henkilökuvat. Jokainen, joka on työtön, voi sanoa kuuluvansa kansan sorrettuun osaan, ja Irlannissa *sorrettu* ja *työväenluokkainen* ovat – ainakin kirjallisuudessa – miltei synonyymejä.

5. The Commitments

5.1. Kertojan rooli

The Commitments on Roddy Doylen ensimmäinen julkaistu romaani. Se on luultavasti

myös hänen tunnetuin teoksensa *Paddy Clarke Ha Ha Ha* Booker-palkinnosta ja korkeista myyntiluvuista huolimatta. Tunnettuus ei kuitenkaan ole pelkästään Doylen ansiota vaan suuri osa kunniaa kuuluu Alan Parkerin ohjaamalle menestyselokuvalle.

The Commitments on moderniin ja erityisesti postmoderniin kirjallisuuteen tottuneelle lukijalle tyypillinen romaani, jossa kirjailija pakottaa lukijan töihin. Tekstin merkitykset eivät synny ilman lukijan aktiivista toimintaa ja lopullinen muoto syntyy vasta lukuprosessissa. Doylen tyyli kuljettaa tarinaa eteenpäin vaatii vuorovaikutusta tekijän, romaanin henkilöiden ja lukijan välillä. *The Commitments*ia ei ole kirjoitettu ensimmäisessä persoonassa mutta se ei ole myöskään tyypillinen kolmannen persoonan kerronta, koska kertojalla ei ole mitään etuoikeutta tarinaan tai henkilöihin nähden. Doyle pystyy luomaan illusion, että *The Commitments*in hahmot kertovat itse oman tarinansa ja määrittelevät itsensä omilla ehtoillaan. Kertojalla ei näytä olevan mielipiteitä tarinasta tai sen hahmoista vaan hän kuvailee heitä tavalla, joka antaa lukijan näennäisesti päättää miten hahmot kehittyvät ja tarina rakentuu. Koska kertoja ei ota etuoikeutta tekstiinsä, tuomitse tai kritisoi mitään, syntyy illuusio lukijan kaikkivoipaisuudesta. Syntyy tunne, että lukija pystyy täyttämään tekstin omilla mielipiteillään, asenteillaan, oletuksillaan ja ehdotuksillaan.

Ajatus aktiivisesta lukijasta ei ole mikään uusi mutta Irlannin kirjallisuuteen se ei jostain syystä ole vakiintunut kovin hyvin. Irlantilainen kirjailija on perinteisesti ollut romantiikkaan periytyvä kaikkietävä kirjailijanero, joka on hyvin tietoinen itsestään ja omasta tekstistään. Oma vaikutuksensa tähän on ollut varmasti kelttiläisellä kertojaperinteellä, joka elää vieläkin Irlannissa voimakkaasti. Tietenkin esimerkiksi James Joycen tajunnanvirtaa muistuttavassa tekstissä on paljon kohtia, joita lukija joutuu työstämään. Mutta Joyce on kuitenkin oman tekstinsä herra ja hänen jättämänsä aukkopaidat ovat yleensä avautumattomissa symboleissa tai metaforissa, jotka eivät välttämättä ole narratiivin tai henkilöhahmojen kehittymisen kannalta merkityksellisiä. Irlannin kirjallisuudessa esimerkiksi yhteiskunnasta käyty keskustelu on ollut yksisuuntaista, jossa kirjailija esittää omat kommenttinsa ehdottomina totuuksina eikä jätä lukijalle mahdollisuutta omien ehdotustensa tekoon. Esimerkkejä löytyy lukemattomia, tunnetuimpia 'kirjailijaneroja' ovat tietenkin Jonathan Swift, W. B. Yeats, Oscar Wilde, James Joyce, Samuel Beckett ja Seamus Heaney. *The Commitments* ei sisällä ennakko-oletuksia yhteiskunnan tilasta vaan Doyle antaa lukijalle valtaa muodostaa oman käsityksensä ro-

maanin maailmasta ja henkilöistä.

Doyle yrittää häivyttää itsensä *The Commitments*ista niin hyvin kuin mahdollista. Välillä hän todella pystyy luomaan illuusion omaehtoisesti etenevästä tarinasta, jonka kulkuun kirjailijan asenteet eivät vaikuta. Mutta toisinaan, varsinkin Joey The Lipsin vuorosanoissa, Doylen omat mielipiteet tulevat tekstistä selvästi ilmi. Yrittäessään jättäytyä tarinan sivuun hän pyrkii osoittamaan kirjallista itsevarmuutta ja kunnioitusta epäintellektuaaliselle kerronnalle, jossa narratiivi muodostuu muista seikoista kuin kertojan kaikkivoipaisuudesta. Doylen epäintellektuaalinen tyyli sopii hyvin *The Commitments*in yhteen teemaan, soul-musiikkiin, jota yleisesti pidetään 'rehellisenä kansan musiikkina'. Doyle tiedostaa soulin luonteen ja myös ironisoi näkemystä epäintellektuaalisesta soulista rinnastamalla sen usein romantisoituihin näkemyksiin työväenluokasta:

— *My man, said Joey The Lips. — We are a band with a mission.*
 — *A mission?*
 — *You hear good and you hear right.*
The sap looked to Jimmy but Jimmy said nothing.
 — *What kind of mission d'you mean?*
 — *An important mission, Brother.*
Jimmy leaned over to Joey The Lips and whispered: — Don't mention God.
Joey The Lips smiled.
 — *We are bringing Soul to Dublin, Brother, he said. — We are bringing the music, the Soul, back to the people. — The proletariat. — That's p,r,o,l,e,t,a,r,i,a,t.*
 — *Thanks a lot. (98.)*

5.2. Jimmy Rabbitte ja Joey The Lips

*The Commitments*in maailman etiikan ja yhteiskunnalliset arvot määrittelee kirjan toinen päähenkilö, yhtyeen trumpetisti Joey The Lips Fagan. Doyle on tehnyt Joey The Lipsistä myyttisen hahmon, joka on omien sanojensa mukaan soittanut kaikkien suurten soul- ja blues-muusikoiden kanssa, joten hänen sanoillaan on painoarvoa. Lisää auktoriteettia hän saa, kun kertoo tullessa Jumalan lähettämänä Irlantiin tuomaan soulia soittaisille veljilleen:

— *The Lord told me to come home. Ed Winchell, a Baptist reverend on Lenox Avenue in Harlem, told me. But The Lord told him to tell me. He said he was watching something on tv about the feuding Brothers in Northern Ireland and The Lord told Reverend Ed that the Irish Brothers had no soul, that they need some soul. And pretty fucking quick! Ed told me to go back to Ireland and blow some soul into the Irish Brothers. The Brothers wouldn't be shooting the asses off each other if they had soul. So said Ed. I'm not a Baptist myself but I've a lot of time for the Reverend Ed. (27.)*

Joeyn uskottavuus on yksi *The Commitments*in keskeisimpiä elementtejä. Joey kehittyy romaanin aikana epäuskottavasta, jopa sääliästä hahmosta yhtyeen ehdottomaksi auktoriteetiksi. Doyle ohjailee lukuprosessia siten, että vähitellen sekä lukija että kirjan

henkilöt alkavat uskoa Joeyn olevan sitä mitä hän sanoo olevansa. Romaanin lopussa Doyle kuitenkin näpäyttää auktoriteettiuskoista lukijaa: Aivan viimeisillä sivuilla hän paljastaa Joeyn valehtelevan: Joey sanoo lähtevänsä kiertueelle Joe Texin kanssa, vaikka Joe Tex on kuollut vuosia aiemmin (134). Joeyn kehityskertomus on *The Commitments*in draamallisimpia piirteitä. Siinä näkyy selvästi, kuinka Doyle ohjaa lukijaa haluamaansa suuntaan, vaikka näennäisesti pysytteleekin tarinan taka-alalla.

Joeyn ja romaanin toisen päähenkilön, yhtyeen manageri Jimmyn, hahmot ovat huvittavia mutta ne eivät ole vitsejä. Koska Doyle kuitenkin on se, joka viimekädessä rakentaa hahmot, hän päättää myös henkilöiden asenteista ja arvomaailmasta. Doyle välittää omia epäintellektuaalisia, epätaiteellisia ja demokraattisia asenteitaan ja mielipiteitään lukijoille eniten juuri Joeyn ja Jimmyn kautta. Doyle on hyvin varovainen esittäessään mielipiteitä romaanin päähenkilöiden suulla. Hän pyrkii tietoisesti kritiikittömään liberalistiseen suhtautumiseen varsinkin yhteiskunnallisesti aroissa aiheissa. Päästäkseen haluamaansa lopputulokseen Doyle käyttää yhtenä keinona hienovaraisen opposition rakentamista Joeyn ja Jimmyn mielipiteiden välille. Jimmyn aluksi tiukoilta vaikuttavat mielipiteet päättyvät usein jonkinlaiseen kompromissiin ja sanoihin “No problem“. Joey puolestaan seisoo tukevasti mielipiteidensä takana loppuun asti.

Doyle esittää päähenkilöiden eroavaisuudet heidän tavassaan käyttää kieltä. Molemmat esittävät värikkäitä mielipiteitä, mutta parempana puhujana Joey on *The Commitments*issa lähempänä kirjailijan tai kertojan roolia. Hän ei hallitse tarinan narratiivia mutta määrää sen luonteen. Joey nousee kirjailijan äänenä tarinan muiden henkilöiden – myös Jimmyn – yläpuolelle, selittää heidän asenteitaan, näkemyksiä ja jopa määrää kuinka heidän luonteensa kehittyvät. Jimmyn mielipiteet ovat värikkäitä mutta hän ei osaa perustella niitä kovin hyvin. Esimerkiksi porvarillisesta englantilaisten taidekoulujen musiikista hän sanoo:

— *I didn't mean it like tha', he said. — It's not the fact tha' they went to fuckin' art school that's wrong with them. It's — (Jimmy was struggling.) — more to do with — (Now he had something.) — the way their stuff, their songs like, are aimed at gits like themselves. Wankers with funny haircuts. An' rich das. — An' fuck all else to do all day 'cept prickin' around with synths'. (10.)*

Doyleen tyyli käyttää dialogia Joeyn kohdalla on täysin erilainen. Parhaimmillaan Joeyn puhetapa on sekoitus akateemista kulttuurikeskustelua, työväenliikkeen paatosta ja uskonnollista propagandaa. Paras esimerkki lienee Joeyn saarna jazzin haitallisista vaiku-

tuksista:

— *Brother Jimmy, said Joey The Lips. — I'm worried. — About Dean.*
 — *Wha' abou' Dean?*
 — *He told me he's been listening to jazz.*
 — *What's wrong with tha'? Jimmy wanted to know.*
 — *Everything, said Joey The Lips. — Jazz is antithesis of soul.*
 — *I beg your fuckin' pardon!*
 — *I'll go along with Joey there, said Mickah.*
 — *See, said Joey the Lips. — Soul is the people's music. Ordinary people making music for ordinary people. — Simple music. Any Brother can play it. The Motown sound, it's simple. Thump—thump—thump—thump. — That's straight time. Thump—thump—thump—thump. — See? Soul is democratic, Jimmy. Anyone with a bin lid can play it. — It's the people's music.*
 — *Yeh don't need anny honours in your Inter to play soul, isn't tha' wha' you're getting' at, Joey?*
 — *That's right, Brother Michael.*
 — *Mickah.*
 — *Brother Mickah. That's right. You don't need a doctorate to be a doctor of soul.*
 — *Nice one.*
 — *An' what's wrong with jazz? Jimmy asked.*
 — *Intellectual music, said Joey The Lips. — It's anti-people music. It's abstract.*
 — *It's cold an' emotionless, amn't I roigh'? said Mickah.*
 — *You are. — It's got no soul. It is sound for the sake of sound. It has no meaning. — It's musical wanking, Brother.*
 — *Musical wankin', said Mickah. — That's good. — Here, yeh could play tha' at the Christmas parties. — Instead o' musical chairs.*
 — *What's Dean been listenin' to? Jimmy asked.*
 — *Charlie Parker.*
 — *He's supposed to be good but.*
 — *Good! Joey The Lips gasped. — The man had no right to his black skin.*
Joey The Lips was getting worked up. It was some sight. They stood back and enjoyed it.
 — *They should have burnt it off with a fucking blow lamp.*
 — *Language, Joey!*
 — *Polyrhythms! Polyrhythms! I ask you! That's not the people's sound. — Those polyrhythms went through Brother Parker's legs and up his ass. — And who did he play to? I'll tell you, middle-class white kids with little beards and barets. In jazz clubs. Jazz clubs! They didn't even clap. They clicked their fingers.*
Joey The Lips clicked his fingers.
 — *Like that. — I'll tell you something, Brothers. — I've never told anyone this before.*
They waited.
 — *The biggest regret of my life is that I wasn't born black.*
 — *Is tha' righ', Joey?*
 — *Charlie Parker was born black. A beautiful, shine, bluey sort of black. — And he could play. He could play alright. But he abused it, he spat on it. He turned his back on his people so he could entertain hip honky brats and intellectuals.*
 — *Jazz! It's decadent. — The Russians were right. They banned it.*
Joey The Lips was calmer now. He stopped picking at his sleeve.
 — *The Bird! He spat. — And that's what poor Dean is listening to.*
 — *Sounds bad alrigh'.*
 — *Oh, it's bad. — Very bad. Parker, John Coltrane — Herbie Hancock — and the biggest motherfucker of them all, Miles Davis.*
 — *Em, why does it worry you, exactly?*
 — *We're going to lose him.*
 — *Wha' d'yeh mean?*
 — *Dean is going to become a Jazz Purist.*
The words almost made Joey The Lips retch.
 — *He won't want to play for the people any more. Dean has soul but he's going to kill it if he listens to jazz. Jazz is for the mind.*
 — *Wha' can we do? Said Jimmy.*
 — *We can give him a few digs, said Mickah.*
 — *Mickah.*

- *Wha'?*
- *The drums.*
- *Okay. (107–109.)*

Joeyn hahmossa on muitakin mielenkiintoisia piirteitä kuin verbaalinen lahjakkuus. Hän esittäytyy koko ajan Jumalan sanansaattajana ja puhuu kuin saarnamies. Romaanin edetessä Doyle ivaa Joeyn hahmon kautta uskonnollista moraalialia esimerkiksi saattamalla Joeyn seksisuhteeseen yhtyeen kolmen taustalaulaja–tytön kanssa.

5.3. Populaarikulttuuri

The Commitments on hyvin populaari romaani, varsinkin jos ajatellaan pelkästään narratiivia ja romaanin keskeisimpiä teemoja. Ei ole kovin väärin sanoa, että *The Commitments* on kertomus amerikkalaisesta popularisoidusta soul–musiikista ja dublinilaisten nuorten suhteesta siihen. *The Commitments* on myös hyvin demokraattinen tarina. Se sisältää niin paljon viitteitä kansainväliseen kulttuuriin, että kaikki löytävät tarinasta tuttuja piirteitä. Lukijan on helppo jopa sijoittaa romaanin yhtye miltei mihin kaupunkiin tahansa. Doyle hämärtää paikallisten ja kansainvälisten viittausten rajan tietoisesti. Hän viittaa usein itse romaanin ulkopuolelle, todelliseen maailmaan. Viittausten kohteet fiktiivisen maailman ulkopuolella – esimerkiksi musiikki, elokuvat, jopa muusikoiden lempinimet – ovat kuitenkin usein samoja Irlannissa, USA:ssa tai vaikka Suomessa. Tällä on helppo selittää *The Commitments*in vaivaton jäsentyminen amerikkalaiseksi elokuvaksi.

Toisaalta *The Commitments*issa on myös hyvin irlantilainen tarina, jota ei pysty selittämään kansainvälisyyden asteikolla vaan on turvauduttava irlantilaisuuden diskursseihin. Ensisijaisesti irlantilaisuus ilmenee tietenkin kielen kautta. Lähes yhtä paljon kuin kielen, Doyle kiinnittää huomiota yksityiskohtiin, jotka ovat spesifisti irlantilaisia. Esimerkiksi tunnetut irlantilaiset tv–juontajat, urheilijat, muusikot ja muut julkisuuden henkilöt, tuotemerkit, katujen nimet ja sanoma- ja aikakauslehdet vilahtelevat Doylen tekstissä yhtenä.

Vaikka *The Commitments* on kauttaaltaan populaarikulttuurin läpätunkema, Doyle on ujutannut tekstiin myös yhteiskunnallista arvokeskustelua. Naiivisti ajateltuna Doyle esittää *The Commitments*issa samanlaisen yhteiskunnallisen arvomaailman kuin Irlannin kolonialistisen kauden nationalistiset kirjailijat ovat esittäneet. Hänen strategiansa on

kuitenkin erilainen: Aiemmin kirjailijat turvautuivat paatokseen ja traagisiin sankareihin, Doyle kirjoittaa yhteiskunnasta, varsinkin työväenluokasta, humoristisesti, kriittömästi ja ironisoiden omia näkemyksiään. Hänen tyyliensä ei ole kovin tavallinen ainakaan Irlannin kirjallisuuden traditioita ajatellen. Periaatteessa asiasisältö on kuitenkin sama kuin esimerkiksi W. B. Yeatsilla tai James Joycella: kansalle on annettava se mikä kansalle kuuluu, valta on saatava pois omaa etuaan tavoittelevalta yläluokalta.

5.4. Yhteiskunnallinen ironia

Jonathan Swift käytti satiirin keinoja kuvatessaan Irlannin ja Englannin välisiä suhteita *Modest Proposalissa* (1729). Swiftin tekstillä oli selvä poliittinen pyrkimys. Hänen kriittisen huumorinsa kärki kohdistui englannin yläluokkaan ja hän pyrki vaikuttamaan yhteiskunnan tilaan. John Synge puolestaan pilkkasi näkemyksiä Irlannin maaseudun väestöstä näytelmässään *The Playboy of the Western World* (1907). Hänen näkemyksensä oli hyvin kriittinen ja ivallinen romantisoitua maaseutua kohtaan. Varsinkin Swiftin tapa esittää yhteiskunta on myöhemminkin melko tavallinen Irlannin kirjallisuudessa. Doyle eroaa Swiftistä siten, että hänellä ei ole vastaavia poliittisia pyrkimyksiä. Toinen oleellinen ero on, että Doylen ironian ensisijainen kohde ei ole englantilaisuus tai Irlannin yläluokka. Paremminkin Doyle ironisoi irlantilaisuutta ja Irlannin työväenluokkaa. Temaattisesti *The Commitments* on melko lähellä *The Playboy of the Western Worldia*. Synge ja Doyle eroavat kuitenkin siinä, että Synge kritisoi maaseudun kyläyhteisöä. Doylen kritiikki ei kohdistu varsinaisesti työväenluokkaiseen yhteisöön vaan sen ympärillä leijuvaan romanttiseen retoriikkaan. Hyökätessään ainoastaan retorista kehystä vastaan Doyle pystyy Syngestä poiketen pidättäytymään melko hyvin yhteiskuntaluokkien arvottamisesta.

Swiftin ja Syngen näkemykset edustavat kahta eri traditiota, joista toinen hyökkää yläluokkaisuutta ja toinen 'perinteistä' maaseudun arvomaailmaa vastaan. *The Commitments* sijoittuu kahden vallitsevan tradition väliin, sekoittaen niiden rajoja. Se sijaitsee rajalle, jossa ei ole varmuutta asenteista, osapuolista tai oppositionalisista suhteista. Läpikotaisin ironisen suhtautumisensa työväenluokan paatosta kohtaan Doyle osoittaa viimeistään romaanin lopussa. Kun *The Commitmentsin* menestystarina ei toteudukaan, päättää yhtyeen entinen manageri Jimmy Rabbitte, että työväenluokkainen soul ei olekaan tarkoitettu Irlannille:

— *That's the lot though, righ' said Jimmy. — No fuckin' politics this time either. — But, yeh*

know, Joey said when he left tha' he didn't think soul was righ' for Ireland. This stuff is though. You've got to remember tha' half the country is fuckin' farmers. This is the type o' stuff they all listen to. — Only they listen to it at wrong speed.

(...)

— Dublin country, said Jimmy. That's fuckin' perfect. The Brassers. — We're a Dublin country group. (139.)

Romaanin loppu on ivallinen osoitus retoriikan voimasta. Soulin ja politiikan rinnastaminen on koko romaanin ajan ollut muuttumaton arvo. Doyle on uskotellut, että romaanilla todella edustaa tiettyjä yhteiskunnallisia arvoja. Loppu kuitenkin osoittaa, että kyse on ollut koko ajan retorisesta leikistä.

5.5. The Commitments–elokuva

Doyle voitti palkintoja osuudestaan *The Commitments*–elokuvan käsikirjoitukseen. Hänellä oli kuitenkin etu puolellaan, koska romaaninakin *The Commitments* on dialogipohjainen erittäin 'visuaalinen' teksti ja sellaisena lähempänä käsikirjoitustyyliä kuin tavallinen kerrontaan ja kertojaan tukeutuva romaani. *The Commitments*issa kohtaukset ja henkilöiden väliset vuorovaikutukset ylittävät selvästi kertojan tekemän kuvailun tai selittämisen. (Smyth 1997, 68.) Doyle oli ennen elokuvaa kirjoittanut kaksi näytelmää ja tehnyt opiskeluaikoinaan joitain lyhytelokuvia, joten hän ei toiminut täysin vieraalla alueella. Doyle antaa kuitenkin elokuvan käsikirjoituksessa huomattavan paljon vapauksia sekä Alan Parkerille että kirjoittajatovereilleen. Monet romaanin kannalta oleelliset seikat jäävät pois elokuvasta ja toisaalta elokuvaan on lisätty pitkiäkin jaksoja, joilla ei ole mitään tekemistä romaanin kanssa. Elokuvan käsikirjoitus on kuitenkin esimerkiksi roolijaon suhteen uskollinen kirjalle. Kukaan elokuvan hahmoista ei ole varsinaisen tähti. Parker on paremminkin varannut tähtien paikat musiikille ja Dublinin katunäkymille.

Pääasiassa eroavaisuudet romaanin ja elokuvan välillä ovat viattomia yksityiskohtia, jotkut jopa välttämättömiä elokuvallisuuden kannalta. Esimerkiksi: Kirjassa ei ole viittauksia Elvikseen, mutta elokuvassa Jimmy Rabitte Sr pitää Elvistä vain hieman Jumalaa alempiarvoisena mutta selvästi Paavia korkeampana. Elviksestä tulee elokuvassa pitkitetty vitsi, joka toistuu aika ajoin. Ensimmäisen kerran Elvis näyttäytyy kuvana Rabbitten kodin seinällä, jossa hänet on asetettu paavin kuvan yläpuolelle. Toisen kerran Elvikseen viitataan kun Jimmy Sr laulaa perheelleen *I can't help falling in love with you*. Myöhemmin Jimmy Sr raivostuu kun paikallinen harrastelijayhtye laulaa *Elvis was a cajun, he had a cajun heart*. Vielä elokuvan loppupuolella Jimmy Sr keskustelee Joey

The Lips Faganin kanssa tämän visiitistä Gracelandiin ja Elviksen mahdollisesta huumeriippuvuudesta. Miksi Alan Parker ja elokuvan käsikirjoittajat ovat nähneet paljon vaivaa saadakseen Elviksen mukaan elokuvaan? Ensisijaisesti kysymys on varmasti siitä, että *The Commitments* on amerikkalainen elokuva: sen rahoitus, näyttelijät, ohjaaja, tuotantohenkilökunta, jopa musiikki ovat pääosin amerikkalaisia. Elvis puolestaan on amerikkalainen ikoni, jonka kaikki tuntevat kaikkialla. Hänen läsnäolonsa luo turvallisuuden ja tuttuuden tunnetta, kaikki katsojat pystyvät omaksumaan jotain elokuvan maailmasta. Jos Elviksen sijasta Jimmy Sr:n suurin idoli olisikin ollut esimerkiksi irlantilainen Van Morrison, vaikutus varsinkin amerikkalaisissa katsojissa, joille elokuva on suunnattu, olisi ollut varmasti hyvin erilainen. Elvis on elokuvassa vain pieni yksityiskohta, eikä sillä tarinan kehittymisen kannalta ole merkitystä. Mutta se on hyvä esimerkki siitä, kuinka valtavirran elokuvaan lisätään viittauksia universaaliin, kaikkien omaksumaan kulttuuriin. Tällaiset globaalit viittaukset syövät väistämättä pohjaa pois alkuperäistekstin viitteiltä paikalliskulttuuriin ja kansainvälistävät tekstejä.

Elvistä suurempi muutos *The Commitments*–romaanin ja –elokuvan välillä on tehty musiikissa. Elokuvassa musiikki on amerikkalaista soulia, kuten kirjassakin. Yhtään samaa laulua kuin kirjassa ei elokuvassa kuitenkaan ole. Kirjassa suurin hitti on James Brownin *Night Train*, ei kuitenkaan laulun itsensä vuoksi vaan siksi, että *The Commitments* esittää sen dublinilaisessa kontekstissa, vaihtaen Amerikkalaiset kaupungit Dublinin kaupunginosiin:

— *STARTIN' OFF IN CONNOLLY* — (...)
 — *MOVIN' ON OU' TO KILLESTER* — (...)
 — *HARMOSTOWN RAHENY* — (...)
 — *AN' DON'T FORGET KILLBARRACK — THE HOME OF THE O'THE BLUES* — (...)
 — *HOWTH JUNCTION BAYSIDE* —
THEN ON OU' TO SUTTON WHERE THE RICH FOLKS LIVE —
OH YEAH —
NIGH' TRAIN — (...)
 — *EASY TO BONK YOUR FARE* — (...)
 — *NIGH' TRAIN* —
AN ALSATIAN IN EVERY CARRIAGE —
NIGH' TRAIN —
LOADS O'SECURITY GUARDS —
NIGH' TRAIN —
LAYIN' INTO YOUR MOT AT THE BACK —
NIGH' TRAIN —
GETTIN' SLAGGED BY YOUR MATES —
NIGH' TRAIN —
GETTIN' CHIPS FROM THE CHINESE CHIPPER —
OH NIGH' TRAIN —
CARRIES ME HOME —
THE NIGH' TRAIN —
CARRIES ME HOME — (92–93.)

Elokuvassa tätä mukaelmaa ei kuitenkaan ole. Tietenkin kysymys saattaa olla tekijänoikeuksista, mutta vaikka James Brownin *Night Trainiin* ei olisikaan saatu oikeuksia, niin varmasti olisi ollut mahdollista tehdä jonkinlainen kompromissi ja muuttaa joku muu laulu dublinilaiseen kontekstiin. Elokuvassa näin ei kuitenkaan ole haluttu tehdä, sillä amerikkalaiselle yleisölle Dublinin kaupunginosat eivät varmasti merkitse yhtään mitään. Mikäli elokuva olisi suunnattu irlantilaiselle yleisölle, olisi varmasti löytynyt toisenlainen ratkaisu.

Vaikka amerikkalaisen soul-musiikin osuus sekä kirjassa että elokuvassa on suuri, se ei kuitenkaan ole mikään itseisarvo, ainakaan Doylen itsensä mukaan. Hän sanoo kuunnelleensa ennen *The Commitmentsin* kirjoittamista paljon soulia. Jos hän olisi kirjoittanut kirjan puoli vuotta aiemmin, musiikki voisi hänen omien sanojensa mukaan olla aivan yhtä hyvin vaikka countrya. Toinen syy miksi Doyle halusi yhtyeen soittavan soulia on se, että soul-yhtyeet ovat yleensä isoja, ja niissä voi olla aivan yhtä hyvin naisia kuin miehiäkin. Lisäksi amerikkalaisen musiikin esiin tuomiseen on varmasti vaikuttanut amerikkalaisen populaarikulttuurin läpitunkema Irlannin ja erityisesti Dublinin kulttuurimaisema. *The Commitments* on populaari tarina niin elokuvana kuin romaaninakin. Irlannin – kuten muunkin Euroopan – populaarikulttuuri puolestaan on hyvin pitkälle amerikkalaislähtöistä. (Doyle 1992.)

Musiikin ohella toinen Alan Parkerin elokuvan tähti on Dublinin katunäkymä. Parkerin esittämä kuva välittyy katsojille – lukuisista muista samanlaisen Irlannin näyttävistä elokuvista johtuen – ’todellisena’ Irlantina. Vaikka Dublinin pohjoisosissa yhteiskunnallinen tilanne on hankala ja lähiöt näyttävät nuhjuisilta ja karuilta, Dublin ei kuitenkaan ole mikään sotatoimialue, jossa pienet tulipalot roihuavat kaduilla ja eläimet juoksevat vapaina. *The Commitments*-elokuvan esittämä kuva Dublinista on kuitenkin sellainen kuva, joka elokuvissa halutaan näyttää. Kun Doylen kirja on hyvin pikkutarkka ja realistinen kaupunkikuvan suhteen, elokuva ei välttämättä tee suurtakaan eroa Dublinin ja esimerkiksi Belfastin tai Beirutin välille. Se, mikä kansainvälisesti mielletään Irlanniksi on elokuvassa tärkeämpää kuin se, miten irlantilaiset mieltävät Irlannin.

Myös henkilöhahmot muuttuvat siirryttäessä romaanista elokuvaan. Romaanissa Joey

The Lips on kalju ja lihava. Hän keittelee teetä ja pukeutuu aamutossuihin ja Jesse Jackson T-paitaan. (28.) Joeyn ulkonäön ja musiikillisen kokemuksen ristiriita on romaanissa keskeisellä sijalla. Elokvassa Joeyn hahmo on kuitenkin muutettu siten, että kaljasta keski-ikäisestä isähahmosta on tullut kovia kokeneen rock-muusikon stereotyyppi. Elokvassa Joey näyttää paremminkin Keith Ritchardsilta kuin kenenkään isältä.

Vaikka *The Commitments*-elokuva ei välttämättä olekaan uskollinen alkuperäiselle tarinalle, se on kuitenkin yksi niitä harvoja elokuvia, jotka saavat katsojan uskomaan, että fiktiivinen yhtye on todellinen. Itse asiassa se onnistui niin hyvin, että elokuvan jälkeen laulajaa esittänyt Andrew Strong sai heti levytyssopimuksen. Muu yhtye jatkoi soittamista nimellä *The Stars of Commitments* ja teki jopa kaksi levyäkin. Yhtyeen uskottavuus elokvassa on kuitenkin ristiriidassa romaanin kanssa. Elokvassa yhtyeestä tulee aivan liian hyvä aivan liian nopeasti. Romaanissa yhtye on koko ajan ennemminkin harrastelijayhtye kuin ammattitaitoinen kokoonpano. Elokvassa yhtyeen tarina vertautuu väistämättä myyttiin amerikkalaisesta unelmasta. Vaikka romaanissa riittää, että *The Commitments* tulee tunnetuksi lähiön pubeissa, elokvassa katsojan on uskottava, että jonain päivänä tyhjästä noussut *The Commitments* voi todella olla yhtä tunnettu kuin U2. Kaikki kiteytyy kohtaukseen, jossa yhtyeestä otetaan valokuvaa keikkajulistetta varten. Kuvan ottamisen aikana joku laulaa *Fame, I'm gonna live forever*¹⁸. Kun elokvan yhtye on ollut koossa pari kuukautta, itse Wilson Pickett lupaa tulla yhtyeen keikalle vierailevaksi solistiksi. Koko Wilson Pickett -episodi on tehty pelkästään elokvaa varten, häntä ei edes mainita romaanissa. Wilson Pickett on tunnetuimpia soul-muusikoita maailmassa, ja tuntuu epätodennäköiseltä, että hän haluaisi tulla laulamaan aloittelevan amatööriyhtyeen keikalle lähiöpubiin. Joey *The Lips* kuitenkin sanoo suostutelleensa Wilson Pickettin yhtyeen keikalle. Luultavasti Pickett-episodin tarkoitus onkin olla draamallinen tehokeino, joka liittyy Joey *The Lipsin* uskottavuuteen.

¹⁸ Anekdoottina mainittakoon, että kyseessä on miltei suora lainaus romaanista — *Fame, said James. — I'm gonna live till Tuesday.* (94). Kyseinen puheenvuoro on puolestaan lainaus tunnetun tv-sarjan *Fame* tunnusmelodiasta. *Famen*, kuten *The Commitmentsin*kin on ohjannut Alan Parker.

6. The Snapper

6.1. Yleistä

The Snapper on *Barrytown-trilogian* toinen osa. Romaanissa tapahtumien keskipisteseen tulee Rabbitten perhe, joka esiteltiin jo *The Commitments*issa. Sharon, perheen vanhin tytär, tulee raskaaksi eikä halua, perheen painostuksesta ja myötätunnosta huolimatta, paljastaa kuka on lapsen isä. Romaanissa nousee keskeiseksi Sharonin ja hänen isänsä, Jimmy Rabbitte Sr:n, välinen suhde. Henkilöitä ajatellen Doyle keskittyy enemmän Jimmy Sr:n kuin Sharonin henkiseen kehitykseen raskauden aikana. Perheen sisäisten suhteiden lisäksi Doyle kiinnittää *The Snapper*issa paljon huomiota Barrytownin tiiviin yhteisön reaktioon Sharonin raskauteen ja varsinkin lapsen isän paljastumiseen paikalliseksi, vieläpä perheelliseksi ja keski-ikäiseksi mieheksi.

The Snapperin kirjallinen muoto on typografisia piirteitä myöten samanlainen kuin *The Commitments*issa. Myös tarinana *The Snapper* on samanlainen humoristinen yhteisökuvaukseen kuin Doylen ensimmäinen romaani. Kuten *The Commitments*, *The Snapper*kin on dialogipohjainen teksti, jossa kertoja antaa tarinan henkilöiden puhua ja määrätä tarinan kulkua mahdollisimman paljon. Doyle ei puutu narratiivin kulkuun kertojan ominaisuudessa juuri ollenkaan vaan antaa dialogin yksityiskohtien määrätä miten narratiivi kehittyy. *The Snapper*issa Doyle laajentaa henkilögalleriaansa ja jättää ensimmäisen romaanin päähenkilön, Jimmy Jr:n täysin taka-alalle. Viittaukset Jimmy Jr:iin rajoittuvat käytännössä seinän takaa kuuluviin — *THIS IS JIMMY RABBITTE — ALL — OVER — IRELAND* –karjahduksiin.

6.2. Perhe

*The Snapper*issa perhe ja sukupuolten välinen jännite nousee ensimmäistä kertaa Doylen teemaksi. Sama teema leimaa kaikkia Doylen teoksia *The Snapperin* jälkeen. *The Snapper* on kehityskertomus joka seuraa perheen kasvamista ja yhdistymistä. Romaanin alussa perhe on hajanainen yhteisö, jonka jäsenet ovat itsenäisiä yksilöitä. Heti romaanin ensimmäisellä sivulla Doyle esittelee kaikki perheenjäsenet:

Jimmy Jr was upstairs in the boys' room doing his D.J. practice. Darren was in the front room watching Police Academy II on the video. Les was out. Tracy and Linda, the twins, were in the front room annoying Darren. Veronica, Mrs Rabbitte, was sitting opposite Jimmy Sr at the kitchen table.

Sharon was pregnant and she'd just told her father that she thought she was. She'd told her mother earlier, before the dinner. (145.)

Romaanin lopussa perhe on kasvanut kiinteäksi yhteisöksi, joka muodostaa oman kokonaisuutensa. Loppukohtauksesta puuttuu ainoastaan mystinen Leslie, yksi lapsista, jopa perheen koirakin on paikalla. Leslie on romaanin kummallisimmin hahmo. Vaikka hänen ikänsä ei tulekaan ilmi, paljastuu, että hän on perheen kolmanneksi vanhin lapsi. Leslie ei ole koskaan paikalla, vaan hän on aina ulkona:

— *Wha'?' said Jimmy Sr. — Oh. It wasn't abou' Darren. Is Leslie in?*
 — *Don't be stupid.* (309.)

The twins hugged Darren and Jimmy Jr and Veronica and Larrygogan. Les was out. (339.)

Leslien puuttuminen tuntuu osoitukselta väistämättä vallitsevasta pienestä epäharmoniaasta. Toisaalta Doyle on ehkä ajatellut *The Snapperia* kirjoittaessaan tulevia tapahtumia. Leslien ainainen poissaolo on varmasti tarkasti harkittu yksityiskohta, kuten Doylen seuraava romaani, *The Van*, osoittaa. Osoittamalla pieniä säröjä perheidyllissä Doyle välttää liian mairean ja kosiskelevan lopputuloksen.

Perhe on ollut Irlannin kirjallisuuden tärkeimpiä teemoja koko 1900-luvun. Yleensä perheen tarina on esitetty hyvin traagisesti ja yhteiskuntakriittisesti. Varsinkin naisen asema perheessä on aina ollut ongelmallinen ja herättänyt paljon keskustelua. Esimerkiksi W. B. Yeats esitti naisen idealisoituna ja miltei uskonnollisena hahmona, jonkinlaisena Madonnana, joka noudatti tiukasti katolilaista moraalialia. Nainen oli pitkään tavallaan pyhä asia kirjallisuudessa, mutta toisaalta hänestä tehtiin tottelevainen yhteisön jäsen. Doylen 'naiskuva' *The Snapperissa* on hyvin pitkälle tradition mukainen, erona on vain se, että Doyle asettaa perheen isän, Jimmy Rabbitte Sr:n, perinteisesti naiselle varattuun rooliin. Jimmy Sr:n kehityskertomus on ennen kaikkea kritiikkiä mielikuvituksetonta traditiota kohtaan mutta, se on myös ironiaa yhteiskunnallisia toimintamalleja kohtaan.

Doyle tietää varmasti millainen kirjallisuuden traditio Irlannissa on. Hän on opiskellut kirjallisuustiedettä ja -historiaa, joten hänen ironiansa perinteistä irlantilaisista naiskuva kohtaan ei voi olla sen paremmin sattumaa kuin tiedostamatontakaan. Lisäksi *The Snapper* on kirjoitettu vuonna 1990, jolloin nais- ja miestutkimus eri aloilla, kuten kirjallisuudessa ja yhteiskuntatieteissä, oli hyvin voimakasta. Doylen näkemys on leikki-mielinen haaste tradition ohella myös aikakauden 'muotitutkimuksille'. Kääntämällä normaalin diskurssin pääläelleen Doyle pystyy säilyttämään humoristisen otteen tarinaan koko kerronnan ajan.

6.3. Jimmy Rabbitte Sr: feministi

The Snapperin alkupuolella Jimmy Sr on lapsellinen hahmo, joka ei osaa suhtautua vakavasti Sharonin raskauteen. Kuultuaan asiasta hän kuulustelee Sharonia hetken kuin muodon vuoksi ja kutsuu tämän sen jälkeen paikalliseen publiin oluelle. Hänellä on hyvin perinteinen suhtautuminen omaan vaimoonsa; hän häpeilee tunteidensa osoittamista, eikä osaa lähestyä vaimoaan seksuaalisesti:

He wondered if he should kiss Veronica on the cheek or something because they were both in a good mood at the same time. But no, he decided, not with the boys there. They'd slag him. (180.)

He was restless now and it wasn't even half-seven yet. He said it before he knew he was going to.

— I suppose a ride's ou' of the question.

— Hang on till I get this line done, said Veronica.

— Are yeh serious?

— I suppose so.

— Fuckin' great, said Jimmy Sr. — It's not even dark yet. You're messin' now?

— No. Just let me finish this.

Jimmy Sr stood up.

— I'll brush me teeth, he said.

— That'll be nice, said Veronica. (211.)

Jimmy Sr ei osaa suhtautua tai edes keskustella asioista vakavasti, vaan esittää asiansa maskuliinisen huumorin varjolla. Kun Sharon valehtelee lapsen isän olevan espanjalainen merimies, Jimmy Sr sanoo — *He could've been a Pakistani postman if you were tha' drunk. — Well? (264.)* Jimmy Sr on muutenkin irlantilaisen miehen stereotyyppi. Vaikka hän on välillä hyvin vihainen Sharonille, hän puolustaa – tai luulee puolustavansa – tätä henkeen ja vereen. Jimmy Sr:n perinteinen käsitys perheen puolustamisesta huipentuu kohtaukseen, jossa hän tappelee paikallisessa pubissa 'perheensä puolesta' (275–277).

Alussa tarinan todelliset aikuiset ovat perheen naiset, äiti Veronica ja Sharon itse, jotka ottavat raskauden asiallisesti. Kun Jimmy Sr joutuu yhä enemmän tekemisiin raskauden kanssa, hän ryhtyy pohtimaan omaa rooliaan isänä ja isoisänä. Doyle kääntää hyvin kaavamaisesti Jimmy Sr:n kaikki maskuliiniset piirteet yksi kerrallaan täysin päinvas- taisiksi. Vähitellen Jimmy Sr muuttuu lapsellisesta machosta feministiseksi stereotyy- piksi. Hänestä tulee herkkä mies, joka ei pelkää puhua tunteistaan, tarvitsee hellyyttä, tajuaa lapsen syntymän ihmeen, hallitsee esileikit, tiedostaa oman feminiinin puolensa ja osaa itkeä. Jimmy Sr:n muutos on läpikotaisin hyvin ironinen prosessi, ja Doyle vetää pohjan pois päätökseltä viimeistään humoristisella ilmaisulla. Jimmy Sr:n muutos alkaa,

kun hän lainaa kirjastosta naisille tarkoitettua oppaan *Everywoman* ja alkaa kerätä tietoa synnyttämisestä. *Everywoman* muodostuu Jimmy Sr:n hahmoa ajatellen johtomotiiviksi. Hän kaivaa oppaan esiin aina tarpeen tullen ja oppii sen kautta uusia asioita itsestään ja naisista. *Everywoman* ei ole pelkästään humoristinen pieni yksityiskohta, vaan se on myös Doylen tapa osoittaa kritiikkiä maskuliinista yhteiskuntaa kohtaan. Jos kirjastossa olisi ollut tarjolla vastaava opas, joka on tarkoitettu miehille, Jimmy Sr olisi varmasti lainannut sen. Synnytys ja muut naiseuteen liittyvät asiat ovat Irlannissa kuitenkin naisten omia asioita, joten niistä ei ole tarpeen kirjoittaa miehille tarkoitettua kirjallisuutta. Joka tapauksessa *Everywoman* auttaa aiemmin hyvin kömpelöä Jimmy Sr:ia kehittymään esimerkiksi paremmaksi rakastajaksi:

— *I was lookin' at another chapter there.*
He opened the book and closed it again and looked at a diagram and closed it.
 — *The one abou' — doin' the business, yeh know.*
 — *Sex?*
 — *Yeah. Exactly. — Jaysis, I don't know — It's very fuckin' complicated, isn't it?*
Sharon laughed, and felt her face getting hot.
 — *I can't say I don't know, she said.*
 — *Wha'? Oh yeah. — I'd say Georgie Burgess was a dab hand at the oul' — wha d'yeh macall it — the foreplay, wha'?*
 — *Daddy!*
 — *Sorry. Sorry, Sharon. It wasn't Burgess, I know. I just said it for a laugh. But — abou', yeh know, ridin' an' tha' — I thought it was just — D'yeh know wha' I mean?*
 — *I think so.*
 — *Jaysis, Sharon. I don't know —*
 — *I'd better warn Mammy.*
 — *Wha'? Oh yeah. Very good. Yeah. (300.)*

— *What d'you think you're doing down there? Veronica asked Jimmy Sr.*
 — *Hang on a minute. — How's tha', Veronica?*
 — *I'm cold. — Aah!*
 — *What's wrong?*
 — *Your fingernail! Get up here; I'm freezing.*
 — *Okay. — I love you Veronica.*
 — *Jesus. Get out and brush your teeth. No; hang on. Do that again.*
 — *Wha'? Tha'?*
 — *Yeah.*
 — *There. D'yeh like tha', Veronica?*
 — *It's alright.*
She grapped his hair.
 — *Where did you learn it?*
 — *Ah, let go!*
 — *Where!?*
 — *In a buke! Let go o' me. (303–304.)*

Välttääkseen paatoksen Doyle esittää Jimmy Sr:n feministiset piirteet yliampuvasti – uskottavuuden kustannuksella. *The Commitments*issa Doylen dialogi oli parhaimmillaan Joey The Lipsin värikkäissä puheenvuoroissa. *The Snapper*issa Doyle kiinnittää ehkä eniten huomiota siihen, kuinka Jimmy Sr ilmaisee itsensä ja kuinka hänen puhetapansa

muuttuu nopeasti kohti naiseuteen liittyvää retoriikkaa ja jargonia. Jimmy Sr käy pitkiä – tosin hieman yksisuuntaisia – keskusteluja Sharonin kanssa. Jokainen keskustelu sisältää uutta tietoa raskaudesta ja lopulta Jimmy Sr tietää aiheesta enemmän kuin Sharon itse.

Doyle huipentaa Jimmy Sr:n feministisen kehityksen kohtaukseen, jossa Jimmy Sr suuttuu vaimonsa leikinlaskusta ja luulee olevansa ainoa, joka ottaa Sharonin raskauden vakavasti (326–327). Viimeistään tässä vaiheessa tekstistä käy ilmi Doyleen ironinen suhtautuminen Jimmy Sr:n uusiin piirteisiin. Doyleen näkemyksen voi ymmärtää jopa kriittiseksi, koska muuttuessaan Jimmy Sr menettää huumorintajunsa. Huumori on aina ollut Doylelle jotain, joka pelastaa hänen henkilönsä epätoivolta ja pitää tarinan elossa. *The Commitments*issa Doyleen kritiikki kohdistui työväenluokan retoriikkaan. Samalla tavoin hän kritisoi *The Snapper*issa stereotyyppistä feminististä retoriikkaa ja tapaa puhua asioista, eikä feminisimiä sinänsä.

Jimmy Sr:n kehitys päättyy voimakkaaseen itseanalyysiin, jossa hän käy läpi mennyttä elämäänsä ja pyrkii hahmottamaan tulevaisuuttaan. Jimmy Sr:n analyttisessä monologissa ovat mukana niin hänen perheensä kuin ystävänsäkin. Jimmy Sr:n muutosta korostavat tarinan muut miehet, erityisesti Jimmy Sr:n ryyppykaverit paikallisessa pubissa. Heidät Doyle esittää koko romaanin ajan stereotyyppeinä, jotka pysyvät tiukasti irlantilaisen maskuliinisuuden kehyksissä. Pohtiessaan itseään Jimmy Sr tajuaa, että hänen ystävänsä ovat vain ystäviä, eikä hän oikeastaan edes kuulu heidän joukkoonsa. Ainoa mikä todella merkitsee jotain on perhe:

He was a changed man, a new man. That trouble for a while back with Sharon had given him an awful fright and, more important, it had made him feel like right useless ol' bollix. He'd done a lot of thinking since then. And a lot of reading, and looking at pictures. Those little fetuses all curled up — with their fingers, and the lot.

There was more to life than drinking pints with your mates. There was Veronica, his wife, and his children. Some of his own sperms had gone into making them so, fuck it, he was responsible for them. But, my Jaysis, he'd made one poxy job of it so far. Bimbo's said he was being too hard on himself; his kids were grand, but Jimmy Sr's said that that was just good luck and Veronica because he'd had nothing to do with it. But from now on it was going to be different. Darren and Linda and Tracy, and even Leslie, were still young enough, and then there'd be Sharon's little snapper as well. A strong active man in the house, a father figure, would be vital for Sharon's snapper.

— Vital, Bimbo. Vital.

— Oh God, yes, Bimbo'd agreed.

So cutting grass was important. The new short grass would be a sort of announcement: there's a new man living in this house, so fuck off and mind your own business. (320.)

Doyle ei välttämättä puolustele uutta mies- ja isäkuva, jota Jimmy Sr romaanin lopussa

edustaa. Vaikka Jimmy Sr on muuttunut kieltämättä edukseen, Doyle esittää hänet enemmän koomisesti kuin pelkästään positiivisesti. Jimmy Sr ei missään vaiheessa sovi kunnolla uuteen muottiinsa, vaikka itse luuleekin niin. Muutamia välähdyksiä lukuunottamatta perheen muut jäsenet lähinnä pilkkaavat uutta Jimmy Sr:ia. He tietävät, että muutos ei kuitenkaan ole lopullinen ja suhtautuvat asiaan huumorilla – aivan kuten Jimmy Sr:lla oli tapana ennen tehdä.

Sharonia, *The Snapperin* toista päähenkilöä, kuvatessaan Doyle esittää yhden puolen Irlannin kirjallisuuden traditiosta. John Synge esitti *The Playboy of the Western World*issa naiskuvan, joka ei sopinut vallalla olleisiin yeatsilaisiin käsityksiin naisesta. Hän teki naisesta seksuaalisesti ja yhteiskunnallisesti aktiivisen hahmon ja se aiheutti konfliktin katolilaisen moraalikäsitteen kanssa. Sharon sopii hyvin syngeläiseen näkemykseen. Hänen hahmonsä sotii vuosisadan alun patriarkaalisen yhteiskunnan naiskuvaa vastaan, jossa nainen nähtiin kunniallisena mutta väistämättä myös katolisen moraalin orjana. Hän on itsenäinen nuori nainen, joka päättää omista tekemisistään ja omasta elämästään. Sharon on katolilaisen moraalin vastaisesti seksuaalisesti aktiivinen: hänellä on ollut seurustelusuhteita, mutta ei vakituista poikaystävää, aviomiehestä puhumattakaan. Hänen tulevan lapsensa isä on perheellinen mies, vieläpä hänen hyvän ystävänsä isä. Vaikka Sharon on raskaana, hän käyttää alkoholia, polttaa ja käy pubissa ystäviensä kanssa.

Epäsiveellisyyssäkään ei kuitenkaan ole niin paha kuin se, että Sharon kieltäytyy kertomasta vanhemmilleen kuka lapsen todellinen isä on. Hän ei noudata vanhempiensa tahtoa eli toisin sanoen ei kunnioita perhettä, joka on pyhimpänä pidettyjä instituutioita Irlannissa. Romaanin alussa Doyle antaa vaikutelman, että Sharonin isälle on yhdentekevää kuka lapsen isä on:

— *That was grand, Sharon, thanks, he said. — An' you're def'ny not goin' to tell us who it is?*

— *No. — Sorry.*

— *Never mind the Sorry. — I think you should tell us. I'm not goin' to kill him or annythin'.*

Sharon said nothing.

Jimmy Sr pushed his chair back from the table.

— *There's no point in anny more talkin' then, I suppose. Your mind is obviously made up, Sharon.*

He stood up.

— *A man needs a pint after all tha' he said.*

— *Is that all? Said Veronica, shocked.*

— *Wha' d'yeh mean, Veronica? (150.)*

Tarinan edetessä perinteiset irlantilaiset arvot nousevat kuitenkin selvemmin esiin. Bar-

rytownilaiset alkavat juoruilla, että Sharonin lapsen isä on paikallinen perheellinen mies, George Burgess. Kun Sharon ei vielä kukaan suostu paljastamaan totuutta, Jimmy Sr tuntee itsensä loukatuksi ja alkaa hävetä Sharonia (279). Häpeän tunnustaminen ajaa Jimmy Sr:n vihanpitoon Sharonin kanssa. Hän leikkii mykkäkoulua ja osoittaa pienillä viittauksilla ja eleillä suhtautumisensa Sharonia kohtaan. Doyle kärjistää tilanteen niin pitkälle, että Sharon päättää lopulta muuttaa pois kotoa. Vasta Sharonin pakatessa tavaroihin Jimmy Sr tajuaa, että Sharon on vahvempi kuin hän:

— *Maybe I should leave then.
That hit like a thump.*
— *Ah no, Sharon.*
— *Maybe I will if you're goin' to get fights all the time.*
— *No, Sharon, Jimmy Sr assured her. — It was just the once.
Something had gone wrong. (277–278.)*

Jimmy Sr looked across, out the window. His eyes were shiny. He kept blinking. He gulped, but the lump kept rising.
— *I'm cryin', Sharon, sorry. I didn't mean to.*
He pulled the sleeve of his jumper over his fist and wiped his eyes with it.
— *Sorry, Sharon.*
(...)
— *Sorry. — Anyway, look — I've been righ' bollix, Sharon. I've made you feel bad an' that's why you're leavin'. Just cos I was feelin' hard done by. It's my fault. Don't go, Sharon. Please. Sharon was afraid to say no. She didn't want to start him crying again. (291.)*

Vaikka Doyle'n naiskuva Sharonin osalta on samankaltainen kuin John Syngella, Doyle'n näkemys on huomattavasti rajumpi. Toisaalta Doyle'n näkemys on hyvin lähellä todellisuutta. *The Snapperin* käsittelemä avioliiton ulkopuolinen raskaus on todellinen ongelma Dublinissa. Joissain Dublinin osissa jopa joka kolmas lapsi syntyy avioliiton ulkopuolella. Ei ole varmasti kovin väärin sanoa, että monien yksinhuoltajien tausta on samanlainen kuin Sharonin. Doyle ei kuitenkaan käsittele Sharonin raskautta yhteiskunnallisena ongelmana, vaan antaa humoristisen elementin nousta tarinassa päällimmäiseksi. Myöhemmissä teoksissaan *The Vanissa*, *Paddy Clarke Ha Ha Hassa*, *Familyssa* ja erityisesti *The Woman Who Walked Into Doorsissa* hän ei enää tähän pysty, vaan antaa yhteiskunnallisen paatoksen nousta huumorin yli. *The Snapper* on Doyle'n myöhempiin töihin verrattuna hyvin vapauttava kertomus. Hänen tärkein sanomansa tuntuu olevan, että vaikeuksista huolimatta ihmiset kyllä pystyvät pitämään hauskaa jos haluavat.

6.4. Irlantilaisuus

The Snapper on 'irlantilaisempi' tarina kuin *The Commitments*. Tietenkin ei-toivottu raskaus ja naisen tai miehen rooli perheessä ovat yhtä lailla kansainvälisiä teemoja kuin *The Commitmentsin* teemat musiikki ja työväenluokka. *The Snapperin* teemat tulevat

kuitenkin irlantilaisessa kontekstissa selvemmin esiin kuin länsimaissa yleensä. Irlantilainen yhteiskunta on kehittynyt melko hitaasti ja sen rakenne on sellainen, että esimerkiksi suhtautuminen naisen rooliin on täysin erilaista kuin vaikkapa Suomessa. Lukija ei pysty siirtämään *The Snapperia* omaan kontekstiinsa yhtä vaivattomasti kuin *The Commitmentsia*. Doyle myös pyrkii pitämään tarinan irlantilaisena käyttämällä tyyliinsä mukaisesti tekstissä paljon spesifisti irlantilaisia yksityiskohtia.

*The Commitments*issa Doyle käytti jonkin verran suoria viittauksia yhteiskuntaan ja (populaari)kulttuuriin. *The Snapper*issa hän kuvailee irlantilaista yhteiskuntaa ja kulttuuria miltei yksinomaan henkilöiden kautta. Perhe, jopa sen yksilötkin, edustavat pieniskoossa yhteiskunnan eri osa-alueita. Koska Doyle keskittyy miltei pelkästään henkilöiden kehittelyyn, syntyy helposti illuusio, ettei romaanilla ole yhteiskunnallista kontekstia tarinan ulkopuolella. Kyse on kuitenkin siitä, että Doyle piilottaa viittauksensa aiempaa paremmin. Kun Doyle kehittää Jimmy Sr:n hahmoa, hän käyttää piirteitä, joita voidaan pitää yleispätevinä. Sama koskee tietenkin myös Sharonin hahmoa. Yllättävää kyllä, Doyle on hylännyt populaarikulttuurin käsittelemisen lähes täysin. Populaaria edustaa ainoastaan taustalla pysyttelevä Jimmy Jr, muut tarinan henkilöt kuuluvat aivan eri maailmaan. Hyvin lyhyet viittaukset Jimmy Jr:n tiskijukka-harrastukseen, erityisesti hänen pyrkimyksensä muuttaa puhetapansa 'muodikkaaksi', ovat *The Snapper*issa lähes ainoita piirteitä, jotka kuuluvat samaan populaarikulttuurin kyllästävään maailmaan kuin *The Commitments*. Jimmy Jr:n uusi puhetapa on myös Doylen oma kommentti muoti-ilmiöistä. Puhetavan muutos ei liity tarinaan millään tavalla mutta Doyle on kuitenkin halunnut sen mukaan. Jimmy Jr on varmasti muodikas, mutta muiden perheen jäsenten mielestä hän kuulostaa lähinnä 'maalaisjuntilta':

— *THIS IS JIMMY ROBBITTE — ALL — OVER — ORELAND* (301).

— *Hoy there, you there, out there. This is Jommy Robbitte, Tho's Rockin' Robbitte, with a big fot hour of the meanest, hottest, baddest sounds arouuuund; yeahhh.* (316.)

*The Commitments*in ja *The Snapper*in tarjoama huumorin läpitunkema maailma on bannaalilla tavalla viehättävä. Se on jotain, jonka lukija haluaisi omaksi maailmakseen ja siksi kohtelee sitä realistisena pelkästään sillä perusteella, että 'näin voisi todella tapahtua'. Aivan kuten *The Commitments*issakin, Doyle romuttaa romaanin viimeisellä sivulla koko romaanin ajan rakentamansa kehittämät yhteiskunnallisesta sanomasta ja ar-

voista. Kaikkien vaikeuksien jälkeen Sharonin ironinen suhtautuminen itseensä ja perheeseensä pakottaa miettimään romaanin arvomaailmaa uudelleen. Romaanin loppu on tyypillistä Doylea. Rabbitten perheessä mitkään arvot, humoristista elämänasennetta lukuunottamatta, eivät ole kestäviä:

*Georgina; that was what she was going to call her.
They'd all call her Gina, but Sharon would call her George. And they'd have to call her George as well. She'd make them.
— Are yeh alrigh', love?
It was the woman in the bed beside Sharon.
— Yeah, said Sharon. — Thanks; I'm grand.
She lifted her hand — it weighted a ton — and wiped her eyes.
— Ah, said the woman. — Were yeh cryin'?'
— No, said Sharon. — I was laughin'. (339.)*

6.5. The Snapper–elokuva

The Snapper–elokuva (1993) on huomattavasti pienimuotoisempi produktio kuin *The Commitments*. *The Commitments*ista poiketen elokuva on tehty suoraan televisiolle, eikä teatteriin. *The Snapper*in tuotti BBC, joten se on suunnattu ensisijaisesti brittiläiselle yleisölle. Elokuvan on ohjannut englantilainen Stephen Frears, joka on toteuttanut tarinan hyvin uskollisesti alkuperäiselle tekstille. Roddy Doyle on vastannut yksin käsikirjoituksesta, ja se näkyy myös lopputuloksessa. Muutokset, jotka tekstiin on elokuvaa varten tehty ovat hyvin pieniä ja yleensä perusteltuja. Oikeastaan ainoa huomiota herättävä ero romaaniin tulee henkilöiden nimissä: *The Snapper*–elokuva ei kerro Rabbitten perheestä. Elokuvassa perheen nimi on Curley, myös henkilöiden etunimet on muutettu. Sivuhenkilöistäkin ainoastaan George Burgess ja hänen vaimonsa ovat samannimisiä kuin romaanissa. Muutos perustuu puhtaasti käytännön seikkoihin: *The Commitments*in jälkeen Alan Parker on omistanut oikeudet *Rabbitte*–nimeen, eikä alkuperäisen nimen käytölle ole ilmeisesti saatu *The Snapper*issa lupaa.

7. The Van

7.1. Komedista tragediaan

Booker–palkinto ehdokkaaksi vuonna 1991 nimetty *The Van* on *Barrytown*–trilogian kolmas ja viimeinen osa. Se on monin tavoin erilainen kuin kaksi ensimmäistä: Se on huomattavasti pidempi kuin aiemmat, eikä Doyle käytä dialogia läheskään yhtä paljon kuin aiemmin. *The Van* on myös paljon synkempi ja vakavamielisempi kertomus kuin *The Commitments* tai *The Snapper*. *The Van*issa Rabbitten perheen isä Jimmy Sr jää työttömäksi. Työttömyys ja sen mukanaan tuoma henkinen paine on yksi romaanin tär-

keimpiä teemoja. Keskeiseksi nousee myös Jimmy Sr:n ja hänen liikekumppaninsa Bimbon välinen liike- ja ystävyysuhde, sekä Jimmy Sr:n suhde omaan perheeseensä.

Kahdessa aiemmassa romaanissa Doyle on pystynyt huumorin avulla nousemaan tradition yläpuolelle. *The Vanissa* hän ei aina pysty siihen, vaan välillä romaani jää pateettiseksi puheenvuoroksi sorrettujen puolesta. Romaanista puuttuu se tuoreus, jolla Doyle käsitteli yhteiskunnallisesti tärkeitä asioita aiemmissa teoksissaan. Erityisesti *The Commitments* toi Irlannin kirjallisuuteen uuden näkökulman yhteiskuntaan. *The Van* jää tavallisen jälkiteollista yhteiskuntaa kritisoivan romaanin tasolle. Mikäli romaani on tarkoitettu vakavasti otettavaksi kritiikiksi, Doyle'n huumori tuo kyllä lisäväriä tarinaan, mutta toisaalta heikentää sen uskottavuutta; mikäli romaani on tarkoitettu samalla tavalla humoristiseksi vuoropuheluksi yhteiskunnan kanssa kuin *The Commitments* ja *The Snapper*, huumorin vaikutus ei kestä romaanin loppuun asti. Keveimmillään *The Van* on Doyle'n leikkiessä viittauksilla kirjallisuuden klassikoihin. Häneen itseensäkin verrattua Charles Dickensia Doyle ylistää, mutta käsitellessään Alexandre Dumas'n *Rautanaamiota* Doyle'n huumori nousee tutulle ironiselle tasolle:

He picked up the book. Only thirty-nine pages gone and over four hundred to go still and it was shite. He was sure it was good, brilliant – a classic – but he fuckin' hated it. It wasn't hard; that wasn't it. It was just shite; boring, he supposed, but Shite was definately the word he was looking for. And he'd have to finish it because he'd told Veronica he was reading it, told her all about it, shown it to her; the fuckin' eejit.

(...)

He walloped his leg with the book.

— *The Man in the Iron fuckin' Mask.* (371–372.)

The best thing he'd ever done was to give up that Man in the Iron Mask fuckology. (396.)

*The Commitments*issa ja *The Snapper*issa Doyle'n yksi vahvuus oli se, että hän pystyi hämärtämään komedian ja tragedian välisen rajan. Traagiset tilanteet muuttuivat komediaksi hyvin nopeasti, ja hetki jolloin muutos tapahtui, jäi hämärän peittoon. Koomisuus ja traagisuus eivät olleet erillisiä osa-alueita, vaan ne muodostivat yhden ainoan diskurssin, jonka edellytyksenä oli vuorovaikutus koomisten ja traagisten piirteiden välillä. *The Vanissa* komiikka ja tragiikka kulkevat selkeästi toisistaan erillisinä diskursseina. Doyle tekee selväksi missä komedia loppuu ja tragedia alkaa, eikä muutoksen tapahtumisen hetki jää lukijalle epäselväksi. *The Vanin* toinen diskurssi esittää Jimmy Sr:n humoristisena perhekeskeisenä hahmona, samankaltaisena kuin Doyle'n aiemmissa romaaneissa. Toisessa hänestä tulee traaginen sankari, nykyajan Don Quijote, joka kamppailee tuulimyllyjä vastaan tietäen häviävänsä taistelunsa.

7.2. Rabbitten perhe

The Van siirtää painopisteen nuorten aikuisten kokemuksista aikuisten ongelmiin Barrytownin työväenluokkaisessa ympäristössä. *The Snapper* esitteli identiteettinsä kanssa kamppailevan Jimmy Rabbitte Sr:n, myös *The Vanissa* Jimmy Sr:n identiteetti on hyvin horjuva ja hänellä on ongelmia maskuliinisuutensa kanssa. Näennäisestä yhteneväisyydestä huolimatta tarinat eivät tule lähellekään toisiaan. *The Snapperissa* Jimmy Sr:n identiteetin kehittyminen oli humoristinen prosessi, *The Vanissa* muutos on paremmin synkkä tapahtuma. Aiempi hyväntuulisuus katoaa kun Jimmy Sr löytää itsensä tilanteesta, jossa hänen elämänsä vakaat kiinnekohdat – työ, perhe, ystävät – eivät enää ole hänen kontrolloitavissaan. Doyle korostaa Jimmy Sr:n ongelmia tekemällä muista perheenjäsenistä paljon kiireisempiä kuin aiemmin: Veronica käy iltakoulua, Darren menestyy opinnoissaan ja jalkapallokentillä, Jimmy Jr käy töissä ja on menossa naimisiin, kaksoset ovat aivan oma lukunsa ja Sharonilla on aivan riittävästi työtä pikku-Ginan kanssa. *The Snapperissa* mystiseksi jäänyt Leslie on hahmo, jonka rooli perheessä selviää vasta *The Vanissa*. Doyle jatkaa Leslien hahmon kehittelyä hieman yllättävällä tavalla. *The Snapperissa* Leslie oli vielä villi pikkupoika, joka ei viihtynyt kotona. *The Vanissa* Leslie rikkoo perheidyllin. Hänestä on tullut nuorisorikollinen, joka on karkumatkalla:

That fucker Leslie hadn't got in touch; not even a card. Even just to tell them where he was; and that he was alive. He'd been caught robbing a Lifeboat collection box out in Howth. He hadn't even been caught, just seen by an off-duty cop who knew him. And that was why he'd left, for robbing a couple quids' worth of fivepences and twopences. Last August that was. He'd spent two nights in Veronica's sister's in Wolverhampton, and that was it; they hadn't heard from him since. On the run. He was only nineteen. He'd have gone eventually anyway; he was always in trouble and never at home, and you couldn't be held responsible for a nineteen-year-old. They were better off without him. Jimmy Sr had taken the day off work to go with Leslie to court the first time, about five years ago now, for trespassing on the tracks.

Poor Veronica had bought a present for him, just in case; a jumper. But she hadn't put it under the tree. It was up in the wardrobe over there, all wrapped up. She hadn't said anything when he didn't turn up yesterday or even today. She'd been in good form all day. You never knew with Veronica.

Jimmy Sr would throw the little shitehawk out on his ear if he turned up now. No, though; he wouldn't.

Trespassing on the tracks. Then he'd gone on to the big time, robbing fuckin' poor boxes. He was probably sleeping in a cardboard box — (407.)

She was going to say something else, something nice, but Germany got penalty against Czechoslovakia and she wanted to see Lothar Matthaeus taking it; he was her favorite, him and Berti, the Italian. Jimmy Sr liked Schillaci; he reminded him of Leslie, the same eyes. (508.)

Doyle käy *The Vanissa* vuoropuhelua *The Snapperin* kanssa Leslien kautta, mutta myös Jimmy Sr:n kautta. *The Snapperissa* Doyle keskittyi kehittämään Jimmy Sr:n femini-

nisiä piirteitä ja muokkasi hänestä uuden miehen. Jimmy Sr:sta tuli 'pehmomies' joka osasi ilmaista tunteitaan. *The Vanissa* Doyle paljastaa kehitemänsä vitsiksi. Jimmy Sr on palannut ilman näkyvää syytä samaan tilanteeseen kuin *The Snapperin* alussa. Hän on kömpelö maskuliinisen irlantilaismiehen stereotyyppi, joka ei puhu tunteistaan kuin humalassa. Doyle korostaa Jimmy Sr:n stereotyyppisyyttä liittämällä jalkapalloilun miltei jokaiseen tilanteeseen, jossa Jimmy Sr joutuu avautumaan:

Jimmy Jr rescued Jimmy Sr.
 — *Da.*
 — *Jimmy!*
 — *I didn't see yeh.*
Jimmy Jr was in his Celtic away jersey, with a big spill down the front. He nodded at the jacks door.
 — *It's fuckin' mad in there.*
They stood there.
 — *CEAUSESCU WAS A WANKER*
CEAUSESCU WAS A WANKER
LA LA LA LA
LA LA LA – LA
 — *Fuckin' deadly, isn't it?*
 — *Brilliant. — Brilliant.*
They started laughing, and grabbed each other and hugged till their arms hurt. They wiped their eyes and laughed and hugged again.
 — *I love yeh, son, said Jimmy Sr when they were letting go. He could say it and no one could hear him, except young Jimmy, because of the singing and roaring and breaking glasses.*
 — *I think you're fuckin' great, said Jimmy Sr.*
 — *Ah fuck off, will yeh, said Jimmy Jr. — Packie saved the fuckin' penalty, not me.*
But he liked what he'd heard, Jimmy Sr could tell that. He gave Jimmy Sr a dig in the stomach.
 — *You're not a bad oul' cunt yourself, he said. (513–514.)*

7.3. Jimmy Rabbitte Sr: työtön

The Vanissa Roddy Doyle tavoittelee ensi kertaa niitä tummia sävyjä, jotka myöhemmin tulivat tutuiksi *Familyssa* ja *The Woman Who Walked Into Doorsissa*. Doylen vakavampi asenne on sikäli perusteltua, että hänellä on hyvin voimakas henkilökohtainen suhtautuminen Dublinin korkeisiin työttömyyslukuihin ja hän esittää oman mielipiteensä työttömyyden syistä ja nykyisestä työttömyyspolitiikasta kärkevästi. Työttömyys on suuri ongelma niillä alueilla, joista Doyle kirjoittaa ja joilla hän on elämänsä elänyt. Joissain kaupunginosissa työttömyys on jopa 60%:n tasolla. Doylen mielestä nykyinen Dublin on suunniteltu turistikohteeksi. Tällainen kehitys ei vaikuta mitenkään merkittäväksi ankeisiin työttömyyslukuihin. (Doyle 1997b.)

Kun Doyle kuvaa työttömän Jimmy Sr:n elämää, *The Van* muistuttaa tyypillistä jälkiteollista kaupunkikertomusta, jossa epätoivoinen hahmo etsii tapoja viettää aikaansa. Jimmy Sr:n työetiikka on hyvin vanhoillinen ja maskuliininen. Varsinkin romaanin al-

kupuolella Doyle kuvaa yksityiskohtaisesti millaisia fyysisiä, sosiaalisia ja psykologisia vaikutuksia työttömyydellä on. Vähitellen Jimmy Sr vieraantuu sekä yhteiskunnasta että omasta elämästään, hänestä tulee hyvin passiivinen hahmo – ainakin *The Snapperiin* verrattuna. Ahdistavissa tilanteissa Doylen hahmojen pelastuksena on aina ollut huumori ja värikäs kielenkäyttö. Huumorin vaikutus on kuitenkin ollut jotain, jota hahmot eivät itse tiedosta. Se on ollut narratiivin ulkoinen piirre, jonka lukijat ovat joutuneet pääättelemään tekstin antamien vihjeiden perusteella. Doyle tekee *The Vanissa* Jimmy Sr:n tietoiseksi huumorin vaikutuksesta ja asettaa hänet usein tilanteisiin, joissa hän hyvin tarkoitushakuisesti yrittää herättää henkiin humoristista ja myönteistä elämänasennettaan. Vaikka Jimmy Sr yrittää kovasti, varsinkin yksin ollessaan hän on hyvin ma-sentunut.

The Van liittyy jälkitekolliseen kirjallisuuden traditioon psykologisen ulottuvuutensa puolesta. Toisaalta se liittyy myös perinteiseen irlantilaiseen romaaniin: Vaikka Jimmy Sr ei ole maatyöläinen, hänen suhteensa työhön (työttömyyteen), erityisesti työn eettiseen ja yhteiskunnalliseen rooliin on samanlainen kuin idealisoiduissa kertomuksissa raskasta työtä tekevästä Irlannin maaseutuväestöstä. Romaanissa asettuvat oppositioon kansa ja poliittinen eliitti, rehellisyys ja vallan tavoittelu. Poliittinen koneisto näyttäytyy yläluokkana, joka pyrkii sortamaan heikompiosaisia. Rakenne on täysin sama kuin Irlannin kolonialistisen kauden romaaneissa, joissa Anglo-Irish -yläluokka sortaa maaseudun väestöä.

The Vanin alkupuolella Doyle esittää perheen jälleen jonkinlaisena mikrokosmoksena suuremmasta yhteisöstä mutta myös suojana yhteiskuntaa vastaan. Pikkuhiljaa Jimmy Sr:n itsetunto kuitenkin murenee ja se vaikuttaa myös hänen perheeseensä. Perhe ryhtyy kohtelemaan Jimmy Sr:ia eri tavalla kuin ennen. He yrittävät auttaa mutta Jimmy Sr menettää ylpeytensä. Hän ei tiedä kuinka selvitä muuttuvasta tilanteesta. Lopullisesti Jimmy Sr:n miehinen itsetunto alkaa murentua, kun hän joutuu ottamaan rahaa vastaan Jimmy Jr:lta (373). Jimmy Sr:n asemaa perheen elättäjänä koskeva dialogi Darrenin kanssa puolestaan on koko romaanin mustimpia:

— *What about you? Said Darren to his da. — Look at the state o' you.*
Jimmy Sr looked at Darren. Darren was looking back at him, waiting for a reaction. Jimmy Sr wasn't going to take that from him, not for another couple of years.
He pointed his fork at Darren.
 — *Don't you forget who paid for tha' dinner in front of you, son, righ'.*
 — *I know who paid for it, said Darren. — The state.*

*Jimmy Sr looked like he'd been told that someone had died.
 — Yeh prick, Jimmy Jr said to Darren.
 But no one said anything else. Linda and Tracy didn't look at each other.
 Jimmy Sr took a sip from his wine.
 — Very nice, he said.
 Then he got up.
 — Em — the jacks, he said.
 (440.)*

For a while after the dinner, he'd had to really stretch his face to stop himself from crying. And that passed and he'd thought he was going to faint – not faint exactly — He kept having to lift himself up, and sit up straight and open his eyes full; he couldn't help it. He didn't blame Darren; it was a phase young fellas went through, hating their fathers. He couldn't have minded smacking him across the head though. (443.)

Työväenluokan edustajana Jimmy Sr:lle työttömyyskorvaus merkitsee epäonnistumista ja häpeää. Kun Irlannissa 'isänsä poika' -perinne on hyvin voimakas, Darrenin, nuorimman pojan, kommentti on erityisen painava ja liittyy kunnioituksen, ylpeyden, häpeän ja kateuden tunteisiin. Darren on tarpeeksi vanha huomatakseen mitä hänen isälleen on tapahtumassa mutta vielä liian nuori, toisin kuin Jimmy Jr, ymmärtääkseen mitä työttömyys todella merkitsee (Smyth 1997, 75). Darrenin ja Jimmy Sr:n suhde on jännitteinen läpi koko kirjan ja Doyle rakentaa paljon sen varaan. Kun Darren saa romaanin loppupuolella tiedon kiitettävistä päättöarvosanoistaan, Jimmy Sr herää samaan aikaan kovassa krapulassa ja tuntee olevansa täydellinen hylkiö:

*Darren would be going to university now. He'd applied for Trinity, Jimmy Sr thought it was, to do something or other. University. For fuck sake. And Veronica – And he couldn't even get up to congratulate them. And last night — He was a useless cunt. He groaned — A complete and utter cunt —
 He'd bring Veronica out for a nice meal somewhere, the works; a bottle of house red wine and all.
 He was still a cunt. (599–601.)*

Kun Jimmy Sr:n paras ystävä Bimbo jää myöskin työttömäksi, miehet päättävät yhdessä sijoittaa erorahansa pakettiautoon rakennettuun pikaruokagrilliin. Grillin ostamisesta lähtien *The Vanin* loppupuolisko keskittyy Jimmy Sr:n ja Bimbon väliseen suhteeseen. Grilli edustaa romaanissa Jimmy Sr:lle ja Bimbolle mahdollisuutta voittaa takaisin itsekunnioituksensa. Grillin ympärillä pyörivän elämän kautta Doyle tuo esiin Irlannin työväenluokalle tyypilliset rituaalit ja koodit: alkoholin, hauskanpidon, kiusoittelun ja urheilun. Kun Irlanti menestyy jalkapallossa myös grillin menestys on taattu:

The country had gone soccer mad. Oul' ones were explaining offside to each other; the young one at the check-out in the cash-and-carry told Jimmy Sr that Romania hadn't a hope cos Latus was suspended because he was on two yellow cards. It was great. There were flags hanging out of nearly every window in Barrytown. It was great for business as well. There were no proper dinners being made at all. Half the mummies in Barrytown were watching afternoon matches, and after the extra-time and the penalty shoot-outs there was no time left to make the dinner before the next match. The whole place was living on chips. (508.)

The Van tapahtuu samaan aikaan vuoden 1990 maailmancupin kanssa ja Doyle tekee jalkapallosta teeman sekä symbolin Barrytownin elämäntyylille. Irlanti saavutti todellisuudessa paikan puolivälierissä Italian maailmancupissa, voittaen mm. Romanian rangaistuspotkukilpailussa ja pelaten tasan Englannin kanssa. Irlannin hyvät esitykset edustavat Barrytownin yhteisölle tärkeitä itsetietoisuuden hetkiä, joita kaikki pysähtyvät seuraamaan ja joissa koetaan yhteenkuuluvuuden tunnetta. Toisaalta ne edustavat käänteisesti Jimmyn ja Bimbon yhteenkuuluvuuden viimeisiä hetkiä. (Smyth 1997, 75.)

Rinnastaessaan jalkapallon ja (luokka)yhteiskunnan Doyle ei välttämättä ole kovinkaan kaukana todellisuudesta. Esimerkiksi Eric Hobsbawm on kiinnittänyt huomiota jalkapallon yhteiskunnalliseen luonteeseen Englannissa. Vuosina 1870–1885 jalkapalloon liitettiin kaikki institutionaaliset ja rituaaliset piirteet, jotka kuuluvat siihen vieläkin. 1800-luvun lopulla kehittyivät ammattilaisuus, liiga, cup, vakiintuneet ottelupäivät ja seurauskolliset kannattajat. Alkuaan jalkapallo oli keskiluokkaisten koululaisten laji, mutta se kehittyi nopeasti työväenluokkaiseksi ja ammattimaiseksi. Symbolinen käännekohta oli, kun Bolton Olympic voitti Old Etonianin englannin cupin finaalissa 1883. Jalkapallo alettiin nähdä proletariaatin pyhiinvaelluksena kapitalistisen vallan yli. Jalkapallon rituaalista luonnetta korostivat suurkaupunkien seurat, joista toinen tuli yleensä urbaanilta alueelta, toinen teollisuusalueelta (Manchester City – Manchester United, Notts County – Nottingham Forest, Liverpool – Everton). (Hobsbawm 1994, 288.)

The Vanissa jalkapallo ei kuitenkaan merkitse pelkästään kytkeä työväenluokkaan, vaan myös populaarikulttuuriin. Jalkapallo, ja urheilu yleensäkin, on musiikin jälkeen ehkä laajimmalle levinnyt populaarikulttuurin osa-alue. Jalkapallolla on samanlainen ikoninen luonne kuin musiikilla, pelaajat ovat samalla tavalla julkisuuden henkilöitä kuin kuuluisat muusikot. Jalkapallo on muutenkin maiden rajat ylittävä ilmiö: esimerkiksi Suomesta löytyy paljon englantilaisten tai italialaisten jalkapalloseurojen vannoutuneita kannattajia. Doylen edellinen romaani *The Snapper* on huomattavasti kansallisempi, 'irlantilaisempi', tarina kuin ensimmäinen romaani *The Commitments*. 'Irlantilaisuus' tulee erityisesti ilmi negaation kautta, vähäisinä viittauksina kansainväliseen (populaari)kulttuuriin. *The Vanissa* Doyle palaa *The Commitmentsin* linjoille. Vaikka henkilöt ja aikakausi ovat samat kuin aiemmassa romaanissa, kulttuuri on erilainen. *The Snapperin* pienimuotoisuus häviää ja tarina muuttuu kansainvälisemmäksi.

Vaikka *The Van* sitoutuu traditionaalisiin työväenluokan rituaaleihin aiempia romaaneja selvemmin, Doyle ei anna paatoksen nousta tarinassa päällimmäiseksi. Esimerkiksi tunnettu nationalistinen laulu *A Nation Once Again* lauletaan vain Irlannin maailman-cup–menestystä seuraavissa ryyppyjuhlissa, eikä siihen ladata yhtään enempää tunnetta kuin muihinkaan samassa tilaisuudessa laulettaviin pop- ja jalkapallolauluihin (Corcoran 1997, 128).

7.4. Kriisistä kriisiin

Jimmy Sr ja Bimbo ovat aina olleet täysin tasavertaisia. Heidän keskinäinen suhteensa alkaa kuitenkin muuttua, kun Jimmy Sr tuntee itsensä syrjityksi yhteisessä yrityksessä. Aluksi Jimmy Sr uskottelee olevansa tilanteeseen tyytyväinen, mutta huomaa pian, että liiketoiminta ja ystävyys eivät sovi yhteen. Varsinkin Bimbon vaimon määräilevä rooli on Jimmy Sr:lle liikaa. Ystävyysuhteidensa lisäksi myös Jimmy Sr:n perhesuhteet ovat kriisissä: Jimmy Sr kuuntelee innostuneesti ystävänsä kertomuksista avioliiton ulkopuolisista suhteista ja tajuaa olevansa seksuaalisesti kiinnostunut oman poikansa tyttöstävästä:

She smiled. God, She was lovely.

He held his hand out to her.

— Darren's da, he said. — Howyeh.

She blushed a bit; lovely.

(...)

He shut the door after him. She was a cracker alright. Veronica'd said she was lovely but women always said that other women were lovely and they weren't; they hadn't a clue. Miranda though, she was a —

A ride; she was. It was weird thinking it; his son was going out with a ride; but it was true. He could've given himself a bugle now, out here in the hall, just remembering what she was like and her smile; no problem.

He'd never gone out with a young one like that.

He went back to kitchen to tell Veronica he liked her. (394–395.)

Jimmy Sr:n ongelmat kärjistyvät ja tarinan narratiivit kietoutuvat toisiinsa kun Jimmy Sr ja Bimbo päättävät viettää illan kaupungilla vahvistaakseen miehuuttaan ja liikikumppanuuttaan. Kaverukset päätyvät Leeson Streetille hienoon ravintolaan, jossa he eivät ole koskaan käyneet. Ilta on kuitenkin täydellinen kaaos, Jimmy Sr tuhlaa rahansa kalliiseen viiniin ja yrittää epätoivoisesti viekotella vierasta naista. Lopulta Jimmy Sr tuntee olonsa surkeammaksi kuin koskaan ja lisäksi hän ja Bimbo ajautuvat yhä kauemmaksi toisistaan. Kaupunki-illan jälkeen tarina muuttuu. Jimmy Sr ei ole enää huolissaan työstään, vaan ihmissuhteistaan. Hän ajautuu samanlaiseen kriisiin kuin romaanin alkupuolella mutta eri syistä. Jimmy Sr:n itsetutkiskelu romaanin loppupuolella on

temaattisesti tyypillistä Doylea, koska se ei enää liity materiaalisiin arvoihin vaan perheeseen ja ystäviin. Toisaalta usein toistuvat monologit osoittavat Jimmy Sr:n olevan paljon traagisempi ja synkempi hahmo kuin *The Commitments*in tai *The Snapper*in henkilöt:

He kept snapping out of it, again and again, for the next two days. He'd take deep breaths, force himself to grin, pull in his stomach, think of the ride with Veronica, think of Dawn. But once he stopped being determined he'd slump again. His neck was sore. He felt absolutely shagged. All the time. But he tried; he really did.

He was really nice to Bimbo, extra friendly to him.

— How's it goin', and he patted his back.

He whistled and sang as he worked.

— DUM DEE DEE DUM DEE DEE — DUM — DEE —

But, Christ, when he stopped trying he nearly collapsed into the fryer. You're grand, he told himself. You're grand, you're alright. You're grand. You're a lucky fuckin' man.

But it only happened couple of times, the two men feeling good working together. And it wasn't even that good then because they were nervous and cagey, waiting for it to go wrong again.

It was like a film about a marriage breaking up. (614–615.)

Jimmy Sr:n ja Bimbon suhde ei kuitenkaan ole avioliitto. Siksi sen ongelmatkin ratkaistaan eri tavalla. Kehitys kohti loppuratkaisua alkaa, kun Jimmy Sr:sta tulee Bimbon palkollinen. Jimmy Sr ei kestä uutta tilannetta vaan ajaa väistämättä ystävyysuhteen kohti tuhoa. Lopulta kaverukset ajautuvat nyrkkitaisteluun keskenään.

Romaani loppuu grillin tuhoamiseen viimeisenä keinona, jolla Jimmy Sr ja Bimbo yrittävät vielä kerran pelastaa ystävyytensä. Jimmy Sr palaa vielä perheensä piiriin mutta Doyle ei rakenna romaanille kaiken pelastavaa loppuratkaisua. Doylella ihmissuhteet ovat jääneet aina jäljelle, vaikka kaikki muu olisikin hajonnut. *The Vanissa* hän ei kuitenkaan paljasta palaavtko Jimmy Sr:n suhteet perheeseen ja ystäviin koskaan ennalleen. Romaanin loppu on muutenkin aiempaa synkempi. Aiemmissä romaaneissaan Doyle pyrki toivoa antavaan loppuratkaisuun ja vihjasi, että romaanin henkilöt selviytyvät tulevaisuudessa. *The Vanin* lopussa Jimmy Sr on uudelleen työtön tietäen, että sellaiseksi luultavasti myös jää. Romaani loppuu kun Jimmy Sr palaa kotiin nukkuvan Veronican luokse väsyneenä ja likaisena:

Veronica woke up while he was getting his clothes off. She smelt the sea in the room. It was getting bright outside. He sat on the bed beside her.

— Give us a hug, Veronica, will yeh. — I need a hug. (633.)

7.5. The Van-elokuva

The Van-elokuvan ohjaajaksi palkattiin jälleen Stephen Frears. Doyle teki yksin käsikirjoituksen ja Lynda Myles vastasi jälleen tuotannosta. Kaupallista menestystä varmistamaan musiikin tekijäksi palkattiin Eric Clapton ja päärooliin aiemmista elokuvista

tuttu Colm Meaney – tosin eri roolinimen alle. Hyvistä lähtökohdista ja nimekkästä henkilökunnasta huolimatta elokuva ei menestynyt. Ensiesitys tapahtui Cannesin filmifestivaaleilla 1996. Kun kriitikot tyrmäsivät elokuvan, Frears leikkasi sen uudelleen viisi minuuttia alkuperäistä lyhyemmäksi, mutta siitä ei silti muodostunut *The Commitments*in kaltaista menestystä.

Elokuvasa huumorin ja tragedian välinen kontrasti tulee esille vielä selvemmin kuin romaanissa. Käsikirjoitus ei koskaan löydä omaa paikkaansa, vaan tarina muodostuu epätoivoiseksi yritykseksi herättää henkiin aiemmista *Barrytown-trilogian* elokuvista tuttua värikästä dialogia. Elokuvasa henkilökuvat kehittyvät täysin eri tavalla kuin romaanissa ja lopulta katsoja alkaa inhota kumpaakin päähenkilöä.

Elokuvasa on lisäksi paljon kohtauksia, joita romaanissa ei ole, ja jotka eivät sovi millään tavalla Doylen tekstiin. Yhdessä äärimmäisen patrioottisessa ja romanttisessa kohtauksessa koko Barrytown tulee jalkapallo-ottelun jälkeen ulos tanssimaan seuraten pitkien katuja ajelevaa Dessien ja Bimbon koristeltua grilliä. Grillin edessä tekee nuori tyttö kärrynpyöriä ja grilliä juhlitaan kuin maailmancupista voitokkaana palaavaa Jack Charltonia. Tavoitellessaan ääriromanttisia sävyjä sekä Frears että Doyle ovat vieraalla alueella ja se näkyy myös lopputuloksesta.

8. Paddy Clarke Ha Ha Ha

8.1. Tarinankertoja Paddy Clarke

Roddy Doyle kasvoi 1960-luvulla – aikana, jolloin Irlannissa tapahtui voimakkaita muutoksia sekä maan identiteetissä että suhteessa Eurooppaan ja muuhun maailmaan nähden. Takapajuinen ja eristynyt maa siirtyi sosiaalisesti, ekonomisesti ja kulttuurisesti modernin maailman piiriin. Monet irlantilaiset kokivat maahan kohdistuneet muutokset hyvin hämmäntävinä ja vieraina. Maa kehittyi nopeammin kuin vuosiin, ja vaikka toiset olivat mielissään modernin maailman tulemisesta, monet kokivat muutokset pelottavina ja pelkäsivät kehityksen seurauksia.

Booker-palkittu *Paddy Clarke Ha Ha Ha* kertoo juuri tällaisesta maailmasta. Vuoden 1968 Barrytown on voimakkaan muutoksen kourissa ja kymmenvuotias Paddy Clarke seuraa tätä muutosta hämillään. Paddy huomaa elävänsä ystäviensä kanssa maailmassa,

joka on peltojen, uusien talojen, keskeneräisten teiden ja rakennustyömaiden täyttämä. Barrytown on jonkinlainen viimeinen vyöhyke kaupungin ja maaseudun välillä. Barrytownin katujen ja peltojen lisäksi Paddyn maailman täyttävät television amerikkalaiset ohjelmat, englantilainen jalkapallo, kiinnostus uskontoon ja historiaan. Lisäksi Paddy oppii koulussa iiriä, joten romaani on helppo nähdä mikrokosmoksena, joka edustaa kaikkine sosio-kulttuurisine viitteineen koko irlantilaista yhteiskuntaa. (Smyth 1997, 79.)

Romaanissa Doyle tuo esiin runsaasti teemoja, jotka ovat perinteisesti irlantilaiseen kirjallisuuden kuuluvia: Perhekeskeisyys on tuttua jo Doylen aiemmista romaaneista. Utta on Paddyn huoli traditionaalisen (ja romanttisen) Irlannin häviämisestä, Doyle ulottaa yhteiskuntarakenteen muuttumisen myös yksityiselle tasolle kuvatessaan Paddyn vieraantumista ympäristöstään ja ystävistään. Aiemmista teoksistaan poiketen Doyle tuo esiin uskonnon, erityisesti katolisen kirkon roolin luokkayhteiskunnassa.

Barrytown-trilogiassa Doyle sivuuttaa täysin katolisen kirkon ja sen vaikutuksen työväenluokan elämään. *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* Clarket käyvät yhä messussa ja ottavat vastaan pyhän ehtoollisen. Kun Paddyn koulukaveri Keith Simpson kuolee, hänen hautajaisensa ovat traditionaalinen katolinen tapahtuma. Paddylla on useita uskonnollisia leikkejä ja yksi hänen suurimmista sankareistaan on katolinen pyhimys Father Damien. Uskonnon esilläolo on tärkeimpiä piirteitä mikä erottaa romaanin Doylen aiemmista teoksista. On kuitenkin muistettava, että Paddy on vasta lapsi ja uskonto kuuluu väistämättä lapsen elämään. Esimerkiksi Paddyn vanhemmat ovat miltei yhtä vieraantuneita kirkosta kuin *Barrytown-trilogian* henkilöt.

Paddy Clarke Ha Ha Ha tulee lähemmäksi irlantilaisille tuttua tarinankertojien perinnettä kuin mikään muu Doylen romaani. On helppoa kuvitella, että Paddy kertoisi omille lapsilleen parikymmentä vuotta myöhemmin romanttisia tarinoita lapsuutensa Barrytownista. Paddyn tarinat eivät kuitenkaan olisi myyttisiä kertomuksia maaseudun ihmemaasta, vaan urbaaneja kaupunkitarinoita. Doyle ei yritä herättää henkiin kerrontaperinnettä sellaisenaan, vaan siirtää sen idean uuteen kontekstiin. Paddyn tarinoihin eivät kuuluisi sen paremmin mystiikka kuin huikeat visiot tulevaisuudestaan. Ne olisivat kertomuksia vieraantumisesta ja kaipauksesta menneeseen – molemmat kieltämättä tuttuja ja tärkeitä piirteitä myös Irlannin vanhemmalle kirjallisuuserinteelle. Ne olisivat

myös tarinoita, joita leimaisi tietoisuus ympäristön voimakkaasta sosiaalisesta, kulttuurisesta ja ekonomisesta kehityksestä.

8.2. Paddyn muuttuva maailma

Paddy Clarke Ha Ha Hassa Rabbittet ovat vaihtuneet Clarkeiksi. Doyle vie *The Vanissa* alkaneen perhesuhteiden järkkymisen astetta pidemmälle ja hajottaa perheen lopullisesti. *The Vanin* lopussa jää epäselväksi palaavatko perheen sisäiset suhteet pienen järkkymisen jälkeen koskaan ennalleen. *Paddy Clarke Ha Ha Han* loppu on lohduttomampi: Paddyn isä lähtee pois, eikä Doyle edes vihjaa, että tilanne saattaisi tulevaisuudessa korjaantua. Vaikka Clarcken perhe hajoaa, se edustaa silti pysyvyyttä. Doyle on romaanissa melko perinteisillä linjoilla: Isän lähteminen aiheuttaa ainoastaan pienen muutoksen perheen sisäisissä suhteissa. Paddy ei ole enää yksi lapsista vaan hänestä tulee perheen pää. Paddyn äidin ja erityisesti pikkuveljen ja -sisarten rooli pysyy melko samantaisena kuin aiemminkin.

Romaanin kertojana toimii koko ajan Paddy, jonka ajatusmaailmaa Doyle yrittää jäljitellä mahdollisimman hyvin. Välillä Doyle onnistuu uskottelemaan lukijalle, että kertojana todella on kymmenvuotias poika. Doylella on tarkka silmä aikakauden yksityiskohtille ja vakuuttava visio lapsuudesta. Parhaimmillaan Paddyn tarina on kuin improvisoitu emotionaalinen ryöppy, jossa ei ole ketään tai mitään kontrolloimassa narratiivia. Paddy ei pidä minkäänlaista päiväkirjaa, vaan kertoo tapahtumat preesensissä, tai pian sen jälkeen kun ne ovat tapahtuneet, lisäten joitain viittauksia aiempiin tapahtumiin. Kaikki mikä romaanissa tapahtuu, sijoittuu kouluun, kotiin, Barrytownin kaduille tai läheisille pelloille. Pääasiassa Paddy raportoi tavallisista, jokapäiväisistä asioista, kuluttaen paljon aikaa pienten yksityiskohtien kuvailuun. Piirteet, joilla Doyle kasvattaa kertojan uskottavuutta, ovat länsimaiselle lukijalle tuttuja. Paddyn tapa kuvailla elämänsä ja elinympäristöään on tuttu lukemattomista lapsuuskuvauksista. Paddy on uskottava juuri siksi, että hän sopii lukijan ennako-odotuksiin. Lisäksi Doyle esittää Paddyn kasvuprosessin hyvin yleisellä tasolla. Hänestä muodostuu stereotyyppinen hahmo, johon lukijan on helppo samastua ja verrata omia lapsuusmuistojaan.

Doyle korostaa kertojan kokemattomuutta kieltämällä narratiivisen itsetietoisuuden. Hän käyttää hyvin yksinkertaista rakennetta, helppoa kieltä ja jättää esimerkiksi monimutkaiset metaforat ja symbolit kokonaan pois. *Paddy Clarke Ha Ha Ha* muistuttaa yk-

sinkertaisen kielensä puolesta jonkin verran *The Commitments*ia. Selvin ero romaanien välillä näkyy dialogien muuttumisessa monologiksi. Myös Paddyn käyttämä melko oikeaoppinen puhekieli eroaa paljon *The Commitments*in vapaamuotoisesta slangista.

Paddy ajautuu romaanin aikana outoon tilanteeseen: Hän ei ymmärrä miksi hänen vanhempansa eroavat. Lisäksi hän on jo ennestään hämmentynyt ympärillään tapahtuvista sosiaalisista ja kulttuurisista muutoksista. Kun Paddy tajuaa, että George Bestin nimi-kirjoitus hänen kirjassaan ei olekaan aito hän katkeroituu mutta toisaalta alkaa ymmärtää eron todellisen ja todelliselta näyttävän välillä. Yhtä hämmentävä ero on sen välillä mitä Paddyn vanhempien pitäisi tehdä ja mitä he tekevät. (Smyth 1997, 79–80.) Paddy joutuu todistamaan vanhempiensa erimielisyyksiä ja jopa perheväkivaltaa. Romaanin alkupuolella hän pyrkii tietoisesti kieltämään mitä on tapahtunut. Paddyn käsitykset kuitenkin muuttuvat kun hän kuulee isänsä lyövän äitiään:

He'd hit her. Across the face; smack. I tried to imagine it. It didn't make sense. I'd heard it; he'd hit her. She'd come out of the kitchen, straight up to their bedroom.

Across the face. (190.)

Vaikkei Paddy osakaakaan kunnolla eritellä tunteitaan ja etsii tapahtumille viattoman lapsellista selitystä, hän aikuistuu nopeasti ja samalla oppii analysoimaan maailmaa ympärillään. Doyle kuvaa Paddyn henkistä kehitystä asettamalla hänet dialogeihin pikkuväijensä kanssa. Kun Paddy jo ymmärtää mitä hänen vanhemmilleen on tapahtumassa, Francis (Sinbad) on vielä samassa viattomuuden tilassa kuin Paddy romaanin alussa.

8.3. Katoava Barrytown

Paddyä ympäröivä maailma muuttuu romaanissa radikaalisti. Paddy sanoo romaanin loppupuolella *We owned Barrytown, the whole lot of it. It went on forever. It was a country.* (150.) Paddyn lause on enemmän kuin pelkästään lapsen tapa hahmottaa ja käsitteellistää ympäröivää maailmaa. Se kuvastaa koko romaanin suhdetta yhteiskunnan muutoksiin ja paljastaa hyvin romanttisen näkemyksen menneestä maailmasta. Toisaalta Paddyn lause on viittaus Doyle'n aiempiin romaaneihin. *Paddy Clarke Ha Ha Ha* esittelee lukijalle kaupunginosan, joka on kehittymässä maaseudusta *Barrytown-trilogian* tutuksi urbaaniksi lähiöksi. Aiemmissa romaaneissaan Doyle ei ole huolestunut ympäristöstä, vaan kuvailee urbaania dekadenssia ilman kritiikkiä. *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* Doyle kritisoi nopeaa urbanisoitumista Paddyn suulla.

Kuvatessaan kuinka vanha Barrytown häviää urbaanin lähiön tieltä, Doyle epäonnistuu vakuutellessaan kertojan olevan Paddy Clarke. Doylen teksti saa niin sentimentaalisen ja romanttisen sävyn, että lukijan on paljon helpompi uskoa kertojan olevan 35-vuotias Roddy Doyle kuin kymmenvuotias Paddy Clarke. Todellisuudessa Paddy olisi varmasti enemmän mielissään uusista ja erilaisista leikkipaikoista kuin huolissaan peltojen katoamisesta. Lukija ei voi olla huomaamatta Doylen, normaalia lapsuuskuvausten romantisoimista syvempää, huolestumista ympäristön muuttumisesta. Doyle mainitsee romaanissa hyvin usein kuinka Barrytown oli ennen pääasiassa peltoja ja farmeja, sitten rakennustyömaita ja avonaisia viemäriputkia ja lopulta suurin osa avoimesta alueesta hävisi yhtiön rakentamien talojen ja uusien asukkaiden mukanaan tuomien jengien alle:

*There was no farms left. Our pitch was gone, first sliced in half for pipes, then made into eight houses. The field behind the shops was still ours and we went there more often. Over at the Corporation houses, that end wasn't ours any more. There was another tribe there now, tougher than us, though none of us said it. Our territory was being taken from us but we were fighting back. We played Indians and Cowboys now, not Cowboys and Indians.
Ger-on-IMO! (147.)*

Lähinnä ajatusleikin tasolla Paddyn lause *It was a country* tuntuu Doylen ironialta hänen omaa tekstiään kohtaan. Lause vaikuttaa itsetietoiselta vihjaukselta, että hän on luonut Barrytownin koko maan kuvaksi. Ja kun hänen kuvaamansa Barrytown muuttuu *Paddy Clarke Ha Ha Hassa*, se kuvastaa myös koko Irlannissa todellisuudessakin tapahtuneita muutoksia.

Doyle on aina pyrkinyt esittämään romaaniensa henkilöt mahdollisimman työväenluokkaisina. Hän ei ole välttämättä onnistunut pyrkimyksissään kovinkaan hyvin, sillä esimerkiksi Rabbitten perhettä ei liittänyt työväenluokkaan oikeastaan muu kuin työtömyys. Clarket ovat vielä selvemmin alempaan keskiluokkaan kuuluva perhe kuin Rabbittet. Romaani sijoittuu 1960-luvun lopulle, jolloin Irlannin elintaso ei ollut kovinkaan korkea. Clarket eivät kuitenkaan ole köyhiä: Heillä on varaa kunnolliseen ruokailuun, Paddyn äidin ei tarvitse käydä töissä kuten Paddyn kaverin Ianin äidin. Hänen äitinsä voi olla kotona, koska Paddyn isällä on parempi työpaikka kuin Ianin isällä. Clarket omistavat esimerkiksi auton ja levysoittimen, vaikkakin vain kolme levyä.

8.4. Ha, ha, ha Paddy Clarke

Doyle luettelee kaikki kolme levyä, jotka Clarket omistavat: *The Black and White Minstrels, South Pasific and Hank Williams The King of Country Music* (89). Levyjen luuttelemisen on toisaalta osoitus Doylelle tyypillisestä pikkutarkkoihin yksityiskohtiin

kiinnittyvästä huumorista. Toisaalta se edustaa *Paddy Clarke Ha Ha Han* yleistä linjaa: Aiemmissa romaaneissaan Doyle kiinnitti paljon huomiota dialogeihin, erityisesti niiden humoristisiin piirteisiin. *Paddy Clarke Ha Ha Han* vähäisistä dialogeista huumori on kuitenkin väistynyt muiden elementtien tieltä. Tietenkin asiaan vaikuttaa Paddy Clarcken ikä. Hän on vasta kymmenvuotias, eikä voi olla verbaalisesti niin lahjakas kuin Doylen aiemmat romaanihenkilöt. Mutta toisaalta *Paddy Clarke Ha Ha Han* huumori lepää Paddyn pikkutarkoissa yksinpuheluissa, joten Doyle olisi voinut sijoittaa lähes kaikki Paddyn ulkoa oppimat anekdootit osaksi dialogia. Välillä Doyle tekeekin näin, mutta suurin osa romaanin huumorista jää Paddyn yksityiseen maailmaan, ajatusten tasolle:

Snails and slugs were gastropods; they had stomach feet. I poured salt on a slug. I could see the torture and agony. I picked him up with the trowel and gave him a decent burial. The real name for soccer was association football. Association football was played with a round ball on a rectangular pitch by two sides of eleven people. The object is to score goals, i. e. force the ball into opponents' goal, which is formed by two upright posts upon which is mounted a crossbar. I learned this off by heart. I liked it. It didn't sound like rules; it sounded cheeky. The biggest score ever was Arbroath 36, Bon Accord 0. Joe Payne scored the most goals, ten of them, for Luton in 1936. Geronimo was the last of the renegade Apaches. (53.)

Paddy Clarke Ha Ha Hassa liike komedian ja tragedian välillä ei ole enää niin selvästi edestakaista kuin Doylen aiemmissa romaaneissa. Paremminkin Doyle siirtyy koko ajan komediasta kohti tragediaa, päätyen traagiseen loppuratkaisuun. Romaanin nimi antaa olettaa, että lopussa odottaa *The Snapper*-tyylinen kaiken pelastava ratkaisu mutta Doyle tekee juuri päinvastoin, hän antaa nimelle hyvin julman selityksen. Kun Paddyn isä muuttaa pois kotoa, toiset koulupojat laulavat kuorossa Paddyille:

— *Paddy Clarke* —
Paddy Clarke —
Has no da.
Ha Ha Ha! (281.)

Romaanin lopun perusteella *Paddy Clarke Ha Ha Han* varsinainen teema on luopuminen. Lapsuutensa Barrytownin ohella Paddy joutuu luopumaan isästään. Lisäksi hän menettää, tai paremminkin hylkää itse, parhaan ystävänsä Kevinin. Tapa, jolla Paddyn ja Kevinin ystävyysuhde päättyy on huomattavan samanlainen, kuin Jimmy Sr:n ja Bimbon välirikko *The Vanin* lopussa. *The Vanissa* jää epäselväksi, palaako Jimmy Sr:n ja Bimbon ystävyysuhde ennalleen. Paddylla sen sijaan on selvä näkemys asiasta: *It would never go back to the same again* (273), kuten hän itse sanoo. Romaanin lopussa Paddylla ei ole enää isää, ystäviä eikä tuttua ympäristöä. Hänestä on kovaa vauhtia tulossa esimerkiksi Dermot Bolgerin romaaneista tuttu vieraantunut hahmo. *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* Doyle on luopunut täysin ensimmäisistä romaaneista tutusta asenteestaan,

että huumori pelastaa henkilöt myös uhkaavista ja ahdistavista tilanteista. Tajutessaan perheensä tilanteen, Paddyn maailmasta tulee ahdistava paikka – riippumatta siitä, kuinka humoristisesti Doyle esittää pienet yksityiskohdat.

Doyle liioittelee urbanisoitumisen Paddyille aiheuttamaa ahdistusta. Mutta Barrytownin muuttumisen aiheuttaman trauman korostaminen on perusteltua sikäli, että Doyle esittää sen analogisesti Paddyn ihmissuhteiden ongelmien kanssa. Maassa, joka ei virallisesti tunnusta avioliiton epäonnistumisen mahdollisuutta, perhe-instituution rikkoutumisesta seuraa varmasti epäonnistumisen tunne, turhautuminen ja suuri sosiaalinen paine. Tyyliin uskollisena Doyle ei kuitenkaan selitä, mitä vaikutuksia perheen hajoamisella lopulta on nuoreen Paddyyn, vaan antaa lukijan tehdä omat päätelmänsä. Doyle pyrkii kuitenkin ohjailemaan lukijaa enemmän kuin aiemmin: aiemmin lähes kokonaan dialogin varaan rakentunut narratiivi on korvattu kertojan aktiivisella työskentelyllä.

8.5. Kansainvälisyys ja irlantilaisuus

Doylen romaanit ovat aina kaksijakoisia. Toisella puolella niissä kulkee irlantilainen tarina, joka tulee ilmi hienovaraisissa yksityiskohdissa; toisella puolella on kansainvälinen tarina, joka tulee ilmi yleisemmissä piirteissä, kuten henkilöiden luonteessa, kulttuurimaisemassa ja tarinan tapahtumissa. *Paddy Clarke Ha Ha Hata* lukiessa tulee väistämättä mieleen, että Doyle on tullut entistä tietoisemmaksi tekstinsä kahdesta erilaisesta ulottuvuudesta. Doyle korostaa romaanissa entistä selvemmin irlantilaisia piirteitä. *Barrytown-trilogiassa* spesifisti irlantilaiset yksityiskohdat ovat tekstissä satunnaisesti, lukijan täytyy löytää ne muiden piirteiden joukosta. *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* yksityiskohdat ovat tekstin perustana oleva elementti:

Ma had the biscuits wrapped in tinfoil for each of us. That way we didn't have to share and there were no fights. I could tell from the shape of the foil what biscuits were inside; four Mariettas, two together like a sandwich with butter in the middle, and the square shape at the bottom was a Polo. I'd keep the Polo till last. (94–95.)

Kaikki *Paddy Clarke Ha Ha Han* yksityiskohdat eivät kuitenkaan ole irlantilaisia. Osa niistä on piirteitä, joiden kautta romaani liittyy populaarikulttuuriin. Esimerkiksi *Ohukainen ja Paksukainen* ovat oman aikansa populaarikulttuurin osia, vaikeivat enää kuulukaan esimerkiksi *The Commitments*ista tuttuun kulttuuriin.

Universaalia *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* on erityisesti Paddyn kasvuprosessi, jonka Doyle on jopa jollain tavalla erottanut muusta tarinasta omaksi kertomukseksi. Doyle

esittää Paddyn kehityksen lapsesta nuoreksi stereotyyppisenä prosessina, joka on kuin suoraan kasvatustieteen oppikirjasta. Yleismaailmallisesti pätevät piirteet tulevat esiin esimerkiksi Paddyn suhteessa pikkuveljeensä. Aluksi Paddy inhoaa pikkuveljeään mutta oppii vähitellen tajuamaan, että Sinbad on kuitenkin hänen verisukulaisensa, jonka kanssa voi olla myös ystävä:

I looked at Sinbad. He was just my little brother. I hated him. He never wiped his nose. He cried. He wet the bed. He got away with no eating his dinner. He had to wear specs with one black lens. He ran to get the ball. No one else did that. They all waited for it to come to them. He went through them all, no bother. He was brilliant. He wasn't selfish like most fellas who could dribble. It was weird, looking at him. It was great, and I wanted to kill him. You couldn't be proud of your little brother. (167–168.)

I realised something funny; I wanted to be with Sinbad. (239.)

9. Family

9.1. Irlantilaisen yleisön reaktio

Kun Roddy Doyle'n käsikirjoittama ja Michael Winterbottomin ohjaama *Family* esitettiin Irlannin televisiossa, siitä tuli varsinainen sensaatio. Se herätti keskustelua sekä yleisönosastoissa että ammattimaisessa kulttuurikritiikissä. Perheen traditionaalinen rooli ja toiminta on ollut aina arka aihe Irlannissa. Varsinkin perheväkivallasta, avioerosta ja abortista on keskusteltu hyvin varovaisesti ja viimeinen sana on aina luovutettu hyvin helposti poliittiselle koneistolle ja kirkolle. *Family* oli lujaa vyön alle iskevä draama, joka nosti esiin asioita, jotka periaatteessa olivat kaikille tuttuja, mutta joista on vaiettu. *Family*n avausjakson näki Irlannissa 1043000 katsojaa. Se oli viikon katsotuin tv-ohjelma. Toinen osa keräsi vielä ensimmäistäkin suuremman yleisön. (Brophy, 1994.)

Brendan Glacken kirjoitti *Irish Times*issa 7.5.1994 julkaistussa arvostelussa seuraavasti:

SHOCK was central to the first episode of Roddy Doyle's four-part drama series, Family: shock resulting from its sex scenes, its explicit language and its violence.

Glackenin näkemys *Family*stä oli hyvin tyypillinen reaktio. Osaltaan sarjan shokkivaikutus perustuu varmasti siihen, että sen ensimmäinen osa esitettiin vain kolme päivää Irlannissa järjestettyjen Eurovision laulukilpailujen jälkeen. Kilpailuissa Irlannista esitettiin hyvin viehättävä ja imarteleva mielikuva. Toiseksi *Family* esitettiin heti seuraavana päivänä Roddy Doyle'n käsikirjoittaman *The Snapper*-elokuvan jälkeen. Huolimatta monista varoituksista, *The Snapper* johti varmasti monet katsojat harhaluuloon, että *Family* olisi jotain samanlaista kuin humoristinen *The Snapper*. Lisäksi RTE:n

yleinen linja ennen *Family* on ollut esittää hyvin pehmeää sosiaalista draamaa. Glacken sanookin arvostelussaan, että *Family*n vaikutus oli samanlainen, kuin jos *Bambina* olisi esitetty säännöllisesti kymmenen vuotta ja se olisi äkkiä korvattu *Godfatherilla*. Tietenkin RTE on esittänyt lukuisissa dokumenteissa raportteja raiskauksista, inestistä, seksuaalisesta väkivallasta, alkoholismista jne. *Family* ei kuitenkaan ole dokumentti vaan hyvin tehty draamaa sosiaalisesta realismista. Miksi sitten tunnin pätkä fiktiota saa kansakunnan huutamaan “Something must be done about it“ kun lukuisat faktoihin perustuvat dokumentit eivät sitä ole pystyneet tekemään. *Family*n voima on juuri siinä, että se ei ole dokumentti, vaan puhdasta draamaa. Dokumentteja – riippumatta siitä, kuinka hyvin ne on tehty – katsotaan melko vähän, joten niiden sanoma menee helposti ohi. Tunnetun ohjaajan¹⁹ ja kirjailijan nimillä markkinoitava tv-sarja on sitä vastoin vetonaula, joka kiinnittää varmasti yleisön huomion. *Family*ssa on samoja piirteitä kuin esimerkiksi Hubert Selby Jr:n romaaniin (1988) perustuvassa Uli Edelin ohjaamassa *Last Exit to Brooklyn*issa (1989), molemmat pyrkivät muuttamaan sosiaalisen realismin taiteeksi.

Family herätti keskustelua Irlannin ohella myös Englannissa. Lehdistöissä dramaattisia kommentteja *Family*sta esittivät esimerkiksi *The Guardian* (Nancy Banks-Smith: *It will wipe the Eurovision smile off Dublin's face*), *The Times*, *Independent*, *Sun*. Ainoastaan *Daily Telegraphin* kriitikko Max Davidson, joka kirjoitti yhdessä Mary Kennyn kanssa, väitti, että *Family* kierrättää 'Oirish' stereotyyppiä juopuneesta, väkivaltaisesta miehestä, joka kiroillen hakkaa vaimonsa lastensa silmien edessä²⁰. Charlou suhde Davidsonin kuvailemaan stereotyyppiin on hieman samanlainen kuin *The Snapper*issa Sharonin suhde itsenäisen naisen stereotyyppiin. Charlo täyttää joitain ennakko-odotuksia, mutta Doyle esittää hänen 'stereotyyppiset' piirteensä huomattavasti rankemmin kuin on tottu.

*Family*sta tuli nopeasti Irlannin kohutuun televisiosarja vuosiin. Se eroaa aiemmin Irlannissa nähdyistä sarjoista, varsinkin suorasukaisen kielenkäyttönsä sekä seksin ja väkivallan esittämisen vuoksi. Erityisesti *Family* herätti keskustelua siitä, oliko sarjassa esi-

¹⁹ Michael Winterbottom on ohjannut mm. ensimmäisen episodin (*The Mad Woman in the Attic*, 1993) tunnetusta *Cracker* TV-sarjasta, joka esitettiin Suomessa nimellä *Fitz*.

²⁰ Katso Borrill 1994.

tetty Spencerin perhe tyypillinen pohjois–Dublinilainen perhe. *Familyn* varsinainen polttopiste oli kuitenkin, että sarjassa kuvattuja ongelmia esiintyy ja niistä tulisi keskustella. Kun *Familyn* perheväkivaltaa käsittelevä ensimmäinen osa esitettiin Irlannissa, sen lopussa näytettiin Women’s Aidin mainos. Women’s Aidin puhelimet tukkeutuivat sarjan esittämisisiltana ja vielä seuraavana päivänäkin. Numeroon tuli lukuisia soittoja pahoipidellyiltä naisilta. Jotkut naiset sanoivat, että he eivät tajunneet alistettua asemaansa, ennen kuin katsoivat *Familyn* avausjakson. (Coulter, 1994.)

Varsinainen *Familyn* julmuus ei kuitenkaan ole suoraviivaisessa fyysisessä väkivallassa tai eriarvoisuudessa perheen sisällä. *Family* rakentuu paremminkin hyvin hienosäikeisten ja monimutkaisten elementtien varaan. Tämän vuoksi se tuntuu hyvin realistiselta. Perinteisistä tv-sarjoista poiketen *Familyssa* ei ole suorasukaista hyvä–paha -jaottelua. Esimerkiksi Paula on hyvin mustasukkainen Charlostta huolimatta siitä, että tämä on häntä kohtaan väkivaltainen. Vaikka Paula onkin Charloon verrattuna paljon inhimillisempi, hänkään ei ole erityisen sympaattinen hahmo.

Familysta kirjoitettujen arvostelujen perusteella saattaa tuntua, että raivostuminen oli irlantilaisten ainoa reaktio sarjaa kohtaan. Kriitikot ja intelligentsia ehkä raivostuivatkin sarjasta, mutta tavallisten katsojien reaktio oli päinvastainen. Tuskin Women’s Aidin puhelimet olisivat tukkeutuneet, elleivät katsojat olisi hyväksyneet näkemäänsä. Irlantilaisten kulttuurivaikuttajien reaktio herätti uudelleen henkiin ne vuosikymmenet, jolloin maassa kiellettiin valtava määrä kirjoja. Päällimmäisenä tulevat mieleen tietenkin John Synge’n näytelmästä *Playboy of the Western World* (1907) syntyneet mellakat ja James Joyce’n *Ulyssesin* (1922) kieltäminen. Suurimpana syynä tällaisiin ilmiöihin pidetään yleensä irlantilaisen yhteisön herkkänahkaisuutta sitä itseään kuvattaessa. Ennen *Familyn* esittämistä Irlannin kulttuurikritiikissä oli kuitenkin kehittymässä suuntaus, jossa pyrittiin tietoisesti eroon lähes traditioksi muodostuneesta raivostumisesta ja hysteerisistä reaktioista niitä kohtaan, jotka jollain tavalla loukkaavat romanttisia perinteitä. *Family* esitettiin pahimpaan – tai parhaimpaan – mahdolliseen aikaan. Se asetti uuden kypsän ja ulospäin suuntautuneen suvaitsevaisen asenteen koetukselle. Sarjan herättämän keskustelun perusteella voidaan sanoa, että ainakaan Irlannin kulttuuripiirit eivät vielä olleet valmiita uuteen suuntaukseen.

Family on kuvattu kokonaan Dublinissa. Kaikki näyttelijät ja suuri osa tuotantohenki-

lökunnasta ovat irlantilaisia. Sarja on kuitenkin kaukana puhtaasti irlantilaisesta, koska se on tuotettu yhteistyössä BBC:n kanssa – BBC:n maksaessa melkein kahden miljoonan punnan tuotantokuluista suurimman osan. BBC:n osallistuminen tuotantoon merkitsee myös sitä, että sarjaa ei ole suunnattu ainoastaan Irlantiin vaan koko Iso-Britanniaan. Sarja jakaantuu neljään episodiin, yksi yhtä perheenjäsentä kohden: Charlo, aviomies, on väkivaltainen pikkurikollinen; John Paul, vanhin poika, opettelee alkoholinkäyttöä ja törmää ongelmiin koulussa; Nicola, vanhin tytär, elää inestien pelossa; Paula, Charlon alkoholisoitunut vaimo, yrittää toisaalta pitää perheen koossa ja toisaalta päästä eroon Charlost.

Family on monella tavalla samanlainen kuin Doyle'n romaanit. Vaikka Doyle on käsikirjoittanut kaikki *Barrytown-trilogian* pohjalta tehdyt elokuvat, *Family*ssa Doyle'n *Barrytown-trilogiasta* tuttu tyyli säilyy parhaiten. Sarja on kuvattu narratiivisesti hyvin köyhällä tyylillä, paikoin jopa dokumentaarisesti. Kaupunkinäkyt on kuin suoraan Doyle'n romaaneista. Parhaat kuvat kaupungista esitetään jokaisen jakson alkutekstien aikana; Dublinin nuhjuisia lähiöitä kuvataan helikopterista, kohtisuoraan ylhäältä. *Family* on kuvattu pääosin Ballymunissa, jossa katunäkymä todellakin on yhtä ankea kuin *Family* sen esittää. Kaikkiällä on harmaata ja kulkukoirat kulkevat pitkin katuja. Maiseman muutos Barrytownin lämminhenkisestä lähiöstä Ballymunin slummiin ulottuu myös henkilöihmiin: Mitä korkeammalle Roddy Doyle nousee, sitä alemmas hänen hahmonsa näyttävät vajoavan.

Jos Dublinissa, erityisesti kaupungin keskustan eteläosissa, jossa kontrasti on pohjoisosa suurempi, kulkee pitkin pääkatuja (Dame Street, High Street, Patrick's Street jne) kaikki näyttää hyvältä. Mutta jos sattuu kääntymään väärästä kadunkulmasta, saattaa huomata joutuneensa keskelle työväenluokan ghettoa. Nämä ghetot eivät ole alemman keskiluokan lähiöitä, vaan aitoja työväenluokan asuttamia slummialueita. Tällaiset alueet eivät yleensä näy televisiossa esitettävässä fiktiossa. Ne ovat alueita, joita keskiluokkainen silmä kieltäytyy näkemästä. Ne ovat myös niitä alueita, joita Doyle kuvaa *Family*ssa. Sarjassa Doyle yrittää syventää näkemystään Irlannista ja irlantilaisesta elämästä. Doyle ei kuitenkaan yritä väittää, että esimerkiksi kaikki työväenluokan edustajat olisivat Charloja, hän ei edes vihjaa kuinka monta heitä kenties on. Ainoa mitä hän sanoo, on että heitä on, niin Dublinissa kuin muuallakin.

Vaikka Paddy Clarke puhuikin *Slum scumista* (118), Doyle on ensimmäisissä romaaneissaan melko pidättyväinen kritiikissään yhteiskunnan epäkohtia kohtaan. *Familyssa* Doylen suhtautuminen kääntyy täysin päinvastaiseksi: Sarjan katsottuaan on vaikea löytää sellaista epäkohtaa, johon Doyle ei olisi ottanut kantaa. Hän käsittelee sarjassa muunmuassa perheväkivaltaa, naisen roolia, alkoholismia, insestiä, huonoja työolosuhteita, rikollisuutta ja huonoa koululaitosta.

9.2. Charlo

Ensimmäisissä reaktioissa suurin hyökkäys kohdistui vasten Charloa, sarjan ensimmäisen episodin päähenkilöä. Hänet nähtiin brutaalina, tunteettomana psykopaattina. Charloa pidettiin taukoamatta ilkeänä ja valmiina vastaamaan pienimpäänkin provosointiin kontrolloimattomalla väkivallalla. Ulkopuolisen silmin katsottuna Charlon hahmo on kuitenkin hyvin samanlainen kuin esimerkiksi Bull McCabe John B. Keanen romaanissa *The Field* (1966), jonka Jim Sheridan ohjasi samannimiseksi elokuvaksi 1990. Bull McCaben väkivaltaisuus on kuitenkin irlantilaisten kulttuurin tutkijoiden silmissä ymmärrettävää, koska häntä ajaa siihen peräksiantamaton halu puolustaa maatilkkuaan. Periaatteessa Bull McCaben hahmo on äärimmäinen versio perinteisestä irlantilaisesta maaseutuyhteiskunnan maanviljelijätyypistä. Myönteinen suhtautuminen väkivaltaiseen hahmoon johtuu siitä, että irlantilaisen yhteisön oletetaan samastuvan Bull McCabeen ja hänen arvomaailmaansa. Doylen Charlo puolestaan on anarkistinen, vieraantunut ja epäsosiaalinen. Hän on hullu, urbaani eläin, joka ei kunnioita tai edes suvaitse ketään muita kuin itsensä. Charlon hahmon hyväksymisen esteenä on ennako-oletus, että yhteisö ei tunnista häntä irlantilaiseksi – tai ehkä ongelma onkin se, että Charlo on liian irlantilainen.

Familyssa yhtenä oleellisena piirteenä on Charlon välinpitämättömyys perhettään kohtaan. Kun Paula kertoo Charlolle, että Nicola haluaa lopettaa koulun kesken, Charlo kysyy *What age is she? The Snapperissa* on hieman samanlainen tilanne, kun Jimmy Sr ei muista minkä ikäinen Sharon on:

Jimmy Sr wasn't angry. He probably wouldn't be either, but it all seemed very unfair.
 — *You're only nineteen, he said.*
 — *I'm twenty.*
 — *You're only twenty.*
 — *I know what age I am, Daddy. (145.)*

Hänen asenteensa ei kuitenkaan kuvasta välinpitämättömyyttä, sillä Doyle tekee lukijalle selväksi, että Jimmy Sr rakastaa perhettään, eikä hänelle ole tärkeätä muistaa tar-

kasti minkä ikäinen kukin on. Jimmy Sr:n 'huonomuistisuus' on *Barrytown-trilogiassa* humoristinen elementti, jota Doyle ei edes tarkoita vakavasti otettavaksi. *Familyssa* perusasetelma on niin erilainen, että Charlon kommentti toimii täysin eri tasolla kuin Jimmy Sr:n.

Jo *Familyn* avausjaksosta käy ilmi, että Doyle on omaksunut uuden roolin kirjailijana. Sen sijaan, että hän tyytyisi ainoastaan kuvailemaan yhteiskunnallista tilannetta, hän pyrkii vaikuttamaan esittämällä epäkohdat korostetun räikeästi. Jokainen episodi loppuu tilanteeseen, jossa ilmassa leijuu kysymys 'miksi kukaan ei tee asialle mitään?' Doyle ei sano, mitä pitäisi tehdä, mutta hän osoittaa provosoivasti, että kukaan ei tee mitään.

9.3. John Paul

Familyn toinen episodi keskittyy perheen vanhimman pojan, John Paulin ympärille. John Paul on 13-vuotias, eli hieman Paddy Clarkea vanhempi, peruskoulua käyvä kuri-ton poika. Episodissa nousevat keskeiseksi John Paulin kotoa sikiävät ongelmat, jotka heijastuvat sekä kouluun että kaveripiiriin. Doyle kritisoi ensisijaisesti koululaitoksen ja viranomaisten olematonta kykyä reagoida tapauksiin, joissa selvästi huomataan jonkin olevan vialla. Opettajat tietävät, että John Paulin huono koulumenestys johtuu perhepiirin ongelmista ja saavat jopa selville, että John Paul joutuu isänsä pahoinpitelemäksi. Kukaan ei kuitenkaan tee mitään.

Doyle esittää John Paulin traagisena, jopa sääliä hahmona. Pelästyessään isänsä väkivaltaisuutta hän saa astmaattisia kohtauksia ja kerran jopa laskee alleen. Hän kertoo koulussa ystävilleen erittäin läpinäkyviä juttuja seikkailuistaan ja tekemisistään. John Paul ihailee isäänsä mutta ei saa tältä toivomaansa vastakaikua. Charlo suhtautuu John Pauliin kuten ryyppykavereihinsa ja näkee koko tilanteen pelinä, jossa on kyse siitä, onko John Paul hänen vai Paulan puolella. John Paulin suhdetta isäänsä kuvaa kohtaus, jossa John Paul karkaa kotoa ja palaa vasta seuraavana päivänä. Kotiin tullessaan hän kysyy ensimmäisenä *Is dad lookin' for me?* Charlo ei kuitenkaan ole etsimässä häntä, vaan yläkerrassa nukkumassa. Alakertaan tullessaan hän ei sano mitään, vaan käy lyömässä John Paulia kasvoihin ja lähtee pois. John Paulin karkumatka on toisaalta ensimmäinen tilanne, joka saa Paulan kysymään 'miksi?' Opettajat reagoivat – yhtä poikkeusta lukuunottamatta – John Paulin käytökseen uhkailemalla ja syyttelemällä. Ainoastaan historianopettaja kekustelee asiallisesti John Paulin kanssa ja tarjoutuu auttamaan

hüntä. Doylen kritiikki koululaitosta kohtaan huipentuu kohtaukseen, jossa koulun rehtori pyytää John Paulin äidin luokseen. Pyrkien käyttämään auktoriteettiasemaansa hyväksi rehtori vaatii Paulalta, että John Paulin on poistatettava uusi tatuointinsa. Doyle osoittaa kuinka merkityksetön tatuointi saa kouluviranomaiset varpailleen, mutta kukaan ei halua puuttua todellisiin ongelmiin. Doylen kritiikki ei varmasti ole perustetonta, koska hän on itse toiminut opettajana peruskoulun ala-asteella melko huonomaineisella alueella Dublinissa. Kuvatessaan kouluympäristöä Doyle tietää mistä puhuu ja se näkyy myös käsikirjoituksesta.

Episodin lopussa John Paul joutuu alkoholimyrkytyksen saaneena sairaalaan. Lopun tapahtumat eroavat jyrkästi *The Commitments*in ja *Paddy Clarke Ha Ha Ha*in lempeästä kansainvälistä nuorisokulttuuria sykkivästä tunnelmasta. Peri-irlantilaiseksi tunnelma ei kuitenkaan muutu, sillä varhaisnuorison alkoholin käyttö on samanlainen ongelma kaikissa suurkaupungeissa. Doyle ei edes yritä osoittaa, että ongelma olisi olemassa ainoastaan Dublinissa, vaan hänen näkemyksensä on yleistävä. Loppuratkaisu on kommentti yhteiskunnan päättäjien ohella myös vanhemmille, joilla ei ole aavistustakaan siitä, mitä heidän lapsensa iltaisin tekevät.

9.4. Nicola

*Family*in kolmas episodi kertoo perheen vanhimmasta tyttärestä, Nicolasta. Nicola käy töissä paikallisessa tehtaassa ja irlantilaiseen tapaan asuu yhä kotona. Hänen työpaikkansa on mahdollisimman ankea suuri tehdashalli, joka on täynnä ompelukoneidensa äärellä istuvia naisia. Työolosuhteet ja palkka ovat surkeat, työajat miltei epäinhimilliset. Doyle nostaa Nicolan työn kautta esiin perheen hallitsevan roolin irlantilaisessa yhteiskunnassa: Niin Nicola kuin hänen samanikäiset ystävänsäkin joutuvat antamaan osan pienestä palkastaan vanhemmilleen.

Nicola on samanikäinen kuin Sharon on *The Snapper*issa. Sharonissa ja Nicolassa on muitakin yhteisiä piirteitä kuin ikä: Molemmat ovat henkisesti itsenäisiä nuoria naisia, jotka uskaltavat kapinoida vanhempiaan vastaan. Vaikka Nicola on luonteeltaan vetäytyvämpi kuin Sharon, hän on vähintään yhtä rohkea ja itsenäinen. Nicola sopii ehkä

Sharoniakin paremmin syngeläiseen²¹ naiskuvaan, mutta Doyle esittää hänetkin totuttua voimakkaampana hahmona. Kun Nicola hermostuu isänsä käyttäytymiseen, hän käy ulos lähtiessään näyttäytymässä tälle jalassaan reiteen asti ulottuvat nahkasaappaat ja kasvot räikeästi meikattuna. Nicolan ärsyttäminen on täysin tietoista, koska ulos päästyään hän riisuu saappaat ja vaihtaa jalkaansa tavalliset kengät. Nicolan ja Sharonin hahmot olisivat varmasti vielä enemmän samanlaisia, jos teokset olisivat asetelmiltaan edes jollain tavalla yhteneviä. *Family*sta puuttuu kuitenkin *The Snapperin* humoristinen pohjavire, joka pehmentää myös henkilöiden piirteitä. *Family* on kauttaaltaan vakavamielinen teos, jonka henkilöihin humoristiset piirteet eivät kuulu. Kun Paula alkaa hakata Charloa, Nicola toivoo, että Paula tappaisi Charlon:

- *Is he dead?*
- *No.*
- *Kill him.*
- *There's no need.*
- *He will kill you now.*
- *He won't*
- *He will.*
- *He won't, he's not that bad.*

Nicolalle omistetussa episodissa Doyle siirtyy entistä vakavampien teemojen pariin vihjatessaan inestien mahdollisuuteen. Inestiiä ei varsinaisesti tapahdu mutta Charlo lähentelee Nicolaa usein ja Doyle antaa ymmärtää, että jotain tulee tapahtumaan. Inestien mahdollisuus on kipinä, joka saa Paulan heräämään ja ajamaan Charlon lopullisesti ulos talosta. Kohtaus, jossa Paula ja Nicola ensin hakkaavat Charlon ja sen jälkeen raahaavat tämän kadulle, on realismissaan erittäin raaka. Tilanteen raakuutta lisää, että kaikki perheen lapset näkevät tapahtuman. Mutta kohtaus on *Familyn* ainoita, joissa Doylen ironinen huumori tulee esiin. Doyle käy koko kohtauksen ajan dialogia radion kanssa. Kun Paula lyö ensimmäisen kerran Charloa, radiossa puhutaan aiheesta *End of Violence* eli Pohjois-Irlannin väkivaltaisuuksien loppumisesta. Kun Nicola ja Paula työntävät puolitajuttoman Charlon kadulle, radiosta kuuluu *Congratulations!* Kun naiset vetävät oven perässään kiinni radiosta tulvahtaa *Mission Impossible* tv-sarjan tunnusmusiikki.

Charlon ajaminen ulos talosta on *Familyn* kliimaksi, joka aiheuttaa kaikkien asetelmien muuttumisen. Kohtauksessa kiteytyy Doylen kriittinen ajatusmalli. Doyle kritisoi koko sarjan ajan yhteiskunnallisten instanssien puutteellista kykyä reagoida yhteisön ongel-

²¹ *Playboy of the Western World*, 1907.

miin. Kohtauksen kautta Doyle tuntuu sanovan, että kukaan ei tee epäkohdille mitään ennen kuin jotain vakavaa tapahtuu.

9.5. Paula

Familyn viimeisessä episodissa Doyle kuvaa perheen äitiä, Paulaa. Vaikka Charlo ei enää olekaan osa Paulan elämää, hänen ongelmansa eivät silti ole ohi. Charlon kanssa koetut vastoinkäymiset ovat ajaneet Paulan alkoholismiin. Episodi keskittyykin kuvailemaan itsenäistymään pyrkivän Paulan kamppailua alkoholismia vastaan. Alkoholismin ohella Doyle nostaa esiin huonosti koulutetun naisen aseman luokkayhteiskunnassa. Doyle osoittaa Paulan työn kautta yhteiskunnan räikeän jakutumisen ylä- ja alaluokkaan. Paula käy siivoamassa hienoa yläluokkaista taloa yhdellä Dublinin 'paremmista' asuma-alueista. Talo on kaikin tavoin erilainen kuin Paulan koti. Doylen kritiikki ei kuitenkaan kohdistu yläluokan elämäntyyliin sinänsä, vaan siihen miten yläluokka suhtautuu työväenluokkaan. Hienostokodin rouva kohtelee Paulaa kuin orjaa, eikä arvosta hänen työtään.

Familyn lopussa Doyle palaa tuttuun perhekeskeiseen näkemykseen. Vaikka Spencerin perhe pienenee Charlon lähdettyä, muut perheenjäsenet pitävät yllä perheen institutionaalista roolia. Loppuratkaisu on kuin suoraan *Paddy Clarke Ha Ha Hasta*. John Paulista tulee perheen pää, kun Paula haluaa John Paulin istuvan ruokapöydässä isänsä paikalla ja lukevan ruokarukouksen.

9.6. Yhteiskunnan äänitorvi

Ennen *Familya* alistuminen ja toivottomuus eivät suoranaisesti ole olleet koskaan Doylen teemana. Vaikka Jimmy Sr on *The Vanissa* epätoivoinen hahmo, hän etsii aktiivisesti tietä ulos henkisesti ahdistavasta tilanteesta. Doylen henkilöt eivät kuitenkaan ole välttämättä olleet kovinkaan kaukana epätoivoon vajoamisesta, sillä ainoastaan hillitön verbaalinen energia on estänyt heitä vajoamasta siihen. Spencerit eroavat Rabbitteista siinä, että he ovat hukanneet rakkautensa elämää kohtaan, eivätkä muutamia hetkiä luukunottamatta halua edes löytää sitä uudelleen.

Doyle ryhtyy *Familyssa* yhteiskunnan äänitorveksi. Hän on omaksunut roolin, joka on tyypillinen esimerkiksi monille entisen itä-blokin maiden kirjailijoille. Uusi rooli on siinänsä täysin ymmärrettävä, koska Doyle kirjoittaa ongelmia täynnä olevasta suur-

kaupungista. Hänen käsittelemänsä epäkohdat ovat varmasti sellaisia, joihin tulisi puuttua ja pyrkiä aktiivisesti löytämään parannuskeinoja. Kriittinen ja provosoiva tyyli on kuitenkin Doylelle uutta. Hän on aina kirjoittanut Dublinista ja kaupungissa on varmasti ollut ongelmia jo *Barrytown-trilogian* kirjoittamisen aikoihinkin. Ensimmäisissä romaaneissaan Doyle ei kuitenkaan halunnut puuttua epäkohtiin yhtä jyrkästi kuin *Family*ssa. Uuden tyylinsä myötä Doylesta on tullut varmasti kriitikoiden silmissä arvostetumpi taiteilija ja hänet on helpompi hyväksyä osaksi kaanonia. Mutta toisaalta suora kritiikki yhteiskuntaa kohtaan on kirjallisuuden traditionaalinen piirre niin Irlannissa kuin muuallakin. *Family*n ansiosta Doyle siirtyy yhä lähemmäksi perinteistä kriittistä kirjallisuutta. Vaikka *Family* tv-sarjana edustaakin Irlannin kulttuurissa radikaalia näkemystä, niin yleisemmin ajateltuna se ei ole yhtä tuore. *Family*n teemoja ovat käsitelleet aiemmin vähintään yhtä radikaalisti esimerkiksi monet kirjailijat, kuten Christy Brown tai Dermot Bolger. Mutta koska *Family* on tv-sarja, sen aiheuttama vastareaktiota ei voi edes verrata mihinkään romaaniin. Sarjan ensimmäinen osa sai toista miljoonaa katsojaa, ja yleisön palaute seurasi välittömästi. Vaikka vastaavaa romaania myytäisiin pelkästään Irlannissa toista miljoonaa kappaletta, palaute seuraisi vähitellen huomattavasti pidemmän ajan puitteissa. Vaikka Doylen romaaneja voikin pitää massat tai populaarikulttuuriin kuuluvina, *Family* on vielä enemmän massakulttuuria kuin mikään Doylen romaaneista. Sarjan suuri julkisuusarvo lisää entisestään tyyllillistä kontrastia Doylen romaaneihin nähden. Mikäli *Family* olisi kirjoitettu romaanimuotoon, Doylen kriittisyys ja tuomitsevaisuus ei ehkä olisi niin silmiinpistävä.

10. The Woman Who Walked Into Doors

10.1. Roddy Doyle ja naiset

*Paddy Clarke Ha Ha Ha*n menestyksen Doyle jätti työnsä opettajana ja siirtyi kokopäivätoimiseksi kirjailijaksi. Hänen työstään on tullut koko ajan intensiivisempää ja vakavampaa, eikä hän ole halunnut jäljitellä ensimmäisten romaaniensa menestyksestä tyyliä. Näyttää siltä, että Doyle haluaa ensisijaisesti kehittää itseään kirjailijana mutta myös testata romaanin diskurssin rajoja. *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* Doyle testasi taitojaan kertomalla tarinan kymmenvuotiaan pojan näkökulmasta. *The Woman Who Walked Into Doors*issa Doyle valitsee kertojaksi 38-vuotiaan naisen, joka 'kirjoittaa' oman tarinansa.

Doyle on aina kirjoittanut naisista: *The Commitments*issa Imelda Quirke oli juonen kannalta hallitseva hahmo. Hän piti *The Commitments*it koossa ja oli epäsuorasti vastuussa yhtyeen hajoamisesta ajettuaan Joey The Lips Faganin maanpakoon:

Now that jimmy thought of it, Imelda might have been holding The Commitments together. Derek fancied her. Deco fancied her. He was sure James fancied her. Now Dean fancied her too. He fancied her himself.
Imelda had soul. (124.)
 (...)

— I think I went a bit too far though.
How, like?
— I told him I though I was pregnint.
— GOOD JAYSIS!
Jimmy roared laughing.
— Yeh fuckin' didn't!
— I did, Jimmy. — Me others were late.
Jimmy fought back a redner.
— How long?
— A few days, a week nearly.
— Ah Jaysis! Imelda! — Poor Joey.
He laughed again.
— I didn't really think I was pregnant. I shouldn't o' done it. I just wanted to see wha' he'd do.
— He fucked off to America.
— I know, said Imelda. — The shi'e. (135–136.)

The Snapperin tarina kiertyi Sharonin raskauden ympärille. Sharon oli samalla tavalla voimakas nainen kuin Imelda Quirke tai *Familyn* Nicola. Imelda, Sharon ja Nicola ovat kuitenkin nuoria naisia. Rabbitten perheestä jäi kertomatta perheen äidin, Veronican tarina. Hän, kuten myös Paddy Clarcken äiti, on luku, joka puuttuu Doylen pienoisyhteiskunnasta. Doyle on myös käsitellyt miehen roolia laajasti *The Vanissa* ja *Paddy Clarke Ha Ha Hassa*. Naisen yhteiskunnalliseen asemaan hän ei ole kuitenkaan keskittynyt ennen *Familya*, erityisesti sen viimeistä osaa, joka oli kuvattu perheen äidin näkökulmasta. Asettamalla naisen kertojaksi Doyle siirtyy vielä vieraammalle alueelle kuin *Paddy Clarke Ha Ha Hassa*. Hänen kunnianhimensa kirjailijana on kasvanut ja se näkyy myös hänen tekstistään. Doyle on tehnyt Paulasta kirjallisesti hyvin lahjakkaan ja siksi hänen on mahdollista käyttää monimutkaisia rakenteita, vaikeita sanoja ja monimutkaisia symboleita.

*The Woman Who Walked Into Doors*issa Doyle hylkää lopullisesti rikkaan dialoginsa. Paulan tarina on sisäinen monologi, joka koostuu sarjasta Paulan kirjoittamia kertomuksia. *Paddy Clarke Ha Ha Ha* on periaatteessa Paddyn monologi mutta Doyle pyrkii rikastuttamaan tekstiä mahdollisimman paljon Paddyn dialogeilla isänsä, pikkuveljensä ja Kevinin kanssa. *The Woman Who Walked Into Doors*issa dialogi pääsee valloilleen oikeastaan yhdessä ainoassa kohtaauksessa, jossa Paula keskustelee sisartensa kanssa:

— *He was nice, she said. — He sang a lot, didn't he?*
 — *So did Hitler.*
 — *Ah stop, Carmel, will yeh, I said. — Is that the best you can do?*
 (...)

 — *It's not just Daddy, said Carmel. — All men are the same. Basically bastards.*
 — *Ah no, I said.*
I didn't know if I really disagreed with her; I wasn't sure. But Carmel said things too easily, and got away with them.
 — *They can't be.*
 — *They are, said Carmel. — Basically. I think.*
 — *Not really.*
 — *Yeah, said Carmel. — Even the nice ones.*
 (...)

 — *All men are not bastards, I said.*
 — *Name one that isn't, said Carmel.*
 — *Okay.*
 — *Off you go; come on.*
 — *Okay, I said. — Jesus, I think I'm drunk.*
 — *Don't start, said Carmel. — Name one. Go on.*
 — *Nicola's fella; Tony.*
 — *He's lovely, said Denise.*
 — *He's only a kid, said Carmel. — He'll learn.*
 — *He's lovely, I said. — Isn't he, Denise?*
 — *Yeah.*
 — *Robert Redford, I said.*
 — *Him! Said Carmel. — Did you see him in that last one? It was on the Movie Channel. He bought your woman for million dollars.*
 — *Indecent proposal, said Denise.*
 — *He was a right fuckin' creep in it anyway.*
 — *That wasn't him, I said. — He was only acting.*
 — *I wouldn't pay a tenner for that bitch. Who's that she's married to again?*
 — *Bruce Willis.*
 — *Now there's a bastard.*
 — *Charlo liked him.*
 — *Jesus. (56–58.)*

Vaikka esimerkin dialogi onkin lähellä esimerkiksi *Barrytown–trilogian* tyyliä, siinä näkyy silti selvästi mitkä osa-alueet Doylen dialogissa ovat muuttuneet: Henkilöt puhuvat slangin sijasta miltei kirjakieltä. Doyle ilmaisee miltei joka puheenvuorossa kuka puhuu (I said, Denise said, Carmel said). Aiemmin Doyle jätti puhujan kokonaan osoittamatta, tai teki sen hyvin minimaalisesti. Dialogi oli sujuvampaa, sen tunnelma lähenyi todellista keskustelutilannetta. Vaikka lukijalle saattoi jäädä epäselväksi kuka tietyt puheenvuorot sanoi, se ei haitannut kokonaistilanteen ymmärtämistä. Aivan viimeiset rivit esimerkistä ovat lähes *Barrytown–trilogian* tyyliä. Lukija ei tiedä, kuka sanoo *I wouldn't pay a tenner for that bitch*, mutta sillä ei ole merkitystä kokonaistilanteen kannalta.

10.2. Kirjailija, joka käveli päin symbolia

Kuvatessaan Paulan psykologiaa ja ylipäätään perheväkivallan olemusta Doyle liikkuu

pateettisuuden ja teräväkatseisuuden välisellä, hyvin hienolla rajalla. Toisinaan raja ylittyy liian helposti ja tekstistä tulee sekä epäuskottavaa että julistavaa. Sama ongelma on vaivannut feminististä kirjallisuutta viimeisen kahdenkymmen vuoden aikana, ei ainoastaan Irlannissa vaan kaikkialla. Esimerkiksi Alice Walker, Marge Piercy tai Pat Barker astuvat usein samaan pateettisuuden ansaan kuin Doyle *The Woman Who Walked Into Doors*issa aika ajoin.

Romaanin nimeen liittyy samanlainen jännite kuin *Paddy Clarke Ha Ha Hassa*. Joutuessaan romaanin loppupuolella sairaalaan Charlon pahoinpitelemänä, Paula valehtelee hoitajalle kävelleensä päin ovea ja alkaa kutsua itseään 'naiseksi, joka käveli päin ovia.' Paula on valehdellut itselleen ja muille koko elämänsä. Hän näkee usein sairaalan odotushuoneessa muita naisia, joilla myös on musta silmä tai haljennut huuli. Paula ei kuitenkaan suostu ymmärtämään asioiden todellista laitaa, vaan on kateellinen näille naisille, koska hän luulee, että he todella ovat kävelleet päin ovea tai kompastuneet portaissa. Paulan hahmossa Doyle yhdistää itsetpetoksen, häpeän, syyllisyyden ja itseinhon tunteet. Mutta Paula ei ole ainoa, joka kieltäytyy näkemästä ongelmaa. Doyle tuo esiin *Family*sta tutun asenteen, kun hoitajat ja lääkärit eivät puutu tilanteeseen millään tavalla. Paulan isä tai äiti ei sano mitään ja ylipäätään koko yhteisö kieltäytyy tunnustamasta perheväkivaltaa.

Ovi edustaa *The Woman Who Walked Into Doors*issa pahoinpideltyjen naisten vakioiselitystä lääkäreilleen. Sillä on kuitenkin romaanissa myös syvempi symbolinen merkitys. Heti romaanin alussa Paula näkee oven pelottavana objektina, joka edustaa ainoastaan huonoja asioita:

The new bell was a nice bing-bong one but it made no difference. I still died a bit whenever someone rang it. The Guards looking for Charlo, teachers looking for John Paul, men looking for money. It's hard to hide in a house full of kids, to pretend there's no one there. Bing-bong. Only bad news came through that door; my sister, my daddy, John Paul, Charlo. Bing-bong. (2.)

Ovi rajoittaa Paulan vapautta ja sen jälkeen kun Paula ajaa Charlon ulos talosta, siitä tulee symboli Paulan alueen rajalle: *I couldn't go through the door, so I fucked him through it instead* (214). Kirjan lopussa Paula on puoliksi ulkona, puoliksi sisällä – kuten Charlo roikkuessaan kuolleen pakoauton ovesta – kuvaten rooliaan perheen äitinä, joka ei pääse eroon alkoholista. Tällaiset monimutkaiset symbolit ovat täysin vieraita Doylen aiemmille teksteille. Hän itse perustelee symboleiden käyttöä Paulan kirjallisel-

la valmiudella (Doyle 1997a). Se, että Paula todellakin kirjoittaa, eikä vain kerro tarinaansa, on sellainen metanarratiivinen elementti, joka on Doylelle uusi. Doyle viittaa Paulan kirjoitusprosessiin useita kertoja romaanin aikana:

It kills me writing that and reading it – I could never afford good shoes for my kids. (10.)

I choose one word and end up telling a different story. I end up making it up instead of just telling it. (184.)

Narratiivisten piirteiden ohella myös *The Woman Who Walked Into Doors*in ulkoasu on erilainen kuin Doylen aiemmissa romaaneissa. Teksti on jaettu aiemmista romaaneista poiketen numeroituihin lukuihin ja Doyle käyttää paljon typografisia tyylikeinoja, kuten kursiivia ja sulkumerkkejä, osoittamaan diskurssin eri tasoja. Kaikki Doylen käyttämät tyylikeinot vetävät lukijan huomion narratiivista pois päin, kohti tekstiä itseään, romaanin tekstuaalisuuteen, sen asemaan kirjoitettuna dokumenttina. Eniten huomiota herättää Doylen ratkaisu kirjoittaa romaani kolmessa eri aikatasossa. Romaani tapahtuu vuosi sen jälkeen kun Paula on ajanut Charlton ulos. Doyle käyttää takautumia kahdessa eri tasossa: Paula kertoo samaan aikaan tarinaa lapsuudestaan ja *Family*in tapahtumien ajasta. Kaikki uudet, Doylen kirjallista kykenevyyttä osoittavat piirteet tekevät luultavasti hänestä tutkijoiden silmissä paremman kirjailijan. Toisaalta ne ovat piirteitä, jotka liittävät Doylen suureen 'taitavien' kirjailijoiden massaan. Vaikka *Barrytown-trilogia* ei olisikaan perinteisen kirjallisuuden tutkimuksen kannalta antoisa kokonaisuus, se on lukijan kannalta teos, joka ei huku massaan. *Barrytown-trilogiassa* oli omaleimaisuutta, joka ei sopinut irlantilaisen kirjallisuuden traditioon. *The Woman Who Walked Into Doors*issa omaleimaisuus on väistynyt taiteellisesti arvostettavien piirteiden tieltä.

10.3. Kriittisestä raadolliseen

The Woman Who Walked Into Doors on jatkoa Doylen 'tutkimustyölle' irlantilaisten perheiden muutoksista mutta se on myös osallistumista Irlannissa 1980-luvulta alkaneeseen keskusteluun naisen asemasta. Koska se on miehen kirjoittama, se on väistämättä erilainen kuin 'tavalliset' naisten kirjoittamat tekstit samasta aiheesta. Ensivaikutelma on, että Paulan kirjoittama narratiivi on kuin analyysi terrorismista. Paula paljastuu vieraantuneeksi naiseksi, jolla on paha alkoholiongelma ja joka on kärsinyt perheväkivallasta koko avioliittonsa ajan. Vaikka Paulan hahmo vaikuttaa sääliänsä, narratiivin edetessä käy kuitenkin ilmi, että hän on nainen joka ainakin yrittää elää itsenäisesti. Paula näyttää haluavan tulla samalla tavalla riippumattomaksi kuin *The Snapper*in

Sharon. Sharonin hahmo on kuitenkin psykologisesti köyhä ja karkealla tavalla viimeistelemätön, lisäksi hän pysyy selkeämmin fiktion kehyksissä kuin Paula. Paula on psykologisesti viimeistelty kompleksinen hahmo. Hänkään ei usko yhteiskunnan käytäntöihin mutta ei hyökkää niitä vastaan samalla tavalla kuin Sharon. Siinä missä Sharon toimii suoraviivaisesti Paula miettii asioita ja kenties haluaisi toimia samalla tavalla kuin Sharon. Sharon on naiivi hahmo, hänellä ei ole heikkouksia vaan hän kykenee koko ajan, yhteisön tuottamista paineista huolimatta, hallitsemaan itseään ja omaa tarinaansa. Paula murtuu sosiaalisen paineen alla ja hänestä tulee tyypillinen alkoholisti, joka ei kykene kontrolloimaan itseään. Hän valehtelee itselleen ja yrittää koko ajan päästä tarinansa herraksi. Kyse ei kuitenkaan ole siitä, että Doyle hylkäisi traditionaalisen itsenäisen naisen hahmon. Hän paremminkin pyrkii siirtämään fiktiivisen hahmon reaali maailmaan.

Charlo on vielä *Family*ssa suhteellisen harmiton pikkurikollinen, joka lähinnä varastelee kaikenlaista tavaraa koiranpennuista videonauhureihin. *The Woman Who Walked Into Doors*ssa hänestä on tullut murhamies. Ennen kuin tulee itse ammutuksi, hän pahoinpitelee ja lopulta ampuu haulikolla kuoliaaksi viattoman vanhan naisen. Periaatteessa Charlton muutos on ennalta arvattavissa, koska Doyle pyrkii muutenkin koko ajan kohti vaikuttavampaa ja dramaattisempaa tyyliä. Esimerkiksi John Paul oli vielä *Family*ssa kuriton pikkupoika, joka opetteli käyttämään alkoholia. *The Woman Who Walked Into Doors*ssa hän ei enää asu kotona, eikä Paula tiedä missä hän on:

He is sixteen. I don't know where he is. He was squatting in some flats in town but I don't think he's there now. He never comes near me. Nobody talks to me about him. I never mention him to anyone. I have a reason to believe that he's a drug addict. He has robbed my mother more than once. A druggie. He never comes here; he knows there's nothing. Heroin. (86.)

The Vanissa John Paulia pari vuotta vanhempi Leslie oli karannut kotoa pikkurikosten takia, eivätkä hänen vanhempansa tienneet missä hän on. Vaikka John Paul on periaatteessa samanlainen hahmo kuin Leslie, Doyle esittää John Paulin piirteet paljon raadollisempana. Vaikka Rabbittet eivät voi tietää onko Leslie narkomaani vai ei, Doyle näyttää hänet kuitenkin jollain tavalla miellyttävässä valossa. *The Woman Who Walked Into Doors* eroaa jopa *Family*sta raadollisuudessaan. Varsinkin väkivallan Doyle esittää *Family*yn verrattuna paljon brutaalimmin.

10.4. Dublin itseisarvona

Vaikka *The Woman Who Walked Into Doors*ssa on paljon uusia piirteitä Doylen aiem-

piin töihin nähden, jotain on kuitenkin säilynyt: Dublin (tai Barrytown) on ollut aina Doylelle itseisarvo. Hän on kuluttanut paljon energiaa kuvataksaan kaupunkia niin tarkasti kuin mahdollista. Pikkutarkan kaupunkikuvansa ansiosta Doylen tekstit ovat sitoutuneet irlantilaisuuteen sekä kulttuurisesti että sosiaalisesti. *The Woman Who Walked into Doors*issa Dublin on edelleen voimakkaasti mukana, mutta Doyle esittää viittaukset kaupunkiin aiempaa peitetymmin, kuin ohimennen. Usein viittaukset kaupunkikuvaan on piilotettu dialogeihin tai kerrontaan, jotka käsittelevät aivan muita asioita:

He was elegant. So was Charlo. I've always liked elegance, from the very start. Elegance in a man is a very rare thing, in an irishman anyway, and especially in Dublin. Not so much the clothes, but the way they're worn. I've never liked really flashy clothes; that's not elegance. It's the way the clothes are worn, if they're clean and match, if they fit properly. (73.)

Doylelle tyypilliseen tapaan *The Woman Who Walked Into Doors*issa on paljon pienimuotoisia ajankuvauksia:

— *What was my da wearin'?*
 — *A stolen bomber jacket I said.*
 — *Stolen?*
 — *Yeah. And Wrangler parallels.*
 — *Parallels?*
 — *Yep.*
 — *What're they?*
 — *'They'.*
I drew her a pair on a piece of paper.
 — *What colour was the jacket?*
 — *Black.*
 — *You've got a great memory.*
 — *It's easy to remember black, I said — All the bomber jackets were black.*
 — *Black's nice.*
 — *Yeah. Not all black though. You need a bit of colour.*
 — *What about his shoes? She said.*
 — *Black as well.*
 — *What type?*
 — *Loafers.*
 — *Jesus!*
She laughed.
 — *With the tassels on them?*
 — *Yeah. (51–52.)*

Yksityiskohdat aikakauden ilmiöistä toimivat Doylen tekstissä kolmessa tehtävässä: Ensinnäkin ne tuovat tekstiin humoristisen elementin. Toisaalta ne käsittelevät usein spesifisti irlantilaisia ilmiöitä, joilla Doyle tekee pesäeron kansainväliseen kulttuuriin. Kolmanneksi ne ovat piirteitä, joista lukija pystyy päättämään mitä aikakautta eletään.

*The Woman Who Walked Into Doors*in pienet yksityiskohdat eivät ole samalla tavalla irlantilaisia, kuten aiemmissa romaaneissa. Paremminkin ne ovat aikakauden kansainväliseen nuorisokulttuuriin kuuluvia, esimerkiksi lentäjäntakkeja ja Wranglereita ovat ol-

leet nuorison asusteita kuvattuna aikana kaikkialla länsimaissa. *The Woman Who Walked Into Doors* liittyy kansainväliseen kulttuuriin myös psykologisen ulottuvuutensa kautta. Kuvatessaan Paulaa Doyle liikkuu samalla yleisellä tasolla kuin kuvatessaan Paddy Clarken kasvuprosessia. Jos Paddy Clarken kehitys on kuin kasvatustieteen oppikirjasta, niin Paulan kehitys on vastaavasti kuin psykologian oppikirjasta.

Huolimatta *The Woman Who Walked Into Doors*in vakavahenkisyydestä, kirja ei ole niin sentimentaalinen kuin *Paddy Clarke Ha Ha Ha*. Oikeastaan vasta kirjan loppupuolella on ensimmäinen kohtaus, jossa Paula kokee samankaltaista kaipausta kuin Paddy Clarke. Paulan kaipausta ei kuitenkaan kohdistu menneeseen tai katoavaan, kuten Paddylla, vaan paremminkin sellaiseen, johon hänellä ei ikinä ollut mahdollisuutta; tai sellaiseen, jonka olemassaolosta hän ei edes tiennyt:

The sea was behind the house. I couldn't see it from where I stood. All the houses blocked it; the row of little bungalows keeping the view for themselves — they'd have paid for it. I imagined him looking out at the sea and the island, sitting back in a nice chair. A big window in front of him. Did it make him feel any better? Lambay Island It really was a lovely place to live. (145.)

Romaanin loppu on tyypillistä Doylea. Hän ei kerro kuinka Paulalle lopulta käy, vaan antaa lukijalle täydet valtuudet päättää Paulan kohtalosta. Myös romaanin alkupuolella on muutamia hetkiä, jolloin lukijalla on mahdollisuus muodostaa mielipiteitä ja tehdä valintoja: Jossain vaiheessa Paula saa keskenmenon Charlon pahoinpitelyn seurauksena. Paula ei kommentoi tapahtunutta muuten kuin sanomalla *Her name is Sally* (203). Kohtauksessa Doyle antaa lukijalle melko suuret valtuudet, koska hän jättää miltei väistämättä eteen tulevan tilanteen analyysin lukijan tehtäväksi.

10.5. Nainen, joka käveli ulos 'Familysta'

The Woman Who Walked Into Doors on suurimmaksi osaksi *Familyn* viimeisen osan uudelleen kirjoittamista. *Family* ja *The Woman Who Walked Into Doors* jakavat useita kohtauksia keskenään ja Doyle on upottanut Paulan episodin kokonaisuudessaan romaaniin. *The Woman Who Walked Into Doors* ei kuitenkaan ole täysin sama tarina kuin *Family* vaan se on kerrottu vuosi *Familyn* tapahtumien jälkeen. Romaanin alussa Paula saa kuulla, että hänen miehensä Charlo on kuollut murhattuaan ensin viattoman naisen. Paula ja Charlo ovat asuneet erillään vuoden verran, eikä Paula ole nähnyt Charloa koko aikana. Mutta hän on kuitenkin osannut odottaa, että jotain tapahtuu. Kun jotain sitten todella tapahtuu Paula ryhtyy kertomaan omaa tarinaansa lapsuudesta asti.

Doyle sanoo, että hänelle yksi syy *The Woman Who Walked Into Doors*in kirjoittamiseen oli halu antaa vastaus monille ihmisille, jotka *Familyn* jälkeen kysyivät miksi Paula ylipäättään meni naimisiin Charlon kanssa; tai miksei hän jättänyt Charloa heti kun huomasi millainen tämä on (Doyle 1997b). Tällaiset näkemykset ovat hyvin yksinkertaistettuja näkemyksiä perheväkivallasta, eikä niihin pysty vastaamaan yksiselitteisesti. Siinä mielessä on perusteltua, että Doyle kirjoittaa uudelleen Paulan osuuden *Family*sta ja yrittää osoittaa kuinka kompleksisia suhteet perheen sisällä ovat. Toisaalta tuntuu kummalliselta, että Doyle ryhtyy selittelemään aiempia töitään ja mahdollisesti sitä kautta sulkee lopullisesti *Family*ssa avoimiksi jääneet kysymykset. Vaikka *Family* tv-sarjana toikin jotain uutta Irlannin kulttuuriin, se ei ole välttämättä niin elinvoimainen tarina, että sille kannattaisi kehitellä jatkoa – toisin kuin esimerkiksi kertomukselle Rabbitten perheestä.

Jos Doyle todella haluaa tarjota yleisölle vastauksia avoimiksi jääneisiin kysymyksiin, hänen tarjoamansa vastaukset ovat ennalta odotettavia. On esimerkiksi itsestään selvää, että Paula tuntee vetoa mieheen, joka ei edes ylittäisi katua miellyttääkseen jotain. Alussa Paula tuntee Charloa kohtaan lähinnä seksuaalista vetovoimaa ja selittää kiinnostumisensa sillä:

So I had my identikit of him before I ever saw him; a brown-eyed ride with scars and a record and his mickey thrown over his shoulder. That was how I saw him and that was exactly what I got. (23.)

Romaanissa Doyle antaa ensin pieniä vihjeitä perheväkivallasta, sitten määrittelee väkivallan ilmenemismuodot, kuvaa niitä, toistaen miltei identtisiä kohtauksia yhä uudelleen, ja lopulta selittää koko skeeman. Doyle analysoi laajasti perheväkivallasta kärsivän naisen psykologiaa. On vaikea sanoa kuinka oikeassa Doyle on kuvatessaan psykologisia toimintamalleja mutta hyvin uskottava hän ainakin on. Charlon käyttäytymismallien selittämiseen Doyle ei uhraa läheskään yhtä paljon vaivaa. Ainoa selitys Charlon väkivaltaisuuksille tuntuu olevan: 'Hän tekee niin, koska hän voi tehdä niin. Hänellä on riittävästi valtaa ja voimaa.'

Romaanin loppuratkaisu on lainattu miltei sanasta sanaan *Familyn* kolmannesta episodista. Paula ja Nicola hakkaavat Charlon ja heittävät hänet ulos talosta. Ainoastaan radion kanssa käyty ironinen dialogi jää puuttumaan, mutta Doyle sisällyttää loppukoh-

taukseen toisenlaista ironiaa. Paistinpannu, jolla Paula Charloa lyö, on lahja Charlon äidiltä, Gertilta. Gert on massiivinen ja mahtava hahmo, jota Paula pelkää suunnattomasti. Kun Gert kattaa iltapäiväteen, Paula kuvaa toimitusta kuin sotilaallista operaatiota:

*When she'd finished pilling the sandwiches – they were like a block of flats – she held them down like they were trying to escape and sliced through them with one lunge of bread knife
(...)
She had the teapot now. She came towards me. For a second I thought she was going to skull me with it. (65–67.)*

Aivan viimeisiin riveihin asti Doylen ironia ei kestä. Ajettuaan Charlon ulos Paula ja Nicola käyvät seuraavan vuoropuhelun:

*— What now?, said Nicola.
— God knows, I said. — But one thing's for certain. He's not coming back in here again. Her face said it: she'd heard it before.
— He's not, I said. — I'll bet you a tenner.
— Okay, said Nicola.
It was a great feeling for a while. I'd done something good. (225.)*

Paulan ja Nicolan vuoropuhelu on sinällään aivan normaali, mutta se muuttuu pateettiseksi, kun Doyle toistaa täsmälleen saman dialogin seuraavalla, eli romaanin viimeisellä sivulla.

Päätäntö

Belfastilainen kirjailija Robert McLiam on sanonut:

*Me irlantilaiset olemme kauheita valehtelijoita. Ajattele nyt vaikka Seamus Heaneyta. Hänen säkeidensä mukaan meillä ei ole televisioita, ei radioita, ei tietokoneita – ei mitään.
(...)
[N]iin kauan kuin esimerkiksi James Joyce eli, hänet torjuttiin Irlannissa, eikä häntä siedetty. Kun Joyce kuoli, Dubliniin ilmestyi kasapäin pubeja, jotka nimettiin Joycen mukaan. “Ne olivat sellaisia pubeja, joita Joyce ei olisi puolestaan sietänyt.”
(...)
Entä Riverdance? Aittoa irlantilaista kansantanssiako? “Valehtelua taas, koko homma keksittiin vasta viisi vuotta sitten.” (Petäjä, 1998.)*

McLiamin näkemys on itsetietoisesti provosoiva, mutta se on aika lähellä totuutta. Irlantilaiseen kirjallisuuteen on muodostunut 1800-luvulta lähtien romanttinen traditio, josta pidetään vieläkin kynsin hampain kiinni. Seamus Heaneyn kaltaisia ‘valehtelijoita’ arvostetaan, koska he antavat Irlannista sellaisen kuvan, joka miellyttää kirjallisuustutkijoita. Roddy Doyle on kirjailija, joka ei kuulu tähän traditioon. Hänen ensimmäiset romaaninsa sotivat ‘rehellisyydellään’ konservatiivisia näkemyksiä vastaan, ja Doyle pyrkii tietoisesti välttämään traditiota. Esimerkiksi Doylen uusin romaani on sitä vastoin hyvin konservatiivinen, tekijäkeskeinen teos, jossa Doyle pyrkii kohti sitä staattista ku-

vaa, joka irlannin kirjallisuudesta on ollut vallalla viime vuosisadan lopulta.

Doynen ensimmäisessä romaanissa populaarikulttuurin piirteet tulevat selvästi ilmi. Nuorisokulttuuri ei ole ainoastaan romaanin yksi teema, vaan se määrittelee fiktiivisen maailman, johon narratiivi sijoittuu. Tarinan luonne olisi täysin erilainen, jos se olisi sijoitettu esimerkiksi *Familyn* maailmaan. Gerry Smyth (1997) kiinnitti huomiota siihen, miten irlantilaisessa romaanikirjallisuudessa antropologia ja fiktio pyrkivät sekoittumaan. *The Commitments*issa on kyse hieman samankaltaisesta ilmiöstä: Doyle sekoittaa fiktion ja yhteiskunnan pintarakenteen. *The Commitments*issa tämä ei ole kuitenkaan ongelma, vaan paremminkin rikkaus, joka rikkoo tradition asettamat odotusarvot. Doyle tuo romaanissa esiin kaikille tutun 'todellisen' nuorisokulttuurin, joten romaani kytkeytyy melkein automaattisesti lukijan kokemuksiin omasta ympäristöstään. Kulttuurimaisema, johon *The Commitments* sijoittuu, on universaali ja epäintellektuellilla tavalla viehättävä. *The Commitments*in jälkeen Doyle ei enää pysty käyttämään populaarikulttuuria yhtä tehokkaasti, vaan siitä tulee paremminkin yksi teema muiden joukkoon.

T. S. Eliot on sanonut: *There can only be one English literature ... there cannot be British literature, or American literature.* Kun tätä ajatuskulkua jatketaan päädytään johtopäätökseen, ettei voi olla myöskään englanninkielistä irlantilaista kirjallisuutta. *Barrytown-trilogiassa* irlantilaisuutta ilmentää Doynen pyrkimys kohti puhekieltä. Doynen käyttämä kieli on pohjois-Dublinin työväenluokan slangia, joten romaania voisi periaatteessa pitää 'irlantilaisena.' Toisaalta Doynen käyttämä kieli on tyypillistä ainoastaan Dublinissa, joten olisi korrektia puhua paremminkin dublinilaisuudesta kuin irlantilaisuudesta. Riittääkö sitten kieli tekemään romaanista kansallisen? Miten esimerkiksi ulkomainen lukija pystyy omaksumaan romaanissa olevan paikallisen elementin, ellei pysty tunnistamaan käytetyn kielen vivahteita? Kielen tarjoama suoja kansainvälisyyttä vastaan häviää viimeistään käännöstyössä.

Kielen lisäksi kansallisuus tulee Doylella ilmi spesifisti irlantilaisissa yksityiskohdissa. Varsinkin *Barrytown-trilogiassa* Doyle käyttää yksityiskohtia taitavasti, hän pystyy 'piilottamaan' ne tekstiinsä siten, että ne antavat tietyn paikallisen vivahteen. Myöhemmissä romaaneissa, erityisesti *Paddy Clarke Ha Ha Hassa*, yksityiskohdista tulee Doylelle teennäinen itseisarvo. Hän korostaa niiden merkitystä ja romaanista tulee entistä selvemmin kaksijakoinen: toisella puolella on kansallisuuden ja toisella kansainvä-

lisyyden diskurssi.

Ensimmäisissä romaaneissaan Doyle pystyi luomaan henkilöahmoja, jotka eivät sopineet lukijan ennako-odotuksiin. Esimerkiksi *The Commitments*in Jimmy Jr ja varsinkin Joey The Lips olivat tuoreita hahmoja ja hyökkäsivät kirjallisuuden traditiota vastaan. Doylen henkilöt muuttuvat kuitenkin nopesti: Paddy Clarke tai *The Woman Who Walked Into Doors*in Paula Spencer ovat hahmoja, jotka eivät tuo mitään uutta kirjallisuuden traditioon. Varsinkin Paddy Clarke saa lukijan sanomaan helposti “Tämä kirja kertoo minusta.” Samalla kun Doylen henkilöt rikastuvat psykologisesti, he muuttuvat stereotyyppisiksi. Henkilöahmojen muutos liittyy kansainvälisyyden tai universaalien käsitteisiin. Universaalit henkilöahmot ovat yksi perustelu sille, että Doylen kohdalla voidaan puhua kansallisen kirjallisuuden myytistä. Doylen teoksissa raja kansallisen ja kansainvälisen välillä on niin häilyvä, ettei ole perusteltua puhua irlantilaisuudesta. ‘Kansallisuus’ vaikuttaa illusoriselta konstruktiolta, jolle haetaan oikeutusta kokonaisuuden kannalta toisarvoisista seikoista, kuten Doylen tavasta viljellä dublinilaisia sanontoja.

Doyle ilmentää tekstinsä suhdetta yhteiskuntaan miltei yksinomaan henkilöidensä kokemusmaailman kautta. Hän ei kuvaile yhteiskunnan tilaa tai ympäristöään kertojan ominaisuudessa juuri ollenkaan, vaan jättää kuvailun henkilöidensä tehtäväksi. Vaikka Doyle yrittääkin piilottaa omat näkemyksensä henkilöidensä taakse, ne ovat silti selvästi löydettävissä tekstistä. Kahdessa ensimmäisessä romaanissa Doylen suhde luokkayhteiskuntaan on humoristinen, kuvaileva, liberaali ja ennen kaikkea kriittinen. *The Vannissa*, *Paddy Clarke Ha Ha Hassa* ja erityisesti *Family*ssa ja *The Woman Who Walked Into Doors*issa hän ei enää tyydy ainoastaan kuvailemaan. Doylesta kehittyy teos teoksesta yhä vakavampi kirjailija ja teokset sijoittuvat vähitellen osaksi kriittistä diskurssia: Paddy Clarcken melankolinen tapa hahmottaa ympäristöään on vain yksi osoitus Doylen asenteen muuttumisesta. ‘Reaalimaailmaan’ sijoittuvat *Family* ja *The Woman Who Walked Into Doors* merkitsevät lopullista muutosta Doylen kirjailijakuvassa. Hän suhtautuu kriittisesti luokkayhteiskuntaan, erityisesti sen ongelmiin; hänen tekstinsä muuttuu kuvailevan sijasta julistavaksi, provosoivaksi, pateettiseksi, ja hän pyrkii vaikuttamaan poliittisesti. Doylen kriittinen tyyli tuo hänet kohti traditiota. Kriittisillä näkemyksillään hän tuo teoksiinsa sen kirjallisuuden kaanoniin oikeuttavan legitimitetin, joka puuttuu *The Commitments*ista ja *The Snapper*ista.

Saatavilla olleen materiaalin vähyys kuvastaa tutkielman suurinta vaikeutta: Koska *Barrytown-trilogian* kaltaista kirjallisuutta ei ole tutkittu, tarvittavat vertailukohdat puuttuvat. Kirjallisuustutkimuksen traditio on siinä mielessä kieroutunut, että *Barrytown-trilogiaa* on ‘pakko’ verrata Irlannin kirjallisuuden klassikoihin, vaikka esimerkiksi vertaaminen James Joyceen ei ole millään tavalla perusteltua. Mahdollisen jatkotutkimuksen osalta olisikin mielekästä tutkia *Barrytown-trilogiaa* irrallaan kirjallisuuden traditioista, vertaamalla sitä esimerkiksi elokuvaan. Perinteisen kirjallisuustutkimuksen unohtaminen olisi perusteltua siinä mielessä, että esimerkiksi elokuvan tutkimuksessa uskalletaan ottaa riskejä, eikä uusia töitä välttämättä verrata aina alan klassikoihin. Toinen mielenkiintoinen tutkimuskohde olisi perehtyä yksityiskohtaisemmin niihin syihin, miksi Doyleen rooli kirjailijana, erityisesti hänen näkemyksensä luokkayhteiskunnasta, on muuttunut niin radikaalisti. Aihetta olisi mahdollista lähestyä esimerkiksi pohtimalla kirjailijan ‘oikeutta’ työskennellä irrallaan traditiosta eli toisin sanoen kyseenalaistaa traditiota rikkovan kirjallisuuden olemassaolo.

Doyle ei ole niin radikaali tutkimuskohde kuin *Barrytown-trilogian* perusteella voisi olettaa. Hänen uusimmat työnsä edustavat tiettyä pysyvyyttä, joka on ominaista Irlannin kirjallisuudelle. Ne ovat konservatiivisia muotonsa, narratiivinsa ja teemojensa puolesta; samalla myös Doyleen rooli kirjailijana on muuttunut ‘radikaalista’ traditionaaliseksi. Doyle on viimeistään *The Woman Who Walked Into Doors*issa osoittanut todeksi sen, mitä *Independentin* kriitikko Jasper Rees arveli *Familysta* kirjoittamassaan arvostelussa:

Taking the Ha, Ha, Ha out of Roddy Doyle.

PRIMÄÄRILÄHTEET

Doyle, Roddy: *Roddy Doyle at Home*. Interview. *Eye Weekly*. Toronto's arts newspaper. February 6 1992.

Doyle, Roddy: *The Barrytown Trilogy. The Commitments. The Snapper. The Van*. Minerva Edition. London: Mandarin Paperbacks, 1993. (*The Commitments* first published in London: William Heineman Ltd., 1988. *The Snapper* first published in London: Martin Secker & Warburg Ltd., 1990. *The Van* first published in London: Martin Secker & Warburg Ltd., 1991.)

Doyle, Roddy: *Paddy Clarke Ha Ha Ha*. London: Martin Secker & Warburg Ltd., 1993.

Doyle, Roddy: *The Woman Who Walked into Doors*. London: Jonathan Cape, 1996.

Doyle, Roddy: *Interview with Roddy Doyle* in Smyth, Gerry: *The Novel & the Nation. Studies in the New Irish Fiction*. London: Pluto Press, 1997a. 98–112.

Doyle, Roddy: *Face to Face. Sir Jeremy Isaacs talks to Roddy Doyle*. Interview with Sir Jeremy Isaacs. BBC Prime, 17.3.1997b.

LÄHTEET

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1989 (1983).
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. London: Verso, 1994 (1991).
- Bahtin, Mihail: An Essay on M. Holquist (ed.): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 7.
- Bolger, Dermot (ed.): *Invisible Cities – The New Dubliners: A Journey Through Unofficial Dublin*. Dublin: Raven Arts Press, 1991.
- Bolger, Dermot: “Editor’s Introduction.” *The Picador Book of Irish Contemporary Fiction*. London: Pan Book Limited, 1993. vii-xxvi.
- Borrill, Rachell: “British critics surprised at Irish uproar over ‘Family.’” *The Irish Times* 10.5.1994.
- Boyce, D. G: “Separatism and the Irish Nationalist Tradition” in Williams, Colin H. (ed.): *National Separatism*. University of Wales Press, 1982.
- Breen, Richard, Demian F. Hannan, David b. Rottman & Christopher T. Whelan: *Understanding Contemporary Ireland: State, Class, and Development in the Republic of Ireland*. Dublin: Gill and Macillan, 1990.
- Brophy, Eanna 1994 : “Family gives Glenroe KO.” *Sunday Post* 15.5.1994.
- Brown, Terence: *Ireland. A Social and Cultural History 1922 – 1985*. London: Fontana Press, 1985.
- Budgen, Frank: *James Joyce and the Making of ‘Ulysses’*. Oxford: Oxford University Press, 1972 (1934).

- Bunreacht na hÉireann (Constitution of Ireland)*. Dublin: Stationery Office, 1937.
- Corcoran, Neil: *After Yeats and Joyce. Reading Modern Irish Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Coulter, Carol: "Excuse me, it does happen, and worse." *The Irish Times* 7.5.1994.
- Curtis, E. and R. B. MacDowell: *Irish Historical Documents 1172-1926*. London: 1966.
- Dallat, C. L: "After the censor had gone — The rise of the novel as a critique of de Valera's Ireland." *TLS* september 27, 1996. 21.
- Deane, Seamus (ed): *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Derry: Field Day Publications, 1991.
- Donoghue, Denis: "Another Country" A Review of *Paddy Clarke Ha Ha Ha* in *The New York Review of Books*. February 3, 1994 VOLUME XLI, Number 3. 3–5.
- Gibbons, Luke: *Transformations in Irish Culture*. Cork: Cork University Press, 1996.
- Glacken, Brendan: "Rediscovering dramatic flair." A review of *Family* in *The Irish Times* 7.5.1994.
- Gwynn, Stephen: *John Redmond's Last Years*. London: 1919.
- J. G. Herder: *Outlines of a Philosophy of the History of Man*. Trans. T. Churchill London: Johnson, 1800.
- Hobsbawm, Eric: "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914" in Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (ed.): *The Invention of Tradition*. Canto edition. Cambridge: University Press, 1994 (1983). 263-307.
- Jeffares, A. Norman: *Anglo-Irish Literature*. London: The MacMillan Press Ltd, 1982.

Karismo, Anna: "Epäilyt kelttikansan alkuperästä saivat skottien veren kuohumaan." *Helsingin Sanomat*, 8.3.1998.

Kaunistmaa, Pekka: "Mennyt ja Me — Historialliset kertomukset ja kansallinen identiteetti." *Kulttuuritutkimus* 3 1995. 3–14.

Leerssen, Joep: "Over nationale identiteit." *Theoretische geschiedenis*. 4 1988. 417–430.

Longley, Edna: *The Living Stream — Literature & Revisionism in Ireland*. Newcastle: Bloodaxe Books Ltd., 1994.

Kiberd, Declan: "Darling of the Brits. Not" A review of *Paddy Clarke Ha Ha Ha* in the *Irish Literary Supplement*, Spring 1994. 23–24.

MacAnna, Ferdia: "The Dublin Renaissance." *The Irish Review*, 10/Spring 1991. 14–30.

McCormack, W. J: *The battle of the books: two decades of Irish cultural debate*. The Lilliput Press, 1986.

Messenger, John C: "Man of Aran Revisited: An Anthropological Critique", *University Review* 3.9 1996. 16.

O'Connor, Joe: "Exploring the Heart's Deepest Places." A review of *Paddy Clarke Ha Ha Ha* in *The Irish Times*, May 22, 1993, Weekend 8.

O'Toole, Fintan: "Introduction: On the Frontier" in Dermot Bolger: *A Dublin Quartet*. London: Penguin, 1992 . 1.

Petäjä, Jukka: "Olemme kauheita valehtelijoita." *Helsingin Sanomat* 3.4.1998.

Ritzer, George: "The McDonaldization of Society", *Journal of American Culture*, 6 1983. 100-107.

Smyth, Gerry: *The Novel & the Nation. Studies in the New Irish Fiction*. London: Pluto Press, 1997.

Vainonen, Jyrki: "Pitäjänkertomus jalosta villistä ja suomutosta", *Synteesi* 1/1995. 36–46.

Vance, Norman: *Irish Literature: A Social History. Tradition, identity and difference*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Family. Dir. Michael Winterbottom. Perf. Sean McGinley, Ger Ryan, Neili Conroy, Barry Ward. BBC/RTE, 1994.

The Commitments. Dir. Alan Parker. Perf. Robert Arkins, Angelina Ball, Johnny Murphy, Colm Meaney, Dave Finnegan. Beacon Communications, 1991.

The Snapper. Dir. Stephen Frears. Perf. Tina Kellegher, Colm Meaney, Ruth McCabe, Karen Woodley, Pat Laffan, BBC, 1993.

The Van. Dir. Stephen Frears. Perf. Colm Meaney, Donald O'Kelly, Caroline Rothwell, Ger Ryan. 20th Century Fox Film, 1996.