

”Nainen on tyttö tarinassa.”

Minuuden rakentuminen Katri Tapolan romaanissa *Kalpeat tytöt*

Ilona Hokkanen

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kotimainen kirjallisuus

Elokuussa 2007

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Ilona Hokkanen	
Työn nimi – Title ”Nainen on tyttö tarinassa.” Minuuden rakentuminen Katri Tapolan romaanissa <i>Kalpeat tytöt</i>	
Oppiaine – Subject Kotimainen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Elokuu 2007	Sivumäärä – Number of pages 80
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Pro gradu -tutkielmani käsittelee päähenkilön minuuden rakentumista Katri Tapolan romaanissa <i>Kalpeat tytöt</i> (1998). Hypoteesini on, että minuus muodostuu <i>Kalpeissa tytöissä</i> kielen ja toisten ihmisten kanssa käydyn vuorovaikutuksen avulla. Tutkin päähenkilön muutosta melankolisesta ja itselleen vieraasta minästä itsereflektion avulla eheämmäksi ja itsestään vastuun ottavaksi minäksi. Tulkitsen minuuden psykologisia perusteita hyödyntämällä Julia Kristevan puhuvan subjektin kehitystä, melankoliaa ja toiseutta koskevia teorioita.</p> <p>Kerronnassa päähenkilön minuus hajotetaan kolmeen osaan, joihin viitataan tytön, Gretan ja naisen nimityksillä. Osoitan Stuart Hallin identiteettiteorian avulla, että eri identifikaatiot ovat seurausta päähenkilölle yhteisössä eri ikäisenä tarjoutuvista subjektiasemista. Lapsena päähenkilö tavoittelee hyväksyntää kiltteydellään ja suojautuu tärkeiden läheisten menetyksiltä vaikenemalla niistä melankolisesti. Nuorena päähenkilö pakenee menetyksiään ja kiltin tytön roolia karnevalistiseen minäperformanssiin mallinaan populaarikulttuurin tähdet ja kaunokirjalliset tekstit. Tulkitsen päähenkilön samastumisia intertekstuaalisen lukutavan, Teresa de Lauretisin julkisen fantasian käsitteen, Judith Butlerin minuuden performatiivisuuden teorian ja Mihail Bahtinin karnevalismin teorian avulla.</p> <p>Tutkimukseni mukaan päähenkilön samastumiset motivoituvat hänen psyykkisistä tarpeistaan. Parodioimalla kohtalokkaan naisen stereotyyppistä roolia ja lainaamalla androgyynisten populaarikulttuurin hahmojen tyyliä hän problematisoi itselleen naisena saatavilla olevien roolimallien mielekkyyden. Tutkimukseni lopputuloksena on, että kirjoittamisen ja muistelemisen merkitys minuuden vahvistajana korostuu päähenkilön aikuisuudessa, jolloin melankoliset oireet väistyvät ja hän saavuttaa tunteen omasta eheytymisestään.</p>	
Asiasanat – Keywords minä, minuus, identiteetti, Hall, melankolia, intertekstuaalisuus, toiseus, Kristeva, minäperformanssi, lihallinen tyyli, Butler, julkinen fantasia, de Lauretis, karnevalismi, Bahtin	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos/ Kirjallisuus	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällys

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimusaihe	1
1.2 Katri Tapolan tuotanto ja intertekstuaalinen tekniikka Kalpeissa tytöissä.....	3
1.3 Teoreettinen viitekehys ja tutkimusongelmat.....	4
2. MINÄ SOSIAALISESSA JÄRJESTELMÄSSÄ	10
2.1 Identiteettien hajaannus.....	10
2.2 Melankolinen kaipaus	12
2.3 Sanojen hauta.....	19
3. HALUT JA PELOT MINUUDEN JÄSENTÄJINÄ	24
3.1 Mahdoton rakkaus.....	24
3.2 Karkotus lapsuuden paratiisista. Isän kaipuu ja oidipaalifantasia.....	28
3.3 Kuolemaan päättyvän elämän pelko.....	34
4. SPEKTAAKKELIMAINEN MINÄ	36
4.1 Julkinen fantasia muuttuu yksityiseksi.....	36
4.2 Muodonmuutos	48
5. KIRJAINTEN SEKAMELSKASTA TARINAKSI JOLLA ON LOPPU. KIELI SELVIYTYMISKEINONA	53
5.1 Millä nimellä minää kutsutaan?	53
5.2 Minän sisäinen vuoropuhelu.....	54
5.3 Minän tosilauseet	57
6. FEMME FATALESTA VASTUULLISEKSI MINÄKSI	65
6.1 Minuus muotissa	65
6.2 Voluntaristinen Greta	65

6.3 Kohtalonusko aktiivisen roolin välttelynä	67
7. PÄÄTÄNTÖ	71
LÄHTEET	77
Tutkimuskohde	77
Teoria- ja taustakirjallisuus	77

1 Johdanto

1.1 Tutkimusaihe

Naisen sielussa tarina hylkäämisestä ja yksin jäämisestä oli painettu nahistuneille sivuille, jotka tarttuivat toisiinsa kiinni ryppyisistä kulmistaan. Tarina eli syvällä naisessa, siitä oli tullut osa naista, sen tahdissa hän heräsi aamulla, sen tahdissa eli päivänsä ja kävi illalla nukkumaan. [--] Nainen itse ei enää tiennyt mistä tarina oli saanut ensimmäiset rivinsä. Kaikesta oli paljon aikaa, kaikki kertautui, niin että tarinasta oli tullut kohtalo, ennustus ja lopullinen totuus. Tarinan ainoa luku kertoi nykyisyydestä, jossa nainen pelokkaana eli, ja tulevaisuudesta, jossa nainen eli yksin. Muut luvut oli aika vienyt pois; sen missä tyttö lauloi puun oksalta, ja sen mitä sitten tapahtui, myöhemmin. (*Kalpeat tytöt* 1999, 41.)¹

Yllä oleva katkelma ilmentää Katri Tapolan *Kalpeat tytöt* -nimisen romaanin keskeistä aihetta. Tapolan vuonna 1998 ilmestynyt esikoisteos kuvaa minäkertomuksen merkitystä päähenkilön minuudelle. Päähenkilön itsestään kertoma tarina kertoo aluksi hylkäämisestä ja yksin jäämisestä. Lukijan on vaikea seurata, mistä kohtaa tarinaa kerrotaan ja millainen minä on kerronnan kohteena. Lopulta fragmenteista alkaa hahmottua päähenkilön minuutta koskeva tarina.

Tutkin pro gradu -työssäni *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön minuuden rakentumista. *Kalpeiden tyttöjen* kerronta korostaa päähenkilön minuuden hajaantuneisuutta ja vastustaa lopullisen totuuden esittämistä minuudesta. Tästä kertoo esimerkiksi se, että päähenkilöön viitataan kolmella eri nimityksellä, joista yksikään ei ole hänen oikea nimensä. Fragmentaarisen kerronnan kolme aikatasoa erottavat päähenkilön lapsuuden, nuoruuden ja aikuisuuden toisistaan. Näin ollen lukija voi luulla hetken, että tyttö, Greta ja nainen ovat kolme eri henkilöä. Itseäni kiinnostavat ne prosessit, joiden kautta kerronnassa eriytyvät minuuden puolet lopulta yhdistetään samaan minuuteen. Tarkastelen niitä performatiivisia akteja, joiden avulla romaanin päähenkilö tuottaa minuuttaan.

Paitsi lukijalle päähenkilön minuus on arvoitus hänelle itselleenkin, mistä kertoo se, että aikuisena päähenkilö koettaa rakentaa käsitystä itsestään muistelemalla menneitä

¹ Jatkossa viitataan *Kalpeat tytöt* -romaanista siteeraamiini kohtiin isokirjainlyhenteellä KT.

minuuksiaan, kirjoittamalla näistä ja lukemalla vanhoja päiväkirjojaan. Lähestyn päähenkilön arvoituksellista minuutta minuuden hajoamista koskevien teorioiden avulla, koska intertekstuaalinen suhde niiden ja Tapolan romaanin välillä on ilmeinen. Aiemmin ainutkertaisena ja itseidenttisenä pidetyn minuuden on korvannut 1900-luvulla kaunokirjallinen ja teoreettinen näkemys anonyymista ja hajonneesta subjektista. Monissa psykoanalyttisissa, kielitieteellisissä ja antropologisissa teorioissa painopiste on siirtynyt yksilökeskeisyydestä monikolliseen identiteettiin. Sigmund Freudin, Jacques Lacanin, R.D. Laingin, Hélène Cixous'n, G.H. Meadin kaltaiset teoreetikot näkevät minuuden moneutena joko ryhmään kuulumisen tai minän sisäisen jakautumisen kautta. (Rimmon-Kenan 1995, 20—21.) *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö on kiistämättä sisäisesti jakautunut. Kuitenkin päähenkilön minuudesta muodostuu keskus, joka mahdollistaa kolmen eri nimellä mainitun subjektin identifioimisen samaksi tarinan henkilöksi.

Sisäisen jakautumisen lisäksi päähenkilön minuuteen vaikuttaa erityisesti hänen tiivis suhteensa nuoruudenaikaiseen ystävään Edithiin. Ystävättäret keksivät itsestään tarinan nimeltä *Kalpeat tytöt* ja alkavat elää tarinaansa esikuvinaan kohtalokas filmitähti Greta Garbo ja laulajatar Edith Piaf (KT, 15). Romaanin nimessä toistuva *Kalpeiden tyttöjen* tarina korostaa sitä, kuinka päähenkilö sulauttaa minuuteensa osia populaarikulttuurin tähtikulteista.

Luen *Kalpeita tyttöjä* osana keskustelua, jossa etsitään myöhäismoderneille minuuksille uusia identiteettejä modernien identiteettien käytyä riittämättömiksi. Luokka, sukupuoli, seksuaalisuus, etnisyys, rotu ja kansallisuus eivät enää määritä sosiaalista yksilöä yhtä voimakkaasti kuin aikaisemmin. Osana tätä identiteetin kriisiytymistä on myös henkilökohtaisten identiteettien horjuminen. (Hall 1999, 19—20.) Länsimaisella ihmisellä on nykyään enemmän mahdollisuuksia valikoida identiteettinsä aineksia. Lukutapaani määrittää näkemys siitä, että *Kalpeat tytöt* representoi erästä valkoiselle naiselle mahdollista tapaa käsitellä identiteetin hajautumista myöhäismodernissa. Lähestyn päähenkilön minuutta psykoanalyttisten, performatiivisten ja feminististen minuuden teorioiden tarjoamista näkökulmista.

1.2 Katri Tapolan tuotanto ja intertekstuaalinen tekniikka *Kalpeissa tytöissä*

Katri Tapola on valmistunut filosofian maisteriksi pääaineenaan yleinen kielitiede. (”Sanojen aika. Katri Tapola”, 2006). Pro gradu -työnsä Tapola (1993) teki aiheesta *Naisen kuvasta nykysuomen sanakirjassa ja suomen kielen perussanakirjassa*. Kirjailija on siis pohtinut naiseutta sekä tieteellisen että kaunokirjallisen lähestymistavan avulla. Esikoisteoksensa lisäksi Tapola on kirjoittanut aikuisille romaanit *Näiden seinien sisällä me emme näy* (2002) ja *Satu rakkaudesta* (2004) sekä teoksen *Ihmetyksiä. Tarinoita ja kuvia hämmästyneille* (2006). Lisäksi Tapolan tuotantoon kuuluvat lastenromaanit *Kivikauppaa ja ketunleipiä* (2002), *Konnanmontulle hyvä kyyti* (2003) ja *Jääpuikkoja ja jälkiä lumessa* (2005) sekä Virpi Talvitien kuvittama lastenkirja *Satu joka oli totta* (2004). (”Katri Tapola”, 2006.)

Helsingin Sanomien kriitikko Suvi Ahola (1998) kuvaa *Kalpeita tyttöjä* vaikeaksi kirjaksi. ”Pitkää proosarunoa muistuttava romaani” aukenee vasta useamman lukukerran jälkeen. Kirjailija itse myöntää kannattavansa aukkoista kieltä, joka houkuttaa lukijan mukaan kirjan tekemiseen. *Kalpeat tytöt* palkittiin Helsingin Sanomien esikoiskirjapalkinnolla vuonna 1998. Kriitikoiden lisäksi myös ostava yleisö piti romaanista, sillä sille myönnettiin Akateemisen kirjakaupan tunnustuspalkinto eniten myydylle esikoisteokselle vuonna 1999. Tapolan lastenromaanit *Kivikauppaa ja ketunleipiä* puolestaan sai Arvid Lydecken -palkinnon taiteellisesti merkittävälle lasten- ja nuortenkirjalle vuonna 2002. (”Sanojen aika. Katri Tapola”, 2006.)

Kalpeat tytöt sisältää lukuisia viittauksia toisiin teksteihin. Päähenkilö rakentaa itseään valitsemiensa representaatioiden avulla. Lukijalle intertekstuaaliset viittaukset rikastavat henkilökuvaa ja toimivat tulkinnallisina vihjeinä päähenkilön minuuden arvoituksessa. Julia Kristeva (1993; 22—23, 34) määrittelee intertekstuaalisuuden tekstienvälisyydeksi, jossa jokaisen tekstin merkitykset muotoutuvat suuremmassa tekstien vuorovaikutuksessa. Tekstit sisältävät lainauksia ja muunnelmia toisista teksteistä. Itse keskityn tutkielmassani mahdollisimman selvien intertekstuaalisten viittausten analysointiin ja tulkintaan. Tällaisiksi luen suorat viittaukset johonkin tekstiin tai siitä peräisin oleviin sitaatteihin.

Nuoren päähenkilön kerrotaan tutustuvan Charles Baudelairen runoihin (KT, 63—64), William Faulknerin romaaniin *Kun tein kuolemaa* ja Guillaume Apollinairin runokokoelmaan *Alcools* (KT, 54). Päähenkilö löytää samastumiskohteita niin Sisyyfossmyytistä kuin Orleansin neitsyen legendasta (KT, 73, 98). Myös laulujen sanoitukset ovat päähenkilölle tärkeitä: Leonard Cohenin, Marianne Faithfullin, Janis Joplinin ja T. Rexin (KT; 5, 23, 72, 75 ja 126) tekstit auttavat päähenkilöä ymmärtämään itseään. Huomattava osa viittauksista on suoria lainoja. Näin ollen lukijan on helpompi jäljittää intertekstuaalisia suhteita. Tapola kertoo itse intertekstuaalisesta tekniikastaan, että Leonard Cohenin runoutta muistuttavat sanoitukset ovat vaikuttaneet häneen erityisen paljon. Hän sanoo arvostavansa hyvin tehtyjä laulun sanoituksia siinä missä kaunokirjallisuuttakin. (”Sanojen aika. Katri Tapola”, 2006.)

1.3 Teoreettinen viitekehys ja tutkimusongelmat

Koska *Kalpeat tytöt* esittää minuudesta representaation, jonka mukaan minuus vaatii identiteettityötä, kysyn, millaisia ovat ne prosessit, joiden avulla päähenkilön minuus muodostuu. Minuuden rakentuminen on paljon käsitelty aihe sekä kirjallisuudessa että kirjallisuudentutkimuksessa. Minuuden problematiikkaa on lähestytty minän, subjektin, identiteetin, toimijan ja yksilön käsitteiden avulla. (Kaarto & Kekki 2000, 7; Rimmon-Kenan 20—21.) Rimmon-Kenanin (1995, 21) mukaan subjektin käsite rajoittaa minuuden sille sosiaalisissa systeemeissä, kuten kielessä, tarjoutuviin asemiin. Minuuden sijaan viittaa mahdollisesta jakautumisestaan huolimatta niin symbolisen järjestyksen alaiseen subjektiin, ruumiillisten tunteiden kokijaan, psyykkisten prosessien haltijaan kuin aktiiviseen toimijaan. Näin minuus on siis käsitteenä subjektia laajempi.

Käytän omassa analyysissäni minän ja minuuden käsitteitä viitatessani päähenkilön kaikki ikäkaudet viittaavaan kokonaisuuteen. Identiteetin käsitettä puolestaan käytän viitatessani subjektiasemaan, joka minälle tarjoutuu sosiaalisessa rakenteessa. Stuart Hallin (1999; 26, 253—254) mukaan identiteetti on diskursiivisen ja psyykkisen välinen kohtauspaikka. Identiteetin avulla minä paikantuu yhtäältä tiettyyn asemaan diskursseissa ja kulttuurisissa käytännöissä. Toisaalta identiteetin muodostumiseen vaaditaan myös yksilön psyykkinen panos: diskurssit eivät yksinään voi tunkeutua minään ja määrittellä tämän identiteettiä. Minän on osallistuttava itse identiteettinsä rakentamiseen. Diskursiivisesti määräytyneet positiot eivät myöskään ole identtisiä

minän identiteetin kanssa. Esimerkiksi naisen subjektipositio ei sinänsä riitä määrittelemään yhdenkään yksilön identiteettiä.

Kalpeat tytöt luo päähenkilönsä minuudesta representaation, joka on monelta osin yhteneväinen minuuden hajoamista kuvaavien teorioiden minuutta koskevien käsitysten kanssa. Näin ollen on hedelmällistä hyödyntää tällaisia teorioita päähenkilön minuuden tarkastelussa. Esimerkiksi Hallin (1999, 11, 13) identiteetin määritelmässä on paljon yhtäläisyyksiä päähenkilön minuudesta luodun representaation kanssa. Hallin mukaan identiteetti on yhdistelmä ääneenlausumattomia minuutta koskevia tarinoita ja historiallisia sekä kulttuurisia kertomuksia. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö kertoo itseään koskevia tarinoita ja omaksuu identiteettinsä rakennusaineiksi kulttuurisista kertomuksista. Samoin kuin Hallin identiteettikäsitys, Tapolan romaani korostaa siis identiteetin narratiivisuutta ja fiktionkaltaisuutta. Lisäksi *Kalpeat tytöt* ja Hallin teoria jakavat käsityksen identiteetin fragmentaarisuudesta. *Kalpeat tytöt* representoi päähenkilön minuutta fragmentaarisen kerronnan avulla. Tytöstä, Gretasta ja naisesta kertovat jaksot rikkovat tarinan lineaarisuuden. Fiktionkaltaisuudestaan huolimatta identiteettityöllä ja oman tarinan kertomisella on *Kalpeiden tyttöjen* minälle suuri merkitys. Kuten Hall (1999; 13—15, 251) esittää, identiteetti on kaikessa fiktiivisyydessäänkin välttämätön, sillä se mahdollistaa toiminnan.

Koska *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön minuuden ei kuvata olevan täysin vapaavalintaista, käytän analyysissäni teorioita, jotka tunnustavat myös sosiaalisten rakenteiden vaikutuksen minuuteen. Tällaisia ovat Hallin lisäksi Teresa de Lauretin, Judith Butlerin ja Julia Kristevan teoriat. Edellä mainitsemieni teorioiden lisäksi lähestyn tutkimuskohdettani narratologian avulla. Analyysini tarkoituksena on osoittaa, miten päähenkilö kehittyi melankolisesta ja tunteita pakenevasta minästä itsereflektiivisen kielen avulla itsensä paremmin tuntevaksi minäksi.

Hypoteesini mukaan minuus muodostuu *Kalpeissa tytöissä* kielen ja toisten ihmisten kanssa käydyn vuorovaikutuksen avulla. Lapsuuden perhe, ystävät ja rakastetut samoin kuin julkisten fantasiaiden myyttiset hahmot ovat niitä merkityksellisiä toisia², joiden avulla minä hahmottaa itseään. Toisiin ihmisiin solmittujen suhteiden lisäksi

² Käsite on Hallin (1999, 21—22).

päähenkilön minuus rakentuu korostuneesti suhteessa edeltäviin identiteetteihin. Suhde menneisiin identiteetteihin nousee päähenkilön tärkeimpien ihmissuhteiden joukkoon. Romaanin kerronta keskittyy voimakkaasti päähenkilön itsereflektioon. Päähenkilön tarina esitetään fragmentteina, joissa minä muistelee mennyttä, lukee vanhoja päiväkirjoja ja pohtii minuuttaan sekä kirjoittaa tarinaansa uudestaan. Romaanissa kuvataan paljon päähenkilön tajuntaa sisäisenä monologina. Lisäksi minuutta koskeva diskurssi esitetään pitkälti päähenkilön itsensä fokalisoimana. Näin ollen *Kalpeissa tytöissä* painottuu päähenkilön oma näkökulma minuuteensa. Itsereflektion ja kielellistämisen avulla minä saavuttaa lopulta eheämmän tunteen itsestään.

Ennen lopussa saavutettavaa eheytymistä *Kalpeiden tyttöjen* kerrontarakenne korostaa minän hajonneisuutta. Kerronnallisten keinojen avulla luodaan kuva päähenkilön identiteettien yhteenlankeamattomuudesta. Eri-ikäiset identiteetit ovat analogisia keskenään, mutta ne eivät ole identtisiä. Kristeva käsittelee psykoanalyttisesti suuntautuneissa teorioissaan minän kerrostuneisuutta (Kosonen 1996, 189; Moi 1990, 168; Saarikangas 1997, 117). Näin ollen Kristevan ajattelu soveltuu hyvin *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön minuuden tutkimiseen.

Luvussa 2.1 tarkastelen päähenkilön identiteettien hajaantumista Kristevan ja Hallin teorioiden avulla. Luvuissa 2.2—3.2 etsin vastauksia kysymykseen siitä, kuinka päähenkilön minuus määrittyy suhteessa toisiin. Hyödynnän analyysissäni Kristevan teorioita minuudesta ja melankoliasta. Käsitteelen päähenkilön melankolista kaipausta ja sen vaikutusta minuuteen sekä ihmissuhteisiin. Kristevan psykoanalyttisesti suuntautunut teoria melankoliasta auttaa löytämään selityksiä päähenkilön minäperformanssille. En pyri patologisoimaan henkilöä itsetarkoituksellisesti. Kristeva (1998, 17—18) korostaa, että melankolia on jossakin muodossa tuttua kaikille puhuville subjekteille, mutta toiset tuntevat sitä toisia voimakkaammin. Hypoteesini mukaan päähenkilö suojautuu menetyksen tunteeltaan useilla eri tavoilla. Lapsena päähenkilö masentuu ja lopettaa hetkeksi puhumisen. Nuorena hän pakenee menetyksen tunnetta spektaakkelimaiseen minäperformanssiin. Aikuisena päähenkilö hoitaa maanisesti kotiaan ja kärsii fobiasta, kunnes alkaa kuunnella melankoliaansa ja löytää sanoja kuvaamaan tunteitaan. Tarkastellessani luvussa 3.3 päähenkilön kuolemanpelkoa käytän Kristevan ohella Martin Heideggerin eksistentiaalistista teoriaa olemisesta ja kuolemasta.

Korostamalla minuuden performatiivisuutta *Kalpeat tytöt* asettuu annettua ja luonnollistettua minuuskäsitystä vastaan. Nuori päähenkilö esimerkiksi kyllästyy meikkaamaan itselleen kasvot eikä lopulta tiedä, mitä kasvoilleen maalaisi. Aikuisena minää halkoo tunne siitä, että joku muu esittää häntä. (KT; 93, 96, 112—113). Näin ollen teosta on mielekästä lukea performatiivisesti suuntautuneiden subjektia koskevien teorioiden avulla. Performatiivisissa teorioissa minuus nähdään luonnollisen olemuksen sijaan erilaisten tekojen kautta muodostuneeksi. Performatiivisuutta koskevaan tutkimukseen on vaikuttanut ratkaisevalla tavalla J.L. Austinin puheaktiteoria, joka sai alkunsa teoksessa *How to do things with words* (1962) (Rojola & Laitinen 1998, 7).

Feministinen tutkija Judith Butler (1990, viii-ix) kehittää eteenpäin Michel Foucault'n ideaa minuuden tuottamisesta diskursiivisten käytänteiden avulla. Butler on kiinnostunut erityisesti sukupuolittuneen subjektin tuottamisesta performatiivisissa teoissa. Butlerin (1990, 139—141) mukaan sukupuoli on identiteettinä riippuvainen tyylieltyjen tekojen toistosta. Naisen identiteetti toteutetaan toistamalla tiettyjä eleitä, liikkeitä ja tyylejä. Samoin toistoa vaativat myös muut sosiaalisissa näytelmissä otettavat roolit. Näin luodaan illuusio vakaasta sukupuolittuneesta minuudesta, johon sosiaalinen yleisö sekä toimijat itse uskovat. Minuutta tuotetaan performatiivisen kielen lisäksi lihallisen tyylin³ avulla. Lihallinen tyyli liittyy käsitykseen, jonka mukaan ruumiit eivät ole olemassa tiukasti ennalta määrättyllä tavalla, vaan niiden pintaan voidaan kirjata poliittisia merkityksiä. Esimerkiksi gender-blender-tyyliin kuuluva ristiinpukeutuminen sekoittaa käsitystä jyrkästi nais- ja miessukupuolille ominaisesta ja kulttuurisesti hyväksytystä ruumiillisesta tyylistä. (Butler 1990, 137—139.) Tutkin itse sekä kielellistä performatiivisuutta että lihallista tyyliä päähenkilön minän tuottamisen tapoina. Kysyn, millaisten performatiivisten aktien kautta päähenkilö tuottaa minuuttaan.

De Lauretisin sosiaalisen subjektin idean mukaan subjekti ei tuota itseään sosiaalisessa tyhjiössä, vaan minän tuottamisen tavat ovat sosiaalisia. Subjektia määrittävät niin rodun, yhteiskuntaluokan kuin sukupuolen kategoriat. Nämä kategoriat sisäistyvät osaksi subjektia erityisesti kulttuuristen representaatioiden välityksellä. (De Lauretis 2004, 37—38.) *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö omaksuu itselleen rooleja ja tyylejä paitsi

³ Termin suomennos on Soili Petäjäniemen 1997, 250.

lähellään olevilta ihmisiltä myös kulttuurisista representaatioista. Tässä prosessissa päähenkilö astuu sosiaaliseen, mutta toisaalta hän muokkaa sosiaalisesti jaettua. Luku 4.1 käsittelee sitä, kuinka minä käyttää julkisia fantasioita minuutensa rakennusaineena. Kysyn, kuinka julkiset fantasiat muuttuvat yksityisiksi ja miten päähenkilön minuus hahmottuu suhteessa niihin. Tulkitsen päähenkilön minuutta suhteessa subteksteihin, joihin hänen kerrotaan samastuvan. Tässä käytän apuna intertekstuaalista lukutapaa. Etsin vastausta siihen, miksi päähenkilö valitsee juuri tietyntyyppiset kulttuuriset representaatiot samastumiskohteekseen. Miksi nuori päähenkilö samastuu elokuvien kohtalokkaisiin naishahmoihin ja toisaalta lainaa tyylejä glam-rockin androgyyneiltä tähdiltä? Hypoteesini mukaan päähenkilön samastumisia ohjaavat psyykkiset tarpeet. Hyödynnän Gretan speaktaakkelimaisen minäperformanssin tulkinnassa de Lauretisin teorioita julkisista fantasioista. Tarkastelen Kristevan teorian avulla sitä, toimiiko nuoren päähenkilön speaktaakkelinomaisen minäperformanssi suojautumiskeinona uhkaavaa melankoliaa vastaan. Butlerin ohella käytän Mihail Bahtinin karnevalismia koskevaa teoriaa tutkiessani Gretan minäperformanssin suhdetta sosiaalisiin normeihin. Luvussa 4.2 puolestaan tulkitsen muodonmuutosta, jonka kautta minä saavuttaa uuden, aikuisen identiteetin.

Päähenkilö antaa kirjoittamiselle pelastavan merkityksen: hän päättää selviytyä ”kirjaamalla itsensä pelastuneiden kirjoihin” (KT, 116). Selvitän kirjoittamisen kokemista pelastavana aktina Kristevan ajatusten avulla. Kristevan (1998, 18) mukaan kirjoitus on aina yritys korvata menetetty kohde sanojen avulla. Kysyn, mitä päähenkilö on menettänyt ja mitä hän saa takaisin kielen avulla. Kristevan (1993, 198) mukaan puhuvan subjektin syntyminen edellyttää symbolista järjestystä. Minä ei ainoastaan puhu kielen symbolien avulla, vaan hän syntyy kielessä. Viidennessä pääluvussa tutkin, kuinka päähenkilön minuus sijoittuu kielen systeemiin ja sitä kautta sosiaaliseen järjestelmään. Kristevan käsitykset puhuvasta subjektista muodostavat teoreettisen taustan selvitykselle siitä, kuinka päähenkilö käyttää kieltä selvitäkseen melankolisesta kaipaudesta ja löytää lopulta yhteyden sanojen ja tunteidensa välillä. Luku 5.1 keskittyy päähenkilölle kielessä tarjoutuvien subjektiasemien selvittämiseen. Tulkinnan viitekehyksenä ovat Hallin, Barthesin ja Rimmon-Kenanin ajatukset kielessä syntyvästä minuudesta. Luvuissa 5.2 ja 5.3 tulkitsen aikuisen päähenkilön kielellistä performanssia, jonka avulla minuus eheytyy. Millaisia merkityksiä päähenkilö antaa minuudelleen? Millainen merkitys kirjoittamisella ja itsereflektiolla on minän eheytymiselle?

Kalpeat tytöt representoi prosessia, jossa minä tuottaa itseään ja pyrkii sisäiseen eheyteen sekä oman identiteetin löytämiseen. Pohdin kuudennessa pääluvussa, mitkä ovat ne ongelmat, jotka päähenkilön täytyy voittaa saavuttaakseen kaipaamansa pelastuksen. Hypoteesini mukaan näitä ongelmia ovat yhtäältä kiltin tytön ja toisaalta kohtalokkaan naisen stereotyyppiset roolit, joihin päähenkilö samastuu. Romaanissa kuvataan, miten päähenkilö on lapsena oppinut vaikenemaan vaikeista asioista ja kuinka vaikeaa päähenkilön on tämän takia saattaa tunteitaan sanoiksi. Tarkastelen prosesseja, joiden avulla päähenkilö pyrkii riisumaan ahdistavilta tuntuvia naiseuden naamioita yltään ja etsimään autenttisempaa minuutta. Koska päähenkilön minuudessa hahmottamani haasteet liittyvät pitkälti naisille ominaisiin identiteettikategorioihin, käytän tulkintani apuna feministisiä minuuden teorioita (de Lauretis ja Butler). Vaikka minäksi kasvamisen haasteissa on epäilemättä sukupuolierottelun ylittäviä piirteitä, keskityn omassa työssäni naiseuden merkityksen kysymiseen.

Minuus ei perustu täysin yksilön vapaaehtoisesti valitsemiin tapoihin olla olemassa. Yksilö elää väistämättä sosiaalisessa kontekstissa, joka puolestaan edellyttää yksilöä sopeutumaan jossakin määrin sosiaalisesti määriteltyihin normeihin. Ympäristö ei determiinoida minän olemista, mutta se vaikuttaa siihen. (Nordlund 1997, 213—215.) Sukupuoli on rodun ja yhteiskuntaluokan lisäksi olennainen minuutta määrittävä tekijä. Päähenkilö on valkoinen, akateeminen nainen, mikä määrittää hänen sijoittumistaan sosiaaliseen järjestelmään. Näin ollen hänelle mahdollinen subjektiasema on erilainen kuin esimerkiksi niin sanotun kolmannen maailman miehellä. Käsittelen erityisesti työni kuudennessa pääluvussa sitä, missä määrin päähenkilö kokee minuutensa ennalta määrättyksi tai oman valintansa muokkaamaksi. Kuinka paljon päähenkilö kokee voivansa itse muokata minuuttaan?

2. Minä sosiaalisessa järjestelmässä

2.1 Identiteettien hajaannus

Minän identifikaatio vaihtelee riippuen siitä, kuinka häntä puhutellaan ja kuinka hänet esitetään (Hall 1999, 28). *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön minuuteen avautuu erilainen näkökulma sen mukaan, kuinka häneen viitataan kerronnassa. Kerronnan edetessä lukija oppii tunnistamaan päähenkilöä koskevat identifikaatiot toisistaan. Kun päähenkilöön viitataan tyttönä, hänen minuudestaan aktivoituu tyttölapsen identiteetti. Gretan nimi identifioi päähenkilön nuoreksi naiseksi, ja viittaus naiseen asemoi hänet aikuiseksi.

Kalpeiden tyttöjen kerronta siis alleviivaa minuuden heterogeenisyyttä. Näiltä osin päähenkilön minuus näyttäisi muistuttavan postmodernia käsitystä minuudesta. Postmodernin minuuskäsityksen mukaan minän omaksumat identiteetit ovat väliaikaisia ja ristiriitaisia. Minuus ei ole eheä, vaan mahdollinen tunne yhtenäisestä identiteetistä on saavutettu minäkertomuksen avulla. (Hall 1999, 22—23.)

Postmoderni näkemys minuudesta ei kuitenkaan riitä selittämään sitä jatkuvuutta, joka yhdistää päähenkilön identiteettejä. Lukija löytää tekstistä eri identiteettejä yhdistäviä tekijöitä, kuten toistuvia luonteenpiirteitä. Toistuvuuden ansiosta päähenkilöstä on mahdollista rakentaa tietynasteiselle yhtenäisyydelle perustuva henkilökuva. (Ks. Rimmon-Kenan 1999, 49—51.) Sekä tyttöön, Gretaan että naiseen liitetään seuraavat persoonallisuuden piirteet: lihaksissa tuntuva jännittyneisyys, varuillaan olo ja odottaminen. Päähenkilön jännittyneisyys mainitaan niin usein, että sille tuntuu tärkeältä etsiä selitys. Kerronnan edetessä ja lukijan saadessa lisää päähenkilöä koskevaa tietoa, päähenkilön ruumiissa tuntuva jännitys saa oireen merkityksen. Jännitys liittyy osaksi päähenkilön piiloista melankoliaa, kummallista surumielisyyttä, jota spektaakkelimainen itsekorostus tai maaninen kodinhoito eivät peitä. Kristeva (1998, 26) kuvaa melankolian ilmenevän muun muassa tunteiden ja lihasten jännittyneisyytenä. Päähenkilö tuntee jännityksen niskassaan tyttönä, nuorena ja aikuisena naisena (KT, 10, 14, 21, 82). Nuorena päähenkilön jännittyneisyys ilmenee myös kahvikuppineuroosina. Päähenkilö antaa itse neuroosilleen merkityksen, jonka mukaan neuroosi ilmaisee epävarmuutta: ”nyt kulkiessaan kahvilan poikki hän tunsu epävarmuutensa ja kuuli miten kahvikuppi kilisi vasten lautasta” (KT, 80). Gretan

kahvikuppineuroosi on sosiaalisten tilanteiden jännittämistä, joka ilmenee mm. käsien lihasten vapinana.

Päähenkilön jännittyneisyys jatkuu myös aikuisella iällä. Tarinan ulkopuolinen kertoja kertoo naisen sisällä olevasta tarkkailijasta, joka rekisteröi rasittavalla tarkkuudella ympäristön tapahtumia ja toisten ihmisten käyttäytymistä. (KT, 13—14). Hartiajännityksen somaattisuus, eli sen luonne psyykkisestä jännittyneisyydestä kielivänä oireena, puolestaan paljastuu metaforassa, joka pitää konkreettisesti paikkansa päähenkilön kohdalla. Niskakipuja poteva nainen on vihainen siitä, ”että muilla oli kevyttä hänen kantaessaan painoa harteillaan” (KT, 14). Nainen on vihainen, koska kokee alituisen varuillaan olon ja odottamisen raskaaksi (KT, 13—14). Jännittyneen odottamisen lisäksi romaanissa toistuu motiivi haarniskasta minän suojana. Haarniska-motiivi liittyy Jeanne d’Arcin legendaariseen hahmoon, johon päähenkilö samastuu. Soturin haarniska vertautuu *Kalpeissa tytöissä* minän suojakerrokseen.⁴

Metonyyminen ilmaus ”Nainen on tyttö tarinassa” (KT, 52) vahvistaa vielä kuvaa siitä, että eri identiteetit viittaavat samaan minään. Muistot ja toistuvat piirteet päähenkilön käytöksessä liittyvät menneisyyden ja nykyhetken osaksi saman henkilön elinkaarta. On siis mahdollista sanoa eri identiteettien ympäröivän yhtä keskusta, eli päähenkilön minuutta. Päähenkilön identiteetit tyttönä, nuorena ja aikuisena naisena eivät ole vaihtoehtoisia, sillä eletyt identiteetit säilyvät minuuden osina muistin avulla. Itseen refleктоiva minä kokoaa yhteen identiteettiensä moneuden. Päähenkilö voi muistelun ja kirjoittamisen avulla luoda representaatioita minuudestaan ja vakuuttua siten siitä, että hänen aiemmat kokemuksensa ja identiteettinsä todella ovat osa häntä.

Hallin (1999, 21—22) mukaan sosiologisessa käsityksessä minuudesta identiteetti näyttäytyy mekanismina, joka liittää minän sosiaaliseen rakenteeseen. Minuus syntyy dialogissa itselle merkityksellisten toisten kanssa. Minä sisäistää toisten välittämiä arvoja ja merkityksiä, heijastaa itsensä kulttuurisiin identiteetteihin ja omaksuu siten paikkansa sosiaalisessa maailmassa. Päähenkilö kertoo itsestään tarinaa, minäkertomusta, jonka avulla hän tavoittelee itseään koskevaa ymmärrystä (Ks. esim. KT, 15, 114). Romanin lopussa sekä päähenkilö että *Kalpeiden tyttöjen* lukija voivat

⁴ Analysoin päähenkilön luonteenpiirteitä tarkemmin seuraavissa luvuissa.

kokea päähenkilön minuuden eheytyneen⁵. Vaikka romaani vastustaa lopullisen totuuden sanomista päähenkilön minuudesta, ei hänen minäkertomuksensa vaikuta pelkästään lohdulliselta illuusiolta. Koska minäkertomus esitetään minää aidosti eheyttävänä diskurssina ja toistuvat piirteet yhdistävät tytön, Gretan ja naisen identiteettejä, päähenkilön minuus hahmottuu paremmin sosiologisen kuin postmodernin minuuden käsityksen avulla.

2.2 Melankolinen kaipaus

Miksi päähenkilön tarina ”hylkäämisestä ja yksin jäämisestä” (KT; 36, 41) on niin lohduton? Miksi hylkäämisen ja yksin jäämisen kokemukset määrittävät minän tarinaa? Etsiessään vastausta edellisiin kysymyksiin lukijan on kysyttävä seuraava kysymys: milloin päähenkilö on hylätty niin, että yksin jäämisen kokemus on saanut merkittävän osan minäkertomuksessa? Aikuinen päähenkilö pohtii paljon omaa tarinaansa, mutta hänen itsensäkin on vaikeaa saada selville surunsa syytä. Naisen suhdetta itseensä kuvaa tietynlainen surumielisyyys, vahva usko synkkään kohtaloon ja lopulliseen yksin jäämiseen (KT, 35—37, 41):

Sillä niin on määrätty aikojen alussa. Niin tulee käymään, se kerrotaan tähdissä. Vaikka ääni olisikin ollut tytön, ei se olisi tuonut naiselle iloa, sillä sanat hänen sisällään olivat sekoittuneet, ja syvällä naisessa jokin kuiski hänelle tarinaa hylkäämisestä ja yksin jäämisestä. [--] Hän tiesi, että se oli nyt tapahtunut. Hänet oli hylätty. (KT, 36.)

Kuitenkaan nainen ei aluksi ymmärrä elämäänsä: ”Nainen ei enää ymmärtänyt mitä hänen elämässään tapahtui” (KT, 42). Hän muistuttaa surumielisyydessään Kristevan (1998, 78—79) kuvausta melankolisesta ihmisestä, joka ei tavoita surunsa perimmäistä syytä. Naisen kokemus hylkäämisestä on paradoksaalinen: ”Tieto oli varmaa, vaikka mikään ei sitä vahvistanut” (KT, 36). Tiedon vahvistamattomuus ei sulje pois sen varmuutta. Päähenkilön lohduton tunne hylätyksi tulemisesta on kuitenkin selvä vihje. Yksin jäämisen pelko on niin voimakas, että se vaikuttaa uhkaavan hänen koko minuuttaan. Näin musertavalta tuntuva ja irrationaalisen voimakas hylkäämisen kokemus viittaa siihen, ettei minällä ole keinoja käsitellä yksin jäämistään.

⁵ Käsittelen eheytyksen prosessia luvuissa 5 ja 6.

Kristevan (1998; 16—17, 21—22) mukaan kyvyttömyys selvittää menetyksen tunteista on ominaista masentuneille ihmisille. Jokainen joutuu eroamaan äidistä ja käsittelemään näin hylätyksi tulemisen tunteita. Hylkäämisiä ja pettymyksiä seuraa väistämättä myös tulevissa ihmissuhteissa. Ihmisen on siis tärkeää oppia selviytymään menetyksistään. Kristevan (1998, 15—18, 21—22) mukaan tämä tapahtuu kielen välityksellä. Masentuneelta puuttuu juuri kyky hyvittää kohteen, tärkeän ihmisen tai asian, menetys kielen avulla. Tarkastelen päähenkilön melankoliaa Kristevan (1998, 21—22) tavoin freudilaisesta näkökulmasta. Tämä tarkoittaa sitä, että en pyri luokittelemaan päähenkilön melankoliaa lääketieteellisen tarkasti. Viittaan melankolian ja masennuksen käsitteillä oireyhtymään, jossa menetykset uhkaavat minuutta, sillä kyky korvata kohteita kielen avulla on vakavasti häiriintynyt.

”Kysymys nousi jostain, omaan tahtiinsa, rakastitko sinä minua, [--] miten murheellinen kysymys, voiko kysymys enää murheellisemmaksi muuttua” (KT, 24). Päähenkilö piinaa itseään murheellisilla kysymyksillä jonkun rakkaudesta, josta hän ei voi vakuuttua. Imperfekti viittaa jonkun jo poissa olevan kohteen rakkauteen: ”Ehkä hän rakasti minua, ehkä ei” (KT, 24). Rakastajan henkilöllisyyttä ei kerrota suoraan missään kohtaa tekstiä. Mennyt aikamuoto paljastaa kuitenkin olennaisen: menneisyydessä koettu tai kokematta jäänyt rakkaus on päähenkilölle erittäin tärkeää vielä kerronnan nykyhetkessä. Nainen kaipaa ”sitä vanhaa, jo kauan sitten menetettyä” rakkautta. Toisaalta hän pitää mahdollisena, ettei ole sittenkään menettänyt rakkautta, vaan ”ehkä kyseessä oli vain väärinkäsitys”. (KT, 25—26.) Päähenkilö on menettänyt lapsuudessaan useita ihmisiä. Takaumassa kerrotaan työstä kirjoittamassa päiväkirjaansa kuolemasta. Tytön kirjoituksen mukaan monta ihmistä on lähtenyt taivaaseen. (KT, 75—76.) Aikuisena päähenkilö muistelee, miten hänelle tärkeä tummahiuksinen mies kuoli hänen ollessaan vielä lapsi (KT, 100). Ehkäpä päähenkilö kaipaa kiihkeästi juuri jonkun tuolloin kuolleen läheisen rakkautta. Tai sitten kaivattu rakas eli pidempään, mutta päähenkilö ei kuitenkaan voinut saada varmuutta tämän rakkaudesta.

Kalpeissa tytöissä kerrotaan paljon päähenkilön rakkaudesta äitiinsä. Äidin rakkaus ja hyväksyntä on tytölle liikuttavan tärkeää. Tytön mielestä oma äiti on täydellinen: ”äiti on rauhallinen ja kaunis, kaunein kaikista maailman ihmisistä, ja lisäksi äiti on hyvä, tai

oikeastaan täydellinen, niin tyttö ajattelee” (KT, 76). Ihanan äidin helliessä tyttöä osa hyvydestä siirtyy häneenkin:

Äiti ei koskaan hätäile vaan hänen kätensä siirtyvät hitaasti työstä toiseen, ja joskus, silloin se on kuin juhlaa, äiti hipaisee kädellään tytön hiuksia. Silloin tyttö tuntee itsensä hyväksi, sillä jos täydellinen koskettaa tyttöä, ei tyttökään voi olla täysin osaton hyvydestä. (KT, 77.)

Äidin rakkaus siirtyy tytön rakkaudeksi itseään kohtaan. Tyttö voi luottaa äidin hoivaan, sillä äiti näyttäytyy tytön silmissä jokseenkin kaikkivoipana: ”[ä]iti ennakoi kaiken, äiti osaa aina aavistaa mitkä asiat häiritsevät, sitten äiti kuin lainsäätäjä karsii edessä väijyvät ikävyydet heidän elämästään pois” (KT, 50).

Äidin antama naisen ja ihmisyyden malli toimii peilauspintana, jota vasten päähenkilön yksilöllinen minuus alkaa kehittyä. Täydelliseltä tuntuva äiti luo turvaa kehittyvälle minulle, mutta pian tyttö joutuu käsittelemään äidistä eroamisen tuskaa. Kristevan (1998, 39—42) mukaan tytön täytyy tehdä paljon psyykkistä työtä eriytyäkseen äidistä. Koska äiti ja tytär ovat samaa sukupuolta ja muistuttavat siten toisiaan, tytön on poikaa vaikeampi löytää oma, äidistä erillinen minuus. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön haasteena on löytää oma naisellinen minuutensa, joka ei kopioisi äidin tarjoamaa naisen mallia yksilöllisyyden kustannuksella. Äidin malli täydellisenä naisena aiheuttaa turhautumia lapselle, joka on erilainen kuin äitinsä. Tyttö ei koe yltävänsä äitinsä tasolle: ”[v]älillä työstä tuntuu, ettei hän koskaan saavuta äitiä, että hän on lähtenyt kasvamaan väärään suuntaan, joka tuo äidille haikean ilmeen suun ympärille”(KT, 78). Tyttö voi jäljitellä äitiä monessa asiassa, mutta tarkkaillessaan äitiään tyttö törmää myös yksilöiden välisiin väistämättömiin eroihin. Kun äiti maalaa haaleilla vesiväreillä metsän pieniä eläimiä, tyttö itse piirtää ”räiskyviä revontulia” (KT, 78). Tytön täytyy oppia hyväksymään yksilölliset piirteensä: äidin ollessa rauhallinen tyttö on temperamentiltaan räiskyvämpi. Äiti on siis paitsi samastumiskohde, myös minän erityislaatua heijastava toinen. Minuutta ei voi kopioida suoraan äidiltä, sillä äiti ja tytär ovat erilaisia:

Tärkeintä kaikista maailman asioista on olla kuin äiti, vaikka usein työstä tuntuu kuin heidät olisi tehty eri muoteista. Aivan kuin joulun alla kun he yhdessä leipovat piparkakkuja, jakavat saman taikinana, äiti tekee selkeäsakaraisia pikku tähtiä ja tytön joulupossu leviää pitkin peltiä. Äiti ja hän, samasta taikinasta kuitenkin, kunhan hän vain oppii vielä vähän paremmin hiljenemään ja tyyntymään. (KT, 78.)

Tyttö saa osansa äidin läheisyydestä ja rakkaudesta tekemällä tämän kanssa kotitöitä. Hän nauttii läheisyydestä ja yhteisymmärryksestä äidin kanssa ja siitä, että hän tietää, kuinka pöytä tulee kattaa:

Usein tyttö auttaa äitiä keittiössä, he laittavat yhdessä kaiken valmiiksi, ja työstä tuntuu, että yhdessä he myös odottavat mitä seuraavaksi tapahtuu. He ovat vaitonaisia ja uutteria ja tekevät kaiken parhain päin. Puhua heidän ei tarvitse, he tietävät muutenkin, toisensa, ja sen mitä tapahtuu seuraavaksi. Tyttö tuntee lautasten paikat pöydässä, sijoittaa leivät hyvin käsien ulottuville, tyttö ajattelee, että hänen on ymmärrettävä, mikä on leiville sopiva kohta pöydässä. (KT, 79.)

Opetellessaan kodinhoidon rutiineja ja normeja tyttö saa myönteistä palautetta, jonka hän sisäistää osaksi itseään. Tyttö jäljittelee ihailemansa äidin tekoja. Kotitöiden tekemisellä on myös toisia merkityksiä päähenkilön minuuden performanssissa. Hallitsemalla ympäristöään tyttö saavuttaa tunteen myös sisäisestä kontrollista. ”Tyttö kulkee ympäri olohuonetta, suoristaa matot, tarkistaa että kaikki on kunnossa, tyhjentää tuhkakupin ja pinoaa lehdet” (KT, 51). Tytön vastuuntuntoisessa ja huolellisessa käytöksessä on aavistuksen verran hätäantynyt pohjavire: hän tuntuu varmistelevan rakkautta olemalla äidin pikku apuri ja ”välitön seuraneiti” (KT; 51, 78—79). Tyttö kokee, että kuopuksena hänen on oltava muita lapsia kiltimpi. Hän on keksinyt ilahduttaa äitiä sillä, ettei aiheuta mielipahaa:

Mutta ainakin hän yrittää ilahduttaa, ja keinonkin hän on keksinyt, hän ilahduttaa sillä, ettei aiheuta harmia. Hän on pienimmäinen ja tietää sen. Pienimmäiset ovat huonoimpia, järjestys menee sillä tavalla. Jos pienimmäinen haluaa osallistua ilahduttamiseen, hänen kannattaa olla vähän syrjemmässä, katsella sivusta tilanteiden kehittymistä ja ymmärtää olla häiritsemättä. (KT, 57.)

Kiltin tytön roolissa pysyminen vaatii päähenkilöltä paljon psyykkisiä voimavaroja. Riittämättömyudentunteistaan huolimatta tyttö ottaa kantaakseen ikäiselleen kohtuuttomalta tuntuvan taakan: ”[h]än on liian suuri, mutta kuitenkin, hän on ainoa joka ymmärtää, ettei äitiä saa jättää yksin” (KT, 78—79). Tyttö on niin läheinen äidin kanssa, että huomaa äidin surumielisyyden ja haluaa lohduttaa häntä. ”Äidin huulilla on surumielinen hymy ja tytön tekee mieli istahtaa äidin viereen lohduttamaan. Sillä vaikka äiti on täydellinen niin äiti tarvitsee häntä, siltä työstä tuntuu.” (KT, 77—78.)

Läheisyydestä huolimatta tyttö tuntee eron itsensä ja äidin välillä. Hän tietää äidin henkilökohtaisen reviirin rajan ja sen, ettei voi aina ylittää sitä. Äiti ja hän ovat kaksi eri

persoonaa, minkä tyttö osoittaa ymmärtävänsä jättäytymällä joskus metrin säteelle äidistä. (KT, 77.) Tyttö tietää myös, miten suuren välimatkan päässä hän voi uhmata äidin asettamia sääntöjä. Hän vastustaa kiltin tytön rooliaan tappelemalla kernaasti poikien kanssa, mutta hän tekee sen kaukana kotoa, äidin silmien ulottumattomissa:

Tyttö on oppinut ajattelemaan hiljaisuutta ja sen tärkeyttä, sitä miten muita ei saa häiritä. Tytön on tosin pakko vieläkin välillä tapella poikien kanssa, ihan vain silkasta paininhalusta, mutta hän haastaa pojat riitaan välituntisin, koulun pihalla, etäällä kodista. (KT, 50.)

Päähenkilö yksilöllistyy siis sekä äidin asettamien rajojen että omien tekojensa avulla.

Lapsena päähenkilö haluaa olla kiltti tyttö, jotta ansaitsisi äidin ja muiden perheenjäsentensä rakkauden. Nuoruudessaan päähenkilö tekee eroa kiltin tytön rooliin ja sitä kautta lapsuuteensa. Tanhukenkäinen kansanperinnetyttö on Gretalle Toinen, jota vasten hän määrittelee itseään: hän ei ole tylsä ja tyhmä, kuten tanhukenkäinen tyttö:

Gretaa huvitti, tyttö oli saman ikäinen kuin hänkin, parikymppinen, silti hän piti tyttöä paljon itseään nuorempana, tyhmempanä ja tylsempänä. Pikainen rekisteröinti– Gretalla ei koskaan kulunut paljon aikaa kissanvaistaiseen hahmottamiseensa– ei helvetti, myös tyttö oli varmasti menossa pääsykokeeseen. Tytöllä oli jalassaan ruskeanahkaiset tanhukengät, vaaleat letit nuorena päässään, kuvioitu villapusero aamun viileydessä, siistit housut. (KT, 7.)

Halveksunnastaan huolimatta Greta tuntee merkillistä kiitollisuudenvelkaa tyttöä kohtaan. Hänestä tuntuu, kuin hänen yliopistoon pääsynsä olisi kansanperinnetytön ansiota:

Jossakin syvällä läikähti kuitenkin aavistus, että Gretan sama opiskelupaikka oli juuri tanhukenkäisen tytön ansiota. Että itse asiassa hänen tulisi olla kiitollinen tytölle. Siitäkö johtui leijuva tunne siitä, että oikeastaan Greta ei itse ollut tehnyt mitään vaan kansanperinnetyttö oli tehnyt työn hänen puolestaan? (KT, 14–15.)

Kristevan (1992, 188) mukaan ihminen käsittelee toiseuttaan tunteensiirron avulla. Toiseen kohdistetut rakkauden ja vihan tunteet auttavat tulemaan toimeen oman sovittamattoman vierauden kanssa. Greta on itsessään jakautunut: hänessä on yhtäläisyyksiä inhoamaansa kansanperinnetyttöön. Gretan naiiviksi kokema tyttö on hänen alter egonsa, joka muistuttaa kiltin tytön roolin eduista ja uhkista. Gretan identiteetissä on kuitenkin ristiriitaisuutta: kapinoiva ja kaoottisesti käyttäytyvä nuori nainen ”[--] rakasti sääntöjä ja järjestystä, hän taivutti latinan nomineja ruutuvihkoonsa

ja unohti siksi aikaa mikä tuli aina Suomen Pankin kohdalla” (KT, 26). Greta hakee järjestyksestä turvaa ahdistukselta, mutta järjestelmällisyyden tuoma lohtu ei ole kestävä: ”Mutta nominit loppuivat ja järjestys sen myötä. Sen jälkeen oli taas vain katuja ja katseita ja sitä minne ikinä jalat veivät.” (KT, 26.)

Turvan etsiminen kaaoksen järjestämisestä jatkuu myös aikuisiässä. Aikuisena päähenkilö yrittää lunastaa rakkautta tekemällä ”kaiken sen mitä kodinhoidossa vaaditaan” (KT, 24—25). Hän kaipaava rakkautta ja epäilee sitä jatkuvasti. Nainen kokee rakkautta koskevien kysymysten määräävän hänen toimiaan (KT, 25—26). Lapsena päähenkilö janoaa erityisesti perheenjäsentensä rakkautta, ja aikuisena hän miettii, mahtaako oma mies olla hänestä ylpeä (KT, 25). Epäily rakkaudesta saa naisen jäljittelemään hiukan pakonomaisesti ensimmäistä samastumiskohdettaan, eli äitiä. Täydellisyyden tavoittelussaan naisen kodinhoito lähenee jo maanisuuksi. Kaiken touhukkuuden alta paljastuu surullinen epäily omasta arvosta ja mahdollisuudesta olla rakastettu. Kristevan (1998; 96—98, 295) mukaan erityisesti naiset voivat paeta masentavan suurelta tuntuvaan suruun pakonomaiseen touhukkuuteen. He voivat vaikuttaa ulospäin tyytyväisiltä aikaansaavan ja käytännöllisen ihmisen rooliinsa. Todellisuudessa he ovat nääntyä toistoon, jonka avulla masennusta siivotaan pois mielestä.

Reflektoidessaan aikuisena itseään päähenkilö muuttaa suhtautumistaan kodinhoitoon oman arvon mittana. Nainen kuvittelee äitinsä tämän kotona, ihailevasti: ”Äiti kulkee siellä, keittiössään, suodattaa vahvan kahvin suoraan kuppeihin ja ymmärtää kevään tulosta kaiken. [--] Äiti kulkee toisessa keittiössä, kauniina ja rauhallisena, ei sano mitään turhaa, ja linnut lentelevät hänen kotinsa ympärillä.” (KT, 122.) Ajateltuaan äitiään nainen katsoo likaista kotiaan eikä sure sitä:

Naisen koti oli vähitellen muuttunut likaiseksi. Nainen katseli hitaasti ympärilleen ja näki miten koti oli alkanut saada uusia piirteitä. Nurkissa seisoivat paperipusseja, joiden sisältöä nainen ei muistanut, katon koukuissa roikkui henkareilla jo toista viikkoa vaatteita, kirjat makasivat lattioilla, eikä mikään mahti maailmassa olisi saanut naista suremaan kaiken päälle kertynyttä pölykerrosta. (KT, 122.)

Kodin merkitys on nyt naiselle sen tarjoamassa suojassa: ”Nainen vaelsi halki aamun, kodissaan, se tarkoittaa suojaavia seiniä, niin nainen ajatteli, se tarkoittaa aikaa, ja ensimmäistä kertaa elämässään hänestä tuntui kuin hän ymmärtäisi, miksi ylipäänsä asui yhtään missään.” (KT, 122.) Nainen kokee ymmärtävänsä ensi kertaa, mikä merkitys

kodilla on. Koti ei enää ole suorittamisen paikka. Äidin antama malli on tärkeä, mutta päähenkilön on opittava hyödyntämään muitakin itselle sopivia minäperformansseja. Pakonomaisen kodinhoidon tilalle löytyy vaihtoehtoisia tapoja työstää minuutta. Kirjoittaminen on päähenkilölle ominainen ja tärkeä minän muokkaamisen tapa.

Päähenkilön identiteetti vuoroin loitontuu äidistä ja vuoroin lähenee häntä. Puhtaiden lakanoiden tuoksu muistuttaa naista äidin lempeydestä. Näin hän voi palata mielikuvissaan äidin luo saamaan vahvistusta minuudelleen. Lakanoiden valkea pinta tuo naisen mieleen myös eräässä taulussa kuvatun tyhjän kirjan. (KT, 47—48.) Kirjoitusta odottava puhdas pinta ahdistaa naista, sillä se edustaa yksilöitymisen pakkoa ja eroa äidistä. Päähenkilön on mentävä ”tyhjän kirjan luo, pois äidistä” (KT, 48). Kun nainen näkee lakanoita pois hakiessaan nimikirjaimensa niiden muutoin tyhjällä pinnalla, hänen hengityksensä vaikeutuu (KT, 52—53). Nainen kokee, että hänen on kirjoitettava elämän kirjaan yksin. Hänen on itse annettava merkitykset elämänsä tapahtumille, vaikka se aiheuttaisi välillä sietämättömältä tuntuva ahdistusta.

Päähenkilön ja hänen isänsä suhteesta kerrotaan äiti—tytär-suhdetta vähemmän. Äiti on sukupuolensa tähden tärkeä samastumiskohde työlle, mutta päähenkilö vaikuttaa kaipaavan juuri isänsä rakkautta⁶, koska siitä ei kerrota paljon. Isä mainitaan suoraan vain kahdessa kohtaa romaania (KT; 76, 129—130). Kun tyttö kirjoittaa kuolleista läheisistä päiväkirjaansa, äiti kehottaa: ”Viepä isäsi kävelyille, jatkaa äiti suuret silmät nyt häneen katsoen, minä lähden kauppaan, käypäs pyytämässä isää ulos niin hän ilahtuu” (KT, 76). Toisen kerran isään viitataan päähenkilön muistellessa aikuisena kohtaamista isän kanssa kotipuutarhassa (KT, 129—130). Tyttö viettää kuitenkin paljon aikaa ison, eli isoisänsä seurassa. Hän samastuu isoon ja ihailee tätä. (KT, 58—59, 67—69, 82—84, 117—118.)

Ensin iso on aurinkoinen, kävellään yhdessä pihamaalla, tyttö kipittää pikkujaloillaan aivan vierellä, haetaan yhdessä saunapuut liiteristä. Ja sitten takaisin kotiin kuin prinsessa kuninkaan kyydissä; tyttö saa istua kuorman päällä halkokärreissä ja iso, joka on vahvin ja taitavin, työntää karryt kotipihaan. Se on melkein kuin unta, se kun saa ajatella että naapurit näkevät ja ovat kateellisia: siinä sitä mennään iloisesti kaksistaan saunaa lämmittämään! (KT, 58.)

⁶ Yksityiskohtaisempi analyysi isään kohdistuvasta kaipauksesta seuraa luvussa 3.2.

Mutta myös isoisä vaikenee välillä ja vaikuttaa huolestuneelta, mikä kummastuttaa tyttöä. Hän alkaa parempien syiden puutteessa miettiä, onko hän itse syypää isoisän alakuloisuuteen:

Sitten tullaan kotiin ja jotakin tapahtuu. Iso muuttuu joksikin toiseksi ja se tapahtuu kynnyksen kohdalla. [--] Kynnyksellä iso huokaa raskaasti, ei hymyile enää eikä sano sanaakaan vaikka oli vielä äsken niin puhelias. [--] Iso kulkee nyt yksin ja vakavana, ja siihen on löydettävä syy. Syyt ovat tytön mielestä pelastus, ja selvintä on löytää syy itsestä, sillä äiti on aina yhtä lempeä, ja ne muutkin aika hyviä. (KT, 59.)

2.3 Sanojen hauta

Menneen rakkauden kaipaamisen lisäksi päähenkilön on mahdotonta vakuuttua rakkaudesta kerronnan nykyhetkessä. Vaikka nainen myöntää periaatteessa ansaitsevansa uutta rakkautta, käytännössä hän ei kuitenkaan luota miehensä tunteisiin: ”Totta kai, hän ansaitsi myös uutta rakkautta, mutta se on asia erikseen, [--] [v]arman päälle hän ei missään tapauksessa voinut laskea” (KT, 26). Rakkauden menetystä pelkäävä päähenkilö ei voi uskoa rakkaudentunnustuksiin. Miehen rakastavat sanat valuvat ”sanojen hautaan” (KT, 101). Metaforassa ilmenee tuhoisuus, joka kuolettaa sanojen tunnevoimaisen merkityksen. Ihanimmatkaan rakkaudentunnustukset eivät kosketa päähenkilöä, joka on vakuuttunut osattomuudestaan rakkauteen. Kuolema on erottanut päähenkilön monesta rakkaasta (KT; 76, 100), joten metafora yhdistyy myös konkreettiseen kuolemaan.

Päähenkilöllä on vaikeuksia löytää merkitys sanoillensa ja oman elämänsä tarinalle. Hän kokee merkitysten murtuneen: kirjainten symbolit eivät järjesty loogiseksi ja mielekkääksi kokonaisuudeksi hänen tarinassaan (KT, 36). Päähenkilön ajatusten ja puheen järjestyttömyys sekä menneestä kumpuava suunnaton suru viittaavat melankoliaan (Ks. Kristeva 1998, 49). Kielen merkkien avulla puhuva olento saa menetetyt kohteet takaisin ja työstää menetyksen aiheuttamaa surua. Masentunut ei voi hyväksyä kieltä alkuperäisen kohteen korvikkeeksi. Näin ollen masentuneen suru jää käsittelemättä. (Kristeva 1998, 59.) Päähenkilö on masentuneelle tyypilliseen tapaan nostalgisen alakuloisuuden vallassa: ”Nainen harhaili muistoissaan eikä päässyt eilisestä eteenpäin, sillä eilinen oli moneen kertaan luettu sivu, jota kukaan ei ollut kääntänyt” (KT, 49). Naisen täytyy kääntää muistonsa kielelle, jota hän itse ymmärtää. Toisaalta monimerkityksisen kääntänyt-sanon voi tulkita myös viittaavan siihen, ettei kukaan ole

kääntänyt uutta sivua päähenkilön elämän tarinassa. Menneisyyden menetykset vaikuttavat haitallisesti niin kauan, kunnes nainen uskaltaa kohdata ne ja antaa niille sanojen avulla uusia merkityksiä.

Nainen kokee, että sanojen haudassa on jo liikaa sanoja (KT, 101). Hänellä on halu muuttua ja saada rakastavien sanojen merkitys takaisin. Naista vaivaavat merkityksettömien sanojen lisäksi toteutumattomat teot: ”Pitkin päivää nainen keräsi lauseita, jotka tulivat hänen luokseen ja haihtuivat sitten ilmaan, toteutumattomina” (KT, 107). Nainen muistelee sitä, kuinka hän ei tullut koskeneeksi miestä vaikka olisi halunnut (KT, 108). Toiminnan hidastuminen tai jopa lamaantuminen kuuluvat melankolian oireisiin (Kristeva 1998, 50). Päähenkilö tiedostaa itseään uhkaavan lamaantumisen: ”Entä jos, hän ajatteli, kaikki on olemassa vain kuvitelmassa, ja sitten väliin tulee pelko, ja seuraavassa hetkessä edessä on otos, jossa mitään ei tapahdu” (KT, 108). Vaikka tyhjyyden tunne ahdistaa päähenkilöä, hän löytää itsestään myös hedelmällisen kasvualustan: ”Oli vain elämä joka valui pois, tiskattavat astiat, multa joka odotti siemeniä kasvamaan, mikä tahansa, täyttymätön” (KT, 115).

Nainen ei tiedä, mitä tehdä tyhjältä tuntuvalla nykyisyydellä, mutta hän tuntee ensimmäistä kertaa rajallisen aikansa arvon. Mieleen tulvivat muistot alkavat kiusata häntä. Hän muistaa ihmeekseen uusia asioita, ja muistot alkavat värittää nykyiselle annettavia merkityksiä. Tahdosta riippumatta tietoisuuteen nousevat muistot häiritsevät naista, mutta juuri ne saavat hänet arvostamaan ohikiitävää aikaa. (KT, 60—62.) Kristevan (1998, 301) määrittelyn mukaan tiedostamattomaan kuuluu sekä syvin tiedostamaton, jonka sisältöä ei voi palauttaa tietoisuuteen, että torjuttu tiedostamaton, joka pyrkii tietoisuuteen esimerkiksi unien ja oireiden välityksellä. Päähenkilön torjuttu ilmenee unien sekä neuroottisten oireiden ja fobian⁷ välityksellä. Tunteiden sanallistaminen auttaa Kristevan (1998, 68) mukaan vähentämään melankolisia oireita. Koska nainen ei tahdo elämänsä kuluvan hukkaan, hän päättää kohdata muistonsa ja tunteensa ja antaa niille sanallisen muodon.

Lopulta nainen tavoittaa syyn vaikeudelleen liittää sanoihin tunnevoimaisia merkityksiä. Aikuinen päähenkilö eläytyy pienen tytön tunteisiin sisällään. Tyttö tuntee syyllisyyttä

⁷ Käsittelen fobiaa tarkemmin luvussa 3.3.

vihastaan eikä uskalla puhua tai kirjoittaa. (KT, 115.) Lukijalle on kerrottu aiemmin, kuinka ”[t]yttö on oppinut olemaan hiljaa” (KT, 50). Vaikenemisen ihanne välittyy äidiltä tyttarelle (KT, 78). Tyttö huomaa kodin painostavan hiljaisen ilmapiirin ja syyllistää siitä itseään. Hän sisäistää kotona tarjotun mallin ja oppii, ettei kaikesta sovi puhua. Pahan voi piilottaa sisäänsä ja teeskennellä kuin sitä ei olisikaan. (KT, 56—59.) Tyttö alkaa tuntea itsensä kevytmieliseksi nauraessaan ja leikkiessään. Hän luopuu makean syömisen ja uusiin vaatteisiin pukeutumisen nautinnoista aikuistumisen merkinä. Tyttö päättää vaieta ja olla sanomatta ”yhtään turhaa sanaa”. (KT, 90—92.) Tämä tunteiden sanallisen ilmaisemisen kieltö vaikeuttaa päähenkilöä tavoittamasta myöhemmin sanoja ja halujaan.

Melankolinen ihminen voi tehdä kauniista itselleen kaikesta rumasta, pettävästä ja epäpuhtaasta vapaan saarekkeen, jonka avulla menetystä ja pettymystä vastustetaan. Kauneus ja ylevöittäminen auttavat puolustautumaan kuolemaa vastaan. Tähän ihannoivaan kauneuteen liittyy myös tyhjiys, jota tytön puhumattomuus ilmaisee. (Kristeva 1998, 114—116.) Tyttö tuntee nautintoa sanojensa ja pukeutumisensa minimalismista. Niukkuuden strategia ei tyydytä päähenkilöä enää aikuisuudessa, jolloin hän kokee tarvetta lähestyä menetystään sanoin. Kiinnostuakseen merkeistä ja kielellistämistä minän on selvittävä melankoliansa ankarimmasta vaiheesta (Kristeva 1998, 116).

Toisaalta lapsuudenkodin ristiriidat, pelot ja ahdistukset voivat saada lapsen pakenemaan ajoittain mielikuvitusmaailmoihin, jotka joidenkin yksilöiden kohdalla enteilevät myöhempää luovaa taiteellisuutta. Lapsi voi oppia purkamaan ahdistustaan kirjoittamalla ja lukemalla. (Siltala 1993, 157.) Vaikka päähenkilö vaikenekin surumielisesti myöhemmin lapsuudessaan, luova mielikuvien ja kielen käyttö on hänelle ominaista. Tytöllä on ollut tapana kirjoittaa salaisessa paikassa ”kirjaa mustalaispojasta joka karkasi maailmalle” (KT, 30). Hänellä on kyky nähdä ympäristönsä mielikuvituksensa värittämänä. Tytön fokalisoima jakso kertoo, miten hän katsoo ruokailevaa perhettään: ”Muut murahtelivat olohuoneessa, siltä se kuulostaa, he ovat kuin karhuja, paljon isoja kypäliä, matalia murahduksia” (KT, 31). Tyttö käsittelee myös kuoleman aiheuttamia tunteita päiväkirjansa avulla:

Viime aikoina on taivaaseen lähtenyt ihmisiä, tyttö kirjoittaa heistä ja siitä kuka on itkenyt eniten. Hän valitsee kunnioittavan tummansinisen tussin ja kiinnittää erityistä huomiota käsialaansa, koukerot ovat nyt kohdallaan, hän on taitava

kaunokirjoituksessa, nyt puhutaan kuolleista, kuolleisiin eivät sovi suttuiset kirjaimet tai vihreä kynä. (KT, 76.)

Nainen tuntee empatiaa sisäistä lastaan kohtaan ja ymmärtää siten myös nykyistä itseään. Hän tuntee rakastavansa sisällään olevaa pientä tyttöä (KT, 115). Päähenkilön on vaikea löytää sanoja ilmaisemaan tunteitaan, koska tunteiden kohtaaminen pelottaa häntä. Nainen tietää joutuvansa kohtaamaan kauheita asioita. Hän aavistaa sydämensä kohdalla kaikista hirveimmän asian, joka on vaarallisuudessaan parempi piilottaa. Päähenkilö ”ei vielä” saa tunteiden tasolla yhteyttä asiaan, mutta aavistaa käsittelevänsä sitä myöhemmin. (KT, 115.)

Päähenkilö torjuu valveilla muistoja, tunteita ja haluja, kunnes muuttuu. Hän tutustuu tiedostamattomiin haluihinsa unien avulla (KT, 85—86). Näkemällä unia ja muistamalla ne nainen saa yhteyden tunteisiinsa ja haluihinsa tietoisien kontrollin ohi. Hän tunnistaa unissa ilmenevän torjutun tiedostamattoman merkityksen minuudelleen: ”unissaan hän oli ollut onnellinen ja yön jälkeen hän ymmärsi, miten kapea kaistale hänen päiväonnensa oli, miten hänen silmänsä katsoivat avoimina suljettujen luomien takana” (KT, 93). Nainen näkee unia punaisesta, verisestä pellostä ja itsestään tallaamassa siellä vihan hedelmiä. (KT, 84—85.) Naisen unessa punainen väri symboloi vihan ohella elämää (ks. Biedermann 2002, s.v. punainen). Elämän jatkamiseen liittyvät myös hedelmät ja pelto kasvun paikkana. Unella on minulle myönteinen, elämää luova merkitys. Nainen kuvaa unen maisemaa miehelleen oman sielunsa maisemaksi. Hän antaa unelle eheyttävän merkityksen: ”maisema on hänen sielussaan aivan totta ja että kun hän kulkee tuolla pellolla, se tulee hänelle tutuksi, ei siinä sen kummempaa” (KT, 85.)

Viha on tunne, josta päähenkilö tuntee syyllisyyttä. Unien avulla hän tutustuu tähän tunteeseen. Päähenkilön syyllisyys vihan tuntemisesta selittyy hänen pelollaan menettää rakastettu kohde, mikäli hän ilmaisee avoimesti vihaansa. Masentunut tuntee sekä vihaa että rakkautta menettämäänsä olentoa tai kohdetta kohtaan. Estääkseen kohteen menettämisen masentunut kääntää ambivalentit tunteet itseään kohtaan. Masentuneen hyökkäykset itseään kohtaan ovat naamioituja sotatoimia menetettyä kohdetta vastaan. (Kristeva 1998, 23.) Päähenkilö kääntää mielummin vihan itseään kohtaan kuin suuntaa sen alkuperäiseen kohteeseen. Unet auttavat häntä sallimaan kielletyt tunteet. Vihan ohella seksuaalinen nautinto hämmentää naista. Aamulla nainen katsoo viininpunaista päiväpeittoa vuoteessaan: peiton väri, kiilto ja pehmeys muistuttavat

naista nautinnosta. Nainen ajattelee peiton olevan hyvin ”aikuinen”, minkä jälkeen hän ei enää tohdi katsoa sitä. (KT, 85.)

Nainen kokee syyllisyyttä tukahdutettujen tunteidensa kohtaamisesta unien tasolla. Hän vakuuttelee itselleen kiltteyttään unien näkemisen jälkeen: ”mutta kun minä olen kiltti tyttö [--] Minä olen kiltti tyttö, nainen toisti, vaikka toisaalta, olen minä aina osannut tehdä pahaa itselleni.” (KT, 86.) Kiltin tytön rooliin on vaikeata yhdistää vihaa ja seksuaalista halua. Kristeva (1993, 58) kirjoittaa Hegelin subjektia koskevan filosofian pohjalta, että juuri halu saa aikaan subjektin ykseyden. Päähenkilön on tärkeää tunnistaa halunsa, jotta hänen minuutensa vahvistuu. Minä tarvitsee vihan ja seksuaalisen halun kohtaamista, jotta hänen ei tarvitsisi tuntea olevansa ”multa joka odotti siemeniä kasvamaan” (KT, 115). Unen avulla nainen löytää myös itselleen merkityksellisiä sanoja. Nainen muistelee unessa näkemäänsä lempeää hahmoa, joka sanoi: ”vasta se joka on löytänyt pelon voi löytää rakkauden.” (KT, 107.) Halutessaan tarkastella omaa tarinaansa päähenkilö joutuu kohtaamaan myös vähemmän miellyttäviä tunteita. Naisen on opittava antamaan lupa myös pelon tunteilleen, ennen kuin hän voi kokea rakkautta.

3. Halut ja pelot minuuden jäsentäjinä

3.1 Mahdoton rakkaus

Päähenkilön minuuden traagisimpia puolia on jatkuva epäily mahdollisuudesta olla rakkauden kohteena. Lapsuuden pettymykset perhesuhteissa heijastuvat myös päähenkilön parisuhteisiin. Nainen kokee, ettei ansaitse miehensä rakkautta: ”Mies oli kiintynyt, mutta väärin perustein” (KT, 38—39). Kristevan (1998, 25) mukaan melankoliasta kärsivä ei voi korvata menetettyä kohdetta eroottisella objektilla. Masentunut voi paeta osattomuuden tunnetta joko toistuviin lemmenseikkailuihin tai mykkään yksinäisyyteen. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö seikkailee nuorena, ja aikuisena hän ei luota aluksi miehensä rakkauteen. Päähenkilö kaipaa rakkautta kipeästi mutta sulkeutuu rakkaudelta ja rakastavilta sanoilta.

Greta on ”aina rakastunut” mutta säilyttää miehet käytöksellään. Hän jahtaa miehiä ja kokee rakkauden sodankäyntinä vaikka on oikeasti itse hyvin peloissaan. Greta pukeutuu sotilasasuun piilottaakseen pelokkuutensa. Kertojan mukaan miehet huomaavat Gretan juuri silloin, kun tämä luulee suojanneensa itsensä huomiolta. Kun Greta etsii itse aktiivisesti rakkautta, hän karkottaa kohtuuttomuudellaan miehet luotaan. Greta etsii rakastetusta pelastajaa, mikä pelottaa miehiä. (KT, 16). Mitä vastaan Greta sitten sotii? Miksi sodankäynti on päähenkilölle rakkauden metafora? Kuten sodassa, rakkaudessa on päähenkilön kokemuksessa kyse elämästä ja kuolemasta. Kristevan (1987, 4) mukaan rakkaus on vaarallista. Rakastunut altistaa itsensä toiselle ja toiseksi tulemiselle. Rakastettuun voi jopa hukata itsensä. Kristeva (1987, 6) vertaa rakastuneen ruumiin oireita– värisevää ääntä, kuivaa kurkkua, tuikkivia silmiä, punastunutta tai kalvennutta ihoa ja jyskyttävää sydäntä– pelon oireisiin. Kuten Kristeva sanoo, rakastunutta vetää eri suuntiin sekä pelko että halu yrittää itsen rajat.

Greta kokee rakkauden niin tärkeänä minuudelleen, että uskoo jokaisen rakastetun pelastavan hänet rakkaudettomuuden tilasta. Niinpä hän rakastaa ripustautuvasti tai yrittää vaihtoehtoisesti suojata itsensä rakkauden herättämiltä uhkaavilta tunteilta. Lapsuudessa koetut menetykset ovat tehneet rakkaudesta niin vaarallisen siteen, että päähenkilön on suojauduttava siltä. Hän rakastaa aluksi sotimalla, koska ei uskalla odottaa, että rakastettu saapuisi omalla ajallaan hänen luokseen. Halunsa ohella Greta

vaikuttaa pelkäävän rakkautta ja sitä, mitä se tuo mukanaan. Hänen varhaisimpien rakastavien tunteidensa ollut tumma mies on kuollut nuorena (KT, 100) ja jättänyt Gretan yksin rakastavien tunteidensa kanssa, joten voisi ajatella, että Greta pelkää tulevansa rakastettujensa hylkäämäksi vastakin.

Vaikeus rakastaa yhdistää päähenkilön Jeanne d’Arciin, jonka legendaariseen hahmoon⁸ hän samastuu (KT, 98). Friedrich von Schillerin (1875, 134) näytelmässä Ranskan kuninkaan rakastajatar kehottaa Jeannea riisumaan rautapaidan ja nauttimaan rakkaudesta: ”Rakkaus Ei rautapaidan alle päästä voi”.

Gretan ihastus yliopiston tupakkahuoneen mieheen on oireellinen ilmentäessään hänen kypsytöntä tapaansa rakastaa. Gretaa ärsyttää, ettei mies huomaa häntä. Greta vakoilee miestä ravintolassa ja seuraa tätä salaa tämän asunnolle. Mies sanoo Gretaa lapsikullaksi ja osoittaa näin pitävänsä häntä lapsellisena. Greta kauhistuu aikuista tyyneyttä ja isällistä taputusta, joiden avulla mies torjuu hänet. Greta päättää omistautua Edithille, koska miehen kanssa ei syntynyt suhdetta. (KT; 63—67, 69—71.) Gretan kokemus tupakkahuoneen miehen isällisyydestä viittaa siihen, että Gretan mielessä miehen torjunta yhdistyy lapsuudenaikaisiin hylkäämisen kokemuksiin. Toisen kumppanin kanssa Greta kokee kuitenkin rakkauden, jonka ansiosta hän tahtoo unohtaa hylkäämisten aiheuttaman surun. Epäilyksen ja kaipuun ohittava rakkaus tuntuu päähenkilöstä ihmeelliseltä: se on jotain, ”mitä ei koskaan pitänyt tapahtua”. Rakastuminen on muuttanut Gretaa. Seikkailemisen sijaan hän tahtoo sitoutua. (KT, 102—103.)

Onni ei kuitenkaan jatku. Greta ihmettelee, miksi rakastettu suuttuu hänen käytöksestään niin että lähtee pois. (KT, 102—103.) Greta tuntee tilanteen tuttuuden, ja kaipauskin tuntuu kaikesta huolimatta turvalliselta. Rakastetun lähtö muistuttaa häntä aiemmista hylkäämisistä. ”Kaipuussaan Greta silti aavisti olevansa turvassa, ja keskellä itkuaan, siinäkin hän esitti vain omaa itseään” (KT, 104). Greta tunnistaa itkunsa, tunteensa ilmauksen performatiivisen luonteen. Greta saa lohtua omasta surustaan ja palaamisesta hänelle tuttuun tapaan rakastaa: hän odottaa (KT, 106). Rakkauden odottaminen yhdistää tytön, Gretan ja naisen identiteettejä. Päähenkilön toivo

⁸ Käytän tulkinnassani Friedrich von Schillerin näytelmän suomennosta Orleans’in neitsyt (1875).

rakkaudesta ei häviä, vaikka rakastavassa suhteessa oleminen on hänelle hyvin vaikeaa. (KT, 115.) Ennen aikuisuudessa tapahtuvaa muutosta päähenkilö kokee, että hänen on varmuuden vuoksi parasta vain odottaa, että asiat muuttuvat parempaan suuntaan (KT, 26). Hän odottaa aikuisenakin passiivisena kuin lapsi, jolla ei keinoja ottaa vastuullista ja aktiivista roolia psyykkisen työn tekemisessä. Hän odottaa ratkaisun tai pelastuksen tulevan ulkopuolelta. Mutta lopulta nainen omaksuu aktiivisen roolin ja kohtaa pelkäämänsä tunteet. Hän työstää hylkäämisen kokemuksia, jotta uskaltaisi rakastaa.

Greta saa anteeksi rakkaaltaan mutta aiheuttaa käytöksellään suhteen päättymisen. Greta kokee saaneensa aikaan kaaoksen: hän juo liikaa punaviiniä, säntää pois juhlista ja satuttaa itsensä. Vaikka Greta aikoo käyttäytyä kunnolla, hän ei pysty siihen. (KT, 108—109.) ”Greta ajatteli, ettei osannut hillitä haluaan tuhota, että jo Edithin kanssa kulkiessaan he olivat aina hajoittaneet [sic] kaiken. Mukava ilta ei ollut pysynyt kasassa, ihmiset olivat kaikonneet heidän lähettyviltään kauemmas ja syyttäneet heitä siitä, että he veivät merkityksen asioilta, että lehmästä tuli hevonen eikä mikään saanut jäädä rauhaan.” (KT, 109.) Greta päättää pystyä rakastamaan ja olemaan kunnolla, mutta rakastettu jättää hänet. Rakastettu lähtee suhteesta kertomatta siitä sanoin Gretalle. Greta kokee kodin, itsensä ja rakastetun mykäksi. (KT, 110—111.) Tunteiden ilmaisemiseen ei riitä sanoja tai niistä on kadonnut merkitys. Rakastetun lähtö kotoa ei jätä sijaa neuvottelulle. Hylkäys on konkreettisuudessaan ehdoton. Greta harmittelee tiettyä pinnallisuutta, joka seuraa sanattomuudesta: ”He olivat nuoria ja kauniita eivätkä he saaneet sanaakaan ulos suustaan” (KT, 111). Ilo nuoruudesta ja kauneudesta ei korvaa kielen avulla tapahtuvaa vuorovaikutusta, joka sitoo rakastavaiset toisiinsa.

Eikö Greta koe ansaitsevansa rakkautta ja käyttäytyy sen tähden tuhoavasti? Hän antaa rakastetulle aiheen hylätä hänet. Gretaa odottaa suhteen päättyessä masokistinen nautinto: hän on taas yksin surunsa kanssa. Ero rakastetusta muuttaa päähenkilöä niin paljon, että Gretan identiteetti hajoaa. Greta ei voi enää performoida itseään samoin kuin ennen eroa. Gretan minuudessa tapahtuva muodonmuutos muistuttaa Orleansin neitsyen legendassa kuvattua voimien menetystä rakastumisen jälkeen⁹. Jeanne d’Arcin neitsyen voima katoaa hänen rakastuttuaan (von Schiller 1875, 124—133). Kristeva (1998, 79) huomauttaa melankolisen subjektin heikkoudesta: uusi menetys romahduttaa

⁹ Kiitän Leena Kirstinää tästä huomiosta.

helposti masentuneen rakentamat suojamuurit. Gretan ero rakastetusta muistuttaa häntä aiemmasta menetyksestä ja rikkoo tunteen omasta kaikkivoipaisuudesta.

Varhainen kokemus rakkauden menettämisestä on saanut päähenkilön omaksumaan yksin jäävän ja hylättävän subjektin roolin. Hän ei tahdo uskoa, että joku voi rakastaa häntä ja olla hylkäämättä. ”Nainen oli onnistunut huijaamaan miestä alun yli, kohti kiintymystä, jota ei koskaan olisi pitänyt syntyä” (KT, 38). Kuten nuorena (ks. KT, 15), päähenkilö kokee aikuisuudessaankin huijaavansa muita. Naisen hylkäämisen pelko ilmenee miehen kanssa käydyn riidan kuvauksessa (KT, 92) ja naisen pelossa siitä, että hän on liian hankala miehen rakastaa (KT, 39—40):

Sillä nainen oli mahdoton ja tiesi itse sen parhaiten. Hänen kanssaan ei kukaan voinut elää menettämättä järkeään, ja jokainen vähänkin järkevä mies lähtisi hänen luotaan ennen kuin elämästä tulisi täysi helvetti. [--] Nainen ymmärsi nyt olleensa järkeä vailla, koska oli kuvitellut voivansa paljastaa itsensä rakkauden edessä. Hän oli paljastanut kaiken, turvonneet kasvonsa itkun jälkeen ja käsivartensa, johon hänen oli toisinaan pakko upottaa hampaansa että tuntisi olevansa vielä hengissä. (KT, 39—40.)

Riidan aikana nainen taantuu pelkäämään miestä kuin lapsi: hänen mielikuvissaan mies on pelottava ja todellista suurikokoisempi (KT, 92). Lukijan mielessä naisen kokemukset vertautuvat tytön kokemukseen omasta kelvottomuudesta ison kanssa käydyn riidan yhteydessä:

Hän huutaa, ja iso huutaa, pitäisikö sinun perkeleen antaa vain mennä, sillä perkele hän on, kukaan ei voi kestää hänen rääkynäänsä ja haisevia jalkojaan. [--] Hänet kannetaan saunaan istumaan ja rauhoittumaan. Se on hänelle aivan oikein, sillä hänen kanssaan ei voi tulla toimeen. Saunassa hän jatkaa lauteella istuen eläimellistä parkunaansa ja takoo itseään nyrkeillä päähän ja puree itseään käsivarteen niin että siihen jää hampaiden jäljet. (KT, 84.)

Riidan jälkeen nainen kokee tulleen hylätyksi ja suojautuu tunteelta aikeella lähteä itse suhteesta. Mies on pahoillaan riidasta, ja naisen pelot hylkäämisestä vaikuttavat turhilta. Nainen muistelee aikaisempaa kertaa, jolloin luuli miehen hylkäävän hänet. Mies ei kuitenkaan hylkää. (KT, 92—93.)

Päähenkilön kyky rakastaa muuttuu ratkaisevasti hänen pohtiessaan suhdetta äitiinsä. Nainen haluaa soittaa äidilleen, mutta päätyy soittamisen sijaan tekemään eroa tästä. Nainen pohtii: ”miksi silloin kun haluaa rakastaa on pakko vihata?” (KT, 120—121.) Hän tahtois sulkeistaa vihan tunteen rakastavan suhteen ulkopuolelle. Kristevan (1998, 23) mukaan melankolisen subjektin on vaikea käsitellä toista kohtaan tunteensa

vihaa muuten kuin kääntämällä tunteen itseään vastaan. Nainen myöntää, että rakastettua täytyy myös vihata. Melankolinen vihan kohdistaminen itseen antaa sijaa aidommalle tuntemiselle, jossa minä antaa itselleen luvan erilaisiin tunteisiin. ”Vieras kysymys nousi muiden sanojen mukana kevätaamuun, se nousi naisen sisältä, eikä nainen voinut kävellä puhelimen luo. Miksi, kuului kysymys, miksi hänen on hylättävä se jota hän eniten rakastaa?” (KT, 121.)

Kristevan (1998, 39) mukaan äidin hylkääminen on subjektiksi kasvamisen alkuehto, mutta ero tulee voida korvata toisilla kohteilla. Näin ollen ero äidistä ja halu korvata menetys saavat subjektin suuntautumaan kohti eroottisia kohteita tai ylevöittämään halunsa kulttuuriseen tuotantoon. ”Kevätaamuun kätkeytyi jokin toinen, vieras, sen väri oli musta, eikä se kuulunut millään tavalla kuvaan. Se toi naiselle tiedon siitä, että hän oli yksin ja raskaasti kuin pahanilmanlintu suunnistamassa pois kevään maasta.” (KT, 121.) Nainen kokee äitinsä edustavan vaaleanvihreää kevättä, jota hän ei voi sietää. Itsensä hän kuvittelee mustaksi ja raskaaksi pahanilmanlinnuksi. Päähenkilön kokemuksessa itsestään on luopumisen tunnelmaa: hän ei voi nauttia ihanasta keväästä vaan kääntyy siitä pois. Nainen työstää äidistä eroamisen tuskaa aikuisena. Vaikka naisen suru on lohdutonta, sen läpikäyminen johtaa minän kannalta myönteiseen tulokseen.

3.2 Karkotus lapsuuden paratiisista. Isän kaipuu ja oidipaalifantasia

Päähenkilön lapsuudessa isoisä astuu kasvattajana isän paikalle. Ison kanssa vietetyt hetket ovat tyttölle tärkeitä. Iso hemmottelee tyttöä makealla ja ottaa hänet töihin mukaan. Aikuisena päähenkilö muistelee lapsuuden kesiä, jolloin hän juoksi nurmikolla ison suihkuttaman vesisuihkun läpi. Leikistä nauttivat sekä tyttö että isoisä. Ison seurassa tyttö koettelee rajoja. Hän karkaa isolta, joutuu rangaistukseksi saunaan, riehuu siellä, rauhoittuu ja unohtaa lopulta vihansa. (KT; 58—59, 67—69, 82—84, 117—118.)

Päähenkilö kaipaa isän rakkautta nuoruudessaan, mutta ei enää saa yhteyttä oikeaan isäänsä. Hän on menettänyt isänsä, sillä isän ei kerrota olevan läsnä päähenkilön nuoruudessa ja aikuisuudessa. Äiti sen sijaan osallistuu päähenkilön elämään myös lapsuuden päätyttyä, vaikka päähenkilön ei kerrota tapaavan äitiään kasvokkain. (KT; 81—82, 120—123.) Päähenkilö muistelee isää ja kaipaa hänen rakkauttaan, mutta isä

on hänelle olemassa enää vain mielikuvissa. Onko tässä poissaolossa syy siihen, että nuoren päähenkilön mielestä vanhojen miesten huomio tuntuu parhaimmalta ja että hän päättää ”iskeä itselleen vanhemmat” (KT; 20—23, 34—35)? Greta ja hänen ystävänsä Edith iskevät ravintolasta itselleen vanhemmat, koska sopivia miehiä ei ole tarjolla.

Kohtaus tuntuu leikittelevän oidipaalikompleksin idealla ja houkuttelee psykoanalyttista teoriaa hyödyntävään tulkintaan. Kristevan (1993, 66) mukaan fiktio representoi ”oidipalisoinnin kautta torjutuksi tulleen aineksen”. Kristeva (1993, 73) referoi Georges Bataillea, jonka mukaan subjekti voi vastustaa seksuaalisuuteen liittyviä kieltoja kielen avulla. Puheen moninaisuuden avulla on mahdollista osoittaa, kuinka ylittää kieltoja, mutta samalla subjekti jää kielen sisälle ja näin ollen kielto edelleen voimaan. Greta ja Edith käyttävät kielen moninaisuutta hyväkseen päättäessään ”iskeä itselleen vanhemmat”. He kapinoivat inestikieltoa vastaan kielen avulla, mutta todellisuudessa eivät sekoita vanhemmiksi kutsumiaan henkilöitä seksikumppaneihin. Tässä sekoittuu kaksi diskurssia— parinhaun ja vanhempi—lapsi-suhteen diskurssit. Greta haluaisi kieltää vanhempien vaikutuksen minuuteensa, mutta toisaalta hän kaipaava vanhempia niin, että yrittää etsiä itselleen sopivat vanhemmat, kuten kumppania etsitään. Hän koettaa korvata yhteyden omiin vanhempiinsa iskemällä itse valitsemansa vanhemmat.

Greta fantasioi vanhempien osoittamasta loputtomasta ihailusta. Hän kuvittelee voivansa ohjata tapahtumia haluamaansa suuntaan, mutta kaikkivoipuuskuvitelma romahtaa. Kun isketyt vanhemmat ovat vieneet Gretan ja Edithin kotiinsa, todellisuus rikkoo Gretan fantasiat. Lastenhuoneen sängyssä nukkuvatkin pariskunnan kymmenvuotiaat lapset, jotka ovat merkinä todellisuudesta. (KT, 20—23.) Kaksoiset muistuttavat keskenään samanikäisiä Gretaa ja Edithiä, mutta juuri ikä erottaa lapset nuorista naisista. Tytöt huomaavat, ettei vanhempia voi valita vapaasti: vanhempi—lapsi-suhde ei ole sellainen. Isketyt mies ja nainen ovat jo toisten lasten vanhempia.

Kun perheen äiti alkaa ehdotella levottomia, nuoret naiset perääntyvät ja lähtevät kotiin. Greta ja Edith eivät tahdo maata iskemiensä vanhempien kanssa: isän kalju kiiltää niin että Greta tuntee vihaa miestä kohtaan. Nainen, jonka Greta ja Edith soisivat pysyvän äidinroolissa, osoittaa suhtautuvansa tyttöihin seksuaalisesti. (KT, 22—23.) Tyttöille kyse on fantasiolla leikkittelystä, mutta äitihahmoksi valittu nainen haluaa toteuttaa oman seksuaalisen fantasiansa. Tällöin kuitenkin tulee ilmi, ettei identiteetti ja minän suhde

muihin voi olla täysin itse valittu. Performanssin ja otettujen asemien takana on laki (tässä inestikielto), joka estää lain sisäistänyttä minää tekemästä täysin omavaltaisia, sosiaalisesta piittaamattomia valintoja. Tämä laki toimii, koska Greta on sisäistänyt sen. Greta pyrkii ylittämään lain ja olemaan piittaamatta siitä, mutta huomaa sen suojaavan häntä. Greta ja Edith ottavat itselleen lapsen roolin, kun taas äitihahmo näkee Edithin aikuisena seksuaalisen halun kohteena.

Järkytys purkautuu Gretan itkuna seuraavana päivänä. ”Greta oli viaton ja vihasi itseään.” (KT, 24.) Karnevalistisen rajojen koettelemisen (ks. Bahtin 1995; 11, 33)¹⁰ ja immoralismia lähenevän käytöksen alla Greta kokee olevansa viattomin kaikista (KT, 23). Hän hakee vanhempien miesten huomiota ja joutuu huomiontarpeensa takia kiusallisiin tilanteisiin. Vaikka Greta inhoaa seksistisiä kommentteja ja vitsejä veistelevää vanhempaa miestä, hänen huomionsa tuntuu parhaalta. Greta ajattelee, että hänen pitäisi suuttua, kun miehen mielestä Gretan lailla pukeutuneen nuoren naisen ei tarvitsisi huolehtia latinan nominien taivutuksesta. Greta kokee itsensä tyhjäksi eikä osaa suuttua. (KT, 34—35.) Hän on hädissään siitä, osaako hän puolustaa itseään pahaa vastaan (KT, 88—89).

Pelko omasta puolustuskyvyttömyydestä tulee esiin myös usein toistuvassa motiivissa, jossa päähenkilö kuvittelee suojanneensa sisimpänsä haarniskalla. Kristevan (1998, 70) mukaan masentunut ei ole ”sisäistänyt puolustuskilpeään.” Koska masentuneen puheen ja tunteiden välillä ei ole riittävää yhteyttä, masentuneen on vaikea suojata itseään sanojen avulla. Haarniska-motiiviin kiteytyy päähenkilön melankolinen tragedia: minän suojaan ei voi luottaa. Haarniska on rinnasteinen minän suojakerroksille, kuten torjunnalle ja kieltämiselle. Päähenkilö kieltäytyy hyväksymästä lapsena kokemaansa rakkaan ihmisen menetystä ja alkaa torjua vaikeaksi kokemiaan tunteita ja niiden sanallista ilmaisemista. Tytölle rakas tumma mies kuolee, ja tyttö jää vaille miehen rakkautta. Mies näki tytön ainutlaatuisen kauneuden ja kertoi siitä hänelle:

Nainen ymmärsi nyt, että se on totta, kuvan suuri mies suojelee tyttöä ja kutsuu tätä pihamaan kauneimmaksi kukaksi. Muut nauravat pystytukkaa, mutta suuri mies näkee millainen kukka hän oikeasti on! [--] Syksyllä tumma mies on poissa. Tyttö nielee kyöneleensä, kyöneleet kuuluvat toisille, miehen sanotaan

¹⁰ Tarkastelen Gretan karnevalistisuutta luvussa 4.

menneen taivaaseen, sen hän kirjaa päiväkirjaansa ennen kuin on aika sulkea kannet, muuta ei sanota. (KT, 100.)

Näin ollen päähenkilö menettää minuutensa vahvistumisen kannalta merkittävän ihmisen. Päiväkirjan kansien sulkeminen taas viittaa siihen, että päähenkilön on vaikea sanallistaa tunteitaan menetysten jälkeen.

Tyttö suojautuu surulta käyttäytymällä viileästi ja välttämällä tunteiden ilmaisemista: ”Enää hän ei juokse syliin, eikä hän koskaan käy tumman miehen haudalla, hän käyttäytyy aika viileästi eikä antaudu tunnekuohujen valtaan [--]” (KT, 100—101). Viileästä tyylistä tulee päähenkilölle tärkeä, sillä sen avulla hän voi esittää itselleen ja muille pärjäävänsä hyvin: ”Itse asiassa viileys on aika tyylikästä ja tyttö on alkanut antaa arvoa tyyllille, se tarkoittaa etteivät pikkuasiat hetkauta suuntaan tai toiseen” (KT, 101). Tyttö halveksuu jopa aikuisten tunteenilmaisuja: ”[--] jos iso hermostuu, hyydytetään katsetta vielä aavistuksen kylmemmäksi, nenää hieman koholle, miten typerää heittäytyä tunteiden valtaan!” (KT, 101). Tunteiden torjunnasta tulee päähenkilölle tärkeä defenssi menetystä kohtaan.

Aikuisena päähenkilö haluaa kohdata menetyksensä sen kieltämisen sijaan. Nainen kokee sisällään olevan haavoittumattoman kohdan, jonka suoja on avattava. (KT, 97—98.) Tämä viittaa tiedostamattomaan torjuttuun osaan itsestä, johon naisen on saatava yhteys. ”Sillä se on totta, nainen tunsi ehjän teräksenharmaan kohdan. Hän on haarniskaansa kantava Jeanne d’Arc, syntynyt vuonna 1412 ja kuollut yhdeksäntoistavuotiaana Orléansin neitsyenä.” (KT, 98.) Samastumisessa Jeanne d’Arciin ilmenee minän toistuva tapa hahmottaa itsensä soturina, joka suojaa omaa haavoittuvuuttaan.

Nainen muistelee valokuvaa, jossa isokokoinen tumma mies suojelee tyttöä kameran paljastavalta katseelta. Freudilainen lipsahdus paljastaa päähenkilön kokeman uhkan hänen ajatellessaan valokuvan herättämää lapsuudenmuistoa: hän käyttää kameran laukaisimesta ensin sanaa liipaisin. Tämä oireellinen lipsahdus viittaa siihen, kuinka tyttö on kokenut kameran uhkaavaksi kuin ase. Mutta tumman miehen käsi suojaa tytön selkää sydämen kohdalta. Ennen kuin mies kuolee, tyttö on saanut olla aikuisen miehen suojeleuksessa. Nainen ajattelee, että miehen käden alla on hänen haarniskalla suojattu osansa. Hän muistelee Leonard Cohenin laulua Joan of Arcista: *“and the flames they followed Joan of Arc as she came riding through the dark...she said I’m tired of the*

war, I want the kind of job I had before, a wedding dress or something white...” (KT, 98. Kursivointi Tapolan.) Romaaniin on valittu sanoituksesta sellaiset kohdat, joissa Jeanne d’Arc, eli englanninkielisessä sanoituksessa Joan of Arc, valittaa väsymystään sotaan ja tahtoo ”entisen kaltaisen työn, morsiuspuvun tai jotakin valkoista” yllään. Tämä viittaa siihen, että nainen on väsynyt taisteluun ja haarniskan pitämiseen yllään. Lukija voi yhdistää laulun sanat osaksi päähenkilön tarinaa. Tällöin sanoitus tulkitaan vasten päähenkilön toivetta luopua sisintään suojaavasta haarniskasta (KT, 97—98).

Nainen tietää, ettei hän voi ennakoida sitä, mitä hänen sisimmästään paljastuu (KT, 99). Omien kätköjen ja tietoiselta mieleltä suojattujen paikkojen kohtaaminen vaati rohkeutta ylittää pelot. Nainen on kätkenyt muun ohessa myös oman voimansa, jota hän pitää kammottavana. Päähenkilö on suojellut vihaa, pelkoa ja varhain kuolleeseen rakkaaseen kohdistunutta kaipausta. (KT, 99—100.) Kristevan (1998, 78—79) mukaan masentunut säilöö tunteensa ”psykykkiseen sisimpäänsä”, joka on äärimmäisen surullinen ja luoksepääsemätön.

Romaanissa toistuva haarniska-motiivi kuvaa ulkoisen kautta minän sisätilaa. Haarniska, miekka, soturi-Jeanne ja Gretan sotisopa ovat metonymisessa suhteessa toisiinsa. Lapsena puettu haarniska toimii suojana minän ja ulkomaailman välillä. Romaanin lopussa päähenkilö muistelee kohtausta, jossa isän hymy tuntuu lävistävän tytön leikkihaarniskan (KT, 129—130). Kohtauksen subtekstit, Raamatun paratiisi- ja syntiinlankeemusmyytti sekä Jeanne d’Arcin legenda, ilmentävät isän ja tyttären suhteen ambivalenssia. Yhtäältä on kyse karkotuksesta lapsenomaisesta paratiisiin tilasta. Tyttö syö marjoja ja hedelmiä suoraan pensaista ja puista, kuten paratiisin ihmiset Raamatun (1. Moos. 2—3) mukaan. Herttainen luontoidylli rikkoutuu tytön syyllisyydentunteeseen. Tyttö on kuin itse teosta kiinni jäävä Eeva: ”suu täynnä kirpeää omenaa kun isä tuli nurmikon poikki luokseni” (KT, 129). Tyttö kokee säikäyttävänsä isän heilutellessaan leikkimiekkää. Päähenkilö ei tiedä aikuisenakaan, mikä säikäytti isän. Tytön miekka symboloi syntiin viettelevää käärmettä. Mikä on synti, jota isä säikähtää? Sen enempää päähenkilö kuin lukijakaan eivät saa tietää sitä täsmälleen. Olennaista on, että tyttö kokee säikäyttäneensä isän. Miekan heiluttelu, kyky puolustaa itseä, on merkki lapsuuden viattomuuden menettämisestä.

Psykologisesta näkökulmasta sekä Raamatun syntiinlankeemusmyytissä että *Kalpeiden tyttöjen* kohtauksessa ihmisen saavuttamat uudet kyvyt eivät ole ainoastaan

kadotukseksi eivätkä siunaukseksi. Kyse on minäksi tulemisen väistämättömyydestä, joka erottaa viattomasta vastuuttomuuden tilasta. Syntiinlankeemusmyytissä (1. Moos. 3: 1—6) käärme houkuttelee naista syömään Hyvän ja pahan tiedon puusta lupauksella siitä, että hedelmää syövä tulee Jumalan kaltaiseksi. Ehkä isä säikähtää tytön hurjaa leikkiä miekalla ja näkee siinä lapsensa kasvun itsestään huolehtivaksi minäksi. Tyttö opettelee minän rajaamista ympäristöstä leikin avulla. Hän pukeutuu veljiltä lainattuun leikkihaarniskaan ja puolustaa itseään miekalla. Haarniskan pitäminen ja miekan käyttäminen yhdistävät kohtauksen myös Jeanne d’Arcin legendaan. Jeanne d’Arc rikkoi sotimalla naiselle soveliaaksi katsottua roolia (von Schiller 1875, 13,17). Tyttö puolestaan poikkeaa sukupuolinormeista, koska hoivaleikkien sijasta hän leikkii soturia ja pitää kädessään miekkaa, fallista symbolia. Yhtä kaikki, kyse on syntiinlankeemuksesta: sekä Eeva että Jeanne tekevät syntiä ja rikkovat isäänsä vastaan. Jeanne kokee saaneensa Jumalalta käskyn puolustaa Ranskaa sodassa ja pysyä ilman miehen rakkautta (von Schiller 1875, 22, 55—56). Hän pettää rakastamalla sekä Taivaallisen että maallisen isänsä luottamuksen. Jeannen isä ei hyväksy tyttärensä seksuaalista halua, vaan pitää sitä Jeannen itsensä tavoin merkinä epäpuhtaudesta ja Jumalan hylkäämisestä. Jeanne haavoittuu rakastuttuaan viholliseen, joka hänen olisi pitänyt surmata. Näin haavoittumattomasta neitsyestä tulee rakastumisen myötä haavoittuvainen. (Von Schiller 1875, 124—133, 146—147, 154—157.)

Myös *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilölle rakkaus on haavoittavaa, sillä juuri rakkauden menetys saa hänet haavoittumaan ja suojautumaan uusien rakkauksien aiheuttamilta haavoilta henkisen haarniskan alle. Nuori päähenkilö suunnittelee jopa nunnaksi ryhtymistä (KT, 44), mikä vertautuu Orleansin neitsyen siveellisyyyslupaukseen (von Schiller 1875, 22, 55—56). Jeanne d’Arc tuhoutuu marttyyrina. Hän saa hyvityksen kärsimyksistään marttyyrinasemansa ja taivaallisen rakkauden muodossa. Maallinen rakkaus sen sijaan ei ole häntä varten. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö ei tuhoudu eikä jää osattomaksi maallisesta rakkaudesta.

Syntiinlankeemuksen lisäksi kohtaus puutarhassa kuvaa isän rakkautta, hymyä, joka on niin kaivattu, että se osuu suoraan sydämeen. Muisto isän hymystä ja sen lävistävyydestä murtaa päähenkilön henkisen panssarin. Hän kertoo omalle miehelleen muistonsa tästä hymystä ja säikähdyksestä (KT, 129—130). Hän paljastaa sekä voimansa että haavoittuvuutensa rakkaalleen.

3.3 Kuolemaan päättyvän elämän pelko

Martin Heideggerin (2000, 310—312) mukaan jokapäiväisessä suhtautumisessaan kuolemaan ihminen myöntää kyllä kaikkien kuolevaisuuden, mutta kieltää samalla oman kuolemansa, ”olemisensa-kohti-kuolemaa”. Kristeva (1998, 16) hyödyntää Heideggerin ’huolen’ käsitettä kuvatessaan masentuneen lamaannusta. Melankoliassa ihminen ymmärtää olemisen mielettömyyden, ”olemisen-kohti-kuolemaa”. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö taistelee tätä kohtalokasta oivallusta vastaan: hän kokee irrationaalista kuolemanpelkoa, joka lamaannuttaa hänen toimintansa nyt-hetkessä. Päähenkilö projisoi kuolemanpelkonsa murhaajaan kohdistuvaan fobiaan, mutta todellisuudessa hän pelkää kuolemaan päättyvän elämisen mielettömyyttä.

Hän mietti tulevaa ullakkomatkaansa ja oli jo melkein varma siitä, että hänen elämänsä tulisi päättymään kymmenen minuutin kuluttua. Naisen mielessä käväisi kysymys mahdollisesta fobiasta, mutta loppujen lopuksi, ei, hän ei ollut foobinen, hän tiesi, että ullakot olivat murhaajien piilopaikkoja. (KT, 32—33.)

Päähenkilö ei aluksi tunnusta pelkonsa syitä itselleen, jolloin se naamioituu fobiaksi. Murhaaja edustaa päähenkilön pelkoa siitä, että hän lakkaisi olemasta. Pelon irrationaalisuus viittaa siihen, että pelko on osin tiedostamaton. Naisen fobia edustaa hänen torjumaansa pelkoa ei-olemista kohtaan.

Naisen kuolemanpelon ja hänen turvallisen arkipäiväiseltä vaikuttavien toimiensa välillä on omituinen ristiriita. Mikään tarinan nykyhetkessä ei selitä naisen fobiaa. Nainen kokee kamppailevansa henkensä edestä, mutta lukijasta hänen kotitöihinsä ei liity välitöntä hengenvaaraa:

Pyykki naruille, vauhdilla, nyt se varmasti hyökkää, se kuristaa hänet, hän osasi kuvitella sen kaiken valmiiksi mielessään, ja siinä, viimeinen pusero, äkkiä pois täältä! Jälleen kerran, ajatteli nainen, jälleen kerran hän oli selviytynyt hengissä. (KT, 33.)

Kuvaus naisesta valmistamassa herkullista salaattia (KT, 31—33) korostaa herttaisuudessaan hänen sisäisten pelkojensa kauheutta.

Illan kauhut olivat vasta edessä ja nainen oli äkkiä tarmokas, hän juoksi ruokakauppaan, ehti sisälle viisi minuuttia ennen sulkeutumista ja osti ainekset kevyeen ja terveelliseen illalliseen. Sitten hän kiirehti kotiin, mies tulisi varmasti työstään puolen tunnin sisällä, kaiken oli oltava valmiina, salaatti kauniisti rakennettuna soikealle vadille, tomaatit kuin kruunut ja persiljat iloisina tupsuina halkaistujen kurkunpalojen välissä! Hän selviytyisi, hän

rakens salaattia, tunki samalla vaivihkaa suuhunsa vanhoja leivänpaloja, joihin kuopautti voita suoraan paketista. (KT, 31.)

Kotityöt saavat uuden merkityksen, kun kerronta siirtyy kuvaamaan naisen kokemaa uhkaa. Erinomaisten aterioiden valmistaminen rakkaalle on päähenkilön keino paeta masentavaa rakkaudettomuutta.

”Nainen jäykistyi ajatellessaan ullakolla käyntiä, ullakot ja kellarit, ne olivat pahimpia” (KT, 32). Pelko rakennuksen harvoin käytetyissä kerroksissa vaanivaa murhaajaa kohtaan liittyy klassisen syvyyspsykologisen käsityksen mukaan uhkaan, jonka tiedostamaton aiheuttaa minälle. Hans Biedermannin (2002, s.v. talo) mukaan syvyyspsykologit katsovat talon edustavan symbolisesti ihmistä itseään. Talon jakaminen ullakkoon, asuinkerrokseen ja kellariin viittaa minään, joka on jakautunut tietoiseen ja tiedostamattomaan osaan. Pelätessään murhaajaa ullakolla nainen pelkää tietoisuutensa ulkopuolelle jäävää osaa minuudestaan.

Nainen pelkää murhaajaa niin, ettei saa nukuttua kunnolla (KT, 107). Kuitenkin hän oppii voittamaan pelkonsa. Hän pelkää kuolemanpelon lamaannuttavan itsensä. Hän haluaa pelastua, joten hän kohtaa pelkonsa ei-olemisesta tietoisesti fobioiden sijaan. (KT, 108, 115.) Nainen kohtaa pelkonsa tyhjän paperin äärellä. Hän alkaa muistella ja kirjoittaa saadakseen todisteen olemassaolostaan ja sitä, että hän on minä, joka voi myös itse vaikuttaa olemiseensa ja tulla siitä tietoiseksi. Hän voi antaa itse merkityksiä itselleen. Nainen saa lyhyeksi hetkeksi rohkeutta olla vahtimatta yöllä murhaajaa, eikä mitään pahaa tapahdu: ”Seuraavana yönä nainen käänsi murhaajalle minuutiksi selkänsä eikä se ennättänyt hyökätä” (KT, 111). Näin fobian kohtaaminen auttaa voittamaan sen.

4. Speaktaakkelimainen minä

Kirsi Saarikangas (1997, 112) esittelee minuuden muotoutumista psykoanalyttisessa teoriaperinteessä. Saarikankaan mukaan Freudin, Lacanin ja Kristevan teorioita yhdistää näkemys siitä, että minuus syntyy ruumiin ja mielen vuorovaikutuksessa. Ihminen rakentaa minuuttaan heijastamalla itsensä tilaan, jonka rajana on oma iho. Käsitys omasta ruumiista ei ole yhtenäinen, vaan minän täytyy työstää sitä eheämmäksi. Kristeva (1993, 203) painottaa minän rajaamisen tärkeyttä. Puhuvan subjektin on erottava itsensä ja oma ruumiinsa toisten minuuksista ja ruumista. ”Puhtaasti omaa” ruumista rajataan sulkemalla abjektoitua kohteita minän ulkopuolelle.

Kalpeiden tyttöjen päähenkilö rajaa nuorena itsensä ympäristöstä erityisen voimakkaasti ruumiinsa avulla. Butlerin (1990, 139) mukaan sukupuolittunut ruumis syntyy lihallisen tyylin avulla. Lihallinen tyyli toimii ruumiin rajana. Tyyli ei ole täysin yksilön itsensä määräämä, sillä historia vaikuttaa tyyliin. Gretalla tyylin historiallisuus ilmenee glamrockin ja elokuvien kohtalokkaiden naisten tyylien lainaamisena ja muunteluna. Päähenkilön minäperformanssiin kuuluu myös kielen avulla tapahtuva minän esittäminen. Greta rakentaa identiteettiään tekstuaalisten samastumisten kautta ja määrittää itseään lainaamalla sitaatteja esimerkiksi populaarikulttuurin teksteistä sekä kaunokirjallisuudesta.

4.1 Julkinen fantasia muuttuu yksityiseksi

Romaanin nimi viittaa Gretaan ja Edithiin sekä heidän minäkertomukseensa (KT, 15): ”He olivat keksineet tarinan, jonka nimi oli Kalpeat tytöt ja jonka pääosassa olivat he itse. He nauroivat, että tarinan sankarit kantoivat suurten tähtien nimiä, ehkä hekin siis olivat tähtiä, Garbo ja Piaf!” Uuden nimen valitseminen on puheakti, joka korostaa eron tekemistä vanhaan identiteettiin. Päähenkilöllä ja hänen ystävällään on tarve muokata identiteettiään voimakkaasti. Greta tekee eroa lapsuuden identiteettiin, jota voisi luonnehtia kiltin tytön identiteetiksi. Päähenkilö omaksuu lapsena kiltin tytön roolin, koska arvelee selviävänsä menetyksistään kiltteyden ja vaikeista asioista vaikenemisen avulla (KT; 50—51, 57, 78—79).

Greta ei ota minuuttaan annettuna, sosiaalisesti määräytyneenä, vaan hän tahtoo keksiä itse paremman. Tytöt kokevat itsensä tarinan henkilöinä ja päättävät nimetä itsensä

Greta Garbon ja Edith Piafin mukaan. He tahtovat siirtää osan sankarien loistosta itselleen nimeämisen avulla. Kalpeat tytöt tahtovat olla oman elämänsä sankarillisia päähenkilöitä. Nimien lainaaminen filmitähdeltä ja laulajattarelta tuo tyttöjen identiteettiin fiktiivisen lisän. Kalpeat tytöt eivät ota itseään aivan todesta, vaan suhtautuvat itseensä ja elämään narratiivisesti: ”Tentit eivät tuntuneet todellisilta” (KT, 15). Greta ja Edith kokevat huijaavansa saadessaan tenteistä parhaita arvosanoja. Omasta mielestään he voisivat viihdyttää ihmisiä pelkästään esittämällä itseään: ”Viimeksi he olivat päättäneet ryhtyä viihdealalle, mitä muuta he oikeastaan voisivatkaan, he olivat suunnitelleet esittävänsä pelkistettyä omaa itseään, puhuvansa mitä ikinä päähän pälkähtäisi. Kuten aina muutonkin, he olivat todenneet.” (KT, 42.)

Pseudonyymien käyttö, minän esittäminen ja huijarina esiintyminen luovat vaikutelman siitä, että Gretan identiteetti on osittain huijausta, teatteria ja illuusiota. Lukija saa tietää, että Gretan identiteetti on suurelta osin lainattua, keksittyä ja esitettyä. Gretan ja Edithin ystävyys muistuttaa Edith Piafin ja tämän ystävän Momonen suhdetta: elämäkerturi Monique Langen (1981, 26) mukaan Piaf eli nuoruusvuotensa Pariisin kadulla esittäen lauluja ohikulkijoille, joilta Momone keräsi rahaa. Kalpeiden tyttöjen esiintymishalu vahvistaa kytköstä heidän ja heidän idoliensa identiteettien välillä. Lisäksi Greta nukkuu välillä ulkona, kuten Edithin ja hänen esikuvansa Piaf: ”Hän pystyi välttämään unta monta yötä ja avaamaan käsivoimillaan oven ratapihalla seisovasta junasta, jonka vaununpenkille hän sitten perusti öisen kotinsa” (KT, 17). Edith puolestaan nukkuu yhtä vähän kuten valvomisestaan kuuluisa Piaf (Lange 1981, 155): ”Öisin Edith valvoi [--]” (KT, 28). ”Edithillä oli nykyään paljon aikaa ajatella asioita ja kirjata niitä ylös, sillä hän ei enää nukkunut tuntiakaan öisin” (KT, 44). Ystävänsä lailla Greta valvoo toisten mielestä liikaa: ”Muut sanoivat, että heillä oli väsymyspsykoosi” (KT, 71).

Performatiivisuutta korostava minuuden representaatio antaa ymmärtää, että subjektin on mahdollista asettua sosiaaliseen järjestelmään useilla eri tavoilla. Gretan hahmo kiinnittää lukijan huomiota naisena olemisen tapoihin. Sukupuolella ei Butlerin (1990, 25) mukaan ole luonnostaan määräytyvää olemusta, vaan subjektit tuottavat sukupuolta performatiivisen toiston kautta. Butlerin (1990, 145—149) mukaan käsitystä luonnollisesta identiteetistä voi horjuttaa toistamalla performatiiveja väärin, liioittelemalla niitä. Näin ollen Gretan teatraalisen performanssin voi tulkita poliittisesti. Gretan performanssi on kapinaa kiltin tytön roolia vastaan. Toisaalta Greta parodioi

siirtymää stereotyyppisten naisidentiteettien toiseen äärilaitaan. Greta polttaa savukkeita imukkeessa, kuten elokuvien femme fatalet, mutta itse savukkeet ovat pilailukaupasta (KT, 20). Normeja rikkovan kohtalokkaan naisen identiteetti tulee naurunalaiseksi, kun performanssiin kuuluva välineistö on epäautenttista. Kohtalokkaasta naisesta tulee koominen, mikä ilmentää epäsuoraa kritiikkiä tällaista naiskuvaa kohtaan.

Autenttisinta Gretan identiteetissä ovat hänen tunteensa, joita hän ilmaisee esimerkiksi päiväkirjoissaan. Tytöt vahvistavat ystävyttään ja minuuttaan lukemalla ja kirjoittamalla päiväkirjaa. Päiväkirjoihin kirjoitettu teksti tuntuu Gretasta ja Edithistä todelta: ”Upumatta, vakailta äänillään, kalpeat tytöt lukivat kirjojensa uusimmat merkinnät toisilleen ääneen ja aavistivat, että ne eivät olleet huijausta. Kukaan muu ei voinut kirjoja ymmärtää, ainoastaan tytöt itse.” (KT, 28.) Päiväkirjoihin kirjoitetut sanat toimivat todisteina ystävysten yhteisymmärryksestä. Ystävä toimii minän peilinä, jota ilman Greta ei tulisi toimeen: ”Edith ymmärtäisi kyllä, ymmärtäisi, ettei Greta voinut kuvitella elämää ilman peilikuvaansa” (KT, 44).

Sanojen lisäksi kalpeiden tyttöjen samanlainen lihallinen tyyli vahvistaa heidän identiteettiään:

Edith odotti häntä puistossa, he näkivät itsensä toistensa peiliaurinkolaseista, sanoivat päivää itselleen, kas tällainen olen minä, ja halusivat toisiaan. [--] Edithin hiukset olivat tänään siniset, ne kehystivät hohtavina hänen valkeat kasvonsa, Greta mietti miten Edith tekee sen, pystyy välttämään kaikki auringonsäteet ja näyttämään siltä kuin olisi kömpinyt ylös suoraan talviunilta. (KT, 72.)

Gretan identiteetti määrittyy voimakkaasti ystävän kautta ja päinvastoin. Hätkähdyttävä yhteensulautumisen vaikutelma syntyy kohdassa, jossa lukija ei voi tietää, tervehtivätkö kalpeat tytöt itseään toisen aurinkolasien pinnalla vai itseään ystävässä.

Kalpeiden tyttöjen päähenkilö lainaa ja muuntelee esimerkiksi myyttien, populaarikulttuurin ja kaunokirjallisten tekstien tyylejä. De Lauretisin mukaan populaarikulttuuri tarjoaa julkisia fantasioita, joita minä voi käyttää minuutensa käsikirjoituksina. Julkisen fantasian käsitteessä yhdistyvät freudilainen fantasian käsite ja Antonio Gramscin näkemys populaarikulttuurista arkiajattelun muovaajana. (Koivunen 2004, 20 & de Lauretis 2004, 261.) Käyttäessään glamrockin lihallista tyyliä Greta muokkaa julkisen fantasian yksityiseksi. Samaten populaarit laulujen sanoitukset, Orleansin neitsyen legenda ja kaunokirjalliset tekstit toimivat kulttuurisina ja

sosiaalisina malleina, joiden avulla päähenkilö työstää minuuttaan. Nämä kulttuuriset representaatiot kutsuvat osaltaan päähenkilöä sosiaaliseen järjestykseen (ks. de Lauretis 2004, 104).

Gretan performanssi on kapinaa menetystä ja kiltin tytön roolia kohtaan. Minuuden performanssissa läsnä oleva parodia luo Gretasta karnevalistisen hahmon. Kristeva (1993, 36) kuvaa Mihail Bahtinin käsitystä karnevalistisesta subjektista. Karnevaaliin osallistuminen korostaa yksilön sijasta anonyymia tekijyyttä. Karnevaaliin osallistuja on ikään kuin kahdessa paikassa yhtä aikaa. Hän on sekä näyttelijä että katsoja, leikkivä subjekti ja leikin objekti, sekä ihminen että naamio. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö on anonyymi; missään kerronnan vaiheessa lukijalle ei kerrota hänen oikeaa nimeään. Päähenkilöön viitataan yleisnimillä tyttö ja nainen sekä erisnimellä Greta, joka sekkin on julkisuuden henkilöltä lainattu taiteilijanimi. Greta on tehnyt identiteetistään esityksen ja itsestään leikin objektin. Samaten aikuinen nainen kuvaa koko minuuttaan käsittelevää tarinaansa leikiksi (KT, 130). Bahtinin (1995, 10) mukaan leikistä ja naurusta tulee karnevaaliin osallistujille toinen elämä.

Karnevalistinen diskurssi horjuttaa kieliopin ja semantiikan lakeja, mikä mahdollistaa sosiaalisten ja poliittisten vastaväitteiden esittämisen. Vallitsevat totuudet, hierarkkiset suhteet, normit ja kiellot kumotaan karnevaalin ajaksi. (Bahtin 1995; 11, 33.) Greta kapinoo sosiaalisia normeja vastaan, jotka määrittelevät subjektille mahdollisen ja mahdottoman rajat. Bahtinin (1995, 10—11) mukaan karnevaali liittyy aina luonnon, yhteiskunnan tai ihmiselon murroskohtiin. Nuoruuden ja aikuisuuden taitetta elävä Greta on siis tyypillinen karnevaalihenkilö. Greta ”ajatteli olevansa taikuri, jolle kaikki on mahdollista” (KT, 73). Greta ja Edith törmäävät normien asettamiin rajoituksiin, kun heidän karnevalistinen käytöksensä karkottaa ihmiset heidän luotaan: ”ihmiset olivat kaikonneet heidän lähettyviltään kauemmas ja syyttäneet heitä siitä, että he veivät merkityksen asioilta, että lehmästä tuli hevonen eikä mikään saanut jäädä rauhaan” (KT, 109). Tyttöjen kielen merkitysten horjuttaminen on ominaista karnevaalikielille. Vakaiden ja lopullisten merkitysten vastustaminen ja uudistavan, nurinkääntävän logiikan mukainen kieli ovat karnevalismia aidoimmillaan (Bahtin 1995, 12—13).

Kun muut ihmiset tuskastuvat tyttöjen käytökseen, he tuskastuvat merkitysten horjuttamiseen. Asioiden sosiaalisesti neuvotellut merkitykset ovat kanssakäymisen ehto. Tyttöjen karnevalistinen sovinnaisääntöjen rikkomisen herättää sekä ihailua että

ärtymystä (KT, 109—110). Jatkuva karnevalistinen tila käy kanssaihmistä sietämättömäksi. Bahtinin (1995, 10—11) mukaan karnevaali on nimenomaan tilapäistä poikkeamista normeista. Keskiajalla tosin oli narrin ja hölmön hahmot pysyvästi omaksuneita ihmisiä, jotka eivät näytelleet rooleja tai olleet höperöityneitä. Kalpeat tytöt muistuttavat tällaisia narrimaisia hahmoja, mutta tarinan miljöössä jatkuvaa narrina olemista ei suvaita.

Eräs kapinallisuuden muoto Gretan performanssissa on hänen tyyliinsä androgyynisyys, leikittely kulttuurisesti määriteltyjen heteroseksuaalisten tyylien välillä. Greta yhdistää tyyliinsä David Bowien inspiroimaa glamrockia, Jeanne d’Arcilta lainattua sotaisaa feminiinisyttä ja Greta Garbon kohtalokkaan naisen maneereja. Jokaista mainituista esikuvista yhdistää sukupuolihoodien koettelu. Lisäksi Greta ja Edith valitsevat samastumiskohteekseen muitakin gender-blender-ilmion edustajia: sekä Edith Piaf että laulaja Janis Joplin ovat biseksuaaleina tunnettuja populaarikulttuurin tähtiä (KT, 15, 72; Buckley 2002, 139—140).

Bowiesta väitöskirjan ja elämäkerran kirjoittaneen David Buckley (2002, 98—104) mukaan Bowie oli tärkeimpiä glamrockin luoja, joka rikkoi sukupuolistereotyyppioita meikkaamalla ja pukeutumalla androgyynisti. Bowien imago oli glamrockin aikakaudella 1970-luvulla erittäin rakennettu roolihahmojen nimiä myöten. Rocklaulaja verhosi minuutensa Thin White Duken, Aladdin Sanen ja Ziggy Stardustin hahmojen taakse, mutta on toisaalta kertonut samastuneensa vaarallisen voimakkaasti alter egoihinsa. (Buckley 2002, 141—147, 151, 174, 264—265.)

Bowien julkista hahmoa yhdistää päähenkilöön identiteetin monitulkintaisuus: androgyynisyys, salanimien käyttö ja hahmonvaihdokset (ks. Buckley 2002; 172—174, 178, 588—589). Bowien kappaleet ja roolihahmot sisältävät lukuisia viittauksia ristiinpukeutumiseen, homo- ja biseksuaalisuuteen. (Buckley 2002, 137—140). Erityisesti 1970-luvun lopussa osa Bowie-faneista jäljitteli Ziggy Stardust -hahmon ulkoasua. On huomattava, että sekä tytöt että pojat kopioivat Bowien seksuaalisesti moniselitteistä tyyliä. Androgyyniä ulkomuotoa tavoittelivat jäljittelijät sukupuoleen katsomatta. Ziggy-kloonien punkia ennakoivaan tyyliin kuului muun muassa piikikäs punaiseksi värjätty tukka ja sadomasokistiset asusteet (Buckley 2002, 331—332). Gretalla on punainen pystytukka ja sadomasokistiseen estetiikkaan viittaavat nahkahousut. Hänen kiinalainen aamutakkinsa on aasialaisuudessaan sukua Ziggyn

japanilaisille kabuki-asuille (KT, 8; Buckley 2002, 145—146). Greta käyttää toisessa silmässään vihreää piilolinssiä jäljitelläkseen Bowien silmien iiriksiä, joista vasen näyttää pupillin halvaantumisen vuoksi eri väriseltä kuin oikea. (KT, 8; Buckley 2002, 40.) Meikkaaminen on länsimaisessa kulttuurissa pitkälti naisille kuuluva tapa, mutta Greta ottaa ehostukseensa mallia myös mieheltä (KT, 8). Bowien räikeä ehostus oli lainattu kabuki-teatterista, jossa miehet esittävät myös naisten roolit (Buckley 2002, 146). Gretan kalpeaksi puuteroidut kasvot muistuttavat niin ikään Bowien kalpeita alter egoja (KT, 8, 15—16; Buckley 2002, 146). Nuori päähenkilö erottautuu ympäristöstä kohosteisen ulkoasunsa avulla. Bowien inspiroima nuorisotyyli on Gretalle keino erottautua myös edeltävistä sukupolvista. Greta jäljittelee naisena miehen (Bowie) androgyyniä tyyliä ja sotkee täten luonnollisen sukupuolisuuden logiikan.

Se, että päähenkilö käyttää androgyynistä tyyliä minuutensa performanssissa, viittaa sukupuolen neuvoteltavuuteen. Butlerin (1990, 33) mukaan sukupuoli tuotetaan performanssina, jossa toistuvat aktit luovat vaikutelman sukupuolen luonnollisuudesta. Gretan hahmo vastustaa luonnollista identiteettiä, jossa naisuus ilmenisi olemisena tekemisen sijasta. Greta meikkaa ja pukeutuu kalpeaksi tytöksi, mutta hänen feminiinisyytensä ei ole puhdas maskuliinisuuden vastakohta. Sotaiset asusteet tuovat hänen tyyliinsä maskuliinisenä pidetyn lisän. Sukupuolten lihallisten tyylien sekoittaminen kuuluu myös karnevalistiseen perinteeseen: karnevaalijuhlan osanottajat pukeutuivat usein vastakkaisen sukupuolen vaatteisiin (Bahtin 1995, 366). Toisaalta päähenkilö muistelee pukeutuneensa myös lapsena leikkihaarniskaan. (KT; 16, 129—132.) Tässä päähenkilö muistuttaa haarniskan ylleen pukevaa Jeanne d’Arcia. Myös Greta Garbo piti elämäkerran kirjoittajan Anna Taraban (1999, 46—47) mukaan miesten asuihin pukeutumisesta.

Greta ei meikkaa itseään perinteisen naiselliseksi, vaan kutsuu silmärajauksiaan vauhtiviivoiksi tai suojaviivoiksi (KT, 16). Näiden käytäntöjen kautta identiteetin performatiivisuus tulee esille. Piilolinssi, meikki ja vaatteet rajaavat ruumiin pinnan ja korostavat Gretan identiteetin keinotekoisuutta. Gretan ulkoisessa olemuksessa ristiriitaisilta tuntuvat elementit sovitetaan yhteen. Virginia Woolf, Toril Moi ja muut androgyynisyyttä kannattavat feministiteoreetikot ovat esittäneet, että androgynian avulla välttyään monopolisoimasta eri ominaisuuksia vain yhden sukupuolen edustajien

käyttöön. Tämä puolestaan voi vähentää ominaisuuksien eriarvoisuutta. (Woolf 2001, 128—136; Moi 1990, 30.)

Päähenkilön lihallinen tyyli ei ole pelkkää pintaa, vaan kuvaa myös minän sisätilaa. Greta mieltää habituksensa sotisovaksi ja kutsuu itseään soturiksi (KT, 16—18). Sovinnaissääntöjä vastaan kohdistuvan hyökkäyksen lisäksi Gretan tyyli on itsepuolustusta. Greta suojaa sisäistä pinnan avulla: ”Gretan pelokkuus oli tosiasia, jonka unohtamiseen hän tarvitsi monenlaisia apukeinoja. Sotilasvaatteet olivat yksi osa Gretan puolustusta, vihreä silmä yksi, ja repivä musiikki, kaikki se mikä oli mustaa, sitä hän tarvitsi ympärilleen.” (KT, 16.) Greta pitää mustaa suojavärinä, mutta yhdistää asuunsa myös vaaleanpunaista, joka on ”myönnytys arkuudelle” (KT, 9). Sotilasasu henkilökohtaisen tyylin metaforana saa päähenkilöllä kaksoismerkityksen: yhtäältä se suojaa ja toisaalta asettaa minän maalitauluksi. Haarniska on tarkoitettu Orleansin neitsyen suojaksi, mutta sen pukeminen saattaa hänet alttiiksi naiselle aivan uudenslaisille vaaroille. Sama koskee Gretan ulkoasua, joka ei ainoastaan kätke hänen haavoittuvuuttaan vaan altistaa provokatiivisuudessaan ympäristön huomiolle.

Gretan minuus uhkaa jäädä spektaakkelinomaisen performanssin jalkoihin. Gretaa itseään vaivaa keski-ikäisen miehen kommentti, joka ilmaisee miehen tulkinnan Gretan lihallisesta tyylistä. Mies kehottaa Gretaa olemaan huolehtimatta latinan verbintaivutuksesta, koska hänen mielestään Gretan näköisen naisen ei tarvitse välittää deklinaatioista:

Kun Greta valitti, ettei jaksanut muistaa deklinaatioita, lohdutti Leo, ettei nuoren naisen jolla on nahkahousut ja lila meikki tarvitsekaan muistaa nominien taivutuksia. Gretaa inhotti, mutta samalla hänelle tuli tyhjä tunne, jota hän ei kyennyt määrittelemään. Hän ei suuttunut, vaikka aivan varmasti siihen olisi ollut syytä, sen verran hänkin ymmärsi. (KT, 34.)

Greta hakee mieheltä huomiota, vaikka tämä tuntuu inhottavalta:

Pienen ja pyylevän Leon silmät pistivät tummina ja pikimusta öljytty tukka valahti otsalle kun Leo kääntyi katsomaan Gretaa. Leolla oli vaimo ja kuusi lasta ja nuori rakastajatar, joka odotti luennon jälkeen käytävällä. Greta inhosi Leoa ja asettui istumaan miehen viereen. (KT, 34.)

Greta saa Leolta kaipaamiaan katseita: ”Sitä paitsi Greta tarvitsi katseita ja niitä hän sai Leolta; sen parempi jos tuijotus tuli vanhemmalta mieheltä” (KT, 34). Isällistä emotionaalista tukea hän sen sijaan ei saa:

Kerran Greta oli syöksynyt tunnille vielä kun se oli ollut päällä. Hänen oli saatava kertoa Leolle, mitä hänen ruumiissaan tapahtui, olihan Leo kaikesta huolimatta lääkäri, vaikka Greta ei ikinä olisi antanut noiden sormien tutkia rauhasiaan tai mitään muutakaan kohtaa itsessään. Leo oli muuttunut nopeasti kärsimättömäksi ja sanonut, ettei Gretan kannattanut olla huolissaan joutavista asioista, olihan hänellä silmätkin eriväriset. (KT, 35.)

Paradoksaalisti Greta ei kestä saamiaan katseita. Hän kirjoittaa Edithille: ”Pakenin tupakkahuoneesta, sillä en kestä kasvoja, katalia hymyjä, arvostelevia katseita, ihmisiä jotka haluavat nylkeä minut ja mässäillä itsensä kylläisiksi” (KT, 27). Gretan ilmaisu tuo ilmi, kuinka toiset ihmiset ovat Gretan ruumiin pinnalle tunkeutuvine katseineen kuin kannibaaleja, hänen lihaansa syöviä toisia. Toiseutta koskeviin mielikuviin on eurooppalaisessa kulttuurissa liitetty ihmissyönti aiemminkin: löytöretkien tekijät kammoksuivat joidenkin Uuden maailman intiaanien kannibalismia ja liioittelivat sen yleisyyttä. Määrittelemällä alkuperäisasukkaat toisiaan syöviksi barbaareiksi kolonialistiset käytännöt, kuten orjuus, oli helpompi oikeuttaa. Samalla alkuperäisasukkaiden kohtaaminen sai eurooppalaiset tiedostumaan itsestään uudella tavalla. Katsetta on vaikea rajata vain yksisuuntaiseksi. Katsoessaan ja kuvatessaan alkuperäisasukkaita eurooppalaiset tulivat lujittaneeksi omaa, poikkeavaa identiteettiään. Vuorovaikutus erilaisten– islamilaisten, afrikkalaisten ja amerikkalaisten kansojen– kanssa aiheutti eurooppalaisissa tarpeen määritellä itsensä normiksi. Määrittely tehtiin nopeasti, koska vastavuoroisessa katseessa luonnollisesti molemmat osapuolet voivat nähdä toisensa poikkeavina ja mahdollisesti vääränlaisina. (Hall 1999; 95—96, 120—122.) Samankaltaisesta arvostelluksi tulemisen pelosta kärsii myös Greta.

Greta on itse muokannut lihallisen tyykinsä, mutta hän on tehnyt sen julkisten fantasioiden tarjoamien mallien avulla. Näin hän ei voi kontrolloida täysin tyykinsä saamaa vastaanottoa. Greta huolestuu mielikuvista, joita hänen kohtalokkaan naisen tyykinsä herättää joissakin miehissä. Peukalokyydin tarjonnut mies pyytää Gretaa painamaan kenkensä korolla miehen pikkusormea. Suostuttuaan toteuttamaan miehen pyynnön Greta alkaa pitää kenkiään liian teräväkärkinä. Hän ajattelee kenkiensä provosoineen miehen toimintaa. (KT, 94—95.) Kengät alkavat tuntua liian huomiota herättäviltä, koska Greta ymmärtää kenkiensä olevan miehelle fetissi. Mies antaa hänen kengilleen ja aktille seksuaalisen merkityksen. Greta sen sijaan tottelee miestä kuuliaisesti kuin lapsi vanhempaansa. Myöhemmin Gretaa alkaa kaduttaa, että hän yleensä suostui miehen pyyntöön (KT, 95).

Gretan speaktaakkelimaisessa minuuden performanssissa on samankaltaista traagisuutta, kuin hänen esikuvansa Greta Garbon hahmossa. Taraban (1999, 10) mukaan Garbo katui viimeisinä elinvuosinaan hintaa, jonka oli maksanut tähteydestään. Hänen itse rakentamansa legendan mukaisesti oli raskasta elää. Gretalle tarjoutuu lihallisen tyyliänsä ansiosta samankaltainen positio kuin de Lauretisin (2004, 104) mukaan naiselle valtavirtaelokuvassa: hän uhkaa jäädä itsensä representaatioksi autenttisen toimijuuden jäädessä vähemmälle¹¹. Greta on kyydin tarjonneelle miehelle speaktaakkelinomaisen fetissi eikä ymmärrä pelossaan ja hämmästyksessään kieltäytyä fetissiksi suostumisesta (KT, 95).

Greta on omaksunut minuuteensa aineksia elokuvien julkisista fantasioista aina nimeään myöten. *Kalpeat tytöt* tuo esiin speaktaakkelinomaisen naiseuden ongelmallisuuden, mutta tarjoaa myös representaation toimijuutta ja itsemäärittelyä kohti kehittyvästä minästä. Fetisistisen aktin jälkeen Greta väsyä itsensä esittämiseen (KT, 95–96). *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö muuttuu eikä jää itsestään kertomansa tarinan vangiksi. Päähenkilö ei enää elä *Kalpeat tytöt* -nimisen tarinan mukaisesti vaan kertoo aikuisena uuden tarinan itsestään.

Ennen muutostaan Greta kokee itsensä myyttisenä, arkipäivän sosiaalisen todellisuuden ylittävänä: ”Hänestä tuntui myyttiseltä. Usein Greta ajatteli olevansa jokin pyhä hahmo, joku jonka ei tarvinnut tehdä samoja asioita kuin kuolevaisten.” (KT, 17.) Myyttiseen hahmoon samastuminen suo minulle osan esikuvan loistosta ja kunniaa. Toisaalta myyttisyydestään fantasioiva Greta muistuttaa Jeanne d’Arcia, kun heidän hahmojaan tulkitsee vasten Kristevan (1992, 187) näkemystä outouden ja muukalaisuuden palvonnasta. Kristevan mukaan Freud muutti käsitystä aiemmin torjutusta outoudesta, sillä Freudin tiedostamattoman käsitteen mukana oudon ajateltiin olevan aina osa yksilön psyykettä. Outouden ei siis tarvinnut enää olla patologista tai kokonaan itsestä toisiin ihmisiin eristettyä. Outouden arvostamisen lisääntyminen oli Kristevan mielestä kytköksissä romanttiseen perinteeseen, ja sitä kautta siinä oli raamatullisia kaikuja. Jumala saattoi ilmoittaa itsensä Muukalaisessa. Tällaisena muukalaisena voi nähdä sukupuolirooleja oudosti rikkovan pyhimyksen Jeanne d’Arcin. Itsensä oudoksi kokeva

¹¹ De Lauretisin (2004, 104) mukaan toinen valtavirtaelokuvan naiselle tyypillinen identifikaatio on miehen peilinä toimiva ja omilta rajoiltaan epämääräinen kuvajainen.

Kalpeiden tyttöjen päähenkilö saa vieraudestaan myönteisemmän käsityksen, kun hän samastuu arvostamiinsa idoleihin.

Greta lohdutuu poikkeavuudesta kertovilla fantasioilla, joiden mukaan hän on tullut ulkoavaruudesta: ”Ajatus ihmiskuntaan kuulumisesta ei kuitenkaan tuntunut Gretasta kovin läheiseltä ja hän joutui usein lohduttamaan itseään kuvitelulla, jossa hän oli saapunut ulkoavaruudesta ja säteili fosforista valoa” (KT, 86). Avaruus-metafora yhdistää Gretan jälleen Bowieen, joka käytti runsaasti science fiction - ja avaruus-kuvastoa imagossaan sekä laulunsanoituksissaan (Buckley 2002, 88—89, 161). Muukalaisuudesta kertovat fantasiat tuovat mieleen myös sarjakuvien supersankarit, joiden subjektiivinen erityislaatu selittyy poikkeavalla alkuperällä.

Fantasian avulla Greta yrittää unohtaa todellisen alkuperänsä ja lapsuuden perheen. Muukalaisuuteen, tutun jättämiseen ja erilaiseksi ryhtymiseen liittyy kapina vanhempien vaikutusta vastaan. Vaikka Greta on valtaväestön jäsen ja siten erilaisessa asemassa kuin kulttuuristen ja kansallisten vähemmistöjen edustajat, hän on erilainen omiensa joukossa. Häntä yhdistää muihin muukalaisiin fantasia elämästä ilman vanhempien edustamaa alkuperää, velvollisuuksia ja kiitollisuudenvelkoja. (Ks. Kristeva 1992, 30.) Greta sekoittaa pukeutumisessaan sukupuolikoodeja ja eri kulttuurien sekä alakulttuurien tyylejä, samastuu vieraiden kulttuurien kaunokirjallisiin teoksiin ja laulujen sanoituksiin ja kokee itsensä juurettomaksi myyttiseksi hahmoksi. Hän on hybridisyydessään kuin Kristevan (1992, 38) kuvaama muukalainen: ”Hän on muukalainen: hän on ei-mistään, kaikkialta, maailman kansalainen, kosmopoliitti. Älä lähetä häntä takaisin juurilleen.”

Greta tahtoo kieltää menneisyytensä, sillä se muistuttaa häntä tuskasta. Hän tuntee olevansa kuningatarta mahtavampi ja turvassa, sillä ystävän kanssa muodostettu *Kalpeiden tyttöjen* identiteetti suojelee häntä menneisyydeltä. (KT, 74—75.) Greta pyrkii rakentamaan minuutensa itseriittoisesti. Hän ei halua olla ”kiinni jossain menneessä, joka oli pelkkää unta” (KT, 81). Greta käsittelee suhdettaan menneisyyteen Janis Joplinin kappaleen ”Me And Bobby McGee” (ks. esim. Steinberg 1976, 15—17) sanojen avulla. Kappaleessa lauletaan ”siitä miten vapaus on vain toinen nimi sille ettei ole enää mitään menetettävää” (KT, 72). Kris Kristofferssonin ja Fred Fosterin sanoittamassa Joplinin kappaleessa vastaavat sanat menevät: ”Freedom’s just another word for nothing left to lose.” Greta perustelee pelottomuuttaan laulun sanoituksesta

sisäistämällään väitteellä: ”Greta ei pelännyt, sillä se jolla ei ole mitään menetettävää ei voi pelätä” (KT, 75). Hän ei kuitenkaan ole vapaa menneisyydestään, vaikka niin haluaisikin. Tunne oman minän luomisesta on mahtava, mutta muistot laimentavat hybristä: ”Greta inhosi muistikuvia menneestä” (KT, 74—75, 80).

Greta koettaa saada itsensä unohtamaan, että hänellä on vanhemmat: ”Hän oli unohtanut syntyperänsä ja sukunsa, hän oli vapaa” (KT, 81). Unohtaminen ei kuitenkaan onnistu. Muisto äidin lähettämästä epämieluisalta tuntuvasta mekosta ja pakettiin maalatusta pienestä tytöstä horjuttaa vapauden tunnetta. Vaikka Greta ei pue mekkoa päälleen (KT, 82), Gretalle merkityksellinen toinen on muistuttanut häntä minuuden sosiaalisesta määrittymisestä. Greta kuvittelee olevansa oma luojansa, mutta toiset ihmiset ja muistot kodista muistuttavat häntä alkuperästä, kuten muukalaisia yleensä (Kristeva 1992, 30). Mekko muistuttaa päähenkilöä siitä, että äidillä on ollut valta pukea pieni tyttö mekkoon ja määritellä siten häntä ja hänen ruumiillisuuttaan. Greta tuntee syyllisyyttä muistellessaan mekkoa. Äidin tarjoaman lihallisen tyylin sijasta hän valitsee tyyliä itse valitsemansa vertaisryhmän mukaisesti. Hän ei pysty sanoutumaan irti menneisyydestään ja luomaan itseään alusta loppuun asti. Greta muistaa, että hänellä on vanhemmat ja siten tietty alkuperä.

Gretan menneisyys aktualisoituu lisäksi hänen epävarmuuden tunteissaan: hän muistelee muiden kiusanneen häntä vaihdokkaaksi. Ollessaan epävarma nykyhetkessä Greta muistelee asioita, jotka ovat aiemmin aiheuttaneet hänessä epävarmuutta. (KT, 80—82.) Gretan toive siitä, että olisi pienempi ja muutenkin huomaamattomampi yhdistyy lukijan mielessä kahta sivua aiemmin kerrottuun takaumaan, jossa tyttö epäilee olevansa liian suuri ja äänekkäs täyttääkseen äidin toiveet (KT, 78—80). Päähenkilö tarkkailee ruumiillisuuttaan sekä lapsena että nuorena aikuisena. Hän arvioi sitä, onko hänen tapansa olla ruumiissaan sosiaalisesti hyväksyty. Samalla päähenkilö tahtoo poiketa joukosta myös ruumiillisuutensa osalta ja vahvistaa näin minuutensa yksilöllistä puolta. Päähenkilö kokee neuvottelun minän sosiaalisen ja subjektiivisen rajoista ristiriidan ja epävarmuuden tunteina.

Nuori päähenkilö tuo outouden kokemuksensa esiin ruumiinsa pinnassa, pukeutumisessaan ja käytöksessään. Päähenkilö kokee itsensä oudoksi ja toiseksi myös lapsena. Äiti on ensimmäinen kohde, johon itseä vertaillaan tyttö kokee itsensä

erilaiseksi. Vielä aikuisenakin päähenkilö peilaa itseään suhteessa toisenlaiseksi kokemaansa äitiin (KT, 120—123).

Greta alkaa epäillä minuuden autenttisuutta: ”entä jos kaikki oli väärinkäsitystä, ja he aivan tavallisia tyttöjä” (KT, 72—73). Greta päättää kuitenkin vielä jatkaa minuuden performanssia, jonka hän kokee loppumattomana työnä. Hän vertaa itsensä ja Edithin minuuden muokkaamista Sisyfoksen raadantaan. (KT, 73). Kokemus muistuttaa Hallin (1999, 248) esittämää väitettä identiteetin rakentamisen loputtomuudesta.

Alluusiot kaunokirjallisiin teksteihin ovat osa päähenkilön minäkertomusta. Tekstit muuttuvat minän rakennusaineksiksi, kun Greta etsii kirjoista ”elämästään puuttuvia ratkaisuja.” Hän lainaa *Kun tein kuolemaa* ja *Alcools* -kirjat kirjastosta nimien perusteella. *Kun tein kuolemaa* -romaanin nimi liittyy Gretan tulevaan kuolemaan. Greta siteeraa itseironisesti Faulknerin romaanin otsikkoa: ”Katsokaa kun neiti tekee kuolemaa!” (KT, 54—55.) Kuten arkkunsa valmistusta Faulknerin (1968, 44—48) romaanissa kuunteleva kuoleva nainen, Greta tietää elävänsä kuollakseen. Hänen tavoittelemansa ihon kalpeus on kuin ulkoisena merkinä tästä makaaberista elämänasenteesta.

Aikuisena päähenkilö lukee Gretan ihmettelevän päiväkirjassaan, mitä hän tekisi elämässään, kun ”hidas kuoleminen jatkuu” (KT, 10). Useimmiten melko torjuttuna aiheena eläville säilyvä kuolema (Heidegger 2000, 309—312) on Gretan tietoisuudessa voimakkaasti läsnä, sillä hänelle tärkeiden ihmisten varhaiset kuolemat estävät häntä sivuuttamasta omaa kuolevaisuuttaan. Toisaalta Gretan päiväkirjaansa kirjoittama ironinen huudahdus muistuttaa myös Maurice Blanchot’n (2004, 22) kertomuksen Kuolemantuomio nuoren kuolemansairaana naisen kehotusta sairavuoteensa vieressä oleville: ”Nyt, katsokaa siis kuolemaa”. Se, että Greta lainaa kuolemasta kertovan kirjan löytääkseen ”elämästään puuttuvia ratkaisuja”, viittaa kuolemaan elämän ratkaisuna, päätöksenä. Kuolema asettaa elämälle rajat, ja Greta tahtoo ottaa nämä ehdot huomioon.

Ennen pitkää Gretan identiteetti kuitenkin häviää ja aikuinen päähenkilö muistelee Gretan hautajaisia (KT, 126—127). Gretan kuolema on vertauskuvallinen: nuoruuden identiteetti kuolee ja tilalle syntyy uusi aikuinen identiteetti. Kuolema on siis pikemminkin olomuodon muutos kuin elämän loppu. Toisaalta aikuinen päähenkilö saa muistelemalla ja kuvittelemalla sisäisen yhteyden menneisiin identiteetteihinsä. Kuten

Hall (1999, 248) esittää, identifikaatio edellyttää symbolisten rajojen muodostamista, mutta rajat ja erot eivät ole totaalisia. Niin päähenkilön kolme identiteettiä on erotettu nimien (tyttö, Greta, nainen) avulla, mutta niiden välillä on jatkuvasti liikettä sekä tarinassa että kerronnassa.

4.2 Muodonmuutos

Nainen muistelee huvittuneena, miten Greta tahtoi hautajaisissaan soitettavan T. Rexin kappaaleen ”Girl” (KT, 126—127). Marc Bolanin (1971) sanoitus toimii upotuksena, joka kertoo nuoren päähenkilön minuuden problematiikan tiiviissä muodossa: ”You are visually fine, oh yes You are but mentally dying”(KT, 126). Greta on ulkoisesti hieno, mutta henkisesti hän on kuolemassa. Gretan kappaletoiive viittaa siihen, että hän tietää Gretana olemisen käyvän lopulta henkisesti tyhjäksi. Niinpä kyseinen identiteetti kuolee eräässä mielessä.

Kristevan (1993; 226, 243) mukaan äidistä eroaminen aiheuttaa sisäisen tyhjyyden tunteen subjektille. Tyhjyyttä kuitenkin tarvitaan, jotta ihminen voisi eriytyä ja luoda rajat itsensä ja muiden välille. Jotta minä selviäisi eroamisen aiheuttamasta tyhjyydestä, hän turvautuu narsismiin. Narsistiseen näytökseen kuuluvat samastumiset, projektiot, representaatiot ja kuvitelmat naamioivat tyhjyyden ja vahvistavat syntyvää minuutta. Gretan performanssi on Kristevan kuvaamaa narsistista, alkeellista erottautumista ympäristöstä ja lapsuuden perheestä:

Greta oli syntynyt maailmaan vasta äsken, tässä puiston penkillä, niin hän ajatteli. Hänellä ei ollut minkäänlaista menneisyyttä, sen hän oli unohtanut, karistanut tuhkat pois tupakastaan. Kaikki epäselvät yhteydet olivat katkenneet ja Greta eli välähdyksestä seuraavaan, turvassa, ilman pelkoa, sillä mitään muuta ei maailmaan mahtunut kuin hän, ja Edith, hänen sinitukkainen ja riitaa haastava ystävänsä. (KT, 75.)

Narsistinen fantasia maailmasta ilman muita (sillä Edith on eräänlainen toinen minä) edustaa Gretan pelkoa eroa kohtaan. Oma minä tuntuu kuitenkin ohuelta. Ilman kosketusta menneisiin kokemuksiin ja tunteisiin minuus on kuin karikatyyri:

Siinä hän istui, hän, Greta, niin kuin paperinukke, jonka lapsi kosteilla ja hiukan vapisevilla pikku käsillään leikkaa tarkasti irti alustastaan. Hän istui puiston penkille syntyneenä, ja kun mielessä äkillisesti lehahti kuva jostain edellisestä elämästä hän tallasi tupakantumpin ja kopautti jalallaan Edithin jalkaa, eiköhän lähdetä, alkaa mennä hermot. (KT, 75.)

Rakastuttuaan ja petettyään rakkaudessa Greta alkaa riisua narsistista naamiotaan. Jatkuvasta karnevalistisesta minuuden performanssista tulee liian rasittavaa. Greta ei jaksakaan enää olla ylväs, selitellä itselleen asioita eikä laittautua ulkoisesti kalpean tytön univormuun meikkeineen ja asusteineen (KT; 94—96, 112). Nämä ovat ensi oireita Gretan roolihahmon lähestyvistä kuolemasta.

Greta epäonnistuu karnevaalin jatkuvassa ylläpitämisessä. Karnevaaliin kuuluu Bahtinin (1995, 20) mukaan liioittelu. Kun liioittelu on kansankulttuurin karnevaalissa aina myönteistä, yhteisöllistä ja hedelmällisyyttä sekä kasvua korostavaa, Gretan liioittelulla esimerkiksi juomisensa määrässä on kielteiset seuraukset. Greta juo kokoonsa nähden gargantuamaiset määrät alkoholia: ”Greta oli juonut kaksi pulloa punaviiniä, saanut kohtauksen, säännännyt ulos asunnosta ja kierinyt kapeat ullakkoportaat pää edellä alakerran eteiseen asti” (KT, 109). Vaikka kohtaus on hyvin koominen, sillä on traagiset seuraukset. Gretan humalainen kompurointi ylittää rakastetun sietokyvyn ja saa tämän jättämään Gretan. (KT, 111). Greta ei myöskään aio alun perin toimia kyseisellä tavalla, vaan hän pyrkii nimenomaan välttämään pahennuksen aiheuttamista: ”Sen juhannuksen jälkeen Greta aiheutti kaaoksen. Aiheutti, vaikka oli ajatellut olevansa kunnolla, sillä alun perinkin hän itse oli ollut syyppä kaikkeen sotkuun.” (KT, 108.)

Greta yrittää selviytyä nuoruusikänsä psyykkisistä haasteista naurun avulla, mutta nauru yksin ei riitäkään. Hän yrittää kääntää tragiikan komiikaksi. Greta naamioituu taiteilijanimensä, erikoisen meikkensä ja karnevalistisen käytöksensä avulla ja onnistuu kyllä ottamaan etäisyyttä lapsuudessa omaksumiinsa normeihin. Bahtinin (1995, 38) mukaan naamiot edustavat kansankulttuurin karnevaalissa iloista muutosta ja monimielisyyttä. Naamioitu ihminen ei ole itsensä kanssa identtinen. Naamiot liittyvät myös yksilön samuutta horjuttaviin pilkka- ja lisänimiin: naamio korvaa oikeat kasvot samoin kuin lisänimi oikean nimen. Samaa funktiota kantaa myös Gretan taiteilijanimi. Aitoa karnevalistista tilaa hän ei kuitenkaan pysty luomaan, sillä siihen tarvittaisiin yhteisön hyväksyntä. Lisäksi Gretan menneisyys alkaa muistua hänen mieleensä niin voimakkaasti, ettei hänen menneisyyden kieltämään pyrkivä identiteettinsä tunnu enää sopivalta.

Rakastetun lähtö käynnistää Gretan muodonmuutoksen (KT, 102—106). Kun rakastettu on poissa, Greta kääntyy sisäänpäin ja tunnistaa sisällään tutun rakkauden kaipuun:

Pysähtyneessä alkuillassa oli jokin aavistus, jokin kaiku läheisestä ja tutusta ikävästä. Greta kaipasi, hän kaipasi rakkauden lämpöön, jonka hän tiesi todeksi. Rakkaus oli jossain, valmiina häntä varten, mutta jokin erehdys oli sotkenut elämän ja se pitäisi vain korjata. (KT, 104.)

Greta kuvittelee kaipauksen kietovan hänet harmaaseen morsiushuntuun, joka muistuttaa käärinliinaa tai ampiaispesää:

Kaipaus kääri Gretan harmaaseen morsiushuntuun, Greta näki itsensä juhannusmorsiamena ilman sulhasta mutta ei ilman rakkautta. Hän tunsi äkkiä olevansa juuri siinä missä hänen pitikin olla, koteloituneena myrskypilvenharmaaseen morsiushuntuunsa, joka oli melkein kuin käärinliina tai sitkeällä hyönteisen syljellä liimattu ampiaispesä. (KT, 104.)

Käärinliina viittaa Gretan kuolemaan ja ampiaispesä muodonmuutokseen. Identiteetin muutoksen vertaaminen sekä kuolemaan että muodonmuutokseen jättää jäljelle monitulkintaisuuden. Vanha identiteetti kuolee ja uusi syntyy. Toisaalta päähenkilön minuus jatkaa elämäänsä, kuten hyönteinen elää erilaisena muodonmuutoksensa jälkeen. Greta jättäytyy yksin ja kääpertyy sikiöasentoon. Hän hakeutuu tilaan, joka muistuttaa yksinäisyydessään kohdun tai haudan rauhaa. Syntymän ja kuoleman yhtäaikainen läsnäolo heittää minän jälleensyntymisen lohdulliseen ja ahdistavaan sykliin.

Greta kokee muuttuneensa ja suhtautuu karnevalistiseen käytökseensä kriittisesti: ”Enää hän ei ollut holtiton Greta [--] Greta oli muuttunut toiseksi [--]Greta oli muuttunut, hän oli aikuinen, mutta miksi hänen täytyi aina sotkea kaikki?” (KT, 109.) Päähenkilö näkee minäperformanssinsa dekonstruktiiiviset piirteet. ”Greta tunsi itsensä hajonneeksi. Tunne oli hänelle uusi, aina ennen hän oli ollut ehjä, käyttänyt itseään kuin konetta, ajatellut toimivansa kuin kiiltävän punainen urheiluauto. Greta katsoi itseään peilistä mutta ei osannut päätellä miltä oikein näytti.” (KT, 112.) Greta vertaa itseään koneeseen (auto), mikä viittaa käsitykseen hallittavissa olevasta minuudesta. Mutta Gretan tunteet ja muistot edustavat sitä osaa minuudesta, jota yksilö ei voi hallita tietoisuutensa ja valintojensa avulla. Greta kokee hajonneensa rakastetun lähdön takia: ”Minä olen hajalla, ajatteli Greta, minä hajosin kun hän lähti” (KT, 112).Toisaalta lukija voi yhdistää Gretan sanat myös aiemmin päähenkilön elämästä lähteneisiin, eli kuolleisiin ihmisiin. Tähän viittaa myös se, että Gretan tuntema rakkauden kaipuu on vanhaa (KT, 104).

Kristevan (1993; 196—197, 202, 204, 208, 219—220) abjektin käsitteen avulla Gretan ristiriitainen kokemus ihanan kauheasta hylkäämisestä tulee ymmärrettävämmäksi. Abjektin tila liittyy lapsen irtaantumiseen semioottisesta eli symbioottisesta yhteydestä äitiin. Kun lapsi alkaa tehdä eroa äitiinsä ja aavistella erillisyyttään, hän kokee samalla ahdistusta omasta tyhjiydestään ja hylätyksi tulemisestaan. Abjekti on sellaista, minkä ihminen sulkee ulos, koska se uhkaa minää. Tällaisia asioita ovat arkaaisen äidin ruumiin lisäksi esimerkiksi ulosteet ja kuukautisveri, koska ne uhkaavat ruumiin ja minän tarkasti määriteltyjä rajoja. Toisaalta ulossulkemisen avulla minä määrittelee puhtaasti oman tilansa. Abjekti vetää myös puoleensa, ja sen voi kokea uudestaan. Pirkko Siltala (1993, 42—43) esittää, että menetykset ja muutokset tuovat ihmisen abjektin tilaan. Kuolemasta muistuttava yksin jääminen on abjekti- sekä kiehtova että kauhea. Se kertoo päähenkilön rakkauden menettämisen tunteen ja tiedon lopulta tulevasta oman elämän menetyksestä. Toisaalta abjektin kokemus vie kohti symbolista, kieltä, joka tulee päähenkilölle yhä tärkeämmäksi aikuisena, kun hän alkaa kirjoittaa omasta elämästään pelastuakseen.

Greta ei enää osaa esittää minäperformanssia tottumaansa tapaan ruumiin pintaa muokkaamalla. Entinen minäperformanssi ei enää tunnu luontevalta: ”Greta kaivoi laukustaan meikit, tuijotti niitä, mutta ei enää tiennyt miten maalata itselleen kasvoja” (KT, 112). Greta tuntee sisäistä tyhjiyttä, johon ulkoisen olemuksen muokkaaminen ei auta: ”Laukussa ei ollut meikkien lisäksi muuta, minä olen tyhjä, ajatteli Greta, minun laukkuni on tyhjä” (KT, 112—113). Gretan ottama etäisyys tunteisiinsa ja menneisyyteensä saa hänet kokemaan itsensä sisältä tyhjäksi.

Greta päättää hakea turvaa ja varmennusta minuudelleen Edithiltä. Edithin ”hätänumerosta” vastaa kuitenkin hänen miesystävänsä, joka ei anna Gretan puhua Edithin kanssa, vaikka Greta kuulee Edithin äänen puhelun taustalla. (KT, 113.) Ystävyysuhde muuttuu, eikä Greta voi enää tukeutua Edithiin. Toinen ei enää heijasta aurinkolasien pinnasta omaa kuvajaista (vrt. KT, 72). Diskursiivisen lähestymistavan mukaisesti käsitettynä identifikaatio on jatkuva prosessi, joka voidaan ylläpitämisen sijasta myös hylätä (Hall 1999, 247—248). Kun Greta kokee vieraantuneensa entisestä minäperformanssistaan ja lisäksi menettää mahdollisuuden identifioitua ystävänsä Edithiin, hänen identifikaationsa perusteet ovat hävinneet.

Kalpeiden tyttöjen tarina väistyy romaanin kerronnassa päähenkilön aikuistumisen myötä. Ulkoisena osoituksena muutoksesta ja kalpeiden tyttöjen tarinan päätöksestä on Gretan päivätytys (KT, 102). Päähenkilö alkaa työstää minuuttaan enemmän itsereflektion avulla. Rakkaussuhteet luovat eroja ja rajoja tyttöjen välille. Edith saa rakastetustaan uuden merkitsevän toisen Gretan tilalle. Greta kokee eriytymisen tuskaa, kun oman rakastetun lisäksi ystävä ottaa häneen etäisyyttä.

Epäonnistuttuaan ystävän tavoittamisessa Greta muistaa laulun lapsuudestaan, vaikka on unohtanut paljon menneisyydestään:

Laulu tuli Gretan mieleen yhtä viiltävänä kuin silloin, kesinä joiden hän oli ajatellut unohtuneen jo kauan sitten, niin kauan sitten ettei hän ollut niitä koskaan oikeastaan viettänytkään. Laulu oli tullut aina samaan aikaan vanhasta matkaradiosta, heti ruoan jälkeen kun hän vielä kantoi astioita pöydästä keittiöön, *nyt on samuli satunen kun on aurinko pullopallollansa*. (KT, 114.)

Kuin osoituksena lähentymisestä lapsuuden identiteetin kanssa päähenkilö alkaa muistella rock-kappaleiden sijaan lastenlaulun sanoja. Siltalan (1993, 15) mukaan lapsuuden muistot ovat usein ahdistavia, eikä torjuttuun ole pääsyä ilman oman psyykkisen vastarinnan voittamista. Lapsuudesta voivat kuitenkin muistuttaa myös aistimukselliset tilat, joita symbolinen kieli ei suoraan tavoita. Tällaiset sävyt ja rytmit ovat läsnä myös Gretan muistelemassa lastenlaulussa. Lapsuus tuntuu vielä liian ahdistavalta, jotta hän muistelisi sitä tarkoituksellisesti. Hän vaikuttaa haluavan itse asiassa unohtaa ja kieltää koko lapsuutensa olemassaolon. Niin sanottu semioottinen aistillisuus läpäisee Gretan torjunnan, ja lapsuus tunkeutuu nykyhetkeen satuttavasti, ”viiltävänä”.

5. Kirjainten sekamelskasta tarinaksi jolla on loppu. Kieli selviytymiskeinona

5.1 Millä nimellä minää kutsutaan?

Kalpeiden tyttöjen kerronta korostaa eroa päähenkilön lapsuuden, nuoruuden ja aikuisuuden identiteettien välillä. Eron merkitsiminä toimivat esimerkiksi tyttöön, Gretaan ja naiseen viittaavat nimitykset. Mielikuvituksensa avulla nainen pystyy jopa puhuttelemaan Gretaa toisessa persoonassa: ”Greta, Gretchel, anna minä otan sinua kädestä kiinni” (KT, 125). Sanoessaan Gretalle *sinä* nainen myöntää eron nuoruuden ja nykyhetken identiteettien välillä. Tapolan lisäksi esimerkiksi Roland Barthes on käyttänyt persoonapronominien vaihtelua viivyttämään diskurssin yhdistämistä yhteen minään. Lea Rojolan (1995, 89) mukaan Barthesin omaelämäkerrallisessa teoksessa *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) pronomineleikki on intertekstuaalisessa suhteessa kielitieteilijä Emile Benvenisten teoriaan persoonapronominien performatiivisuudesta.

Erisnimi luo illusion fiktiivisen henkilöahmon jonkinasteisesta koheesiosta (Barthes 1974, 190 Rimmon-Kenanin 1999, 52 mukaan). *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilöllä on kerronnassa erisnimi vain nuorena, mutta on huomattava, että filmitähdeltä lainattu erisnimi korostaa minuuden performanssia ja tyrmää takeen minän autenttisuudesta. Kristevan (1993, 194) mukaan ihminen käyttää kieltä aktiivisesti minuutensa rakentamiseen. Toisaalta kieli merkitsijöineen muokkaa passiivista subjektia. Päähenkilö on kielen ja kulttuurin symbolisessa järjestelmässä nimetty ensin tytöksi ja sittemmin naiseksi. Tätä nimeämistä korostaa se, että kerronnassa viitataan päähenkilöön tytön ja naisen yleisnimillä muulloin kuin hänen nuoruudenaikaiseen identiteettiinsä (Greta) viitattaessa. Tytön ja naisen yleisnimet viittaavat sosiaalisiin ryhmiin, joihin päähenkilö kuuluu. Tarinan ajasta riippuen päähenkilö määritetään naispuoliseksi lapseksi tai aikuiseksi. Yleisnimet antavat vaikutelman anonyymista minästä. Nimitykset tyttö ja nainen korostavat ryhmäidentiteetin osuutta päähenkilön minuudessa yksilöllisyyden kustannuksella.

Sen sijaan Gretan erisnimi viittaa yksilöllisyyteen. Kerronta heijastaa nuoren päähenkilön tarvetta paeta sosiaalisesti determinoitua identiteettiä. Pseudonyymien

itselleen valinnut Greta tuntuu vastustavan symbolisen järjestyksen määrittelyä. Vaikka filmitähdeltä lainattu nimi ei takaa Gretalle ainutlaatuisuutta, nimi on kielenkäytössä harvinaisempi kuin tytön tai naisen yleisnimet. Paradoksaalisti lainattu erisnimi kätkee nuoren päähenkilön erityislaadun. Greta on päähenkilön nuoruudenaikainen pseudonyymi, taiteilijanimi, josta käsin hän esittää itseään. Myös kertoja osallistuu päähenkilön minuuden naamiaisiin kutsuen häntä Gretan nimellä.

Aikuisena naiseus on jälleen niin olennaista päähenkilön minuudelle, että kertoja viittaa häneen yleisnimellä. Yleisnimi korostaa naiseuden merkitystä päähenkilön identiteetille. Päähenkilö ei itse keksi uutta erisnimeä itselleen, joten hän vaikuttaa hyväksyneen paikkansa symbolisessa järjestyksessä naisena.

Kalpeat tytöt ei kerro ehdotonta totuutta päähenkilönsä minuudesta. Romaani esittää päähenkilönsä minuudesta representaation, joka muistuttaa Hallin (1999, 13–16) esittämää näkemystä identiteetistä välttämättömänä mutta väliaikaisena paikkana, joka ei naulitse subjektia lopullisesti paikoilleen. Minä ei ole identtinen (identiteeteille on eri nimet) eikä autenttinen (päähenkilön oikeaa nimeä ei kerrota). Lukija saa eteensä fragmentteja, välähdyksiä päähenkilön minuudesta. Nämä palaset lukijan on koottava kuvaksi, aivan kuten päähenkilön on työstettävä minuuttaan. Minä pakenee lopullista määrittelyä, mutta eheytyy sitä mukaan, kun lukija saa tietoonsa eri identiteettejä yhdistäviä seikkoja.

5.2 Minän sisäinen vuoropuhelu

Aikuisena menneisyyden muisteleminen nousee merkittävälle sijalle päähenkilön minuutta koskevassa diskurssissa. Muistelun lisäksi kuvittelu, Gretan päiväkirjojen lukeminen ja hänen vanhoihin vaatteisiinsa pukeutuminen auttavat minää löytämään yhteyden identiteettiensä välillä. Vaikka Gretan hahmo on hyvin rakennettu ja lisäksi tietystä mielessä kuollut ja ohitettu minän vaihe, hänen todellisesta olemassaolostaan on materiaalisia dokumentteja. Nainen puhuu Gretan kengistä tämän jäämistönä, mutta toisaalta alter ego herää naisen mielessä henkiin. Gretan sanat säilyvät päiväkirjoissa, joita nainen lukee (KT; 9–10, 126). Muistojensa ja konkreettisesti Gretalle kuuluneiden esineiden (päiväkirjat, vaatteet ja kengät) avulla nainen pystyy eläytymään menneeseen.

Nainen pukee ylleen komerosta löytämänsä Gretan vanhat nahkahousut ja mokkasaappaat (KT; 9, 128). On huomionarvoista, että nahkahousut ja mokkasaappaat on molemmat valmistettu nahasta. Näin ollen vaatekappaleet ovat metonymisessa yhteydessä ihoon: nainen pukee alter egonsa ihon ylleen ja kokee vapauttavan muodonmuutoksen: ”Mokkasaappaissa ja nahkahousuissa nainen oli tuntenut itsensä iloiseksi ja jotenkin valmiiksi, niin kuin olisi elänyt leikissä, joka oli juuri päättynyt hengästyneeseen huohotukseen ja kirkkaiseen ilmeisiin” (KT, 128–129). Pukeutumalla Gretan vaatteisiin nainen yhdistää Gretan ja nykyisen identiteetin saman minuuden osiksi. Roolivaatteet auttavat samastumaan nuorempiin identiteetteihin. Aikuisen naisen pukeutuminen nuoruudenaikaisiin vaatteisiinsa on analoginen tyttöjen leikeille, joissa kokeillaan aikuisen naisen roolivaatteita lainaamalla äidin vaatteita ja meikkejä. Tulevaisuus tulee läsnä olevaksi leikin tilassa, mutta aikuisuuden ulkoiset merkit voi riisua pois leikin loputtua. Myös naisen identiteettileikin viehätys perustuu vapaaehtoisuuden ja vääjämättömyyden liitolle: hän voi riisua nahkahousut yltään ja ottaa mokkasaappaat jaloistaan ja palata nykyminänsä näköiseksi. Toisaalta vaatteet ovat ulkoisia merkkejä muistuttamassa menneen olemassaolosta.

Päähenkilö on etäännytynyt edeltävistä alter egoistaan, mutta kokee tarvetta olla niihin yhteydessä, ymmärtää niitä ja keskustella niiden kanssa. (KT; 117—118, 123—125). Nainen hellii sisäistä lastaan kuvitellen, miltä tuntuisi pitää sylissä tyttöä. Hän kertoisi työlle, mitä itse arvelisi Gretan sanovan tälle. Nainen pystyy rikkomaan mielikuvituksensa avulla elämäntarinansa kronologian. Kuvitelmassa tyttökin tuntee Gretan ja tälle ominaisen puhettavan, vaikka tarinan logiikan mukaan tämä ei olisi mahdollista. (KT, 117—118.)

”Mutta kuka oikeastaan on Greta, nainen pysähtyi kummissaan. Tuo punatukkainen, toinen, ei se mikä hän on.” (KT, 123.) Nuoruuden identiteetti tuntuu vieraalta, eikä se ole identtinen nykyisen identiteetin kanssa. Siihen on tarve tehdä ero ja siihen on tarve tutustua. Niinpä päähenkilö ottaa mielikuvituksensa muistin tueksi: ”Entä jos hän keksisi katkelman, jossa hän itse kävelisi Gretan luo, kahvilaan, jossa Greta istuu tupakoiden jännittyneenä.[--] ottaisi Gretasta kiinni tukevalla otteella, ottaisi hänet syliin ja puristaisi niin, ettei hän pääsisi karkaamaan.” (KT, 123.) Nainen ottaa myös Gretan syliinsä, kuten tytönkin. Päähenkilö tuntee hellyyttä alter egojaan kohtaan, mutta toisaalta hänellä on lähes pakonomainen tarve saada ote nuoruuden identiteetistään. ”Kaipaustulvahti naiseen, hänellä oli ikävä Gretaa [--] Minulla on ikävä sinua, sanoo

nainen.” (KT, 123—124.) Nainen kunnioittaa sitä, kuinka hän selvisi nuorempana ja pitää Gretaa urheana. Päähenkilöllä on kyky nähdä menneiden identiteettiensä ongelmat ja hyvät puolet ja tuntee empatiaa heitä kohtaan. (KT, 124—126.)

Nainen kuvittelee mielessään katkelman, jossa kohtaa Gretan. Siinä nainen pyytää Gretaa opettamaan hänelle hetkessä elämistä ja tarjoutuu itse puolestaan opettamaan Gretalle huolenpitoa itsestä. (KT; 123, 125.) Tässä minuuden eri puolet ovat dialogisessa suhteessa keskenään. Aikuinen päähenkilö kokee hallitsevansa arjen realismin, mutta kaipaa nuoruutensa spontaaniutta. Päähenkilön identiteetin muutos karnevalistisesta Gretasta ylikontrolloivaksi aikuiseksi muistuttaa Bahtinin (1995, 10—11) esittelemää karnevaalin ja paastonajan dialektiikkaa: jotta karnevaali todella olisi juhla, sitä tulee seurata sanktio, jota paasto edustaa. Gretan hahmon hillittömyys korostuu sitä tarinan ajassa seuraavan aikuisen naisen identiteettiin verrattaessa. Vapauttava leikki ja performanssi kuuluvat leimallisesti päähenkilön lapsuuden ja nuoruuden aikaisiin identiteetteihin, mutta aikuinen päähenkilö löytää leikin uudestaan muistellessaan sitä, kuka hän aiemmin oli. Aiempiin identiteetteihin eläytyminen, oman tarinan kertominen tuntuu kaikesta raskaudestaan huolimatta kuin leikiltä. Romaanin lopussa aikuinen päähenkilö kokee elämäntarinansa leikkinä. (KT, 128—130.)

Muistelevan ja kirjoittavan aikuisen päähenkilön objekteina ovat hänen aiemmat identiteettinsä. Päähenkilöllä on kuitenkin kyky eläytyä edeltäviin identiteetteihinsä. Niinpä tyttö ja Greta eivät ole puhtaita objekteja, vaan aikuinen minä kokee samastuvansa heihin. Se mitä merkityksiä nainen antaa menneille identiteeteilleen, vaikuttaa myös siihen, kuka hän on nykyhetkessä. Päähenkilön minuudessa on modernin piirteitä, sillä siinä painottuu ajan sisäinen kokeminen, jossa mennyt, nykyinen ja tuleva limittyvät minän tajunnassa¹². Samaten *Kalpeat tytöt* -romaani on muodoltaan modernistinen, sillä se rikkoo tarinan aikajärjestyksen.

Kuvittelemalla keskustelewansa tytön ja Gretan kanssa nainen vahvistaa minuuttaan. Päähenkilö osoittaa nuoremmille identiteeteilleen sellaista ymmärrystä ja hellyyttä, joita hän ei aikoinaan voinut antaa itselleen. Menneen kohtaaminen auttaa päähenkilö kirjoittamaan minäkertomustaan uusiksi. Tämä ilmenee konkreettisesti kohtauksessa,

¹² Modernin teorioille ominaisen aikakäsityksen kuvaus on Liisa Saariluoman (1992, 51).

jossa nainen kertoo tarinaa itsestään pienenä tyttönä Gretan saappaat jalassaan (KT, 125—126).

5.3 Minän tosilauseet

Kirjoittaminen on päähenkilölle joka iässä tärkeä osa minuuden performanssia. Romaanin ensimmäisellä sivulla oleva sitaatti muodostuu *Kalpeiden tyttöjen* motoksi: ”Sinun ei tarvitse muuta kuin kirjoittaa yksi ainoa tosi lause. Kirjoita tosin lause, minkä tiedät.” Gretan päiväkirjasta oleva sitaatti on Ernest Hemingwayn ohje kirjoittajalle. (KT, 5.) Koko päähenkilön minuuden tarinan voi lukea yrityksenä vastata ohjeen asettamaan haasteeseen. Päähenkilö alkaa pitää päiväkirjaa jo lapsena ja kirjoittaa silloin myös fiktiota (KT; 30, 75–76, 100). Aikuisena päähenkilö antaa kirjoittamiselleen pelastavan merkityksen. Hän etsii itseään koskevia tosilauseita. (KT; 97, 112, 116.) Lukija ei saa tietää, kirjoittaako aikuinen päähenkilö omaelämäkerrallisen tekstin lisäksi fiktiota. Joka tapauksessa kirjoittamisen aktissa identiteetin narratiivisuus ja fiktionkaltaisuus korostuvat. Kirjallisuudenlajien rajoja hämärtää myös se, että toisten kirjoittajien, kuten Apollinairin, Baudelairen ja Faulknerin, fiktiivisistä teksteistä tulee samastumisten kautta osa päähenkilön elämäntarinaa. Näin fiktio kirjoittautuu hänen elämäkertansa, mikä painottaa osaltaan kulttuuristen kertomusten merkitystä identiteetille. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön identiteeteissä faktan ja fiktion tiukka erottaminen on problematisoitu. Yksilön on mahdollista löytää myös fiktiosta identiteetin rakentamisen kannalta merkityksellisiä tarinoita.

Motivaatio kirjoittamiseen syntyy päähenkilön halusta ymmärtää omaa elämäntarinaansa. Naisen mielessä mennyt, nykyinen ja tuleva sekoittuvat vyyhdeksi, josta hän ei saa enää selvää. Ahdistavat muistot vaivaavat häntä ja tuntuvat ennustavan myös synkkää tulevaisuutta. (KT, 41.) Mennyt ei ole taakse jätettyä aikaa, vaan se on läsnä päähenkilön minuudessa, jopa niin, ettei hän ole varma kuka puhuu, mihin eri ikäkauteen kuuluva identiteetti hänessä puhuu (KT, 36). Kristevan (1998, 50) mukaan masentunut kadottaa ajan ja paikan merkityksen tapahtumisessa. Päähenkilön kokemuksessa on melankolinen sävy, kun menneisyyden hirmuvalta tuntuu ulottuvan nykyisyyteen ja aina tulevaan saakka. Kielen merkitys minuuden jäsentämisessä korostuu metaforassa, jossa aika rinnastuu liian lähekkäin ladottuihin kirjaimiin. Kirjaimet ovat liian lähellä toisiaan, ne eivät järjesty ymmärrettäviä merkityksiä

välittäviksi symboleiksi. Niistä ei muodostu kokonaisia sanoja saati lauseita, väitteitä, jotka kertoisivat päähenkilölle, kuka hän on:

Aina silloin tällöin naisesta kuulosti kuin tyttö tai nuori Greta olisi herännyt hänen sisällään ja sanonut terävällä äänellä: minä se vain olen, älä ota kaikkea aina niin todesta! Mutta aika oli jotain muuta kuin selän taakse avartuva tila, se oli kasa liian tiiviisti ladottuja kirjaimia, eikä nainen osannut enää erottaa kuka puhui. (KT, 36.)

Päähenkilö ottaa kirjaimet ja kielen omaan käyttöönsä alkaen muodostaa muistelemalla ja kirjoittamalla myönteistä tulkintaa omasta minuudestaan. Hän päätyy antamaan myönteisiä merkityksiä minuudelleen, mutta vasta käytyään läpi ahdistuksen, joka syntyy siitä, että hän tiedostaa valitsevansa itse tavan, jolla itseään määrittelee. Päähenkilö kokee olevansa itse vastuussa elämästään. Hän voi valita vaihtoehtojen välillä: ”Minä olen kiltti tyttö, nainen toisti, vaikka toisaalta olen minä aina osannut tehdä pahaa itselleni. [--] Naisen mieleen tunki kiusallinen ajatus siitä, että loppujen lopuksi hänellä vain oli käsissään kaksi pahaista tarinaa, joista hän itse voisi kertoa mieleisensä.” (KT, 86.) ”Pitkältä päivältä jäi puhtaan valkoiseen paperiin naisen käden jälki, kaksi lausetta, ne riittivät hyvin kirjaamaan sileän pinnan: Tänään aamulla minulla on kaksi vaihtoehtoa. Voin tuhoutua tai pelastua, siinä kaikki.” (KT, 112.) Naista ohjaa halu pelastua. Pelastumisen hän ajattelee onnistuvan kirjoittamalla. (KT, 114.) Nainen pääättelee, että hänellä on kaksi vaihtoehtoa: elämän- tai kuolemanvietin toteuttaminen.

Kristevan (1993, 243—244) mukaan subjekti työstää kuolemanviettiään narsismin ja tyhjyyden avulla. Kielen avulla subjekti voi luoda representaation, joka peittää häntä uhkaavan tyhjyyden. Representaation luominen on siis narsistinen projekti. Nainen päättää representoida itseään kirjoittamalla, joten hän päätyy narsistiseen ratkaisuun elämänvietin hyväksi. Nainen uskoo tarinan parantavaan voimaan ja siihen, että hänen on itse kerrottava tarinansa voidakseen antaa armon itselleen:

[--] ainoastaan se joka on hyväksynyt omat haavansa voi olla armelias. Ja koska pienimpien haavoja ei kukaan paranna, kyllä, se on totta, ei ole olemassa sääntöä, jonka mukaan iso suojelee pienempäänsä, on pienimpien nuoltava itse haavansa ja kuljettava kohti armoa, joka odottaa tarinan jälkeen. (KT, 97.)

Toisin kuin läheistensä rakkaudesta äärimmäisen riippuvainen lapsi, aikuinen päähenkilö pystyy ilmaisemaan vaikeita tunteita sanallisesti.

Kirjoittamisen merkitys päähenkilölle tulee ilmi hänen fokalisoimassaan kielikuvassa, joka esittää kirjoittamisen selviytymiskeinona. Nainen ajattelee pelastuvansa ”kirjaamalla itsensä pelastuneiden kirjoihin” (KT, 116). Nainen etsii itselleen tosia sanoja (KT, 97). Toisin sanoen hän pyrkii saamaan yhteyden tunteisiinsa ja siten myös sanoille tunteista voimaa saavan merkityksen. Päähenkilön lapsena oppima selviytymisstrategia heikentää hänen kykyään ilmaista tunteita sanallisesti (KT, 56–57). Kirjoittaessaan nainen kohtaa pienen tytön itsessään, tytön, jota vaivaa syyllisyys ja joka ”ei uskalla puhua [e]ikä kirjoittaa” (KT, 115). Kirjoittaminen vaatii yksinoloa, itselle varattua aikaa. Kuten lapsena, kirjoittaminen aiheuttaa päähenkilölle syyllisyydentunteita myös aikuisena:

Niin nurinkurista, mietti nainen, minun on varastettava aikaa itselleni. [--] Ja nyt hän varasti, joka päivä, ahdistus ja pelko seuranaan, ja vaikka hän ymmärsi ajan olevan hänen omaansa, ei syyllisyys jättänyt häntä rauhaan. [--] Olisin yksin vielä kymmenen minuuttia, sanoi nainen miehelle, tarvitsen sen, jotta saisin päivääni jonkin järjestyksen. [--] Nainen etsi sanoja aamuunsa ja oli syyllinen. (KT; 118, 120.)

Heideggerin (2000, 358—360, 380, 403) mukaan täälläolo (maailmassa-oleminen, Dasein) aiheuttaa ahdistavan outouden ja tyhjyyden kokemuksen, mikäli ihminen haluaa avautua tällaiselle kokemukselle. Arkisesta mieltämistavasta vapautuminen edellyttää hiljaisuutta. Hiljaisuuden jälkeen on mahdollista kuvitella ja järjestää muisti- ja mielikuvia luovassa työssä (Siltala 1993, 44).

Naisella on kaksi vaihtoehtoa: hän tuntee taluttavansa kädestä pelkoa ja rakkautta (KT, 102). Nainen päättää antaa elämän ja rakkauden voittoa. Hän vetää sanat haudastaan kohtaamalla läheisten kuoleman aiheuttaman surun sekä muut patoutuneet tunteet. Päähenkilö vaihtaa selviytymiskeinoa ja opettelee tunteiden tukahduttamisen sijasta antamaan niille kielellisen ilmaisun. Itsestä kirjoittaminen on naisen keino selviytyä ja selvittää, kuka hän on. Oman mielen kohtaaminen on kuitenkin vaivalloista, vaikka nainen ajattelee kohtaamisen olevan elintärkeää. (KT, 114.)

Nainen ajatteli, että hän tosiasiaassa koostui tiskeistä ja pyykistä. Ja jahkailusta, kaikesta siitä, mikä ei täyttynyt. Hänen oli tuotava siihen jotakin lisää, ehkä se oli anteeksianto, se mitä ei voinut olla olemassa ennen vihaa. Helppoa kuin pyykinpesu, naista puistatti, eikä vihaa voi olla ennen kuolemanpelon väistymistä. Eikä kuolemanpelon väistymistä ennen halua pelastua. (KT, 115.)

Nainen selvittää itselleen juurta jaksaen minuutensa rakentumisen logiikkaa. Vaikka nainen ajattelee tunteiden kohtaamisesta laatimansa strategian olevan kaikessa yksinkertaisuudessaan helppo, hänen ruumiillinen reagointinsa ilmaisee prosessin tosiasiallisen raskauden. Naista puistattaa, koska tunteiden kohtaaminen on pelottavaa ja raskasta. Kirjoittaakseen minän on kohdattava abjekti, kauhea, outo ja tuntematon, ja luotava merkityksiä sekä semioottisen että symbolisen järjestelmän avulla (Siltala 1993, 62, 85).

Päähenkilö tahtoo löytää elämälleen, teoilleen ja sanoilleen merkityksen täyteen. Saavuttaakseen tavoitteensa hänen täytyy käydä läpi tunteiden vyyhti kaikkine yksittäisine tunteineen. Hän ei voi hypätä yli hankalien tunteiden, vaan hän kokee saavuttavansa anteeksiannon armollisuuden vasta vihan ja pelon tunteet kohdattuaan. Kristevan (1998, 113—114) mukaan kirjailija voi taiteensa avulla käsitellä surua ja lähestyä menettämäänsä kohdetta, ilman että surusta tulee maanista. Kirjailijan tuottamien merkkien ja symbolien monimerkityksisyys suo kirjailijalle mahdollisuuden kuvata menetettyä kieltämättä sen moninaisuutta. Merkkien rinnalla ovat olennaisia niihin liittyvät prosodiset, kielenulkoiset piirteet, jotka tuovat tekstiin semioottisia rytmejä ja alkusointuja. Lisäksi surun käsittelyssä puhujan samastuminen hyväntahtoiseen kauneuden ihanteeseen lievittää menetyksen aiheuttamaa kostonhimoa ja siitä aiheutuvaa syyllisyyttä tai narsistisesta haavasta seuraavaa nöyryytystä. Näin *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön on ihanteeseen samastumisen avulla mahdollista kokea tavoittelemaansa anteeksiantoa (KT, 115).

Kuolemanpelon voittaminen vaatii voimakasta elämänhalua. Nainen on päättänyt selviytyä (KT, 114), joten hänellä on motivaatio voittaa kuolemanpelkonsa, jota murhaajaan kohdistuva fobia edustaa. Kohdattuaan suuremmin kuoleman aiheuttaman ahdistuksen minän on mahdollista tuntee muita tunteita, kuten vihaa. Myös luovuus edellyttää uskallusta taistella elämän- ja kuolemanviettien välisessä tilassa. Toisaalta luovuus suojaa kirjoittavaa minää ahdistavilta ristiriitaisuuksilta. (Siltala 1993, 84.)

Päähenkilö etsii sanoja, jotka auttaisivat häntä jäsentämään minuuttaan: ”Entä jos hän löytäisi yhden sanan, joka olisi oikea. Sanan, joka ei lisäisi tähän jo ennestään niin sekavaan kertomukseen mitään ylimääräistä, etäämmälle vievää, vierasta.” (KT, 97.) Nainen saa lauseen, joka vie kohti totuutta. Nainen muokkaa lausettaan kirjoittamalla sitä yöllä: ”Eikä viha ole rakkauden vihollinen, ja vain se joka on löytänyt pelkonsa voi

löytää rakkauden, niin luki paperissa. ” (KT, 111.) Löydettyään lauseensa nainen uskaltaa nojautua miehen olkaa vasten, mitä ei aiemmin saanut tehdyksi. (KT; 107, 111) Hän uskaltaa hakea rakkaasta ihmisestä turvaa ja läheisyyttä. Tosi lause ilmestyy naiselle unessa. ”Nainen muisti unen lempeän hahmon, sen joka oli saapunut hänen torkahtaessaan hetkiseksi, se oli sanonut hänelle: vasta se joka on löytänyt pelon voi löytää rakkauden.” (KT, 107.) Uni tuo tietoisien kontrollin ohi naiselle hänelle itselleen tosiamman lauseen, jota tietoinen mieli ei päästä läpi päivätodellisuudessa. Unennäköä seuraavana yönä nainen käy kirjoittamassa lauseensa paperille (KT, 111). Päähenkilön tosilauseet kertovat hänen tunteistaan ja niiden voimasta. Luovuus vaatii epäpuhtautta, ruman, pahan ja vihan kohtaamista (Siltala 1993, 84). Kun päähenkilö on lapsena suojaunut minää uhkaavalta vihan tunteelta, nyt hän uskaltaa kirjoittamisen luovan prosessin turvin tuntea vihaa.

Uppoutuessaan kirjoittamiseen nainen unohtaa tehdä ruokaostokset, mikä on aiemmin kotityöt tunnollisesti tehneelle naiselle poikkeuksellista. Nainen ei huolehdi liikaa ruuan puutteesta, koska kirjoittaminen tuntuu tärkeämmältä. Nainen on asettanut asiat tärkeysjärjestykseen itselleen sopivalla tavalla. Mies hyväksyy asian ja on siitä hyvillään. Hän ilmaisee seksuaalista halua ruuan puuttuessa: ”minä taidankin syödä sinut.” (KT, 116.) Aiemmin päähenkilölle oli tärkeää saada rakastetultaan hyväksyntää kotitöiden huolellisesta teosta:

Naisen salaatinkastike oli erinomaista, hän keräsi sillä ihailua, joka ainut kerta mies muisti hämmästyä kastikeaineiden oikeaa suhdetta. [--] Mutta mies tulisi kohta, nainen halusi kaiken kuntoon ennen sitä, sitä paitsi pyykki oli pääosin miehen ja nainen tahtoi ilahduttaa miestänsä puhtailla vaatteilla. (KT, 32.)

Kirjoittaminen kuitenkin vähentää tarvetta käyttää kotitöiden tekoa minäperformanssina. Rakastettu osoittaa haluavansa päähenkilöä eikä kotitöiden täydellistä tekijää. Nainen uskaltaa pyytää mieheltä kirjoittamiseen tarvitsemaansa rauhaa ja yksinäisyyttä. Hän varastaa kotitöiltä aikaa kirjoittamiseen ja huomaa ”pysyvänsä hengissä ilman narulla liehuvaa puhdasta pyykkiä.” (KT, 118—120.)

Päähenkilö ei huolehdi enää myöskään ulkonäöstään yhtä paljon kuin aikaisemmin. (KT, 119—121.) Verrattuna Gretan ulkoiselle rakentuvaan minäspektaakkeliin päähenkilön muutos on huomattava. Koti ja naisen ulkonäkö kuvastavat naisen sisäistä mielentilaa. Nainen minimoii ulkoisen olemuksensa koreuden ja kääntyy sisäänpäin.

Nainen pukeutuu mustaan hautajaisasuun, sillä hänen minuutensa muuttuu. Vanha identiteetti väistyy uuden tieltä, kuten aiemmin Gretan kuollessa.

Kristevan (1998, 49—50) mukaan masentunut ei kykene loogisten lauseketjujen muodostamiseen. Näin se, että päähenkilö saa muodostettua itselleen merkityksellisiltä tuntuvia lauseita, kertoo hänen saaneen keinon hyvittää menetetty kohde. Päähenkilön melankolia hellittää kielellisen merkityksenannon ja korvaamisen tieltä. Kirjoittaessaan minuudestaan hän jäsentää sanojen, symbolien avulla minuuttaan. Melankolian sijalle tulevat sanat, jotka pelastavat minän häntä uhkaavilta hajoamisen ja pysähtyneisyyden tunteilta. Myös suhde muistoihin muuttuu: ”Ehkä sanat ovat peräisin taivaasta, ajatteli nainen ja hämmästyti miten menneisyys oli alkanut liukua pois nykyisyydestä, nurinkurisesti, samalla hetkellä kun se oli siihen tullut” (KT, 123). Kun päähenkilö uskaltaa kohdata aiemmin unohtamaan pyrkimänsä muistot ja kieltämänsä tunteet, niiden ahdistava läsnäolo alkaa hellittää.

Emile Benveniste (1971, 195—230) ja Lea Laitisen (1995, 43—44) mukaan esittää, että subjekti löytää itsensä, kun ilmaisutapahtuman subjekti samastuu lausuman subjektiin. Ensimmäisen persoonan pronomini toimii performatiivisesti: sanomalla *minä* subjekti tuottaa itseään kielen avulla. Vaikka ilmaisutapahtuman subjekti on erillinen lausuman subjektista, ilmaisutapahtuman subjekti määrittelee itsensä itsestään tietoiseksi ja psyykkisesti eheäksi. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön tarina loppuu minä-kerrontaan (KT, 129—130). Päähenkilö saa sanoa minä ja ekstradiegeettinen kertoja vetäytyy kauemmas. Tekstissä on melko vähän minä-kerrontaa, joten lopun minä-kerrontaa sisältävä jakso korostaa päähenkilön aktiivisuutta itsensä määrittelyssä. Tunne omasta toimijuudesta vahvistuu romaanin loppua kohden. Kerronnan vaihtuminen hän-kerronnasta minä-kerrontaan luo vaikutelman päähenkilön psyykkisestä eheytymisestä.

Päähenkilö viittaa ensi kertaa lapsuuden identiteettiinsä ensimmäisen persoonan pronomiinilla. Hän samastuu tyttöön muistelun avulla. *Kalpeiden tyttöjen* kerronta painottaa tätä samastumista *minä*-pronominin avulla. Ensimmäisen persoonan kautta ilmaistu samastuminen on merkittävää, koska aiemmin kerronnassa vastaavaa samastumista ei löydy. Ennen loppukohtausta nainen viittaa lapsuuden ja nuoruuden identiteetteihinsä muussa kuin ensimmäisessä persoonassa. Hän käyttää lapsuuden identiteetistään tytön yleisnimeä. Gretaan hän puolestaan viittaa erisnimellä tai

puhuttelee tätä toisessa persoonassa. Loppukohtauksessa kertovan minän samastuminen lapsuuden kokevaan minään luo vaikutelman minän eheytyemisestä.

Nykyään, aika usein, minusta tuntuu kuin eläisin jossain tarinassa, joka on juuri päättynyt. Sitten ajattelen, että tarina on leikki, se se on, se on minun leikkini, ei sen enempää eikä sen vähempää, mikään ei enää voi häiritä sen kulkua sillä se on päättynyt. Ja sitten minun tekee mieli heittää pallo ilmaan ja juosta alta karkuun ja hymyillä piilostani kun katselen, kenen vuoro on saada pallo käsiinsä ja aloittaa. (KT, 130.)

Romaani loppuu päähenkilön sisäiseen monologiin, jossa hän kokee tarinansa leikkinä. Oman tarinan kertominen vertautuu leikin tilaan, mikä kertoo naisen suhtautumisesta itsestään tuottamaansa diskurssiin. Leikki konnotoi tilaa, jossa voidaan ylittää realismiin perustuva arkitodellisuus. Leikki, kuten tarinakin, on representaatio, ei ehdoton totuus. Päähenkilön tarina palaa ikään kuin alkuun, takaisin lapsuuden leikkeihin, joissa on mahdollisuus kokeilla erilaisia rooleja. Leikkivä ja tarinaa kertova minä voi omaksua erilaisia positioita ja leikin päätyttyä olla jotakin toista. Luovuus on tila, jossa elävä minä ei voi olla yhtenäinen. Minän kerroksellisuus ja jakautuneisuus kuuluvat erottamattomasti luovuuteen. (Siltala 1993, 83.)

Nainen juoksee mielikuvassaan kujeillen pallon, leikkivälineen, ali. Aivan kuin tarina ylittäisi hänet ja hän itse pakenisi kertomansa tarinan alta. Hän ja tarina eivät ole keskenään identtisiä, mutta tarina on naisesta lähtöisin. Nainen voi hellittää tarinasta, hänen ei tarvitse selitellä itseään koko ajan, kuten Greta koki joutuvansa tekemään (KT, 95). Siltalan (1993, 147) mukaan kirjailija hajottaa annettua identiteettiään, joka on pitkälti toisten hänelle kertoma. Sisäistetyt esteet ja määritteet ohittamalla kirjailija voi saavuttaa sisäisen maailmansa, joka tuntuu todelta. Teksti todistaa tästä henkilökohtaisesta kokemusmaailmasta. *Kalpeiden tyttöjen* viimeinen kappale vakuuttaa, että päähenkilö on löytänyt itseään tyydyttäviä ”tosilauseita”. Lauseet eivät kuitenkaan lukitse merkityksiä ikuisesti paikoilleen. Teksti antaa kirjoittajan tuotteen myös lukijalle (Siltala 1993, 147). Päähenkilön mielikuva pallosta, jonka hän heittää muille, muistuttaa kirjoittajan ja tekstin lukijalle antamaa mahdollisuutta leikitellä tarinalla ja tarkastella sen merkityksiä omia kokemuksia ja käsityksiä vasten.

Luovan ja vapaan luonteensa lisäksi leikki on lapsen muodostuvalle minuudelle välttämätöntä. Ilman leikkiä lapsi ei voi käsitellä tunteitaan ja harjoitella elämän kannalta tarpeellisia taitoja. Sama koskee tarinoivaa naista. Kirjainten ahdistavan

sekamelskan sijalle muotoutuu leikin luova kaaos, josta minä voi nauttia. Kerrottuaan tarinansa päähenkilö on vapautunut ahdistavista muistoista ja kohtaamattomista tunteista.

Se, että minä kokee elävänsä juuri päättyneessä tarinassa tai leikissä, implikoi tietynlaista sulkeumaa minän tarinassa. Päähenkilö ei kuitenkaan jää pysähtyneisyyden tilaan. Itse asiassa minän leikki jatkuu kerrotun tarinan jälkeenkin. Päähenkilön mielikuva itsestään palloa heittämässä ja juoksemassa piiloon kertoo uuden leikin alusta. Minän mielikuva itsestään on dynaaminen. Liikkuvaa minää ei voi saada kiinni; hän juoksee karkuun ja piiloutuu. Hallin (1999, 13—15) mukaan yksikään kerronnan avulla saavutettu sulkeuma ei pysäytä todellisuudessa minän liikettä. Minäkertomukset ja niihin samastumiset ovat kuitenkin tarpeellisia, jotta minä voisi sanoa, kuka hän on tietyssä pisteessä ja määrätyllä hetkellä.

Lopullisen totuuden esittämistä päähenkilön minuudesta vastustaa myös *Kalpeiden tyttöjen* kerrontarakenne. Lea Rojola (1995, 86—87) toteaa Roland Barthesin käyttäneen omaelämäkerrallisessa *Roland Barthes par Roland Barthes* -teoksessaan fragmentaarista kerrontaa vastustaakseen illuusiota totuuden kertovasta diskurssista. Jos yhtenäinen diskurssi houkuttelee lukemaan tekstiä totuutena, fragmentit puolestaan estävät diskurssin yhtenäisyyden. Fragmentaarisuus antaa *Kalpeissa tytöissä* sijan päähenkilön minuutta koskevien diskurssien moniäänisyydelle.

Kun romaanin alussa naisen minuutta kuvaa hajaantuneisuus, jonka hän kokee hämmentäväksi, romaanin lopussa päähenkilö saavuttaa vapautuneen suhtautumisen aiempiin identiteetteihinsä. Itsereflektion, muistelun ja kirjoittamisen avulla nainen on saanut liian lähellä toisiaan olleet kirjaimet järjestymään tarinoiksi minuudestaan. ”Muistot ja tarinat, nyt ne olivat tallessa, suljetun laatikon sisällä, paitsi yksi, joka vielä häilyi naisen ympärillä” (KT, 128). ”Mokkasaappaissa ja nahkahousuissa nainen oli tuntenut itsensä iloiseksi ja jotenkin valmiiksi, niin kuin olisi elänyt leikissä, joka oli juuri päättynyt hengästyneeseen huohotukseen ja kirkkaiseen ilmeisiin” (KT, 128–129). Kuten melankoliasta kärsivälle on tyypillistä (Kristeva 1998, 17, 22), päähenkilön on aluksi vaikea hyvittää menetyksiään kielen avulla. Lopulta symbolisaatio ja tunteiden kielellistäminen tulevat melankolisten oireiden tilalle. Päähenkilö löytää kielen korvikkeeksi sille menetykselle, jota hän ei aiemmin voinut korvata tyydyttävästi.

6. Femme fatalesta vastuulliseksi minäksi

6.1 *Minuus muotissa*

Päähenkilö kokee mahdollisuutensa muokata minuuttaan eri tavoin eri ikäisenä. Tyttönä päähenkilö yrittää sopeutua perheen tarjoamiin sosiaalisiin normeihin. Saariluoman (2000, 33) mukaan ihmisen ajatellaan kasvavan yksilöksi sosiaalisten normien avulla. Normit eivät määrää täydellisesti minuuden rakentumista, mutta ilman niitä yksilöä ei olisi. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö saa lapsena vahvistusta minuudelleen jäljittelemällä perheenjäsentensä tapaa olla olemassa. Normit eivät ainoastaan rajoita yksilöä vaan tarjoavat hänelle toimintamalleja (Saariluoma 2000, 33). Tarpeessaan saada sosiaalista hyväksyntää päähenkilö omaksuu kiltin tytön roolin. Nuorena päähenkilö kokee, ettei hän voi rakentaa minuuttaan ainoastaan äitinsä tarjoaman mallin varaan. Hän tahtoo poiketa kiltin tytön roolista ja samastuu sen sijaan kohtalokkaan naisen stereotypiaan. Toisaalta Greta rimpuilee pois myös femme fatalen vaatteista. Hän horjuttaa sukupuolisuutta koskevia normeja androgyynin tyyliensä välityksellä.

Saariluoman (2000, 33) mukaan normistojen paljastaminen mahdollistaa kritiikin niitä kohtaan. Tällainen emansipatorinen funktio sisältyy normien paljastamiseen myös *Kalpeissa tytöissä*. Lapsena päähenkilö tahtoo miellyttää muita olemalla kiltti, mutta aikuisena hän kokee, että kiltteyden normista on hänelle myös haittaa. Muiden miellyttämisen hintana on se, ettei päähenkilö ole kohdellut itseään hyvin. (KT, 86.) Aikuinen päähenkilö työstää omia tunteitaan ja tarpeitaan, jotka hän lapsena oppi torjumaan. Näin hän kyseenalaistaa ne muotit, joihin hän lapsena sopeutui.

6.2 *Voluntaristinen Greta*

Nuorena päähenkilön minuudessa painottuvat yksilön tekemät valinnat ja sosiaalisten normien koettelu. Greta koettaa määritellä itsensä aina uudestaan, elää jatkuvassa nythetkessä. ”Greta ajatteli olevansa iätön ja ajaton ja siksi hän saattoi tehdä ja sanoa aivan mitä ikinä hänen päähänsä pälkähti. Greta ei ollut onnellinen, eikä nuori tai kaunis, sillä hänestä ei tuntunut sellaiselta.” (KT, 17.) Häntä eivät sido pysyvät attribuutit, jotka muodostaisivat hänelle selvän identiteetin. Greta kuvittelee itsensä lähes kaikkivoivaksi ja kokee voivansa rikkoa sosiaalisia normeja. Hän samastuu päiväkirjamerkintöjensä

perusteella Friedrich Nietzschen *Hyvän ja pahan tuolla puolen* -teoksen (1984, 167—185) (*Jenseits von Gut und Böse*, 1886) yli-ihmiseen: ”Liikun hyvän ja pahan taistelun tuolla puolen” (KT, 72). Kristeva (1992, 141) esittää, että mikäli moderni ihminen uskaltaisi kohdata todella intohimonsa toiseutta ja jakautumista kohtaan, hän tuntisi itsensä muukalaiseksi. Tällainen moniäänisyys johtaisi myös moraalien muuttumiseen: inhimilliset ominaisuudet ylittäisivät hyvän ja pahan rajat, mikäli niiden moninaisuuden katsottaisiin olevan osa itseä.

Greta ja Edith rikkovat normeja pukeutumalla ja käyttäytymällä erikoisesti. Lisäksi he suunnittelevat ryöstävänsä miehiltä lompakoita (KT, 74). Normien koettelu suo tunteen hybridistä, joka kompensoi päähenkilön tuntemaa hätää. Greta inhoaa kiltin tytön tyyliä, koska se muistuttaa häntä lapsuuden identiteetistä. Kiltteys edustaa sosiaalisten normien hyväksymistä, kun taas Gretalla on tarve testata normeja. Tytöt syventyvät pohtimaan hyvän ja pahan ongelmaa (KT, 87—88). He päättävät ensin, että hyvä ja paha on erotettava toisistaan, mutta tekevät lopulta johtopäätöksen, jonka mukaan: ”hyvä ihminen oli sellainen joka hylkäsi kaikki pelisäännöt ja ilmensi totuutta omalla olemuksellaan” (KT, 88). Hyvyys onkin siis immoralismia. Tyttöjen immoraalisessa ihanteessa korostuu kuitenkin inhimillisen monimuotoisuuden arvostus aivan kuten Kristevan (1992, 141) edellä esiteltyssä, modernille ihmiselle asettamassa tavoitteessa.

Kristevan (1993, 214) mukaan länsimaissa hyvän ja pahan vastakohta merkitsee luultavasti samaa kuin puhtaan ja epäpuhtaan vastakohta Intian hinduilla. Puhtaan ja epäpuhtaan (hyvän ja pahan) erottaminen on tapa koodata puhuvan subjektin eriytymistä. Greta ja Edith tekevät moraalikokeillaan eroa sovinnaiseen moraaliin ja vahvistavat näin identiteettiään.

Gretan keksitty, lainattu ja moraalialia koetteleva minuus korostaa valinnanvapautta. Greta ja Edith kokeilevat immoralistin ja moraalifilosofin transsendentaalista subjektipositiota, mutta päätyvät lopulta huomaamaan, etteivät ole moraalien yläpuolella. Päähenkilön rooli moraalisääntöjen koettelijana on luultua vaatimattomampi: Greta kokee olevansa itse hyvä mutta alkaa lopulta epäillä kykyään puolustautua pahaa vastaan. (KT, 88—89.) Kuin vahvistuksena Gretan epäilykselle hän

[--] oli jälleen kerran juuri ja juuri välttynyt nyrkkitaistelulta tuntemattoman miehen kanssa, jota jokin kadulla kulkeneessa Gretassa oli ärsyttänyt. Greta ei tiennyt, miksi hän kesän kuluessa oli joutunut yhä useammin hankaluuksiin

ennen niin turvallisilla kaduilla, ja oli ajatellut, että kaikkein parasta olisi paeta kaupungista. (KT, 94.)

Kaupungista pakeneminen ei auta, sillä muualla ei ole sen turvallisempaa. Lähdettyään kaupungista Greta päätyy perverssin miehen kyytiin (KT, 95). Vaikka romaanissa ei anneta suoraan syytä Gretan kohtaamaan väkivallan uhkaan kaupungissa, hänen korostunut erilaisuuden tavoittelunsa on saattanut laukaista aggressiivisen impulssin. Erilainen, identiteettiinsä epäkonventionaalisia aineksia yhdistävä muukalainen kohtaa usein ärtymystä ja vihaa. Itsensä valtavirran edustajiksi kokevat voivat myös leimata muukalaisen hulluksi tai teeskentelijäksi. (Kristeva 1992, 23—24.) Greta, joka poikkeaa normeista jo pelkällä ulkonäöllään, joutuu erilaisuuden uhaksi kokevien hyökkäysten kohteeksi.

Greta etsii identiteettiään julkisista fantasioista, kokeilee erilaisia naamioita mutta pelkää lopulta olevansa kaiken performanssin alla tavallinen tyttö (KT, 72—73). Hän ei olekaan myyttinen ja sankarillinen yli-ihminen. Tyttö-sanan käyttö on paljastavaa, sillä juuri sukupuolen kaltainen sosiaalinen luokka ankkuroi Gretan sosiaaliseen järjestelmään. Hän kokee itsensä tyköksi ja hyväksyy näin symbolisen järjestelmän hänelle osoittaman paikan. Vaikka hän venyttää parodian ja androgynian avulla naisukupuolen totunnaisia rajoja, hänen tyttöytensä on esimerkki sosiaalisesta ja kulttuurisesta määrittelystä, joka vaikuttaa hänen identiteettiinsä ja minuuteensa. Hall (1999; 15, 254) esittää, että juuri identiteetit vastustavat useille postmoderneille diskursseille ominaista solipsistista minäkäsitystä. Välittäessään minälle sosiaalisia asemia identiteetti ei voi koskaan olla täysin yksilöllinen. Vastavuoroisesti sosiaalinen ei voi määrittää koko identiteettiä. Toisin kuin Gretan fantasioissa (KT; 17, 81, 86) identiteettiä eikä minuutta ei voi valita vapaasti.

6.3 Kohtalonusko aktiivisen roolin välttelynä

Nainen kertoo itselleen tarinan tuhoon tuomitusta kohtalostaan (KT; 35—37, 41), johon hän uskoo, kunnes alkaa kirjoittaa tarinaansa uudelleen. Nainen ei tunne tarvitsevansa mustalaisen ennustuksia, koska uskoo itse tähtiin kirjoitettuun kohtaloonsa ja omaan huonommuuteensa. Tähtien ennustuksiin uskova päähenkilö heijastaa kohtalonuskonsa taivaankappaleisiin ja luopuu uskostaan siihen, että voi muokata itse kohtalonsa ja on oman elämänsä toimija. Nainen liittää tähtiin omaan kohtaloonsa merkityksiä. Hän lukee tähdistä omaa kohtaloaan siihen alistuen sen sijaan, että kapinoisi kohtaloa

vastaan toimimalla tai tajuaisi muokkaavansa elämäänsä uskomalla tähtien ennustavan hänen hylättäväksi tulemisensa:

Tähtien kylmä pelottava ennustus oli käynyt toteen. Pyrstötähti pohjoisella taivaankannella sinetöi lopulta kaiken ja kirjoitti väistämättömän päätöksen tarinalle. [--] Viimein mies oli yksinkertaisesti saanut hänestä tarpeekseen ja huomannut miten helvetillisen hankala hän oli. (KT, 37.)

Päähenkilö lukee nuorena Apollinairen runokokoelmaa *Alcools*, mutta runokokoelma toimii tulkinnallisena vihjeenä päähenkilön koko elinkaaresta. Runokokoelman tunteva lukija voi löytää intertekstuaalisen yhteyden runoon ”Mustalaisnainen” (Apollinaire 1977, 56). Runon ensimmäistä säkeistöä voi lukea tiivistelmänä *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön suhteesta itseensä: ”Mustalainen osasi ennustaa / öitten salpaavan elämämme / sanoimme hänelle hyvästi ja silloin / rakensimme rakkauden Toivon Silloin”. Runon kollektiivinen puhuja vertautuu *Kalpeiden tyttöjen* jakaantuneeseen minään. Runon monikollinen subjekti lakkaa uskomasta ennalta ennustettavissa olevaan kohtaloon, minkä jälkeen rakkauden ja toivon löytäminen on mahdollista. Myös *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö käy läpi tällaisen muutoksen. Luovuttuaan kohtalonuskostaan ja alettuaan muokata minuuttaan aktiivisesti nainen kokee rakkautta.

Kalpeiden tyttöjen minä löytää itsereflektion avulla suunnan, jota kohti kasvaa. Nainen miettii itseään onnellista naista kuvaavan taulun äärellä. Hän tahtoisii olla yhtä onnellinen kuin taulun nainen. Sen sijaan hän kuvittelee itsensä liikkumattomaksi hahmoksi hyisessä maisemassa. Liikkumattomuus vaivaa naista: hän on kyllästynyt odottamaan. Taulun nainen ja naisen edessä oleva tyhjä kirja jäävät vaivaamaan päähenkilön mieltä. (KT, 46—47.) Odottavan minän aihetta on hedelmällistä lukea vasten Apollinairen (1977, 44—46) *Alcools*-kokoelman runoa ”Juhlasaatto”. Runon minä sanoo: ”Kerran / kerran odotin itseäni / sanoin Guillaume nyt sinun on aika tulla / jotta vihdoon tietäisin kuka olen”. Odotus ja itsen puhuttelu identiteetin selvittämiseksi yhdistävät *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilöä ”Juhlasaaton” minään. Onnellisuus on suunta, johon nainen tahtoo. Nainen tulee yleensä onnelliseksi puhtaiden lakanoiden tuoksusta, koska ne muistuttavat äidistä. Tällä kertaa lakanat tuovat kuitenkin naisen mieleen taulussa kuvatun tyhjän kirjan, joka edustaa naiselle eroa äidistä. (KT, 47—48.) Nainen on surullinen, koska hän odottaa jonkun muun järjestävän hänen muistonsa ja elämänsä: ”Nainen ajatteli että hän asui tiheään kirjoitetulla sivulla, yhtenä henkilönä tarinassa, yhtenä painomusteen roiskeena, ja odotti että joku tulisi ja avaisi uuden

aukeaman. Odotus toi surun, jota mikään ei voinut viedä pois.” (KT, 49.) Hän tuntee, ettei osaa käyttää aikaansa oikein: ”Nainen teki kaiken minkä vain osasi, mutta aina hän kietoutui sotkuiseen aikaansa ja putosi, jäi makuulle eikä enää osannut nousta ylös” (KT, 52). Jatkuva odottaminen saa ajan valumaan hukkaan. Päähenkilön aika kuluu tuttuun toistoon: maaninen kodinhoito kertaa pakonomaisesti menneessä opittua. Naisen on vaikea uskoa olevansa rakkauden arvoinen, joten hän toistaa epäilyksensä rakkaudesta. Hän uhkaa jäädä rakkauden ikuisiksi odottajaksi, kunnes suo itselleen kaipaamansa rakkauden. (KT; 24—26, 37, 115.)

Aikuinen päähenkilö kokee ensin kohtalonsa determinoituna mutta alkaa sitten uskoa omaan mahdollisuutensa valita minuuttaan koskevat merkitykset. Vaikka varhaiset hylkäämisen kokemukset ovat päähenkilöstä itsestään riippumaton tosiasia, hänen suhtautumisensa niihin ei ole täysin ennalta määrättyä. Päähenkilö pyrkii torjumaan menettämisen aiheuttaman tuskan, mikä vaikeuttaa hänen mahdollisuuksiaan saada yhteys omin tunteisiin ja uskaltaa tuntea niitä uusissa ihmissuhteissa. Torjuminen käy lopulta niin raskaaksi, että päähenkilö kokee olemassaolonsa uhatuksi. Hän kokee olevansa itse vastuullinen toimija, joka valitsee pelastumisen ja tuhoutumisen välillä. Nainen valitsee pelastumisen, mikä merkitsee hänelle itsensä ilmaisua kielen välityksellä. Päähenkilö on unohtanut lapsuutensa ja nuoruutensa tapahtumia, mutta muistelemalla ja kirjoittamalla nainen kertoo itselleen menneen tapahtumat uudelleen. Näin hänen tarinastaan tulee kattavampi: menneen tapahtumat jäsentyvät osaksi minuuden kertomusta. Tarinan kertominen muokkaa kertojaansa eheämmäksi

Kerronta tuo kohosteisesti esiin minuuden performatiivisuutta. Greta valitsee performatiiviseen tyyliinsä elokuvista tuttuun kohtalokkaiden naisten manereja. Vaikka *femme fatale* hahmossa on tiettyä loistoa ja Greta lisää tyyliin parodioivan kommenttinsa, hahmo on kuitenkin traaginen. Päähenkilön minuutta varjostaa vielä aikuisenakin melankolinen usko oman kohtalon traagisuuteen. Lopulta nainen ottaa vastuun elämästään ja muuttaa suhtautumistaan elämäntarinaansa myönteisemmäksi.

Kalpeiden tyttöjen minä ei ole vapaa menneestä eikä sosiaalisesta. Näin ollen päähenkilön minuus ei voluntaristinen (yksilön valintaan perustuva) eikä deterministinen (luonnon tai sosiaalisen määräämä) vaan niiden yhdistelmä. Päähenkilön minuus syntyy subjektiivisen ja sosiaalisen vuorovaikutuksessa. Minuutta

ei voi valita vapaasti, mutta nainen voi kertoa sen itselleen ja vaikuttaa näin siihen, kuinka hän sen kokee.

7. Päätäntö

Pro gradu -tutkielmani aihe on päähenkilön minuuden rakentuminen Katri Tapolan romaanissa *Kalpeat tytöt*. Tutkin sitä, miten päähenkilön minuus muodostuu kielen ja toisten ihmisten kanssa käydyn vuorovaikutuksen varassa. Päähenkilön minuus jakautuu kolmeksi eri identiteetiksi, joihin kerronnassa viitataan nimillä tyttö, Greta ja nainen. Tarkastelen identiteettien merkitystä päähenkilön minuudelle Stuart Hallin teorian avulla. Identiteettinä tytön nimitys viittaa naissukupuolta edustavan lapsen paikkaan sosiaalisessa järjestelmässä. Greta puolestaan on päähenkilön identiteetti hänen nuoruudessaan. Kun kerronnassa käytetään päähenkilöstä nimitystä nainen, puhutaan aikuisen päähenkilön subjektipositivisuudesta. Vaikka sukupuoli tai ikä eivät yksinään voi määrittellä yksilön identiteettiä, päähenkilöstä käytetyt nimitykset korostavat naiseuden ja iän merkitystä hänen identiteeteilleen ja minuudelleen.

Kalpeiden tyttöjen kerronta luo fragmentaarisuudessaan representaation päähenkilönsä jakautuneesta minuudesta. Romaanin esittämän tarinan lopussa päähenkilö on kuitenkin saavuttanut eheämmän käsityksen minuudestaan. Etsiessäni vastausta siihen, kuinka tämä tapahtuu, keskityin päähenkilön minuuden performatiivisuuden ja sen psyykkisten perusteiden selvittämiseen. Tutkielmani teoreettisena lähtökohtana on Judith Butlerin ajatus minän performatiivisuudesta: päähenkilö muokkaa aktiivisesti minuuttaan erilaisten tekojen kautta sen sijaan, että sisäinen olemus tai sosiaalinen järjestelmä määrittäisi sen deterministisesti.

Sosiaalinen järjestelmä kuitenkin vaikuttaa päähenkilön minuuteen hänen sisäistäessään kielen ja toisten ihmisten antamia määritelmiä itsestään. Käytin Kristevan psykoanalyttisia teorioita etsiessäni vastausta siihen, miten päähenkilön minuus määrittyy suhteessa toisiin. Äiti on tytölle tärkeä ihminen, jota vasten hän muodostaa omaa identiteettiään. Tyttölapsen on vaikea tehdä eroa samaa sukupuolta edustavaan äitiin. Hän saa äidiltään sekä vahvistusta minuudelleen että kokee hämmentävää erilaisuutta suhteessa tähän. Tyttö kokee olevansa huonompi kuin vanhemmat sisaruksensa ja pyrkii kompensoimaan huonommuuttaan olemalla muita kiltimpi. Tästä oppimastaan kiltteydestä päähenkilö haluaa päästä aikuisena eroon, sillä hän kokee olleensa muiden miellyttämisen takia paha itseään kohtaan.

Päähenkilön minuutta määrittää rakkauden kaipaus, jota hän tuntee erityisesti nuoruudessaan ja aikuisuudessaan. Sitä, kehen tai keihin kaipaus kohdistuu, ei kerrota suoraan. Tyttö on kuitenkin menettänyt lapsuudessaan monta hänelle tärkeää ihmistä. Erityisesti hän kaippaa hänen ainutlaatuista kauneuttaan arvostanutta ja näin itsetunnon rakentumisen kannalta tärkeää tummaa miestä. Tyttö viettää aikaa hänelle tärkeän ison (isoisän) kanssa, ja tämä vaikuttaa korvaavan isän roolin. Isän ja tumman miehen poissaolo aiheuttavat rakkauden kaipauksen, jonka päähenkilö kokee myöhemmin olevan vanhaa, jo lapsuudessa syntynyttä.

Päähenkilö suojautuu menetyksen tunteelta eri ikäisenä eri tavoin. Lapsena hän vaikenee melankolisesti vaikeista asioista, osittain siksi että niin hän kokee myös perheessään tehtävän. Toisaalta hän kirjoittaa myös päiväkirjaansa läheisten kuolemista, ja luova työ auttaa tunteiden käsittelyssä jo lapsesta alkaen. Kuitenkin kirjoitettuaan tumman miehen kuolemasta tyttö sulkee päiväkirjansa kannet. Tumman miehen kuolemaa on niin vaikea kohdata, että tyttö lakkaa kirjoittamasta päiväkirjaa joksikin aikaa.

Päähenkilö pelkää ja pohtii kuolemaa korostuneesti nuoruudessa ja aikuisuudessa. Tulkitsen päähenkilön suhdetta kuolemaan Martin Heideggerin eksistenssifilosofian avulla. Tutkimukseni mukaan kuolema on päähenkilölle ohittamattomasti elämään kuuluva asia, koska hänen lapsuudessaan kokemansa läheisten ihmisten kuolemat ovat aiheuttaneet näiden rakkauden menettämisen. Rakkauden menetys muodostuu minää uhkaavaksi tekijäksi, koska päähenkilö ei aluksi pysty riittävästi käsittelemään kohtaamaansa surua ja menetyksiä kielen avulla. Tämä on tyypillistä melankoliasta kärsiville ihmisille. Heideggerin eksistentialismin filosofian avulla voisi jatkotutkimuksessa tarkentaa analyysia päähenkilön suhtautumisesta elämään ja kuolemaan.

Nuorena taas päähenkilö turvautuu speaktaakkelimaiseen minäperformanssiin ja kapinaan kiltteyttä vastaan. Lisäksi hän ottaa etäisyyttä menneisyyteen pyrkimällä kieltämään sen vaikutuksen minuuteensa. Greta pakenee menneisyyttään ja sisällään olevaa kuoleman jättämää traumaa ja kuoletettuja tunteita itse muodostetun identiteetin suojiin. Hänen suhdetta minuuteensa kuvaa voluntaristisuus. Hän kehittää minuuden luonnollisuutta vastustavan lihallisen tyylin, jonka avulla hän performoi itseään. Androgyyni tyylin ja sukupuolisia stereotyyppioita koskevan parodisen

minäperformanssinsa avulla Greta tekee eroa sekä uhrautuvan kiltin tytön että kohtalokkaan naisen rooleihin.

Tarkastelin Teresa de Lauretisin julkisen fantasian käsitteen avulla, kuinka tekstuaaliset samastumiset muovaavat päähenkilön minuutta. Populaarikulttuurin tarjoamiin julkisiin fantasioihin samastumalla minä sekä sisäistää sosiaalisen järjestelmän kategoriointeja että muokkaa fantasioiden sisältöä yksilöllisemmäksi. Näin siis sosiaalinen tulee osaksi minuutta mutta toisaalta yksilöllinen muuttaa sosiaalista. Nuorena päähenkilö samastuu ystävänsä Edithin kanssa Greta Garbon ja Edith Piafin hahmoihin. Garbo ja Piaf edustavat kohtalokkaan naisen stereotypiaa, jota kalpeat tytöt Greta ja Edith muuntelevat parodioiden. Greta samastuu myös Jeanne d'Arcin legendaan, Janis Joplinin, T. Rexin, Marianne Faithfullin ja Leonard Cohenin laulunsanoihin. Omaa kuolevaisuuttaan Greta puolestaan tutkii William Faulknerin *Kun tein kuolemaa* -romaaniiin samastumalla. Se, että päähenkilö omaksuu identiteettiinsä aineksia fiktiosta, korostaa identiteetin osittaista seipitteellisyyttä. Faktaa ja fiktiota ei voi erottaa jyrkästi toisistaan päähenkilön identifikaatioissa.

Päähenkilön samastumisen kohteisiin vaikuttavat hänen psyykkiset tarpeensa. Hän kokee tarvetta kapinoida kiltin tytön roolia vastaan. Näin ollen vietteleviin ja vaarallisiin Garbon ja Piafin hahmoihin samastuminen auttaa ilmaisemaan omaa kapinallisuutta. Nuori päähenkilö kritisoi kuitenkin epäsuorasti myös näiden hahmojen ominaisuuksia. Lisäksi Gretan lihalliseen tyyliinsä valikoimat androgyyniset elementit, kuten glamrockin inspiroima meikki- ja pukeutumistyyli, poikkeavat stereotyyppisen naiseuden performanssista. Androgyynisen tyylin innoittajana on David Bowie, jonka varhaisiin glamrock-rooli-hahmoihin kuului ristiinpukeutuminen. Androgynian avulla voidaan estää ominaisuuksien tiukkaa sukupuolittamista ja eriarvoistamista. *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö on tutkimukseni mukaan ristiriitainen. Hän karnevalisoi naiseuden stereotyyppisiä ja kapinoi niitä vastaan.

Kohtalokkaan naisen lihallinen tyyli aiheuttaa kuitenkin Gretalle ongelmia, sillä hän huomaa esimerkiksi joutuvansa osallistumaan peukalokyydin hänelle tarjonnan miehen fetisistiseen aktiin. Greta itse kokee tyyliinsä provosoineen miestä. Näin ollen nuoruuden lihallinen tyyli alkaa tuntua vieraalta. Lopullinen muodonmuutos aikuisen identiteetin saavuttamiseksi tapahtuu, kun Greta menee karnevalistisessa käytöksessään liian pitkälle. Mihail Bahtinin mukaan karnevalismi kääntää kielen ja muiden sosiaalisten

käytänteiden normit pääläelleen. Karnevaali on siis luonteeltaan uutta synnyttävää ja kapinoivaa. *Kalpeiden tyttöjen* miljöössä karnevalistista käyttäytymissääntöjen ja merkitysten horjuttamista ei kuitenkaan suvaita. Karnevalistinen tyyli on ollut Gretalle suoja, josta hän luopuu. Rakastetun menettäminen ja ystävyysuhteen katkeaminen Edithin kanssa vaikuttavat Gretan karnevalistisen identiteetin muuttumiseen. Uudet menetykset saavat melankolisen ihmisen psyykkisen suojan romahtamaan. Greta tuntee taas tuttua melankolista kaipausta, jota speaktaakkelimainen minäperformanssi ei pysty peittämään. Päähenkilö omaksuu uuden identiteetin, kun entinen alkaa tuntua mahdottomalta ylläpitää.

Aikuisena päähenkilö hoitaa maanisesti kotiaan ja kärsii luuloista, joiden mukaan hänen miehensä ei rakasta häntä. Kuten lapsena, päähenkilö vertaa itseään äitiin. Hän oppii kuitenkin suhtautumaan erilaisuuteensa myönteisesti eikä enää pyri jäljittelemään moitteettomaksi kuvittelemaansa äidin kodinhoitoa. Oma minuus vahvistuu, kun nainen löytää melankoliansa tilalle surun ja menetyksen sanallisen ilmaisun.

Aikuinen päähenkilö käy kuvitteellisia vuoropuheluita menneiden identiteettiensä kanssa. Päähenkilön minuudesta ei tule täysin eheää, mutta muistelleessaan menneitä identiteettejään ja kirjoittaessaan niistä hänen itsetuntemuksensa paranee. Tarinan loppua kohti myös itsensä etsimisen ahdistus helpottaa. Vaikka itseään kertova minä ei tavoita kaikkea minuutensa osa-alueita, on jonkinlainen kokemus minän yhtenäisyydestä tärkeä. Minä, joka tuntee paikkansa tietyllä hetkellä, pystyy toimimaan. Näin *Kalpeiden tyttöjen* aikuinen päähenkilö pääsee irti toimintaansa aiemmin lamauttaneesta melankoliasta. Hän kohtaa aiemmin minuutta uhanneita tunteita, kuten vihaa, ja oppii tulemaan toimeen näiden tunteiden kanssa. Kirjoittaminen suoja minää ja auttaa käsittelemään surua ilman maanisia oireita. Päähenkilö tunnistaa sisäisen jakautumisensa ja identiteettiensä moneuden, mutta se ei tunnu enää häiritsevältä vaan vapauttavalta. Aiemmin kaoottiselta tuntunut oma minäkertomus jäsentyy kirjoittamisen ja muistelemisen prosessissa tunnistettavammaksi ja selkeämmäksi. Esimerkkinä minän eheytyemisestä on se, että vasta tarinan lopussa päähenkilön tarinaa esitetään minäkertojan sanoin. Minä-kerronta korostaa puhuvan ja kirjoittavan minän samastumista kerronnan kohteena olevaan minään.

Tässä tutkielmassa selvitin, kuinka Greta haluaisi olla ennen kaikkea omaa olemustaan toteuttava ihminen. Toisin sanoen hän tahtois muistuttaa Nietzschen yli-ihmistä ja

toimia sovinnaisuutta vastaan ”hyvän ja pahan tuolla puolen”. Päähenkilö törmää kuitenkin omaan vajavaisuuteensa ja siihen, että jotkin toisten ihmisten teot tuntuvat hänestä todella pahoilta. Hän koee tarvetta puolustautua niiltä, joten hän päätyy erottelemaan hyvän ja pahan toisistaan. Lisäksi Greta epäilee olevansa aivan tavallinen tyttö. Nuori päähenkilö väsyä viimein normien vastustamiseen. Aikuisena päähenkilö koee ensin minuutensa ennalta määrätyn. Kohdattuaan menetyksen ja vihan tunteensa hänen itsetuntemuksensa lisääntyy. Lopulta hän tuntee olevansa itse vastuussa minuudestaan ja pystyvänsä itse muuttamaan minäkertomustaan. Päähenkilön minuus rakentuu siis sekä sosiaalisen järjestelmän vaikutusten että yksilöllisten tarpeiden ja valintojen vuorovaikutuksessa.

Kuten on todettu, lähestyin omassa tutkielmassani päähenkilön minuutta performatiivisten ja psykoanalyttisten teorioiden avulla. Päähenkilön minuutta voisi jatkotutkimuksessa kuitenkin tarkastella enemmän hänen moraalinsa ja eettisten pohdintojensa kannalta. Päähenkilön nuoruudenaikaista moraalikäsitystä olisi mielenkiintoista syventää Nietzschen moraalifilosofiaa vasten. Jatkotutkimuksessa olisi hyvä selvittää, kuinka päähenkilön samastumista katolisten kristittyjen marttyyri Jeanne d’Arciin voisi tulkita Nietzschen moraalifilosofiaa vasten. Kuten *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilö, Jeanne d’Arc on hyvin ristiriitainen hahmo. Yhtäältä hän rikkoo naiselle asetettuja moraalikoodeja sotimalla miesten rinnalla. Hän on siis sankarillinen poikkeusyksilö, hiukan kuten Nietzschen yli-ihminen. Nietzsche (1984, 142—143) tosin kannattaa voimakkaasti sukupuolierottelua ja vastustaa esimerkiksi naisten osallistumista politiikkaan. Koska hänen asenteensa naisiin on vihamielinen ja sitä kautta tieteellisesti epätarkka, jatkotutkimukseen kannattaa yhdistää Nietzschen filosofiaa kritisoineiden feministitutkijoiden teorioita.

Toisaalta Jeanne d’Arc on Jumalan käskyihin lopulta alistuva pyhimys— juuri sellainen, jota Nietzsche kritisoi. Jeanne d’Arcin tarina on subteksti *Kalpeiden tyttöjen* päähenkilön tarinalle, joka kuitenkin päättyy eri tavoin. Kohtalonsa uudelleen kirjoittavan päähenkilön minuuden tutkimukseen kannattaisi soveltaa myös myyttikritiikin teorioita ja selvittää, mitä yhtäläisyyksiä ja eroja sillä on Orleansin neitsyen tarinaan. Tutkimuksessa tulee kuitenkin kiinnittää huomiota Tapolan romaanin yksityiseen symboliikkaan eikä palauttaa sitä yleisiin arkkityyppeihin.

Toisaalta *Kalpeiden tyttöjen* lisäksi kirjoittamisen ja laajemmin taiteen tekemisen teemaa voisi tutkia toisissa kotimaisissa nykyromaneissa, kuten Anja Snellmanin *Aurassa* (2000) ja Heidi Kõngäksen *Vieraassa miehessä* (2002). Tutkimusaineistoa laajentamalla tämä aihe olisi sinänsä riittävän laaja jatkotutkimukseen.

Lähteet

Tutkimuskohde

Tapola, Katri (1999) *Kalpeat tytöt*. 3. painos. Helsinki: Tammi.

Teoria- ja taustakirjallisuus

Ahola, Suvi (1998) "Tärkeää on oman tarinan etsiminen." Helsingin Sanomat 20.9.1998.

Apollinaire, Guillaume (1977) *Alcools. Runovalikoima*. Suom. Jukka Kempainen. Delfiinikirjat. Helsinki: Otava.

Bahtin, Mihail (1995) *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Kustannus Taifuuni. Venäjänkielinen alkuteos *Tvoršestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa* 1965.

Biedermann, Hans (2002) *Suuri symbolikirja*. Suom. ja toim. Pentti Lempiäinen. 6. painos. Helsinki: WSOY. Saksankielinen alkuteos *Knaurs Lexikon der Symbole* 1989.

Blanchot, Maurice (2004) "Kuolemantuomio." Teoksessa *Kuolemantuomio & Kuolemani hetki*. Suom. Janne Kurki ja Heikki Kujansivu. Helsinki: Apeiron. Ranskankielinen alkuteos *L'arrêt de mort* 1948.

Bolan, Marc (1971) "Girl." Tulostettu 26.6.2007.

<http://www.lyricsdownload.com/marc-bolan-and-t-rex-girl-lyrics.html>. Alun perin ilmestynyt albumilla *Electric Warrior* 1971.

Buckley, David (2002) *David Bowie*. Korjattu ja päivitetty laitos. Suom. Hannu Tervaharju. Helsinki: Like. Englanninkielinen alkuteos *Strange Fascination—David Bowie: The Definitive Story* 1999.

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York—London: Routledge.

- Faulkner, William (1968) *Kun tein kuolemaa*. Suom. Alex Matson. Helsinki: Tammi. Englanninkielinen alkuteksti *As I ay dying* 1930.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suom. ja toim. Juha Herkman ja Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Heidegger, Martin (2000) *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. Saksankielinen alkuteos *Sein und Zeit* 1953.
- Kaarto, Tomi & Kekki, Lasse (2000) ”Saatteeksi.” Teoksessa *Subjektia rakentamassa. Tutkielmia minuudesta teksteissä*. Toim. Tomi Kaarto & Lasse Kekki. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, n:o 48, 7—8
- ”Katri Tapola.” (2006) Tulostettu 8.8.2006. <http://www.tammi.fi/asp>. Tammi.
- Koivunen, Anu (2004) ”Teorian aika on nyt-hetki.” Teoksessa de Lauretis, Teresa *Itsepäinen vietti*. Jyväskylä: Gummerus, 9—31.
- Kosonen, Päivi (1996) ”Subjekti.” Teoksessa Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 179—206.
- Kristeva, Julia (1987) *Tales of love*. Englanniksi kääntänyt Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press. Ranskankielinen alkuteos *Histoires d'Amour* 1983.
- Kristeva, Julia (1992) *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Päivi Malinen. Tampere: Gaudeamus. Ranskankielinen alkuteos *Etrangers à nous-mêmes* 1988.
- Kristeva, Julia (1993) *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967—1993*. Suom. Pia Sivenius et al. Tampere: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia (1998) *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes. Helsinki: Nemo. Ranskankielinen alkuteos *Soleil noir, dépression et mélancolie* 1987.
- Laitinen, Lea (1995) ”Persoonat ja subjektit.” Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Tietolipas 139. Helsinki: SKS, 35—79.

Lange, Monique (1981) *Piaf*. Englanniksi kääntänyt Richard S. Woodward. London: A Howard & Wyndham Company. Ranskankielinen alkuteos *Histoire de Piaf* 1979.

de Lauretis, Teresa (2004) *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Suom. Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. Toim. Anu Koivunen. Jyväskylä: Gummerus.

Moi, Toril (1990) *Sukupuoli/Teksti/Valta. Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino. Englanninkielinen alkuteos *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* 1985.

Nietzsche, Friedrich (1984) *Hyvän ja pahan tuolla puolen. Erään tulevaisuuden filosofian alkunäytös*. Suom. J.A. Hollo. Runosuomennos Toivo Lyy. Helsinki: Otava. Saksankielinen alkuteos *Jenseits von Gut und Böse* 1886.

Nordlund, Catharina (1997) ”Yhteiskunnan tuote vai vapaa yksilö? – Simone de Beauvoir naisen asemasta.” Teoksessa *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Kirsi Saarikangas. Tampere: Gaudeamus, 193—220.

Petäjaniemi, Soili (1997) ”Judith Butler ja ruumiin poliittinen fenomenologia.” Teoksessa *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi. Helsinki: Gaudeamus, 245—270.

Raamattu. (1996). 3. painos. Helsinki: Suomen piipiaaseura.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1995) ”Kerronta, representaatio, minä.” Suom. Auli Viikari. Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Tietolipas 139. Helsinki: SKS, 13—34.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1999) *Kertomuksen poetikka*. Suom. Auli Viikari. Toinen painos. Tietolipas 123 Helsinki: SKS. Englanninkielinen alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen, London and New York 1983.

Rojola, Lea (1995) ”Teksti nimeltä R.B. Roland Barthes ja minä.” Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Tietolipas 139. Helsinki: SKS, 80—105.

Rojola, Lea & Laitinen, Lea (1998) ”Keskusteluja performatiivisuudesta.” Teoksessa Laitinen, Lea & Rojola, Lea (toim.) *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Tietolipas 160. Helsinki: SKS, 7—33.

Saarikangas, Kirsi (1997) ”Äitiyden esittäminen ja *Post-Partum Document*.” Teoksessa Heinämaa, Sara, Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim.) *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus, 102—126.

Saariluoma, Liisa (2000) ”Minä ja sosiaaliset normit 1700-luvun romaaneissa: esimodernista moderniin.” Teoksessa Kaarto, Tomi & Kekki, Lasse (toim.) *Subjektia rakentamassa. Tutkielmia minuudesta teksteissä*. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, n:o 48, 9—36.

”Sanojen aika. Katri Tapola.” (2006) Tulostettu 8.8.2006.

<http://kirjailijat.kirjastot.fi/?c=5&pid=1470&lang=FI>. Helsingin kaupunginkirjasto ja Hämeenlinnan kaupunginkirjasto.

von Schiller, Friedrich (1875) *Orleans'in neitsyt*. Suom. E.A. Helsinki: K.E. Holm.

Siltala, Pirkko (1993) *Haen sanojani kaukaa. Naiskirjailijan luovuus*. Helsinki: Yliopistopaino.

Steinberg, Bruce (ed.) (1976) *Janis. A Collection of 16 Janis Joplin classics as performed live and on record from 1963 to 1970*. Winona: Hal Leonard Publishing Corporation.

Tapola, Katri (1993) *Naisen kuvasta nykysuomen sanakirjassa ja suomen kielen perussanakirjassa. Pro gradu -tutkielma*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Linda-yliopistokirjojen yhteisluettelo. Tulostettu 8.8.2006. <https://linda.linneanet.fi/cgi-bin>.

Taraba, Anna (1999) *Salaperäinen Garbo*. Suom. Timo Haarla. Helsinki: Like. Ruotsinkielinen alkuteos *Den Gåtfulla Garbo* 1990.

Woolf, Virginia (2001) *Oma huone*. Suom. Kirsti Simonsuuri. 4. painos. Helsinki: Tammi. Englanninkielinen alkuteos *A Room of One's Own* 1928.