

<http://www.jyu.fi/library/tutkielmat/620/>

**1980-luku ja sen murros
viiden suomalaisen naiskirjailijan
romaanien tematiikassa ja kerronnassa**

**Pro gradu - tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa**

1997

Laura Kuitunen

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Kirjallisuus
Tekijä Kuitunen, Laura Maija	
Työn nimi 1980-luku ja sen murros viiden suomalaisen naiskirjailijan romaanien tematiikassa ja kerronnassa	
Oppiaine Kotimainen kirjallisuus	Työn laji Pro gradu
Aika 3.11.1997	Sivumäärä 95
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan 1980-luvun ilmenemistä ja murrosta viiden suomalaisen naiskirjailijan (Päivi Alasalmi, Pirjo Hassinen, Eve Hietamies, Anna-Leena Härkönen ja Anja Kauranen) romaaneissa. Kultakin kirjailijalta on valittu yksi vuosina 1981–1991 ilmestynyt romaani. Tutkielmassa tarkastellaan romaanien piirteitä tematiikassa ja kerronnassa. Piirteiden tarkastelussa apuna käytetään Wittgensteinin perheyhtäläisyyksiä. Tematiikan tutkimuksessa lähtökohta on 1980-luvun yhteiskunta. Kerronnallisten piirteiden tarkastelussa välineenä toimii narratologia. Romaaneista löytyy runsaasti yhteisiä piirteitä: tematiikassa tällaisia ovat voimakas seksuaalisuuden käsittely, naispäähenkilöiden runsaat miessuhteet, ongelmalliset suhteet vanhempiin, individualismi ja sisäkkäistarinat. Myös teosten kerronnassa on yhteisiä piirteitä, mutta kerronnassa löytyy enemmän eroavuuksia kuin tematiikassa. Olennaista on huomata, että tematiikasta välittyvä raju naiskuva osoitetaan kerronnan keinoin ironisoiduksi, jolloin naiskuva ei olekaan enää raju. Kerronnan ironisia piirteitä löytyy Hietamiehen teosta lukuunottamatta kaikista romaaneista. Lisäksi tutkielmassa pohditaan, millaisen ryhmän käsitellyt romaanit muodostavat. Tällöin apuna on käytetty perheyhtäläisyyksien lisäksi lajiteoriaa. Osoittautuu, ettei käsiteltyjen kirjailijoiden romaaneista voi puhua omana lajinaan. Sen sijaan voidaan puhua 1980-luvun sukupolvesta, johon käsiteltävät naiskirjailijatkin kuuluvat. Tutkielman lopuksi pohditaan tarkasteltavien romaanien välisiä suhteita sekä romaanien välillä ilmennyttä muutosta kymmenenä vuotena.</p>	
Asiasanat 1980-luku, naiskirjailija, narratologia, perheyhtäläisyydet, ironia, individualismi	
Säilytyspaikka	
Muita tietoja	

SISÄLLYS

JOHDANTO	1
1. TEORIATAUSTA	4
1.1. Perheyhtäläisyydet ja lajiteoria	4
1.2. Narratologinen tarkastelutapa	7
2. NAISKIRJAILIJOIDEN KUVA NAISEUDESTA 1980-LUVULLA	12
2.1. 1980-luvun tilanne	12
2.2. Seksuaalisuus	16
2.3. Ihmissuhteet	24
2.3.1. Suhteet miehiin	25
2.3.2. Suhteet naisiin	28
2.3.3. Suhteet vanhempiin	31
2.4. Kehitystarinat	34
2.5. Hedonismi	37
2.6. Objektista subjektiksi	42
2.6.1. Naisesta subjekti	42
2.6.2. Miehestä objekti	46
2.7. Sisäkkäistarinat	49
2.8. Kyllästyminen ja seestyminen	54
2.9. Tietoisuus	56
3. KERRONNAN ÄÄNET	62
3.1. Kertojien äänet	63
3.2. Sisäistekijöiden äänet	74
3.3. Rikottu kuva henkilöstä	78

4. 1980-LUVUN NAISKIRJAILIJOIDEN SUKUPOLVI	81
4.1. Teosten väliset yhtäläisyydet ja eroavuudet	81
4.2. Ryhmän määrittäminen	84
4.3. 1980-luvun sukupolvi	85
4.4. Vastavedon vastaveto	87
LOPETUS	90
LÄHTEET	92

JOHDANTO

Pertti Karkaman mukaan 1980-lukua voidaan pitää erityisesti naisten kirjallisuuden kulta-aikana. 1980-luvulla naiskirjailijat ja naisten kirjoittama kirjallisuus nousivat ensimmäistä kertaa yhtä radikaalisti esiin kuin vuosisadan alun mm. Minna Canthin, Maria Jotunin ja L. Onervan kirjoittama kirjallisuus. (1994, 284–285.) Tarkastelen pro-gradu -työssäni naisten kirjoittamaa kirjallisuutta 1980-luvun Suomessa. Olen valinnut alueen kartoittamista varten viisi vuosina 1981–1991 debytoinnutta naiskirjailijaa. Kirjailijat ovat Päivi Alasalmi (syntynyt 1966), Pirjo Hassinen (synt. 1957), Eve Hietamies (synt. 1964), Anna-Leena Härkönen (synt. 1965) ja Anja Kauranen (synt. 1954). Jokaiselta kirjailijalta olen valinnut yhden romaanin, jonka avulla tarkastelen, kuinka teokset kuvaavat 1980-luvun suomalaista yhteiskuntaa nuoren naisen perspektiivistä. Romaanit olen valinnut ilmestymisajan kohdan (1981-1991), päähenkilön iän ja romaanin tematiikan perusteella.

Tarkastelemani teokset ovat Alasalmen Saana (1988), Hassisen Joel (1991), Hietamiehen Äitienvävy (1987), Härkösen Akvaariorakkautta (1990) ja Kaurasen Sonja O. kävi täällä (1981). Kymmenen vuoden ajanjakso auttaa kartoittamisessa: voidaan nähdä naisten kirjoittamisessa tapahtuneita muutoksia. Puhun näistä 1980-luvulla debytoineista naiskirjailijoista nimellä nuoret naiskirjoittajat erotuksena muista 1980-luvulla kirjoittaneista naiskirjailijoista. Kun heidän romaaninsa ilmestyivät, kirjailijat olivat kaikki nuoria: Kauranen oli 27 vuotta, Hietamies 23 vuotta, Alasalmi 22 vuotta, Härkönen 25 vuotta ja Hassinen 33 vuotta. Pirjo Hassisen Joel ilmestyi 1991, mutta käsittelen teosta siksi, että romaani liittyy tematiikaltaan muihin valitsemiini teoksiin ja mahdollistaa 1980-luvun naisten kirjoittaman kirjallisuuden jatkumon tarkastelun. Vaikka Hassisen romaani on ilmestynyt vuonna 1991, kuvaa se 1980-luvun loppupuolen nuorta naista.

Yhteistä viidelle kirjailijalle on, että heidän päähenkilönsä ovat 20–26 -vuotiaita naisia, jotka yrittävät sopeutua osaksi vallitsevaa yhteiskuntaa. Ympäröivän yhteiskunnan tarjoamia arvoja ja asenteita testataan teosten maailmoissa, jolloin aihepiirit liikkuvat usein alueella, jossa itsenäistyvä nainen kokeilee rajojaan. Tällaisia alueita ovat seksuaalisuus, ihmissuhteet ja jopa väkivalta. Yhteistä teoksissa on lisäksi hätkähdyttämisen halu. Oletan, että päähenkilöiden hätkähdyttämisen ja kokeilemisen halu juontuu 1980-luvun hyvinvoivasta ja pysähtyneestäkin yhteiskunnasta. Toril Moin mukaan naisten kirjoittaman kirjallisuuden ymmärtämisen kannalta on tärkeä tutkia usein sosiaalista ja kulttuurista kontekstia, koska yhteiskunta vaikuttaa kirjallisuudessa naisten tapaan hahmottaa maailmaa (1990, 42, 70). Karkaman mukaan sukupuoliroolien kyseenalaistaminen ja sosiokulttuurisen yhteiskunnan vaikutus sukupuolten väliseen problematiikkaan on tärkeimpiä 1980-luvun kirjallisuuden teemoista (1994, 284). Tässäkin työssä sosiaalinen ja kulttuurinen konteksti kulkee olennaisena

osana käsiteltävien romaanien tarkastelussa.

Varsinainen teoriaosuus työssäni on kahtalainen. Ensinnäkin tarkastelen romaanien naisproblematiikkaa teosten tematiikassa ja toiseksi teosten kerronnassa. Kerronnan tarkastelussa keskityn siihen, välittykö romaanien kerronnallisten keinojen kautta lukijalle jotakin uutta, jota tematiikan tarkastelu ei ole paljastanut. Romaanien piirteiden tarkastelussa nojaudun Ludwig Wittgensteinin perheyhtäläisyyksiin. Ryhmän määrittämisessä käytän apunani lajiteoriaa. Kerronnallisten piirteiden kar-toittamisessa työvälineeni on narratologinen teoria. Narratologinen tarkastelutapa kulkee työssäni mukana jo ”Kuva naiseudesta 1980-luvun naiskirjailijoilla” -pääluvussa, vaikka keskityn luvussa kirjailijoiden tarjoamaan maailmankuvaan lähinnä tematiikan osalta. ”Kerronnan äänet” -pääluvussa tarkastelen lähemmin romaanien narratologisia piirteitä ja pohdin teosten kertojia ja sisäistekijöitä. Täl-löin edellisessä pääluvussa esitetyt asiat asettuvat uuteen tarkasteluperspektiiviin.

Viimeisessä pääluvussa ”1980-luvun sukupolvi” palaan alussa esittämäni teoriaan perheyhtäläisyyksistä ja lajiteoriasta ja kokoan esiin nousseita naisten kirjoittamisen piirteitä: romaanien välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä. Mietin 1980-luvun vaikutusta kirjailijoihin, jolloin keskeinen tarkastelukohde on 1980-luvulla kirjoittaneiden naisten sukupolvi. Käsitelen alaluvussa ”Vastavedon vastaveto” sitä, onko mahdollista, että käsittelemäni naiskirjailijat olisivat tietoisesti kirjoittaneet toistensa teoksiin vastavetoja. Esitän lisäksi huomiota muutoksesta, joka ilmenee naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa käsiteltävänä kymmenenä vuotena.

En ole tarkastellut teoksia varsinaisen feministisen kirjallisuudentutkimuksen kautta. Moin mukaan feminismi on taistelua patriarkaattia ja seksismiä vastaan. Voi kuitenkin olla naistutkija ilman, että olisi feministinen tutkija. Usein silti ollaan sitä mieltä, että jo naiskokemuksen kuvaaminen on feminististä. (1990, 12, 22, 33–34.) Eeva Jokisen mukaan feministisen tarkastelutavan valitseminen voi viitata siihen, että naisilla uskotaan olevan jotakin yhteistä ja että naistutkimus parantaa naisten asemaa (1991, 8). Vaikka etsin työssäni naisten 1980-luvulla kirjoittaman kirjallisuuden piirteitä, ei pääintentioni ole parantaa naisten asemaa. Yrjö Hosiasluoma ei miellä käsiteltäviä naiskirjailijoita feministisiksi kirjailijoiksi jaotellessaan 1980-luvun kirjallisuutta, vaan hänen mukaansa feministisiä kirjailijoita 1980-luvulla edustavat Satu Hassi ja Mariaana Jäntti, jotka ajavat ohjelmallisesti naisnäkökulmaa (1991, 36, 41).

Pirjo Ahokas on sanonut, että useat 1980-luvulla debytoineet naiskirjailijat haastavat tutkimaan tekstejään feministisesti. Ahokkaan mukaan Kauranen aloittaa tällaisen kirjallisuuden Sonja O. kävi täällä -teoksellaan sekä vahvasti ironisoidulla naiskuvallaan. (1988, 32.) Itse en kuitenkaan tutki teoksia feministisesti, vaikka tarkastelenkin naisnäkökulmaa. Varpion mukaan Sonja O kävi täällä -romaanin oli ilmestyessään merkkitaipaus. Sitä oli odotettu mm. sen takia, että 1980-luvun vaihteessa

oli syntynyt punkin sukupolvi, joka otti kantaa kirjallisuuden pysähtyneisyyteen. Kauranen oli yksi tämän ryhmän jäsenistä. (1991, 14–15.) Kirja-arvosteluissa käytiin kiivasta keskustelua kirjan rajuu-desta, sen naistematiikasta ja kerronnasta.

Yhtä lailla muista neljästä romaanista arvostelijat ja tutkijat ovat nostaneet keskeisiksi asioiksi modernin naiseuden kuvaamisen ja seksuaalisuuden. Esimerkiksi Sirpa Kivilaakso vertaa Hietamies-tä Härköseen ja Kauraseen mm. yhtäläisen nuoren naisen kasvuprosessin käsittelyn takia. Lisäksi Hietamies luonnehditaan synkkien asioiden kuvaajaksi. (1997, 30.) Alasalmen Saana-romaanissa kuvataan viehtymystä vaaralliseen elämään, seksuaalisuuteen, alkoholiin ja väkivaltaan. Saana-päähenkilö kuvataan vahvaksi ja kiihkeäksi. (Papinniemi 1997, 8.) Alasalmen Saanaa on verrattu Kaurasen Sonja O kävi täällä -romaaniiin (Vainikkala 1988). Härkösen tuotannon keskeisintä tematiikkaa kuvataan moderniksi naiseudeksi ja sukupuoliisuudeksi (Grünn 1997, 45). Arvosteluissa Härköstä on verrattu mm. Alasalmeen (Kuisma 1990). Hassisen Joelista mainitaan usein sen saama julkisuus kahtalaisten mielipiteiden takia: toisaalta sitä pidetään kliseisenä viihteenä, toisaalta ironisena seksuaalisuuden kuvaamisena (Aarnio 1997, 27). Hassisen Joelia on verrattu Härkösen tuotantoon (Heinonen, 1991; Tuominen, 1991).

1980-luvun naiskirjailijoita ei ole tutkittu paljoa. Syynä saattaa olla 1980-luvun läheisyys ajallisesti sekä arvostuksen puute: 1980-lukua on sanottu latteaksi ja mitäänsanomattomaksi kirjallisuutensa puolesta (mm. Hosiasluoma 1991, Karkama 1991, 280). Lyhyesti esittelevien yleisteosten ja muutaman opinnäytetyön lisäksi suomalaista 1980-luvun naisten kirjoittamaa kirjallisuutta on käsitelty teoksissa Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta ja Hevososen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita.

1. TEORIATAUSTA

1.1. Perheyhtäläisyydet ja lajiteoria

Viidellä käsiteltävällä naiskirjailijalla esiintyy romaaneissaan yhteisiä piirteitä. Tällaisia piirteitä teoksissa kirjallisuusarvostelujen ja kirjallisuudentutkimusten mukaan ovat mm. nuoren naisen itsenäistyminen, seksuaalisuus, sopeutuminen yhteiskuntaan, ihmissuhteet sekä kovuus, rajuus ja ehkä yllättäen myös ironia.

Romaaneissa esiintyviä piirteitä on tarpeen käsitellä jonkin mallin avulla. Tällainen on Ludvig Wittgensteinin malli perheyhtäläisyyksistä. Wittgensteinin perheyhtäläisyyksistä on hyötyä osoitettaessa viiden teoksen välisiä yhteneviä piirteitä. Ryhmän määrittämisessä käytän apunani lajiteoriaa, jonka avulla kartoitan, mitkä kirjallisuuden ominaisuudet katsotaan yleensä kuuluvan tiettyyn genreen tai teosryhmään. Sekä perheyhtäläisyydet että lajiteoria kulkevat tarkastelun pohjana niin, että tehtävänä on etsiä 1980-luvun nuorten naiskirjoittajien kirjallisuutta luonnehtivia piirteitä.

Wittgenstein esittää kielipelien yhteydessä ajatuksen yhtäläisyyksistä ja huomauttaa, että ihmisillä on olemassa ”yleisyyden halu”, jonka vaikutuksesta halutaan etsiä yhteisiä piirteitä eri kokonaisuuksille. Wittgenstein esittää yleisyyden yhteydessä käsitteen *perhe*, jossa saman perheen jäsenillä on yhteisiä piirteitä, vaikka jäsenet ovatkin itsenäisiä ja erillisiä. (1980, 48-49.) Wittgenstein sanoo Ruskeassa kirjassaan, että perhettä kuvattaessa kuvataan perheenjäsenten kasvoista luonteenomaisia piirteitä. Välillä piirteet kuvataan liioiteltuina. Välillä jotkut piirteet ovat piirteiden siirtymätapauksia niin, että tietyt piirteet esiintyvät jonkun perheenjäsenen piirteissä enää häivähdyksenä. Wittgenstein täsmentää edellistä tilanteella, jossa ulkopuoliselle näytetään tietyn perheen perhekuvia, jotta perheen kasvopiirteistä saataisiin käsitys. Huomio kiinnitetään erityisesti luonteenomaisiin piirteisiin kuten suureen nenään tai vinoihin silmiin. Kuvien näyttämässä on tärkeää järjestää kuvat sopivalla tavalla, jolloin kuvista nähdään, ”miten tietyt vaikutukset ovat vähitellen muuttaneet näitä piirteitä; millä luonteenomaisilla tavoilla perheenjäsenet ovat vanhentuneet; mitkä piirteet ovat vanhenemisen myötä tulleet korostetummin esiin.” (1980, 204–205.) Huomautuksessaan 551 (vuosilta 1947-48) Wittgenstein toteaa: ”Jos jollakin on silmää perheyhtäläisyyksiin, hän voi huomata, että kaksi ihmistä on jollakin tavoin sukua toisilleen, vaikka hän ei osaisikaan sanoa, mikä tämä yhtäläisyys on” (1989, 132). Luultavasti Wittgenstein puhuu lähinnä arkikokemuksesta, jolloin asia havaitaan, mutta sille ei ole varsinaisesti nimeä. Itse nimeän työssäni, mitkä ovat käsiteltävien romaanien luonteenomaisimpia piirteitä ja toistuvatko samat piirteet käsiteltävissä teoksissa.

Perheyhtäläisyyksistä esitän kolme Wittgensteinin esimerkkiä, jotta perheyhtäläisyyksien käyttö

selkenisi. Ensimmäinen esimerkki on Wittgensteinin Sinisestä kirjasta. Esimerkissä odottamisella on loppumaton määrä odottamisen muunnoksia. Wittgenstein hahmottelee tilanteen, jossa mietitään, mitä yhteistä on tuttavalle teelle odottamisen eri tapahtumilla. Hänen mukaansa tapahtumilla ei ole yhtä kaikille tapahtumille yhteistä piirrettä, vaikka niillä on monia päällekkäin meneviä yhteisiä piirteitä. Eri odottamistapaukset muodostavat perheen, jolloin tapahtumilla on perheyhtäläisyyksiä, joita ei voida selvästi määrittää. (1980, 53.)

Wittgensteinillä on yhtäläisyyksistä esimerkki, joka osoittaa, että käsiteltävien teosten ei tarvitse olla yhteneviä kaikilta osin, vaikka niiden piirteitä kartoitetaankin. Wittgenstein puhuu kolmesta pituudesta: A, B ja C. Katsojasta A ja B vaikuttavat yhtä pitkiltä, kuten myös B ja C, mutta kuitenkin A ja C eivät ole keskenään enää katsojan mielestä samanmittaisia, eivätkä näin ollen yhtäläisiä. (1980, 127.) Yhtä lailla tarkasteltavissa viidessä teoksessa saattaa ilmetä yhteisiä piirteitä parin teoksen kesken, mutta ei enää kolmannen tai neljännen teoksen, saati viidennen teoksen kesken. Tarkoitus ei ole osoittaa, että kaikki teokset ovat yhtäläisiä vaan tarkoitus on hahmottaa romaanien piirteitä ja katsoa, löytyykö 1980-luvulla debytoineiden naiskirjailijoiden romaaneista yhteisiä piirteitä.

Mielenkiintoinen ja 1980-luvun nuorten naisten kirjoittamien romaanien tarkastelussa hedelmällinen on esimerkki, jota Wittgensteinin kutsuu ”jäljentämisyrikykseksi”. Wittgenstein esittää esimerkin ellipsin jäljentämisestä. Esimerkissä toinen henkilö piirtää ellipsin, jonka toinen yrittää jäljentää mahdollisimman samalla tavalla. Wittgenstein toteaa, että jäljentämisyrikykseksi saatetaan kutsua tekoja ja tuotoksia, joita yhdistävät toisiinsa perheyhtäläisyydet. (1980, 72.) Mielenkiintoista on jäljempänä pohtia sitä, ovatko tarkasteltavat viisi romaania jäljentäneet toisiaan vai voidaanko olettaa, että teokset on kirjoitettu toisistaan tietämättä. Käsittelen tätä alaluvussa ”Vastavedon vastaveto”. Romaanien riipuvuus toisistaan on silti mielenkiintoista todeta työn alussa, koska välillä teosten väliset yhtäläisyydet vaikuttavat hyvin samankaltaisilta, jopa jäljentämisiltä.

Vaarana perheyhtäläisyyksien tarkastelussa voi olla se, mitä Wittgenstein nimittää ”ylenkatseelliseksi asennoitumiseksi erityistapauksiin” (1980, 50). Viiden tarkasteltavan teoksen yhteydessä keskityttäisiin tällöin tarkastelemaan ainoastaan yhteisiä piirteitä, eikä perehdyttäisi eroihin ja poikkeavuuksiin lainkaan. Kuitenkin erityistapaukset kartoittavat tarkasteltavaa aluetta aivan yhtä hedelmällisesti kuin yhtäläisyydet. Ei voida olettaa, että tarkasteltavat teokset olisivat kaikilta osiltaan yhteneviä.

On selvää, ettei käsiteltävästä 1980-luvulla debytoineiden naiskirjailijoiden tuotannosta voi niiden kartoittamisenkaan jälkeen puhua omana lajinaan (tai genrenään). Jos näin pieni kirjallisuuden alue nimettäisiin omaksi lajikseen, olisi kirjallisuuden kenttä pian täynnä pieniä, erillisiä lajeja. Synnyisi esimerkiksi tilanne, että suomalaisen 1980-luvulla debytoineiden naiskirjallisuuden lajin rinnalla

olisi Ruotsissa oma lajinsa ja Norjassa omansa jne. Lajiteorialla on kuitenkin paikkansa pohdittaessa teosten *ryhmää*, joka muodostuu keskenään samantyyppisistä teoksista. Käytänkin lajiteoriaa lähinnä tukena määrittäessäni 1980-luvun nuorten naiskirjailijoiden kirjoittamien romaanien ryhmää.

Maija Lehtosen mukaan laji on yksinkertaisimmillaan ryhmä teoksia, joilla on jokin yhteinen piirre. Laji-sanaa käytetään kahdella tavalla. Ensinnäkin se voi tarkoittaa yleisiä ryhmiä kuten lyriikkaa, kertomakirjallisuutta ja draamaa, mutta se voi tarkoittaa myös rajatumpia käsitteitä kuten oodi, sonetti mutta myös käsitteitä kuten minä-muotoinen romaani ja kirjeromaani. (1983, 71.) Alastair Fowler esittää seikkoja, jotka vaikuttavat lajin määrittelyyn. Näitä ovat teoksen näkökulma, ulkoinen rakenne, pituus ja mitta, aihe, ideologia, tunnelma, tilanne, henkilöt, yhtenäisyys vs. fragmentaariisuus, tyyli ja lukijan huomioonottaminen. (1982, 60-72.)

Jacques Derrida on sanonut, että kirjallisuuden jakaminen lajeihin viittaa institutionaaliseen jaotteluun, joka on tiettyjen kirjallisuuden piirteiden yhdistämistä ja erottamista. Lajeihin jaottelu ei ole virallista vaan se on yhdistelmä luonnollista ja symbolista jaottelua, joka perustuu kirjallisten teosten välisiin eroihin, ryhmittelyyn, systemaattisiin suhteisiin, kirjalliseen sukupuuhun ja historiaan. (1992, 221, 243, 251.) Jokainen teksti kuuluu vähintään yhteen lajiin, ja jokainen teos muuttaa sitä lajia, johon se kuuluu (Fowler 1982, 23). Heti kun tekstin sijoittaminen tiettyyn lajiin on tehty, toimii se teokselle ikään kuin rajoitteena, sääntöinä ja konventioina (Derrida 1992, 224).

Maria-Liisa Nevala on sanonut 1980-luvun kirjallisuudesta, että siitä on löydettävissä modernistisen koodin merkkejä, joista yksi merkki on lajiluokitusten häviäminen (1992, 165). Modernin tutkimuksen mukaan lajiteoria muotoutuu yksittäisten teosten ymmärtämisestä (Guillén 1971, 108). Lehtosen mukaan yksittäistä teosta ei juuri ikinä lueta sellaisenaan, vaan on normaalia, että teos luetaan aina osana lajia, johon se kuuluu. Laji on yhdyslinkki yksittäisen teoksen ja koko kirjallisuuden välillä. Kirjallisuus on instituutio, jonka osia lajit ovat. (1983, 76–77.) Tällöin voidaan siis sanoa, että kirjallisuus on yläkäsite, sen jälkeen on laji ja viimeisenä on yksittäinen teos.

Väitetään, että aikamme kirjallisuus on luopunut lajisäännöistä. Yksi syy siihen on, että kirjallisuus muuttuu nopeasti. (Lehtonen 1983, 76; Fowler 1982, 32.) Lisäksi Lehtosen mukaan korkeakirjallisuuden lajit ovat nykyään kriisissä. Nykykirjallisuudessa rikotaan lajien välisiä raja-aitoja ja samasta teoksesta voi löytyä piirteitä eri lajeista. Lajit auttavat kuitenkin lukijaa sijoittamaan tekstin tiettyyn lajiin tai ryhmään ja lukemaan sitä tiettyinä osana kirjallisuuden kenttää. On kuitenkin olemassa vaara, että jos luokittelussa kangistutaan liikaa niputtamaan teoksia saman lajin piiriin, esitetään teokset lähinnä stereotyyppisinä. (Lehtonen 1983, 77, 80.) Toinen vaara on, että jos jollekin tekstille nimetään väärä laji, koetaan laji usein tekstiä sortavaksi sekä keinotekoiseksi (Fowler 1982, 28).

Lajit ovat riippuvaisia toisten lajien olemassaolosta (Fowler 1982, 45). Lajejen muuttuessa lajit

vaikuttavat toisiinsa ja systeemin, johon ne kuuluvat (Guillén 1971, 121). Sen lisäksi lajit ovat harvoin pysyviä. Ne syntyvät toisista lajeista joko niiden muunnoksina tai yhdistelminä (Lehtonen 1983, 80). Yhtä lailla jotkut teokset pyrkivät pois lajeista, joihin ne on sijoitettu, ja samaan aikaan toisia teoksia pyrkii lajiin sisälle. Voidaan siis puhua aaltoliikkeestä, johon vaikuttaa mm. aika: sama teos sijoitetaan eri aikoina eri lajiin. Guillénin mukaan lajien synty ja muuttuminen on kuitenkin loppujen lopuksi suhteellisen hidasta (1971, 125).

Lajeilla on alalajeja. Fowlerin mukaan jako alalajeihin tapahtuu mm. motiivien ja aiheiden perusteella. Alalajilla on lajin piirteet, mutta myös erottavia lisäpiirteitä. Alalaji auttaa ymmärtämään, määrittääkö laji yleensä aiheen vai muodon perustella. Aihe ei esimerkiksi välttämättä määrää lajia, mutta se voi määrätä alalajin. (1982, 112.)

Lehtonen esittää, että marxilaisen teorian mukaan lajien kehitys jäljittelee kirjallisuuden ja yhteiskunnan välistä suhdetta. Italialainen semiootikko Maria Corti on myös kiinnittänyt huomiota lajien sosiaaliseen yhteyteen. Hänen mielestään lajit ovat enemmän sidoksissa sosiaaliseen ympäristöön ja kulttuurikontekstiin kuin yksityinen teos. Jokainen laji on suunnattu jollekin tietylle sosiaaliselle ryhmälle. (Lehtonen 1983, 76, 79.) Fowlerin mukaan viihteen tutkimus on sosiologisempaa kuin korkeakulttuurinen tutkimus (1982, 10). Tarkasteltavia teoksia tulen tarkastelemaan suurelta osalta osana 1980-luvun sosiaalista ympäristöä ja yhteiskunnallista kontekstia. Kuitenkaan kyse ei ole viihdekirjallisuuden tarkastelusta, johon Fowler viittaa, vaan yhteiskunnan ja sosiaalisen aspektin ilmenemisestä 1980-luvulla kirjoittaneiden naiskirjailijoiden tuotannossa.

Guillén esittää lajiteorian yhteydessä Robert C. Elliotin esimerkin, kuinka Wittgensteinin yhtäläisyydet auttavat lajiteoreettisessa tarkastelussa, kun pohditaan, onko teos esimerkiksi satiiri. Tällöin teoksesta x etsitään yhtäläisyyksiä teosten kanssa, jotka on aiemmin nimetty satiireiksi. Olennainen kysymys on päättää, löytyykö teoksesta riittävästi yhtäläisiä piirteitä muiden satiiristen teosten kanssa. (1971, 130–131.) Esimerkki osoittaa, että itsekkin voin työssäni tarkastella viiden teoksen piirteitä ja sen jälkeen pohtia, yhdistääkö romaaneja riittävä määrä yhteisiä piirteitä, jotta voidaan puhua 1980-luvulla kirjoittaneelle nuorelle naissukupolvelle tyypillisestä kirjallisuudesta.

1.2. Narratologinen tarkastelutapa

Narratologia tarjoaa tekstianalyysin välineitä, joilla voidaan osoittaa tekstien mahdollinen kuuluminen samaan lajiin (Ridell 1994, 11). Shlomith Rimmon-Kenanin mukaan narratologian avulla tutkitaan kertomakirjallisuutta, jonka perusaspektit ovat tarina, tekstit ja kerronta. Tarinaan kuuluvat kerrotut tapahtumat ja niihin kuuluvat henkilöt. Teksti on tarinan diskurssi ja välittömästi lukijan käytössä.

Kerronta on tekstin tuottamista. (1991, 9.) Sekä Seymour Chatmanin että Rimmon-Kenanin narratologiateorioissa tarinoiden henkilöhahmot yhdistetään tarinan tarkasteluun. Chatman sanoo, että henkilöitä voidaan ja pitää tulkita yhtä lailla kuin juonta, teemaa tai muita kerronnallisia elementtejä (1978, 117). Työssäni tulen käsittelemään tarinaa ja henkilöitä luvussa ”Kuva naiseudesta 1980-luvun naiskirjailijoilla” ja kerrontaa lähemmin luvussa ”Kerronnan äänet”. Molemmat luvut tukevat toisiaan, ja käytän naiskuvaproblematiikkaa käsitellessäni narratologisia käsitteitä, joten on syytä esitellä narratologista teoriaa ennen teosten käsittelyä.

Kertomuksen tarkastelussa on erotettu perinteisesti, mitä kerrotaan eli tarina ja miten kerrotaan eli kerronta (mm. Chatman 1978; Rimmon-Kenan 1991; Tammi 1992). Tarinasta voidaan puhua ilman, että korostetaan sen ilmenemismuotoa, tekstin kieltä, tyyliä tai ylipäätään viestintävälinettä. Tarina kertoo tapahtumat, jotka ovat erillään tekstistä ja jotka on palautettu kronologiseen järjestykseen. (Rimmon-Kenan 1991, 9, 15.) Käsiteltävissä viidessä romaanissa on jokaisessa oma tarinansa, joka voidaan irrottaa tekstin tyylistä ja kielestä, jolloin jäljelle jää viisi tarinaa viidestä nuoresta naisesta.

Tarinat ovat kuvitellussa maailmassa tapahtuneiden tapahtumien kertomista eli diskurssia (Kantokorpi 1990, 111). Tarinoissa henkilöhahmot ja toiminta ovat keskenään sellaisessa suhteessa, että niistä toinen korostuu (Rimmon-Kenan 1991, 48). Yhtä lailla tarinoissa vaikuttaa konteksti, jossa tarinat tapahtuvat. Chatman lisää, että kulttuuriset koodit ja niiden esitys kirjallisten ja taiteellisten koodien rinnalla vaikuttavat tarinaan (1978, 95). Rimmon-Kenan on myös huomauttanut, että vaikka mimeettistä luonnetta ei yleensä myönnetäkään narratologiassa, teksti luo silti mimeettisen illuusion (1995, 26). Tässäkään työssä ei ole tarkoitus vertailla, kuinka onnistuneesti ja todenmukaisesti kirjailijat kuvaavat 1980-lukua, vaan minkälaisen fiktiivisen kokonaisuuden he siitä muodostavat.

Chatmanin mukaan kerronta ilman tarinaa tai tarkemmin juonta on mahdotonta. Kuitenkin tarinan tai juonen käsittely voi olla vähäisempää, vaikka tarina edelleen tarvitsee kerronnan ja päinvastoin. Niiden väliset suhteet voivat vaihdella. (1978, 47–48.) Kerronnan keskeisiä käsitteitä ovat implisiittinen eli sisäistekijä, kertoja, yleisö, implisiittinen eli sisäisyleisö (mm. Chatman 1978, 149–151; Tammi 1992, 23). Fyysinen tekijä on kirjailija, joka istuu pöydän ääreen ja kirjoittaa. Sisäistekijä on on tekstin rakenteen kategoria, jonka lukija päättelee tekstistä, hän on kirjailijan ja kertojan välissä oleva tekijä, joka kontrolloi kertojaa ja esittää ajatuksiaan kertojan välityksellä. Olennaista on, etteivät sisäistekijän ajatukset välttämättä ole yhteneviä fyysisen tekijän eikä kertojan kanssa.

Chatmanin mukaan sisäistekijä on muodostunut käsityksestä, jonka lukija on saanut kerronnasta. Sisäistekijä ei voi kertoa mitään, joten hän tarvitsee kertojan. Sisäistekijä vaikuttaa kertojan läpi tuomalla kerronnassa esiin näkemyksensä käsiteltävästä asiasta. Pekka Tammen mukaan tietynlainen (esimerkiksi ironinen) teksti tarvitsee tietynlaisen sisäistekijän (1992, 24). Chatman kritisoi Wayne

Boothin käsitystä siitä, että sisäistekijän käsitykset olisivat moraalisia. Laajemmin ajateltuna sisäistekijät esittävät tarinassa tärkeänä pitämiään asioita kertojan kautta. (1978, 148–149.)

Kertoja harjoittaa kerronnassa kerronnan tarpeita palvelevaa toimintaa. Kertoja voi olla joko ekstradiegeettinen tai intradiegeettinen. Ekstradiegeettinen kertoja on silloin, kun hän kertoo tarinaa tarinan yläpuolelta. Intradiegeettinen kertoja on silloin, kun hän on esimerkiksi yksi tarinan henkilö ja kertoo tarinaa osana sitä. (Rimmon-Kenan 1991, 113–117.) Heterodiegeettinen kertoja ei osallistu tarinaan, kun taas homodiegeettinen osallistuu tarinaan. Ekstra- ja heterodiegeettisiä kertojia kutsutaan usein kaikkitietäviksi kertojiksi, jolloin kerrotaan kolmannesta persoonasta. Intra- ja homodiegeettisiä kertojia kutsutaan usein ”minäkertojiksi” eli kertoja harjoittaa kerrontaa yksikön ensimmäisessä persoonassa. (Rimmon-Kenan 1991, 120–121; Tammi 1992, 16–17.) Marja-Leena Hakkaraisen mukaan Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanin homo- ja intradiegeettinen kertoja asettuu lähelle autodiegeettistä kerrontaa kertoessaan oman tarinansa (1992, 242). Autodiegeettinen kertoja on myös Härkösen teoksessa Akvaariorakkautta.

Usein puhutaan epäluotettavasta ja luotettavasta kertojasta. Käsitteisiin törmätään tarkasteltaessa viittä romaania. Rimmon-Kenanin mukaan kertoja on ”luotettava, jos lukijan oletetaan pitävän kertojan tapaa välittää tarinaansa ja kommentoida sitä fiktiivisen totuuden arvovaltaisena esityksenä.” Rimmon-Kenanin mukaan epäluotettava kertoja on kertoja, ”jonka tapaan esittää tarinansa ja/tai kommentoida sitä lukijan on syytä suhtautua varauksin”, tämä ilmenee siitä, että kertojan esittämät asiat sotivat sisäistekijän oletettuja arvoja vastaan. Tällöin ongelmallinen arvomaailma synnyttää epäluotettavuuden vaikutelman. Epäluotettavuuden voi huomata myös siitä, että kertoja tietää kertomastaan asiastaan vähän tai hän on asianosainen. Rimmon-Kenan huomauttaa vielä, että nuori kertoja tietää ja ymmärtää usein ikänsä puolesta niin vähän, että hänen kertomansa eivät välitä riittävästi tietoa, näin syntyy epäluotettava tilanne sisäistekijän tietoihin ja ymmärrykseen nähden. (1991, 127–128.) Oman työni kannalta juuri tämä seikka on kiinnostava, koska kahdessa romaanissa (Sonja O. kävi täällä ja Akvaariorakkautta) on nuori homo- ja intradiegeettinen kertoja.

Tammi puhuu käsitteestä nimeltä kertojan ja henkilön diskurssi eli KHD. Henkilön diskurssi (HD) on henkilön itsensä tuottamaa esitystä, kuten dialogia, kertojan suoraan siteeraamia ajatuksia ja sisäistä monologia. Kertojan diskurssi (KD) on kertojan esitystä, joka on korkeammalla hierarkkisella tasolla kuin henkilön diskurssi. Kertojan ja henkilön diskurssissa (KHD:ssä) nämä kaksi yhdistyvät ja tulos on vapaa ja epäsuora, persoona- ja aikamuodot ovat kertojan, mutta esimerkiksi paikamääreet seuraavat henkilön asemaa. KHD:ssä ilmenee henkilön subjektiviteetti. KHD:stä on suomenkielisessä kirjallisuuden tutkimuksessa käytetty myös nimeä vapaa epäsuora esitys. (1992, 31–33.)

Yksi narratologian keskeisiä käsitteitä on fokalisointi. Rimmon-Kenan sanoo, että on mahdo-

tonta avata suutaan paljastamatta omaa suhtautumistaan käsiteltävään asiaan. Fokalisoinnissa tarinaa tarkastellaan ikään kuin prisman läpi, jolloin tarinaan syntyy väritynyt perspektiivi. Kertoja voi olla toinen kuin se henkilö, jonka silmin katsotaan, tällöin fokalisoiija on tietoisuuden keskus. Fokalisointi voi olla kognitiivista, emotiivisesti suuntautunutta tai ideologista. Ulkoisella fokalisoijalla on käytettävissään kaikki mahdollinen aika ja tila. Hän voi liikkua ajassa ja tilassa tapahtumista riippumatta, palata ja tulla takaisin. Fokalisoiija voi olla myös fokalisoitu eli subjekti ja objekti yhtä aikaa. Tällöin sisäinen fokalisoiija havainnoi henkilöä eli itseään sisältä käsin. (Rimmon-Kenan 1991, 93–101.) Tällainen tilanne on korostuneesti Härkösen Akvaariorakkautta-teoksessa, jossa Saara on sekä fokalisoiija että fokalisoitu, objekti ja subjekti.

Sen lisäksi, että tiedetään, kuka näkee ja tietää kerronnan tapahtumat (kognitiivinen fasetti), ovat olennaisia tekijöitä myös muut aistitoiminnot kuten tunteeseen liittyvät fokalisoinnin osatekijät (emotiivinen fasetti) (Kantokorpi 1990, 140). Rimmon-Kenanin mukaan fokalisoiijan kognitiivinen suhtautuminen fokalisoituun ilmenee fokalisoiijan tiedoissa, oletamuksissa, uskomuksissa ja muistissa. Sisäinen fokalisoiija tietää esitetystä maailmasta ainostaan rajallisesti. (1991, 102.) Fasetti on fokalisaation prisman särmä eli esimerkiksi teoksen arvomaailma, jonka läpi tarina arvottuu. Ideologisen fasetin avulla kerronnassa esitetään esimerkiksi henkilöfokalisoijien tietoisia tai tiedostamattomia käsityksiä ja arvostuksia. (Kantokorpi 1990, 145.) Emotiivisen fasetin pystyy havaitsemaan joko objektiivisesta tai subjektiivisesta fokalisoinnista. Tällöin fokalisoitu havaitaan joko ulkoa tai sisältä käsin. (Rimmon-Kenan 1991, 102–105.) Kun fokalisoitu havaitaan sisältä käsin, ja jos fokalisoiija on myös sisäinen, fokalisoidun ajatukset esitetään yleensä suoraan, ilman johtolauseita (hän ajatteli, Maria sanoi). Rimmon-Kenanin mukaa fokalisointi on ei-verbaalista, mutta se ilmenee tekstissä tietynlaisena värityksenä (Rimmon-Kenan 1991, 106). Tammen mukaan sen, kenen näkökulmasta asia kerrotaan (Tammi ei käytä fokalisointi-termiä), voi huomata tekstin syntaktisista piirteistä, kuten sitaatin merkitsemisestä, persoona- ja aikamuotojen käytöstä, johtolauseiden esiintymisestä ja deiktisistä viittauksista (1992, 36).

Chatmanin mukaan kerronnassa on kaksi aikaa: tarinan aika ja kerronta-aika. Luonnollisesti tarinan oma aikakäsitys on pidempi kuin aika, jossa kerronta tapahtuu. Kaikkea ei voi kertoa. Jos kerronta on avointa (overt), voidaan tekstistä lukea kaksi nyt-hetkeä: toinen on se, josta kerrotaan ja toinen on se, milloin kerronta tapahtuu. Avoimeksi kerronnan tällöin tekee selvästi erottuva kertoja, joka ilmoittaa lukijalle aikeensa kertoa tarina. Peitettyssä (covert) kerronnassa kerronta tapahtuu ai-noastaan siinä nyt-hetkessä, joka on käsillä. Puhuttaessa peitetystä kerronnasta kertoja vaikuttaa poissaolevalta tai piiloteltulta. (1978, 62–63.) Avoimesta ja peitetystä kerronnasta tulee työssäni muutamaan kertaan esiin esimerkki Sonja O. kävi täällä -romaanin Sonja-kertojasta, joka kertoo tari-

nansa eri ajasta kuin suurin osa tarinan tapahtumista tapahtuu käyttämällä preesensia ja mennyttä aikamuotoa erottamaan kaksi tapahtuma-aikaa toisistaan.

2. NAISKIRJAILIJOIDEN KUVA NAISEUDESTA 1980-LUVULLA

2.1. 1980-luvun tilanne

Koska käsiteltävät teokset on osaksi valittu kymmenen vuoden ajanjakson (1981–1991) perusteella, on tärkeää luoda silmäys suomalaiseen yhteiskuntaan 1980-luvulla. Karkama esittää, että nykyisessä kirjallisuuden tutkimuksessa nykyaikaistumisen eli modernisaation käsitteestä on tullut entistä tärkeämpi. Historiallisia murroksia ja tapahtumia voidaan tarkastella kirjallisuuden avulla. Kirjallisuudesta on tullut yhteiskunnan sisäistä puhetta, dialogia. (1994, 7–8.) Tässä työssä on tarkoitus tarkastella 1980-luvun murrosta kirjallisuudessa.

Modernisaatio on Anthony Giddensin mukaan ymmärrettävä toisaalta teollistuneena maailmana ja toisaalta kapitalismin noususta johtuvana ilmiönä. Moderni elämä on ennen kaikkea dynaamista ja vauhdikasta. (1991, 15–16.) Riitta Jallinojan mukaan elämä muuttuu traditionaalista moderniksi, jolloin yksilö ei ole enää riippuvainen yhteisöstä vaan alkaa elää omaa itsenäistä elämäänsä. Traditionaalisuus tarkoittaa normeihin suostumista, jolloin modernius on normeista vapautumista. (1991, 15, 40.) Giddensin käsitys traditiosta on, että traditio on suuntautumista menneisyyteen, joka vaikuttaa voimakkaasti nykyisyyteen mm. siinä, millaisia arvoja traditio kulloinkin edustaa (1995, 91, 140).

Modernius on muuttunut entistä kokeellisemmaksi (Giddens 1995, 87). Yhtä lailla Karkaman mukaan nykyajalle on ominaista ennustamattomuus. Uutta kirjallisuudessa on se, että etsitään muotoja esittää asiat uudella tavalla niin, että ne tyydyttäisivät niin kirjailijaa kuin lukijaakin. Vanhat muodot ja päämäärät eivät päde enää sellaisinaan muuttuvassa maailmantilanteessa, koska ne eivät motivoi arkielämää eivätkä yhteiskunnallista toimintaa. Arkipäivän elämään ja mm. seksuaalisuuteen vaaditaan uusia sisältöjä. (Karkama 1994, 11.) Samalla kun uudet sisällöt otetaan käyttöön tai niihin sattumalta törmätään, joudutaan tekemisiin modernin ja tradition välisen ristiriidan kanssa. Tällaisia tilanteita kirjallisuus on esittänyt useasti, ja modernisaation ja tradition törmäyksestä on kyse myös viidessä käsiteltävässä teoksessa.

Ulrich Beck puhuu refleksiivisestä modernisaatiosta, jolla hän tarkoittaa sitä, että teollisella yhteiskunnalla on luovan itsetuhon mahdollisuus. Moderni yhteiskunta on niin tehokas ja dynaaminen, että se murentaa sisällään olevia mm. luokka-, ammatti-, sukupuolirooli- ja ydinperhemuodostumia. Taustalla on kapitalismin voittokulku ja tuloksena uusi yhteiskunta. Yhteiskunnallisen muutoksen syynä ei aina tarvitse olla romahdus, vaan myös vauraus aiheuttaa uuden yhteiskunnan synnyn, kuten myös esimerkiksi seikka, että naiset alkoivat käydä ansiotyössä kodin ulkopuolella. (Beck 1995, 12–14.)

Jallinojan mukaan useimpien ihmisten kohdalla modernisoituminen alkoi Suomessa vasta 1970-luvulla. 1960-lukua voi kutsua heräämisen ajaksi ja 1970-lukua vakiintumisen ajaksi. (1991, 191, 224.) 1980-luvulla nykyaikaistumiseen oli jo totuttu ja sitä osattiin vaatia. Toisaalta modernisaatioon tottuminen tuuditti ihmiset luuloon, että kaikki on hyvin ja tulee aina olemaankin. Hosiasluoma on luetellut keskeisimmät yhteiskunnalliset muutokset suomalaisessa yhteiskunnassa 1980-luvulla. Ne ovat siirtyminen jälkiteolliseen tietoyhteiskuntaan, ”kulutusjuhlat”, ”konsensus” politiikassa, privatisoituminen ja pyrkiminen sukupuolten väliseen tasa-arvoon. (1991, 33.) Kuitenkin palkkaus, arvot ja asenteet säilyivät patriarkaalina (Karkama 1994, 281).

Maria-Liisa Nevalan mukaan läpi 1900-luvun kirjallisuushistorioilla on ollut vaikeuksia sijoittaa suomalainen proosa modernistisiin virtauksiin. Kirjallisuuden modernismi on viime vuosina tullut esiin erityisesti suhteessaan postmodernismiin. Modernismi itse sen sijaan on laaja käsite, jonka nimen alle mahtuu kirjallisuus symbolismista ranskalaiseen *nouveau nouveau* -romaniin saakka. Suomalainen kirjallisuus on aina elänyt toista vaihetta kuin muu eurooppalainen kirjallisuus. Kansalaisodan ja maailmansotien jälkeen suomalaisessa kirjallisuudessa on käyty läpi sodissa koettua. Lisäksi taustalla on pitkään vaikuttanut snellmanilainen kirjallisuuskäsitys, joka pitää kirjallisuuden tehtävänä valistamista. (Nevala 1992, 159.)

Jos naisten kirjallisuutta tarkastellaan historiallisesti, esittää Karkama, että vuosisadan vaihteen modernisaation taite oli naiskirjallisuuden kultakautta: naiset pyrkivät kirjoittamalla etsimään itseään. Naiskirjallisuus onkin Karkaman mukaan modernista kirjallisuutta parhaimmillaan, koska siinä esittää aikaisemmin julkisuudessa tuntemattomia asioita ja samalla etsitään itseä. (1994, 141-142.) Karkaman mukaan vuosisadanvaihteen naisten nousu kirjallisuudessa oli vastaveto aiemmalle naisten kirjallisuudelle, jota kuvataan sanalla ”mykkyys”. Käsitys naisten yksilöistymisestä (Karkama erottaa yksilöllistymisen ja yksilöistymisen, jolloin yksilöistymisen kuvaa tietoista, itsestä lähtevää irtaantumista) oli synkkä; naisilla oli yksilöistymisestä erilaiset käsitykset ja usein naisten kirjoittamat romaanit päättyivät sovituksiin ja nöyrytyksiin. Fiktio pysyi silti yhtenä naisten tärkeimmistä kanavista päästä julkisuuteen ja kyseenalaistaa miesten toiminta. (1994, 148–149, 152.)

Karkaman mukaan 1960-luvulla kirjallisuuden tehtävä kansallisen identiteetin palvelijana väheni ja tilalle tuli jälleen oman itsen uudelleen hahmottelu. Mielenkiintoisena pidettiin auktoriteettien vastustamista, etenkin sellaisten instituutioiden vastustamista, jotka rajasivat yksilön vapautta. 1960-luvulla kirjallisuuden vallitsevat merkitykset hajosivat nopeasti ja kirjallisuuden tehtävät muuttuivat. 1970-luvulla alettiin puhua tajunnan vallankumouksesta. Se mahdollisti kriittisen ulkopuolisen tarkastelun, jolloin tavallisen arjen haasteita, minuuden eettisiä ja eksistentiaalisia ongelmia ei pidetty mielenkiintoisina. Samaan aikaan osoittivat monet intellektuellit kiinnostusta Marxia, Leniniä ja En-

gelsiä kohtaan. 1970-luvun loppua kohti marxilaisten suuntausten ihannoiti väheni. 1970-luvun lopulta alkoi Karkaman sanoin ”hiljaisten ja pettyneiden intellektuellien aika – – jotka vetäytyivät syrjään yhteiskunnallisesta toiminnasta, alkoivat rakentaa itselleen uraa tai siirtyivät olemisen sietämättömän keveyden piiriin.” (Karkama 1994, 245, 253–255.)

Myös Nevalan mukaan siirryttäessä 1980-luvulle poliittinen ideologia muuttui esteettiseksi ideologiaksi. 1970-luvun lopulta lähtien kotimaisessa kirjallisuudessa alettiin kokeilla tietoisesti kirjallisia vaihtoehtoja, mitä todisti mm. novellien tulo kirjamarkkinoille. Muutenkin proosan lyheneminen, tematiikan tihentyminen ja intensiteetin kasvu hyväksyttiin ja se jopa nousi kokeellisen proosan valtalajiksi. (1992, 161–164.) 1980-luvulla vallitsi kahdenlainen kirjallisuus. Ensimmäinen jatkoi 1950-luvun vanhan polven perintöä (Varpio 1991, 11), mutta samalla rinnalle nousi uusi sukupolvi, joka selkeästi käänsi selkänsä totutulle romaanille. Käsittelen työssäni tätä uutta sukupolvea.

Yrjö Hosiasluoma ryhmittää 1980-luvun esikoisproosan viiteen ryhmään. Ensimmäistä ryhmää Hosiasluoma nimittää ”uusiksi Tulenkantajiksi” tai ”nuorisoproosaksi”, johon kuuluvat mm. Kauranen Kiima-kirjoittajaryhmänsä kanssa ja Härkönen. Heidän mottonsa on Hosiasluoman mukaan ”Futuristinen maailmankuva – vauhtia ja ’säpinää’, uskoa sanan mahtiin”. Muut neljä ryhmää ovat ”pahan koulukunta”, ”postmodernistit”, ”lyhytproosan renessanssi” ja ”ohjelmallinen naisnäkökulma”. (1991, 35–36.)

Yhteiskunnallisen muutoksen merkittävyys 1980-luvulla vaikuttaa Karkaman mukaan siihen, että kulttuurissa ja kirjallisuudessa tapahtui käänne. Karkama ehdottaa, että käänne voisi olla postmodernismi. Samalla hän kuitenkin huomauttaa, että ainoastaan tietyin varauksin se voi olla totta, sillä postmodernia ei voi pitää 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden johtavana tendenssinä. Karkaman mukaan kirjailijoilla ei ole vielä 1980-luvulla ”kokemisen tapaa”, jota voitaisiin nimittää postmodernismiksi. (1994, 280.) Sen sijaan Karkama korostaa yksittäisen sanataideteoksen roolia 1980-luvulla. Kirjallisuuden tehtävä on tukea entisten merkitysten hajoamista ja purkautumista sekä samalla auttaa uusien merkitysten muotoutumista. Tällöin moderni sanataideteos on dialogisessa suhteessa yhteiskunnan ja kulttuurin kanssa samalla, kun se esittää modernin ihmiskuvan. (1994, 11–15.)

Nevalan mukaan kirjallisuuden muutos 1980-luvulla on niin voimakas, että se muuttaa koko suomalaisen kirjallisuuden kenttää. Nevalan mukaan 1980-luvun kirjallisuuden taustalla on subjektiivinen suomenruotsalainen autobiografinen virtaus. (1992, 164–165.) Myös Karkama on huomannut, että naisten kirjoittamalle kirjallisuudelle 1980-luvulla on ominaista, että oma kokemus tuodaan entistä tiiviimmin teoksen tarinaan tai kerrontaan mukaan. 1980-luvun naiskirjailijoilla on näkyvissä kirjallisessa instituutiossa tapahtuva julkisen ja yksityisen välisen suhteen muutos. (1994, 290.) Myös Hakkarainen epäilee, että 1980-luvun romaanin tarkastellussa raja romaanin ja omaelämäkerran vä-

liltä on hämärtynyt (1992, 241). Yhtä lailla muutoksen syynä on 1980-luvun alun nuorten kirjailijoiden ohjelmallinen muutoksen vaatimus. Varpion mukaan keskustelua muutoksesta käytiin Ylioppilaslehdessä ja Helsingin Sanomissa vuonna 1980. Yksi muutoksen vaatija oli Anja Kauranen. Ensimmäisessä vaadittiin huomiota herättävää kirjallisuutta. (1991, 14–15.)

Päivi Alasalmen, Pirjo Hassisen, Eve Hietamiehen, Anna-Leena Härkösen ja Anja Kaurasen teokset piirtävät kuvaa 1980-luvun naisesta. Kaurasen romaani Sonja O. kävi täällä esittää 1970- ja 1980-lukujen vaihteen naiskuvan, Hassisen Joel-romaani hahmottaa 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alun naiskuvaa. Muut kolme teosta määrittävät kuvaa naiseudesta 1980-luvun keskivaiheilla. Jokaisen teoksen naiskuva on erilainen, jokainen päähenkilö on yksilö, mutta teosten naiskuvissa on 1980-luvun yhteiskunnan ja naisten tilanteen keskeisimpiä piirteitä.

Eeva Jokisen mukaan nykyaikaisen kirjallisuuden naishenkilöt ovat ”poikkeusnaisia”, jotka kertovat kulttuurista ja tavoista hahmottaa maailmaa. Poikkeusnaisen Jokinen määrittää niin, että tämä ”seisoo kulttuurisesti kiteytyneen ja erilaisen välisellä rajalla kasvot erilaiseen päin ja selkä normikeskukseen päin”. (1991, 10, 26.) Tästä on hyvä lähteä tarkastelemaan 1980-luvun kirjallisuuden naishenkilöitä: heillä on taustallaan 1980-luvun normit, mutta he katsovat uuteen suuntaan.

Suomalaista 1980-lukua voidaan pitää aikana, jolloin naiset ylsivät entistä paremmin miesten rinnalle yhteiskunnallisissa rooleissa ja ihmissuhteissa. Kuitenkaan 1980-luvun hyvinvointiyhteiskunnan muuttunut tilanne ei vielä tyydyttänyt kaikki naisia. Ajalle oli ominaista tuudittautuminen käsillä olevaan nykyhetkeen, jolloin aktiiviset naiset käyttivät passiivista tilannetta hyväkseen; he kertoivat 1980-luvulla omasta naiseuden kokemuksestaan ja vaativat sillä tavoin huomiota ja arvontoa itselleen. Vaikka yhteiskunnallinen tilanne oli kohentunut ja naiset olivat saaneet tasa-arvoa ja huomiota, säilyivät silti esimerkiksi palkkaus ja jotkut virat ja toimet epätasa-arvoisina. Naiskirjailijoiden keskuudessa syntyi tarve arvostella vallitsevan yhteiskunnan arvoja ja asenteita. 1980-luvulla naiset kirjoittivat runsaasti identiteetti-ongelmistaan, koska kirjoittamiselle ja kirjallisuudelle oli hyvinvoivan yhteiskunnan puolesta ilmaantunut tyhjiö, jossa oli tilaa ilmaista mielipiteitään.

Suomessa naisten kirjallisuudessa ei ole Pirjo Ahokkaan mukaan ollut yhtenäistä tematiikkaa ja jatkuvuutta, ja näin ollen uudet naiskirjailijat ja -sukupolvet sukeltavat esiin, aivan kuin he aloittaisivat tyhjästä (1988, 13). Varsinkin uudet sukupolvet aloittavat ikään kuin alusta etsiessään uudelle sanottavalleen uusia muotoja. Pirkko Siltalan mukaan ei ole olemassa naisten yhteistä kokemusta, koska nainen ei sen enempää kuin mieskään kirjoita yhteisen universaalin kokemuksen pohjalta vaan omista henkilökohtaisista kokemuksistaan. Hänen mielestään saman sukupolven edustajat tuovat tuotannossaan esiin asioita, joita haluavat välittää, vaikka kunkin kirjailijan tuotanto on erilaista samaan aikaan kirjoittaneen, samaan sukupolveen kuuluvan kirjoittajan kanssa. (1993, 10–11.) Kuitenkin

kirjailija, tässä naiskirjailija, elää tiettyssä yhteiskunnallisessa kokemuksessa, joka on suhteellisen yhtenevä hänen kanssaan samaan aikaan eläville naisille. Naisten kokemus kehittyy yhteisestä maailmasta ja romaanit, jotka syntyvät tällaisista kokemuksista ovat lähtöisin samasta yhteiskunnallisesta tilanteesta.

Erityisesti 1980-luvun yhteiskunnallinen murros kulminoituu yksilöissä, jotka elävät aikana omaa murroskauttaan. Tällaisia ovat juuri käsiteltävät viiden romaanin päähenkilöt Sonja, Siri, Saana, Saara ja Maria. Karkama esittää, että yksilön elämän murroskaudeksi ymmärretään ajanjakso eli peripetia, joka sijoittuu menneen ja tulevan välimaastoon. Tällaiselle vaiheelle on ominaista, että yksilöllä on samaan aikaan vapaus valita tulevaisuutensa suhteen, mutta samaan aikaan hän tietää vapautensa olevan rajoitettua. Peripetiassa ihminen kokee eksistentiaalisia ahdistuksen, vierauden ja ikävyyden tunteita. (1994, 16, 290.) Murrosvaiheessa naiset vaativat itselleen huomiota. Alasalmen Saana-päähenkilö huutaa romaanin lopussa leikattuaan sormensa irti hautausmaalla: ”– Kato mua! kato muAA!” (1988, 174).

2.2. Seksuaalisuus

Jallinojan mukaan 1980-luvulla käsitykset seksuaalisuudesta muuttuivat, vaihtoehtoiset perhe- ja seksielämän muodot herättivät entistä enemmän kiinnostusta. 1960-luvun vapaamielisyys ja sen mukanaan tuomat kokeilut eivät enää kiinnostaneet. Perhe- ja seksuaalisuustutkimuksissa tarkasteltiin vuosina 1970–86 eniten yksinhuoltajuutta, homo- ja lesbosuhteita, sukupuolirooleja, avioeroa, avoliittoa, vapaaehtoista lapsettomuutta ja avioliiton ulkopuolista seksiä. (1991, 193–195.) 1980-luvulla kokeilumieli oli jo rauhoittunut ja naiset olivat oppineet vaatimaan sitä, jonka he itse kukin kokivat tärkeäksi. Pohjalla ovat modernistiset käsitykset vapaamielisyydestä ja hedonistisuudesta: omalle itselle annetaan enemmän aikaa ja tilaa toteuttaa nautintoja ja unelmia uudella tavalla.

Seksuaalisuus nousee viidestä teoksesta jopa korostetusti esiin. Siihen voi olla syynä se, että naisten seksuaalisuudesta kirjoittaminen on äärimmäinen keino erottua miesten kirjoittamasta kirjallisuudesta ja samalla osoittaa naisten oma alue. Joidenkin naistutkijoiden mukaan ruumis ja seksuaalisuus on naisille väline, jonka avulla he sosiaalistuvat naisiksi ja osaansa naisina (Jokinen 1991, 6). Syynä saattaa yhtä lailla olla huomiontarve, jolloin seksuaalisuudesta puhuminen on keino saada huomiota. Seksuaalisuuden käsittely onkin saanut huomiota, sillä aikalaiskritiikeissä seksuaalisuus huomioitiin varsinkin romaaneissa Sonja O. kävi täällä, Akvaariorakkautta ja Joel.

Siltalan mukaan tytöt ja naiset määrittelevät jatkuvasti itseään. He tekevät sitä tietoisesti ja tiedostamattaan. Mielikuva omasta ruumiillisuudesta kehittyy tytoilla varhemmin kuin pojilla; tyttö alkaa

muokata ruumiinkuvaansa hyvinkin nuorena. (1993, 192–193.) Giddensin mukaan itsen tarkkailuun kuuluu ruumiin tarkkailu: kuinka hengitetään, kuinka sairastetaan, kuinka lihavia ja laihoja ollaan jne. Oman ruumiin kanssa pelataan: ruumiillisuuteen kuuluu paljon erilaisia valintoja ja vaihtoehtoja. (1991, 76–77.) Ruumiin tarkkailu liittyy fyysisyytensä takia myös seksuaalisuuteen, jossa omia tuntemuksia ja fyysisiä reaktioita tarkastellaan. Giddens liittää itsen tarkkailun rehellisyyteen eli siihen, että yksilö yrittää olla itselleen rehellinen kuvaillessaan tuntemuksiaan ja tarkkaillessaan reaktioitaan (1991, 78).

Avoimesta seksuaalisuuden kuvauksesta on kyse viidessä käsiteltävässä romaanissa. Nainen muodostaa kuvaa itsestään seksuaalisuutensa kautta. Yksilöistyessään hän alkaa toimia haluavana subjektina (Jokinen 1991, 52), jolloin hän saattaa muiden mielestä toimia irrationaalisesti ja impulsiivisesti. Varsinkin teosten Sonja O. kävi täällä, Akvaariorakkautta ja Joel, sekä myös Alasalmen Saanan tarinoissa käsitellään naisten seksuaalisuutta avoimesti ja kaunistelematta. Jokinen esittää, että Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanin Sonja hakee minuuttaan ruumiinsa kautta (1991, 15). Tällainen tilanne on myös Härkösen Akvaariorakkautta -teoksessa ja Hassisen Joelissa, joissa seksuaalisuus on pääteemana ainakin yhtä korostuneesti kuin Sonja O. kävi täällä -romaanissa.

Kautta aikojen kirjallisuudessa naiset ovat punninneet mahdollisuuksia kahden miehen välillä, yhtä lailla kuin miehillä on ollut kaksi naista. Aiemmin rakkaussuhde on kuitenkin ollut seikkailu usein vain miehille (Jokinen 1991, 54). Luultavasti kuitenkin on ollut niin, että naisen rakkaussuhteen esittäminen naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa on esitetty ainoastaan eri tavalla kuin miesten kirjoittamassa kirjallisuudessa. Käsiteltävissä teoksissa tapa kuvata naisten rakkausseikkailuja on suurempi kuin aikaisemmassa naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa ja vastaa enemmän sitä tapaa, jolla miehet ovat kirjallisuudessa kuvanneet rakkausseikkailuja.

Käsiteltävien teosten päähenkilöillä on mahdollisuus valita kahden tai useammankin miehen väliltä ja toteuttaa valintansa. Romaaneissa Saana, Joel ja Hietamiehen Äitienpäivätyttö päähenkilöillä on kaksi miestä, joiden väliltä he tekevät valintansa. Miehet ovat toistensa vastakohtat. Toinen miehistä on kiltti, kunnollinen ja haluaa naisten parasta, toinen miehistä on seksuaalisesti himottava, pelottava ja sellainen, joka herättää naisissa rajuja, ennen kokemattomia tunteita. Edellä mainituissa kolmessa teoksessa päähenkilöt osaavat antaa arvoa kunnolliselle miehelle, ja tavallaan he ovat näihin kiintyneitä. Samalla kilttien miesten lempeys tukahduttaa. Näin tapahtuu esimerkiksi, kun Saana alkaa kaivata elämäänsä uutta ihmissuhdetta:

Ville tönäisi kuppinsa tieltä, teetä loiskahti liinalle.

– Susta [Saana] mä tässä huolehdin! Sä olet muuttunut täysin puolessa vuodessa. Aluksi sä pitelit bussissa kädestä, nykyään ei kelpaa mikään, saatana paahtoleipäkään. Yliopisto on ”paska” ja työnteko on ”paskaa” ja kotona makailu on ”paskaa”. Innostut vain kun lähdetään dokaamaan.

– So what. (Alasalmi 1988, 36.)

Saana kyllästyy Villeen ja lähtee ravintolaan etsimään itselleen uutta miestä. Hän tapaa Amon, joka seksuaalisesti pahoinpitelee hänet. Saana on peloissaan, mutta tyytyväinen: ”Ammeessa Saana alkoi itseksensä hymyillä. Hän makasi kuumassa vedessä kuin prostituoitu joka ei näe vaivaa peitellä itseään, joka ei tunne häpeää.” (Alasalmi 1988, 49.)

Joelissa Marialle ei riitä akateeminen ja kaikella tapaa miellyttäväksi esitetty Jyrki, vaan hän alkaa himoita yksinkertaiseksi kuvattua, lihaksikasta urheilukaupan myyjää, Joelia. Äitienpäivätytössä Siri asuu Tatun kanssa, mutta haaveilee Kulkurista, joka edustaa Sirille sellaisia käsitteitä kuten vapaus ja itsenäisyys. Näiden kolmen teoksen lisäksi Sonja O. kävi täällä -romaanissa Sonjalla on ainakin kahdeksan miessuhdetta, joiden väliltä hän valitsee.

Edellisissä tapauksissa on kyse naisten seksuaalisuudesta: vieras mies vaikuttaa houkuttelevamalta kuin oma mies. Saana-romaanissa Saana menettää lopulta luotettavan Villensä ja jää väkivaltaisuuteen ja rikollisuuteen taipuvaisen Amon armoille. Joelissa Maria valitsee kehonrakentaja-Joelin, vaikka Jyrki haluaisi aloittaa Marian kanssa vakavamman suhteen. Äitienpäivätytössä Siri lähtee etsimään Kulkuria, mutta palaa kuitenkin Tatun luokse. Naiset kuvittelevat, että he saavat uudelta ihmiseltä enemmän tyydytystä kuin totutusta elämästä. Naisilla on mahdollisuus vaatia seksuaalista jännittävyyttä, kokeilua; heillä on tilaisuus valita. Asetelma on perinteinen, mutta erona on, että päähenkilöt uskaltavat toteuttaa haaveensa.

Akvaariorakkautta-teoksessa Saaran poikaystävä Jouni jopa kehottaa Saaraa etsimään seksuaalista tyydytystä muualta, koska Saara ei pysty saamaan orgasmia Jounin kanssa. Jouni on pahoillaan siksi, että hän ei riitä Saaralle. Saara sanoo, ettei hän halua muita. ”– Sä et halua ketään muita, Jouni sanoo rauhallisella pehmeellä äänellä, – mutta sä haluat kaikenlaisia temppuja ja juttuja... Itse mä en tarvi sellaisia. Sä riität mulle, se riittää että mä saan pidellä sua lähelläni.” (Härkönen 1990, 159.) Jouni on pehmeä ja tyytyväinen seksuaalisuuteensa. Jouni edustaa arvoja, joita on totuttu pitämään naisille tärkeinä: läheisyyttä ja lempeyttä. Saara sen sijaan tarvitsee muuta: kokeilua ja vauhtia.

Saara ei tiedä, millainen hyvä seksisuhde on. Jouni sanoo, että Saaran käsitykset seksistä ovat outoja ja jumiutuneita: ”– Sä yrität koko ajan niin hirveesti olla jonkinlainen. Sä yrität jotenkin koko ajan toteuttaa jotain miesten toiveita, olla sellanen niin ku sä kuvittelet että ne haluais sun olevan. Samalla sä vaadit miestä olemaan ’oikea’ perinteinen mies. Se on helvetin ahdistavaa...” (Härkönen 1990, 162.) Saara vaatii toisaalta itselleen mahdollisimman suurta tyydytystä, koska hän on oppinut ympäröivästä yhteiskunnasta ja viihdeteollisuudesta, että ihmisten kuuluu olla vaateliaita seksielämässä. Toisaalta Saara ei ole valmis joustamaan suhteessa ja olemaan aktiivinen. Näin ollen Saara luiskahtaa takaisin perinteisiin nais-mies -rooleihin, joissa mies on se, joka tuottaa naiselle tyydytyksen.

Huomattavasti Härkösen Saaraa aktiivisempi henkilöahmo on Kaurasen Sonja. Sonja pyrkii kokemaan miehistä ja seksuaalisuudesta kaiken: ”Ja sitten tuli pitkä litania miehiä, nuoria kundeja ja vanhoja jääriä, liuta nimettömiä jätkiä hullun siivilällä, irtomiehiä miljoonakaloja, keitä vain kenen lantion kiikkerään liikkeeseen silmäni jäi kiikkiin Kosmoksessa tai vanhan Kellarissa tai Bulevardissa ja lopulta ihan missä vaan puolivillaisissa pikkuräkälöissä” (Kauranen 1981, 22). Olennaista esimerkissä on, että Sonjan silmä ”jäi kiikkiin” eli Sonja näki miehet, valitsi ja oli heidän kanssa sukupuoliyhteydessä. Seksuaalisuus ja seksin harrastaminen on Sonjan oma tahto.

Sonja menettää neitsyytensä 16-vuotiaana. Tapa, jolla tapahtuma kerrotaan, on teoksen kerronnan mukaisesti hätkähdyttävä: ”Minä olin kuusitoistavuotiaana hyvin kiihkeä neitsyt. Aurinko kiersi minun pilluni ympäri.” (Kauranen 1981, 74.) Kohdasta nousee esiin Sonjan loppumaton kiinnostus seksuaalisuuttaan kohtaan; Sonjalle se on yhtä tärkeää kuin Akvaariorakkautta-teoksen Saarallekin. Tosin siinä missä Saara odottaa seksuaalista onnea poikaystävältään Jounilta, Sonja kokeilee kaikkia mahdollisia miehiä: ”Olin oppinut kaiken kadulta, sekstaillut ja rakastellut likaisissa porttikongeissa, maannut haisevissa kellarikäytävissä kundin niittinahkarotsi selkäni alla kaiheraen” (Kauranen 1981, 58).

Kaurasen päähenkilön seksuaalinen käyttäytyminen lähentelee kohtuuttomuutta. Kerronnallisena teohokeinona käytetään liioittelua. Siitä todistaa seuraava ”antamisesta” eli sukupuoliyhteyteen suostumisesta kertova lainaus:

Minä annoin ja annoin ja annoin. Olin kävelevä lahjavaratalo, ruumiillistunut Stokka, kiihtospäivä, intiaanien lahjojenvaihtamisjuhla, pornolehden siniset sivut, luumupuu – – Minä annoin olla. Minä annoin mennä. Minä annoin periaatteesta ja periksi. – – Hah. Minä annoin elämälle, non je ne regrette rien.” (Kauranen 1981, 103–104.)

Samanlainen kohtaus on Saanassa, jossa Saana käyttää runsaasti alkoholia ja harrastaa seksiä miesten kanssa ”antamalla” näille:

Saana vei kundin kotiinsa, nakkasi lattialle ja veti siltä housut polviin ja palkitsi; antoi taksimatkasta, antoi viimeisestä paukusta ja tupakka-askista; antoi hampaat irvessä – – antoi jäbälle niin paljon kuin tämä ikinä tahtoi, ja kun ei enää tahtonut, Saanako siitä olisi piitannut? Hän pisti tahtomaan. (Alasalmi 1988, 121.)

Myös Äitienpäivätytössä on käytetty *antaa*-verbiä kuvaamaan Siri-päähenkilön hillitöntä sukupuoliyhteyttä:

Kulkurin lähdön jälkeen Siri myi itsensä muiden käyttöön. Valehteli itselleen etsivänsä vertailukohdetta. Vaihto kaluja kuin lapsi kiiltokuvia, antoi edestä, antoi takaa. Antoi vielä siinäkin vaiheessa, kun aristava alapää muurautui umpeen ja sisään oli työnnyttävä väkisin. (Hietamies 1987, 48.)

Jokinen huomauttaa, että Sonjaa vanhempi sukupolvi oli tottunut antamaan toisille työllään, mutta Sonja osaa myös antaa eikä pelkästään ottaa, Sonja antaa omalla tavallaan (1991, 17). Voidaan miet-

tiä, ottavatko Sonja, Saana ja Siri enemmän kuin antavat. Montakaan kertaa teoksissa ei mainita päähenkilöiden sanovan, että heitä on hyväksikäytetty. Koska esimerkiksi Sonja kertoessaan oman tarinansa välttää asioiden syvällisempää pohtimista tai edes sen tunnustamista, että hänen elämässään asiat eivät ole kohdallaan, jää tarinasta vaikutelma, että Sonja suostuu sukupuoliyhteyteen mielellään. Samoin teoksissa Saana ja Äitienpäivätyttö kerronta tukee tarinaa siinä, että naiset suostuvat omasta tahdostaan sukupuoliyhteyteen.

Hassisen Joel on ensisijaisesti kertomus naisen eroottisuudesta ja seksuaalisuudesta. Maria tekee valintansa älyn ja seksin väliltä ja valitsee seksin. Kerronnassa käytetään naisten viihdekirjallisuuden keinoja: runsasta kuvailua, romanttisia päiväunelmia ja kauniita vartaloita. Joelin seksuaalisuus esitetään hienovaraisesti eroottisella kerronnalla: kuvilla, väreillä ja kerronnalla luodaan eroottisempaa tunnelmaa kuin muissa käsiteltävissä teoksissa. Esimerkiksi seuraavissa kohdissa eroottinen kerronta tulee esille arkipäiväisten asioiden kuvailussa: ”Joelilla oli tumma puku, ja hän kantoi Sarin pientä kukkavihkoa, jossa oli tiukkoja keltaisia ruusuja ja harsokukkia” (1991, 138). Tässä eroottisuutta luo adjektiivin *tiukka* käyttäminen: Joel on kuvattu pitkin tarinaa kiinteäksi ja fyysisyydessään kiihottavaksi. Eroottisuus tulee esille myös kohdassa, jossa Maria valitsee kahvilla munkin: ”Marian oli pakko suostua. Munkki näytti pehmeältä, haluttavalta, hupsakkeisen pullealta siitä kohtaa missä sen hillo oli.” (1991, 60.) Seksuaalisuus on olennainen osa sekä tarinaa että kerrontaa: munkkikin näyttää ”haluttavalta”.

Eroottista luonnetta Joel-romaanin maailmaan tuo myös seikka, että Maria alkaa työskennellä äitinsä alusvaateliikkeessä. Ensin Maria työskentelee siellä äitinsä pyynnöstä, koska äiti toivoo Mariasta haaraliikkeeseen jatkajaa, mutta sitten äiti kuolee liikenneonnettomuudessa, ja Maria astuu uuteen maailmaan ottaessaan äitinsä paikan. Entiseen elämään kuuluvat Jyrki ja yliopistomaailma, uuteen maailmaan alusasut ja kehonrakentaja Joel. Työskentelyn kuvaus alusasuliikkeessä tuo eroottiseen havainnointiin miehen vartalon kuvauksen lisäksi myös naisen vartalon kuvauksen. Mariasta naisen vartalon katsominen tuntuu ensin vaikealta: ”Välistä hän [Maria] oli tuntenut itsensä tirkistelijäksi, välistä ahdasmieliseksi puritaaniksi, joskus jopa lääkäriksi tai joksikin muuksi mielensäkovettaneeksi, joka on tottunut näkemään paljaita yläruumiita, hiostuneita rinnanalusia, märkiä kainaloita ja lihakkaita nännejä.” (1991, 24.) Kun Maria harjoitelee äitinsä liikkeessä, hän kokee vaikeaksi tilanteen kurkistaa pukukoppiin naisen sovittaessa liivejä: ”Nainen oli todella hoikka, vartaloltaan nuorempi kuin kasvoiltaan, ja vaaleanruskea solariumin jäljiltä. Valkeat olkaimettomat rintaliivit näyttivät bikineiltä, ja kohottivat hänen povensa esille kuin Angelika-elokuvissa. Naisella oli toisen rintansa päällä tumma luomi. – – Naisen yläruumis oli häkellyttävän paljas ja alaston. Hänen rintansa olivat kauniit ja intiimit ja ruskeat.” (1991, 51.)

Joelissa kuvataan Marian fokalisoimana hyvinkin paljon naisen ruumista ja eroottisuutta. Ensinnäkin Maria ihailee äitinsä ulkonäköä: ”Maire Tammiston [äidin] lantio oli silkin alla solakka ja omenan muotoinen” (1991, 32). Yhtä lailla äidin liikkeessä työskentelevän ja samalla Joelin tyttöystävän, Sarin suu on ”lihava” ja Maria huomaa tytön eroottisuuden: ”Maria katseli – – Delilahin [alusvaateliike] uutta myyjää. Tämä oli vähän lyhyempi kuin kaksi muuta mallia, paljon paljon intiimimmän näköinen – – Musiikki oli hivuttavaa, Marian suu kuivui – –.” (1991, 14.) Myöhemmin saman myyjän korvakoruja kuvataan eroottisesti: ”Sarin pienissä pulleissa korvanlehdissä oli pienet timantit, jotka lepäsivät ruusunpunaisten tyynyjensä päällä kuin esittelyrasiassa. (1991, 49). Sarin kuvaaminen seksuaalisesti osoittaa sen, että Sari on Joelin valittu, ja Maria haluaa Joelin. Maria vertaa itseään Sariin ja tarkkailee tätä.

Yhteistä varsinkin Sonjalla, Akvaariorakkautta-teoksen Saarella ja Joelin Marialla on, että seksuaalisuus on heille pakkomielle. Seksuaalisuus on melkein kaikki, mitä he ajattelevat. Myös kertoja kertoo teoksissa ainoastaan naisten seksuaaliset ajatukset ja toiminnan. Maria ajattelee Joelia jatkuvasti: ”Äkkiä syttynyt halu kuin kasvatti ylimääräisiä silmiä Marian kehoon; hän näki Joelin joka puolelta, vaatteet yllä ja alasti. Heitä oli juuri hipaissut rakastelun mahdollisuus, Maria tunsu miten siitä oli kasvanut tulvahtamalla sietämätön itkunsekainen nälkä.” (Hassinen 1991, 96.) Kuten aiemmassa Sonjasta kertovassa esimerkissä huomattiin, että Sonja *näkee* miehen, huomataan, että myös Maria *näkee* miehen eikä päinvastoin. Samalla tavoin on myös Saanassa: ”Saana ei päästänyt tulokasta hetkeksikään silmistään. Hänen rinnassaan tykytti, kunnes poika vilkaisi ohikulkiessaan häntä.” (Alasalmi 1988, 44.) Tällöin Saanakin on henkilö, joka *näkee* miehen ja valitsee.

Sonja, Saana, ja Saara (Akvaariorakkautta) haaveilevat rujosta rakkaudesta. Sonjan neitsyyden vie mies, josta Sonja ei ole varma, raiskasiko tämä hänet. Myöhemmin Sonja nauttii siitä, että hän tuntee ruumiissaan rakastelun kivut. Samanlainen tilanne on Saanalla, jota Amo kohtelee sukupuoliasioissa väkivaltaisesti. Saaran (Akvaariorakkautta) haaveet kipeästä rakastelusta ilmenevät hänen sadomasokistisissa unissaan ja fantasioissaan. Naisten kokemuksia voi pitää melkein väkivaltana, joka tässä yhteydessä on fyysistä ja alunperin naisten oma tahto. Väkivallan käsittelyllä teoksissa osoitetaan ensinnäkin se, että miehet pahoinpitelevät naisia ja toiseksi se, että naiset nauttivat pahoinpitelystä ja kolmanneksi se, että pahoinpitelyn jälkeen naiset jatkavat vahvoina yksilöinä eteenpäin. Tärkeintä kuitenkin on, ettei pahoinpitely ole henkistä pahoinpitelyä – ainakaan päähenkilöt eivät koe sitä niin.

Varsinainen lesbosuhde käsiteltävistä viidestä teoksesta on Sonjalla (Sonja O. kävi täällä) ja Sillä (Äitienvävytyttö). Sonja tapaa Siskon kaksi kertaa. Ensimmäisellä kerralla heillä on yhden yön suhde, toisella kertaa he seurustelevat puoli vuotta. Ensimmäinen kerta on Sonjalle muodikasta 1970-

luvulle ominaista lesbokokeilua, kuten Sonja itsekin sanoo (Kauranen 1981, 196), mutta toisella kertaa Sonja uskoo löytävänsä Siskon kanssa seurustelusta todellisen ihmissuhteen eikä voi enää kuvitella seurustelewansa miesten kanssa. Sonja sanoo nuorempaanakin ajatelleensa naisten vartaloita, koska hän joutui tanssiharrastuksen puolesta olemaan treenattujen naisvartaloitten kanssa tekemisissä. Lesbosuhteessa Sonja tuntee olevansa ”maskuliinisvivahteinen lesbo” ja uskoo Siskon tarvitsevan häntä kaikella tapaa. Siskon ja Sonjan rakkauteen kuuluu runsaasti naisasian ja tasa-arvon pohdintaa. Suhde kuitenkin loppuu, kun Sonja tapaa Karrin, jonka kanssa hän alkaa seurustella vakavasti. Äitienpäivätyttö-romaanin Sirin lesbosuhde on yhden yön mittainen ja tapahtuu nuoruuden parhaan ystävän kanssa. Seuraavana aamuna ystävä on poissa eikä enää palaa. (Hietamies 1987, 265.)

Sonjasta olisi voinut tulla tanssija, mutta koska hän himoitsee miestä/miehiä niin paljon, hän ei pysty keskittymään muuhun kuin miehiin. (Kauranen 1981, 60). Samalla tavoin käy Hassisen Joel-romaanin Marialle. Hän on melkein valmis venäjän kielen opettaja, joka opettaa venäjää työväenopistossa. Maria tapailee Akatemian tutkijaa, Jyrkiä. Hän alkaa himoita venäjän opiskelijaansa, ”lihasjunttia”, kuten Maria häntä kutsuu. Maria ei saa Joelia mielestään ja valitsee lopulta tämän. Hän tekee päätöksensä vasten ympäröivän yhteiskunnan ja Jyrkin odotuksia ja toiveita. Joel edustaa erilaisia arvoja kuin Marian kerrotaan edustavan tarinan alussa. Seksuaalisuus on ainoa yhdistävä tekijä Joelin ja Marian välillä.

Nevala väittää, että suomalaisen kirjallisuuden seksuaalisuus 1980-luvulla ei ole iloista vaan ”ahdistavaa, nöyryyttävää ja alistavaa”. Yhtä lailla ominaista ajan seksuaalisuuskuvauksille on Nevalan mielestä syyllisyys ja tabujen raskas analysointi. (1992, 176.) Käsittelemissäni viidessä voimakkaasti seksuaalisesti värityneessä teoksessa eivät henkilöt kuitenkaan vaikuta kokevan syyllisyyttä. Laajemmalla tasolla kuin henkilöiden repliikeissä ja muussa kerronnassa voidaan kuitenkin nähdä päähenkilöiden epätoivoisuus seksisuhteissaan. Esimerkiksi Saanan väitetään nauttivan miessuhteistaan. Silti laajemmassa kontekstissa paljastuu, että Saana on ressurkka ja seksin alistama. Kyse ei kuitenkaan ole miesten suorittamasta alistamisesta vaan Saanan alistaa seksi, jota hän itse haluaa. Akvaariorakkautta-teoksen Saara on ainoa teosten päähenkilöistä, joka sanoo suoraan kokevansa syyllisyyttä:

Heti ku se oli noussu mun päältä, helvetillinen synnintunto sävähti muhun.

Mä syöksyin pieneen suihkuhuoneeseen ja pesin itteni perusteellisesti. Mä olin aivan sekopäinen. Mä en kyenny ajattelemaan mitään muuta ku sitä että olin pettäny Jounia, tehny Jounille saman ku Anneli [Jounin edellinen tyttöystävä]. (Härkönen 1990, 189.)

Muissa teoksissa päähenkilöt eivät vaikuta tuntevan syyllisyyttä. Rakasteltuaan Joelin kanssa ensimmäisen kerran Maria palaa takaisin Jyrkin luokse eikä tunne katumusta: ”Maria ei osannut totisesti ajatella siitä asiasta mitään, sillä hän itse oli jättänyt kertomatta Jyrkille. Hän oli maannutkin Jyr-

kin kanssa sen jälkeen. Maannut ja saanut kipunoivan orgasmin, ja itkenyt sen jälkeen, eikä Jyrki ollut tiennyt syytä itkuun. Päin vastoin se oli herättänyt hellyyttä Jyrkissä, ja hän oli lohduttanut Mariaa kuin aistillisuuden voimaa säikähtänyttä pikkutyttöä, viatonta ja puhdasta.” (Hassinen 1991, 174.) Maria ei koe syyllisyyttä valitessaan Jyrkin sijasta Joelin, josta hän sanoo: ”himoitsen häntä ikuisuusperspektiivillä” (1991, 213). Myöskään kertoja ei tuo esille henkilön syyllisyyttä tai seksuaalisen valinnan analysointia, sillä jälkimmäinen lainaus jää ainoaksi Marian valinnan perusteluksi.

Nevalan esittämät attribuutit kirjallisuuden seksuaalisuudesta 1980-luvulla, ”ahdistavaa, nöyryyttävää ja alistavaa”, eivät naisten henkilöiden kohdalla pidä kaikilta osin paikkaansa. Sonja on tarinansa aluksi miesten alistama kulkiessaan miehen luota toisen luokse. Samanlainen tilanne on Saanalla, joka alkaa Villen kanssa seurustelun loputtua harrastaa kohtuuttomasti sukupuolisuhteita. Saanalla ja Sonjalla on huoran maine, jota voi kutsua ahdistavaksi, nöyryyttäväksi ja alistavaksi. Sonja kertoo, että hänen seksuaalisuutensa on yleisesti tiedossa ”’Siltä saa’, kulki sihisevänä huntuna minun perässäni kaikki nuo vuodet” (Kauranen 1981, 238). Kun Saana ottaa mukaansa jälleen yhden miehen, teoksessa kerrotaan, että hänet nähtiin muiden silmin huorana: ”– – ne tiesivät eikä Saana pitänyt siitä että joku tiesi tai arvasi mitä hän ja kenen kanssa, ja hän nosti vielä sentin leukaansa kun kuuli taakansa: siitä ois riittänyt meille kaikille” (Alasalmi 1988, 124). Vaikka ahdistavuutta ei varsinaisesti mainita, voi silti miesten etsimistä pitää ahdistuksen aiheuttajana; naiset eivät halua olla yksin. Seksuaalisuus on vain yhdessäolon sivutuote. Tärkeintä on, että lähellä on ihminen muiden kääntäessä selkänsä.

Sonja O. kävi täällä -romaanin 26-vuotias Sonja analysoi nuorempana harrastamaansa seksiä. Tällöin kerronta ei varsinaisesti kuvaa nuorena harrastettua seksiä niin kuin Sonja olisi sen nuorempana kuvannut vaan niin kuin Sonja kuvaa sen vuosien päästä. Tästä todistaa mm. se, että Sonja kuvaa itseään esimerkiksi ”pikkukinkuksi”: ”Alistuin ja kellistyin siihen että minua pidettiin pikkukinkkuna, nättinä kylkiäisenä jota esiteltiin kavereille puoliksi ylpeillen ja puoliksi nolonakin – ” (Kauranen 1981, 77). Aikaa on kulunut kerrotun tapahtuman ja kerrontahetken välillä. Asiat nähdään selvempinä kuin tapahtumahetkellä. Sonja ei sano, että kokisi moniaalle suuntautuvan seksuaalisuutensa hävettävänä vaan hän käsittelee seksuaalisuuttaan eleettömästi ja selittelemättä. Edes silloin kun Sonja on saanut miehistä tarpeekseen ja matkustaa hänet melkein seksuaalisesti pahoinpidelleen Leonid Pavlovitsin luota mielisairaalaan, Sonja ei sano katumansa seksuaalisuuttaan. Päinvastoin Sonja sanoo Leonidin luota lähtiessään:

En ollut koskaan nauttinut kenenkään kanssa rakastelemisesta niin kuin nautin Leonid Pavlovitsin kanssa, se oli estoton, se oli rajaton ja sen kanssa tunsin ensimmäistä kertaa että todella tyydytin, tyydytin sisäisesti ja ulkoisesti. Leonid Pavlovits tempaisi minut punkkaansa niin kuin naisen jonka aikoi raavain ottein raiskata tai niin kuin parhaan kundikaverin jonka kanssa halusi painiskella ja präijäillä. Jollain minulle hyvin uudella ja hyvin oudolla tavalla Leonid Pavlovits

kunnioitti minua ja kuunteli minun seksuaalisia tarpeitani. Se oletti että minussakin on maskuliinisuutta ja persoonallisia perversioita ja halua kokeilla kaikkea ilman rajoja. (Kauranen 1981, 168.)

Sonja ei koe tilannetta nolona, koska hän tuntee olevansa Leonid Pavlovitsin kanssa tasa-arvoinen, ”kundikaveri jonka kanssa halusi painiskella ja prääjäillä”.

Akvaariorakkautta-teoksen Saara, joka on tyytymätön seksuaalisuhteeseensa Jounin kanssa, kuvailee seksuaalisuuttaan seuraavasti: ”Mun seksuaalisuus on just sellasta mitä ei enää nykyaikana sais naisella olla. Mä en halua tasa-arvoa, mä haluan, että mies tekee kaiken. Kun mä ostan pitsibokserit, mä haluan että mies raastaa ne mun päältä, mutta mä en koskaan riisu itse.” (Härkönen 1990, 147.) Tässä näytetään tilanne siitä, että nykyaikana naiselta odotetaan tasa-arvoa ihmis- ja seksuaalisuhteissa, mutta naiset eivät välttämättä ole siihen vielä valmiita. Tätä voidaan pitää kommenttina tai kysymyksenä, ovatko naiset vielä sellaisia kuin he itse tai toiset naiset väittävät. Naiset luovat omalle roolilleen 1980-luvulla paineita. Heidän on vaikea olla uhonsa mittaisia.

2.3. Ihmissuhteet

Modernisaatiossa ydinperheet ovat harvinaisempia, luokkatietoisuus vähenee ja jopa yksilön minä ei ole enää yksiselitteinen vaan muuttuu fragmentaariseksi ja esiintyy erilaisena eri tilanteissa ja rooleissa aiheuttaen näin itselleen ristiriitoja (Beck 1995, 20). Esi-isistä ja muusta suvusta tiedetään yhä vähemmän (Giddens 1991, 147). Giddensin mukaan narsismi vaikuttaa siihen, että patriarkaalinen perhe ja perhe yleensä on hiipumassa pois. Perinteisen perheen tilalle ovat tulleet rakastajat ja ystävät. Avioliitto on modernina aikana vapaaehtoinen ja sisältää vähemmän lapsia. Avioliitossa työt on jaettu tasa-arvoisemmin kuin traditionaalissa yhteiskunnassa. (1991, 173, 176.) Jokisen mukaan individualistiseen perhekäsitykseen kuuluu, että ihminen rakastuu useita kertoja. Familistisessä perhekäsityksessä ihmisellä on elämässään yksi rakkaus, joka johtaa avioon. (1991, 30–31.)

Jokinen esittää, että naiset vetävät romaaneissa rajan itsensä ja muiden välille, jolloin peruskuvio romaaneissa on ”minän ja muun rajat” (1991, 6–7). Se kuva, joka käsiteltävistä romaaneista välittyy, osoittaa, että yksi rajan vetämiskeino on hakeutuminen yksinäisyyteen. Itsenäisyys kasvattaa yksinäisyyttä. Kun naiset tekevät ihmissuhteissaan valintoja ja pohtivat, mitä he ihmissuhteilta haluavat, he jäävät lopulta yksin. Kovuus on tapa hoitaa ihmissuhteita. Kovuus näkyy suhteissa miehiin, naisiin ja vanhempiin.

Nevala esittää, että 1980-luvun kirjallisuudessa muistaminen on ollut keino, jonka avulla ihminen on rakentanut minuuttaan. Muisti on ollut kirjojen henkilöille sekä voima että taakka. 1980-luvulla lapsuus on ollut minuuden muotoutumisen rinnalla tärkeä ongelmapiiri, josta teoksen teemat kas-

vavat. (1992, 167.) Jokaisessa käsiteltävässä teoksessa palataan lapsuuteen ja muistellaan sitä. Lapsuus ei ole kovin kaukainen asia vaan sitä verrataan nykyisyyteen eli 20–26 ikävuoteen. Muistoista nousevat esiin ihmissuhteet, ei pelkästään omiin vanhempiin vaan myös sisaruksiin, ystäviin ja ensimmäisiin seurustelukumppaneihin. Nämä ovat analepsiksiä, joissa tarinan tapahtuma kerrotaan sellaisessa tekstin kohdassa, jossa tiedetään jo myöhemmistäkin tapahtumista (Rimmon-Kenan 1991, 61). Tarkoitus onkin usein luoda ristiriita onnellisen lapsuuden ja rikkonaisen nuoren aikuisuuden välille.

2.3.1. Suhteet miehiin

Suhteet miehiin ovat yleisimpiä suhteita, joita on käsiteltävien romaanien naisilla. Näille suhteille on ominaista seksuaalisuus ja kokeilunhalu. Romaanien naisilla on suhteita miehiin miesystävinä, ystävinä, veljinä ja isinä. Isiä käsitellään kohdassa ”Suhteet vanhempiin”.

Nykyaikaiset ihmissuhteet ovat Giddensin mukaan vaarallisia, koska ne ovat avoimia, eivätkä usein johda aviollisiin päätöksiin, vaan ne ovat tasapainottomia ja tuovat moderniin yhteiskuntaan uusia ongelmia (1991, 12). Jokaisessa käsiteltävässä teoksessa päähenkilöllä on miesystävä tai miesystäviä. Kukaan romaanien päähenkilöistä ei ole yksineläjä. Alasalmen romaanin Saana, Hietamiehen Siri, Härkösen Saara ja Kaurasen Sonja asuvat ainakin jonkin aikaa miehen kanssa. Ainoastaan Hassisen romaanin Maria asuu yksin. Kukaan romaanien päähenkilöistä ei ole naimisissa tai kihloissa. Suhteissa on usein väliaikaisuuden tunne. Suhteen osapuolet saattavat ajautua milloin tahansa erilleen, aivan kuin he ajautuivat äkisti yhteenkin: ”Ja kolmantena päivänä haetaan Saanan kaksi matkalaukua, makaroni-, riisi- ja spagettipussit, Maukas-margariini ja Alukattila, sirotellaan ne Villen yksioön, satutaloon, ja se peli on sillä saletti” (Alasalmi 1988, 16). Suhde päättyy myös nopeasti: ”Talonmieheltä saatiin pakettiauto lainaksi, Saana haki lähikaupasta pahvilaatikoita – – Saana meni edellä, piti katseensa portaissa ettei kompastuisi. Ville yritti tavoittaa Saanan katsetta kuin etsisi siitä lohduttavaa lupausta, mutta Saana väisti, rahtasi vain kamaa alas – – .” (Alasalmi 1988, 68.) Nopeasti muuttavat yhteen myös Saara ja Jouni (vaikka Saara ei sano asuvansa Jounin kanssa), Siri ja Tatu, myös Sonja ja Mikael Paljasjalka perustavat yhteistä kotia.

Olennaista on, että miesten kanssa ajaudutaan asumaan yhteen. Miehistä ei sanota haettavan turvaa vaan intensiteettiä, jännitystä ja elämään jotain uutta. Sonja pilkkaa turvallisuuden hakemista seuraavasti:

Naiset aina kuvittelevat että kun kaikki menee päin helvettiä tulee ennen pitkää simsalabim joku mies joka puhdistaa heidät kaikesta menneen kuonasta, kaikesta pettymyksen tunkasta. – – Tunkasta luulee nainen nousevansa, siivin puhdistetuin. Naiset luottavat naiset toivovat, naiset uskovat, naisilla on jäljellä paljon lapsenuskoa vielä – – ” (Kauranen 1981, 67.)

Kun Sonja tekee eron itsensä ja muiden naisten välillä, hän asettaa samalla muiden naisten avuttomuuden ja uskon miehiin kyseenalaiseksi, naiiviksi. Sonja itse ei halua takertua miehiin, ja ehkä se on yksi syy, miksi hänellä on niin paljon miessuhteita.

Jokisen mukaan Mikael Paljasjalka on Sonjalle hetken aikaa äiti (1991, 21). Sonja luottaa Mikaeliin niin kuin hänen mukaansa naiset luottavat yleensä miehiin (vrt. edellinen lainaus). Samalla tavoin Saanalle Ville on äiti, joka siistii Saanan sotkut, ruokkii ja käy katsomassa sairaalassa. Miessuhteessa elämiseen kuuluu hetken aikaa onni ja rauha, joka koetaan pidemmän päälle ahdistavana. Rauhaa kuvataan mm. television katselulla. Saara ja Jouni katsovat televisiosta Miami Vicea (Härkönen 1990, 75), kuten myös Saana ja Ville istuvat television ääressä kotiasuissaan, ”näyttävät kahdelta karamellilta takertuneina nojatuolin nukkaan” (Alasalmi 1988, 30). Yhteistä on, että miehet nauttivat rauhallisesta koti-illasta, mutta naiset ovat tyytymättömiä. Homo- ja intradiegeettinen Saara-kertoja kertoo illasta seuraavasti: ”Jouni söi kettukarkkeja ja taputti mua aina välillä toverillisesti reiteen niin että läiske kävi” (Härkönen 1990, 75). Saanan kertoja taas kuvailee tilannetta Saanan fokalisoimana: ”Ville puki päälleen samanlaisen kotiasun kuin Saanallakin, punaista plyyssiä, ja laittoi päänsä Saanan kainaloon. Suloinen kaihoisa odotus oli päättynyt ja kodinonni nökötti paikoillaan kuin tatti.” (Alasalmi 1988, 30.) Äitienväytytön Sirin silmin Tatu-poikaystävänsä elämä on liian usein television katsomista ja Sonja ivaa avoliittonsa kulmasohvaa ja Marimekon kodintekstiilejä (Kauranen 1981, 227).

On tullut jo esiin, että teoksissa on kahdenlaisia miehiä. Sonja jakaa miehet madonniin ja huoriin: ”Yllätyksekseni huomasin itsestäni että sukoilematta jaoin miehet mielessäni madonniin ja huoriin; toisen kanssa jaetaan Lipton-teepussi ja toisen kanssa intohimo” (Kauranen 1981, 164). Tästä on kyse jokaisessa käsiteltävässä teoksessa. ”Madonna-miehiä” teoksissa ovat Mikael Paljasjalka (Sonja O. kävi täällä), Tatu (Äitienväytyttö), Ville (Saana), Jouni (Akvaariorakkautta) ja Jyrki (Joel). Madonnamiehet saavat piirteitä naiselliselta madonnahahmolta: he ovat jollakin tapaa rajussa tarinassa sakraalisia, lempeitä ja perinteisiä arvoja kannattavia hahmoja. ”Huora-miehiä” Sonjalla on useita, Sirillä Kulkuri, Saanalla Amo, Saaralla poika, jonka kanssa hän pettää Jounia ja Marialla Joel. Ongelmana kaikilla päähenkilöillä vaikuttaa olevan se, minkä Sonja tiivistää seuraavasti: ”Se tuttu juttu: minä tarvitsin turvaa mutta halusin myös hurmaa” (Kauranen 1981, 165). Alasalmen Saana tajuaa, että hurmassa on kääntöpuolensa. Amon kanssa on vaikea olla: ”– Mä olen vittuuntunut sun kaltaisiin jätkiin, tyhjät taskut ja kyrvät pystyssä, mä en ole äitihahmo enkä nymfomaani että mä tuollaisia kaipaisin, Saana sanoi. – Mut voin mä silloin tällöin sua tavata. Sitten kun mua naitattaa.” (1988, 63.) Tällä tavoin Saana yrittää yhdistää hurman ja turvan, jotta hänellä olisi molemmat. Se ei tarinassa onnistu ja Saana joutuu toimimaan Amon ehdoilla.

Hietamiehen Äitienväytytössä on yksioikoinen mieskuva. Miehet ovat naisia heikompia ja naiset pärjäävät elämässään paremmin ilman miehiä. Siri on rakastunut Kulkuriin, jonka hän on tavannut ennen tarinan alkua. Kulkuri on vapaa ja ivaa Sirin kaltaisia äitienväytyttöjä. Myös se, että Tatu asuu Sirin kotona, on Kulkurin mielestä kilttiä ja tavallista. Kulkuri on Sirille pelottava ja kiihottava mies siinä, missä Amo on Saanalle, Leonid Pavlovits Sonjalle ja Joel Marialle. Tatu on kiltti ja ymmärtävä, Tatu ei kestä Sirin rakkautta Kulkuriin mutta hyväksyy sen.

Äitienväytytössä miehet ovat Kulkuria lukuunottamatta vaisuja ja aikaansaamattomia. Mies kyseenalaistetaan, kun Sirin äiti käy Tiikerin takia nuorisoklinikalla. Tiikeri on Sirin 17-vuotias pikkusisko, jonka elämässä asiat eivät ole kunnossa. Nuorisoklinikalla sanotaan, että koti on rikki, koska siellä ei ole miestä: ”Miestä? mä [Sirin äiti] kysyin. Mieskö tekee kodista ehjän? Sekö on yhteiskunnassa ehjä perhe, jos sohvalla makaa mies ja pitää taloa muka pystyssä.” (1987, 35.) Romanin miehistä annetaankin vaikutelma, että he eivät pystyisi ottamaan asioista vastuuta. Tatu on liian kiltti, Sirin isä on alkoholisti, Tiikerin isä on hylännyt Tiikerin kauan sitten ja Kulkuri liian vilkas ja kova.

Kulkurin kovuus on Sirille saavuttamatonta. Sirin on pidettävä huolta pikkusiskostaan, äidistään, työstään, lainattava isälleen rahaa ja elettävä näennäisessä sovinnossa poikaystävänsä kanssa. Siri haluaisi olla kuin Kulkuri. Vaikka toisissa käsiteltävissä romaaneissa Saana haluaisi elää Amon kanssa vaarallista elämää ja Maria Joelin kanssa kiihkeää elämää, Äitienväytytön Siri päättää silti unohtaa Kulkurin, kuten Saana päättää unohtaa Amon. Myös Joelin lopetus antaa vihjeen siitä, että suhde Joelin kanssa on hiipumassa. Maria ja Joel suhtautuvat lopussa toisiinsa välinpitämättömästi. Romanien päähenkilöt ovat hetken aikaa kovia ja pyrkivät irti totutuista normeista, hylkäävät tutun ja hyväksytyt. Usein he kuitenkin eivät ole tyytyväisiä kovuutensa aikaansaannoksiin vaan palaavat tutumpiin arvoihin.

Päähenkilöt ihailevat vahvoja miehiä, joita ei teoksissa ole paljoa. Tällaiset miehet edustavat naisille jotain suurempaa kuin mitä heidän oma vahvuutensa pystyy tarjoamaan. Ainoastaan isissä on poikkeuksia. Sonja O. kävi täällä -romaanin miehistä monet voisi laskea vahvoiksi, sillä he toimivat omin ehdoin niin kuin Sonja. Nämä miehet menevät elämässään eteenpäin: Kissamies jatkaa homoseksuaalina, Reijo Seilori lähtee merille, Pirkka sekaantuu aikakauden uskontoihin ja huumeisiin ja Leonid Pavlovits jää Leningradiin. Janne Maalaispoika -suhde loppuu siihen, että Janne on liian toisissaan, Mikael Paljasjalan kanssa suhde loppuu siihen, ettei Sonja ollut sitä, mitä Mikael haluaa, hieman samalla tavoin käy Ilari Mestarirunoilijan kanssa. Heikoimpia miehiä näistä ovat Janne Maalaispoika ja Mikael Paljasjalka, jotka jäävät suremaan Sonjan perään. Karri, jonka Sonja lopulta valitsee, on vahva; hän antaa Sonjan olla sekä maskuliininen että feminiininen. Jokisen mukaan Sonja kasvaa miessuhteissaan. Kasvu vain ei ole kovin totuttua ja selkeää, vaan se tapahtuu Sonjan omilla

ehdoilla. (1991, 21.)

Joelissa muut miehet kuin Jyrki ja Joel jäävät vähälle huomiolle. Maria on tyytyväinen, ettei hänellä koskaan ole ollut isää eikä hän kaipaakaan isää silloinkaan, kun äiti alkaa seurustella vakavasti. Myös muistot lapsuudesta ja analepsis ensimmäisestä seksuaalisesta kokemuksesta serkun kanssa näyttävät serkun Marian fokalisoimana likaisessa ja iljettävässä valossa. Saanassa esimerkiksi Villen ystävät ovat Saanan fokalisoimina tasapaksuja, Amon ystävät likaisia. Akvaariorakkautta-romaanissa ei esiinny juuri muita miehiä kuin Jouni, Saaran isä ja veli. Ainoastaan käydessään kotona Saara tapaa vanhan koulutoverinsa, joka ei Saaran kertomana ole kehittynyt kouluajoista.

Saaralla, Sonjalla ja Saanalla on veljet. Veljien kanssa syntyy jotakin, jota voisi kutsua ystävydeksi ja jota ei saavuteta muiden miesten kanssa. Akvaariorakkautta-romaanin Saaran veli asuu kotona. Kun Saara käy kotonaan, veli käyttäytyy vihamielisesti. Vasta kun veli on humalassa, sisarukset pääsevät toisiaan lähelle. Saaran suhtautuminen veljeen on lämmintä ja veljeä ajatellessaan Saara ei vaikuta toimivansa itsekokeskeisesti vaan ajattelee ainoastaan veljen parasta. Saana-romaanin veli esiintyy muistoissa kotoa. Veli on sellainen kuin Saana olisi halunnut olla. Veli sai isän arvostusta ja toimi muutenkin kuin isä. Sonja O. kävi täällä -romaanin Sonjan Leo-veljellä on Downin syndrooma ja veli on suuren osan teoksen tarinasta sairaalassa. Myös Sonjan veli esiintyy pitkälti analepsiksissä ja äkillisissä kaipuissa veljen luokse: ”Leolle minä säästän kaikkein hyötyväisimmät hyväilyni ja harvinaisimmat sanat jotka osaan lausua, Leolle minä ne kerron sillä tiedän ettei se petä eikä pilkkaa eikä riko lupauksia. – – ja vain Leo ja minä tiedämme sen suuren salaisuuden: minä olen ikuisesti Leon oma.” (Kauranen 1981, 162–163.) Vaikka Sonja muuten kaikella tapaa paljastaakin itsensä muille miehille, on veli sellainen, jota hän varjelee viimeiseen saakka.

Yhteistä romaanien miessuhteille on suhteiden pysymättömyys. Suhteet veljiin ovat miessuhteista pisyvimpiä. Miehiin ei luoteta, heihin ei haluta takertua liiaksi. Suhteet jäävät helposti pelkästään seksuaaliseksi, toveruutta ei synny tai toveruutta pidetään vähäarvoisena asiana niin kuin Hassisen Joel-romaanin Maria pitää. Koska suhteet ovat ensisijaisesti seksuaalisia, ovat ne vaillinaisia ja naiset kokevat olevansa tyhjän päällä. Irtonaisuus ja välinpitämättömyys kuvaavat 1980-lukua.

2.3.2. Suhteet naisiin

Yhteistä käsiteltävien teosten tarinoille on, että päähenkilöillä ei juurikaan ole naisystäviä, joiden kanssa puhua ja viettää aikaa. Gilbert ja Gubar esittävät teoksessa Madwoman in the Attic, että naisen kirjoittamassa kirjallisuudessa on usein läsnä kaksi minää, ikään kuin kaksoismiehitys, jossa ”madwoman”, raivopäinen nainen, on kuva naisen kiihkeydestä ja raivosta (1984, 78). Tällainen

kaksoisvalaistus naiseuteen tulee esiin käsiteltävissä romaaneissa, koska jokaisessa niistä määritellään ero kiltin ja raivopäisen naisen välille. Usein päähenkilöt toimivat raivopäisinä naisina.

Sonja O. kävi täällä -romaanissa Sonjalla ei ole ystäviä. Kun Sonjan isä käskee Sonjan lähteä kotoa, ei Sonjalla ole tyttöystävää, jonka luokse mennä yöksi. ”Ei ketään sirpaa tarjaa pirkkoa mar-kettaa jonka kanssa voisi kiiherrellä pimeässä peiton alla ja jutella aamukuuteen kaikenmaailman asioista” (Kauranen 1981, 130). Sonja ajattelee naisista seuraavaa: ”Naiset olivat aina jotenkin niin ylhäällä ja saavuttamattomissa ja komottivat siellä jotain outoa pyhää hyvän omantunnon ja hyvän asioiden erittelemiskyvyn ja huolekkuuden viileää hehkua. Ne olivat kilttejä tyttöjä joista tuli kilttejä naisia. – – Ja ennen muuta ne erottivat itsensä ja huoran jyrkästi niin kuin kansakoulussa vedettiin joka syksy koulun pihan poikki valkoinen paksu maalijuova – –.” (1981, 172.) Selvää on, että Sonja kokee jäävänsä eri puolelle kuin muut naiset.

Hietamiehen Äitiensä päivätytön Siri vaikuttaa käsiteltävien teosten päähenkilöistä yksinäisimmältä. Muiden teosten naiset saavat jonkinlaista tukea miehistä, joiden kanssa he seurustelevat. Siri ei saa tukea Tatusta eikä Kulkurista, joka ainoastaan lähettelee abstrakteja ajatuksia sisältäviä kirjeitä. Sirillä on ollut nuorempana ystävä, Lapitii, joka käyttäytyy samalla lailla kuin Kulkuri: jättää Sirin ja jatkaa matkaansa. Siri ihailee edelleenkin Lapitiitä, vaikka ei ole tavannut häntä pitkään aikaan. Sirin ja Lapitiin suhde päättyy lesbokokeiluun.

Sirillä on tiivis suhde Tiikeri-siskoonsa. Tiikeri on vilkas ja tyhmänrohkea tyttö, jolla on pakko-mielle tappaa eläimiä. Tiikeri kantaa kotiin kuolleita lintuja ja koiria, jotka tarinan lopussa selviävät Tiikerin tappamiksi. Siri ymmärtää Tiikeriä loputtomiin ja kantaa tästä huolta. Tiikeri ei palkitse Sirin huolenpitoa vaan pitää Siriä pilkkanaan ja palvelijanaan: ”– Mä olen kyllästynyt siihen, että sä hölk-käät kieli pitkällä mun perässä, Tiikeri karjaisi – –” (1987, 61). Sirin ja Tiikerin äiti ei jaksakaan pitää Tiikeristä huolta vaan jättää huolenpidon Sirille: ”Hoida sinä siskoasi, mua väsyttää” (1987, 165). Tatu ihailee Sirin yksinoloa: ”– Sä osaat elää riippumattomana, sä et ole riippuvainen edes musta. Välistä tuntuu siltä että ainoa josta sä välität on Tiikeri.” (1987, 75.) Siri uhraa kaiken huomionsa Tiikerille eikä välitä suhteestaan Tatuun tai omasta ruumistaan ja sairastuu anoreksiaan. Muiden neljän romaanin päähenkilöillä ei ole siskoja; päähenkilöt saavat enemmän tilaa naisina olla tarinan keskipisteessä.

Yhtä lailla Alasalmen romaanin Saanalla ei ole tyttöystäviä. Ketään naista ei mainita nimeltä. Saana-romaani alkaa opiskelun alun kuvauksella, jossa Saana on kuin kuka tahansa opiskelun aloittanut 20-vuotias, joka tapaa muita tyttöjä. Pian romaanissa kerrotaan Saanasta, että ”hän oppi katso-maan niiden [muiden ihmisten] läpi, hän olisi saattanut kävellä niiden päältä – –” (1988, 14). Saana huomaa Villen, muuttaa tämän kanssa yhteen ja tapaa sen jälkeen Amon. Ainoat Saanan naiskontaktit liittyvät siivoustyöhön. Saana tapaa töissä naisia, joiden kanssa juttelee asioista, joista kaikki ovat

keskenään samaa mieltä (1988, 60). Kun Villen äiti tulee käymään Saanan luona, kun Saana ja Ville ovat eronneet, laittaa Villen äiti Saanan ”tiukemmalle kuin Ville koskaan”. Kertoja kertoo, että ”Saana tunsii olona vaikeaksi naisten seurassa. Tyhmille miehille kun hymyili ja katsoi silmiin alaviistosta, jutut järjestyivät itseksensä. Mutta tyhmät naiset osasivat itsekin hymyillä.” (1988, 71.) Yksinkertaisesti Saanalla ei ole ystäviä: ”Hänellä ei ollut ystäviä mutta rakastajia sitäkin enemmän – –” (1988, 78). Vaikuttaa, ettei Saana missään vaiheessa kaipaa naista ystäväkseen, vaan hän haluaa olla vain miesten kanssa tekemisissä.

Myös Akvaariorakkautta-romaanin Saaran melkein ainoat suhteet naisiin liittyvät työhön. Tarinassa mainitaan ystävättäristä ainoastaan työnantaja ja kommuuniasunnon asuintoverit. Saara käy kotipaikkakunnallaan ystävänsä Hannelen häissä, mutta ystävyyttä Hannelen kanssa ei enää synny. Hannele on kuin eri maailmassa: ”Hannele näytti jo selvästi rouvalta.” (Härkönen 1990, 143). Saara tajuaa elävänsä eri vaihetta kuin Hannele ja hän kokee olevansa yksinäinen Hannelen aloittaessa vakavan ihmissuhteen. Saaralla olisi itselläänkin siihen mahdollisuus Jounin kanssa, mutta Saara ei halua asettua aloilleen.

Hassisen Joelissa niin ikään mainitaan nimeltä vain yksi ystävätär (Sinkku) vanhana opiskelutoverina. Äitinsä liikkeessä työskenteleviin Ulla-Maijaan ja Sariin Marialla ei ole mielenkiintoa. Maria ei välitä, kun Ulla-Maija ja Sari sanovat itsensä työstä irti. Maria on keskittynyt pelkästään Joeliin.

Saara (Akvaariorakkaus) uskoo, että muut naiset ovat seksuaalisesti parempia kuin hän: ”Mä oon aina kuvitellu kaikkien muitten naisten olevan monipuolisempia ja rennompia ja rohkeampia ja luonnollisempia kuin minä. Kun mä katselen naisia ympärilläni niin mä ajattelen kenellä tahansa valintatalon kassalla olevan mielettömästi huikeampia kokemuksia, kaikki tavalliset sarit, tarjat ja pirjot kyllä pystyy heittäytymään ties minkälaisiin suhteisiin.” (Härkönen 1990, 78.) Kateus muiden naisten mahdollisia seksuaalisia suorituksia kohtaan ei välttämättä ole tärkein syy siihen, ettei Saaralla ole ystäviä, mutta se voi olla yksi syy. Muissakin käsiteltävissä romaaneissa ystävättärien puuttuminen voi johtua siitä, että päähenkilöt kokevat muut naiset kilpailijoikseen tai siitä, että päähenkilöt ovat suuntautuneet kaikkivaltaisesti miessuhteisiin.

Jos Saara kokee muut naiset kilpailijoina, Kaurasen romaanin Sonja kokee heidät arvostelijoina. Sonja olettaa naisten ajattelevan Sonjan nähdessään kolmea asiaa:

Yksi: tuota nyt on ainakin helppo nussia

Kaksi: tuosta nyt ei mitenkään ole äidiksi lapsilleen.

Kolme: tuo nyt ei tiedä tasa-arvosta hölkkäsen pölläystä. (Kauranen 1981, 172.)

Sonja pelkää naisia, vaikka sanoo samalla kaipaavansa näiden seuraa (1981, 172). Sonjalla ei ole naisista kokemuksia, eikä hän voi tietää, mitä naiset hänestä ajattelevat. Edelliset kolme väittämää ovat Sonja-kertojan pelkkiä arvailuja. Sonja ei uskalla lähestyä naisia. Yksi syy voi olla, että Sonja

menee aina äärimmäisyydestä toiseen: naisista Sonja lähestyy ainoastaan Siskoa, jonka kanssa hänellä on lesbosuhde.

Sinikka Tuohimaan mukaan naisen käyttäytymiselle on normaalia tuntee epäsolidarisuutta muita naisia kohtaan silloin, kun hän ei voi erottua muista naisista ja kun häntä pidetään muiden naisten kanssa miehiin nähden yhtä vähäarvoisena (1994, 56). Tästä on kyse Sonjankin suhteessa muihin naisiin – niin kuin muissakin neljässä romaanissa. Vaikka Sonja pelkää naisia ja vaikka hän tutustuu Siskoon, on hänessä osa, joka ei halua olla naisten kanssa tekemisissä. Voisi ajatella, että Sonja on ylpeä ollessaan erilainen, rohkea nainen.

Gilbert ja Gubar esittävät, että mieskirjailijat ovat luoneet naisista kuvan, jossa esiintyy kaksi äärimmäistä naistyyppiä: enkeli ja hirviö. Tällöin naiskirjailijan tehtävä on käydä läpi molemmat ääripäät, tutkia ja yhdistää ne. (1984, 17.) Sonja O. kävi täällä -romaanissa esiintyy dualistinen naiskuva: nainen on enkeli ja hirviö. Sonjaa voi tavallaan pitää hirviönaisena ja enkelinainen on Sonjan vastakohta: ”se tismallinen vastakohtamarjattani jossain, se napitompeleva letutpaistava kodinonnenkasteleva. Se joka löytää kaikki kadonneet tavarat ja käy kaljalla perjantai-iltaisain vaan tyttöjen kanssa. Se turvallinen tavallinen suomalainen nainen. Lököhameeni mun.” (1981, 239.) Sonja-kertoja murskaa enkelikuvaa naisesta, hän ivaa asioita, joita tavalliset naiset pitävät turvallisina ja hyvinä, ja luo kuvan vahvasta naisesta, jota pelottavuudessaan, hurjuudessaan, hillittömyydessään ja kovuudessaan voisi kutsua jopa hirviöksi.

2.3.3. Suhteet vanhempiin

Muistot ja muistaminen ilmenevät viidessä romaanissa etenkin lapsuus- ja nuoruusajan muistoissa. Kerronnassa ne esiintyvät analepsiksinä. Tärkeää osaa muistoissa sisarusten ja vanhojen (harvojen) ystävien lisäksi näyttelevät vanhemmat. Korostuneimmin suhteet vanhempiin tulevat esille romaaneissa Saana, Sonja O. kävi täällä ja Joel. Myös romaaneissa Akvaariorakkautta ja Äitiensäpäivätyttö käsitellään vanhempia, mutta merkittävin vaikutus tarinan kulkuun ja päähenkilöiden naiskuvaan vanhemmilla on kolmessa ensin mainitussa romaanissa.

Sonja O. kävi täällä -romaanissa kerrotaan paljon Sonjan lapsuudesta ja vanhemmista, jotka ovat tulleet Venäjältä. Kotona asuvat myös isoisovanhemmat baabuska ja dieduska. Sonja elää Helsingissä karjalaisen lapsuuden, kasvaa venäjän kielen värikkään ja surumielisen ilmaisun keskellä: ”Meillä oli albuminlehdet täynnä matkantekkoo matkantekkoo, viiltävänhaikeita muistoja, vakavuutta, ankaruutta ja hautajaissurua, sotaa” (Kauranen 1981, 36). Sonjan isä on alkoholisoitunut ja kuolee tarinan puolessa välissä. Isää kuvataan ankaraksi ja muistoissaan eläväksi. Sonjalla ei ole kosketusta

isäänsä. Isä on myös se, joka suuttuu ja ajaa Sonjan pois kotoa.

Sonjan äiti on merkityksellisempi. Hän siivoaa iltaisin, jotta Sonja voi alkaa ottaa tanssitunteja. Sonja palaa muistoissaan yhä uudestaan äitinsä ja itsensä väliseen suhteeseen. Äiti ei Sonjan mukaan hyväksy Sonjaa: ”Okei, okei. Minä *annan* mutsin pauhata, *annan* sen masokismoilla, *annan* sen tirtautella tarkkaan harkittuja teatraalisia kyyneliään ja valitella päätään pudistellen kuinka ainoa tytär teki elämästään silkkaa saastaa ja sotkua” (1981, 105). Äiti tietää ja arvaa Sonjan holtittoman seksuaalisen käyttäytymisen. Äiti edustaessaan eri arvoja ja aikaa kuin Sonja on romaanissa henkilö, jota vasten peilataan Sonjan kertomaa tarinaa. Äiti on ainoa, joka kyseenalaistaa Sonjan tekemiset ja seuraa Sonjan tarinaa. Sillä tavoin tarinassa syntyy vastakohta äidin ja tyttären maailmojen välille.

Kuitenkin äiti ja Leo-veli ovat Sonjalle ainoita asioita, jotka pysyvät. Välillä Sonja kertoo tuntevansa hellyyttä äitiään kohtaan, mutta ei näytä sitä. Hieroessaan äitiä Sonja tajuaa äidin merkityksen: ”Nuuhkin vaivihkaa sen hikistä suurihuokoista niskaa ja tunnustelen varovasti sen rintsikoiden olkannauhoja ja hakasia selässä lapaluiden alla ja minulle herahtaa kylmät väreet ympäriinsä ja minä tajuan hitaasti ja hartaasti että se kovettunut kipeytynyt lämmennyt lihasjuntti siinä minun edessäni on minun mutsini, minun oma äitini, äiti, mamma, mamka – –” (1981, 109). Sonja ei pysty osoittamaan rakkauttaan edes silloin, kun Sonjan isä kuolee. Samalla Sonja haluaisi lohdutusta ongelmallisiin ihmissuhteisiinsa. Sonja ei tunnusta tätä tarinassaan paitsi ollessaan äitinsä kanssa tekemisissä. Sonja ei silti kerro äidilleen mitään, koska uskoo, että äiti ”vain suolaisesti nauttisi siitä kun pääsisi sanomaan minulle että miehän sen tiesin jo aikoin alus mite siullaiselles käy” (1981, 250). Jokisen mukaan Sonjalla on vaikeuksia irtaantua äidistä, joka koettaa huolenpidollaan olla toisen parhaaksi, mutta samalla rajoittaa Sonjan elintilaa (1991, 20–21). Mielestäni Sonja ei äitinsä rajoituksista välitä muuten kuin kertomalla ne tarinassa niin, että syntyy vastakkainasettelu. Tärkeämpiä ovat rajat, jotka äiti Sonjalle asettaa. Niitä vasten Sonjan toiminta ja uhma korostuvat.

Alasalmen Saanassa äiti on yksi kestävimpiä teemoja. Äiti on kuollut Saanan lapsuudessa, ja Saana, isä ja veli ovat eläneet vanhan tädin kanssa. Saana esittää äidistään erilaisia tarinoita: välillä äiti on sirkustaiteilija, välillä juhliissa kuollut. Saanalla on mukanaan äidistä lehtileike, jossa kerrotaan äidin olevan saksalaisessa sirkuksessa. Myös prinsessapukumotiivi kulkee tarinan mukana. Saana löytää vintiltä äidin juhlapuvun, jonka ottaa opiskelupaikkakunnalle mukaan, pukeutuu siihen ja uskoo äidin olevan prinsessa. Saanalla menevät todellisuus ja kuvitelmat sekaisin. Hän itsekin uskoo tarinoihinsa. Tarinasta välittyvässä totuudessa Saanan äiti on hukkunut koskeen pelastaessaan Saanaa.

Saanan naiskuvaan äitiä konkreettisemmin vaikuttava henkilö on Saanan isä. Saana ei halua puhua isästä ja ollessaan isänsä kanssa yhteydessä Saana valehtelee mm. opiskelevansa paljon. Saana toteaa Villelle, että isä pitää häntä ”epäonnistuneena; juoppona ja huorana” (1988, 24). Vaikka Saana

vaikuttaa vihaavansa isäänsä tämän ankaruuden takia, Saana on isästään ylpeä ja vertaa tapaamiensa miehiä isään: ”– Mutta meiän isä, Saana jatkaa, on tappanu karhuja kasapäin! palijain käsin! ja soasa venäläisiä – – ” (1988, 41). Ville on liian pehmeä isään verrattuna, Amo sen sijaan on isän kaltainen. Saana vertaa miestä pohjoisen mereen: ” – Meillä kotona pohojosessa, Saana röyhittää rintansa ja osoittaa taas sanansa noille mitättömille olioille [Vilille ja Villen ystäville]– – meri on meri: vaarallinen, vihanen, viekas! Se on mies!” (1989, 42.) Tällainen mies on Amo. Saana elää vielä kotiseutunsa maisemissa, vertaa nykyisyyttä niihin ja tekee valintansa kotiseutunsa mukaan.

Saana ja Sonja muistavat kotinsa tiukan kurin paikkana. Saana-romaanissa kerrotaan Saanan kodista: ”– – eikä Saana voinut olla muistelematta isäänsä, kalsakkaa kotiaan: heillä syötiin kalaa, lanttua ja kuoriperunoita, eikä riitoja sovittu, ei unohdettu” (Alasalmi 1988, 19). Lapsuus muistetaan silti onnellisena aikana: ”Pikkutyttönä hän oli osannut varoa ettei tekisi virheitä. Oli ollut aina mieheksi, kiltti tyttö, hyvä tyttö. Kalareissut isän ja veljen kanssa merellä – –.” (1988, 58.) Varttuessaan Saana alkaa uhmata isäänsä ja lähtiessään kotoa hän hakeutuu kaiken sellaisen pariin, mistä isä on häntä kieltänyt. Kun Saana pahoinpidellään sairaalakuntoon, hän haluaisi ilmoittaa isälleen, mutta ei uskalla: ”Hän kaipasi suurempaa surijajoukkoa sänkynsä laidalle, lisää myötätuntoa eikä isän vilpittöntyä oot just kuin äitis -riemastusta” (1988, 95). Suunnilleen samalla tavoin ajattelee Kaurasen romaanin Sonja jättäessään kertomatta äidilleen ongelmistaan. Vaikka vanhemmat kulkevat muistoissa mukana, heihin ei luoteta aikuisina niin paljon, että heihin tukeuduttaisiin. Sukupolvien välisen ajattelun ero on suuri.

Karkama on huomannut tarkastellessaan 1980-luvun naisten kirjallisuutta, että usein huomioidun äitimotiivin rinnalla on vahva isämotiivi. Tällaisia teoksia hänen mukaansa ovat mm. Härkösen Sotilaan tarina (1986), Kaurasen Tushka (1985) ja Annika Idströmin Isäni, rakkaani (1981). Ominaista isämotiiville on, että isä on poissa, mutta löytyy jälleen ja osoittautuu heikoksi. (Karkama 1994, 289, 295.) Tällaista ei käsiteltävissä romaaneissa ole, sillä jokaisessa isän kuva säilyy muuttumattomana. Isästä ei joko puhuta juuri ollenkaan (Joel, Akvaariorakkautta) tai isä on jollakin tapaa sääliävä (Sonja O. kävi täällä, Äitienpäivätyttö) tai etäinen ja karu (Saana).

Hassisen Joelissa isää ei kaivata. Marian isä on kuollut Marian ollessa seitsemän vuotta vanha. Kun äiti, Maria ja äidin miesystävä (Lassi) ovat ulkona syömässä, Maria ajattelee, jos hänellä olisikin äidin lisäksi myös isä:

– – Maria ajatteli, että häntä luultiin varmaan Lassin tyttäreksi. Ajatella jos niin olisikin, jos isä olisi tuo tuossa. Maria tunsii lievää selittämätöntä vastenmielisyyttä ajatellessaan sitä. Hän oli lapsenakin ollut tyytyväinen siihen että he olivat äidin kanssa olleet kahden – mies siinä olisi ollut vain häiriöksi.” (1991, 121.)

Marian äiti on niin vahva, että hänestä riittää sekä äidiksi että isäksi. Maria kunnioittaa äitiään eikä

sano äidilleen ikinä vastaan. Marialle mies ei ole esikuva, vaikka Marian käyttäytymistä voi sanoa miehiseksi hänen kohdellessaan miehiä kuin seksiobjekteja.

Kaikki, mitä äiti tekee, on Mariasta tyylikästä, kaunista ja kekseliästä. Ollessaan äitinsä kanssa Maria tuntee olevansa ”selvästi alakynnessä, ja hyvin häiritsevällä tavalla. Hän oli lapsi. Ei edes kunnolla tytär, selkeästi naaraspuolinen, vaan lapsi, jonka Maire Tammisto oli hankkinut kaksikymmentä viisi vuotta sitten, nuoruuden huumassaan miehen kanssa josta ei ollut isäksi eikä aviomieheksi eikä eläjäksi.” (1991, 12–13.) Ensinnäkin kertoja kuvaa Marian isän epäonnistuneeksi ihmiseksi. Toiseksi Maria luo seksuaalisuudellaan ja Joelin valitessaan omaa käsitystään naiseudesta, joka muuttuu tarinan edetessä äidin naiseuskäsityksen kaltaiseksi. Tarinan aluksi Maria on varovainen miesten suhteen ja seurustelee akateemisen tutkijan kanssa. Äidin kuoltua Maria ottaa äitinsä roolin, alkaa myydä alusvaatteita ja tapailla Joelia. Maria alkaa arvostaa äidin arvoja ottaessaan äidin paikan. Tätä hän ei tee vielä äidin eläessä.

Voimakas seksuaalisuus ja kovuus ovat irtioton merkkejä lapsuuden kodista. Ne ovat uhmaa kotia ja sen arvoja kohtaan. Koska aikaa on kulunut päähenkilöiden vanhempien ajoista, kärjistyy yhteiskunnan ja kodin arvojen välinen ristiriita itsenäistyvissä naisissa. He eivät voi hakea kodeistaan turvaa, koska he pelkäävät, että heidät tuomitaan. Naisten on selvittävä itse, vaikka he samalla vertaavat selviytymistään ja onnistumisiaan lapsuus- ja nuoruusajan muistoihin.

2.4. Kehitystarinat

Kehitysromaaneissa romaanin päähenkilö kasvaa romaanin tarinan aikana, hänessä tapahtuu kehitystä hänen kokiessaan vaikeuksia ja helpompia hetkiä. Kehitysromaanista yksi esimerkki on Goethen Nuoren Wertherin kärsimykset (1774). (Cuddon 1992, 88.) Marianne Hirch on todennut, että naisten kehitystarina on erilainen kuin miesten. Naisten kehitystarinassa vaikuttavat eri tekijät ja perspektiivit, eikä miespäähenkilön kasvuun määriteltyä termiä kehitysromaanin, *Bildungsroman*, voi suoraan käyttää naisten kehityksen tarkastelussa. (1989, 19.)

Koska käsiteltävät teokset kertovat 20–26 -vuotiaista naisista, voidaan olettaa, että teos kertoo naisten kehityksestä. Naiset ovat irtaantuneet kodeistaan ja käyneet läpi varsinaisen murrosiän, mutta he ovat vielä itseään etsiviä nuoria. Jokinen, joka on tarkastellut Sonja O. kävi täällä -romaanin, esittää, että teos on murrosvaiheen romaani: henkilö on sijoitettu tilanteeseen, jossa vanhat arvot ovat murtuneet. Tällä Jokinen tarkoittaa sitä, että aikaisemmin kehitysromaaneihin, kuten L.M. Montgomeryn rakastettuihin tyttökirjoihin, Anna-sarjaan ja Uudenkuun Emiliaan, on voinut helposti samastua. Erona tällaisiin kehitystarinoihin Sonja käyttäytyy epäloogisesti, amoraalisesti ja kypsymättö-

mästi. Silti Sonjan tarina on Jokisen mielestä kehitystarina. (1991, 13, 37.) Jokinen täsmentää Sonjan kehitystarinaa niin, että hänen mukaansa kronologisesti lukien Sonja kasvaa ”yksiulotteisesta naisesta hajoamisen kautta naiseksi, jossa on kaksi pääulottuvuutta ja variaatioita välissä” (1991, 155).

Sonja O. kävi täällä onkin käsiteltävistä teoksista lähimpänä totuttua kehitystarinaa. Sonja tapaa tarinassa miehiä ja kasvaa heidän avullaan. Monien miessuhteiden jälkeen hän alkaa haaveilla miehestä: ”että olisi ehkä sittenkin iisimpää jos ne kaikki ilpot voisi jotenkin nittoa yhteen, luikauttaa niiden ominaisuudet samaan nahkaan niin että tuloksena olisi ei enempää eikä vähempää kuin sellainen mies jota sietäisi edes kahvikupposen verran rakastelun jälkeenkin” (Kauranen 1981, 164). Tällaisen miehen Sonja lopulta löytää Karrista. Voidaan ajatella, että yhteiskunnan silmissä Sonja rauhoittuu ja alkaa elää sitoutunutta elämää yhden ja saman miehen kanssa. Jos se ei ole suoranaista kehitystä, se on ainakin muutos suuntaan, jota totutusti pidetään kypsempänä.

Hassisen Joel, joka on ilmestynyt 10 vuotta Kaurasen romaanin jälkeen, kertoo Mariasta, joka on tarinan alussa kypsä, älykäs ja asioita harkitseva suunnilleen Sonjan ikäinen nainen. Maria kuitenkin menettää kontrollin elämänsä suhteen tavatessaan Joelin. Maria hylkää kaiken, mitä pidetään yleisesti järkevänä ja hyväksyttynä: hän jättää älykkään ja huomaavaisen poikaystävänsä, hän käyttäytyy työpaikalla itsekkäästi eikä enää ole empaattinen muita tarinan henkilöitä kohtaan. Hän jättää taakseen yliopistoelämän ja ryhtyy myymään alusvaatteita. Marian päätös, jota kertoja ei aseta kyseenalaiseksi, on ristiriidassa romaanin sisäistekijän, tarinan sisällön ja tarinassa esiteltyjen arvojen kanssa. Siinä missä Sonja muiden silmissä mahdollisesti rauhoittuu, villiintyy Maria entisestään, joten Joelia ei voi sanoa totutuksi kehitysromaaniksi. Oikeastaan Joel on ”juppiajan” kehitysromaaniksi: ainoastaan ulkoiset asiat ovat tärkeitä ja arvokkaita. Onkin toinen asia, mikä kullekin ajalle on hyväksyttyä kehittymistä.

Akvaariorakkautta-romaanin Saara ei kehity tarinansa aikana. Hänen ongelmansa on tarinan alussa, ettei hän kykene saamaan orgasmia. Tarinan lopussa hänellä on sama ongelma, eikä hän ole muuttanut suhtautumistaan siihen. Myöskään Saana-romaanin Saana ei kehity totutussa merkityksessä. Saana kehittyy tarinassa ajoittain, mutta taantuu jälleen. Vaikuttaa siltä, että hän saisi välillä elämänsä hallintaan mutta lähteekin taas ravintolaan humaltumis- ja seuranhakumielessä. Saanalla vaikuttaa olevan kaikki mahdollisuudet ja tieto siitä, että hän voisi päästä irti yleisesti tuomitusta ja rajusta elämästään, mutta hän ei halua: ”Kesäkuun alussa Saana oli saanut tarpeeksensa kotona istumisesta. Hän oli taas valmis uusiin seikkailuihin, Miss Myrskylyhty, valmis nauttimaan ja kärsimään; toi töistä tullessaan ison pullon valkoviiniä ja meni suihkuun: tässä ei kylvyssä keritä lojumaan, peerrkele!” (Alasalmi 1988, 77.) Saana hakeutuu taas Amon seuraan, joutuu pahoinpidellyksi ja pitkäksi aikaa sairaalaan. Hän paranee ja lähtee taas juhlimaan raivokkaalla tavallaan.

Tilanteessa, jossa yksilö kääntää selkänsä itseään traditionaalisemmalle yhteisölle, yksilö voi kokea yksinäisyyttä ja juurettomuutta. Riehuessaan Saana ja muidenkin romaanien päähenkilöt huomaavat, että he ovat yksin, ilman ystäviä. Beck esittää vastavetona juurettomuuteen, että tilanne merkitsee uuden alkua. Ihmisen on itsensä suunniteltava ja tehtävä, ”parsittava ja paikattava” oma elämänsä. Beck ei näe modernista juurettomuutta negatiivisena vaan yksilön uutena mahdollisuutena elää ja järjestää elämänsä. (1995, 27–28.) Vaikuttaa siltä, että esimerkiksi Saana on tällaisessa risteyskohdassa: hän voisi alkaa kehittää itseään uudella tavalla, mutta hän tempoilee vanhan ja uuden välillä, jolloin tilanne näyttäytyy katastrofaalisena.

Äitienpäivätyössä kehitystä tapahtuu sisarusten välisessä suhteessa. Siri yksilönä pysyy lempeänä ja ymmärtäväisenä, hän asettaa pikkusiskon edun omansa edelle, vaikka hänellä itsellään on selvittämättömiä ongelmia. Sisar käy päivä päivältä rajummaksi. Tarinan lopussa Siri ja Tiikeri lähenyvät toisiaan. Lopetusta voidaan pitää kehittymisenä, ja näin ollen tarinaakin Tiikerin osalta kehitysromaanina.

Sonjan tarinassa kulkee mukana Sofia, joka on Sonjan parempi puoli. Sofia-nimen kerronnallinen käyttö viittaa siihen, että Sofia edustaa tarinassa viisautta, jolloin Sonjan käyttäytyminen on vastakohtaisen asettelun mukaan ei-viisaasta. Varsinkin lapsena Sonja ajattelee, että Sofia tekee kaiken oikein ja on kiltti tyttö, jolloin Sonja on Sofian vastakohta. Aikuisena Sonja ei enää puhu Sofiasta nimellä, mutta hän on jakanut naiset kiltteihin ja huoriin, kuten aiemmin on tullut esille. Sofia eli kiltti nainen on Sonjan tietoisuudessa jatkuvasti. Hän tietää, millainen hänen olisi yhteiskunnan mukaan oltava, millainen äiti haluaisi hänen olevan. Ainakin Sonjalla, Saaralla (Akvaariorakkautta) ja romaanin alussa Marialla (Joel) on tietoisuus siitä, etteivät he ole kasvaneet sellaisiksi kuin äidit kasvoivat ja ehkä halusivat heidänkin kasvavan. Saana tietää, ettei hän ole kasvanut sellaiseksi kuin isä olisi halunnut hänen kasvavan. Sonja sanoo suhteestaan yleisesti ajateltuun naiskuvaan seuraavaa: ”En minä ole osannut hakea perusturvaa tai olla mustasukkainen, en minä ole osannut luottaa kehenkään. En ole hoivannut ketään enkä sitten itsekään kehenkään takkiutunut. Minä en ole ollut se paidanpesijänainen, minä olen aina ollut se toinen nainen, rakastajatar. Kiitos.” (1981, 20.)

Aiemmin oli puhetta siitä, että 1980-luvun romaanien päähenkilöillä on selkä normikeskukseen päin ja kasvot uuteen ajatteluun päin. Jokinen jatkaa ajatustaan sanomalla, ettei paluu normikeskukseen ole naisilta enää onnistunut. He ovat ajautuneet totutusta naiskuvasta niin kauaksi, etteivät he täysin osaa palata takaisin, vaikka haluaisivatkin. Jokisen esimerkki on jälleen Sonja, joka on kuljeskeli sekä maskuliinisessa että feminiinisessä merkityksessä. Hän jää irtolaiseksi. (1991, 144.) Mielenkiintoista onkin ajatella, olisiko kehitys totutussa mielessä enää mahdollista eli voisivatko totutusta kehityksestä kauaksi ajautuneet päähenkilöt edes kehittyä sillä tavoin kuin heidän äitinsä kehiti-

tyivät. Tuohimaan mukaan naisten onkin poistettava itsestään äitiensä ja isoäitiensä jäljet, jotta he voivat tulla omaksi yksilökseen, jolloin nainen samalla kuitenkin liittyy osaksi äitien ketjua (1994, 108).

Käsiteltävissä romaaneissa naiset ovat tarinan kronologisessa alussa yksin. He tapaavat miehen tai miehiä vasta yksinolon jälkeen. Saaralle (Akvaariorakkautta) riittää yksi mies, Saanalla, Sirillä (Äitienpäivätyttö) ja Marialla (Joel) on kaksi miestä, Sonjalla on useampi. Miehen tai miesten tapaminen aiheuttaa naisissa muutoksen. He aloittavat suhteen suhteellisen nopeasti ja oppivat vaatimaan siltä enenevässä määrin asioita ja analysoimaan suhdetta jatkuvasti. Vaikka sanottaisiin, että päähenkilönaiset kasvavat miesten avulla, miehet eivät varsinaisesti kasvata heitä vaan toimivat välineinä. Suhteessa miehen kanssa naiset saavat tilaisuuden tutkiskella elämäntilannettaan ja oloaan naisina. Kukaan päähenkilöistä ei koe vielä olevansa valmis aikuinen, vaan he elävät välivaihetta, johon kuuluvat etsiminen ja epävarmuus. Kehitys on ennemminkin prosessi kuin tulos. Teoksissa kuvataan prosessia, joka ei välttämättä johda totuttuun kehitykseen vaan jatkuvaan itsensä tarkkailuun.

Onkin mielenkiintoista spekuloida ajatuksella, onko yksilö koskaan täysin kehittynyt ja valmis. Tuohimaan mukaan kehityksen tavoitteena on pidetty yksilön muodostumista kiinteäksi ja muuttumattomaksi (1994, 26). Ainakaan käsiteltävien romaanien päähenkilöt eivät kehity minuudeltaan ehjiksi ja kokonaisiksi. Karkama puhuu peripetioista, jotka ovat yksilön elämän murroskohtia. Elämä, joka olisi valmis ja kokonainen, on ainoastaan kuvitelma, toiveiden ja ajatusten projektio. Tämä on jälleen yksi modernin ajan piirre ja erilainen kuin tradition ajan elämän käsitys, jolloin yksilön elämä oli periaatteessa ennalta määrätty. (1994, 16–17.) Teosten päähenkilöt elävät murrosvaihetta. He eivät ole valmiita yksilöitä, eikä heillä ole edes mielikuvaa, millainen valmis yksilö on. Romaaneissa, kuten Sonja O. kävi täällä, voi tapahtua kehitystä ja seestymistä rajusta elämäntyylistä rauhallisempaan, mutta kokonaista ja muuttumatonta henkilöahmoa ei synny kenestäkään.

2.5. Hedonismi

1980-luvulla eletään hyvinvoinnin aikakautta. Silti myös pahoinvointi on läsnä. Hyvinvointi aiheuttaa pahoinvointia: ihmiset irtaantuvat toisistaan, ajattelevat ensisijaisesti itseään, tarkastelevat tuntemuksiaan ja etsivät nautintoja. Karkaman mukaan nykyaikaan liittyvät ahdistus, kärsimys ja vierauden tunne. Yhteiskunnan vallitsevat arvot näkyvät ihmisten käyttäytymisessä. Moderni maailma on pitkälti mielteiden ja elämysten tavoittelua. (1994, 192–193.) Yhteiskunnassa on saavutettu jo arkiset ja reaaliset haasteet: ihmisillä on enemmän vapaa-aikaa itsensä hemmotteluun ja viihdyttämiseen. Modernista elämästä on Jalliojan mukaan vanhastaan tunnettu kolme keskeistä käsitettä. Ne ovat rationaalisuus, vapaamielisyys ja hedonistinen itsensä toteuttaminen. Rationaalisuus oli ominaista sotien jäl-

keen, vapaamielisyys 1960- ja 1970- luvuilla. 1970-luvun lopulta lähtien hedonistinen itsensä toteuttaminen on kuulunut suomalaiseen moderniin elämään. (1991, 15, 35.)

Hedonismin tarkoitusperä on saavuttaa nautintoa. Hedonismista on puhuttu myös termeillä itsensä toteuttaminen, ekspressiivisyys, yksilöllisyys ja narsismi (Jallinoja 1991, 72). Hedonismia voidaan pitää keskeisenä taustana tarkasteltaville teoksille, koska naisten käyttäytymisen päämäärä on usein saavuttaa nautintoa. Usein nautinto, jota he haluavat, on seksuaalista (Sonja O. kävi täällä, Akvaariorakkautta, Joel). Nautintoon liittyy myös vapaus ja irtaantumisen totutuista normeista. Nautintoon eivät kuulu traditionaalit arvot: naiset eivät suunnittele perustavansa perhettä, aloittavansa säännöllistä työntekoa tai ylipäätään he eivät ajattele tulevaisuutta. Hedonismissa tärkeitä asioita ovat kokemus ja henkilökohtaisuus (Jallinoja 1991, 72–73).

Giddens toteaa nautinnoista individualismin ja hedonismin yhteydessä, että ihmisistä on tullut modernissa yhteiskunnassa nautinnoista riippuvaisia. Ihminen voi olla riippuvainen jopa anoreksiasista. Näin ollen riippuvuus nautinnoista voi olla perustaltaan fysiologista, mutta ensisijaisesti se on kuitenkin sosiaalinen ja psykologinen ilmiö. (1995, 102–103.) Käsiteltävien teosten naispäähenkilöt ovat riippuvaisia seksuaalisesta nautinnosta. Joillekin heistä kehittyi siitä pakkomielle. Naiset tavoittelevat suhteissaan seksuaalista mielihyvää ja etsivät uusia kokemuksia uusista suhteista. Tätä ilmenee ainakin jossain määrin kaikissa tarkasteltavissa teoksissa. Usein nautintoa ei kuitenkaan löydy tai siihen kyllästyään. Joskus nautinnot eivät osoittaudu sellaisiksi kuin ne kuvitellaan etukäteen:

– – monesti se mitä mä etukäteen oon kuvitellu ei ookaan sitte niin... kun on oikee tilanne. Esimerkiksi että joku asento niin ku ”visiona” kiihottaa mua enemmän ku se miltä se asento sitte käytännössä tuntuu... ymmärrätsä?

– En, Jouni sanoo tylästi.

– Totta puhuen en minäkään.

Me nauretaan sille vähän. (Härkönen 1990, 66.)

Tällaisista kohdista tulee vaikutelma, ettei henkilöille tapahdu mitään todellista ja tärkeää vaan heidän on kulutettava aikaansa tarkkailemalla tuntemuksiaan ja analysoitava, ovatko kokemukset ja tunteukset täydellisiä.

Joel-romaanin Maria toteuttaa hedonismiaan käsiteltävistä teoksista päämäärätietoisimmin. Hän tekee valinnan miesten välillä sen mukaan, mikä hänestä tuntuu nautinnollisimmalta. Maria valitsee Joel Leiwon, vaikka hän on hyvin kiintynyt Akatemian tutkijaan, Jyrkiin. Valitessaan Joelin Maria alkaa käyttäytyä itsekkäästi ja näkee ainoastaan maksimaalisen nautinnon tavoittelun. Jyrki yrittää saada Marian vielä takaisin:

– Meillä meni kaikki loistavasti, meillä oli minun mielestäni aina hauskaa. Rakkautta ja ystävyyttä ja... kumppanuutta. Eikö sen muka juuri sellaista pitäisi olla? Etkö sinä muka ollut onnellinen minun kanssani? – – Sinäkö tosiaan rakastat häntä [Joelia]? Jyrki kysyi. Maria hengähti ja kostutti huuliaan.

– Vaiko vain himoitset? Jyrki tiukkasi.

– Minä... himoitsen häntä ikuisuusperspektiivillä, Maria sanoi suu kuivana. (Hassinen 1991, 213.)

Tämä on ainoa selitys, joka tarinassa kerrotaan syyksi, miksi Maria valitsee Joelin. Se, mitä Jyrki sanoo, käy yhteen kerronnan kanssa: kertoja on antanut Jyrkin ja Marian suhteesta vaikutelman, että parilla menee hyvin. Marian päätös vaikuttaa sen takia jopa liialliselta nautinnon tavoittelulta, ehkä liialliselta senkin takia, että nautinto helposti mielletään hetkelliseksi. Maria ei vaikuta järkevältä ja loogiselta.

Jallinojan mukaan 1960-luvulla syntyi naistyyppi, jolle koti ja perhe ei ollut enää tärkeintä. Vuonna 1966 Suomessa perustettiin yhdistys käsittelemään naisten oikeuksia. Aiheita olivat mm. lastenhoito, kotityöt, työssäkäynnin mahdollisuus ja syntyvyyden säännöstely. Samoihin aikoihin alettiin puhua sukupuolielämän tyydyttävyydestä, seksuaali- ja aborttivapaudesta sekä mahdollisuudesta aviorikokseen ja -eroon. Elämäntyylin edustajaksi nousi käsite ”menevä nainen”. Naiset eivät kokeneet olevansa uhreja vaan mieliala oli muuttunut modernismin tapaan individualistiseksi ja hedonistiseksi. Tämä näkyy mm. avioliitossa ensisynnyttäjien keskiarvoian noususta yli kymmenen vuoden ajanjakson aikana: vuosina 1966–70 keskiarvoikä oli 22,7 vuotta, kun se vuonna 1986 oli 26,7 vuotta. (Jallinoja 1983, 123, 157-161, 215, 234.)

Vaikka käsiteltävien teosten naisista neljä (Sonja, Saara, Saana, ja Siri) asuvat jollakin tapaa ja jonkin aikaa avoliitossa miesystäviensä kanssa, teoksissa ei kuitenkaan mainita, että suhteeseen sisältyisi lupaus vakavammasta. Akvaariorakkautta-romaanin Saara haluaa vain seurustella Jounin kanssa. Kun Jouni puhuu avoliitosta, Saara haluaa olla näennäisesti vapaa: ”– Musta on niin kurja tulla tyhjään kotiin, se [Jouni] sanoo haikeasti ja imee dunhillinjämää. – Mähän oon aina täällä, mä sanon. – Usko nyt, mä [Saara] en uskalla, ainakaan vielä. Mä haluan toistaiseksi asua yksin.” (Härkönen 1990, 48.) Kyse voi muidenkin päähenkilöiden kohdalla olla uskaltamisesta: halutaan antaa ajan kulu ja katsotaan, jos tiedossa olisi vielä jotain parempaa. Myös Äitiensäpäivätyttö Siri antaa Tatun asua kotonaan, vaikka Siri ei vaikuta Tatusta paljon välittävän. Välillä Siri jopa muuttaa kylpyhuoneeseen asumaan, koska ei voi sietää Tatuja lähellä. Avoliittokokeiluja voi tavallaan pitää kotileikkeinä. Teosten 20–26 -vuotiailla naisilla ei ole kiirettä ”oikeiden” kotien perustamiseen. Teosten ”kiltit” mieshenkilöt haluaisivat naisten kanssa jo pysyvät kodit, mutta naiset eivät: ”Ville nyökkäili: – Nii-in, sun ei pitäisi törmäillä turhan perään. Et sä usko että sä voisit muistaa mikä on tärkeintä, mikä on kauneinta? [Saana:] – Meidän seurustelu ja yhdessä viihtyminen? Kotileikit? Ei ne opettaneet mulle mitään.” (Alasalmi 1988, 66–67.) Yhteistä kotia haluavia miehiä teoksissa ovat Ville (Saana), Jouni (Akvaariorakkautta), Mikael Paljasjalka ja luultavasti Janne Maalaispoika (Sonja O. kävi täällä), ehkä Jyrki (Joel) ja Tatu (Äitiensäpäivätyttö). Myös lainaus Joelistä kertoo Marian suhtautumisesta perhee-

seen kerrottaessa Marian naimisissa olevasta serkusta: ”Nyt Martilla oli vaimo ja kaksi lasta ja kaikkea sellaista mitä ei haukottelematta jaksanut luetella” (Hassinen 1991, 161).

Jokisen mukaan Sonja O. kävi täällä -romaanin Sonja ”sanoutuu irti konventionaalisista vaihtoista naishahmoista: hän ei kannatele julkisivuja, ei pidä perhettä koossa, kammoksuu perheellisyttä, ei tee työtä” (1991, 164). Sonja on perustamassa perhettä Mikael Paljasjalan kanssa, jolle hän myös on raskaana. Sonja muuttaa kuitenkin mielensä, tekee abortin ja jättää Mikaelin. Sonja on lähellä traditionaalista perhekuvaa, mutta luopuu siitä, koska kokee sen liian kahlehtivana. Perhe on Sonjalle kuin uusi kokeilu, mutta pian Sonja tajuaa ”kokeilun” pitkäikäisyyden:

Olin hetken onnellisesti rakastunut ja raskaana ja mukamas sauhuilevan menneisyyteni ikuisiksi ajoiksi hyljännyt. Tuokion verran minä odotin tulevaisuudelta Sitä Jotakin. Onnea ja rauhaa ja tasapainoisuutta ja turvallisuutta, Marimekon sisustustekstiilejä ja onnellisten koti-iltojen mysteeriota ja sitä sakraalista äitiyttä jota olin saanut päähäni kokeilla, tosiaankin kokeilla niinkuin koklataan huoraamista Köpiksessä tai LSD-trippiä. – – Mutta sitten pokshti. Ihana rakastettava avomieheni Mikael Paljasjalka, kultsi Miki, tasa-arvoinen velvollisuudentuntoinen Miihkal, demokraattinen anteeksiantava Mikulka, tunnollinen tiskaaja ja imuroija ja selänpesijä Miska alkoi tuntua pelkästään hölmöltä painolastilta – – ” (1981, 21.)

Samalla tavoin kuin Sonja kokee Mikael Paljasjalan, kokee Saana-romaanin Saana Villen, jonka kanssa hän asuu yli puoli vuotta avoliitossa. Saana rinnastaa Villen rauhallisuuden itseensä ja ajattelee, että hän on Villen kaltainen ollessaan Villen kanssa: ”Minun täytyy olla tosi surkea kun olen tuollaisen kanssa, Saana ajatteli. Varma-Ville. Hän veti kotiasun tiukemmin ympärilleen.” (Alasalmi 1988, 30.) Saana haluaa olla raju ja kokea uusia asioita. Siksi Saana lopulta käskee Villen muuttamaan pois. Hedonismi menee sekä Sonjalla että Saanalla niin pitkälle, että he uskovat enää itseensä nautintojen saavuttamisessa.

Myös työnteko tai -tekemättömyys näkyy naisten hedonismissa, vaikka Jallinojan mukaan hedonisti tekee työtä, koska nauttii siitä (1991, 77). Teosten naishenkilöt eivät kuitenkaan vaikuta nauttivan työstään. Usein he ovat niin keskittyneitä nautinnon tavoitteluun, etteivät halua tehdä työtä. Heille työnteko ei ole samanlainen arvo kuin heidän vanhemmilleen. Oikeastaan Äitienpäivätyön Siriä ei voi sanoa hedonistiksi tässä suhteessa, koska hän käy päivittäin töissä eläinkaupassa ja auttaa sillä tavoin itseään ja siskoaan. Muiden teosten päähenkilöt ovat laiskoja suhteessa työntekoon. Sonja on kirjallisuuden opiskelija, jonka opiskelut ovat vähäiset: ”On se se syksy jona minä olen jo vasta kaksikymmentäkaksi ja minulla on liki kaksikymmentätuhatta opintolainaa ja opintokirjassa opintosuorituksia niukin naukin sen verran että kysyttäessä kehtaan urahtaa opiskelevani” (Kauranen 1981, 131). Myös Saana on opiskelija, mutta tarinan alussa kerrotaan, ettei opiskelu kiinnosta häntä. Lopulta Saana siivoaa hotellia, varastaa Villen mummun perintörahoja ja myy itseään.

Akvaariorakkautta-romaanin Saara on töissä pizzeriassa, mutta hakee yliopistoon lukemaan kirjallisuutta. Hän pääsee opiskelemaan, mutta sekään ei tunnu miltään: ”Mä istuin sohvalla ja yritin

koota itseni. Mä ajattelin: 'Olen yliopisto-opiskelija'. Se ei tuntunu musta miltään. Mä yritin ajatella sitä tosiasiaa ja iloita siitä – – Mä yritin ajatella jotain muuta. Mitään ei tullu mun mieleen.”(Härkönen 1990, 184.) Työllä ei ole juurikaan merkitystä eikä se herätä tunteita siinä missä seksuaalisuus ja miessuhteet. Kuitenkin mitä pidemmälle 1980-lukua on ehditty, sitä useammin Jokisen mukaan kirjallisuudessa esiintyy Kaurasen romaanin *Sonjaa* modernimpi versio, jossa nainen on työtätekevä vastuunkantaja, jolle tärkeitä tekijöitä ovat perhe, ura ja itsensä kehittäminen (1991, 39). Tästä mielenkiintoinen esimerkki on Marian suhde työhön. Aluksi hän on tyytyväinen ja ylpeä epäpätevän venäjän kielen opettajan työstään ja kauhistuu, kun hänelle tarjotaan omaa alusvaatehaaraliikettä. Kun Maria ryhtyy hoitamaan äitinsä liikettä, hän ei enää epäröi. Hän ei kaipaa takaisin venäjän kielen opettajan toimeen tai yliopistolle, jossa hänellä on pro gradu -työ kesken. Marialle työ on kuitenkin tärkeämpää kuin Sonjalle opiskelu 10 vuotta aiemmin.

Jokinen on rohkeampi kuin Beck, Giddens ja Karkama väittäessään, että individualismi on usein samaa kuin egoismi, itsekeskeisyys tai narsismi (1991, 47). Hedonismi on ennen kaikkea yksilökeskeistä; nautintoa halutaan omalle itselle eikä yhteisölle, ei edes toiselle ihmiselle. Tämä on äärimmilleen venytettynä narsismia ja itsekeskeisyyttä. Tästä on poikkeuksena Hietamiehen Äitienväytyttö, jonka Siri on Tiikeri-sisartaan kohtaan empaattinen ja unohtaa itsensä. Tosin poikaystävänsä kohtaan Siri on välinpitämätön ja itsekäs.

Hedonismille ominaista on huomion kiinnittäminen itseen. Kysytään jatkuvasti: Kuka minä olen? (Jallinoja 1991, 73.) Akvaariorakkautta-romaanin narsistisuuden ja itsekeskeisyyden ilmentymä. Teoksen päähenkilö Saara ei pysty keskittymään muuhun kuin itseensä, hän ei pysty asettumaan poikaystävänsä asemaan eikä ymmärtämään tämän tarpeita. Lopulta Jouni kehottaa Saaraa rakastelemaan toisen miehen kanssa. Jouni joustaa loputtomiin ja Saara hyväksyy vaihtoehdon, koska voi löytää *itsensä*, mutta samalla hän tietää asian vaarallisuuden: ”– – Jouni on oikeassa, ja mua kiihottaa ajatus äkkiä suunnattomasti, kaikki on avoinna ja mahdollista, tämä on ratkaisu, löytää itseni, laukaista tämä jumiutunut tilanne, ja toisaalta taas – mitä meille tapahtuu?” (Härkönen 1990, 177).

Narsistisia piirteitä on myös teosten Joel, Sonja O.kävi täällä ja Saana päähenkilöillä. Maria ja Sonja uskovat olevansa naisia, jotka saavat kenet tahansa. He eivät epäonnistu suhteiden aloittamisessa ja miehet ovat heihin rakastuneita. Myös teosten kerronta tukee tällaista ajattelua. Sonja kertoo itse tarinansa, jolloin itsekeskeisyys nousee korostuneesti esiin. Marian tarinan kertoo ekstra- ja heterodiegeettinen kertoja, mutta Maria on fokalisoija ja usein fokalisoitukin. Kummassakin romaanissa kertoja kuvaa päähenkilöt kauniina, viehättävinä ja itsevarmoina. Myös Saana-romaanissa Saana uskoo olevansa kaunis ja vastustamaton. Kertoja on kuitenkin eri mieltä ja osoittaa välillä Saanan naurtavuuden. Silti Saanassakin kertoja välittää Saanan narsistisuuden ja osoittaa sen vielä koomiseksi:

”Naisellinen asu muutti hänet heti kohtalokkaaksi: hänellä oli kohtalo, häntä ohjasi kohtalo. Hän oli tenhoava, aistikas, viileä, hidas, hiljainen, käheä, täynnä salaisuuksia ja menneisyyttä, julmuutta ja tragedioita takanaan, mutta edessä tulevaisuus, seuraava yö... Hän oli niitä naisia jotka tuovat muasaan pahaa, tuulahduksen kadotusta pimeyden tälle puolen.” (Alasalmi 1988, 78.) Tässä käytetään kerronnassa KHD:tä eli kertojan ja henkilön diskurssia. Kertoja kuvaa ilman johtolauseita Saanan käsitteiden itsestään, joka ei voi narsistisuudessaan olla rehellinen.

2.6. Objektista subjektiksi

2.6.1. Naisesta subjekti

Subjektiksi tullaan, kun ihminen yksilöllistyy (tai Karkaman mukaan yksilöistyy). Subjektiksi tulemisella tarkoitetaan myös autonomisoitumista. (Jokinen 1991, 48.) Subjektiteen kuuluvat toiminta ja aktiivisuus. Historiallisesti kirjallisuudessa mies on ollut aktiivinen ja nainen passiivinen. Aktiiviseksi esitetyn miehen rinnalla nainen vaikuttaa passiiviselta, jos kerronnassa ei korosteta naisen aktiivisia piirteitä.

Lyytikäisen mukaan kieliopin käsitteistössä subjekti on tekijän rooli. Filosofiasa subjekti on piste, josta käsin tarkastellaan tietoa ja havainnoidaan. Yhteiskunnallinen subjekti määritetään vallalla olevien käsitysten mukaisesti. (1995, 7.) Rimmon-Kenan esittää subjektista, että minuus esiintyy erilaisissa sosiaalisissa systeemeissä, jolloin minuudesta tulee kirjallisuudessa symbolinen järjestys, joka sisältää fyysisyyden, psyykkisyyden ja toiminnan (1995, 21). Tällöin tarinassa toimivista henkilöistä usein puhutaan ikään kuin he olisivat oikeita, eläviä henkilöitä.

Aristoteleen mielestä henkilöiden tehtävä tekstissä on ainoastaan toimia ja viedä tarinaa eteenpäin, jolloin juoni on tärkeämpi kuin yksilön ajatukset ja luonne (1967, 21–22). Käsiteltävissä teoksissa varsinainen juoni ei ole yhtä tärkeä kuin subjektin toiminta. Toiminta ei kuitenkaan ensisijaisesti vie tarinaa eteenpäin vaan havainnollistaa esitettävää subjektia. Teoksissa naisten aktiivisuus korostuu, koska kerronnan kertoja ja/tai fokalisoija on nainen. Tilanne olisi toinen, jos fokalisoijana tai kertojana toimisi mies.

Jallinojan mukaan ihminen kokee olevansa subjekti tehdessään valintoja (1991, 75). Kuten on aiemminkin tullut esille, viiden käsitellyn romaanin naiset tekevät valintoja. Jokainen heistä tekee valintansa ihmissuhteissa. He valitsevat, mitä haluavat tehdä elääkseen. Valintaa osoittaa myös suhtautuminen muihin ihmisiin kuten vanhempiin ja sisaruksiin. Hassisen Joel-romaanin Maria on se, joka toimii; hän tekee valinnat ja on teoksessa kaikin puolin subjekti. Samanlainen tilanne on romaaneissa

Sonja O. kävi täällä ja Saana. Akvaariorakkautta-teoksen Saara on epävarmempi ja turvaa poikaystävänsä, mutta Saara on se, joka vaatii muutosta. Äitienpäivätytön Siri sen sijaan ottaa valinnoissaan huomioon myös sisarensa. Siri osoittaa vastuunotolla olevansa aktiivinen subjekti: hän kantaa huolta siskostaan muiden väsyessä ja väistyessä. Sirin subjektiuus on empaattisempaa kuin muiden käsiteltävien romaanien päähenkilöiden.

Subjekti syntyy Karkaman mukaan vieraantumisen kautta. Subjekti sopeutuu tällöin ensin suoriutusyhteiskuntaan, mutta pystyy myöhemmin vapautumaan siitä tai muuttamaan sitä eli subjekti irtaantuu yhteiskunnasta. (1994, 21, 192.) Jokinen puhuu naisten vieraantumisen yhteydessä tunteesta, jolloin naiset kuuluisivat ei-naisten kategoriaan (1991, 5). Tämä näkyy käsiteltävissä romaaneissa. Yksilöistyvät naiset ovat huomanneet, että on olemassa kahdenlaisia naisia: niitä, jotka toimivat ja niitä, jotka uskovat traditionaalisempiin arvoihin. Varsinkin Kaurasen Sonjalla, Alasalmen Saanalla ja Hassisen Marialla aktiivisten ja passiivisten naisten välinen ero korostuu. Päähenkilöt ovat aktiivisia. Samalla naiset kokevat vierautta suhteessaan toisiin naisiin ja näin ollen voidaan ajatella, että päähenkilöt kuuluvat Jokisen mainitsemaan ei-naisten kategoriaan. Tilanne ei ole helppo, vaan päähenkilöt joutuvat yksin kannattamaan valintojaan ja niissä ilmeneviä arvoja ilman yhteiskunnan tukea. Subjekti muotoutuu suhteessa tarinan toisiin henkilöihäähmoihin. Tuohimaa puhuu tällöin subjektin kollektiivisesta käsityksestä, joka tarkoittaa sitä, että subjekti on olemassa rinnastettuna muihin ihmisiin (1994, 26).

Sonja O. kävi täällä -romaanin Sonja hakeutuu miesten luokse. Kuitenkin vasta Karrin tavattuun Sonja tajuaa, mitä hänen aikaisemmista miessuhteistaan on puuttunut: hänen on täytynyt olla miesten kanssa ainoastaan naisellinen. Kertoja-Sonja rinnastaa naisena ja miehenä olemisen vanhempiinsa, jotka ovat edustaneet Sonjan lapsuudessa ja nuoruudessa traditionaaleja perhearvoja. ”En tiennyt kumman lykkimisestä ottais in oppia. Fajjan repaleinen levottomuus ja romanttinen menneisyyskaipuu vaiko mutsin velvollisuudentuntoinen piukkuus ja ankara sosialistinen nykyhetkirealism i. Mutsin suurieleinen uhrautuvaaisuus vaiko fajjan hurvittelevat intohimot.” (Kauranen 1981, 215.) Karkama on huomauttanut yksilöistymisen vaativan sitä, että toimitaan jossain määrin kumouksellisesti ja käännetään selkä vallitseville arvoille (1994, 27). Sonja ei pysty täysin asettumaan äitinsä esittämään rooliin, mutta isä nkään rooli ei vaikuta oikealta. Sonja kääntää siis selk änsä kotoaan saaduille arvoille ja haluaa olla sekä feminiininen ja maskuliininen. Tuohimaan mukaan naisen voi olla vaikeaa kasvaa subjektiksi, koska hänellä ei ole mallia, miksi tulla (1994, 76). Tällainen ajatus toteutuu varsinkin käsiteltävissä romaaneissa, koska romaanien naiset elävät selkeästi eri maailmoissa kuin heidän äitinsä: äitien tarjoamat naisenmallit eivät toimi enää nuorten naisten maailmoissa.

Myös avoliitto kiltiksi luokittamani Mikael Paljasjalan kanssa opettaa Sonjalle maskuliinisuutta: ”– – minulle alkoi kajastaa naisellisen pehmoisen ainomaisen seksikkään ulkokuoreni alla mellaava jämerän louhimainen maskuliinisuus – – Objektin alla piili subjekti.” (1981, 215–216.) Kertoja esittää havainnon subjektin löytymisestä itsekin. Sonjan subjekti nousee esille myös Sonjan tavattua Karrin. Karri antaa Sonjan olla subjekti. Sonja kertoo Karrista:

Ja rakastaa minua juuri sellaisena kuin olen: Rakastaa minussa Sonjaa ja Sofiaa – –. Saat neitsyyteni ja huoruuteni. Saat kunnianhimoni ja alemmuudentuntoni – –. Ensimmäistä kertaa minulla on tunne etten sana sanalta kapene vaan paisun ja etten lause lauseelta litisty vaan lavenen. – – Ennen sinua minä en ole kenenkään kanssa rehellisesti uskaltanut olla jätkäkimma ja juosta miesten kanssa kilpaa – –. Olen ollut raisu mutta koko ajan sillä hilkulla että alistun pian kuin paineet tulevat liian suuriksi. (Kauranen 1981, 256–258.)

Karri tekee Sonjalle laulun, jonka sanoissa sanotaan, että Karri hyväksyy Sonjan naiseuden molemmat puolet: ”– – sä oot mulle hyvä nainen ja sä oot mulle paha nainen – –” (1981, 262). Sonja löytää subjektiutensa lukuisista miesseikkailuistaan. Hän toimii itse. Tarina nähdään Sonjan kertomana ja fokalisoimana. Sonja on ehdottomasti aktiivinen subjekti, joka vaikeuksien kautta kokee olevansa Karrin seurassa sekä maskuliininen että feminiininen.

Sen sijaan kymmenen vuotta myöhemmin ilmestyneessä teoksessa Joel miesten ja naisten valtasuhteet on unohdettu tai voidaan jopa sanoa, että ne ovat kääntyneet totutusta mallista päinvastaisiksi. Romaanin naiset, varsinkin Maria ja hänen äitinsä, ovat subjekteja mitä suurimmassa määrin. He pystyvät toimimaan hyvin ilman miehiä ja ohjaavat miehiä tahtonsa mukaan. Kertoja Marian ollessa fokalisoija ei anna usein miehille mahdollisuutta puhua, jolloin mieskuva on passiivinen. Karkama esittää, että voimakkaan subjektin syntyyn voi olla syynä sekin, että tiedostaessaan elämänsä tyhjyyden ja merkityksettömyyden naiset ovat tietoisesti alkaneet vahvistaa subjektiiviteettiaan (1994, 152). Tällainen tilanne on Joelissa. Alkaessaan toimia yhä enemmän materiaalistien arvojen parissa Maria muuttuu rohkeammaksi ja aktiivisemmaksi subjektiksi, joka tekee valintansa muista välittämättä.

Joel-romaanin Maria on välillä objekti ja välillä subjekti. Hän liikkuu luontevasti subjektiuden ja objektiuden välillä eikä vaikuta kokevan tilanteessa ristiriitaa. Naisen objektina oleminen tulee esille mm. tilanteessa, jossa kerrotaan rintaliivien myymisestä: ”– – sisareni kivat rintsarit, kokeile täytätkö nuo, tekevätkö ne sinusta kauniin ja himottavan ja tunnetko niissä olevasi Nainen – –?” (Hassinen 1991, 35). On selvää, että tässä puhutaan siitä, miltä nainen näyttää fyysisesti miehen silmissä. Myös Maria itse haluaa heittäytyä varsinkin Joelin kanssa siksi, jota katsotaan kuin objektia. Lisäksi teoksessa kuvataan naisen ruumista ja seksuaalisuutta joskus hyvinkin ulkokohtaisesti, jolloin nainen on kuvauksen objekti, kuten esimerkiksi on alusvaateliikkeen myyjä, Sari.

Jokisen mukaan suomalaiseen naiseuteen on aina liittynyt sisäinen vahvemmuuden tunne miehiin nähden. Naiset eivät ole ruikuttaneet, vaan he ovat olleet suhteessa ennemminkin vastuunkanta-

jaa. (1991, 38.) Tällainen tilanne ei ole Akvaariorakkautta-teoksessa: Saara ei myönnä subjektiuttaan. Hän väittää haluavansa olla ”pelkkä passiivinen pallo jota mies tulee muovailemaan. Mua pitää retuuttaa. Mua pitää hypistellä. Mun pitää saada olla heikko.” (Härkönen 1990, 147.) Saaralla on edellytykset olla subjekti ja toimija, mutta hän haluaisi palata tai pysyä traditionaalissa asemassa ja olla subjektin sijasta objekti: ”*Mua pitää retuuttaa. Mua pitää hypistellä.*” (Kursivoinnit minun.) Hieman myöhemmin Saara syyttää muita naisia vaatavuudesta, mutta ei näe sitä itsessään vaan jatkaa seksuaalista vaatimistaan Jounilta. Saara toimii ristiriitaisesti: hän haluaa olla objekti mutta on subjekti.

Rimmon-Kenanin mukaan subjektiuus on totuttu näkemään erilaisten roolien yhdistelmänä, joka on sattumanvarainen (1995, 20). Käsiteltävissä teoksissa päähenkilöiden minuuden tai subjektiuden sisällä kerronnassa esiintyy selkeitä rooleja, jotka eivät vaikuta sattumanvaraisilta. Tällaiset roolit korostavat päähenkilöiden olemassaolevaa tai lisääntyvää aktiivista asemaa suhteessa muihin teosten henkilöihin. Rooleja ovat mm. itsenäinen tyttö/naisystävä (kaikki viisi teosta), vastuunkantaja (Äitienpäivätyttö), lapseton nainen (kaikki viisi teosta) ja seksuaalisesti aktiivinen nainen (kaikki viisi teosta). Rooleilla päähenkilöiden minuuus vahvistuu ja he toimivat valitsevina ja päättävinä subjekteina.

Jokisen mukaan Sonjassa on kaksi selvää roolia: Sonja on sekä nainen että individualisti: ”Ensin käytetään miestä pelkästään itsen peilinä, sitten mennään itse rikki, ja lopulta palasista kootaan synteesi, jossa on monta, ainakin kaksi naista: miehinen ja naisinen subjekti” (1991, 40). Miesten ja muiden naisten voi olla vaikea hyväksyä subjektina toimivaa naista. Mikael Paljasjalka kysyykin Sonjalta: ”– – miksi minä [Sonja] aina puhun niin räävisti ja rumasti. Kun olen niin nätti ja pehmeä.” (Kauranen 1981, 226.) Sonja vasta etsii subjektiuttaan. Hakkaraisen mukaan päähenkilönaiset eivät koe vielä olevansa elämänsä subjekteja vaan tarvitsevat ihmissuhteita, vaikka subjektin murros on tapahtunut 1980-luvulla suomalaisessa naiskirjallisuudessa (1992, 242). Usein kuitenkin vaikuttaa siltä, että ihmissuhteita tarvitaan vain oman subjektiuden löytymiseen, joten päähenkilöt toimivat muihin henkilöihin nähden itsekkäästi.

Jokinen tuo Beckin yksilöajatteluun lisää näkökulman, että yksilöistymiseen liittyy *pakko* yhtälailla kuin vapauskin toteuttaa itseään (1991, 5). Tämän voi todeta kahdella tasolla tutkittavassa kirjallisuudessa. Ensinnäkin teokset kuvaavat 1980-luvun naista, joka kokee, että hänen on pakko toimia aktiivisesti uudella, rohkealla tavalla, koska se on ajan henki. Toisella tasolla pakon voi nähdä tarkasteltavien kirjailijoiden intentioissa: ovatko kirjailijat kokeneet, että heidän on pakko kirjoittaa subjekteina toimivista vahvoista ja rajuista naisista, koska se vaikuttaa olevan 1980-luvun ajan henki?

2.6.2. Miehestä objekti

Miehet ovat teoksissa objekteja. Käsiteltäessä objektiutta teoksissa ei tehdä eroa kilttien ja himoittavien miesten välillä, vaan he kaikki ovat objekteja. Mies on objektina etenkin teoksissa Joel, Saana ja Äitienpäivätyttö. Myös Sonja O. kävi täällä -romaanissa miehet ovat välillä objekteja. Sen sijaan Akvaariorakkautta-teoksen Saara ei suoranaisesti pidä poikaystävänsä objektina, vaikka haluaakin tältä ainoastaan seksuaalista tyydytystä.

Hassisen romaanissa Joel miehet esitetään objekteina silmiinpistävällä tavalla. Miehet esineellistetään yhtä lailla kuin alusvaateliikkeen mallinuket: elottomina, kovina, tahdottomina, sellaisina, joita voi vääntää haluamaansa asentoon: ”Nukkeja viimeistelevä uusi myyjä siirsi yhtä pitsipöksyistä nukkea sillä seurauksella, että se näytti murjottavalta, – – Sen pienet persikanväriset kovat pakarat protestoivat – – Hän [Maria] ajatteli että mustatukkainen nukke oli kuin hemaiseva pikkulutka, yhtä pitkä kuin hän itse ja tahdoton, silti sukkela tottelemaan liikuttelua.” (1991, 10.) Marian tutustuttua Joeliin Joel kuvataan Marian fokalisoimana samalla tavoin kuin muovinukke: ”Sitten siirryttiin seuraavalle laitteelle, ja Maria tiesi ettei hän halunnut enää kokeilla itse. Hän halusi vain *katsoa* kun räsitus pullisti Joelin sileän ihon alla teräksenä odottavia lihaksia. – – Välillä Otto näytti sormellaan mikä lihasryhmä oli tulossa, ja Maria *katsoi*. Joelissa oli lukemattomia selkeärajaisia lihaksia, jotka tarjoutuivat sopusuhtaisina ja kireinä *katseelle*.” (1991, 82. Kursivoinnit minun.) Vaikuttaa siltä kuin kertoja haluaisi korostaa miehen objektina olemista. Lyhyessä lainauksessakin katsoa-verbi johdoksineen toistuu kolme kertaa. Aiemmassa esimerkissä näkyy myös naisen esineellistäminen, joka voi olla luettavissa siten, että naiset ovat kokeneet olevansa mallinukkeja. Nyt kuitenkin rinnastus miesten, tässä Joelin, esineellistämiseen tuo objektina oloon uuden perspektiivin.

Marialle Joel on himon objekti. Kertoja kuvaa Marian suhtautumista Joeliin: ”Joelin ruumiista oli kasvanut yhtäkkiä jumala, kaikkien ajatusten herra. Ja kuitenkin suhde siihen jumalaan ei ollut aneleva eikä nöyrä vaan ahnas. Syödä oma jumalansa, ahmia omaa jumalaansa vatsa ja sydän täyteen, niin ettei enää ikinä tarvitsisi kaivata. Purra jumalaansa pala palalta, niellä, työntää sisäänsä. Imeä, maistella, huljutella suussaan oman jumalansa väkevää makua.” (1991, 173.) Kieliopillisesti-kin kerronnassa kuvataan Joelina objektina: syödä *jumalansa*, ahmia *jumalaansa*, purra *jumalaansa*, imeä, maistella, huljutella suussaan *jumalan makua*.

Miesten pitämistä objektina korostaa myös seikka, ettei Joelin kertoja esitä Joel-henkilön ajatuksia tai puhetta juuri ollenkaan. Joel on mykkä objekti. Maria näkee Joelin ja tämän tyttöystävän, alusvaateliikkeen myyjän Sarin kanssa ja ajattelee heistä seuraavasti: ”Sangen soma pari, Joel ja Sari, iso tyhmeliini ja hemaiseva kinkku – –” (1991, 56). Kerronnan perusteella Joelista saakin yksinkertaisen

vaikutelman. Joel ei opi venäjän kieltä kovin hyvin, hän ei puhu juuri mitään ja hän toimii kuin kone: kun Joel kiinnostuu Mariasta, hän jättää tyttöystävänsä Sarin. Joelin toiminta on ennalta-arvattavaa ja yksinkertaista; siinä ei ole luonnetta. Joelin yksinkertaisuus korostuu entisestään Jyrkin, tutkijan rinnalla. Ainoat asiat, mistä Joel puhuu, ovat auto ja kehonrakennus: ”– Tässä on iskunvaimentimet menossa remonttiin, Joel sanoi. Maria avasi silmänsä. – Heijaa, Joel jatkoi ja vilkaisi Mariaa. Maria odotti hetken. Hän ei tajunnut mitä Joel oli juuri sanonut. –Heijaa? Maria kysyi sitten. – Niin, sillä tavalla heittää puolelta toiselle, huojuu.” (1991, 98.) Yhtä lailla Joel ei ymmärrä, mistä Maria puhuu.

- Hyi kun haisee hielle, Maria sanoi nyrpistäen nenäänsä. Joel otti paidan häneltä.
- Eikä haise. Tämähän on ihan uusi.
- Haisee hielle a priori, Maria sanoi.
- Mitä?
- A priori tarkoittaa ”ennen kokemusta.” Tuo paita haisee apriorisesti hielle. Yäk. (1991, 215.)

Maria alkaa seurustella Joelin kanssa, vaikka vaikuttaa, ettei heillä ole mitään yhteistä. Maria haluaa ainoastaan objektin, jotta hän voi itse olla vahvempi subjekti. Kun Joel tarinan lopussa kysyy ensimmäisen kerran, mitä Maria ajattelee, Maria sanoo, että hänellä on vain nälkä. ”Sitten Joel huomasi jossain kauempana telineessä lehden. Hän kysyi haittaisiko Mariaa jos hän selaisi vähän iltistä siinä ruokaa odotellessa. Maria puisti päätään. (1991, 216.) Maria ei edes halua puhua Joelin kanssa mistään syvällisemmästä asiasta kuten hän puhui Jyrkin kanssa. Maria ei anna, niin kuin ei kertojakaan, Joelille mahdollisuutta olla muuta kuin ”iso tyhmeliini”.

Saanassa objekteina on lukematon määrä miehiä. Nämä miehet ovat alkoholisoituneita, kaikenikäisiä kadulla vastaanulleita miehiä, jotka Saana on pyytännyt luokseen. Voidaan miettiä, käyttäkö Saana miehiä hyväkseen vai käyttävätkö miehet Saanaa hyväkseen. Saanan valinta hänen hylätessään turvallinen ja onnelliselta vaikuttava elämä Villen kanssa ja alkaessaan elää holtittomasti puhuu sen puolesta, että Saanalle miehet ovat objekteja ja Saana itse on subjekti. Saanan subjektiudessa korostuu kovuus ja uhma: ”ja voittaja on aina se joka hyökkää; ottaa eikä odota annettavaksi, ja voittaja saa kaiken mitä uskaltaa ottaa” (Alasalmi 1988, 110). Kertoja kertoo, että Saana haluaa ihmisiä ympärilleen, koska hän ei halua olla yksin. Tähän vaikuttaa sekin, että Saana viimeiseen saakka uskoo saavansa Villen takaisin. Ville, joka ennen oli Sannan rakkauden, seksuaalisuuden ja vihankin objekti, muuttuu subjektiksi ja kasvaa Saanasta erilleen. Saanan toinen mies, Amo, ei ole varsinainen objekti, vaikka Saana niin haluaakin olevan. Se, minkä Saana kokee rohkeaksi subjektiudeksi, kiinnostaa Amoa siinä määrin, että Saanan toiminta kääntyy häntä itseään vastaan. Toimiessaan näennäisesti subjektina Saana on olosuhteiden objekti. Saana ei tätä itse tiedä, mutta kertoja osoittaa Saanan säälittävyyden.

Äitienväitöissä Kulkuri on Sirille kaukainen objekti, ihailun kohde. Kulkurista kerrotaan, että hän asui sisarusten luona yhden viikon, jolloin sekä Siri että pikkusisko Tiikeri rakastuivat Kulkuriin. Kulkuri lähettää Sirille kortteja ja varmasti toimii omassa elämässään hyvinkin subjektina. Sirille hän ei ole subjekti eikä hän ole subjekti tarinan kerronnassa. Kulkurin toimia kerrotaan Sirin välityksellä ja kun Siri lopulta päättää lähteä Kulkurin luokse, osoittautuu Kulkurin elämä sellaiseksi, jota Siri ei halua. Kulkuri on kuitenkin erilainen objekti Hietamiehen teoksessa kuin Hassisen Joel-romaanin Joel on. Joelissa miehen olemine objekti on seksuaalista, Äitienväitöissä miehen eli Kulkurin vapaus on Sirin ihailun objekti. Kun objekti (eli Kulkuri) alkaa toimia omassa kontekstissaan ja muuttua subjektiksi, se menettää kiinnostavuutensa.

Kun Sonja O. kävi täällä -romaanin tarkastellaan laajemmassa kontekstissa kuin yksittäisten henkilöiden tasolla, mieshenkilöitä voidaan pitää objekteina. Yksittäisistä teoksen sisällä olevista tarinoista, joissa Sonja seikkailee miesten kanssa, on vaikeampi sanoa, onko Sonja objekti miehille vai miehet Sonjalle. Tilanne on sama kuin Saanassa. Seurustelu eri miesten kanssa on Sonjan oma valinta ja tahto, mutta suhteet vaikuttavat epätyytyttäviltä, koska Sonja ymmärtää suhteet eri tavoin kuin miehet ja vallitseva yhteiskunta. Sonja ei etsi itselleen miestä, joka olisi objekti, niin kuin Maria etsii Joelissa. Sonjan tarinassa kerrotaan, että Reijo Seilori oli Sonjalle liikaa subjekti, jolloin Sonjan oli oltava vain objekti: ”Reijo Seilori alkaa kuorsata raskaasti. Sille minä olen valtavasilmäinen hyvävar-taloinen hymytön neitsyt – –.” (Kauranen 1981, 88.) Sonja ei ole tyytyväinen asemaansa Reijo Seilorin rinnalla. Mies kiertää merimiehenä ympäri maailmaa, jolloin Sonjalle jää kotiinjäävän naisen osa. Suhteen jälkeen Sonja alkaa itsekin kiertää, mutta vain Helsinkiä, ja hän on subjekti sillä tapaa kuin Reijo Seilorikin. Usein suhteiden päätyttyä Sonja jää yksin, koska ei saa sellaista rakkautta kuin haluaa. Jallinojan mukaan naisten itsenäisyydestä tuli modernismin mukaisesti yksinäisyyttä. Naiset halusivat, että heitä rakastetaan sellaisina kuin he ovat, mutta jos he eivät saaneet sillä tavoin rakkautta, he jäivät yksin. (1983, 237). Sonja ei kohtele enää Karria objekti. Karri on Sonjan kanssa tasa-vertainen. Kerronnassa Sonja puhuttelee Karria *sinäksi*.

Akvaariorakkautta-teoksessa Saara väittää haluavansa olla passiivinen ja jopa traditionaalisia arvoja kannattava nainen. Hän kuitenkin ei voi olla sellainen, koska Jouni haluaa saada Saaran osallistumaan. Saara haluaisi, että Jouni ottaisi enemmän vastuuta sekä olisi vahvempi ja teoksen fiktiivisessä maailmassa enemmän subjekti: ”– Sä voisit edes TEESKENNELLÄ vahvaa joskus. Sun pitää osata käsitellä mua just niin ku mä haluan. Sun pitää vaistota mun toivomuksia. Sun pitää olla vahva.” (Härkönen 1990, 161.) Tässä miehen objekti on erilaista kuin muissa käsiteltävissä teoksissa. Mies haluaisi olla suhteessa enemmän objekti kuin nainen haluaa hänen olevan. Mies haluaa tasa-arvoisempaa suhdetta kuin nainen. Jouni toivoo, että Saara toimisi ja Saara toivoo, että Jouni

olisi toimija.

Akvaariorakkautta-teoksessa subjektin ja objektin välillä on ristiriita. Kumpikaan suhteen osapuolista ei halua ottaa vastuuta ja olla varsinainen toimija. Naiselle eivät kelpaa modernit arvot, jolloin hän voisi olla subjekti. Ristiriitaisuus ihmissuhteen totuttuihin rooleihin ilmenee lai-nauksessa, jossa Saara huutaa Jounille: ”– Sulla ei oo varaa puhua lässytyksistä mitään! LÄHEISYYS, voi saatanan saatana! Mä oon kyllästynyt siihen että sä hoet sitä helvetin läheisyyttä koko ajan – –. Miten mä oon voinu rakastua tommoseen tyyppiin? Sä oot niin ku joku saatanan Taimi-täti!” (1990, 90.) Teoksen henkilöt eivät toimi tasa-arvoisesti. Kyseessä on joko tilanne, jossa miehen pitää olla vahvempi kuin naisen tai tilanne, jossa nainen on jo hyvin vahva, mutta miehen pitää olla vielä vahvempi, melkein pä yli-ihminen.

2.7. Sisäkkäistarinat

Neljästä käsiteltävästä teoksesta löytyvä yhtäläinen piirre on niiden sisällä olevat tarinat. Tulkitseen sadut, unet ja fantasiat varsinaisen tarinan sisäkkäistarinoiksi, koska ne ovat keinoja kertoa teoksen maailmasta enemmän kuin mitä varsinainen tarina kertoo. Sisäkkäistarinoita löytyy teoksista Sonja O.kävi täällä, Äitienpäivätyttö ja Saana. Romaanissa Akvaariorakkautta yhtenä hallitsevana sisäkkäistarinana ovat Saaran fantasiat, joita hän kertoo itselleen. Kantokorven mukaan tarinan sisässä voi esiintyä muita tarinoita, jotka ovat alisteisessa suhteessa tarinan korkeammalle kertovalle tasolle. Sisäkkäistarinan funktio voi olla mm. päätarinan havainnollistaminen. Sisäkkäistarinalla on oma kertojansa, jota kutsutaan sisäiskertojaksi. (1990, 152–154.) Hassisen Joel-romaanissa ei ole vastaavia sisäkkäistarinoita.

Romaaneissa Sonja O.kävi täällä ja Äitienpäivätyttö sisäkkäistarinoina on samantapaiset sadut. Sadut ovat molemmissa teoksissa lapsuudenmuistoja, joita kerrataan uudestaan ja uudestaan ja jotka nousevat tarinan edetessä uusissa konteksteissa esille. Satujen kertojana vaikuttaa olevan sama kertoja kuin koko tarinan kertojana. Sadut eivät ole varsinaisesti tarinasta irrallaan vaan ne kerrotaan osana varsinaista tarinaa. Sonja O. kävi täällä -romaanissa tällainen satu on satu merihevosesta. Merihevosia on Sonjan kotona mm. tyynynpäällisissä kirjaltuina: ne edustavat kotia ja perinteitä. Merihevosista ja merenalaisesta maailmasta kertovat Sonjalle diduska ja baabuska eli isoisovanhemmat. Sonja on lapsena innokas kuuntelemaan satuja ja kertoo niistä tarinassaan. Sonja-kertojan oma rikas kieli vaikuttaa periytyvän kotioloista. Merihevossadussa vihattu kasakkapäällikkö ajaa hevosellaan mereen. Hevonen juoksee meren alla väsyneenä ja kasakan kiduttamana, kunnes hevonen alkaa jähmettyä veden kylmyydessä ja siitä tulee merihevonen. (Kauranen 1981, 50–51.) Merihevoset muistuttavat tari-

nassa Sonjan lapsuudesta. Ne ovat ikään kuin lapsuuden symboli. Sonja kertoo merihevosista psykiatrilta ollessaan mielisairaalassa puolitoista vuotta. Sonja sanoo, että merihevoset tuottavat onnea ja niistä saadaan rohtoja, jotka auttavat ongelmiin. Kaiken lisäksi: ”merihevoskoiraat hautoo ja synnyttää poikasia. *Naaraat* ui vapaina maailman lämpimissä vesissä.” (1981, 154. Kursivoinnit teoksesta.) Merihevosmotiivi voidaan tulkita niin, että merihevesten maailma on Sonjalle onnellinen muisto, jonka hän muistaa aikuisenakin asioiden täydellisyytenä. Tätä puoltaa mm. se, että merihevosilla on epätraditionaalit roolit, joita Sonja ihailee. Mielenkiintoista on myös, että Sonja kuvaa abortoitua tyttärtään merihevoseksi, jolle hän jättää jäähyväiset: ”Ja viattomimmista kaikkein viattomimmalle, tyttäreleni, omalle pikku merihevoselleni joka yksin hilautui laskuveden mukana rantaan” (1981, 63). Merihevoset edustavat Sonjalle salaisinta ja pyhintä asiaa. Merihevoset elävät pinnan alla, poissa näkyvistä. Vaikka Sonja käyttäytyykin estottoman rohkeasti, on hänellä pinnan alla oma salainen maailmansa.

Äitienväitötyössä on motiivina hyvin samantapainen satu kuin Sonja O. kävi täällä -romaanissa. Siri on kertonut satua siskolleen Tiikerille, kun Tiikeri oli pieni. Satu on Siriä ja Tiikeriä yhdessä pitävä voima, heidän salaisuutensa. Tiikeri pyysi lapsena Siriä kertomaan satua salaisuudesta yhä uudestaan. Sadussa kerrotaan aarteesta, jonka löytää kun eksyy. Jotta aarteen voi löytää, täytyy olla vanhempi kuin ikä edellyttää, yksinäinen ja sairas. ”Ja tärkeintä kaikesta, sun täytyy olla rikkinäisempi kuin siivetön enkeli, ennen kuin salaisuuden voi löytää.” Kun aarteen löytää, on rikkaampi kuin kukaan muu. (Hietamies 1987, 70.) Myöhemmin, kun Tiikeri käyttäytyy rajusti ja on kova, Siri kuulee Tiikerin kertovan satua sairaalle linnulle. Siri saa sadun kautta tietoa Tiikeristä ja siitä, ettei tämä olekaan niin kova kuin varsinaisessa tarinassa kerrotaan. Satu täydentää varsinaista tarinaa. Satua voidaan pitää kuvauksena sisarusten elämästä: he ovat molemmat tarinan lähestyessä loppua rikkinäisiä, yksin ja sairaita (Sirillä on anoreksia ja Tiikerillä on mielenterveydellisiä ongelmia). Tarinan loppu kertoja antaa ymmärtää, että siskot löytävät toisensa uudelleen. Satu salaisuudesta luo heille uskoa parempaan tulevaisuuteen.

Satu, joka kerrotaan Saanassa on pidempi kuin kaksi edellistä satua ja mukaillee Saana-päähenkilön tarinaa. Sillä vaikuttaa olevan oma sisäiskertoja, koska kerronta on sadunomaisempaa, irrallisempaa ja kuvailevampaa kuin Saanan varsinaisen tarinan kertojan kerronta. Sisäistarinaa voi pitää kerronnallisena *mise en abyme* -rakenteena eli tarinan sisällä on toinen tarina, joka toistaa ensimmäisen tarinan mallia. Erillisyys ympäröivästä kerronnasta on selvä, mutta silti analogisesti nähtävissä (Kantokorpi 1990, 154). Tammi puhuu rinnakkaistarinoista upotuksina, joissa teoksen maailmankuva esitetään useampikerroksisilla upotusrakenteilla (1992, 61). Saanassa tällainen *mise en abyme* -rakenne on satu sulttaanin tyttärestä. Tarina on ripoteltu varsinaisen tarinan sekaan niin, että satu tukee

romaanin tulkintaa. Sadussa on päähenkilönä sulttaanin tytär, joka on sisäkkäistarinan Saanaa vastaava henkilö.

Ensimmäisen kerran sulttaanin tyttärestä kerrotaan, kun Saana kyllästyy Villeen. Sadussa sulttaanin tytär viettää nuoruuttaan Tigris-virran rannalla ja menee uimaan. Joessa häneen tarttuu nainen, joka vaatii tyttöä virran alle: ”– – tyttö rimpuilee itkee koska kaipaa naista on kauan kaivannut mutta ei halua mustaan veteen minne nainen kuuluu, minne katoaa”. (Alasalmi 1988, 33–34.) Ensimmäinen tarina jatkuu tilanteesta, jossa Saana huutaa unessa äitiään. Saanan äiti on hukkunut koskeen Saanan ollessa pieni, joten on helppo yhdistää sulttaanintytärni tai -satu sopimaan Saanan tarinaan. Toisessa sulttaanintytärjaksossa tytär palaa Tigrisille tapaamaan ”joen kaunista uhria”, mutta vedestä nousee härkä, joka syöksyy tytön päälle. Tyttö huutaa isänsä sotajoukkoja, paikalle ilmaantuu kaksi sotilasta, jotka yrittävät raiskata tytön. Tyttö huutaa miehiä sioiksi ja nämä muuttuvat niiksi. (1988, 46–47.) Sadun tarina on yhteydessä tarinaan Kirkestä. Homeroksen *Odysseiassa* Kirke noituu Odysseuksen miehet sioiksi (1985, 137–139.) Intertekstuaalisella yhtymäkohdalla halutaan ilmeisesti korostaa vahvaa ja itsenäistä naiskuvaa. Sulttaanintytärsadun osuus sijoittuu ensimmäisessä tarinassa kohtaan, jossa Saana tapaa Amon, ”pahan miehen”. Sadussa näytetään, kuinka Saana uskoo mm. viehättämiskykyihinsä niitä kyseenalaistamatta.

Kolmannessa Sulttaanintytärosuudessa tyttö tapaa miehen, joka kuvataan elinvoimaisena ja voimakkaana. Mies kohtelee tyttöä seksuaalisesti raa’asti, mutta ”– –nuori tyttö hemmoteltu kuin Babylonian portto pyytää lisää”. (1988, 53–54.) Osuudella on selvä yhtymäkohta Amon tapaamiseen ja ensimmäisiin seksuaalisiin kontakteihin, jotka ovat väkivaltaisia. Neljännessä osuudessa sulttaanin tyttärellä on häät kuusivuotiaan kuninkaan kanssa. Häissään ”tyttö ei enää kestä: suureen ääneen hän puhuu kohtaa isänsä katseen kabulilaisen vihan köyhien ivan kun kertoo tallin pylvästä, toisesta miehestä, toisista miehistä (1988, 64–65). Kuusivuotias kuningas, jolle sulttaanin tytärtä naitetaan, on Saanan avomies Ville, jota Saana pitää lapsellisena. Tämän osuuden jälkeen Saanan ja Villen seurustelusuhde päättyy.

Ennen seuraavaa osuutta Saana on ensimmäisessä tarinassa pahoinpidelty. Sulttaanintytärtarinassa tyttö menee noidan luokse ja pyytää aborttia, mutta ennen kuin hän ehtii juoda sikiön tappavan rohdon, hänet keskeytetään: ”Sinä portto lapsesi kuuluvat minulle, sinun on ne mädässä kohdussasi kasvatettava sydänyönä minulle synnyttävä”. Lisäksi tytön kasvoihin tulee arpia. (1988, 90–92.) Ensimmäisessä tarinassa Saana viedään sairaalaan, mutta vaikka hän saa sieltä apua fyysisiin vammoihin, mm. arpisiin kasvoihinsa, palaa Amo Saanan luokse, eikä Saana pääse hänestä eroon.

Seuraavassa sulttaanintytärosuudessa tyttö on vankilassa, jonne saapuu mies. Mies heittää tytölle rahan maksuksi rakastelusta ja tyttö ryömii rahan perään. (1988, 111–112.) Varsinaisessa tarinassa

Saana lähtee sairaalasta ja etsii Villen, jolla on jo toinen tyttöystävä. Saana aloittaa vastuuttomien sukupuoli-suhteiden sarjansa, joista hän joistakin ottaa maksun. Tilanne kehittyy niin pahaksi, että Saana lopulta menee katkaisuhoidon; sulttaanintytärtarinassakin sanotaan, että ”Sulttaanin kärsimys on päättyvä, tyttären riivaaminen saava oikeamielisen tuomion oikeamielisen koston” (1988, 131). Mielinkiintoista sisäkkäistarinan osuudessa on se, että puhutaan sulttaanin kärsimyksestä. Sisäkkäistarina täydentää ensimmäistä tarinaa: kertoja osoittaa, kuinka tärkeä henkilö isä Saanalle on. Tärkeintä ei ole se, että Saanan kärsimys päättyy, vaan että isän kärsimys päättyy. Viimeisessä sulttaanintytärtärosuudessa tyttö lähtee silti etsimään ainoaa rakastamaansa miestä. Päästessään lopulta miehen luokse tilanne ei ole sama kuin ennen ja tytön on palattava takaisin: ”etsittävä lumesta omat jälkensä ja masentuneena seurattava niitä, palattava alkuun sillä ainoa pysyvä on vaihtuvat vuodenajat, jäätyvä sade sulava jää.” (1988, 153–155.) Tämän jälkeen Amo tulee jälleen Saanan luokse. Saana riehaantuu viimeisen kerran Amon ryöstettyä hänen rahansa ja leikkaa hautausmaalla pikkusormensa irti.

Sulttaanintytärtärosuudet on rajattu yhtä poikkeusta lukuunottamatta omiin lukuihinsa. Sadunomaisuus nousee esiin ensimmäisessä tarinassa, kun kertoja kuvaa Saanan lapsuuden unen. Uni kertoo intialaisesta torista, jolla on mustavalkoruutuinen matto. Mies kysyy unessa Saanalta, ajatteleeko mies mustaa vai valkoista ruutua: ”Eikä Saana tiennyt eikä hän koskaan valinnut – – eikä hän voinut käsittää – –; miksi toinen oli oikea ja miksi toinen väärä. Mikä helpotus herätessään kun hän hitaasti tajusi: Ei minun tarvitsekaan valita!” (1988, 56–57.) Saana ei tee valintaa miesten väliltä, vaan tilanne luisuu painollaan, Ville jättää hänet. Saana turvautuu uniensa maailmaan: hänen ei tarvitse valita.

Sulttaanintytärtarina valottaa varsinaista tarinaa etenkin Saanan äidin ja isän osuudelta. Saanalla on äidistään erilaisia tarinoita, joista ei tarkalleen tiedetä, mikä on totta. Sulttaanintytärtarina, joka sijoittuu joen rannalle, valaisee äidin kuolemaa. Samalla värityy kuva isästä: sulttaanintytär pelkää ja kunnioittaa isäänsä niin kuin Saanakin. Saana-romaanin sisäkkäistarina on yhtäläinen romaanien Sonja O. kävi täällä ja Äitienväivätyttö tarinoiden kanssa: sadut liittyvät lapsuuteen ja kertovat päähenkilöiden elämästä lapsuuden perspektiivistä. Lapsuuden vaikutelmaa tukee myös kerronnassa käytetty sadun muoto.

Akvaariorakkautta-romaanissa on erilainen sisäkkäistarinarakenne. Kyseessä voi olla osaltaan päähenkilön Saaran kuvitelmat, mutta joissain yhteyksissä ne ovat myös unia. Ensisijaisesti ne ovat seksuaalisia fantasioita, joita Saara sepittää itselleen, jotta pystyisi tyydyttymään seksuaalisesti. Fantasiat ovat kaikki hyvin samanlaisia ja valottavat Saaran henkilöahmoa osoittamalla, että Saara nauttii väkivallasta seksuaalisuhteessa ja hänellä on viehtymys sadomasokismiin. Fantasioissa Saara on usein lukitussa huoneessa, sidottuna ja alasti tai päällään vain korsetti. Saaran kuvitelmat vaikuttavat televisiosta tai miesten pornolehdistä opituilta. Yhtä lailla Saaran fantasioissa on samoja elementtejä

kuin Pauline Réagen O:n tarinassa (1954), jossa ilmeisesti on yhtymäkohtia myös Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanin kanssa mm. nimensä ja runsaan seksuaalisuuden käsittelyn takia. Saaran fantasioissa käytetään paljon viihdekirjallisuuden totuttuja välineitä: nainen on avuttomana miehen armoilla, hän on passiivinen ja odottaa, että mies tyydyttää hänet. Samoin viihdekirjallisuuden kaltaisia ovat kuvaukset, joissa rinnat pursuavat korsetista ja medaljongit riippuvat rintojen välissä. Fantasioissa on hätkähdyttäviä elementtejä kuten raakaa lihaa, koiravaljaita ja kettinkejä. Saara vaikuttaa saavansa tyydytyksen satuttamisesta (mm. ketteillä piiskaamisesta), anaali- ja oraaliyhdyntämisestä. Joissakin fantasioissa tyydytyksen tuovat naiset. Seksi muuttuu teoksessa toistoksi, jolloin sama tilanne uusiutuu samanlaisena kerta toisensa jälkeen. Tämäkin kuvaa Saaran pakkomielleisyyttä ja tilanteen kehittymättömyyttä: ”Ovi avautuu ja sisään astuu mies. *Aina toisinaan* ovi avautuu ja mies astuu sisään.” (Härkönen 1990, 39. Kursivointi minun.) Samalla Saaran fantasiat on teoksen tapa kuvata seksuaalisuutta 1980-luvulla: seksin välineiden on oltava kovia ja hätkähdyttäviä, ja vaikka seksi muuttuu aina vain kovemmaksi, tilanne pysyy samanlaisena, muutosta ei tapahdu.

Yhteinen piirre kolmen edellisen teoksen saduissa tai tarinoissa on, että Saarakin on fantasioissaan jollakin tapaa lapsuuden maailmassa, ainakin hän käyttäytyy kuin pieni lapsi odottaessaan, että hänelle annetaan. Myös fantasioiden miljöö liittyy lapsuuteen: Saara on joko sidottu keinuhevoseen (1990, 39) tai hän on ullakolla: ”Pimeä ullakkohuone. Siellä täällä on sikin sokin vanhoja tavaroita, leikkikaluja, virttyneitä vaatteita, koulupulpetti. Mä istun alastomana pulpetissa ja painan poskeani pöytälevyä vasten.” (1990, 59–60.) Samanlaista koulutyttörekvisiittaa on mm. Réagen O:n tarinassa. Ullakko voi tarkoittaa myös Saaran psyykeen salaista osaa, piilotettua.

Saaraa kiinnostaa satuttaminen. Hän lukee lehdestä uutisen, jossa mies on pahoinpidelty naisen. Saara kuvittelee pahoinpitelytilanteen fantasiaksi ja näkee tilanteesta unen, mutta herättyään hän jatkaa fantasiaa. (1990, 134–135.) Saara tiedostaa kuvitelmaansa:

Mä yritän keskittyä herkkiin ja helliin ajatuksiin Jounia kohtaan, mutta mitä pitemmälle naiminen edistyy, sitä pimeemmiksi mun mielikuvat luiskahtaa. On raiskauskuvitelmia ilotyttökuvitelmia sitomiskuvitelmia väkisin suihin -kuvitelmia – – kaikkea mahdollista paitsi tavallista rakastelua. – – Mulla on ehkä hyvä mielikuviitus niin kun Jouni sanoo, mutta sekään ei lohduta, koska se alue millä mä roiskin kuvitelmieni kanssa on niin ahdistavan kapea. (1990, 88–89.)

Jouni tietää Saaran fantasiat. Suhteen alussa ne vaikuttavat Jounista mielenkiintoisilta, mutta myöhemmin hän tuskastuu niihin. Sen lisäksi, että fantasioilla valotetaan Saaran henkilöhahmoa ja 1980-luvun seksuaalisuuden kuvaa, fantasioiden funktio on esittää, mitä jatkuva seksuaalisuuden ajattelu merkitsee suhteelle. Siinä, missä Sonja ja Saara toteuttavat fantasioita fiktiivisen maailman todellisuudessa, Saara kuvittelee ne. Saaran maailma rakentuu kuvitelmien päälle, tavallinen ihmissuhde Jounin kanssa ei ole yhtä kuin Saara kuvitelmat.

2.8. Kyllästyminen ja seestyminen

Teosten ilmestymisajankohdalle oli ominaista elintason nousu, nykyaikaistuminen, naisen aseman näennäinen parantuminen ja lisääntyvä vapaa-aika. Näitä ja muita ajalle ominaisia piirteitä pidetään yleensä positiivisina seikkoina, mutta niiden varjopuolelta voidaan nähdä negatiivisia seikkoja kuten yksinäisyyttä, ahdistumista, vierautta ja asioiden merkityksettöminä pitämistä. Myös kyllästyminen on yksi ajan piirre: nautintojen tavoittelu alkaa kyllästyttää, nautinnoista ei niiden runsauden takia saada tarpeeksi tyydytystä. Lisäksi ihmisillä on nautinnoilleen liikaa aikaa. Kyllästyminen kuvaa käsiteltävissä romaaneissa 1980-lukua: Kaurasella 1970-luvun loppua ja 1980-luvun alkua ja Hassisella 1980-luvun loppua ja 1990-luvun alkua.

Kyllästyminen ilmenee teoksissa pakkona kokea uusia nautintoja. Nykyhetki ei ole hyvä, vaan toisessa tilanteessa, toisen ihmisen kanssa, nautinto voisi olla suurempi. Kyllästyminen kertoo esimerkiksi Akvaariorakkautta-teoksessa se, että Saara ajattalee jatkuvasti omaa tyydyttymistään, hänellä ei ole muuta tekemistä, hän on kyllästynyt ja kyllästyttää tarinan muitakin henkilöitä. Tarina on pysähtynyt yhteen ja samaan tilanteeseen, jossa edes elämäntilanteen muutos, opiskelemaan pääsy, ei stimuloi Saaraa. Äitienpäivätytössä perhetilanne aiheuttaa kyllästyksen. Molemmissa teoksissa tarinan perustilannetta voisi kutsua seisovaksi vedeksi: mikään ei aiheuta muutosta.

Sekä Äitienpäivätytössä että Akvaariorakkautta-teoksessa seestyminen tarinan lopussa on selvää. Rajuus ja kovuus ihmissuhteissa unohdetaan ja päähenkilöt ovat valmiita luiskahtamaan takaisin totuttuun. Tämä tarkoittaisi sitä, että ensin itselle vaaditaan modernin mukaisesti huomiota, mutta sitten palataan takaisin traditionaalisempiin ihmissuhteisiin. Äitienpäivätytössä tämä tapahtuu sisarusten välisessä sopimisessa sekä siinä, että Siri uskoo suhteensa Tatun kanssa onnistuvan. Tilanne, johon romaani loppuu, on sama kuin lähtötilanne. Vaikuttaa siltä kuin huutaminen, hätkähdyttämiset ja raivo tarinassa olisivat olleet vain välisoitto, jolla ei ollut päämäärää tai tehtävää. Samantapainen tilanne on Akvaariorakkautta-teoksessa: tarina alkaa Saaran ja Jounin tapaamisesta, he viettävät repivän suhteen ja ajautuvat erilleen. Lopussa Saara aikoo palata takaisin Jounin luokse. Saara ei ole ollut poissa pitkää aikaa eikä vaikuta kehittyneen tai muuttuneen ajatuksiltaan. Tilanne on sama tarinan alussa ja lopussa. Seestyminen ja lähtötilanteeseen palaaminen on keino osoittaa, että vaikka asioiden olisi pitänyt olla naisten aseman ja valinnanvapauden kannalta vapaampia ja parempia, on silti helpompi palata vanhaan ja totuttuun. 1980-luvun alussa suurin osa ihmisistä sijoittuu Jallinojan kutsumaan ”sekaryhmään”, joka on oppinut yhdistämään modernit ja traditionaaliset asenteet ja käytännöt. Tämä osaltaan johtuu siitä, että ihmiset välttelevät äärimmäisyyksiä ja suosivat keskellä olemista. (1991, 160–161.) Näin tapahtuu myös Sirille ja Saaralle.

Sen sijaan romaaneissa Sonja O. kävi täällä, Saana ja Joel kyllästyminen on hetkellistä ja naispäähenkilöt haluavat siitä eroon. Kyllästyminen aiheuttaa muutoksen. Sonja kyllästyy jatkuvaan miessuhteittensa sarjaan ja alkaa seurustella vakavasti. Saana lähtee kaupungille riehumaan ja Maria vaihtaa miestä. Saanassa ja Joelissa sekä Saanalla että Marialla on tarinan alussa mahdollisuus seestyä ja alkaa elää turvallisessa parisuhteessa. He molemmat kääntävät turvallisille suhteille selkensä ja etsivät uusia suhteita. Sonjalla seestymisen tapahtuu tarinan aikana kaksi kertaa: ensin Mikael Paljasjalan kanssa ja lopussa Karrin kanssa. Tosin luultavasti Sonja viettää muidenkin miesystäviensä kanssa hetken seesteistä vaihetta, mutta näistä ei kerrota. Seestymisen Karrin kanssa on onnellista. Onnellista seestymistä ei tapahdu Saanassa tai Joelissa: seestymisen vaihe on ohitettu tarinan puolesta välissä ja koettu epätydyttäväksi. Toisaalta Joel-romaanin loppu antaa vihjeen, että Maria alkaa kyllästyä Joelinkin seuraan.

Kun Sonja seestyy, siihen vaikuttaa myös se, että Karri on siinä elämänvaiheessa kuin Sonja itse oli tarinansa alkaessa. Karri haluaa uhmata perhettään ja yhteiskuntaa: ” – ja silloin vasta minä tajusin miten nuori ja kokematon olit [Karri] vielä, suppean ja turvatun rivitalolapsuuden elänyt porvariskakara – ” (Kauranen 1981, 68–69). Sonja katselee tilannetta jo kaiken kokeneena. Kun Sonja löytää jonkun, joka on häntä vastuuttomampi ja vailla kiinnekohtaa, Sonja yllättäen rauhoittuu ja alkaa ottaa vastuuta, vaikka Sonja ei Hakkaraisen mukaan vielääkään muutu täysin eheäksi ja kokonaiseksi subjektiksi (1992, 243).

Yleinen piirre seestymisessä näyttää romaaneissa olevan, että niissä otetaan askel traditionaalimpaan suuntaan. Tarinassa annetaan usein vauhdikas, kova ja vastuuton kuva naisesta, mutta teoksen lopussa nainen soljuu takaisin totuttuihin rooleihin ja vaikuttaa tyytyväiseltä. Tämä tarkoittaisi tarinan kannalta sitä, että naiset eivät vielä ole valmiita tilanteeseen, jonka 1980-luku heille mahdollistaa: he vaativat tunnustusta, mutta saadessaan sitä eivät tiedä, mitä tunnustuksella tehdä. Jallinoja huomauttaa 1980-luvun nuorista naisista, että nämä päätyvät pitkän etsiskelyn jälkeen kuitenkin lopulta perustamaan perheen (1991, 213). Vaikka käsiteltävissä romaaneissa ei suoranaisesti vielä perusteta perheitä, ollaan niistä kolmessa (Sonja O. kävi täällä, Äitienväytyttö ja Akvaariorakkautta) jo kuitenkin myöntäväisiä rauhoittumaan.

2.9. Tietoisuus

Giddensin mukaan moderni ihminen tarkkailee jatkuvasti itseään, mennyttä ja suunnittelee tulevaa; moderni ihminen on tietoinen olemassaolostaan (1991, 75). Tietoisuudella tarkoitan työssäni sitä, että joissakin kohdissa teosten tarinoita päähenkilön ajatukset tai kerronnan keinot vaikuttavat sellaisilta kuin niissä haluttaisiin ajaa tietty ideologia läpi. Päähenkilöt ovat välillä hyvin tietoisia tilanteesta, jossa ovat, ja he toimivat ikään kuin oman sukupolvensa puolestapuhujina, aivan kuin se olisi heidän merkityksensä fiktiivisessä maailmassa. Henkilöiden tietoisuuden käsittely lähenee jo kertojien ja sisäistekijöiden tarkastelua, koska henkilöiden tietoisessa käytöksessä tai ajattelussa ollaan eriyisen lähellä kertojien ja sisäistekijöiden intentioita.

Teoksissa yleistä on tietoisuus naisasiasta. Ahokkaan mukaan naiset joutuvat kirjallisuudessa aina katsomaan itseään toisten, yleensä miesten, silmin. Lisäksi naiset tietävät tarkastelevansa itseään myös miesten silmin. (1988, 14.) Kukaan käsiteltävien teosten naisista ei myönnä olevansa feministi. Kantaa asiaan otetaan suoraan teoksissa Sonja O. kävi täällä, Äitienpäivätyttö ja Akvaariorakkautta, välillisemmin naisasia tulee esille kahdessa muussa teoksessa. Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanin Sonja-kertoja esittää selviä mielipiteitä naisten asemasta. Vaikuttaa kuin Sonja olisi miettinyt asiaa paljon. Kaikki Sonjan ajatukset eivät varsinaisesti ole Sonjan ajatuksia vaan ne halutaan sisäistekijän sanelemina esittää Sonjan kertomina ja fokalisoimina:

Naiset huutavat toisiaan apuun miesten korviin kantautumattomalla korkealla äänellä – –, naiset kirjoittavat aikakauslehtien Lukijain kirjeisiin tai lyyhistyvät toistensa käsivarsille pesutuvan nurkassa, kosmetologin vastaanottohuoneessa, kapakan naistenhuoneessa. Ja niin sanottu seksuaalinen vallankumous, seksin vapautuminen pillereineen ja abortteineen myllersi lisää: naisista tuli yksityisomaisuuden sijasta yhteistä omaisuutta. (1981, 267.)

Tässä Sonja kertoo tarinansa idean: kun naiset ovat saaneet lisää vapautta, he kuuluvat yhtäkkiä useammille miehille kuin yhdelle. Mielenkiintoista tietoisuuden kannalta on, että Sonja osaa etsiä syitä, miksi naisista on tullut yhteisomaisuutta.

Sonjan tarinassa mietitään paljon naisasiaa. Kuvaavaa on, mitä Sonja sanoo: ”minun roolivihkooni oli kirjoitettu lakonisesti: antaudu, ihaille ja kannusta” (1981, 72). Tällä Sonja kuvaa naisten suhtautumista miehiin, vaikka Sonja itsekin haluaa miehiltä antautumista, ihailua ja kannustusta, ja saakin niitä lopulta Karrilta. Sonja tiedostaa myös yhteiskunnan näennäisen parannuksen naisten asemassa: ”Tasa-arvoa ja naisen kunniaa hyväilevissä seminaaripuheissaan nämä miekkoset häpeilemättä tiirailivat kuulijoiden joukossa istuvia nuoria ihania vittuja” (1981, 134). Tarinassa ollaan tietoisia naisten yhteiskunnallisesta tilanteesta, jolloin kirjailija asettaa Sonjan toimimaan tilannetta vastaan osoittaakseen sen näennäisyyden.

Kun Sonja on sairaalassa, hän tapaa jälleen Siskon, jonka kanssa hänellä on ollut yhden yön suhde. Nyt he alkavat seurustella tiiviimmin. ”Tietysti minä olin Siskon mielestä jo heti alusta alkaen täysverinen feministi ja tiedostamattani myös ihan oikea lesbo” (1981, 174). Sisko, jonka nimikin kuvaa naisten välistä sidettä, opettaa Sonjalle tasa-arvoa. Teoksen ideologia ja tietoisuus naisen asemasta esitetään dialogissa Siskon sanomana. Kuitenkin on muistettava, että on kertojan valinta, mitä dialogissa kerrotaan. Sisko sanoo: ”– Mieheen rakastuminen on vapauden menettämistä aina. Ei ole olemassa tasa-arvoa naisen ja miehen välillä. On vain tasa-arvo naisen ja naisen välillä. Naisten solidaarisuus. Naisten yhteishyvä. Sisaruus. Rauha. Alas kotiliesi ja rakkaudenpaulat!” (1981, 177.) Sonja ei kuitenkaan innostu feminismistä yhtä paljon kuin Sisko. Sonja kuitenkin tietää, millaisen naiskuvan perusteella hänen toimintaansa tarkastellaan. ”Mutta minä en tohtinut vastata [Siskolle] – – En vaikka minun teki monasti mieli sanoa sille että minun mielestäni kompromissit voivat joskus jopa auttaa pitämään kiinni vahvoista periaatteista ja vaikka minusta tuntui että – – ehkäpä kaikki koluamani miehet sittenkin olivat jollain lailla auttaneet minua itsenäistymään – –.” (1981, 180.) Sonja tiedostaa kehityksensä itsekin, hän sanoo suoraan, että miehet ovat auttaneet häntä itsenäistymään. Sonja vaikuttaa hyväksyvän kompromissin äärimmäisyyden sijaan, mikä vaikuttaa Sonjan seestymiseen.

Myös Äitienväilytyössä puhutaan naisasiasta. Kohtauksessa, jossa Sirin äiti huomauttaa kaupassa etuilevalle miehelle vuorostaan, mies huutaa Sirin äidille: ”– – perkeleen saatanan femakko. – Polta rintsikkasi niin pääset oikein niskan päälle.” (Hietamies 1987, 55.) Tässä osoitetaan romaanin kuvaama käsitys miesten suhtautumisesta rohkeita naisia kohtaan. Kertoja ei puolustele miestä, vaan mies jää negatiiviseen valoon. Toisessa kohtaa Tatu esittää Sirin nukkuvan ”feministiunessa”. Siri suuttuu: ”Itsenäistä ajatustapaa ihmissuhteista. – – Sitä kutsutaan feminismiksi, josta mä en tiedä mitään. Mä en ole tutustunut feministien ajatusmaailmaan, tämä on mun omani. Tähän mä olen kasvanut – –. Se mikä on sitä oikeaa feminismiä, se liikkuu maailmalla. Tämä on mun pienoiselämäni, hyväksy se...” (1987, 246–247.) Vaikuttaa siltä, että teoksessa halutaan Sirin fokalisoimana osoittaa, etteivät tavalliset naiset ole feministejä vaan tasa-arvoa kannattavia yksilöitä. Teoksessa feminismi-sanaa käytetään kirosanana.

Myös Akvaariorakkautta-teoksessa feminismi-sanalla on negatiivinen sävy. Ensimmäisessä tilanteessa Saara ja Jouni ovat kuuntelemassa ”Miehet ja feminismi” -paneelikeskustelua. Tilanteesta tulee absurdi; ihmiset puhuvat asian vierestä. Paneelikeskustelun vetäjä sanoo:

– – mä annoin mun pienten poikieni leikkiä keppileikkejä niin että ne vois harjotella niillä kepeillä sitä työntymistä naiseen. – – – Kyllähän nainenkin voi työntyä mieheen! huusi joku raitasukkahousuinen opiskelijatyttö. – Ei voi, sano vetäjä rauhallisesti – – Nainen ei voi työntyä mieheen. – Kuinka kukaan nykyaikainen nainen voi sanoa noin? joku täti kysyi.” (Härkönen 1990, 71–71.)

Feministinen keskustelu osoitetaan kyseenalaiseksi. Feminismi on kertojan mukaan epäolennaista ja naurettavaa. Samanlainen vaikutelma syntyy tilanteesta, jossa Saara ja Jouni riitelevät. Riidan aihe ovat Saaran seksuaalifantasiat: ”– – mä kiljun niin kovaa että kurkku alkaa melkein savuta. – Hiljaa saatanan hysteerikko! Jouni huutaa ja tarttuu mua hiuksista kiinni. – Mä oon kurkkua myöten täynnä noita sun kliseitä ja tota ulkoopittua feminismiä. – Mä en oo feministi, mä sanon niin jäätävän varmasti ku ikinä pystyn.” (1990, 90.) Saara ei halua, että häntä pidetään feministinä, vaan hän toimii välillä teoksessa miesten puolestapuhujana, vaikka samalla hän esiintyy naiseudestaan hyvin tietoisena. Saara käyttäytyy ristiriitaisesti.

Tietoisuus naisten asemasta kääntyy Akvaariorakkautta-teoksessa tietoisuudeksi miesten asemasta. Tämä on loppujen lopuksi teoksen tarinalle luonteenomaista, koska teosta ei voi kutsua feministiseksi romaaniksi: Saara ei halua suhteeseensa tasa-arvoa, hän haluaa olla heikko ja passiivinen. Saara puolustaa miehiä:

Ylipäänsä miehiltä vaaditaan mun [Saaran] mielestä nykyään ihan liikaa. Kyllä siinä tasa-arvolätinässä pitää joku tolkkukin olla. Mä oksennan kun mä kuulen näitä niin sanotun ”akkaväen” mahtailevia iskulauseita. MIEHET ALAS. Eikö sekin ala olla jo aika vanha vitsi? Mies on itseasiassa todella päänäpotkittu olento tässä systeemissä. Mä oon miesten puolella. Ja kuitenkin mä teen ne itse hulluksi. (1990, 127.)

Lainauksesta näkyy, että Saara on tietoinen vallitsevan yhteiskunnan naisen asemasta. Hänen mielestään naisilla on liikaa valtaa, ja hän olisi valmis antamaan siitä osan miehille. Miesten puolustaminen voi myös olla kirjailijan keino hätkähdyttää siinä, missä aiemmin hätkähdytettiin naisten asemasta puhumisella.

Yksi olennainen aihepiiri, jossa kirjojen päähenkilöiden tietoisuus näkyy, on tietoisuus yhteiskunnasta 1980-luvulla. Tämä tulee esille ennen kaikkea naisten asemassa, mutta myös muulla tavoin. Sonja O. kävi täällä -romaanista välittyy tieto siitä, miten teoksen nykyhetkeen on saavuttu. Sonja kertoo useaan otteeseen 1970-luvun poliittisesta tilanteesta, varsinkin kommunismista. Sonja ei koe olevansa valveutunut ja ivaa järjestöaktivisteja:

Minä ajattelin joskus houkkamaisen ihanteellisesti (ja ajattelen joskus ihan yhtä houkkamaisen ihanteellisesti vieläkin) että kommunisti on lämmin ja avoin ja rehellinen ihminen, elämänhaluinen ja iloinen ja intohimoinen taistelija, ennakkoluuloton ja empaattinen ja ihmissuhteissaan tasa-arvoinen kansalainen – mutta paskan marjat – – kaikessa tuntui olevan tiukat salvat, moraal sääntöjen raamit kehystivät joka aietta ja tekoa, kaikkialla näin ”meikäläisten” arvoja ja normeja ja lakeja – –. (Kauranen 1981, 134.)

Sonjan tarina alkaa siten, että Sonja ei enää ole kiinnostunut yhteiskunnallisista ja poliittisista keskusteluista, vaan muiden keskustellessa politiikasta Sonja vaipuu muistelemaan elämäänsä, jonka hän kertoo tarinana (1981, 28). Sonjan valinta kuvaa 1980-lukua laajemmin: henkilökohtainen nousee yhteisöllisen edelle. Hosiasluoman mukaan aatteellisuus jää Sonja O. kävi täällä -romaanissa pinnal-

liseksi (1991, 37), mutta mielestäni aatteellisuuden vähäisen käsittelyn avulla vedetään tietoisesti raja yksilön ja yhteiskunnan välille.

Akvaariorakkautta-teoksessa myös Saara ivaa yhteiskunnallisesti valveutunutta ihmistä: ”Mä en halua avartaa itteeni matkustamalla. Mua ei sellanen avartaminen kiinnosta ollenkaan, että pitää väen- väkisin matkustaa johonkin kehitysmaahan lappamaan banaanipuuroa naamaansa ja tappelemaan hen- gestään vaan sen takia että sais sitte kotimaassa kehua kasvaneensa ihmisenä.” (Härkönen 1990, 55.) Ainakin Akvaariorakkautta ja Sonja O. kävi täällä -romaaneissa selän kääntäminen yhteiskunnalliselle ajattelulle on tietoista. Naiset kertovat mieluummin tarinan itsestään. Molemmissa teoksissa korostu- vat kertojien valinnat subjektiivisina, koska kerronta on homo- ja intradiegeettistä. Hakkarainen huo- mauttaa, että minäkertoja on roolistaan tietoinen ja leikkii sen antamalla etuoikeuksilla (1992, 241). It- sestä tietoisuutta on pidetty myös postmodernina keinona (Salokannel 1991, 52).

Karkama väittää, että 1980-luvun naiskirjallisuudessa kielletään arvot, jotka perustuvat miehi- selle väkivallalle ja aggressiolle. (1994, 296.) Tällaista kuitenkin ei mielestäni ole käsittelemässäni teoksissa. Esimerkiksi teoksissa Saana ja Äitienväpättyttö väkivalta on yksi henkilöiden toiminnan muoto: naishenkilöt hyväksyvät ja käyttävät väkivaltaa yhtä lailla kuin on totuttu siihen, että miehet toimivat aggressiivisesti. Myös lisääntyneellä televisio- ja viihdekulttuurilla voi olla ilmiön kanssa te- kemistä. Romaaneissa Saana ja Sirin pikkusisko Tiikeri (Äitienväpättyttö) toimivat usein aggression vallassa. Tilanteet kehittyvät välillä hyvin rajuksi: Saana leikkaa sormensa irti (Alasalmi 1988, 174) ja Tiikeri tappaa eläimiä (Hietamies 1987, 273). Kohtaukset on helppo lukea tietoisena hätkähdyttä- misen haluna ja niissä lähennyttään jo kerronnan keinoja: romaanien tarinoista voidaan päätellä kirjai- lijoiden osoittavan, että myös naiset voivat toimia aggressiivisesti. Varsinkin Tiikerin tapauksessa ymmärtäväinen isosisko Siri kertoo, että Tiikeri tappaa lintuja, koska hän on kateellinen lintujen va- paudesta (1987, 273). Saanassa sen sijaan kertoja puuttuu peliin: ”mutta taksikuski ei enää siekaillut vaan tarttui *typerää* tyttöä ranteesta, puristi niin ettei veri kiertänyt, noukkasi sormenpätkän mukaansa ja sitten mentiin – – ” (1988, 174–175). (Kursivointi minun.) Kertoja tuomitsee Saanan väkivaltaisen käyttäytymisen ja osoittaa sanavalinnallaan mielipiteensä päähenkilön aggressiosta. Kuitenkin väki- valtaisuus on kirjailijan valinta, joka halutaan kertoa.

Äitienväpättytössä on paljon tietoista hätkähdyttämisen halua ja kapinointia. Tällaisia asioita ovat edellä kerrotun väkivallan lisäksi Sirin joutuminen raiskatuksi (1987, 24, 221), Sirille tehty abortti (24), Kulkurin masturbointi Raamatun päälle (25), Tiikeri repii ranteensa undulaatin nokalla (32), Siri myy itseään (48), Tiikeri väärinkäyttää lääkkeitä (61), Siri sairastuu anoreksiaan (87), kahden ihmisen itsemurhat (93, 298), Tiikeri viiltää itseään peilillä (133), Siri pilkkaa kirkkoa (214), Sirin yhden illan lesbosuhde (265) ja ystävät pettävät toisensa (mm. 280). Varsinkin Sirin raiskaus vaikut-

taa jopa liialliselta hätkähdyttämisen halulta: ”Pakotti Sirin riisumaan vaatteensa autiossa merenranta-huvilassa, pakotti Sirin sängylle köysiin, pakotti veitsen kanssa – – kaatoi jäitä ja tuhkakupin tuhkat levitettyjen haarojen väliin. Nauraen purskautti viimeisen kerran kaiken kasvoille ja sanoi, että jos puhut tästä saa Tiikeri ilmaisen kasvoleikkauksen – – ja heitti Sirin alasti hankeen – – . (1987, 221.) Teoksessa on paljon uhmakkaita kohtia, joihin ei pysähdytä, vaan ne ohitetaan eleettömästi. Tarinan kannalta vähempikin olisi riittänyt, joten vaikuttaa siltä, että hätkähdytysten tehtävä on kiinnittää huomio siihen, että naisetkin voivat olla raakoja ja kovia. Lisäksi kieli on teoksessa rajua yhtä lailla kuin se on teoksissa Sonja O. kävi täällä, Saana ja Akvaariorakkautta.

Päähenkilön tietoisuus tilanteestaan ja varsinkin siitä, mitkä ovat olleet syyt tarinan nykyiseen tilanteeseen, tulevat esiin mielenkiintoisesti Sonja O. kävi täällä -romaanissa. Sonja kertoo, että hän osaisi kertoa psykiatrille selvityksensä menneisyydestä: ”– – tekemällä sille [psykiatrille] taidokkaita suussasulavia selontekoja ja älyllisiä ruodintoja ja akrobaattisia analyysyjä baabuskasta ja dieduskasta – – ja fajasta ja sen dokaamisesta ja huorillatanssimisesta – – ja huonoista väleistäni ennen ja nyt mutsin kanssa ja Leosta – – Ja Sofia-kuvitelmistani, hyvästä tytöstä – – ja tuhmasta tytöstä – – (Kauranen 1981, 148). Se, että Sonja on näin tietoinen elämänsä syy-seuraus-suhteista, vaikuttaa siihen, että Sonja toimii tarinan sisäistekijän kanssa samansuuntaisesti. Sonja kertoo kaikki asiat, jotka kirjailijan mielestä täytyy kertoa. Tämä johtaa siihen, että välillä vaikuttaa jopa siltä, että Sonja on liian tietoinen itsestään ja elämästään.

Yksi mielenkiintoinen Sonja O. kävi täällä ja Akvaariorakkautta -teoksia yhdistävä seikka on päähenkilöiden tietoisuus naiskirjoittajan tilanteesta. Akvaariorakkautta -teoksen Saara pohtii naisten kirjoittamaa kirjallisuutta seuraavasti:

– Eikö oo älytöntä ettei mun mielestä kukaan naiskirjailija kirjoita aistillisesti ja kiihottavasti – – Naisten kirjoittamat kirjat voi jakaa suurin piirtein kahteen luokkaan – – Toiset on semmoisia joissa sankarittaret on seksikkäitä syöjättäriä, ’kovia mimmejä’ joilla ei ole muuta ongelmaa ku miehenkipeys. Niissä on korostetun ronskia kieltä. Toiset on jotain puolिताiteellista huuhaulua, kaunisteltuja arkoja kuvaelmia joissa ei mitään sanota suoraan. (Härkönen 1990, 184.)

Saara ei arvosta naisten kirjoittamaa kirjallisuutta: kumpikin hänen mainitsemansa luokka on epäonnistunut. Mielenkiintoista ja sisäistekijän ironiaa on se, että Akvaariorakkautta-teos itse kuuluu Saaran ensin mainitsemaan luokkaan, jossa on ”seksikkäitä syöjättäriä, ’kovia mimmejä’ joilla ei ole muuta ongelmaa ku miehenkipeys. Niissä on korostetun ronskia kieltä.” Juuri tällainen on Akvaariorakkautta-teos!

Sonja kirjoittaa itse, mutta tekee sen salassa eikä omien sanojensa mukaan puhu kirjoittamisestaan niin kuin mieskirjoittajat. Sonjan psykiatri ihmettelee, miksi Sonja ei ole kiinnostunut muista kuin mieskirjailijoista, vaikka ivaa heitäkin ja varsinkin näiden naiskuvaa (Kauranen 1981,

186–187). Siskon kanssa Sonja keskustelee mieskirjailijoista: ”Me funtsailimme mitä 80-luvun nuoret nerot, uudet salamats ja saarikosket kaipasivat: tasa-arvoon pyristeleviä missimallisia psykologian opiskelijattaria – – Ja olimme varmat siitä ettei miehen unelma ainakaan ollut naispuolinen taiteilija. Tai ainakaan kirjailija.” (1981, 183–184.) Seurustellessaan Ilari Mestari-runoilijan kanssa Sonja osoittaa piikikkäästi, kuinka ainoastaan mies on runoilija, joka ei halua nähdä Sonjaa todellisena henkilönä vaan luo Sonjasta romanttisen muusakuvan. Sonjan mielestä runoilijan unelma on ”nuori kaunis nainen joka näyttää miehen sydämen pliiskaavalta vampilta mutta joka snaijaa mitä trokeetit ja daktyylit ovat” (1981, 194). Tällainen on Sonja.

Sonja haluaa kirjoittaa itse. Tarinassa kerrotaan kirjallisuusarvostelijasta, joka sanoo Sonjalle: ”– Sä voit aivan hyvin olla lahjakas, kukas sen tietää – – Lahjakkuuskin on kuule niin helkkarin monipiippunen juttu, selvitteli nännilleni. Mutta jumalauta mies, minä ajattelin reisiäni yhteen nitoen, onko minulle tilaa teidänkaltaisten joukossa muutoinkin kuin teidän allanne.” (1981, 265.) Tilanne on tietoinen kuvaus siitä, mitä naiskirjoittaja kohtaisi kirjallisuusmarkkinoilla. Kerronnassa on ärhäkkyyttä ja aggressiota. Kertojan takana puhuu vihastunut sisäistekijä omia ajatuksiaan, ja ironia mieskriitikkoa kohtaan on ilmeinen. Sisäistekijä osoittaa kirjallisuusarvostelijan naiskirjoittajan halventajaksi. Arvostelija sanoo: ”– Enhän tosin ole lukenut tekstejäsä mutta kun katselen sinua. Muruseni, luulen että voisit pitää runoistasi. Runojahan sinä kirjoitit?” (1981, 266). Lukija tietää, ettei Sonja kirjoita runoja vaan tarinansa.

Sonja on tietoinen kirjallisesta maailmasta ja luultavasti osaa sijoittaa tarinansa suhteessa siihen. Sonja kertoo, että on saanut naisista tietoa mm. Henry Milleriltä ja Hannu Salamalta, mutta Sonja, niin kuin ei Saarakaan, arvosta naiskirjallisuutta:

Oi Anaïs Anaïs, miksi sinäkin olit niin pirun akateeminen ja eteerinen ja sensitiivinen. Miksi sinunkin naisellisuutesi sipsutteli ja kipitteli ja karttoi hurjia loikkia, vauhtia, ronskiutta ja iloittelua tissit heiluen. Ja Virginia Woolf, Emily Dickinson, Anna Ahmatova, Sylvia Plath, Edith Södergran, tulen nielaisseet ujut kuoreensavetytjät, Tiikeriöistä haaveksivat. Vartalot tulviltaan omaatuntoa, moraalialia, syyllisyyttä. (Kauranen 1981, 268–269.)

Sonja on kirjallisuuden naiskuvan jatkumo. Hänessä on kirjallisuudessa esitetyt naiskuvan piirteet: ”Olen Nabokovin Lolita ja Zolan Nana. Olen Ahon Saara ja Salaman naiset. Olen Waltarin Osmi ja Kultakutri. Kuka lohduttaisi myyttiä?” (Kauranen 1981, 265.) Samalla Sonja luo kirjallisuuden naiskuvaan paljon uutta. Hän tekee sen, mitä hänen luettelemansa naiskirjailijat eivät hänen mukaansa tehneet: hän uskaltaa ottaa hurjia loikkia ja ilotella ronskisti. Se tehdään kirjassa tietoisesti.

3. KERRONNAN ÄÄNET

Aiemmassa luvussa keskityttiin tarkastelemaan käsiteltävien teosten piirteitä tarinassa ja tematiikassa, vaikka myös kerronnallinen aspekti kulki mukana. Jottei 1980-luvun suomalaisen naiskirjallisuuden naiskuva jäisi yhteiskunnalliseksi keskusteluksi, tarkastellaan tässä luvussa, miten kerronta vaikuttaa aiemmin kuvattuun naiskuvaan: tuoko kerronta naiskuvaan jotain uutta, mikä teoksilla on yhtäläistä vai onko kerronta erottava tekijä? Ilman kertojien ja sisäistekijöiden lähempää tarkastelua naiskuva jäisi yksipuoliseksi. Kertojat tai sisäistekijät osoittavat varsinaisen tarinan taustalla mielipiteitään ja suhtautumistaan käsiteltäviin aiheisiin.

Kerronta on olennainen osa tekstiä, varsinkin jos juoni ei ole teoksessa tärkeä. Mielestäni käsiteltävissä viidessä teoksessa juoni ei ole tärkein analysoinnin lähtökohta. Romaanien tarinat kertovat päähenkilöistä tietynmittaisen ajanjakson ajan, mutta juoni, jossa edetään pisteestä A pisteeseen B, ei ole teoksissa olennainen, vaikka sellaisen voi jokaisesta teoksesta löytääkin. Juoni ei kuvaa henkilöitä, vaan vähäisellä juonella on yleensä ainoastaan henkilöhahmoja uusiin tilanteisiin asettava funktio. Romaanissa ei ole tapahtumakäänteistä juonta eivätkä tapahtumat välttämättä ole kronologisessa järjestyksessä. Tapahtumien järjestyksellä ei ole suurta merkitystä. Selkein juoni käsiteltävistä teoksista on Hassisen *Joelissa*. Sen sijaan varsinkin *Akvaariorakkautta*-teoksessa juonella ei ole merkitystä. *Sonja O. kävi täällä* -romaanin juonta on jopa vaikea seurata, koska kronologia on rikottu. Elämäntilanteen näyttäminen ja sen valottaminen eri tilanteilla, ei niinkään tapahtumilla, on teoksille yhteistä. Rimmon-Kenanin mukaan tarinassa korostuu joko toiminta tai henkilöhahmot, mutta eivät molemmat (1991, 48). Käsiteltävissä teoksissa korostuvat henkilöhahmot.

Vaikka Chatmanin mukaan kerronta ilman tarinaa tai juonta on mahdotonta, voi juoni olla silti vähemmällä huomiolla, jolloin kerronta nousee korostuneemmin esille (1978, 47–48). Jos juoni ei ole teoksissa tärkeintä, tulkintaa helpottava väline on kertojien ja sisäistekijöiden tutkimus. Kaikki, mitä teoksessa on sanottu, on kertojan sanomaa. Teos on yhtä kuin sisäistekijän ajatukset, jotka kertoja kertoo. Tammen mukaan yksittäiset henkilöagentit, joille tarinassa esitetään kuuluvaksi arvoja ja asenteita, on mahdollista ymmärtää osaksi tekstin arvojärjestelmää vasta, kun tarkastellaan kerrontaa ja näkökulmia (1992, 57). Yleensä on totuttu ajattelemaan, että tietyn sukupolven kirjailijat yhdistetään tekstien aiheiden perusteella (esim. Hosiasluoma 1991, 35–36), mutta on mielekästä myös tarkastella narratologisia keinoja. Tällöin voidaan esimerkiksi miettiä, onko temattisesti läheisissä romaaneissa ensinnäkin eroavuuksia kerronnassa ja toiseksi, voisiko olla mahdollista, että teokset kommentoivat toisiaan kerronnassa?

3.1. Kertojien äänet

*I dreamt that I was looking in the glass when a horrible face
– the face of an animal – suddenly shows over my shoulder.
I cannot be sure if this was a dream, or if it happened.*

– Virginia Woolf

Rimmon-Kenanin mukaan kertoja on puhuva subjekti, joka tuo narratologiaan rinnasteisen ajattelutavan. Kaikki kerrottu suodattuu puhuvan subjektin kautta, jolloin puhuva subjekti on se, joka luo teoksen maailman. (1995, 14.) Booth käsittelee teoksessaan A Rhetoric of Irony ironiaa, joka herättää huomiota ja tunteita. Ironian määrittäminen ei Boothin mukaan ole helppoa, koska ironia merkitsee monta eri asiaa. Ongelmana on, kuinka tiedetään tekijän aikeet, jos hän ei sano sitä, mitä tarkoittaa. Kertoja sanoo usein tekstissä eri asian kuin mitä tarkoittaa. Esimerkkejä siitä, että sanotaan eri asia kuin mitä tarkoitetaan, ovat Boothin mukaan esimerkiksi metaforien, vertausten, allegorioiden, metonymioiden ja synekdoimen käyttö. Nämä kaikki voivat olla ironian välineitä. Ironian tajuaminen on nelivaiheista. Ensimmäisessä vaiheessa Boothin mukaan kirjaimellinen merkitys hylätään, toisessa vaiheessa kokeillaan vaihtoehtoisia tulkintoja, kolmannessa vaiheessa tulkintoja verrataan sisäistekijän aiemmin esittämiin seikkoihin ja neljännessä vaiheessa tehdään päätös ironiasta kertojan tietojen ja uskomusten perusteella. Jokainen vaihe etenee vauhdilla: ironia on nopeaa ja taloudellista. Usein ironian tajuamisessa ei ole kyse tiedosta vaan uskosta, ideasta tai intuitiosta. (1974, 2–14.) Lisäksi ironian tarkastelun yhteydessä usein huomioidaan, mitä kohtaan ironia suuntautuu eli mikä on ironian kohde.

Vaikka Boothin mukaan ironian selittäminen yleensä epäonnistuu yhtä lailla kuin vitsinkin selittäminen (1974, 38), aion silti etsiä romaanien kertojien tai sisäistekijöiden käyttämää ironiaa. Ironian ohella tulee esille muunkin tyyppisiä kertojien ääniä, mutta pääpainotus on ironisessa asenteessa, joka kertojilla ja sisäistekijöillä on edellisessä luvussa esitettyä 1980-luvun naiskuvaan kohtaan. Moin mukaan ironian käsitettä on usein vältetty naisten kirjoittaman kirjallisuuden tutkimuksessa, koska usein on ajateltu, ettei ironia kuulu erityisesti naisten tapaan kirjoittaa. Tästä tunnetuin poikkeus on Jane Austenin ironia, koska se on osoittanut ironian olevan sukupuolikategorioinnista riippumaton. (1990, 54, 57.) Käsiteltäviä kirjailijoita, Anja Kaurasta, Pirjo Hassista ja jonkin verran Anna-Leena Härköstäkin on sanottu ironisiksi. Härkösestä on useammin sanottu, että hänen tekstistään löytyy huumorin piirteitä. (mm. Kivilaakso 1997, Aarnio 1997.) Jotta tällaiset huomioidut eivät jäisi pelkästään hypoteeseiksi, on syytä tarkastella, kuinka ironia ilmenee käsiteltävissä teoksissa: onko 1980-luvun naiskuva romaaneissa vakava vai ironinen?

Chatmanin mukaan ironinen kertoja on sellainen, joka harrastaa kerrontaa henkilön kustannuksella, jolloin sekä kertoja että yleisö ymmärtävät henkilöön kohdistuvan ironian (1978, 229). Kaura-

sen Sonja O.kävi täällä -romaanin kertoja on homo- ja intradiegeettinen kertoja eli Sonja itse. Sonja-kertoja on kerronnassa runsaasti esillä, hänen kerrontansa on vauhdikasta ja verbaalista ilottelua. Tämä vaikeuttaa kertojan mielipiteiden tarkastelua, koska henkilö ja kertoja ovat sama henkilö ainakin jossain määrin. Tällöin Kantokorven mukaan ollaan henkilöfokalisoidun alueella, jolloin psykologinen fasetti hallitsee tiukasti sisäistä fokalisaatiota (1990, 144).

Sonja-henkilö elää repaleisesti ja levottomasti. Hänellä on paljon miessuhteita, hänelle tehdään abortti, hän lopettaa ihmissuhteita tai joku toinen lopettaa suhteen hänen kanssaan, hän käyttää alkoholia, huumeita ja lääkkeitä, hän on mielisairaalassa ja saattaa olla jopa niin, että hän on joutunut isänsä inestin uhriksi. Jokisen mukaan Kaurasen romaanissa uutta on se, ettei tarinaa ”kerrota, selitetä ja motivoida ulkoapäin” (1991, 41). Toisaalta myöskään Sonja-kertoja ei selitä ja motivoi tarinaa sisältä päin, vaan Sonja kertoo tarinansa suurimmaksi osaksi selittämättä, miltä repaleinen elämä hänestä tuntuu. Rimmon-Kenanin mukaan kaikki suodattuu fiktiivisessä maailmassa kertovan subjektin kautta, joka representoi maailman (1995, 14). Jos Sonja ei kerro tuntemuksistaan, niistä ei kerro kukaan mukaan, koska Sonja on puhuva subjekti. Se, ettei Sonja kerro tarkalleen tuntemuksistaan, on viittaus kovuuteen ja siihen, että asiat jätetään 1980-luvun tyyliin pinnallisiksi: elämä on muuttunut ulkoiseksi, sisäiset tuntemukset eivät kiinnosta. Nevalan mukaan kotimaisessa kaunokirjallisuudessa 1980-luvulla on ollut ominaista maailmanselitysten väliaikaisuus, hypoteettisuus ja fragmentaarisuus, jolloin ideologinen suhtautuminen asioihin on hälventynyt ja teosten koherenssi on väljentynt. Lisäksi kertoja jättää teoksen avoimeksi eikä kommentoi tarinaa. (1992, 165.)

Koska Sonja O. kävi täällä -romaanin on luonnollista lukea kuvaukseksi 1980-luvun vaihteessa eläneestä nuoresta naisesta, joka kokee seksuaalisuuden ja vapautuneet sukupuoliroolit kiehtovina ja uusina asioina mutta kuitenkin alentavina ja näennäisinä, on selvää, ettei Sonja voi sisimmässään hyväksyä yhteiskunnan tapaa kohdella häntä. Sonja sanoo useaan otteeseen, että hänen tehtävänä on kannustaa, ihailia muita, ja olla hiljaa. ”– se [Sisko] on taas yksi ihminen lisää siihen galleriaan joka puhuu ja makaa minun päälläni ja tekee minusta hartaan kuuntelijan, vaiteliaan matrassin” (Kauranen 1981, 175). Ironian yksinkertaistavan määritelmän mukaan Sonjan tarinaa voi lukea ironisena: Sonja kertoo usein jonkun asian, mutta tarkoittaa toista.

Sonja-kertojan kerronnassa ei ole ironiaa, kun hän kertoo lapsuudestaan ja veljestään. Veljensä suhteen Sonja on haavoittuva ja tosissaan. Ironista kerrontaa ei myöskään ole, kun Sonja osoittaa sanansa puhuttelumuodossa, yksikön toisessa persoonassa Karrille. Nämä asiat ovat Sonjalle tärkeitä, näissä ihmissuhteissa tunteet ovat aidoimpia. Lisäksi näissä asioissa tilanne on pysyvä eli kerrontahetkellä, kun Sonja istuu juhliassa fiikuksen alla huumetokkurassa, edellä mainitut ihmissuhteet ovat voimassa. Kerronnassa ei tällöin osoiteta, kuinka typerästi Sonja on käyttäytynyt, mistä sen sijaan on

kyse Sonjan kertoessa muista mies- (ja nais-) suhteista.

Sonjan tarinassa on paljon itseironiaa hänen kertoessaan muista ihmissuhteista. Aikaa on ehtinyt kulua siitä, kun kerrotut asiat tapahtuivat. Kerronnassa on kaksi aikaa: kerronta-aika ja aika, josta kerrotaan. Itseironia syntyy retrospektiivisesti: juhliassa fiikuksen alla istuva 26-vuotias Sonja-kertoja tietää enemmän kuin neitsyytensä 16-vuotiaana menettänyt Sonja. Kerronta tapahtuu 26-vuotiaan Sonjan fokalisoimana. ”Minä olin kuusitoistavuotiaana hyvin kiihkeä neitsyt: Aurinko kiersi minun pilluni ympäri.” (Kauranen 1981, 74.) Lainauksesta näkyy, että 16-vuotiaan Sonjan itsekkyyks on 26-vuotiaan Sonjan mielipide eikä 16-vuotiaan Sonjan. Jälkikäteen jopa homodiegeettisen kertojan on helppo suhtautua kerrottavaansa ironisesti, koska hän on henkilöahmona muuttunut.

Ironiaa löytyy Sonja O. kävi täällä -romaanissa suhteista miehiin ja Siskoon. Kertoja osoittaa retrospektiivisesti, millaisia ihmissuhteet olivat. Kertojan ääni on kujeileva ja värikäs. Hän ainoastaan näyttää tilanteen eikä selitä sitä tarkemmin. Boothin mukaan kertojan sanoessa vähemmän kuin tarkoittaa voidaan puhua ironiasta (1974, 9). Tällaista kerrontaa on romaanissa paljon. Sonja ei ainoastaan tarkoita eri asiaa kuin hän kertoo, mutta hän myös jättää kertomatta monia asioita. Sonja kertoo itsestään, mutta ei kerro, miten hän koki esimerkiksi asiat, jolloin Reijo Seilori lähti merille, hän itse jätti Siskon takia Mikael Paljasjalan tai kun hänelle tehtiin abortti:

Ja Mikael Paljasjalalle, miinuslinssiselle arkkienkelilleni joka turhaan odotteli minua yöksi kotiin pikku lähiökaksiossamme, myös sille minä jätin rinnat vasten Siskon rintoja keinuen lopulliset moit.

Ja kaikkein viattomimmista kaikkein viattomimmalle, tyttärelleni, omalle pikku merihevoselleni joka yksin hilautui laskuveden mukana rantaan. (Kauranen 1981, 63.)

Lainauksen loppuosa, jossa kerrotaan Sonjalle tehdystä abortista, ei enää ole ironiaa, vaikka siinä jätetäänkin kertomatta, miten Sonja koki abortin. Lainauksesta näkyy kerronnan ilmeettömyys, joka vaikuttaa teoksesta syntyvään naiskuvaan. Myös ilmeettömyys ja kertomatta jättäminen on keino välittää kertojan tai sisäistekijän mielipide asiasta: kaikki on ainoastaan pintatasoa.

Koska Sonja kertoo tarinansa suurimmaksi osaksi jälkeensä, itseironiaa on Sonja O. kävi täällä -romaanissa paljon. Sonja kokee olevansa etäännyttänyt riehakkaasta elämäntyylistään ja on valmis kertomaan tarinansa näennäisen objektiivisesti. Itseironinen kerronta voi helposti luoda vaikutelman, että kerronta on objektiivista, koska omaa itseä tarkastellaan ikään kuin ulkopuolisesti ironisoiden. Näin ei kuitenkaan Sonjan tarinassa ole: ironisesti tai itseironisesti välittynyt tarina kertoo yhtä lailla Sonjan subjektiivisen tarinan. Tällöin on kyse siitä, että Sonja haluaa peittää ironisuudellaan tarinan vakavamman ja syvemmän tason.

Toinen ominainen piirre Sonja O. kävi täällä -romaanin kertojalle on, että lukija ei voi tarkalleen tietää kerrottujen asioiden totuudellisuutta, koska Sonja kertoo oman tarinansa. Ei voida esimerkiksi

tietää, onko Sonjan kuvaus ulkonäöstään totuudenmukainen. Hän kuvaa itsensä viehättäväksi: ”Minulla on ärsyttävän pitkä tuuheanlaineikas punainen tukka, ruskeaksi paahtunut iho summattoman täynnä pisamia ja korvissani suuret kultaiset korvarenkaat Ilari Mestari-runoilijalta” (1981, 131). Loppujen lopuksi ei voida myöskään tietää, kerrotaanko miehistä totuudenmukaisesti, koska kertojana ja fokalisoijana on nainen, Sonja. Sonjan epäluotettavuudesta annetaan vihje. Kun Sonjalle kerrotaan lapsena sukulaisista, jätetään osa tarinasta kertomatta. Sonja kertoo, että hän oppi kuvittelemaan. (1981, 43.) Yhtä lailla tarinan totuudellisuutta vähentää se, että kerrontahetkellä Sonja on huumeiden vaikutuksen alaisena. Ei voida siis tietää, mikä osa tarinasta on kuviteltua ja mikä totta, mitkä suhteet miesten kanssa ovat tapahtuneet fiktiivisessä maailmassa ja mitkä ei. Voi olla, että koko tarina on vain Sonjan kuvitelmaa!

Sonja O. kävi täällä -romaanissa on runsaasti ironiaa tarinan muita henkilöitä kohtaan. Suurimman osan ironisesta kerronnasta saavat osakseen tarinassa taaksejääneet miehet ja osaksi myös aikuisuuden ajan isä ja äiti. Ironiaa esiintyy kielessä, jolloin muiden ihmisten ulkonäköä tai käyttäytymistä kuvataan tai henkilöiden nimissä, esimerkiksi Reijo Seilori tai Leonid Pavlovits. Yksi ironian kohde on kulttuuri-ihmisten kirjoittaminen, joka raivostuttaa Sonjaa, koska hänen omaa kirjoittamistaan ei oteta vakavasti: ”Pirkka innostui myös kirjoittamaan runoja sillä runojen pusaamisesta tuli vähemistö-kommarien keskuudessa oikea villitys ja kunnia-asia. Jokaisen piti olla luova. Jokaisen piti äheltää runoa. Ammattitaiteilijoitten ja kulttuurityöntekijöiden kerma järjesti tuhkatiheään kirjoituskilpailuja ja niissä palkittiin aina samat varmat tiedostavat naamat – –.” (1981, 124.) Vanhemmistaan Sonja kertoo ironisesti seuraavaa: ”Minun piti oppia nauttimaan asioista säädellysti enkä saanut hanakoida minikään tavaran perään sillä minun piti aina pitää mielessäni että on olemassa paljon paljon pieniä tyttöjä joilla ei ole edes ruokaa suuhunsa laittaa, saati sitten karamelleja saati sitten kilokaupalla leluja – –” (1981, 100). Olennaisempaa tällaisen ironian sijasta Sonja O. kävi täällä -romaanissa on kuitenkin retrospektiivinen itseironia, joka muuttaa Sonja-henkilöstä kerrottua naiskuvaa.

Alasalmen Saana-romaanissa kertoja on ironinen. Saanan tarinassa Saana muuttaa opiskelupaikkakunnalle, tapaa Villen ja muuttaa tämän kanssa asumaan. He elävät puoli vuotta onnellisesti, sitten Saana tapaa Amon. Amon vaikutuksesta Saana pahoinpidellään ja sairaalasta palattuaan Saana ei saa Villeä takaisin, hän masentuu, käyttää alkoholia kohtuuttomasti ja harrastaa irtonaisia sukupuolisuhteita. Tarinan lopussa Saana on Amon seurassa, joka kohtelee häntä huonosti, Saana hermostuu ja leikkaa sormensa irti. Tarina ei näin kerrottuna kuulosta ironiselta. Ironiseksi tarinan tekee vasta kertojan ääni, joka on Saana-päähenkilön kanssa eri mieltä asioista.

Koska ekstra- ja heterodiegeettinen kertoja kertoo Saanan tarinan, ei romaanista välitykään ensisijaisesti tarina sellaisena kuin Saana sen kokee vaan sellaisena kuin kertoja sen kokee. Melko pian

huomataan, että Saana-henkilöhahmo kertoisi erilaisen tarinan kuin kertoja. Kertoja värittää tarinan Saanan toiminnat kyseenalaistaen, jopa Saanaa ivaten. Tällöin kertojan ääni viittaa kertojan rakenteelliseen asemaan kerrotussa tekstissä, se ei ole muuta kuin sisäistekijän luoma konstruktio (mm. Rimmon-Kenan 1995, 28). Saanassa kertoja on nimenomaan rakennettu, kommentoiva konstruktio, jonka funktio on esittää Saana-henkilöstä arvio. Kertojan mielipiteestä päähenkilön kuvaukseen kertovat mm. kertojan valitsevat teonsanat: valittaa, ruikuttaa. (Wall 1994, 248). Tällainen kertojan valitsema teonsana on Saanassa esimerkiksi kohdassa, kun kertoja kertoo Saanan uskovan, että hän on viehättävä ja kävelee naisellisesti. Mutta mitä sanookaan kertoja: ”Saana päätyi hämärään kapakkaan missä musiikki soi kovaa. Hän kopsutteli nurkkapöytään, oli vielä aikaista, tilasi tyylikkäästi; risti säärensä vieretysten ja jäi odottamaan jotain – –.” (Alasalmi 1988, 80.) Kertoja arvioi Saanan toimintaa: Saana *kopsuttelee* pöytään, mutta tilaa *tyylikkäästi*. Kertojalla on Saanaa kohtaan nuhteleva, isosiskomainen ääni. Toisaalta sen, että Saana tilaa tyylikkäästi, voi ymmärtää joko niin, että Saana ei tilaa tyylikkäästi vaan tyyliittömästi tai että Saana onnistuu kopsuttelunsa jälkeen sentään tilaamaan tyylikkäästi.

Saanassa kertoja tietää enemmän tulevasta tarinasta kuin päähenkilö. Myös tällä tavoin kertoja osoittaa Saanan tietämättömyyden ja luo yleisölle mahdollisuuden aavistaa, että tilanne tulee muuttumaan: ”Ville ja Saana juoksivat koko matkan kotiinsa, ensilumi oli satanut sinä iltana – – hiutaleet hiljensivät kaupungin ja Villen ja Saanan kun he pysähtyivät neitseelliseen kimaltavaan valkeuteen katulampun alle suutelemaan, ja he katsoivat vastapäisen pikkukaupan ikkunasta kuinka höyry nousi heidän suustaan kuin taikapilvi; kuinka onnellisilta ja puhtailta he näyttivät” (1988, 21). Tilanne on miltei naiivi. Sadunomaiseksi sen tekee kertojan sanavalinta: *taikapilvi*. Tulevaa likaisuutta ja rajuutta ennustaa se, että tilanne kuvataan neitseellisen valkoiseksi. Kertojan sanavalinnat kiinnittävät huomion ironiaan myös kerrottaessa anonymien opiskelijoiden rakastelusta: ”ja he rakastelevat; pojat kääntävät tyttönsä kuin jalokiven, asettavat rubiininsa tulipunaiselle paksulle sametille eivätkä tytöt uskalla avata silmiään pelkäävät rikkoa lumotun maan harmonian hiljentää vastasyntyneen satakielen” (1988, 11). Tässäkin kohdin kertojan ääni on ironinen. Hän kertoo tilanteesta kokeneemman äänellä, valitsee sanansa sillä tavalla, että niiden ironia on selvää, jolloin henkilöt asettuvat naurettavaan valoon. Boothin mukaan lukija epäilee ironiaa, kun kertojan tyyli eroaa normaalista puhetavasta, vaikka kyse on samasta asiasta sanottuna eri sanoin (1974, 68). Näin ollen ironian paljastaa Saanan kertojan yltiöromanttinen tyyli: rubiini ja satakieli. On kuitenkin tärkeää huomata, että luultavasti Saana-romaanilla on ainakin kaksi erilaista yleisöä. Ensimmäinen yleisö tajuaa kertojan käyttämän ironian Saanan kuvauksessa. Toinen eli naiivi yleisö ei tajua kertojan kommentteja ironisina vaan lukee ensisijaisesti tarinan Saanasta, joka on paljon kovempi tarina kuin ironisen kertojan Saanan tarina.

Booth sanoo, että ironia on peitettyä (covert), jos kertoja ei suoraan johtolauseessa sano, että ”Se oli ironista...” (1974, 6). Saanan kerronta ei ole kovin peitettyä vaan se on ennemminkin avointa (overt), vaikka Boothin esittämää johtolauseetta ei käytetä. Kertojan ääni on voimakas ja kuultaa tarinaa tarinan takaa kommentoiden Saanan ajatuksia. Välillä kertojan ääntä on vaikea erottaa, koska kerronnassa käytetään kertojan ja henkilön diskurssia (KHD:tä), jolloin kertojan ajatukset sekoittuvat Saanan mahdollisiin ajatuksiin. Erottavana tekijänä voidaan pitää kertojan ääntä ja ironisuutta, jota ei voi ymmärtää itseironiaksi, mm. koska kerronnassa on ainoastaan yksi kerronnan aika (vrt. Sonja O. Kävi täällä -romaani) eli tapahtumien nyt-hetki. Itseironian tekee mahdottomaksi myös se, että Saana on toimissaan erittäin tosissaan:

[1] He kävivät vielä parilla kaljalla ja [2] Saana oli ylpeä saadessaan olla Amon partneri ja seuralainen. [3] Heillä oli sanaton yhteisymmärrys, yhteisyys, heidän ei tarvinnut puhua keskenään kun jo kaikki huomasivat että Saana kuuluu Amolle, [4] vaikka Amo juttelikin muiden ihmisten kanssa viereisissä pöydissä, kävi jopa suutelemassa jotain tyyppiä, [5] revaa, saatanan pano-pölkkyä, lutkaa ja hutsua, [6] kunnes tuli takaisin ja he lähtivät Amon luokse. (1988, 84.)

Lainauksesta huomataan, että Saanan ja kertojan ajatukset menevät lomittain. Kohdassa 1 on selkeästi ekstra- ja heterodiegeettisen kertojan diskurssia (KD). Kohdassa 2 käytetään kertojan ja henkilön diskurssia, jota kutsutaan myös vapaaksi epäsuoraksi kerronnaksi. Kohdassa 3 kerronta on KHD:tä, se on selkeästi Saanan kyseenalaistettu mielipide. Tiedetään, että Saana ei tunne Amoa juuri yhtään, eikä Amo ole osoittautunut aiemman kerronnan perusteella henkilöksi, jonka kanssa vallitsee ”sanaton yhteisymmärrys”, vaan Amo on mm. toiminut Saanan tahtoa vastaan lukitessaan Saanan asuntoonsa yli vuorokaudeksi. Tässä kohdin toteutuu se, että Boothin mukaan epäloogisuus usein paljastaa ironian (1974, 75). Se, mitä sanotaan kohdassa 3, saattaa olla Saanan oma mielipide, mutta se voi olla myös kertojan karrikoima mm. siinä mielessä, että kertoja valitsee juuri tämän ajatuksen Saana-henkilön muista ajatuksista. Kohdassa 4 siirrytään taas hiukan neutraalimpaan kerrontaan, jota voidaan pitää kertojan diskurssina (KD), mutta se voi olla myös Saanan fokalisoimana KHD:tä. Seuraava kohta 5 on KHD:tä: Saanan ajatukset kerrotaan kaunistelematta ja niitä muuttamatta naisista, joita Amo käy suutelemassa. Tällöin KHD:n merkinä ovat idiomit, jotka Tammen mukaan paljastavat henkilön osuuden kerronnasta toistamalla henkilön puhetapaa (1992, 49). Saanan idiomi on raju ja puhkie-lenomainen, välillä Saana käyttää myös pohjalaista murretta. Kohta 6 on jälleen kertojan diskurssia, jossa kertoja ilmoittaa eleettömästi, että pari lähtee Amon luokse. Muutos kohdasta 5 kohtaan 6 on yhtä yllättävä kuin muutos Saanan ajatusten esittämiseen kohdasta 4 kohtaan 5.

Ironia on Boothin mukaan tiedostettua ja suunniteltua (1974, 5). Ironia näyttäytyy edellisessä lainauksessa kohdassa 3, jossa ei voida olla varmoja, ajatteleeko Saana niin kuin kertoja kertoo. Lukija tietää, ettei Saanalla ja Amolla voi missään tapauksessa olla ”sanatonta yhteisymmärrystä”, vaan

ajatus on Saanan naiivi kuvitelma, jonka kertoja kursailematta esittää. Kertoja esittää Saanan tarinan noudattamatta Saanan omaa ääntä vaan käyttämällä omaa, ironista ja hieman ivaavaa ääntään. Tällä tavoin kertoja esittää Saanasta erilaisen naiskuvan kuin mitä varsinaisen tarinan perusteella voi päätellä: Saana on uhmassaan säälittävä eikä hän näe tilannettaan objektiivisesti vaan hänen mielipiteensä tilanteesta on jollakin tapaa vammautunut. Viimeisessä esimerkissä osoitan, kuinka ”väärin” Saana kokee ulkonäkönsä, jota kertoja yrittää ironialla korjata:

Sairasloma oli loppu, nenälasta poissa – – hän sanoi juhlivansa; joka aamu hän yritti pestä itseään ja syödä jotain ja meikata, hän piti mustaa vartalosukkaansa joka oli niin seksikäs, reikä edelleen sivusaumassa, hän piti mustia sukia, jotka olivat rikki; omissa juhlissaan hän ei farkuissa haisisi. Hiuksia ei tarvinnut pestä eikä laittaa, kunhan vain lisäsi hiuslakkaa niin ne näyttivät aina hyviltä, ainakin kun katsoi kauempaa. (Alasalmi 1988, 122.)

Selvää on, ettei Saana näytä hyvältä. Kertoja valitsee Saanan säälittäviä ajatuksia ja esittää ne KHD:tä käyttäen. Booth sanoo, että ironisti, tässä tapauksessa ironinen kertoja, luulee usein olevansa tarinaa ylempänä ja näin ollen on elitistinen (1974, 29). Kertoja kuitenkin säälii Saanaa. Hän on Saanan yläpuolella mutta osoittaa silti Saanaa kohtaan lempeyttä tai ainakin pyrkii herättämään sitä lukijassa: ”[Saanan] pienet kädet vapisivat leuan alla ristissä, ei ketään kenelle soittaa nyt” (1988, 129). Mahtipontinen ja raivoava Saana osoitetaan pieneksi ja lapsekkaaksi. Booth sanoo, että ironinen kertoja jättää säälin ja pelon lukijoille (1974). Saanassa kertoja osoittaa säälin paikan.

Jos kertojan ääni on ironinen, sisäistekijän on uskottava lukijan kykyyn ymmärtää se (Wall 1994, 111). Saana-romaanin ironinen kertoja tuo lisäväriä Saanasta hahmottuvaan 1980-luvun naiskuvaan, jota on aiemmin käsitelty. Saana ei olekaan henkilönä voimakas ja itsenäinen vaan hän on kertojan mukaan säälittävä. Saanan valinnat, jotka hän tekee elämänsä, Villen ja Amon suhteen osoittautuvat kyseenalaisiksi. Saanan riehuminen ja tietoinen hätkähdyttäminen asetetaan ironiseen valoon ikään kuin haluttaisiin kysyä, ovatko Saanan seksuaalisuus, ihmissuhteet ja hedonismi niin mielenkiintoisia ja rohkeudessaan hienoja kuin tarina antaisi ymmärtää.

Härkösen kertoja Akvaariorakkautta-teoksessa on homo- ja intradiegeettinen kertoja eli Saara-päähenkilö itse. Saara-kertoja kertoo tarinaansa välillä tosissaan, välillä huvittuneesti. Hänen kielensä on värikästä ja huumoripitoista, joten vakavatkin asiat saavat humoristisen väriyksen. Välillä humoristisuuden takia on vaikea sanoa, kuinka tosissaan kertoja on kertoessaan tarinaansa, mitä mieltä kertoja on naiseudesta ja seksuaalisuudesta.

Akvaariorakkautta-teos on itseironinen homodiegeettisen kertojan takia niin kuin Sonja O. kävi täällä -teoskin. Saara käsittelee seksuaalista tyydyttymättömyyttään ironisesti tai synkällä huumorilla: ”– Oota vähä, mä kuiskaan. Ja lisään vielä: rakas, ja mun rinta täytyy sen sanan jälkeen ylimaallisella lämmöllä. Sukupuoliyhteys on kauneinta mitä kahden ihmisen välillä voi tapahtua!” (Härkönen 1990,

29.) Tässä kohdin kerrotaan Saaran neitsyyden menetyksestä seurakunnan leirillä. Saara-kertoja kertoo asiasta jälkikäteen. Hetkessä, jossa tarinan varsinainen kerronta tapahtuu, hänellä on enemmän kokemusta sukupuoliyhteydestä ja hän tavallaan referoi oman minänsä ajatuksia noin seitsemän vuotta aikaisemmin. Voidaan ajatella, että kyseessä on kertojan ja henkilön diskurssi (KHD), koska henkilö ei 16-vuotiaana ole sama kuin Saara on 23-vuotiaana. Lainauksen viimeinen virke ”Sukupuoliyhteys on kauneinta mitä kahden ihmisen välillä voi tapahtua!” on 16-vuotiaan Saaran suora ajatus, jonka kertoja esittää varsinaisen tarinan kontekstissa, jolloin se on ironinen. Kyseessä on sitä paitsi kaksoisironia: tilanne on ironinen ajateltuna 16-vuotiasta Saaraa, jonka neitsyydenmenetys ei muun kerronnan perusteella vaikuta ”kauniilta”. Toisekseen se on ironinen 23-vuotiaan Saaran näkökulmasta katsottuna: Saara etsii edelleen kaunista ja onnistunutta sukupuoliyhteyttä, eivätkä hänen kokemuksensa ole hänen mukaansa sitä olleet. Kaksoisironia onkin jo sisäistekijän ironiaa.

Vaikka Saara-kertoja välillä osaa eritellä, miksi hän ei pysty nauttimaan seksistä ja mikä on naisen ja miehen asema 1980-luvun lopun suomalaisessa yhteiskunnassa, hän menettää välillä kontrollinsa ja käyttäytyy impulsiivisesti. Hän riitelee henkilönä, jolloin kertojakin on vihainen: ”Mä katsoin sitä raivonkutistamin silmin. – Perkele. Mun kans ei rentouduta!” (1990, 77.) Intradiegeettinen kertoja ei pääse irtautumaan Saaran mielenliikkeistä vaan myötäilee tilannetta. Samalla kertojassa on itseironiaa: kertojanhan ei olisi pakko valita Saaran esittämiä mielipiteitä, kuten ”Perkele. Mun kans ei rentouduta!” -lausahdusta. Yleinen käsitys on, että ihmiset haluavat, että heidän seurassaan voidaan rentoutua. Näin ollen Saara käyttäytyy huvittavasti. Kyse on sisäistekijän ironiasta, joka kohdistuu kertojahenkilöön. Tilannetta voidaan luonnehtia Aarne Kinnusen esittämän käsitteen, draamallinen ironia, avulla, jolloin yleisö ja tekijä tietävät tilanteen koomisuuden ja nauravat henkilön kustannuksella (1994, 140). Akvaariorakkautta-romaanissa nauretaan kertoja-henkilön, Saaran, kustannuksella.

Akvaariorakkautta-romaanin kertojaa ei voi kyseenalaistamatta kutsua ironiseksi. Kertoja on liian sisällä teoksen (omassa) maailmankuvassa ollakseen ironinen. Vaikka kertoja on hauska ja humoristinen, hän on tavattoman tosissaan nähdäkseen tilanteet ironisina. Tämä tulee esiin, kun kerrotaan, että Saara häpesi lapsena äitiään. Vaikuttaa siltä, että Saara muistaa vielä kerrontahetken aikana kyseisen tilanteen kiusallisena: ”Miksi mä olin hävenny sitä [äitiä] niin paljon lapsena? – – Kerran se huusi ikkunasta Sepolle ja mulle: ’Tulkaa syömään, meillä on tipuvainaata.’ TIPUVAINAATA. Vaikka kaikki tyhmimmätkin pennut pihalla tiesi että se on broileri, saatana.” (1990, 116.) Tilanne voisi olla hauska, mutta viimeinen sana, ”saatana”, osoittaa, kuinka tosissaan kertoja suhtautuu edelleen tapahtuneeseen.

Jos Akvaariorakkautta-teoksen kertojaa ei kutsuta ironiseksi, voidaan ainakin sanoa, että hän on humoristinen. Kinnusen mukaan huumori on usein ymmärretty hauskuuttamisena ja huvittamisena,

mitä se kieltämättä on, mutta jotta tilanne olisi koominen, on naurettavuus nostettava esiin ja ilmaistava. Yleensä nauru on tavallisimpia koomisuuden ilmaisimia. (1994, 10, 39.) Koomisen eli naurettavan objekti (Kinnunen 1994, 26) on Akvaariorakkautta-teoksessa kertoja itse eli Saara. Saara-kertoja tekee itsensä koomiseksi, koska hän haluaa olla ensimmäinen, joka osoittaa hänen koomisuutensa. Kinnusen mukaan koomisuuden keinoja on mm. antaa päähenkilölle luonteenpiirre tai ominaisuus ja nostaa piirrettä esiin eri konteksteissa (1994, 87). Tällainen piirre Saaralla on pakkomielle seksuaalisuuden suhteen. Kirjailija on keksinyt Saaran pakkomielteen, josta syntyy teokseen komiikan perusta. Kertoja toteuttaa kirjailijan valintoja. Teoksen kertoja ei kuitenkaan ole koomikko, koska hän ei pyri naurattamaan yleisöä tai nauramaan tilanteelle. Syy tähän on luultavasti se, että kertoja on tarinaan osallinen. Tällöin kertoja on ennemminkin humoristi tai kertoja, joka käyttää kerrontansa välineenä huumoria. Koomikon ja humoristin eroista Kinnunen sanoo seuraavaa: ”koomikko (pilkkaja, irvileuka jne.) näyttää ihmisen koomisena ja iloitsee ja riemuitsee siitä monella tapaa, mutta humoristi näyttää koomisena ja näkee jonain muuna, siis kaksoisvalaistus” (1994, 254).

Voiko kertojaa sanoa humoristiksi, jos hän on päähenkilön kanssa samalla tietoisuuden tasolla? Onko tällöin päähenkilökin humoristi? Yksi vaihtoehto on, että humoristinen vaikutelma syntyy kertojan rehellisyydestä kuvata naiivi asia sellaisena kuin se tarinassa on. Tällöin sisäistekijä luottaa lukijan kykyyn nähdä huumori. Usein teoksen humoristinen vaikutelma syntyy myös kertojan sanavalinnoista ja hauskoista kielikuvista. Kertojan humoristinen ääni on keino peittää vakavaksi esitetty asia, joka ei ole pelkästään epäonnistuminen seksuaalisuhteessa vaan myös 1980-luvun lopun nuoren naisen hyvinvoinnista syntynyt pahoinvointi. Humoristinen ääni vähentää sisäistekijän ideologian suoraa esitystä; teoksen varsinainen asia piilotetaan kertojan äänen taakse.

Esimerkiksi puhekielisyys luo kepeän tunnelman. Kinnunen huomauttaa kielenkäytöstä, että ”humoristi pyrkii noudattamaan hyvää makua – – mutta toisaalta hän tietää herättävänsä pahennusta ja olevansa kielenkäytöltään muista poikkeava” (1994, 138). Samantapaista kielenkäyttöä, puhekieltä, slangia, kiroilua ja rankkoja sanavalintoja, ilmenee käsiteltävistä teoksista myös Sonja O. kävi täällä, Saana ja Äitienpäivätyttö -romaaneissa. Persoonallista kieltä kutsutaan Lyytikäisen mukaan idiolektiksi, kun siinä on kirjailijalle tunnusmerkillisiä toistuvia piirteitä. Muut kirjailijat voivat alkaa käyttää kirjailijan idiolektiä, jolloin idiolektistä tulee sosiolektia eli yhteistä kieltä. Tällöin syntyvät uudet kirjallisuuden lajit ja periodikoodit uuden ja vanhan yhdistämisenä, jolloin vanha usein murenee (1990, 29.) Käsiteltävistä romaaneista ensimmäisenä ilmestyneessä Sonja O. kävi täällä -romaanissa käytetään rajua puhekieltä, jolloin voidaan ajatella, että Kaurasen käyttämä idiolekti on vaikuttanut muidenkin käsiteltävien kirjailijoiden romaanien kieleen.

Hassisen Joelissa kerronta on hillitympää. Edes henkilöiden välisessä dialogissa ei käytetä puhekieltä. Romaanissa on hetero- ja intra/ekstradiegeettinen kertoja ja fokalisoijana toimii usein Maria-päähenkilö. Kertoja on näennäisesti Mariasta erillään ja kertoo Marian tarinaa ikään kuin yläpuolelta. Silti vaikuttaa, että kertojalla on läheiset ajatukset Marian ajatusten kanssa, mistä kertoo mm. KHD:n runsas käyttö. Kertoja voi olla ekstradiegeettisen kerrontatason sijasta myös Marian kanssa intradiegeettisellä kerrontatasolla: kertoja on melkein kuin kertomuksen diegeettinen henkilö eikä sen yläpuolella.

Kertojan ja Maria-henkilön lähekkäisyys ilmenee esimerkiksi kohdassa, jossa Maria on Jyrkin kanssa kirjastossa ja etsii kirjoja tietokoneelta:

[1] Maria tunsu miten houkutus täydelliseen passiivisuuteen imi häntä sisäänsä kuin liian lämmin uimahallivesi. Se oli kuin pehmeä, hörppivä pyörre. Maria nosti toisen jalkansa toisen päälle ja kumartui pikkuisen etukenoon, [2] noin, [3] niin että takapuoli työntyi tuolilla pyöreänä hiukan taaksepäin ja kaulasta tuli hillityn innokas joutsenkaula, joka kurkotti [4] keskittyneitä pikku kasvoja miehen mielenkiinnon suuntaan. [5] Maria naputteli etuhampaitaan kynänperällä niin että kuivamustekynän teräksinen napukka [6] painui pehmeästi sisään ja ponnahti taas töyssähtäen hampaita vasten. (1991, 44.)

Sen lisäksi, että kertoja luo eroottista tunnelmaa, joka teosta analysoidessa nousee ensimmäisenä esiin ja vahvistaa vahvaa naiskuvaa, voidaan miettiä, millainen kertoja muuten on. Tämä on olennaista naiskuvan kannalta, koska on tärkeä tietää, kenen käsitys esitetty naiskuva on ja millä äänellä se kerrotaan. Edellisessä lainauksessa kertoja joko kuvailee intensiivisesti Marian asentoa tai sitten kerronta on kertojan ja henkilön diskurssia (KHD). Kohdassa 1 kerronta on kertojan diskurssia (KD): Marian ajatukset selvennetään johtolauseilla: Maria tunsu/ajatteli/sanoi jne. Kohta 2 voi olla joko kertojan kommentti Marian tekemisiä kohtaan, jolloin kertoja kommentoi Marian liikkettä hieman rohkeana, mutta hyväksyen tai kommentti ”noin” voi olla KHD:tä eli Marian itsensä tyytyväinen kommentti asentoonsa. Kohta 3 on ilmeisesti jälleen kertojan diskurssia, joka huipentuu hieman eroottissävyyseen kuvailuun: ”hillityn innokas joutsenkaula”. Varsinkin kohta 4 vaikuttaa kertojan puolueelliselta kerronnalta, jonka fokalisoijana Maria itse olisi kummallinen. Kohta 5 on jälleen normaalia kertojan diskurssia, mutta kohdassa 6 livahdetaan jälleen Marian tuntemuksiin ja KHD:in: ”– – painui pehmeästi sisään ja ponnahti taas töyssähtäen hampaita vasten.” Toisaalta kohta 6 voi olla lähellä olevan kertojankin havainnointia.

Kertojan ja Marian ajatukset menevät jatkuvasti lomittain. Esimerkiksi Jyrkin viinin tarjoamista ja kahvinkeitämistä kertoja kuvaa kahdesti sanalla ”liikuttava” kesken varsinaisen kertojan diskurssin, jolloin siis siirrytään äkisti kertojan diskurssista kertojan ja henkilön diskurssiin: ”[KD] Jyrki seisoi kahden vaiheilla vihreä viinipullo ja kaksi lasia kädessään. [KHD] Liikuttavaa, [KD] pöydälle oli jo tuotu vahvatekoinen korkkiruuvi” (1991, 68), ja toinen lainaus: ”[KD] Kun Jyrki keitti kahvia,

Maria laitteli hiljaisena kuppeja pöytään. [KHD] Kaksi oli liikuttava luku kahvikuppeja.” (1991, 184.) Tasapuolisuuden vuoksi Marian toisesta miehestä, Joelista, voidaan esittää samanlainen kertojan ja henkilön diskurssin esiintyminen: ”[KD] Joel oli kukkoilevasti avopäin, ja hänen päässä oli geeliä joka sai hiukset kiiltämään ja sojottamaan pieninä huippuina hyvin huolellisesti laitettun näköisinä. [KHD] Voi Joel. Mikä keikari, mikä pässi, mikä...” (1991, 36.)

Hassisen romaanin kertojaa ei voi sanoa ironiseksi siinä missä esimerkiksi Alasalmen Saana-romaanin kertojaa. Silti Joel-romaanissa on ironiaa, joka ilmenee tarinaa laajemmin tarkasteltaessa siinä, että Maria valitsee yllättäen Joelin ja jättää Jyrkin. Romaanissa kerrotaan kaksi tarinaa: ensimmäinen tarina on kertojan esittämä tarina Mariasta ja toinen on laajempi tarina, joka sisältää kertojan tarinan ja johon kertojan tarina rinnastuu. Ensimmäisessä tarinassa Marian toimet hyväksyy vain Maria ja ilmeisesti myös kertoja. Toisessa tarinassa, joka rakentuu sisäistekijän arvoista ja odotuksista, eivät kertojan ja Marian valinnat ja arvot ole hyväksytyjä.

Hietamiehen Äitienpäivätytön ekstra- ja heterodiegeettinen kertoja on ilmeeton. Kerronta tapahtuu suureksi osaksi dialogin avulla. Dialogikin on kertojan valinta: kertoja valitsee, minkä osan henkilöiden välisestä keskustelusta hän haluaa esittää. Päähenkilö Siri on usein kerronnan fokalisoiija: hän on tapahtumissa aina läsnäoleva henkilö ja tarinassa seurataan Sirille tapahtuvia tapahtumia. Usein kerronta on kuitenkin kertojan diskurssia: ”Siri tumppasi tupakan, katseli Ursulan väsynyttä ilmettä ja huomasi, kuinka sen silmäanaluksen olivat mustuneet yön aikana” (1987,17) tai ”Siri tunsu kuinka itku oli taas tulossa” (1987, 40).

Romaanin kerronta tapahtuu yhdessä nyt-hetkessä. Henkilöt elävät samassa hetkessä missä kerronta tapahtuu. Kertoja on vaikea irrottaa erilleen, koska kertoja vaikuttaa samanlaiselta kuin Siri. Kertoja ei kyseenalaista Sirin toimia millään tapaa: hän ei käytä ironiaa osoittaakseen tapahtumien mielettömyyttä. Kertoja selittää asioita samalla hiukan naiivilla tavalla kuin Sirikin selittää asioita dialogissa. Esimerkiksi Siri sanoo äidilleen: ”– Sä käpristyt omaan ansaan, sä olet surkea. Älä ulvo Tiikerin puolesta kun et tunne sitä. Ulvo itsesi puolesta jonka sä olet menettänyt!” (1987, 225.) Kertoja käyttää samantapaista kieltä ja samantapaisia kielikuvia kuin Siri ja esittää asiat mieluummin abstrakteina sanoina kuin konkreetteina tilanteina silloin, kun ei anna dialogin puhua puolestaan. Esimerkiksi kertoja puhuu useaan otteeseen sillasta, joka on Tiikerin ja Sirin välillä. On jopa vaikea erottaa, onko silta Sirin vai kertojan ajatus kuvata tilannetta: ”Sirin ja Tiikerin välillä oli silta, jolle ei mahtunut ketään muuta” (1987, 30).

Välillä romaanin kertoja kertoo, että Sirin pään sisällä kuuluu ääniä. Tällöin kerronta muuttuu Sirin fokalisoimaksi; välillä ajatukset on laitettu lainausmerkkeihin, välillä kerronta on kertojan ja henkilön diskurssia, jolloin kerronnassa käytetään passiivia, yksikön ensimmäistä ja kolmatta persoonaa

sekaisin: ”Se oli pahinta, mitä suusta oli koskaan päässyt. – – Se ei ole totta; Sirin teki mieli huutaa. – – Sillä lauseella ei ole mitään tekemistä meidän suhteessa. Tatu, mä en jaksa yksin.” (1987, 149.) Vaikka lainaus osoittaa, että Siri-henkilö ja tarinan kertoja ovat lähekkäiset, ei romaanin kerronta tuo mitään uutta esitettyyn tarinaan. Tämä on selvä ero muihin käsiteltäviin romaaneihin. Siinä, missä muissa romaaneissa joko henkilö, kertoja tai sisäistekijä esiintyy hivenen ironisesti tai humoristisesti, ovat Äitienpäivätytön henkilöt, kertoja ja sisäistekijä tosissaan.

Boothin mukaan teoksen nimessä voi olla vihje ironiaan (1974, 53). Tällainen tilanne vaikuttaa olevan teoksissa Äitienpäivätyttö ja Akvaariorakkautta. Äitienpäivätyttö-romaanissa Kulkuri on kutsunut Siriä äitienpäivätytöksi, koska Sirin elämässä kaikki on niin söpöä ja helppoa (Hietamies 1987, 46, 175). Näin ei kuitenkaan ole tarinan maailmankuvassa vaan Sirin elämä on täynnä ahdistusta: Tiikerin riehuminen, Sirin abortti, anoreksia ja sekavat ihmissuhteet. Samoin Akvaariorakkautta-teoksessa Saara viittaa teokseen nimeen seuraavasti:

Ja samalla mä häpeän sitä odottamista ja vaatimista, mä häpeän olla nainen. – – Mä tunnen olevani ku pieni kala joka kurkistelee akvaarion lasin takaa ulos; vesi on väljähtänyttä ja mädäntyneet kasvit huojuu pohjalla ja tarrautuu muhun kiinni, ja mä työnnän kasvojani lasia vasten ja odotan että joku tulis ja päästäis mut ulos, kuka tahansa, särkis akvaarion ja antais veden roiskahtaa maahan, mutta kukaan ei tule. (Härkönen 1990, 145.)

Lainauksessa sanotaan, mitä Saara itsekin ajattelee pakkomielleisestä tilanteestaan. Saara elää kuin akvaariossa, jossa vesi seisoo ja kaikki näkyy kaikille. Tämä on sisäistekijän ironiaa: Saaran tilanteen läpinäkyvyys ja henkilökohtaisimman seksuaalisuuden esiintuominen osoitetaan teoksen nimessä. Se on ikään kuin vihje teoksen lukemiseen.

3.2. Sisäistekijöiden äänet

Kertojien yhteydessä on usein kyse epäluotettavuudesta, jota on havaittavissa melkein jokaisessa käsiteltävässä teoksessa. Syynä tähän ovat homo- ja intradiegeettisen kertojan asianosaisuus tai kertojan ja henkilön diskurssin runsas käyttö. Rimmon-Kenanin mukaan tärkeä epäluotettavuuden osoittamistapa on tilanne, jossa kertojan esitys on ristiriidassa sisäistekijän arvojen kanssa. Rimmon-Kenan kuitenkin huomauttaa, että ongelmana sisäistekijän arvoista puhuttaessa on, että sisäistekijän arvoista tai normeista on vaikea saada tietoa. (1991, 128–129.) Yhtä vaikeaa on saada tietoa sisäistekijästä kuin kertojan ironisesta tarkoituksesta. Tammi esittää sisäistekijän havainnoinnista esimerkin Vladimir Nabokovin Lolitasta, jossa lukija alkaa jossain vaiheessa epäillä, että tarinaan kuuluu muutakin kuin mitä kertoja kertoo. Tällöin kertojan taakse oletetaan tekijä, joka on vastuussa tästä muusta. (1992, 22.) Edellisessä luvussa huomattiin, että kertojan tulkinta ei ironian käsittelyssä riitä, koska kertoja

vaikuttaa usein liian läheiseltä suhteessaan henkilöön. Jotta syntyisi tarkasteluun tarvittava riittävä välimatka, on tärkeää tutkia sisäistekijää: muuttaako sisäistekijän tarkastelu 1980-luvun naiskirjallisuuden tulkintaa? Olennaista on tarkastella, kuinka vakava tai ironinen teoksista välittyvä naiskuva on, ja kuinka yhtenäinen se on kerronnan perusteella.

Chatmanin mukaan lukija muodostaa käsityksen sisäistekijästä. Käsitys välittyy lukijalle siitä, mitä kerrotaan. Sisäistekijä ei voi kertoa mitään ilman kertojaa, vaan sisäistekijä ohjaa tekstin kokonaiskuvaa. Sisäistekijä valitsee äänet ja vaihtoehdot. Chatman kyseenalaistaa Wayne Boothin idean siitä, että sisäistekijällä on tekstissä moraalinen taju, jonka hän välittää. Chatman huomauttaa, ettei sisäistekijän tarvitse olla moraalinen. Sen sijaan tällä yleensä on taju kulttuurista ja yhteiskunnasta, josta kerrotaan. (1978, 148–149.) Yhtä lailla käsiteltävien teosten sisäistekijöillä on tarkempi taju 1980-luvun ajan- ja naiskuvasta kuin kertojilla.

Siinä missä ironinen kertoja Chatmanin mukaan kommunikoi henkilöiden kustannuksella, on ironinen sisäistekijä se, jonka kommunikaatio sisäislukijan kanssa toimii kertojan kustannuksella (1978, 229). Tekijällä on asenne, jonka hän välittää kerronnassa. Asennetta on vaikea irrottaa kerronnasta, varsinkin jos vaikuttaa siltä, että kertoja ei suoranaisesti palvele sisäistekijän mahdollista asennetta. Tammi esittää, että esimerkiksi humoristinen teksti edellyttää humoristisen tekijän. Sisäistekijän ja kertojan välisellä ristiriidalla on merkitys. Tätä prosessia Tammi kutsuu epäsuoraksi kommunikoinniksi. (1992, 24.) Sisäistekijä on luonut kertojakonstruktion, jolle sisäistekijä on tietoisesti saattanut antaa erilaisia asenteita ja arvoja kuin hänellä itsellään on. Tällainen tilanne käsiteltävistä teoksista on ainakin kolmessa: Sonja O. kävi täällä -romaanissa, Akvaariorakkautta-romaanissa ja Joelissa. Näistä kahdessa ensimmäisessä homo- ja intradiegeettinen kertoja mahdollistaa sen, että sisäistekijä omaa erilaisen tiedollisen taustan kuin kertoja. Joelissa ongelmallinen arvomaailma ja tilanne aiheuttavat oletuksen kertojan ja sisäistekijän välisestä ristiriidasta. Romaaneissa Äitiensä päivätyttö ja Saana sisäistekijä on vaikeammin erotettavissa kertojasta eikä se vaikuta naiskuvan kannalta olennaiselta. Teosten välisten perheyhtäläisyyksien kannalta sisäistekijä on kuitenkin kiinnostava seikka. Äitiensä päivätyttössä kertoja ei toimi ongelmallisesti niin kuin esimerkiksi Joelissa, vaan Äitiensä päivätytön kertoja on suhteellisen ilmeeton ja tarina kulkee eteenpäin pitkälti dialogin avulla. Saanan kertoja sen sijaan on hyvin kommentoiva ja voimakas ja osoittaa eron itsensä ja kuvaamansa päähenkilön välillä. Saanan voimakasäänisestä kertojasta johtuen on vaikea erottaa sisäistekijän omaa ääntä eikä se ole edes olennaista, koska kertoja asettaa päähenkilön maailmankuvan selkeästi toiseen valotukseen kuin tarina antaa olettaa.

Tammi kysyy, voidaanko Sonja-kertojan taakse olettaa ironinen sisäistekijä (1992, 26). Aiemmassa luvussa yritin kartoittaa Sonja O. kävi täällä -romaanin kertojan ironisia piirteitä, vaikka en ha-

lunnut sanoa suoraan, että kertoja olisi kaiken aikaa ironinen. Kertoja voi olla esimerkiksi koominen vyöryttäessään tarinaansa. Kinnusen mukaan puheliaisuus nähdään usein koomisena (1994, 108). Sonja-kertoja on puhelias. On totta, että Sonja-kertoja esittää monia tapahtumia ja ympärillään olevia ihmisiä ironisessa valossa, mutta kun ajatellaan tarinan teemaa, on siitä löydettävissä ironisia piirteitä, joista sisäistekijä on vastuussa. Laajemmat ironiset piirteet osoittavat, että ainoastaan sisäistekijällä on käsitys tarinan kokonaiskuvasta.

Sonja O. kävi täällä -romaanissa ironissävyytteinen kuvaus kohdistuu Sonjan riehumiseen ja levottomuuteen, jotka voi lukea 1980-luvun naisen maailmankuvan piirteiksi ja jotka kuihtuvat tarinan loppupuolella perinteisemmiksi arvoiksi. Sisäistekijän ironia kohdistuu Sonjan seestymiseen. Sonja itse ei kertojana huomioi seestymistään, vaikka Sonjan rauhoittuminen tarinan loppua kohti on selvästi havaittavissa. Sisäistekijä osoittaa seestymisen, ei kertoja. Teoksesta on hahmoteltavissa sisäistekijän tarkoittamia intertekstuaalisia viittauksia Réagen O:n tarinaan ja Anthony Burgessin Kelloveli appelsiiniin, jossa raju päähenkilö seestyy tarinan lopussa niin kuin Sonjakin. Yhtä lailla Sonja O. kävi täällä -romaanin sisäistekijän tarkoitus on patriarkaalisuuden yhteiskunnan tai naisen seksuaalisuuden ironisointi. Tarina ei siis ole 1980-luvun naisen yksioikoinen kuvaus, jonka funktio on hätkähdyttää.

Sonja O. kävi täällä -romaanissa kertoja on värikäs ja kertoo suuren osan tapahtumista jälkikäteen. Jos näin ei olisi, huomattaisiin, kuinka vakava henkilöahamo 26-vuotiasta Sonja-kertojaa nuorempi Sonja on. Hän ei ole humoristi, eikä hän omasta mielestään toimi tapahtumien tapahtuma-aikaan koomisesti. Hän elää repaleista elämää, joka on hyvin samanlaista elämää kuin seitsemän vuotta myöhemmin ilmestyneen Alasalmes Saana-romaanin Saanan elämä. Saanan kertoja osoittaa selkeästi Saanan kovuuden ja naiiviuden. Sonjan tarinassa kertoja on Sonja, joka kertoo tarinaa tapahtuneesta ajan päästä. Sonjan tarinan vakavuuden näkee refleктоitaessa teoksen maailmaa sisäistekijän mahdollista asennetta vasten. Saanassa tämä ei ole tarpeen, koska kertoja suorittaa reflektion.

Sonja O. kävi täällä -romaanin kertoja on sisäistekijää kepeämpi tekijä. Kertoja ei selittele, ei pyyhdy analysoimaan tai kritisoidaan vaan jatkaa tarinaa rönsyilevään tyyliinsä. Koska tarinasta välittyy liian asianosaisen kertojan takia epäluotettava kertoja, on syytä olettaa, että sisäistekijä on kertojan asenteiden kanssa eri mieltä siitä, mitä kerrotaan. Paikka, jossa sisäistekijän ja kertojan eron voi nähdä, on tilanne, jossa Sonja-kertoja väittää, ettei hän tunne syyllisyyttä. Sisäistekijä osoittaa, että syyllisyys sovitetaan tarinassa: palataan totuttuun rooliin. Sisäistekijä ottaa takaisin kertojan railakkuutta: naiskuva ei ole vielä itsenäinen.

Akvaariorakkautta-romaanissa kertojan tilanne on samanlainen kuin Sonja O. kävi täällä -romaanissa. Saaran tarina on suppeampi kuin Sonjan tarina: ensinnäkin Saara seurustelee ainoastaan yhden miehen kanssa. Mutta siinä missä Sonjan tarina kerrotaan suureksi osaksi retrospektiivisesti,

Saaran tarinan kerronta kulkee tapahtumien rinnalla tai ainoastaan pienen askeleen edellä. Myös Saara on seksuaalisessa tyydyttämättömyydessään vakava. Usein vakavuutta hälventää Saara-kertojan humoristinen kieli. Kertoja ei ole varsinaisesti ironinen, koska hän on kerrottavaa liian lähellä. Silti lukija pystyy lukemaan Saaran tilanteen naurettavana. Tuska ja pakkomielle vaikuttavat turhilta. Tämä voi olla sisäistekijän tarkoitus. Sisäistekijä näyttää, miten seksuaalinen vapautuminen on vaikuttanut naisiin, jotka eivät ole siihen vielä valmiita: naiset ahdistuvat ja elämä alkaa pyöriä ahdistuksen ympärillä. Romaanissa sisäistekijä ei ole kertojan kanssa samaa mieltä pääteemasta vaan osoittaa ristiriidan avulla 1980-luvun naiskuvan individualismin heikkouden.

Booth esittää kysymyksen: Jos ironiseksi arvellussa teoksessa kertoja tai sisäistekijä ei tarkoitaakaan ironiaa, onko teksti silloin outoa ja tyhmää (1974, 52–53)? Eli teoksessa ei olisikaan ironiaa vaan se olisi teoksen teemojen totinen kuvaus. Hassisen Joel-romaanin kuvattiin tyhmäksi, kliseiseksi ja oudoksi ilmestymisajankohdan arvosteluissa. Kertojasta ei ole teoksen ”järkevyyden” tai ironisuuden jäljittämiseksi apua, koska kertoja on läheinen päähenkilön kanssa, vaikka ei olekaan homodiegeettinen. Joelissa sisäistekijän ja kertojan asenteet ovat tahallisesti ristiriidassa keskenään.

Sisäistekijä on päättänyt aloittaa kerronnan vaiheesta, jossa Maria on työhönsä ja arvoihinsa tyytyväinen venäjän kielen opettaja. Tarina olisi voitu aloittaa vasta myöhemmin, jolloin kahden erilaisen maailman arvoja ei olisi asetettu näin tietoisesti ja mustavalkoisesti esille. Sisäistekijän asenteesta kertoo myös se, ettei Marian valinnalle kerrota muita syitä kuin Marian lausahdus: ”Minä... himoitsen häntä [Joelia] ikuisuusperspektiivillä” (Hassinen 1991, 213). Lausahduksella osoitetaan Marian ja tätä kautta kertojan kykenemättömyys selittää tilannetta ja valintaa. Yhtä lailla sanavalinta ”ikuisuusperspektiivi” on liioitteleva ja asettaa Marian käyttäytymisen ironiseen valoon. Tapahtumat ovat vyöryneet Marian yli, eikä hän pysty enää hallitsemaan niitä. Sisäistekijä näyttää kertojan riittämättömyyden.

Joelin sisäistekijä osoittaa, ettei Joel voi olla viihderomaani. Hän tekee sen piilotetusti, ja siksi Joelia on pidetty myös viihderomaanina. Jos kyseessä olisi viihderomaani, sisäistekijä olisi tehnyt Joel-henkilöstä viehättävän ja älykkään. Nyt Joel ei ole sankari, vaan hänet esitetään yksinkertaisena ja jopa rumalla tapaa massiivisena. Sisäistekijä on antanut kertojan kuvata Joel tällaisena: Joel ei viehätä lukijaa eikä saa lukijan sympatiaa. Lisäksi romaanista voi löytää sisäistekijän ironian omaa tekstiään kohtaan. Sisäistekijä on varmasti tietoinen teoksen kahdesta yleisöstä. Samalla tapaa kuin Alasalmen Saanalla, on Hassisen Joelillakin kaksi yleisöä: ensimmäinen yleisö lukee teosta viihderomaanina, toinen yleisö ei lue; ensimmäinen yleisö ei näe ironiaa, mutta toinen yleisö näkee ironian.

Joel-romaanin on helppo epäillä viihderomaaniksi, mutta sisäistekijän ironia osoittaa teoksessa olevan toisen tason. Sisäistekijän ironian kohde on 1980-luvun loppu ja 1990-luvun alku, jolloin

suomalainen taloudellinen tilanne oli vielä hyvä ja ihmiset viettivät kulutusjuhlia. Teoksessa Maria alkaa pelata jopa ihmisillä ja valitsee hienomman ”myyntiartikkelin” (Hassinen 1991, 82). Arvot ovat muuttuneet. Naiset eivät varsinaisesti ole päässeet eroon totutuista rooleista vaan toteuttavat taloudellisesti parantunutta yhteiskunnallista tilannetta alueella, jolla he toimivat: ihmissuhteissa.

3.3. Rikottu kuva henkilöstä

Muissa tarkasteltavissa teoksissa paitsi Äitienväyrytyksessä kertojien ja sisäistekijöiden tarkastelu tuo tarinoiden tematiikan tarkasteluun jotain uutta. Neljässä muussa teoksessa on jossain määrin kertojan tai sisäistekijän rikkoma henkilökuva: romaaneissa Sonja O. kävi täällä, Akvaariorakkautta ja Joel päähenkilöt ja teosten maailmankuvat eivät ole sellaisia kuin kertoja esittää. Tällöin voidaan olettaa, että kertojan takana on sisäistekijän intentioita ja asenteita tarinaa ja päähenkilöä kohtaan. Jos kertojan ja sisäistekijän välille on luettavissa ristiriita, ei henkilöhahmo olekaan yksiselitteinen vaan rikottu. Saanassa päähenkilö rikkoutuu jo kertojan kerronnasta.

Sonja O. kävi täällä ja Akvaariorakkautta -romaaneissa homodiegeettinen kertoja osallistuu tarinan tapahtumiin. Kun Sonja-kertoja kertoo menneisyydestään, voi kertojaa välillä pitää intradiegeettisen sijasta ektradiegeettisenä: tällöin hän ei ole kertojahenkilönä sama kuin menneisyydessä toiminut henkilöhahmo Sonja. Sonjan tarinassa ilmenevä itseironia on perusteltua: Sonja-kertoja kertoo tapahtumat eri tasolta kuin ne itse aikoinaan eli. Itseironia muuttaa henkilöhahmoa; 26-vuotias kertoja-Sonja suhtautuu vakaviin asioihinsa kepeästi ja ironisoiden. Totuus kuitenkin on, että Sonja on tarinansa suhteen tosissaan. Henkilökuva ei kertojan vuoksi olekaan enää selkeä. Myös kronologian rikkomisen vaikeuttaa entisestään selkeän henkilökuvan hahmottamista.

Sisäistekijä muuttaa henkilökuvaa lisää. Rimmon-Kenanin mukaan Chatmanin kuudesta kerrontatilanteen osapuolesta vain neljä on tärkeitä eli todellinen kirjailija, todellinen lukija, kertoja ja yleisö. Sisäistekijä on Rimmon-Kenanin mukaan lähinnä implisiittisten normien valikoima, ei siis puhuja tai ääni. (1991, 112–113.) Kuitenkaan esimerkiksi Sonjan tapauksessa kertojan tarkastelu ei riitä, koska teoksesta jää vaikutelma, että tarinassa piilee toisenlaistakin ironiaa kuin 26-vuotiaan Sonjan itseironiaa tai hänen esittämäänsä ironiaa mieshenkilöitä kohtaan. Tällöin ei kuitenkaan fyysisen tekijän tarkastelu olisi relevanttia tai mielekästä. Sonja O. kävi täällä -romaanin sisäistekijä on osittain ristiriidassa kertojan kanssa. Sonja kertoo tarinan, joka voi olla jopa kuvitelma, ja ainakin osaltaan se onkin. Jos ajatellaan, että Sonja-kertojan tarina sisältää paljon kuviteltua ja liioiteltua, on sisäistekijän idea Sonjasta ja hänen tarinastaan kokonaisvaltaisempi ja yhtenäisempi kuin kertojan idea. Tällöin sisäistekijän osuus ei ole ainoastaan henkilökuvan rikkomisen vaan myös sen kokoaminen. Sisäisteki-

jän ja kertojan ristiriita rikkoo henkilökuvaa eikä Sonjasta muodostukaan niin itsestäänselvän rajua naiskuvaa.

Akvaariorakkautta-romaanissa on samantapainen kertoja kuin Sonja O. kävi täällä -romaanissa, mutta kertoja ei kerro tarinaa retrospektiivisesti niin kuin Sonjan kertoja. Akvaariorakkautta-teoksen kertoja on tiiviimmin läsnä tapahtumahetkessä, eikä sillä tapaa riko henkilökuvaa. Saara-kertoja kuitenkin on levoton ja osoittautuu epäloogiseksi. Saara vaatii Jounilta aktiivisuutta: ”Mä odotin Jounilta jonkinlaista repäisyä. Että se tekis äkkiä jotain, todella radikaalin vedon, jotain äärimmäistä niin että lukot aukeais.” (Härkönen 1991, 115.) Toisessa tilanteessa Saara sanoo: ”Mä en oo koskaan voinu kestää sitä että naiset syytää miesten päälle niin saatanasti vaatimuksia; suuri sähisevä vittujen kuoro – – Jos ei siinä jätkällä pinna pala niin missä?” (1990, 147.) Saara vaihtaa mielipidettä jatkuvasti, hän on epäluotettava, jolloin voidaan samoin perustein kuin Sonjan tarinassa uskoa sisäistekijän ja kertojan välisen ristiriidan olemassaoloon. Toisaalta jo kertojan häilyvyys ja suunnanvaihto osoittaa, ettei Saara henkilönä ole ehjä ja valmis, vaan ristiriitainen, jolloin koko henkilöahmoa leimaa ilman sisäistekijän ja kertojan ristiriitaakin rikkonaisuus ja epävarmuus.

Joelin kerronta on erilaista kuin Sonja O. kävi täällä ja Akvaariorakkautta -romaanien, vaikka kertoja vaikuttaa myös epäluotettavalta. Epäluotettavuutta luo kertojan ja päähenkilön lähekkäisyys, vaikka kertoja onkin heterodiegeettinen ja kertoo tarinan oletettavasti ekstradiegeettiseltä tasolta. Kertojan ja sisäistekijän arvomaailman välillä on ristiriita. Sisäistekijä haluaa ristiriidalla osoittaa Marian lopullisen valinnan perustelmattomuuden. Ironiseksi tilanne muuttuu, kun kertoja ei kykene esittämään syytä Marian valinnalle. Marian henkilöahmon kuvaus jää ikään kuin kesken. Maria jää rikko-naiseksi, hänen päätöstään on vaikea ymmärtää.

Saanassa sen sijaan kertoja on selkeästi ironinen ja asettaa Saanan kaksoisvalotukseen. Samalla kertoja esittää tarinassa kommentteja siitä, mitä mieltä on Saanan toiminnasta ja sekoittaa tarinasta esiin nousevaa naiskuvaa. Saanassa on kuitenkin kyse suorasta henkilökuvan rikkomisesta. Kertoja arvostelee Saanan toimet välittömästi eikä epäsuorasti sisäistekijän kautta, jolloin kertojan toimia ver-rataan lukijan muodostamaan ideaan sisäistekijästä, joka ei olekaan yhtä selkeä ja varma.

Äitienvätytyössä ei ole ristiriitaa kertojan ja sisäistekijän välillä. Ne vaikuttavat olevan yksi ja sama konstruktio, vaikka niin ei kuitenkaan ole. Teoksen kertoja on huomaamaton, joka ei kommentoi tai esitä arvoarvostelmia henkilöistä. Kertoja valitsee ainoastaan henkilöiden dialogin, jolloin hän hyväksyy dialogissa esitetyt ajatukset. Henkilöiden kiivaat puheenvuorot ja välillä naiivitkin ajatukset ovat kertojan hyväksymiä. Koska kertoja on heterodiegeettinen kertoja, joka kertoo tarinan ekstradiegeettiseltä tasolta, ei kertojaa ole helppo epäillä epäluotettavaksi. Ristiriitaa ei synny. Tämä voi olla yksi syy siihen, miksi Sirin henkilöahmo ei vaikuta sillä tapaa rikutulta kuin esimerkiksi vuotta

myöhemmin ilmestyneen Saana-romaanin Saana-henkilöhahmo.

Joko kertojan rikkomaa tai sisäistekijän ja kertojan ristiriidassa rikkoutuvaa henkilöahmoa voi pitää perheyhtäläisyytenä neljän teoksen (Sonja O. kävi täällä, Saana, Akvaariorakkautta ja Joel) välillä. Rikottu henkilöahmo osoittaa naiskuvan pirstaleisuuden: 1980-luvulla naishahmo on näennäisesti naisen aseman parannuksesta huolimatta edelleen hajanainen ja epävarma. Vaikka tarina osoittaakin naiskuvan olevan kova, kerronta lisää kuvan epävarmuutta ja kyseenalaistaa kovuuden ja individualismin. Epävarma ja hajanainen naishahmo ei ole vahva ja itsenäinen subjekti, vaikka teokset halutaan helposti lukea vahvan naissubjektin valossa. Kerronnan tarkastelu paljastaa rikotun naiskuvan neljässä teoksessa, mikä on olennainen huomio 1980-luvun naiskirjallisuuden piirteitä tarkasteltaessa.

4. 1980-LUVUN NAISKIRJAILIJOIDEN SUKUPOLVI

4.1. Teosten väliset yhtäläisyydet ja eroavuudet

Kirjallisuudessa teosten toisiaan muistuttaminen perustuu Fowlerin mukaan pitkälti kirjalliseen traditioon. Teokset vaikuttavat toisiinsa, ne imitoivat toisiaan ja perivät toisiltaan tiettyjä koodeja. Näiden perusteella teoksista voidaan löytää perheyhtäläisyyksiä. (Fowler 1982, 42.) Työssäni käsiteltävien teosten välisten yhtäläisyyksien tarkastelu pohjautuu Wittgensteinin perheyhtäläisyyksiin: samalla perheellä on yhteisiä piirteitä, vaikka jokainen yksilö on kuitenkin omannäköisensä. Sama piirre voi toistua useassa teoksessa ja puuttua taas toisista. Perheyhtäläisyydet luovat ikään kuin verkon, jossa langat kulkevat joidenkin teosten välillä, mutta jättävät jonkin piirteen yhteydessä teoksen huomioimatta samalla, kun yhtäläisyyksiä löytyy kolmannen, neljännen tai viidennen teoksen kesken.

Jotta teosten väliset yhteiset piirteet, joita työssä on tullut esille, olisivat selkeämpiä hahmottaa, luettelen ne tässä lyhyesti. Tematiikan kannalta selkein yhtäläisyys on seksuaalisuus. Jokaisen teoksen naispäähenkilö on seksuaalisesti tietoinen. Usein seksuaalisuuden käsittely on rajua ja kieleltään hätkähdyttävää, ainoastaan Hassisen Joelissa se on hillitympää. Tuohimaan mukaan hätkähdyttävä kielenkäyttö naisilla on usein ollut irtiotta patriarkaalisesta kielestä sekä naisten oman kielen tietoista luomista (1994, 11, 18). Erityisen paljon seksuaalisuutta on Kaurasen Sonja O. kävi täällä, Härkösen Akvaariorakkautta ja Hassisen Joel -romaaneissa. Toinen selkeä yhtäläisyys teosten välillä on, että jokaisella päähenkilöllä on kaksi miestä, joiden väliltä valita. Valintatilanteessa korostuvat päähenkilöiden sosiaalinen asema, arvot ja suhteen päämäärät. Valintatilanne on keino osoittaa päähenkilön luonne. Kahden miehen tilanne on vähäisin Akvaariorakkautta-teoksessa. Muissa romaaneissa se on hyvin olennainen, Sonja O. kävi täällä -romaanissa Sonjalla on jopa monta miestä.

Yhteiskunnallinen tilanne näkyy kahdessa edellisessä yhtäläisyydessä, kuten myös individualismi. Individualistista ajattelua on jokaisessa romaanissa. Naiset haluavat toimia itsenäisinä ja omaa nautintoaan tavoitellen. Individualismin tiellä on kuitenkin esteitä, joita ovat miehet (Sonja O. kävi täällä, Äitienpäivätyttö, Saana), perhe (Sonja O. kävi täällä, Äitienpäivätyttö, Saana, Joel) ja roolipainneet (Sonja O. kävi täällä, Saana, Akvaariorakkautta). Yhteinen piirre on myös päähenkilöiden aktiivisuus, jopa Akvaariorakkautta-teoksen Saara on passiivisuudessaan aktiivinen. Yhteistä on myös päähenkilöiden vaativuus. Jokainen päähenkilö vaatii parempaa elämää, tyydyttävämpää ihmissuhdetta. He ovat tarinoiden subjekteja.

Pienempiä, ei teemaan liittyviä yhtäläisyyksiä teoksissa on esinnäkin päähenkilöiden ikä (20–26 -vuotiaita), korkeaan koulutukseen hakeutuminen: yliopistossa opiskelee, on opiskellut tai pääsee

opiskelemaan romaanien Sonja O. kävi täällä, Saana, Akvaariorakkautta ja Joel päähenkilöt. Kuitenkaan opiskelu tai töissä käynti ei ole romaanien päähenkilöille tärkeintä. Lisäksi naisilla ei ole ystävättäriä ja naisilla on vanhempien kanssa ongelmia. Äitienpäivätyössä sisarsuhde on keskeinen. Yhtäläisyys romaaneissa Sonja O. kävi täällä, Äitienpäivätyttö, Saana ja Akvaariorakkautta ovat lisäksi niissä kerrotut sisäkkäistarinat.

Yhteistä aiheille on kovuus ja hätkähdyttämisen halu, jota voi kutsua uhmaksikin. Uhmaa ja kapinaa löytyy kaikista viidestä teoksesta. Sonja O. kävi täällä -romaanissa kovuus ilmenee suhteessa moniin miehiin, sekä mm. eleettömässä abortin käsittelyssä. Äitienpäivätyössä hätkähdyttämistä on mm. lintujen tappaminen, abortti, itsensä myyminen ja anoreksia. Saanassa uhmaa osoittaa Saanan käytös: riehuminen, alkoholin kohtuuton käyttö ja epämääräiset miessuhteet. Akvaariorakkautta-teoksessa seksuaalisuuden pitkälle viety kuvaus ja saman asian loputon käsittely hätkähdyttävät. Joelissa uhmaa on Marian tekemä valinta, joka on vastoin yhteiskunnan ja mahdollisesti lukijoidenkin odotuksia. Kovuuden vaikutelmaa luovat puhekieli, seksuaalisuuden ujostelematon kuvailu, kiroilu ja asioiden ohittaminen vain ne näyttämällä.

Huomionarvoinen ja romaanien kerrontaan liittyvä yhteinen piirre on, että päähenkilöt ovat tarinoissa erittäin tosissaan: he ovat vakavia eivätkä näe tilanteissa mitään koomista, humoristista tai ironista. Sen sijaan romaanien kertojat tai viimeistään sisäistekijät pyrkivät näyttämään tilanteesta toisen puolen. Ainoastaan Äitienpäivätytön kerronta säilyy yhtä vakavana kuin päähenkilö itse on. Neljässä muussa teoksessa kerronta on joko humoristista (Akvaariorakkautta), koomista (Sonja O. kävi täällä, Saana), ironista (esim. Saana) tai itseironista (Sonja O. kävi täällä). Sisäistekijät valottavat henkilöiden tarinaa ironisesti teoksissa Sonja O. kävi täällä, Akvaariorakkautta ja Joel. Tällainen yhtäläisyys esittää päähenkilöt toisessa valossa: he eivät olekaan niin individualisteja ja vahvoja subjekteja kuin tarinan perusteella voisi olettaa.

Yhteinen piirre on läheisyys viihdekirjallisuuteen, mikä liittyy teokset postmodernistiseen tarkasteluun. Saariluoman mukaan postmodernissa kirjallisuudessa raja korkea- ja viihdekirjallisuuden väliltä madaltuu (1992, 17). Teoksissa Akvaariorakkautta ja Joel on viihdekirjallisuuden piirteitä. Akvaariorakkautta-teoksessa viihdekirjallisuuden piirteitä ovat yletön seksuaalisuuteen keskittyminen ja Saaran seksifantasiat. Myös televisio ja Saaran televisiosta oppimat asiat korostavat viihteen liittymistä Saaran maailmankuvaan. Joelissa eroottinen nousukasajan kuvailu sekä keskittyminen ihmisten ulkoihin ominaisuuksiin viittaavat viihteseen.

Kaikki yhtäläisyydet eivät toteudu kaikissa teoksissa. Yhtäläisyyksiä esiteltäessä on tullut esiin teokset, joissa samaa piirrettä ei ole tai se on vähäinen. Eroavuus, jota ei ole erikseen tarkasteltu, on seikka, millaisia naiset ovat. Käytän termiä *miesnainen* siinä mielessä kuin esimerkiksi kuulee käytet-

tävän termiä *poikamies*, *poikatyttö* jne. Tällöin jälkimmäinen osa (-mies, -tyttö) kuvaa sukupuolta ja ikää ja edellinen määre kuvaa sitä, mihin jälkimmäinen osa rinnastetaan. Miesnainen olisi tässä tapauksessa nainen, jossa on miehisiä piirteitä käyttäytymisessään, ajatuksissaan tai piirteissään. Voitaisiin olettaa, että käsiteltävistä teoksista kaikista löytyy miesnainen, koska naiset ovat ottaneet selvästi aktiivisemmän roolin ja toimivat subjekteina. Miesnaisia ei kuitenkaan ole kuin romaanien Sonja O. kävi täällä, Äitienväytyttö ja Saana päähenkilöt: Sonja, Siri ja Saana. Heissä toteutuvat jotkut Karkaman yleensä miehistä esittämistä kuvauksista: lujaa, vahvan potenssin omaava, aktiivinen ja yksityisen sijasta julkisuuteen suuntautuva (1994, 281). Miehistä kuvaa luovat myös vastuunottaminen, seksistä raa'asti puhuminen ja miehiseksi mielletty karkea puhetapa. Sen sijaan miehisiä piirteitä kuten järkevyyttä ja emotionaalisesti haavoittumattomuutta ei voi liittää käsiteltäviin naishenkilöihin.

Miesnaisiksi ei voi kutsua romaanien Akvaariorakkautta ja Joel päähenkilöitä: Saaraa ja Mariaa. He korostavat naisuuttaan, uskovat perinteisempiin rooleihin (Akvaariorakkautta) ja arvostavat naisellisuuttaan (Joel). Karkaman esittämät naiseen liittyvät attribuutit: passiivinen, emotionaalisesti hypersensitiivinen, yksityispiiriin aineellisesti ja materiaalisesti suuntautunut (1994, 281) sopivat paremmin näiden teosten naiskuvaan kuin edellisten kolmen teoksen miesnaisiin. Kuitenkin Joelin Mariaa voi kutsua myös miesnaiseksi, koska hän esineellistää miehen niin kuin aiemmin kirjallisuudessa on totuttu esineellistämään nainen.

Tarinat loppuvat teoksissa toisiinsa nähden eri tavalla: päähenkilöillä on edessään erilaiset tulevaisuudet. Sonja O. kävi täällä -romaanin päähenkilö seestyy ja vakiintuu. Äitienväytytön päähenkilö uskoo parempaa tulevaisuuteen sovittuaan riidan pikkusiskonsa kanssa. Saana jää avoimeksi ja tarina päättyy Saanan riehumiseen hautausmaalla, seestymisestä ei voida puhua. Akvaariorakkautta-romaanin päähenkilö suunnittelee paluuta takaisin epätyytyttävään ihmissuhteeseen. Joelin päähenkilö valitsee yllättäen kehonrakentajan, ja teoksen maailmankuva muuttuu. Romaaneista seestymistä tapahtuu selkeästi Sonjan, Äitienväytytön Sirin ja Akvaariorakkautta-teoksen Saaran kohdalla.

Hietamiehen Äitienväytyttö nousee usein esiin teoksena, jossa muista teoksista löytyneet piirteet eivät joko toteudu tai ne eivät ole yhtä olennaisia. Merkittävin eroavuus on Äitienväytytön kerroksen totisuus muiden teosten ironian ja kepeyden rinnalla. Teoksessa on eroja myös tematiikassa, mm. voimakas suhde pikkusiskoon sekä hätkähdyttävien tapahtumien runsaus. Teoksen tarkastelu muiden neljän teoksen rinnalla osoittaa, ettei ryhmän määrittelyn tarkoitus ole osoittaa, että kaikki teokset olisivat kaikilta osin yhteneviä vaan tarkoitus on lähinnä kartoittaa 1980-luvulla kirjoittaneiden nuorten naiskirjailijoiden ryhmää, jolloin Äitienväytyttö on erilaisuudessaan yhtä tärkeä teos kuin neljä muutakin.

4.2. Ryhmän määrittäminen

1980-luvulla debytoineista suomalaisista naiskirjailijoista ei ole mielekästä puhua omana lajinaan. Kuitenkin kun työni tarkoitus on käsitellä valittujen viiden teoksen piirteitä etsien teosten välisiä yhtäläisyyksiä tematiikassa ja kerronnassa, voidaan miettiä, millaisen *ryhmän* teokset muodostavat. Kyse ei ole omasta lajista vaan pikemminkin 1980-luvulla debytoineiden viiden naisen tavasta kirjoittaa.

Käytän ryhmän määrittämisen pohjana lajiteoriaa, koska laji on yksinkertaisimmillaan ryhmä teoksia, jotka on valittu yhteen yhteisen piirteen perusteella (Lehtonen 1983, 71). Tällaisia yhteisiä piirteitä viiden teoksen välillä on suhteellisen yhteinen tematiikka ja neljässä teoksessa lisäksi jossain määrin ironinen tai kepeä kerronta. Viidelle käsiteltävälle teokselle ei löydy paikkaa olemassa olevista lajeista. Ne olisivat yleisen ja pelkistävän lajiluokituksen perusteella nykyepiikkaa, jossa on näkyvissä piirteitä suomalaisen kirjallisuuden modernismista mutta myös postmodernismista. Romaanien muotona voidaan pitää kehitysromaanina. Kuitenkaan kehitysromaneiksi määrittely ei ole hedelmällistä, koska romaaneissa ei tapahdu kehitystä totutussa mielessä.

Ryhmän voivat määritellä joko ryhmään kuuluvat jäsenet itse tai ulkopuolinen määrittäjä. Tässä yhteydessä on tietenkin kyse ulkopuolisesta ryhmän määrittelystä, vaikka en halua tehdä ryhmästä ehdotonta tai suljettua. John Reichertin mukaan ihmisten välisessä viestinnässä on kuitenkin tärkeää, että teokselle pystytään esittämään laji, jotta viestinnän kaikki osapuolet tietävät, minkä tyyppisestä kirjallisuudesta on kyse. Lajit sijoittavat samanlaiset tarinat ja analogiat historialliseen kehykseen. (Reichert 1978, 58.) Teos löytää lopullisen paikkansa kirjallisesta jatkumosta; teoksen tarina ja kerronnan erityisyydet ymmärretään vasta, kun teokselle nimetään laji (Ridell 1994, 62). Yhtä lailla kirjailijoille on teostensa lajien nimeämisestä ja tarkastelusta hyötyä. Lajit tarjoavat tilaa ja antavat kirjoittajalle mahdollisuuden rinnastaa tekstinsä muihin saman lajin teksteihin (Fowler 1982, 31). Tämä on tärkeää varsinkin uusille lajeille, alalajeille ja uuden tyyppiselle kirjoittamiselle, joiden on vaikea löytää paikkaansa kirjallisessa kaanonissa ja saada hyväksyntää. Reichert esittää esimerkin teoksesta, jonka tiedetään kuuluvan tiettyyn lajiin, jonka yksi piirre on ironia. Tällöin kyseisestä teoksesta etsitään ironisia piirteitä, vaikka muuten niitä ei välttämättä siitä havaittaisi. (1978, 58–59.) Käsiteltävistä viidestä teoksesta etsittiin ironisia piirteitä, kun niitä huomattiin muutamassa teoksessa. Osoittautui, että joko kertojan tai sisäistekijän ironiaa voidaan jossain määrin pitää teosten välisenä yhtäläisyytenä.

Alalaji on Fowlerin mukaan vaikea määrittää tarkasti. Alalajeilla on piirteitä, jotka toistuvat usein ja vaikuttavat luonteenomaisilta. Mutta jokaisella alalajillakin on variaationsa: tietystä teoksesta ei löydy tarpeeksi piirteitä, jotta sen voisi sanoa kuuluvan vain yhteen lajiin. (1982, 40.) Myös Reichertin

mukaan teos kuuluu aina useampaan kuin yhteen lajiin (1978, 65). Fowler esittää, että alalaji tuo lajiin lisää ulkoisia piirteitä, tarkennusta ja uusia sääntöjä. Jako alalajeihin tapahtuu mm. motiivien ja aiheiden perustella. Alalajeilla on lajin piirteet, mutta myös erottavia lisäpiirteitä. Lajin alalaji auttaa ymmärtämään, määritelläänkö laji yleensä aiheen vai muodon perusteella (Fowler 1982, 56, 112.) Käsiteltävien viiden teoksen yhteydessä mahdollinen alalaji olisi määriteltävissä aiheen perusteella, mutta myös kerronnalla on osuutensa.

Fowlerin mukaan aiemmin lajien nimet ovat toimineet sateenvarjojen tavoin: sama ylänimike on sopinut kaikille mahdollisille alalajeille. Uudelle alalajille on luotava nimi, jotta siitä voidaan puhua. Se kuitenkin usein aiheuttaa sekaannusta ja epäilyä. (1982, 148.) Olisi ehkä turha luoda käsiteltyjen teosten tyypiselle kirjallisuudelle omaa alalajin nimeä jo senkin takia, että Fowlerin mukaan kirjallisuuden kaanonissa ei ole nykyaikaisille romaanityypeille vakiintunutta nimeä (1982, 32). Mutta jos esimerkiksi romaanit sijoitettaisiin koomisen romaanin lajiin, vaikuttaisi se niiden lukemiseen. Lukijat saattaisivat etsiä niistä ainoastaan koomisuutta. Saattaisi olla, että monen lukijan mielestä teokset eivät ole koomisia, jolloin osoittautuisi todeksi se, että lajien määrittäminen on hienovaraista, ja määrittäjän tulkintaan kahlehdittua. Alalajeja on Fowlerin mukaan melkein liikaa ja jos ottaa huomioon, että jopa alalajeilla on variaationsa, nimikkeiden määrä vain kasvaa (1982, 40). Senkään takia ei ole relevanttia keksiä käsiteltäville teoksille keinotekoista ja rajoitettavaakaan lajia tai alalajia vaan puhua paremminkin 1980-luvun naiskirjailijoiden sukupolvesta.

4.3. 1980-luvun sukupolvi

*Me olemme pateettisia, naiiveja, kiihkeitä ja romanttisiakin kai.
Monet nauravat meille (ja meissä koko meidän sukupolvellemme)
ja vielä useammat kadehtivat ahkerasti.*

(Kauranen 1981, 259.)

Jokisen mukaan suomalaiseen naiskeskusteluun on aina liittynyt voimakas sukupolvikorostus (1991, 32). On silti muistettava, että Siltalan mukaan kirjallisuuden jako vuosikymmeniin ja sukupolviin voi olla keinotekoista: samaan aikaan päällekkäin ja sisäkkäin esiintyy erilaisia linjoja ja tapoja kirjoittaa. Sukupolvikäsite on yhteydessä oman aikansa historialliseen, yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen maailmaan. Sukupolvien yhteydessä puhutaan usein myös siitä, mitä tietty sukupolvi on jättänyt seuraaville sukupolville perinnöksi. (1993, 170, 176.)

Hosiasluoma on jaotellut 1980-luvun kirjallisuuden viiteen ryhmään. Käsiteltävät teokset kuuluvat hänen ryhmittelyssään ryhmään ”uudet tulenkantajat” ja ”nuorisoproosa”. Ryhmään kuuluu naisten lisäksi myös miehiä. (1991, 35.) Selvää on, että Hosiasluomakin pitää ryhmän nimeämistä tar-

peellisena. Voisi ajatella, että sukupolvityyppisen ryhmän nimeämisessä alalaji-nimitys puoltaisi paikkaansa, mm. sen takia, että kaikissa teoksissa on sama aihe. Salokanteleen mukaan on olemassa esikoisromaanilaji, jolle on ominaista nuoruuden vimmaisuuuden purkaminen. Esikoisromaanilajiin kuuluviksi Salokannel luettelee Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanin, Härkösen Häräntappoaseen ja Alasalmen Saanan: ”Tällainen debyytti jatkaa ja kommentoi sitä – perustarinan lajia, joka kuvaa oman minän löytymistä”. (1991, 53–54.) Työssäni en kuitenkaan voi käyttää Salokanteleen esikoisromaanilaji-määrittystä, koska Härkösen romaani Akvaariorakkautta ei ole hänen esikoisromaaninsa. Samoin Hietamiehen Äitienvävyttö-romaanin on kirjailijan toinen teos. Teokset ovat kuitenkin kirjailijoiden varhaistuotantoa. Teoksia voidaan pitää kehitysromaanien muunnelmina, joissa etsitään omaa minää. Muunnelmina sikäli, että kaikissa teoksissa kehitystä ei tapahdu yleisesti hyväksytyyn suuntaan (Saana, Joel, Akvaariorakkautta).

Viiden teoksen kirjailijat ovat syntyneet 12 vuoden ajanjaksona vuosina 1954–1966. Heidän teoksensa ovat ilmestyneet kymmenen vuoden ajanjaksona vuosina 1981–1991. Teosten ilmestymisen aikaan kirjailijat ovat olleet suunnilleen samanikäisiä kuin heidän päähenkilönsä tai hieman vanhempia. Kirjailijoiden päähenkilöt elävät yhtäläisessä 1980-luvun nuoren naisen fiktiivisessä maailmassa kuin kirjailijat elivät konkreettisesti 1980-luvun maailmassa. Yhtäläisyydet teosten välillä johtuvat teosten ilmestymisajankohdasta ja päähenkilöiden samankaltaisesta elämäntilanteesta. Ajallinen tilanne vaikuttaa merkittävästi teosten maailmaan: perhe- ja ihmissuhteet, vapautunut seksuaalisuus, uusperheet, avoliitot, taloudellinen tilanne, koulutuksen lisääntyminen, hyvinvoinnista syntynyt pahoinvointi jne. Romaanien päähenkilöt ovat yhden sukupolven tuotteita, he ovat 1980-luvulla 20–26 -vuotiaita. Myös eroavuudet johtuvat ajasta: ne korostuvat siksi, koska teoksilla on selkeä yhteinen taustamaailma, jota vasten teoksia verrataan.

Mielenkiintoista on tietoisuus omasta sukupolvesta, joka tulee esiin esimerkiksi Sonja O. kävi täällä -romaanissa Sonjan kuvaillessa tilannettaan: ”Iltaisin lueskelimme toisillemme ääneen uusinta kotimaista ja ulkomaista kaunokirjallisuutta ja keskustelimme kiihkeästi oman väliinputoojahrenkisen sukupolvemme tulevaisuudesta” (1981, 227). Lainauksessa Sonja kuvaa sukupolveaan sanalla ”väliinputoojahrenkinen”. Arkikielessä käsiteltävien viiden teoksen yhtäläisyydet saatetaan korvata sanomalla, että ne ovat tietyn *tyyppistä* kirjallisuutta. Tällöin hyväksytään se, että teoksilla on yhtäläisyyksiä ja ne on sijoitettu samaan kategoriaan. Kategorialle harvoin löytyy nimi ja ajan kuluessa se sulautuu osaksi suurempaa kategoriaa.

4.4. Vastavedon vastaveto

Wittgensteiniltä on aiemmin lainattu esimerkki, jossa puhutaan ellipsin jäljentämisestä, jota Wittgenstein kutsuu ”jäljentämisryitykseksi”. Jäljentämisessä toinen henkilö yrittää jäljentää toisen henkilön piirtämän ellipsin. Kahden ellipsin kuvaa yhdistää toisiinsa perheyhtäläisyydet, vaikka ellipsit kahden eri ihmisen piirtäminä ovat erilaiset. (1980, 72.) Ei voida todistaa, että kirjailijat yrittäisivät jäljentää toistensa teoksia, mutta teoksia tarkasteltaessa voidaan pohtia seikkaa, että kirjailijat olisivat tietoisia toistensa teoksista. Rimmon-Kenanin mukaan tekstien välisyyden tarkastelu on representaation vasta-kohta, koska siinä tarkastellaan tekstien suhdetta toisiinsa eikä niiden suhdetta todellisuuteen (1995, 24). Käsiteltävissä teoksissa on kahdenlaista tekstien suhdetta toisiinsa. Ensimmäinen on tekstien suhde muuhun kirjallisuuteen ja toinen on käsiteltävien tekstien suhde toisiin käsiteltäviin teksteihin.

Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanin on sanottu olleen naisten vastaveto miesten kirjoittamiselle: Ahokkaan mukaan teoksessa otetaan kantaa nykynaisen vaimentamiseen ja miesten odotuksiin 1980-luvun vaihteessa (1988, 32). Yhtä lailla Kaurasen romaani on hyökkäys kaikkea aikansa julkaistua kirjoittamista kohtaan. Kauranen kirjoitti Esa Saarisen kanssa *Ylioppilaslehteen* (14/1980) seuraavasti: ”Me vaadimme raivostuttavia runoja, arvoituksellisia runoja, nuoria runoja, runoja joissa sykkii, läähättää, väpättää, värisee, kutkuttaa, vaikeroi, ulvoo, kikattaa, huutaa ja kiroaa koko aikamme rikkipirstoutunut ihminen – nuori ja vanha, nainen ja mies” (Varpio 1991, 15). Ideologiaansa Kauranen toteuttaa kirjassaan.

Kaurasen teos oli uudenalainen ja herätti ilmestyessään huomiota. Teosta kuvattiin rohkeaksi, kaunistelemattomaksi ja rajoja rikkovaksi. (mm. Ahokas 1988, Jokinen 1991.) Sonja O. kävi täällä -romaanin jälkeen on ilmestynyt muitakin teoksia, jotka myötäilevät romaanista alkanutta kirjoittamisen tapaa. Tällaisia kirjoja ovat mm. käsittelemäni teokset. Kirjailijat tietävät toistensa teosten olemassaolon ja saattavat tietoisesti tai tiedostamatta myötäillä toistensa teoksia tai kirjoittaa niiden päälle. Myös Nevalan mukaan 1980-luvun lopun teokset toistavat jo 1980-luvun alun kirjoittamista (1992, 164–165).

Käsiteltävistä neljästä teoksesta Alasalmen Saana muistuttaa eniten Sonja O. kävi täällä -romaanin. Molemmissa päähenkilöt leikkivät miehillä, miehiä on runsaasti, alkoholia käytetään ja elämä muutenkin on yhteiskunnan säännöistä piittaamatonta. Myös kieli on rajua ja selittelemätöntä. Pieni yhtäläinen kielipiirre on Sonjalla kiihtyessään venäjän kieli ja karjalan murre ja Saanalla pohjalainen murre. Molemmat päähenkilöt ovat myös jonkin aikaa hoidossa: Sonja mielisairaalassa ja Saana katkaisuhoidossa. Mielisairaalaasta palattuaan Sonja saa järjestystä elämäänsä, Saanakin saa hetkeksi, mutta lähtee jälleen lavealle polulle. Sonja kehittyy kypsemmäksi, Saana ei.

Saanan kertoja on avoimesti ironinen ja kommentoiva: hän osoittaa Saanan valinnat naurettaviksi ja typeriksi. Tämä on Saana ja Sonja O. kävi täällä -teosten välinen selkein ero. Sonjan tarinan kertoja on ensinnäkin Sonja itse, eikä hän ole yhtä kriittinen itseään ja tekemisiään kohtaan. Sen sijaan Sonja on kriittisempi muita ihmisiä kohtaan. Saanan kertoja taas on vähemmän kriittinen muita ihmisiä kohtaan. Saanan sisäistekijä ikään kuin kirjoittaa Sonja O. kävi täällä -romaanin päälle ja tekee samalla Saanasta Sonjan tarinan vastavedon. Koska Sonjan tarinan ironia ei ole yhtä näkyvää, vaikuttaa Sonja (myös kertojana) olevan epäkypsä ja tosissaan. Tällainen on myös Saana, mutta kertoja osoittaa aivan kuin vakuudeksi Saanan huvittavuuden. Tällöin Saana-romaanin olisi Sonja O. kävi täällä -romaanin vastaveto, eli vastavedon vastaveto, jos ajatellaan, että Sonja O. kävi täällä on miesten ja vanhemman naiskirjallisuuden vastaveto.

Muissa kolmessa romaanissa liikutaan saman tematiikan alueella, aiheiden käsittely ja kieli ovat rohkeita. Ne ikään kuin toistavat Sonja O. kävi täällä -romaanin sisältöä ja jopa muotoa. Ainoastaan Hassisen Joel vaikuttaa kypsemältä kielensä takia. Myös Joelia ja Akvaariorakkautta-teosta voi pitää Sonja O. kävi täällä -romaanin vastavetona yhteiskunnallisesta aspektista katsottuna. Sonja ivaa tarinassaan materialismia, lisäksi Sonjalla on proletariaattitausta ja kiinnostus kommunismiin. Hänen elämässään miehet ja seksuaalisuus ovat tärkeämpiä asioita kuin rahalla hankittu hyvinvointi. Tähän vastavetona nousevat edellä mainitut kaksi romaania, Akvaariorakkautta ja Joel. Niissä hyvinvointi on itsestäänselvyys: asioiden on näytettävä hyviltä ja kalliilta. Teokset ovat ilmestyneet 1990 ja 1991 ja niissä kuvataan 1980-luvun loppua eli myöhäisempää yhteiskunnallista tilannetta kuin Sonjan tarinassa. Saara kertoo matkustamisestaan seuraavaa: ”Mä haluan istua katukahvilassa ja katsella kauniita tyyppejä ja laukata kauppoissa ostamassa vaatteita. Mä haluan tyylikkyyttä ja vapaata ilmapiiriä. Sellaiset opiskelijantorsot jotka haluaa mennä Puolaan siksi ku siellä on halpaa kaljaa, vois painua mun puolesta hornanhelvettiin.” (Härkönen 1990, 55.) Luultavasti Sonja olisi ollut Saaran kuvailema ”opiskelijantorso”. Yhtä lailla Joelissa kuvataan nousukasmaisuutta, rahaa ja juppiaikaa. Maria-päähenkilö ei varsinaisesti ole itse juppi, mutta hän muuttuu tarinan edetessä yhä enemmän sellaiseksi, joksi hän määrittelee jupin: ”– – Maria sai käsityksen, että Joel Leiwo elelee oikeaa juppipoikamiehen elämää, käy ahkerasti salilla ja rakastaa autoja oikein toissaan. Maria huomautti ettei Joel mikään juppi ole, kun yksi tuntomerkeistä, korkea koulutus puuttuu.” (Hassinen 1991, 23.) Maria alkaa tarinan edetessä kannattaa Joelin arvoja ja kun määriteltyyn juppiuteen lisätään, että Marialla itsellään on melkein valmis yliopistollinen tutkinto, voidaan sanoa, että Maria lähenee juppiutta.

Härkösen Akvaariorakkautta-teosta voi pitää vastavetona mm. Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanin ja ehkä Hietamiehen Äitienvävyttö-romaanin sen takia, että teoksessa yksi teema on miesasia naisasian sijasta. Saara-kertoja puolustaa useaan otteeseen miesten asemaa yhteiskunnassa ja

sanoo naisten saaneen jo tarpeeksi valtaa. Saaralla puolustus on usein kuitenkin ristiriitainen hänen oman vaativan toimintansa takia, mutta miesasiasta puhuminen on silti ero verrattuna muiden teosten naisasiasta puhumiseen.

Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanin (1981) Hassisen Joelin (1991) välillä näkyy muutos kymmenessä vuodessa. Muutos on ennen kaikkea yhteiskunnallinen. Naiset ovat saaneet enemmän valtaa ja arvostusta eikä heidän tarvitse riidellä enää niin suurella äänellä kuin Sonjan ja Saanan. Sonja O. kävi täällä on 1980-luvun alun teos, Äitiensä päivätyttö ja Saana ovat 1980-luvun puolivälin jälkeisiä teoksia ja Akvaariorakkautta ja Joel ovat 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alun teoksia. Voidaan huomata, kuinka naiskuva muuttuu. Sonja, Siri ja Saana ovat uhmakkaita ja yrittävät kovasti toimia omien arvojensa mukaan. He ovat aiemmin puhuttuja *miesnaisia*. Sen sijaan vuosikymmenen lopun naishenkilöt Saara ja Maria ovat pehmeämpiä, välillä passiivisia, naisen rooliin helpommin luiskahtavia. He ovat naisia ja haluavatkin olla. Heidän mielestään miesten asemassa ei ole kadehdittavaa. He eivät halua olla rajuja ja karkeita niin kuin Sonja ja Saana.

Muutosta kymmenessä vuodessa osoittavat myös päähenkilöiden suhteet työhön. Sonja O. kävi täällä -romaanin päähenkilöä työ ja koulutus eivät kiinnosta. Niistä ei puhuta edes mahdollisena vaihtoehtona, Sonja opiskelee saadakseen yleissivistystä. Äitiensä päivätytön ja Saanan päähenkilöiden työsäkäynti ja opiskelu on vain välineellistä: Siri turvaa elantonsa, kuten myös Saana ryhtyessään siivoamaan. Samanlainen tilanne jatkuu vielä Akvaariorakkautta-romaanissa, vaikka Saaralla onkin pyrkimys parempaan koulutukseen. Sen sijaan Joelissa opinnot ja työ ovat tärkeitä, ovat ne sitten yliopistopintoja, opettajan toimi tai alusvaateliikkeen johtaminen. Suhtautumisessa työhön näkyy yhteiskunnan taloudellisen tilanteen virkistymisen ja työnteko, jotta voidaan elää laadukkaammin.

Samalla kun naiset ovat pehmentyneet kahdessa viimeisessä romaanissa, on aihepiiri kaventunut. Naisten voimakkuus on jo tuttu asia. Leimaako 1980-lukua tyhjästä kirjoittaminen? Hosiasluoma esittää yhteiskunnan ja 1980-luvun kirjallisuuden välisestä tilanteesta, että kaunokirjallisuudelta odotaisi 1980-luvulle ominaista konsensus-henkisyyttä, jolloin hyvinvoivaa juppikulttuuria aletaan kuvata. Hyvinvointi tuottaisi pahoinvoivaa, huonoa kirjallisuutta. Tämä sopii Hosiasluoman mielestä yleistäen suomalaiseen kirjallisuuteen 1980-luvulla: se on varovaista ja latteaa. (1991, 34.) Myös mielestäni käsiteltävien viiden romaanin yleisilme on tasapaksu ja jopa liian yhtäläinen. Samojen aiheiden toistuminen kymmenen vuoden sisällä viidessä teoksessa osoittaa joko sen, että nuoren naisen elämästä 1980-luvulla ei ole ollut uutta kerrottavaa tai sitten on haluttu näyttää 1980-luvun pysähtynyt tila.

LOPETUS

Työssäni tarkastelin viittä vuosina 1981–1991 ilmestynyttä suhteellisen nuoren naiskirjailijan kirjoittamaa romaania. Käsittelin teosten tamatiikkaa ja pohdin, mitä uutta kertoja tuo teosten tematiikan käsittelyyn. Olennaisinta oli ensinnäkin etsiä teosten piirteitä, suhteuttaa teoksista esiinouseva maailma 1980-luvun yhteiskunnalliseen kontekstiin sekä lopulta kirjalliseen kaanoniin etsimällä teoksille paikkaa suomalaisesta romaanikirjallisuudesta lajiteorian avulla.

Romaaneista löytyi yhteisiä piirteitä aiheissa, henkilö- ja naiskuvissa, kielessä ja hätkähdyttävyydessä. Jokaista teosta voisi kuvailla sanalla *uhmakas*. Yhteistä teoksille oli myös valintojen perustelemattomuus ja selittelemättömyys. Samaan aikaan teoksista välittyi tietoinen kuva yhteiskunnallisesta tilanteesta, naiseudesta ja jopa kirjallisuuden tilasta. Kerronnan tarkastelussa eroavuuksia löytyi sen sijaan enemmän. Yhteistä oli, että kertojat tai sisäistekijät ironisoivat päähenkilöiden tosikkomaisuutta muissa teoksissa paitsi Äitienväitöissä. Muissa teoksissa ironisointi oli joko hyvin selvää (Saana) tai piilotetumpaa, romaanin tematiikasta tai kerronnasta löydettävää (Sonja O. kävi täällä, Akvaariorakkautta ja Joel).

Koska yhtäläisyyksiä löytyi huomattavasti, voidaan puhua tietentyypisestä kirjallisuudesta. Varsinaisesta lajista ei ole tarpeen puhua näin pienen otoksen puitteissa, mutta yksi mahdollisuus on, että teoksia kutsutaan suomalaisten 1980-luvun nuorten naiskirjailijoiden uhmakkaiksi kehitysromaaniksi. Hedelmällisempää kuitenkin on puhua 1980-luvun nuorten naiskirjailijoiden sukupolvesta, koska romaanit ovat kiinteästi sidoksissa päähenkilöiden ikään, elämäntilanteeseen ja 1980-luvun yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Huomattavaa on tietenkin se, että kirjailijat olivat itse nuoria, 20–33 -vuotiaita teostensa ilmestymisvuosina.

Viimeisessä luvussa käsiteltiin sitä, kuinka paljon käsitellyt romaanit uudistavat kirjallisuutta. 1980-luvun kirjallisuutta on usein moitittu mitäänsanomattomuudesta (mm. Hosiasluoma 1991). On jopa ihmeellistä, että kymmenen vuoden ajanjaksona on ilmestynyt viisi näinkin samanlaista teosta, varsinkin kun näiden teosten lisäksi olisin voinut tarkastella vielä esimerkiksi Annika Idströmin tuotantoa. Käsiteltävien romaanien tyyppinen kirjallisuus on silti löytänyt paikkansa ja teosten suhteellisen hyvästä menestyksestäkin päätellen niille on ollut lukijoiden keskuudessa tarvetta.

Viiden käsitellyn romaanin merkitys on lähinnä rohkea suunnan muutos. Romaanit osoittavat, että 1980-luvulla naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa tapahtui murros, jolloin totut aihepiirit ja kerronnan muodot vaihtuivat uusiin. Toisaalta käsiteltäviä romaaneja voi niiden yltyöpäisyyden ja joskus jopa liiallisen hätkähdyttämisenä takia pitää koeareenana, välivaiheena, jolloin esitellään kohauttavimmat kirjallisuuden aiheet ja muodot, intiimeimpää seksuaalisuutta ja makaabereinta kieltä

myöten.

1980-luvun merkitys tulee muotoutumaan tulevaisuudessa erilaiseksi kuin se on nyt 1990-luvulla. Silti jo nyt on havaittavissa, että muutosta 1980-lukuun on tapahtunut. Tulkinta vaihtelee aina tarkastelijasta ja hänen aikansa mukaan. Itse luin teoksia suhteellisen ironisessa valossa, miten 1980-luvulla lukija ei olisi niitä välttämättä lukenut. Teoksia on nyt helpompi lukea lukea ironisesti kuin niiden ilmestymisvuonna; Suleimanin mukaan uudet teosten luennat luovat uusia tulkintoja, ja lukijat saattavat löytää ironisia piirteitä (1986, 18). Kun sanon, että henkilöt ovat tosissaan, mutta kerronnassa näytetään ironinen ote tarinaan, on tulkintaani yhtenä syynä se, että yhteiskunnallinen tilanne on muuttunut teosten ilmestymisen jälkeen. Olen teosten tulkinnassa nojautunut yhteiskunnalliseen tilanteeseen ja lukenut teoksia yhteiskuntansa tuotteina, jolloin tulkintaani on vaikuttanut tämänhetkinen yhteiskunnallinen tilanne, kun naisten asema on entisestään vakiintunut ja taloudellinen tilanne ei ole enää niin hyvä kuin 1980-luvulla.

Työssäni olisin voinut paneutua lisäksi vielä teosten sisältämiin intertekstuaalisiin viittauksiin, joita on runsaasti ainakin Kaurasen Sonja O. kävi täällä -romaanissa. Laajemmassa tutkimuksessa olisin voinut myös tarkastella romaanien suhdetta postmoderniin kirjallisuuteen. Tulevaisuudessa edellisten lisäksi olisi mielenkiintoista tutkia, millaisen perinteen 1980-luvun nuoret naiskirjailijat jättävät 1990-luvulle. Jokainen käsitellyistä kirjailijoista on 1990-luvulla jatkanut ahkerasti kirjoittamistaan, jolloin heidänkin tuotantonsa sisällä tapahtunutta muutosta voisi käsitellä: häviääkö uhmakkuus vai muuttaako se ainoastaan muotoaan?

LÄHTEET

- Aarnio, Ritva, 1997: Kirjailijaesittely Pirjo Hassisesta. Teoksessa Ritva Aarnio ja Ismo Loivamaa (toim.): Kotimaisia nykykertojia. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Ahokas, Pirjo, 1988: ”Enkeli, hirviö, ennen näkemätön. Naistutkimus kirjallisuustieteessä”. Teoksessa Irmeli Niemi (toim.): Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena. Turku: Turun yliopisto. 6–46.
- Alasalmi, Päivi, 1988: Saana. Helsinki: Gummerus.
- Aristoteles, 1967: Runousoppi. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Beck, Ulrich, 1995: ”Politiikan uudelleen keksiminen: kohti refleksiivisen modernisaation teoriaa”. Teoksessa Ulrich Beck, Anthony Giddens ja Scott Lash: Nykyajan jäljillä. Tampere: Vastapaino. 11–82.
- Booth, Wayne C., 1974, Rhetoric of Irony. Chicago: The University of Chicago Press.
- Chatman, Seymour, 1978: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. London: Cornell University Press.
- Cuddon, J.A., 1992 (1977) The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London: Penguin Books.
- Derrida, Jacques, 1992: ”The Law of genre”. Teoksessa Derele Attridge (toim.): Acts of Literature. Engl. Avital Ronell. London: Routledge. 221–252.
- Enwald, Liisa, 1989: ”Uuden ajan nainen – Anja Kauranen”. Teoksessa Maria-Liisa Nevala (toim.): Sain roolin, johon en mahdu. Helsinki: Otava. 678–683.
- Fowler, Alastair, 1982: Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Oxford: Clarendon Press.
- Giddens, Anthony, 1991: Modernity and Self-identity. Self and Society in the late Modern Age. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony, 1995: ”Elämää jälkitraditionaalisessa yhteiskunnassa”. Teoksessa Ulrich Beck, Anthony Giddens ja Scott Lash: Nykyajan jäljillä. Tampere: Vastapaino. Suom. Leevi Lehto. 83–152.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan, (1978) 1984: The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. New Haven and London: Yale University Press.
- Grünn, Karl, 1997: Kirjailijaesittely Anna-Leena Härkösestä. Teoksessa Ritva Aarnio ja Ismo Loivamaa (toim.): Kotimaisia nykykertojia. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

- Guillén, Claudio, 1971: Literature as System: Essays Towards the Theory of Literary History. Princeton: Princeton University Press.
- Hakkarainen, Marja-Leena, 1992: ”Kohti marginaalista subjektia. Nainen minäkertojana 1980-luvun suomalaisessa romaanissa”. Teoksessa Risto Turunen, Liisa Saariluoma ja Dietrich Assmann: Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta. Helsinki: SKS. 230–243.
- Hassinen, Pirjo, 1991: Joel. Helsinki: Otava.
- Heinonen, Jorma, 1991: Pirjo Hassinen hauska ironisti. Tutkailevaa valppautta”. Keski-suomalainen 8.10.1991.
- Hietamies, Eve, 1987, Äitienväyryys. Helsinki: Otava.
- Hirsch, Marianne, 1989: The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Homeros, 1985 (3. painos): Odyseia. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki. Otava.
- Hosiasluoma, Yrjö, 1991: ”Nykyproosan monet maailmankuvat”. Teoksessa Yrjö Hosiasluoma (toim.): Hevososen sulkia, 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita. Jyväskylä: Kirjastopaino Oy. 46–57.
- Härkönen, Anna-Leena, 1990: Akvaariorakkautta. Helsinki: Otava.
- Jallinoja, Riitta, 1983: Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen, muutoksen ja yhteiskunnallisaatteellisen murroksen heijastajana. Helsinki: WSOY.
- Jallinoja, Riitta, 1991: Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö. Helsinki: SKS.
- Jokinen, Eeva, 1991: Naisen odyseia. Jyväskylän yliopiston yhteiskuntapolitiikan laitoksen työpapereita no. 65. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kantokorpi, Mervi, 1990: ”Proosan runousoppia” teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari: Runousopin perusteet. Helsinki: Helsingin yliopisto. 105–171.
- Karkama, Pertti, 1994: Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä. Helsinki: SKS.
- Kauranen, Anja, 1981: Sonja O. kävi täällä. Helsinki: WSOY.
- Kinnunen, Aarne, 1994: Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys. Helsinki: WSOY.
- Kivilaakso, Sirpa, 1997: Kirjailijaesittely Eve Hietamiehestä. Teoksessa Ritva Aarnio ja Ismo Loivamaa (toim.): Kotimaisia nykykertoja. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Kuisma, Kristiina, 1987: ”Väkivaltaa ja sänkyunelmia”. Savon Sanomat, 23.11.1990.
- Lehtonen, Maija, 1983: ”Genre kirjallisuustieteen käsitteenä”. Teoksessa Auli Viikari (toim.): Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35. Helsinki: SKS. 71–85.

- Loivamaa, Ismo, 1987: "Armottomasti, inhimillisesti. Eve Hietamies kuvaa perhehelvetiä". Uusi Suomi 29.11.1987.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1990: "Mitä kirjallisuus on". Teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari: Runousopin perusteet. Helsinki: Helsingin yliopisto. 13–38.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1995: Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta. Helsinki: SKS.
- Moi, Toril, 1990, "Feministinen, naispuolinen, naisellinen". Teoksessa Pirjo Ahokas ja Lea Rojola (toim.): Marginaalista muutokseen. feminismi ja kirjallisuudentutkimus. Turku: Turun yliopiston offsetpaino.
- Nevala, Maria-Liisa, 1992: "Modernista postmoderniin". Teoksessa Risto Turunen, Liisa Saariluoma, Dietrich Assman: Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta. Helsinki: SKS. 157–178.
- Papinniemi, Jarmo, 1997: Kirjailijaesittely Päivi Alasalmesta. Teoksessa Ritva Aarnio ja Ismo Loivamaa (toim.): Kotimaisia nykykertojia. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Réage, Pauline, 1992 (1954): O:n tarina. Alkuteos Histoire d'O. Suom. Seppo Tuokko. Helsinki: Gummerus.
- Reichert, John, 1978: "More than Kin and Less than Kinds, The Limits of Genre Theory". Teoksessa Joseph P. Strelka (toim.): Theories of Literary Genre. University Park: Pennsylvania University Press. 57–79.
- Ridell, Seija, 1994: Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Rimmon-Kenan, Sholmith, 1991 (1983): Kertomuksen poetiikka. Alkuteos Narrative Fiction: Contemporary Poetics. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, 1995: "Kerronta, representaatio, minä". Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.): Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta. Helsinki: SKS. 13–34.
- Saariluoma, Liisa, 1992: Postindividualistinen romaani. Helsinki: SKS.
- Salokannel, Juhani, 1991: "Uuden proosan kerrontaratkaisut". Teoksessa Yrjö Hosiasluoma (toim.): Hevososen sulkia. 1980-luvun suomalaisen kirjallisuuden tilanteita. Jyväskylä: Kirjastopaino Oy. 46–57.
- Siltala, Pirkko, 1993: Haen sanojani kaukaa. Naiskirjailijan luovuus. Helsinki: Yliopistopaino.
- Suleiman, Susan Rubin, (1985) 1986: "(Re)writing the Body: The Politics and Poetics of Female

- Eroticism”. Teoksessa Susan Suleiman (toim.): The Female Body in Western Culture.
Massachusetts: Harvard University Press. 7–29.
- Tammi, Pekka, 1992: Kertova teksti. esseitä narratologiasta. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Tuohimaa, Sinikka, 1994: Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa.
Tampere: Gaudeamus.
- Tuominen, Maila-Katariina, 1991: ”Himo sammuu kliseeksi”. Aamulehti, 29.8.1991.
- Vainikkala, Marja-Riitta, 1988: ”...jokka valetta rakastaa ja tekkee”. Kaleva, 23.11.1988.
- Wall, Barbara, 1994 (1991): The Narrative Voice. The Dilemma of Children’s Fiction. Chippenham,
G.B: MacMillan.
- Wittgenstein, Ludwig (1958) 1980: Sininen ja ruskea kirja. Filosofisten tutkimusten esit-
kimuksia. Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- Wittgenstein, Ludwig, (1980, 1982) 1989: Huomautuksia Psykologian filosofiasta 2. Toim.
Georg Henrik von Wright ja Heikki Nyman. Suom. Heikki Nyman. Helsinki:
WSOY.