

**”To fly with a broken limb”
Mustan naissubjektituden problemaattisuus
Yvonne Veran romaanissa
*Butterfly Burning***

Anna-Leena Toivanen
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
TAIKU
Kirjallisuuden oppiaine, yleinen linja
Kevät 2004.

Jyväskylän yliopisto

Tiedekunta: Humanistinen tiedekunta

Laitos: Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Tekijä: Anna-Leena Toivanen

Työn nimi: ”To fly with a broken limb”: Mustan naissubjektiuden problemaattisuus
Yvonne Veran romaanissa *Butterfly Burning*.

Oppiaine: Yleinen kirjallisuustiede

Työnlaji: Pro gradu

Aika: Kevät 2004

Sivumäärä: 112.

Tiivistelmä:

Tutkimus tarkastelee zimbabwelaisen kirjailijan, Yvonne Veran romaania *Butterfly Burning* (1998) mustan naissubjektiuden näkökulmasta. Tutkielman subjektikäsitys perustuu tietyn postkoloniaalisen- ja feministisen teorian mukaisin varauksin merleau-pontylaiseen ruumiinfenomenologiaan, joka huomioi subjektin ruumiillisen materiaalisuuden. Subjekti ja ympäristö ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään, ja subjekti on tilanteen, eli ajan ja paikan asettamissa rajoissa vapaa tekemään valintoja. Tutkielma keskittyy mustaa naisruumista elävän subjektin kokemuksiin rajoituksiin ja mahdollisuuksiin, sekä mustan naisruumiillisuuden problemaattisuuteen teoksen tilanteessa. Rajoituksia ja mahdollisuuksia käsitellen paikan käsitteen avulla osoittaen, miten mustille naisille tarjolla olevat paikat ovat 1940-luvun koloniaalisessa kaupunkiympäristössä erittäin rajoitetut. Myös nationalistisen patriarkaatin naisruumiiseen liittämät merkitykset rasittavat naisruumista eläviä subjekteja. Toisaalta naishahmot myös muokkaavat ympäristöään ja luovat täten itselleen soveliaita paikkoja. Teoksen henkilöahmot luovat itselleen selviytymiskeinoikseen uusia tiloja; turvapaikkoja ja pakoja. Teoksen tunnelmaan kuuluu olennaisesti antautumisen ja vastarinnan rinnakkaiset teemat. Naissubjektiuden mahdollisuuksien näkökulmasta teoksen tärkeimmäksi hahmoksi nousee nuori Phephelaphi, jonka traagisen kohtalon tarina teos itse asiassa on. Phephelaphi edustaa teoksen nimen perhosta toteutumattomine unelmineen; tuli on todellisuuden rajoitusten tuhoava voima. Phephelaphissa kiteytyy naissubjektiuden ongelmallisuus. Sama ruumis on sekä kaunis lupaus ja mahdollisuus, että tuskallinen taakka. Taakaksi ruumis muuttuu ympäristön arvoista johtuen ennen kaikkea raskauden myötä, sillä siitä muodostuu este liikkeelle eteenpäin. Myös toinen eheälle naissubjektiuskokemukselle tärkeä ominaisuus, itsen rakastaminen ja itse omara paikkana oleminen jäävät toteutumatta jopa siinä määrin, että voisi puhua kokemuksesta, jota ei voi kokea. Ruumiillisen naissubjektiuden teoreetikkoja ovat tässä tutkimuksessa ennen kaikkea Luce Irigaray ja Simone de Beauvoir, joita ainakin Sara Heinämaa ja Toril Moi ovat lukeneet juuri fenomenologisen perinteen jatkajina.

Naissubjektiuteen keskittyvän temaattisen tutkimuksen lisäksi tutkielmassa tarkastellaan Yvonne Veran kieltä. Veran tyyli osoittautuu palvelevan postkolonialistis-feminististä sisältöä. *Écriture féminine* n ilmeneminen Veran kielessä on todennäköistä. *Butterfly Burning* in rakenteeseen ja tematiikkaan kuuluu musiikki, jonka tulkitsen juuri Phephelaphin melodiaksi: teos on yhtä aikaa sekä ylistyslaulu naisruumiin kauneudelle ja sen mahdollisuuksille, että itkuvirsi eletyn naisruumiillisuuden tuskallisuudelle.

Avainsanat: Naissubjektius, ruumiin fenomenologia, eletty ruumiillisuus, paikka, tila, rajoitukset ja mahdollisuudet, kolonialismi, tyylin ja sisällön suhde.

Sisällys

1. JOHDANTO	1
1.1 Kirjailija Yvonne Vera	1
1.2 <i>Butterfly Burning</i>	3
1.3 Tutkimuskysymys ja teoreettinen viitekehys	6
1.4 Tutkielman rakenne	10
2. HISTORIALLISTIA JA KULTTUURILLISIA LÄHTÖKOHTIA	13
2.1 Zimbabwen siirtomaahistoria	13
2.1.1 Ennen kolonisaatiota	14
2.1.2 Siirtomaavallan invaasio	15
2.1.3 Siirtomaavallan ajan tapahtumia	16
2.2 Joitakin afrikkalaisen kulttuurin erityispiirteitä	19
2.2.1 Äitiys ja naisen asema	19
2.2.2 Sanan voima ja nimeäminen	21
2.2.3 Suhde maahan ja esi-isiin	23
3. NAISEN PAIKKA – KODITTOMIA RUUMIITA	24
3.1 Kaupunki naisten elinympäristönä	25
3.1.1 Rajoitusten ja rajojen Bulawayo	25
3.1.2 Katu, koti ja muita naisten mahdollisuuksia	29
3.1.3 Liike ja kodittomuus	35
3.2 Nainen paikkana	38
3.2.1 Naisruumis paikkana miehelle ja lapselle	38
3.2.2 Naisen ja maan yhteys	42
4. PAOT VASTARINNAN JA ANTAUTUMISEN TILOINA	48
4.1 Vastarinta, antautuminen ja kwela	48
4.2 Paot ja turvapaikat	53
4.2.1 Tanssi	53
4.2.2 Aistillisuus	55
4.2.3 Väkivalta ja kuolema	58
4.2.4 Uudelleennimeäminen	60
4.2.5 Muistaminen ja unohdus	63

5. PALAVA PERHONEN – TODELLISUUDEN JA TOIVEIDEN KOHTAAMINEN	66
5.1 Naisruumiin ongelmallisuuden kiteytymät	66
5.1.1 Abortti	66
5.1.2 Itsemurha	72
5.2 Subjektiksi tulemisen toiveet	77
5.2.1 Liike eteenpäin	77
5.2.2 Itsen rakastaminen	82
6. BUTTERFLY BURNINGIN KIELI	86
6.1 <i>Butterfly Burningin</i> kielen erityispiirteitä	86
6.2 Tyylin suhde postkoloniaalis-feministiseen sisältöön	92
6.3 <i>Butterfly Burningin</i> kieli <i>écriture fémininenä</i>	97
7. PÄÄTÄNTÖ	103
Lähteet	106

1. JOHDANTO

1.1 Kirjailija Yvonne Vera

Yvonne Vera on tämän päivän afrikkalaisen naiskirjallisuuden merkittävimpiä nimiä. Vera käyttää kirjoituskielenään englantia; etnisen alkuperänsä¹ puolesta hän hallitsee maansa molemmat englannin ohella käytetyimmät kielet, shonan ja ndebelen. Kirjailija on syntynyt vuonna 1964 Zimbabwessa, Bulawayon kaupungissa, jonne hän on Kanadan opiskeluvuosiensa jälkeen palannut valmistuttuaan kirjallisuuden oppiaineesta filosofian tohtoriksi (Ph.D). Nykyisin hän toimii National Gallery of Zimbabwen johtajana Bulawayossa. Vera on maininnut, ettei koskaan haluaisi kirjoittaa maanpaossa, ja toivoo, ettei hänen myöskään enää ikinä tarvitsisi jättää kotikaupunkiaan (Larson 2001). Veran kiintymys kotikaupunkiinsa ilmenee erittäin voimakkaasti hänen teoksessaan *Butterfly Burning*. Teos on useassa mielessä monitasoinen ylistyslaulu, ja yksi ylistyksen kohteista on juuri Bulawayo. Monitasoiseksi ylistyksen tekee yhtäaikainen traagisuuden ja toisaalta ilon ja toivon läsnäolo. Kuten kirjailija itse eräässä haastattelussa kertoo, hän halusi nähdä oman kaupunkinsa kirjassa. Samaisessa haastattelussa Vera korostaa uskottavuuden tärkeyttä ja sitä, miten lukijan on tunnettava olevansa läsnä tapahtumissa. (Bryce 2002, 221–2, 224, 226.) Uskottavuus ja tämän myötä lukijan läsnäolo mahdollistuvat mielestäni juuri erilaisten voimakkaiden ja usein ristiriitaistenkin kokemusten kautta, joita Vera kuvaa.

Yvonne Vera on julkaissut romaanit *Nehanda* (1993), *Without a Name* (1994), *Under the Tongue* (1996), sekä jo mainitun, tutkielmassani käsittelemäni *Butterfly Burningin* (1998)², joka tähän mennessä on myös ainoa hänen suomennettu teoksensa. Esimerkiksi Ruotsissa häneltä on käännetty muitakin teoksia. Lisäksi Vera on kirjoittanut novellikokoelman *Why Don't You Carve Other Animals* (1992). Tämä on hänen teoksistaan ainoa, joka on julkaistu ensin ulkomailla (Kanadassa), ja vasta sen jälkeen kirjailijan kotimaassa Zimbabwessa. Muut teokset on julkaissut zimbabwelainen Baobab Books- kustantamo. Uusin Veran teoksista on vuonna 2002 ilmestynyt *The Stone Virgins*. Edellä mainittujen teosten lisäksi Vera on toimittanut

¹ Vera on etniseltä taustaltaan shona, mutta on syntynyt ja kasvanut ndebele – heimon perinteisesti asuttamalla alueella.

² Jatkossa lyhennän teoksen nimen muotoon *BB*.

tämän hetken afrikkalaisten naiskirjailijoiden antologian, *Opening Spaces* (1999). Veran teokset ovat voittaneet kirjallisuuspalkintoja: *Without a Name* ja *Under the Tongue* ovat vuorollaan kumpikin voittaneet vuosina 1995 ja 1997 Zimbabwen kustantajien kirjallisuuspalkinnon. Jälkimmäinen teos on lisäksi saanut vuoden 1997 Afrikan alueen Commonwealth -kirjallisuuspalkinnon, ja vuoden 1999 Swedish Voice of Africa – palkinnon. *Butterfly Burning* on palkittu vuonna 2002 Berlin Literature Price – palkinnolla, ja vuonna 2003 Italiassa Feronia- palkinnolla. Uusin teos *The Stone Virgins* on voittanut Macmillan Writers Prize for Africa – palkinnon.

Yvonne Veran romaanit kertovat kukin kirjailijan kotimaan Zimbabwen (entiseltä nimeltään Etelä-Rhodesia) historiasta. Teosten tapahtumat liittyvät aina selkeästi johonkin tiettyyn ajanjaksoon, kuten esimerkiksi *Nehanda* sijoittuu valkoista valloittajaa vastaan suunnatun kapinan vuosiin 1896–97, tai uusin *The Stone Virgins* itsenäistymisen jälkeisiin vuosiin 1980–85, tai *Under the Tongue* ja *Without a Name* sissisodan kiihkeisiin vuosiin 1977 ja 1979. Lähtökohtaisesti teosten tapahtumavuodet ovat suuria ja tärkeitä hetkiä Zimbabwen maan ja kansan historiassa. Vera ei kuitenkaan ole ensisijaisesti kiinnostunut historiallisista Totuuksista, vaan niistä unohdetuista kohtaloista ja kokemuksista, jotka eivät mahdu mukaan kolonialistiseen tai vastaavasti nationalistiseen historiankirjoitukseen. Yvonne Veran mielenkiinnon kohteet ovat ennen kaikkea erilaisten zimbabwelaisten naisten vaietuissa kokemuksissa³. Kysymykseen feminismistä Vera vastaa seuraavasti: ” I know feminism is such a contested term, and I am not sure what it means when I say yes! But certainly I am involved and passionate about women’s issues [...]” (Larson, 1999, 288).⁴ Hän ei epäröi käsitellä teoksissaan monella tavalla tabuja aiheita, kuten lapsentappoa, inestiiä, aborttia tai itsemurhaa. Yvonne Vera antaa teoksillaan äänen ja tilan hiljennetyille naiskohtaloille kirjoittamalla ikään kuin ”untemattomien naisten elämäkertoja”, kuten hän itse sanoo (Bryce 2002, 223). Vera kiinnittää huomiota sekä kolonialismin että nationalistisen patriarkaatin vallankäytön ja alistuksen menetelmiin ja niiden vaikutukseen naisten elämään. Veran kertomukset eivät kuitenkaan ole millään muotoa yksinomaan uhritarinoita. Teoksissa tarkastellaan erilaisia vastarinnan mahdollisuuksia ja muotoja, eikä naishahmoja esitetä mitenkään yksipuolisesti vain uhreina tai toimijoina. Jännitteitä siis riittää teosten tematiikassa.

³ *Butterfly Burningia* koskien Lizzy Attree toteaa, että sukupuolirakenteiden tarkastelu nousee rodun tarkastelun edelle (Attree 2002, 80).

⁴ Vaikka kysymys kirjailijan intentiosta jakeakin mielipiteitä, koen tässä tutkimuksessa tärkeänä Veran lausunnon suhteestaan feminismiin, joka omalla tavallaan ”antaa hyväksynnän” omalle tietoiselle feministiselle lukutavalleni ja tutkimuskysymykselleni.

Yhdenlainen jännite vaikuttaa myös Veran kuvaamien järkyttävienkin tapahtumien ja hänen käyttämänsä kielen välillä. Veran kieli on poeettista ja lumoavaa. Sillä on kyky luoda kammottaviin ja rumiin tapahtumiin aina jotain kaunista, ilman, että kyse olisi rumuuden estetisoimisesta tai sillä ”mässäilystä”. Veran kieli ei ole mitenkään läpinäkyvää ja huomaamatonta, vaan päinvastoin koko ajan voimakkaasti ja vaativastikin läsnä. Kielen erityislaadun merkitystä Veran romaanitaiteelle ei voi jättää huomioitta. Aihe liittyy myös tähän nimenomaiseen tutkimukseen yhtenä sivujuonena, ja se tulee tukemaan varsinaisessa pääosassa olevaa teoksen tematiikan tulkintaa.

1.2 *Butterfly Burning*

Tämä tutkimus keskittyy Yvonne Veran romaaneista tämän hetkisistä toiseksi uusimpaan, vuonna 1998 ilmestyneeseen *Butterfly Burning*iin. Tässäkin teoksessa Vera käsittelee vaikeita aiheita, jopa tabuja, nimittäin aborttia ja itsemurhaa. Nämä ovat selvästikin ne voimakkaat kuvat, joista Vera on aloittanut kirjoitustyönsä⁵. Teos on saanut nimensä päähenkilön polttoitsemurhasta, jossa kiteytyy yksi romaanin pääkysymyksistä, eli naisruumiillisuuden ongelmallisuus. Traagisten kuvien ohella teoksesta kuitenkin huokuvat erittäin voimakkaasti myös toivon ja unelmien teemat. Kieli on jälleen Yvonne Veralle tyypillisen runollista, kaunista ja vahvasti läsnäolon vaikutelmaa luovaa.

Tapahtumapaikkana on kirjailija Yvonne Veran oma syntymä- ja asuinkaupunki Bulawayo, ja siellä erityisesti Makokoban musta slummialue. Voisikin ehkä sanoa, että kaupunki on romaanissa yksi hahmo varsinaisten ihmishahmojen ohella; niin paljon huomiota sen erityislaatuisuuden kuvaus saa. Yksi tällainen erityispiirre on lähes jatkuvasti vähintäänkin taustalla soiva musiikki, kwela. Kaupunki tuntuu omalla tavallaan ohjailevan henkilöhahmojen kohtaloita. Kiinnostavaa on myös se, että vaikka Vera kuvaakin yhdeltä osin kaupungistumisen myötä syntynyttä rappiota, ei *BB*:ssa esitetä tätäkään asiaa yksisilmäisesti. Esimerkiksi mitään nostalgista ”takaisin juurille” –ajatusta ei romaanista löydy. Kaupunki kaikkine puolineen on yksinkertaisesti sellaisenaan osa henkilöhahmojen elämää ja kokemuksia. Kertojalla on

⁵ Vera kertoo kirjoitustekniikastaan mm. sen, että hänellä on aina aluksi mielessään jokin erittäin voimakas, selkeä kuva. Tästä kuvasta hän kehittää koko tarinan; ”Everything ripples around that, the story grows out of the image.” (Bryce 2002, 219.)

teoksessa laajempi perspektiivi kuin henkilöhahmoilla⁶, mutta hän ei kuitenkaan aseta itseään kokonaan hahmojensa yläpuolelle. Kertoja on erikoisella tavalla osa Bulawayota. Kuten aiemmin on jo mainittu, Yvonne Vera on halunnut kirjoittaa tarinan omasta kaupungistaan. Mielestäni juuri tässä aivan tietynlaisessa kertoja-asenteessa ilmenee halu ilmaista omaa yhteyttä ja kuuluvuutta kaupunkiin. Tällainen näkökulma on kiinnostava sekoitus etäisyyttä ja sen puutetta.

Kertojan hahmo on kaiken kaikkiaan kiintoisa. Kertojalla on laajempi näkökulma, mutta hän on hahmojaan kohtaan empaattinen. Empaattisuus ilmentää yhteenkuuluvuutta ja kertojan halua ottaa osaa. Samalla se tuo kertojan hahmoon tiettyä epäluotettavuutta: kertoja on kiinnostunut ennen kaikkea hahmojen kokemuksista, eikä useinkaan esitä omaa mielipidettään asioista, vaikka hänellä hahmojaan laajempi tietoisuus onkin. Hyvä esimerkki tällaisesta on kohtaus, jossa Zandile vilkkaalla kadulla sijaitsevan kosmetiikkamyyntipöytänsä ääressä suoristaa peruukkia ottamalla sen kokonaan pois päästään. Kertoja huomauttaa, ettei kukaan kiinnittänyt asiaan mitään huomiota: ”No one noticed” (*BB*: 94). Samantyylistä ymmärtäväisyyttä on havaittavissa muun muassa kohtauksessa, jossa lapset ovat silminnäkijöinä räjähtävän öljytankin alla työskennelleiden mustien työmiesten kuolemalle. Onnettomuus kuvataan lasten näkökulmasta jonkinlaisena nopeasti unohtuvana, kummallisena tapahtumana, jonka yhteydessä öljyssä palaneiden miesten kuvataan nousevan ojista sateenkaaren muodossa ja väreissä. Toisin sanoen kertoja antaa hahmojen puhua, tai ainakin kuuntelee näiden kokemuksia ja kertoo niiden mukaisesti.

Teoksen realimin taso on samalla pitkälle sidoksissa kertojan asenteeseen. Kun teoksen hahmojen kokemus liittyy kertojan sanaan, ei voida puhua mitenkään puhtaan realistisesta kuvauksesta. Kertoja tyylittelee, ja joissain tilanteissa kerronta kadottaa sidokset tapahtumien ”todellisuuteen”. Tällaisia kohtauksia on useita, parhaina esimerkkeinä tilanteet, joissa on voimakas tunnelataus, kuten vaikkapa tanssi, Phephelaphin kivunomainen kaipuu tai hänen itsemurhansa. Romaanin paikkaan ja aikaan perustuvat lähtökohdat ovat realistiset, ja henkilöiden kokemat asiat ovat myös lähtökohtaisesti realistisia. Kerronta kuitenkin tekee eron perinteiseen realistiseen kuvaukseen ja tuo siihen oman surrealistisen sävynsä. Tämä on yksi taso, jolla *Butterfly Burning* hienosti yhdistää kaksi toisensa yleensä poissulkevaa ilmiötä. Sama

⁶ Kuten Muchemwa kuvailee Veran kertojia tämän *BB*:ia edeltävissä romaaneissa *Under the Tongue* ja *Without a Name*: ”[...] the anonymous third person narrator [...] has a broader nationalistic, feminist and historical perspective[...]” (Muchemwa 2002, 7).

yhdistely ilmenee muun muassa myös järkyttävien tapahtumien kertomisena kielellä, jota totunnaisesti käytettäisiin paremminkin kauneuden kuvaamiseen.

Jos halu kirjoittaa oma kaupunki liittyy Veran omaan kokemukseen ja menneisyyteen, ei tapahtumien ajanjakson valinta ole samalla tavalla henkilökohtainen. Kirjailija itse on nimittäin syntynyt vasta reilusti teoksen tapahtumien nykyhetken jälkeen. Teoksen tapahtuma-aikana on 1940- luvun puoliväli, vuodesta 1946 vuoteen 1948. Takaumissa ja henkilöhahmojen muistoissa aikajana laajenee aina vuoteen 1896, jolloin valkoiset valtaajat tukahduttivat alkuperäisväestön kapinan, sekä 1920- luvulle, jolloin Gertrude ja Zandile monien muiden muassa liittyivät maaltamuuttoliikehdintään. Varsinainen tarinan nykyhetki on siinä mielessä ”merkityksetön”, ettei tällöin ole tapahtunut mitään erityisen tärkeää Zimbabwen kansallisen historian kannalta. Ajanjaksoa voisikin kuvailla eräänlaiseksi odotuksen ajaksi. Tämä ilmenee teoksessa useankin otteeseen, ja ensimmäisen kerran jo alkulauseessa: ”There is a pause. An expectation.” (BB: 3.)

Teoksen päähenkilö⁷ on nuori, hieman päälle kahdenkymmenen vuoden ikäinen Phephelaphi. Hänen äitinsä on romaanin alussa juuri menehtynyt tultuaan ammutuksi omalle kotiovelleen keskellä yötä. Tyttö muuttaa hetkeksi asumaan Zandile – nimisen naisen luo, joka esittelee itsensä Phephelaphin äidin, Gertruden, ystäväksi. Pian Phephelaphi tapaa itseään huomattavasti vanhemman miehen, Fumbathan. He rakastuvat, ja tyttö muuttaa miehen luokse asumaan. Mies käy töissä valkoisen siirtomaavallan rakennustyömailla. Phephelaphi haluaa kuitenkin muutakin kuin vain miehen suojattina olemista, ja kun mahdollisuus ensimmäisen mustan sairaanhoitajan koulutukseen avautuu, päättää Phephelaphi hakea siihen Fumbathan vastusteluista huolimatta. Pian koulutukseen hyväksytyksi tulemisen jälkeen Phephelaphi kuitenkin havaitsee olevansa raskaana. Raskaana olevia naisia koulutukseen ei hyväksytä. Koska tytön halu koulutukseen on niin kova, hän päätyy tekemään itselleen abortin vaarallisella ja väkivaltaisella tavalla, edelleen Fumbathalta salaa. Jossain vaiheessa Phephelaphi arvaa miehen tienneen raskaudesta ja sen keskeytyksestä. Paljastuu, että Fumbatha on kuullut Phephelaphin teosta Deliweltä, noin 50-vuotiaalta salakapakkaa pitävältä naiselta, jolle Phephelaphi oli asioitaan uskonut. Fumbathalla on ollut suhde

⁷ Pidän Phephelaphia teoksen päähenkilönä, vaikka se ei välttämättä olekaan aivan itsestään selvää. ”Päähenkilöksi” voisi voimakkaan läsnäolonsa puolesta nimetä vaikkapa maan tai kaupungin. Phephelaphi ei myöskään ole läsnä vielä aivan teoksen alussa, vaan hän tulee mukaan vasta Fumbathan havaintojen myötä. Samoin myös teoksen lopussa jäljelle jää juuri Fumbatha. Perustan kuitenkin näkemykseni Phephelaphin päähenkilöydestä teoksen nimeen, jossa puhutaan juuri hänestä. Samoin Phephelaphi on hahmoista ainoa, joka saa teoksessa minä-kertojan äänen yhden luvun ajaksi.

tämän samaisen Deliwen kanssa. Pian Phephelaphi saa kuulla Fumbathalta, että Gertrude ei ollutkaan Phephelaphin oikea äiti, vaan että hänen biologinen äitinsä on Zandile. Fumbatha on tiennyt tämän jo heidän ensikohtaamisestaan alkaen. Samalla Fumbatha kertoo tienneensä myös sen, miksi Gertrude ammuttiin ja kenen toimesta⁸. Pian Phephelaphi huomaa olevansa toistumiseen raskaana, ja kun Fumbatha on vielä pettänyt hänet monessa mielessä, hän päätyy polttamaan itsensä ja sisällään kasvavan sikiön kuoliaaksi parin jakamassa asunnossa. Teos päättyy Phephelaphin liekeissä palavan ruumiin myötä.

1.3 Tutkimuskysymys ja teoreettinen viitekehys

Yvonne Vera on kirjailija, jonka kirjoittamisesta ja teoksista ei ole vielä olemassa kovinkaan paljon tutkimusta⁹. Suomessa häntä tuskin on tutkittu vielä lainkaan. Kansainvälisellä tasollakaan tutkimusta ei kovin paljon ole. Itselläni on ollut lähteinäni muutamien haastattelujen ohella pääosin Muponden ja Taruvingan toimittaman Yvonne Veraa käsittelevän kokoomateoksen *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera* artikkeleita. Teoksesta löytyykin muutamia kirjoittajia, jotka ovat keskittyneet muissakin tutkimuksissaan lähes yksinomaisesti Yvonne Veran tuotantoon (mm. Lizzy Attree ja Ranka Primorac). Kyseisessä teoksessa käsitellään Veran koko tuotantoa milloin yleisesti ja milloin tiettyihin teoksiin keskittyen. *Butterfly Burning*ille on sen seitsemästätoista luvusta omistettu kolme. Lizzy Attree käsittelee artikkelissaan teoksen kieltä ja kwela- musiikin merkitystä; Violet Bridget Lunga on kiinnostunut ajasta ja tauoista; Ranka Primorac pohtii naisruumista¹⁰ ja ääntä. Tutkimuksessani vähintäänkin sivuan näitä teemoja, sillä ne liittyvät myös omaan tutkimuskysymykseeni.

Tutkimusongelmani koskee ruumiillista naissubjektiutta ja sen problematiikkaa *Butterfly Burning*issa; miten teoksen maailma ja sen tilanne toisaalta rajoittavat että mahdollistavat naissubjektiuden ja millainen naissubjektiutus on toteuttamiskelvoton.

⁸ Gertruden ampui ovelleen valkoinen poliisi, jonka kanssa Gertrudella oli suhde. Poliisi oli nähnyt naisen keskustelevan asuntonsa oven edessä toisen miehen kanssa.

⁹ Tämä seikka tietenkin sekä helpottaa että vaikeuttaa omaa työtäni. Olen kuitenkin sen verran vakuuttunut Yvonne Veran tuotannosta, että uskallan tarttua näinkin tutkimattomaan aiheeseen. Toivoisinkin työni olevan edes vaatimaton ele euro- ja androsentrisen kirjallisuuskäsitteiden toisinaan suuremmista huomioista jääneelle ”ulkopuolelle”.

¹⁰ Ainakaan tässä kyseisessä artikkelissa (Iron *Butterflies: Notes on Yvonne Vera's Butterfly Burning*) Primorac ei tutki naisruumista eletyn kokemuksen ja ruumiinfenomenologian avulla.

Tarkastelen teosta siis naissubjektuuden näkökulmasta. Päivi Kosonen määrittelee ensinnäkin subjektuuden ja sitten naissubjektuuden seuraavasti:

Subjektius = (subjektiviteetti) subjektina olemisen mahdollisten tapojen kirjo.
Naissubjektius = 1) naisen itsemäärittelyn ja toiminnan ehdot ja rajat; 2) ne subjektina olemisen ja subjektiksi tulemisen muodot, jotka ovat naisille mahdollisia; 3) naisen subjektuuden paradigma. (Kosonen 1996, 201.)

Olennaista lähtökohdassani on ruumiinfenomenologisuus, eli se, että subjektius edellyttää aina ruumista. Kysymys muotoutuukin siten seuraavanlaiseksi: miten tilanne rajoittaa naisruumista elävän henkilön subjektiksi tulemistä? Merleau-Pontyn mukaan aika ja paikka, joissa subjekti asuu (ja jotka samalla asuvat subjektia) toimivat ikään kuin rajaavina horisontteina (Merleau-Ponty 1945, 164). Ruumis on maailmassa¹¹ olon ehto, maailman kanssa kommunikoinnin keino (ibid.: 109). Ruumiillisen subjektin suhde maailmaan on siis vastavuoroinen. Ruumiillisuus on koettua, eikä mikään subjektin ulkoa tuleva määritelmä voi tavoittaa hänen omaa kokemustaan itsestään ja toimijuudestaan, kuten asian toteaa Martina Reuter (Reuter 1997, 156-7). Ruumiinfenomenologinen subjektikäsitys ei redusoi subjektuutta kielelliseksi vaan se edellyttää tietyn materiaalisuuden. Tämä materiaalisuus ei ole täysin valittavissa ja muokattavissa, vaan eletyllä ruumiilla on aina ikänsä, kokonsa, värinsä ja ulkonäkönsä (Ronkainen 1999, 20).

*Butterfly Burning*issa ruumiillisuus on voimakkaasti läsnä erilaisten teemojensa kautta. Ruumiillisuus kuvataan hyvin moninaisena, ja tiettyä ruumista elävä yksilö voi kokea oman ruumiinsa hyvin erilaisena tilanteesta riippuen. Sama ruumis voidaan esimerkiksi kokea yhtenä hetkenä nautinnollisena ja kauniina, ja toisena tuskallisena taakkana. Tällainen moniulotteisuus korostuu mustien naisten ruumiskokemuksissa. Käsitys omasta ruumiista voi olla kovinkin ristiriitainen niiden merkitysten kanssa, joita maailma tietynlaiseen ruumiiseen liittyy. Mustien naisten voikin sanoa elävän ruumistaan ainakin kahdella tavalla ristiriitaisesti: sekä kolonialistisen että fallosentrisen¹² maailmoiden heidän ruumiisiinsa liittämät merkitykset eivät välttämättä vastaa heidän omaa elettyä kokemustaan omasta ruumiista. Toisaalta on

¹¹ Käytän jatkossakin termiä ”maailma” puhuessani subjektien elämästä ympäristöstä. ”Maailma” sopii (ruumiin)fenomenologisiin ideoihin perustuvaan tutkimukseen paremmin kuin esimerkiksi ”yhteiskunta” tai ”kulttuuri”, jotka itse asiassa kuuluvat yhtenä osana juuri tähän ”maailmaan”. Merleau-Ponty käyttää kyseistä termiä teoksessaan *Phénoménologie de la Perception*. Merleau-Ponty on kehittänyt ruumiinfenomenologiaansa edeltäjänsä Husserlin myöhäisteoksien pohjalta, joissa tämä puhuu mm. elämismaailmasta (*Lebenswelt, monde vécu*) (Heinämaa 1996a, 17).

¹² Katriina Honkanen selittää fallosentrisyyden seuraavalla tavalla: ”Fallosentrisyys eli falloskeskisyys tarkoittaa sellaista ihmisenäkemyksiä, jossa fallos kulttuuris-symbolisena metaforana on keskiössä ruumiiden merkityksellistäjänä (sukupuolittajana) ja halujen sekä sukupuoli-identiteettien muotoutumisessa” (Honkanen 1996, 145).

mahdotonta - ja turhaa - yrittää piirtää selkeää rajaa ”oman” ja ”toisten” merkitysten välille, sillä subjekti ja eletty maailma kietoutuvat toisiinsa erottamattomalla tavalla. *Butterfly Burning*issa minua kiinnostaa se, miten naisen oman minän/ itsen kokemus törmää näihin fallosentrisen ja kolonialistisen maailman kokemuksiin, ja miten naiset näitä törmäyksiä pystyvät elämään esimerkiksi pakojen ja ulkoapäin määrättyjen paikkojen vastustamisen muodossa.

Ruumiinfenomenologinen subjektikäsitys sopii hyvin työkaluksi *BB*:n tarkasteluun, sillä sen avulla teoksen monitasoisuuden kunnioittaminen on mahdollista. Ruumiinfenomenologiselta kannalta katsottuna esimerkiksi käsite ”uhri” monimutkaistuu. *BB*:ssa esimerkkinä tästä toimii vaikkapa Phephelaphin itsemurha. Ulkoapäin katsottuna se voi yhtäältä näyttää alistumisena ja luovuttamisena, kun taas Phephelaphin kokemuksesta käsin sitä voi lukea vapautumisena ja oman tilan ottamisena.

Ruumiinfenomenologiassa maailma ja subjekti ovat siis kietoutuneet toisiinsa. Samoin on mielen ja ruumiin laita; tämä usein tehty jako menettää mielekkyytensä, kun subjekti on ruumiinsa, ja ruumis taas välttämätön maailmassa olemisen ehto, kuten Merleau-Ponty sen edellä jo totesi. Ajatus ruumiin ja mielen erottamattomuudesta on keskeinen myös perinteisessä afrikkalaisessa ajattelussa¹³. Esimerkiksi jumalallinen ilmaisee itsensä ihmisen ruumiin välityksellä. (Aguessy 1979, 115.)

Yksi tutkielmani pääteoreetikoista on Maurice Merleau-Ponty, jonka subjektikäsitys toimii ikään kuin alkuoletuksena ja lähtökohtana subjektiuden luonteesta. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole orjallisesti saati puristisesti seurata Merleau-Pontyn filosofiaa. Tutkimukseni ajautuu siitä kenties etäällekin, kaikesta huolimatta koko ajan ruumiillisuuden punaisena lankana säilyttäen. Tutkimuksessa ei kuitenkaan tule olemaan varsinaista lukua ruumiillisuudesta. Teema tulee sen sijaan juoksemaan läpi tekstin avainsanana, aivan kuten ruumiinfenomenologia toimii eräänlaisena spektrinä. Petri Kuhmonen toteaaakin Merleau-Pontyn ruumiskäsitystä käsittelevässä artikkelissaan, ettei ole mielekästä pohtia kehollisuuden suhdetta esimerkiksi aikaan tai tilaan. Kysymys tulee esittää pikemminkin niin, että *miten* kehollisuus on läsnä edellä

¹³ Shaw toteaa, ettei Yvonne Veran teoksissaan käyttämä kuvasto perustu tyhjentävästi afrikkalaiseen perinteeseen (Shaw 2002a, 36). Tämä pätee ehdottomasti myös *BB*:n, sillä onhan jo pelkkä kaupunkiympäristökin eri kulttuuriperinteinen luonteeltaan hybridi. *BB*:n hahmojen subjektiuden luonne ei ole mieli-ruumis – jaon värittämä, vaan kokonaisvaltaisempi. Ehkä tätä voisi kuitenkin lukea osaltaan myös afrikkalaisen perinteisen ajattelun vaikutuksena?

mainituissa käsitteissä; kaikki nämähän ovat päällekkäisiä, liukuvia ilmiöitä. (Kuhmone n 1994, 47.)

Tutkimukseni on feminististä tutkimusta. Lähdän liikkeelle Merleau-Pontyn subjektikäsitteestä, jota tulen maustamaan ainakin kahdella tavalla. Ensinnäkin tämän teen feministisestä tieteestä tutuilla teoreetikoilla, jotka eivät ole olleet täysin tyytyväisiä Merleau-Pontyn universaalilta kuulostavaan subjektiin. Näistä tärkeimmät tulevat olemaan varhaisemman feminismin klassikko Simone de Beauvoir, kiistelty ja ihailtu, tälläkin hetkellä vaikuttava Luce Irigaray¹⁴, sekä suomalainen Sara Heinämaa, joka on ennen kaikkea osoittanut näiden kahden edellä mainitun ajattelijan sidokset fenomenologiaan. Sara Heinämaan vanavedessä samansuuntaisia linkityksiä on myöhemmin korostanut myös norjalainen Toril Moi.

Toinen lisä Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaan tulee feministisen vaikutteiden ohella postkolonialistisesta ajattelusta. Tämän tutkimusperinteen alueella varsinaista ruumiinfenomenologiaa ei ilmeisestikään ole liiemmin harrastettu. Useimmat ja kuuluisimmat postkolonialismin teoreetikot ovat kiinnostuneita diskursseista ja niiden varaan rakentuvista/rakennettavista subjektiuksista¹⁵. Subjektin materiaalista puolta korostaneista teoreetikoista olen tutustunut Sara Ahmediin sekä Frantz Fanoniin, joka psykoanalyysin lisäksi on ollut kiinnostunut myös eletystä kokemuksesta.

Ruumiillisen naissubjektin problematiikan lisäksi tulen käsittelemään *BB*:ssakin vaikuttavaa Yvonne Veran erikoislaatuista kieltä. Tämä osio jää naissubjektin käsittelylle laajuudeltaan alisteiseksi, ja sen tarkoitus on lähinnä pohtia kirjailijan ominaislaatuisen tyylin sidosta teoksen temaattiseen sisältöön ja sanomaan. Tässä jaksossa tutkin Yvonne Veran toistuvasti käyttämiä tyylikeinoja, tarkastellen niiden yhteyksiä kirjailijan itsensäkin eksplisiittisesti ilmaisemiin feministisiin intresseihin.

¹⁴ Luce Irigarayn teorit avaavat kiinnostavalla tavalla naisen subjektin ja ruumiillisuuden kokemuksen problematiikkaa. Luce Irigarayta voi pitää ainakin psykoanalyttikkona, kielitieteilijänä ja filosofina. Hän on ennen kaikkea sukupuolieron teoretisoija. Itselleni Irigaray on tässä tutkimuksessa filosofin asemassa, jos hänet on pakko luokitella. Oikeastaan jo hänen kirjoitustyyliinsä, joka lähentää tiedekirjoittamista taidekirjoittamiseen ilmentää sinänsä halua pyrkiä pois kategorisoinnista, hänen varsinaisesta filosofiastaan puhumattakaan. Irigaray-tulkintani perustuu tässä Sara Heinämaan lukutapaan, jossa Irigaray liittyy fenomenologiseen filosofian perinteeseen. Tällöin Irigarayta ei voi väittää essentialistiksi, kuten monet anglo-amerikkalaiset feministit ovat ilmeisen virheellisesti tehneet. (Ks. esim. Heinämaa 1996a.)

¹⁵ Moore-Gilbert esittelee osin kriittisesti teoksessaan *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics* Edward Saidin, Gayatri Spivakin ja Homi Bhabhan ajattelua. Kaikkien em. teoreetikkojen kiinnostus diskurssien voimaan on ilmeinen.

1.4 Tutkielman rakenne

Tutkielmassani on siis varsinaisen pääkysymyksen, ruumiillisen naissubjektuuden problematiikan ohella myös toinen tutkimuskysymys, joka koskee *Butterfly Burningin* kieltä. Tämän ongelman mukaantulon on tarkoitus tehdä näkyväksi Yvonne Veran erityislaatuinen tyyli, ja samalla tarkastella, miten tyyli palvelee sisällön tulkintaa. Tutkielma alkaa ensisijaisen kysymyksen käsittelyllä; kielianalyysi-osa sijoituu tutkielman loppuosaan.

Ensimmäisen luvun on kuitenkin tarkoitus erittäin tiiviissä muodossa esitellä ensinnäkin entisen Etelä-Rhodesian eli nykyisen Zimbabwen historiaa. Ajanjakso, jota tulen käsittelemään tulee rajoittumaan kolonisaation alkuvuosista¹⁶ teoksen tapahtumahetkiin. Tämä historiallinen katsaus tulee olemaan varsin suppea ja suurpiirteinen. Sen tarkoitus on kuitenkin kevyesti valottaa tämän Suomen perspektiivistä monessa mielessä kaukaisen ja melko tuntemattoman maan historiaa ja sitoa *Butterfly Burning* tapahtuneeseen historiaan. Teoksen tapahtumathan perustuvat tiettyyn, selkeästi mainittuun ajanjaksoon, kuten muutkin Yvonne Veran teokset, vaikka useimmiten teoksissa nousevat etualalle äänettömiksi jääneet, yksittäisten naishahmojen tarinat ja tarinat.

Ensimmäisen luvun toinen, luonteeltaan sekin varsin yleisluontoinen jakso tulee valaisemaan tiettyjä teoksen takana mahdollisesti vaikuttavia taustoja. Kyse on afrikkalaisen kulttuurin erityispiirteistä. Niinkin laajan mantereen kuin Afrikan kutistaminen yhdeksi kulttuuriksi on ongelmallista, mutta joitakin arkkityyppisiä piirteitä on havaittavissa. Mainitsen myös joitain Zimbabwen alueen kansojen omien kulttuurien luontaisominaisuuksia, jotka voivat olla teoksen teemoihin nähden oleellisia. Haluan jo tässä vaiheessa alleviivata, ettei tutkimukseni tavoitteena ole afrikkalaisen perinnön etsiminen Yvonne Veran teoksesta. Kuten jo aiemmin on mainittu, eivät Veran teokset pohjaa aukottomasti afrikkalaiseen perinteeseen. Olen

¹⁶ Anne McClintock on huomauttanut, että länsimaiset - postkolonialistisestikin suuntautuneet - tutkijat usein mitätöivät jonkin tietyn siirtomaan oman, PREkoloniaalisen historian aloittamalla maan historian raportoimisen nimenomaan eurooppalaisen siirtomaavallan saapumisesta (McClintock 1994, 292-3). Tiedostan ja ymmärrän ongelman, mutta mitä omaan tutkimukseeni tulee, on tekemäni raja- ja järkevin. Tarkoitus ei kuitenkaan ole perehtyä Zimbabwen historiaan syvällisesti, ja lisäksi *Butterfly Burning* perustuu siirtomaavallan alaiseen ajanjaksoon. Itse asiassa ajallisesti varhaisin teoksessa eksplisiittisesti käsitelty tapahtuma onkin juuri vuoden 1896 siirtomaavallan vastainen kapina, eli maan koloniaalisen historian alkuhetkiä.

kiinnittänyt huomiota teoksen tärkeimpiin ja tutkimukseni kannalta oleellisimpiin piirteisiin.

Ensimmäisen, jokseenkin johdantomaisen luvun jälkeen tutkimus pääsee enemmän kiinni varsinaiseen kysymykseen ruumiillisesta naissubjektiudesta. Tässä toisessa luvussa avainsanana on paikka. Tarkemmin sanoen minua kiinnostaa romaanin naihahmojen suhde paikkaan. Tässä mielessä paikka voi merkitä monenlaisia asioita; ensinnäkin konkreettista paikkaa esimerkiksi kaupungissa. Toisaalta paikka merkitsee myös eräänlaista henkistä paikkaa, joka voi olla ulkoapäin annettu (esimerkiksi koti naisen paikkana sekä konkreettisesti että henkisesti), tai itse valittu ja otettu. Käsittelen myös paikattomuutta, joka voi sekin olla itse valittua ja siten merkitykseltään myönteistä kodittomuutta. Vastaavasti kielteisessä merkityksessä paikattomuus on ulkoapäin tulevaa, syrjivää kodittomuutta. Paikka on merkitykseltään asuttu, mutta ei ehdottomasti staattinen. Naisen ruumis voi olla paikka miehelle ja lapselle, ja sen pitäisi voida olla sitä myös itselleen (Irigaray 1984, 17-8). Naisen ruumis voi olla myös symboli, joka rinnastuu sekä kolonialistisessa että nationalistisessa puheessa omistettavaan paikkaan, eli vallattuun maahan. Paikka- teema liittyy kiinteästi elettyyn kokemukseen ja ruumiilla maailmaan suuntautumiseen, ja sen avulla ruumiillisen naissubjektiuden käsittely on luontevaa ja hedelmällistäkin. Tässä luvussa paikan rinnalla pohdin myös kohtaamisia merkitysten luojina.

Seuraava luku keskittyy käsittelemään osin edellisestä paikka- teemasta johdannaista tematiikkaa, joka koskee pakoja, antautumista, turvapaikkoja ja vastarintaa. Nämä teemat ovat *BB*:ssa lähes jatkuvasti läsnä, ja niiden kautta naissubjektiuden ongelma saa hieman erilaisia sävyjä. Tässä luvussa aion tarkastella ennen kaikkea naisille ominaisia pako-, vastarinta-, ja turvapaikkamuotoja, mutta keskustelen myös kaikille yhteisistä menetelmistä. Vastarinta ja antautuminen ovat teoksessa erittäin lähekkäisiä ilmiöitä. Sen tähden pakoja ja turvapaikkoja voikin lukea sekä vastustamisena että luovuttamisena. Tarkastelen siis ensin teoksen antautumisen ja vastarinnan teemoja, jonka jälkeen siirryn tarkemmin erittelemään erilaisia romaanissa ilmeneviä pakojen ja turvapaikkojen muotoja. Paot ja turvapaikat ovat usein pyrkimyksiä luoda omaa tilaa, joka taas on selviytymiskeino ympäröivässä maailmassa. Kiinnostavaa on, että siinä missä rajoitukset kohtaamisten kautta syntyvät ruumiiseen liitetyistä merkityksistä, myös selviytymiskeinot ovat hyvin ruumiillisia luonteeltaan.

Seuraavaksi siirryn käsittelemään erästä *Butterfly Burning*issa toistuvaa teemaa, nimittäin toivoa. Tämä luku keskittyy lähes yksinomaisesti päähenkilön, Phephelaphin,

tapaukseen. Phephelaphissa kiteytyy ruumiillisen naissubjektuuden ongelma. Teoksen nimi, ”Palava Perhonen”, kuvaa tätä ristiriitaista kokemusta. Tuli tuntuu symboloivan todellisuutta, joka ei mahdollista itse määriteltyä ja aivan tietynlaista naissubjektuutta. Tulessa tiivistyy naisruumiillisuuden problematiikka yhtäältä aborttina ja toisaalta itsemurhana. Perhonen taas kuvaa toiveita ja kaipausta, jotka koskevat ensinnäkin liikettä eteenpäin ja toisaalta itsen rakastamista. Toiveet ja kaipuut eroavat edellä mainituista pako- ja turvapaikoista siinä, että niissä havitellaan jotakin spesifiä ja konkreettista. Paot ja turvapaikat taas ovat pikemminkin hetkittäisiä, kuvitteellisia tiloja, joissa ei pyritä muutokseen tai liikkeeseen todellisuudessa. Tämä ei tietenkään poista pakojen vastarintaa. Joka tapauksessa näiden molempien, keskenään ristiriitaisten symbolien (tulen ja perhosen) tarkastelu korostaa *Butterfly Burningin* hienoa monitasoisuutta.

Viimeinen luku ennen päätäntöä käsittelee puolestaan jo mainittua sivupolku – tutkimuskysymystä, eli kieltä. Tässä luvussa tarkastelen kieltä monestakin eri näkökulmasta. Esimerkkeinä näistä ovat Yvonne Veran englanninkielen valitseminen; kirjailijalle ominainen tyyli; kertojan asema; kielen ruumiillisuus, sekä äänen ja läsnäolon vaikutelman merkitys. Lopulta minua kiinnostaa kuitenkin eniten se, miten Yvonne Veran tyyli tukee *BB:n* sisältöä, ja mitä juuri tällaisen tyylin valitseminen mahdollisesti merkitsee. Suhteutan tyyliä Veran postkoloniaaliseen feminismiin. Mietin varovaisesti myös Hélène Cixous’in tutkimana, usein ongelmalliseksi koetun *écriture fémininen* mahdollisuutta teoksen kielessä.

Päätännössä luonnollisesti katselen taaksepäin valmistunutta tutkimusta, ja pohdin työni tulosta. *Butterfly Burning* on niin monitasoinen teos, että yhtä selkeää tulosta tuskin edes melko täsmälliseenkin tutkimuskysymykseen on saatavissa. Hypoteesiini voisi kuulua kutakuinkin seuraavanlaisia asioita: uskon, että tietynlaiset naissubjektuudet ja subjektiksi tulemisen muodot ovat mahdollisia. On kuitenkin myös sellaisia subjektiksi tulemisen toiveen muotoja, jotka eivät teoksen tilanteessa ole toteutettavia. Tämän ei kuitenkaan tarvitse merkitä alistumista, kuten esimerkiksi Phephelaphin itsemurhan kaksi eri lukutapaa voivat todistaa. Naissubjektuuteen liittyvät kiinteästi erilaiset pako- ja turvapaikat. Ruumiillisuuden kokemus voi olla sekä kivulias että nautinnollinen. Kolonialistinen ja fallosetrinen maailma voidaan elää monilla eri tavoilla, kuten romaanin naishahmojen toisistaan poikkeavat tyylit osoittavat. Myös selviytymiskeinot ovat hyvin erilaisia. Mitä *BB:n* kielen erityislaatuun tulee, uskon sillä olevan useitakin funktioita. Kielen monessa mielessä

ilmenevä ruumiillisuus saa useita merkityksiä, joista lisää asiaa koskevassa luvussa. Suuremmin erittelemättä ja yhdellä ainoalla kokoavalla ajatuksella ilmaistuna uskon, että Yvonne Veran kieli ja tyyli palvelevat myös hänen feministisiä tarkoituksiperiään¹⁷.

Lopuksi mainitsen vielä sen, että kuten edellä olevista lukujen sisällönkuvauksista voi päätellä, tutkielmani ei jakaudu erillisiin teoria- ja analyysiosiin lukuun ottamatta alkua, jossa lähinnä pohjustan tutkielmaa Zimbabwen historian ja afrikkalaisen kulttuurin kuvauksella. Sitä vastoin tulkinta ja teoria tulevat pääosin kulkemaan limittäin läpi tekstin. Syynä tähän on ensinnäkin se, etten koe jakoa järkeväksi tämäntyyppisen tutkimuksen yhteydessä, enkä myöskään halua tuottaa sellaisenaan mahdollisesti raskaslukuista erillistä teoriaosaa¹⁸. Yksi peruste tähän on esteettinen: haluan tällaisella toivoakseni ”virtaavalla” teorian ja analyysin vuorottelulla omalla tavallani myötäillä *Butterfly Burningin* kauneutta. Ennen kaikkea toivon teoksen kielen ja tunnelman olevan läsnä kautta koko tutkielman.

2. HISTORIALLISTIA JA KULTTUURILLISIA LÄHTÖKOHTIA

2.1 Zimbabwen¹⁹ siirtomaahistoria

Tässä kappaleessa selvitän hieman Zimbabwen historiaa lähinnä siirtomaavallan saapumisesta²⁰ *Butterfly Burningin* varsinaisiin tapahtumavuosiin asti. Tutkimusongelmastani johtuen tämä historiakatsaus tulee olemaan melko suppea ja yleisluontoinen.

¹⁷ En tällä halua leimata Veraa tai hänen tuotantonsa yhden (tai sen koommin useammankaan) ajatusmaailman tai politiikan äänenkannattajaksi. Kyse on ensisijaisesti taiteesta, ei julistamisesta. Yvonne Vera on kuitenkin tekstissään varsin feministisesti tiedostava, ja samoin oma tutkimukseni on feministisesti sitoutunutta.

¹⁸ Kielianalyysissä olen kuitenkin joutunut selkeyden vuoksi osin tinkimään tästä periaatteesta.

¹⁹ Käytän tässä maasta sen nykyistä nimeä *Zimbabwe*. Tarvittaessa (esimerkiksi koloniaalisen vallan korostamiseksi, tai puhuttaessa *Butterfly Burningin* tapahtuma-ajankohdasta) käytän myös maan itsenäisyyttä edeltävää, Cecil Rhodesin mukaan annettua nimitystä *Etelä-Rhodesia*.

²⁰ Huomioin toki aikaisempiakin tapahtumia, joskin pääpainona on 1890 – luku.

2.1.1 Ennen kolonisaatiota

Zimbabwen historia ennen kolonisaatiota ei ole kovinkaan monimutkainen verrattuna moniin muihin Afrikan maihin (Beach 1984, 5). Alue on ollut – ja on edelleenkin – pääosin kahden heimon, shona- ja ndebele²¹- heimojen, asuttamaa. Shona- heimon elinkeino on ollut perinteisesti maanviljely, ja heimo on asunut Zimbabwessa arvion mukaan noin vuodesta 1000 lähtien. Ndebelejen pääelinkeino sen sijaan on ollut paimentaminen, ja elinkeinostaan johtuen tämä liikkuvampi heimo on asettunut Zimbabween pysyvästi vasta 1840 – luvulla. (Weinrich 1979, 13.) Ndebelet harjoittivat myös maanviljelyä, mutta lähinnä sivutoimisesti (Beach 1984, 39). Toisistaan eroavista elinkeinoista huolimatta shonien ja ndebelejen valtiot olivat rakenteiltaan hyvin samanlaiset, ja molemmissa yhteiskunnan perusyksikkönä oli kotitalous. Ndebele- heimo eroaa shonista ainakin sotaisuudessaan, ja juuri shonat saivat toistuvasti kärsiä eteläisen ndebele- heimon karjanryöstöretkistä²². (Beach 1984, 55.)

Maan historian tärkein taloudellinen toiminta perustuu maanviljelyyn, eikä mihinkään muuhun elinkeinoon, vaikka esimerkiksi kullankaivaminen on saanut eniten huomiota osakseen. Eurooppalaiset ovatkin olleet jo kauan ennen varsinaista kolonisaatiota kiinnostuneita Zimbabwesta; 1600 – luvulla alueen kultavarat houkuttelivat sinne portugalilaisia. (Beach, 1984, 30.) Norsunluuta valkoiset ovat tulleet havittelemaan Matabele – maahan 1850 – luvulta lähtien (Ward 1968, 56).

Naisten asemaan Zimbabwen heimokulttuureissa on kiinnittänyt huomioita A.K.H. Weinrich teoksessaan *Women and Racial Discrimination in Rhodesia*. Elinkeinoista johtuen eri heimoyhteisöissä naisen asema erosi hieman toisistaan. Agraarisessa shona –kulttuurissa naiset tuottivat ylijäämän maataloustyöllään, miehet huolehtivat ensisijaisesti metsästyksestä ja uusien peltojen raivaamisesta. Miehen asema oli kuitenkin naisen asemaa korkeampi, sillä he omistivat työvälineet ja valvoivat naisten työtä. Lisäksi metsästyksellä he toivat arvokkaamman ruoan, ja asemansa vuoksi miehillä oli myös oikeus ottaa naisten tuottama ylijäämä tuotanto haltuunsa.

²¹ Heimonnimien kirjoitusasu vaihtelee toisinaan. Itse käytän tässä ja jatkossa näitä kahta nimitystä, jotka ilmenevät myös suurimmassa osassa asiaa käsittelevää lähdekirjallisuutta. Heimojen maa-alueista käytetään englanninkielisessä kirjallisuudessa useimmin nimityksiä *Mashonaland* ja *Matabeleland* (mm. Martin & Johnson 1981), joista tarvittaessa käytän itse muotoja *Mashona-maa* ja *Matabele-maa*.

²² Tämän jatkuvan ndebelejen ryöstelypelko selittää omalta osaltaan sitä, että vuosien 1896-7 kapinoissa etelässä asuvat shonat taistelivat valkoisten puolella ndebelejä vastaan (Beach 1984, 65-6).

Työvoiman takaamiseksi myös moniavioisuutta harrastettiin toisinaan. (Weinrich 1979, 13–5.) Naisten työn merkitys agraarisessa shona – kulttuurissa nousi myöhemmässä vaiheessa joksikin aikaa, kun valkoiset tulivat maahan kaivamaan kultaa. Tällöin naiset pystyivät myymään maatalouden ylijäämätuotteitaan heille. Tämä vaihe ei kuitenkaan kestänyt kauaa, kun maa havaittiin mineraaliköyhemmäksi kuin oli luultu. Maanviljelystä tuli näin elinkeino myös valkoisille. (Ibid.: 16.) Ndebelejen parissa miesten valta oli shoniakin huomattavampi heidän harjoittamansa karjanpaimennuksen takia. Karja kuului miehille, he tekivät ryöstöretket shonien maille. (Ibid.: 15.)

2.1.2 Siirtomaavallan invaasio

Varsinainen siirtomaavallan invaasio Zimbabween tapahtui kesäkuussa 1890, kun Cecil Rhodes²³ *South Africa Company*nsa kanssa kruunun luvalla marssi Mashona – maahan aseistettuna (Martin & Johnson 1981, 35). Tätä ennen jo vuodesta 1836 alkaen halukkaat, potentiaaliset valkoiset valloittajat (milloin britit, milloin buurit) olivat pyrkineet kaikenlaisiin yleensä maankäyttöä koskeviin sopimuksiin ndebele-kansan kuninkaiden kanssa (ibid.: 37). Kiihkeän kilpailun maa-alueista voi katsoa alkaneen vuonna 1887, jolloin silloinen ndebele- kuningas, Lobengula allekirjoitti Transvaalin Tasavallan edustajan kanssa sopimuksen, jossa vannottiin yhteistyötä (ibid.: 38). Seuraavana vuonna Cecil Rhodesin joukkio sai Lobengulan perumaan sopimuksen osoittamalla kuninkaalle sen epäedullisuuden. Tämän jälkeen vuoroin buurit ja sitten taas britit vierailivat Lobegulan luona neuvomassa tätä perumaan kilpakumppanin sopimuksia, tarjoten luonnollisesti aina omaa, ”edullisempaa” sopimustaan tilalle. Ei liene yllättävää, että Lobengula tuli huijatuksi moneen otteeseen. Suullisissa sopimuksissa sovitut asiat olivat näet kovin erilaisia kuin ne, jotka hän kirjallisissa sopimuksissa puumerkillään allekirjoitti. (Ibid.: 40–4.) Rhodesin Lobegulan kanssa vuonna 1888 tehdyssä sopimuksessa sovittiin alueen mineraaleista, mutta sopimuksessa luvattiin, ettei heimon maata vietäisi. Vastalahjaksi mineraalien käyttöoikeudesta Lobengulalle annettiin mm. aseita, panoksia ja rahaa. (Ward 1968, 57–9.)

²³ Cecil Rhodes oli aikaisemmin tehnyt suuren omaisuuden Etelä-Afrikassa timanteilla. Hänen suunnitelmissaan oli sekä kasvattaa brittiläistä imperialistista valtaa Afrikan mantereella että päästä käsiksi Mashona – ja Matabele – maiden oletettuihin kultavarantoihin. (Martin & Johnson 1981, 39.)

Mashona – maan valtaus vuonna 1890 tapahtui suhteellisen rauhanomaisissa merkeissä (Martin & Johnson 1981, 45). Shonat näkivät rhodesialaisten kaivostyöläisten, viljelijöiden ja myöhemmin veronkerääjien saapumisen, mutta kokivat silti olevansa itsenäisiä (Beach 1984, 65). Zimbabwen eteläosassa sijaitsevan Matabele – maan valloitus toteutettiin kolme vuotta myöhemmin tehtyihin epärehellisiin sopimuksiin vedoten. Heimolle elintärkeä karja otettiin haltuun, ja lupauksista huolimatta heidän maansa samoin. (Martin & Johnson 1981, 46.)

Kapina siirtomaahallintoa vastaan sijoittuu vuosiin 1896–7, ja se sai alkunsa ndebelejen parista, leviten pian myös Mashona – maahan²⁴ (Martin & Johnson 1981, 51). Vuoden 1896 aikana etelässä asuvat shonat taistelivat valkoisten puolella ndebelejä vastaan, mutta myöhemmin hekin liittyivät ndebeleihin itsenäisyystaistelussa valkoisia vastaan (Weinrich 1979, 16). Molemmat heimot hävisivät kapinan, sillä Rhodesin joukoilla oli selkeä aseylivoima.

2.1.3 Siirtomaavallan ajan tapahtumia

Kuten kahden aluetta hallinneen heimon pääelinkeinot olivat erilaiset, samoin on havaittavissa joitain eroja siirtomaavallan saapumisen vaikutuksissa näiden heimojen elämään. Ndebelet menettivät sekä maansa että karjansa valkoisille heti kapinan kukistuttua. Heidät ajettiin pois omilta mailtaan kuiville ja hedelmättömille seuduille, joissa viljelykin oli erittäin vaikeaa. Tämä luonnollisestikin pakotti heidät vähitellen siirtymään muihin elinkeinoihin, mikä käytännössä merkitsi pakkoa mennä töihin siirtomaavallan palvelukseen valkoisten viljelmille erittäin pienellä palkalla. (Weinrich 1979, 16–7.)

Shonien perinteisen talouden tuhoutuminen tapahtui hitaammin, sillä rhodesialaiset harjoittivat aluksi kaivostoimintaa pohjoisessa, ja shonat saattoivat käydä kauppaa näiden kanssa maataloustuotteillaan. Kun kultaa ei löydettykään odotetusti, siirtyivät valkoiset maanviljelyn pariin. Tämä luonnollisestikin aiheutti suuria muutoksia myös

²⁴ Shonien parissa niin sanotuilla henkimeedioilla on sanottu olleen oleellinen osa kapinoinnissa. Henkimeediat toimivat heimolle erittäin tärkeänä linkkinä henkimaailmaan ja kuolleisiin esivanhempiin. Tunnetuimpia näistä meedioista on Nehanda – niminen nainen. (Martin & Johnson 1981, 45–6.) Yvonne Vera on kirjoittanut oman versionsa tästä legendaarisesta hahmosta; kirjailijan ensimmäinen romaani on nimetty juuri Nehandan mukaan.

shonien elämään, sillä tehokkaimmilla viljelymenetelmillään valkoiset voittivat kilpailussa mustat pientilalliset. (Weinrich 1979, 16–7.)

Rhodesin South Africa Company alkoi tuloja hankkiakseen kerätä alkuperäisasukkailta veroja mm. näiden asuinrakennuksista. Yhtiö myös myi omakseen ottamaansa maata uudisasukkaille, lähetyssaarnaajille sekä itse afrikkalaiselle alkuperäisväestölle. (Martin & Johnson 1981, 51-4.) Alkuperäisväestölle eurooppalaisten toiminta oli käsittämätöntä, sillä erityisesti shonille maa on pyhä, eikä kukaan voi sitä yksin omistaa. Maata voi käyttää ja viljellä, mutta se ei voi olla kenenkään yksityistä omaisuutta. (Ibid.: 45.) Vuoteen 1914 asti afrikkalaisilla oli vuokraa vastaan oikeus asua uudisasukkaiden omistamalla maalla. Koska alkuperäisväestöllä ei käytännössä ollut juurikaan mahdollisuuksia suorittaa vuokraa rahalla, he joutuivat monesti maksamaan oleskelunsa vastentahtoisesti omalla työllään. Toisaalta jatkuvasti luotiin tarvetta uusille kulutushyödykkeille, jotka verojen ohella edesauttoivat alkuperäisväestön ”halukkuutta” työvoimansa myyntiin. Muutos asumisoikeuteen tapahtui lain²⁵ voimalla vuonna 1930, kun maa jaettiin osiin rotuperustein. Mustille varattiin omat alueensa, mikä tarkoitti joko omaksi ostettuja maita tai reservaatteja. Lain tarkoituksena oli pitää musta alkuperäisväestö poissa kasvavista kaupungeista, joista piti tehdä yksinomaan valkoisia alueita. (Ibid.: 53.) Tätä aikaisemmin, vuonna 1923, hallinnollisella tasolla oli tapahtunut muutos, kun uudisasukkaat saivat itsehallinnon ja heidän keskuudessaan nyt epäsuositun South Africa Companyn valtakausi päättyi (ibid.: 63–4).

Kaupunkien rakentamiseen tarvittiin työvoimaa, ja koska rakennustyö oli paremmin palkattua kuin valkoisten omistamalla maatiloilla tehty työ, kaupunkeihin saapui paljon alkuperäisväestön miehiä. Näidenkään ei kuitenkaan haluttu jäävän kaupunkeihin asumaan, vaan heitä pidettiin ainoastaan vierailijoina, jotka työn loputtua tai itse loppuun kuluttuaan palaisivat takaisin mustien alueille. Työmies nähtiin yksilönä. Tämän mahdollista perhettä ei työnantajalle ollut olemassakaan, ennen kuin oli aika palauttaa työvoimaansa myynyt mies sukulaistensa hoiviin. (Weinrich 1979, 17-8.) Miehet siis tulivat kaupunkeihin yksin. Naisia kaupunkeihin ei haluttu, mutta kun naisia sinne kuitenkin tuli, nämä päätyivät lähes poikkeuksetta prostituoiduiksi (ibid.: 20).

Alkuperäisväestön miesten siirtyessä rakennus- ja tehdastöihin vallanpitäjät tunnistivat mahdollisen uhkan, joka sisältyi afrikkalaisten tuloon erilaisille aloille.

²⁵ *Land Apportionment Act.*

Vuonna 1934 säädettiin laki²⁶, joka kielsi mustien ammattiliikkeet. Näin estettiin mustien pääsy vaativimpiin tehtäviin ja paremmin palkattuihin töihin. (Weinrich 1979, 18.) Afrikkalaisia ei tullut kouluttaa liikaa, jotta näitä olisi helpompi hallita ja käsitellä (Martin & Johnson 1981, 56). Mustien ei esimerkiksi *Butterfly Burningin* tapahtuma-aikaan annettu ajaa juna, ja teoksessa mainitaankin ohimennen vuoden 1946 rautatieläisten lakko²⁷. Mustien naisten koulutus oli sitäkin vähäisempää, ja heidän ammatilliset vaihtoehdot olivat vähissä. Teoksen päähenkilön, Phephelaphin havittelema sairaanhoitajan ura tulee mustille naisille mahdolliseksi vasta vuoden 1946 lopussa.

Kuten jo johdannossa mainitsin, *Butterfly Burningin* suhde todelliseen tapahtuneeseen historiaan on omanlaisensa. Tapahtumat sijoittuvat spesifiin historialliseen tilanteeseen, ja toisinaan viitataan todellisiin tapahtumiin. Kertoja tekee toistuvasti näkyväksi tapahtumavuoden mm. yksinkertaisesti toteamalla: ”The year was 1948” (*BB*: 98), tai ”The year is 1945 [...]” (ibid.: 41), tai “[...] there were only a few days into 1946[...]” (ibid.: 95)²⁸. Kiinnostava on myös Veran tapa valita juuri tämä ajanjakso, jossa ei oikeastaan tapahdu mitään erityisen suurta maan kansallisen historian kannalta. Lizzy Attree kirjoittaa:

[...] Vera resists the temptation to appropriate 1940s history in order to identify and foreground some hitherto unknown element of resistance and instead frames the period with the opening line: “There is a pause. An expectation”(1). She illustrates that in this waiting there is still life, and though men like Fumbatha, in this time between popular uprisings, may feel that they should be fighting, they do not; they work. (Attree 2002, 78). Tämä valinta mahdollistaa siis ensinnäkin sen osoittamisen, että ”tapahtumattomuudessakin” on elämää. Toisaalta se mielestäni tekee tehokkaasti näkyväksi Phephelaphin tarinan, jonka voi nähdä symboloivan vaiettuja zimbabwelaisnaisten historioita. Kun asiaa katsotaan Phephelaphista käsin, ei voida puhua tapahtumattomuudesta. Päinvastoin, Phephelaphin kohtalon traagisuus vain korostuu tällaisena ”hiljaisena hetkenä”, ja koko tapahtumattomuuden ajatus menettää merkitystään. Yvonne Veran *Butterfly Burningiin* valitsema tauonomainen historian hetki antaa Phephelaphin äänelle kantavuutta, ja osoittaa samalla vaikenemisen/vaijentamisen voiman.

²⁶ *Industrial Conciliation Act*.

²⁷ Toista teoksen tapahtuma-aikaan sijoittuvaa mustien järjestämää vuoden 1948 yleislakkoa ei *BB*:ssa käsitellä tämänkään vertaa.

²⁸ Myös toisissa Yvonne Veran teoksissa tiettyä tapahtumavuosilukua tehdään ahkerasti nähtäväksi ja toistetaan useaan otteeseen. Toisinaan kokonainen virke saattaa koostua ainoastaan vuosiluvusta.

2.2 Joitakin afrikkalaisen kulttuurin ominaispiirteitä

Tämäkin katsaus on luonteeltaan hyvin yleisluontoinen, kuten jo pelkät otsikon laajat teemat antavat ymmärtää²⁹. Olen tässä jonkinlaisen järkevän rajauksen vuoksi nostanut tarkastelun kohteeksi *Butterfly Burningin* kannalta kolme olennaisinta piirrettä, eli äitiyden, uskon sanan voimaan ja suhteen maahan.

2.2.1 Äitiys ja naisen asema

Afrikkalaisissa kulttuureissa esiintyy matrilinearisuutta, mutta Zimbabweassa vaikuttavat perinteiset heimokulttuurit ovat patrilinearisia (Beach 1984, 5). Jo aiemmin tässä tutkielmassa kävi ilmi, että naisen asema oli molemmissa tärkeimmässä heimokulttuureissa miehelle alisteinen.

Afrikkalaiselle kulttuurille monissa muodoissa tyypillinen yhteisöllisyys vaikuttaa myös naisen asemaan ja tämän arvostukseen. Esimerkiksi avioliittoa ei solmita vain miehen ja vaimon kesken, vaan se on ennen kaikkea kahden suvun välinen (Ayisi 1986, 9). Patrilinearisessa yhteisössä vaimo menee miehensä mukana miehen sukulaisista muodostuvaan perheeseen, eikä pari itse muodosta uutta perhettä keskenään (Mashingaidze 1985, 48-9). Naisen asema yksilönä on melko heikko, mutta hänen arvonsa lisääntyy, kun hänet nähdään osana perheverkostoa (Weinrich 1979, 117). Äitiys ja isoäitiys kohottavat naisen arvoa (ibid.: 25). Lapsettomuus on tehnyt naisesta perinteisesti arvottoman, ja hedelmättömyyden onkin katsottu oikeuttavan joko avioeroon tai mahdollisesti toisen vaimon ottamiseen. Lapsella on sen tähden suuri merkitys, että se edustaa toivoa kuoleman lopullisuutta vastaan. (Mashingaidze 1985, 50.)

Lapsen syntymä vahvistaa patrilinearisessa yhteisössä miehen hedelmällisyyden, ja on merkinä siitä, että (miehen) esi-isien henget ovat lähettäneet edustajansa elävän yhteisön joukkoon (Ayisi 1986, 19). Lapsi on esi-isien lahja, jolla voi olla jonkun jo kuolleen perheenjäsenen ominaisuuksia. Lapsen tulevaisuus on esi-isien määräämää,

²⁹ Sama yleisluontoisuus tulee ilmi siinäkin, että puhun tässä ”afrikkalaisesta kulttuurista”. Olen kuitenkin tässä asiassa lähteinäni käyttänyt johdanto – tyyppisiä lukemistoja, joissa sama yleisluontoisuuden ongelma tiedostetaan. Esimerkiksi Unescon julkaiseman teoksen *Specificity and Dynamics of African Negro Cultures* johdantoluvussa korostetaan afrikkalaisten kulttuurien moninaisuutta. Tämä ei kuitenkaan estä tarkkailemasta yleisluontoisia ominaispiirteitä.

joten sekä raskauden aika että itse synnyttäminen saavat afrikkalaisessa kulttuurissa deterministisen sävyn; mikään ei voi tulla muuttamaan äidin ja lapsen kohtaloa. (Ibid.: 21–2.) Koska raskauden aikana esi-isien henget ovat voimakkaasti läsnä, on raskaana oleva nainen yhtä aikaa sekä pyhä että epäpyhä, maallinen ja epämaallinen. Tulevalta äidiltä odotetaan siis hyvin tarkkojen sääntöjen mukaista käytöstä. (Ibid.: 19–20.) Syntymätön lapsi voi myös päättää jättää kokonaan syntymättä, mikäli sen vanhempien välillä on jotakin selvittämättömiä erimielisyyksiä tai ongelmia. Keskenmenon³⁰ sattuessa on kysymys joko esi-isien tai lapsen vanhempien valmistautumattomuudesta. (Ibid.: 22–3.)

Kolonisaatio on luonnollisestikin muuttanut paljon perinteisiä perhemuotoja ja varmasti myös käsityksiä äitiydestä (Mashingaidze 1985, 49). Nämä muutokset ilmenevät erittäin selvästi myös *Butterfly Burning*issa, jossa on etäännytty kauas perinteisestä maaseutu ympäristön elämästä ja tavoista. Yhtään traditionaalista perhettä ei romaanissa esitetä, ja jo pelkästään äitiyden muodot ja ennen kaikkea sen täydellinen torjunta ovat täysin perinteen vastaisia käytäntöjä. Muutokset näkyvät erityisesti naishahmojen käsityksissä ja toiminnassa. Monella tasolla liikkumattomuutta ja pysyvyyttä edustavan Fumbathan ajattelussa lapsella on hieman perinteisempi merkitys. Fumbathan tapauksessakaan ei silti voi puhua kiinteistä siteistä perinteisiin.

BB:ssa ei mielestäni kuitenkaan haikailla ainakaan syvästi ”takaisin juurille” ja perinteisiin. Teoksessa esiintyy kohta, jossa Zandile hyräilee huolimattomasti yhdentekevää sävelmää, jossa kysellään, minne alkuperäisiä afrikkalaisia nimiä kantavat nuoret ovat kadonneet. Kertoja vastaa:

Such girls had all but vanished. Instead, they had discovered a swinging slingbag love, a sun hat, sunglass, sunshine kind of love which burned out quicker than hope. (*BB*: 93.)

Kaipuu vanhoihin aikoihin ilmenee hyräiltävän, ohimenevän sävelmän tasolla. Samaisessa kohtauksessa kertoja kyllä innostuu ylistämään entisajan tyttöjä hengästyttävän pitkän sanaryöpyn muodossa:

[...] those humble girls who first arrived in Makokoba back before 1930 before bus tickets did and Sunlight soap, who knew they had come here with a true and unconfused purpose, to cure the persistent loss in their men, the women who brought still clinging to their hair and eyebrows the smell of country fires and burning wood, who knew something about the bitter sweet taste of curdled sour milk, who relished the lush taste of watermelons, red inside and spotted with slippery black seeds which you suck the juice out of and toss as long as you can with the tongue, and folded under their arms some dried sweet reed whose

³⁰ Varsinaisesta itse aiheutetusta keskenmenosta lähteissäni ei puhuta, mutta näiden lähtötietojen perusteella ei ole vaikeaa päätellä, että abortti on epäilemättä suuri rikos ja esi-isien uhmaamista tällaisessa kulttuurissa. Teoksessa asenne ilmenee Fumbathan tapauksessa halveksuntana ja raivona itselleen abortin tehnyttä Phephelaphia kohtaan.

smell and flavor stayed for days in the mouth for as long as you do not drink water, so the men did not, instead they ate the sweet reed and stayed for days with thirsty voices, loving the combination of sweet reed and the mounting deep harrowing thirst, holding on as long as they could and wondering when, if ever, they would taste dried sweet reed gathered from last season. (BB.:92.)

Tässäkään ei mielestäni ole kyse niinkään nostalgiasta kuin kertojan yleisestä asenteesta kuvata asioita kauniilla, poeettisella kielellä. Samantyyppisiä kuvauksia on luettavissa myös esimerkiksi koko elämänsä kaupungissa asuneen ja siten olennaisesti kosketuksen perinteisiin kadottaneen Phephelaphin kauneudesta, tai salakapakan tanssikohtauksissa, joista niistäkin ilmenee samanlainen asenne ja kauneudentaju. Kertojaa ei siis voi syyttää nostalgiasta. Asenne olisikin Yvonne Veran feminististen lähtökohtien pohjalta vähintään ongelmallinen, sillä perinteinen kulttuuri on omalta osaltaan ollut miesvaltainen kuten länsimainenkin kulttuuri. Paluu afrikkalaiseen perinteeseen ei ratkaise sukupuolten välistä tasa-arvo-ongelmaa, mutta toisaalta länsimaisen individualistisen feminismin pyrkimys naisen autonomian korostamiseen voi tuntua afrikkalaisen perheen ja yhteisöllisyyden vähättelyltä (Hellsten 2002, 29). Väitänkin, ettei kertoja argumentoi kummankaan - perinteisen afrikkalaisen tai länsimaisen - ajattelutavan ja käytäntöjen puolesta tai sitä vastaan, kun on kyse naisen asemasta. Yvonne Veran käyttämä kieli tekee mahdolliseksi eräänlaisen puolueettomuuden tämän asian suhteen. Monissa, jopa traagisissa tapahtumissa on nähtävissä jonkinlaista kauneutta. Sekoitus henkilöhahmojen oman kokemuksen kuvausta ja kertojan 'parantavaa' asennetta mahdollistaa näkökulmien moninaisuuden ja sen, ettei mikään asia ole yksinkertaisesti vain oikein *tai* väärin, tai vain rumaa *tai* kaunista.

2.2.2 Sanan voima ja nimeäminen

Lapsen syntymäänkin liittyvä afrikkalaisen kulttuurin yksi erityispiirre on voima, joka lausuttuun sanaan liitetään. Thomas toteaa varmasti kärjistetytinkin luottamuksen sanan voimaan olevan niin suuri, ettei afrikkalainen tee mitään lausumatta ensin rituaalisanoja (Thomas 1969, 14). Sanan voima on joka tapauksessa afrikkalaisessa kulttuurissa suuri. Tämä ilmenee hyvin esimerkiksi lapsen nimeämisessä. Vanhemmat antavat lapselle nimen, joka voi kuvastaa vanhempien toiveita ja odotuksia lapsen tulevaisuutta ajatellen. Toisaalta annettu nimi voi kuvastaa myyttistä yhteyttä yhteisöllisiin esi-isiin, tai esimerkiksi kuvata jotakin lapsen syntymään liittyvää

erityistä piirrettä, tai asemaa perheessä. (Aguessy 1979, 116.) Nimet voivat olla siis nostalgisia ja tunteellisen symboliikan lataamia; Eric Ayisi pitää nimiä myös muistitekniikoina. Joissakin yhteisöissä nimet kantavat lähes poikkeuksetta jotakin aivan tiettyä merkitystä. On varottava nimeämästä lasta jonkin sellaisen henkilön mukaan, jolla on epäilyttävä maine tai jota muuten on hyljeksitty. Nimen näet uskotaan vaikuttavan lapsen tulevaisuuteen. Mikäli lapselle on annettaisiin jonkun yhteisön parissa arvostuksen puutteesta kärsivän henkilön nimi, hänelle voisi tulevaisuudessa muodostua tälle henkilölle ominaisia epämiellyttäviä piirteitä. (Ayisi 1986, 25–6.) Nimen ei kuitenkaan tarvitse olla mitenkään pysyvä. Sitä voidaan muuttaa vaikkapa ihmisen elämänvaiheita paremmin kuvaavaksi, mikäli vanhempien ensin antama nimi ei enää tunnukaan sopivalta. (Aguessy 1979, 116.)

Walter J. Ong pohtii sanan magiaa traditionaalisesti suullisissa kulttuureissa ja toteaa, että usko sanan voimaan on sidoksissa ajatukseen sanasta puhuttuna ja äänellisenä. Sanat tulevat elävän organismin (=ruumiin) sisältä, ja ovat siten erittäin dynaamisia. Lausumia voi pitää jopa tapahtumina, ja siinä mielessä ne ovatkin erityisen voimallisia. Oraalisissa kulttuureissa nimiä ja nimeämistä pidetään vallan ilmaisuina nimettyjen asioiden suhteen. Ihminen ottaa vallan esimerkiksi luonnon yli nimeämällä sen. (Ong 1982, 32-3.)

Erityisesti lapsen nimeämisessä näkyy siis esi-isien vaikutus ja sitä kautta kunnioitus näitä kohtaan. Oman ympäristön asioiden nimeämisestä sen sijaan heijastuu ihmisen oma valta muuhun luomakuntaan nähden. *Butterfly Burningin* teemoihin kuuluva nimeäminen on juuri ihmisen nimeämistä, mutta nimettyjen joukko ei rajoitu vain lapsiin. Myös aikuisia uudelleennimetään, ja ennen kaikkea teoksen naiset tekevät tätä, kiinnostavinta kyllä, omien nimiensä suhteen. Tätä analysoin tarkemmin vasta tuonnempana pakoja ja turvapaikkoja käsittelevässä luvussa. Nimeämisen teeman tulkinta monipuolistuu afrikkalaiseen perinteeseen nojaamisen myötä. Tämä siitäkin huolimatta, ettei Yvonne Veran kuvasto ja sen tulkinta ole tyhjentävästi johdettavissa perinteisiin uskomuksiin ja käytäntöihin, kuten jo aikaisemmin olen huomauttanut.

Seuraavassa tarkastelen perinteisiä uskomuksia, jotka kietoutuvat maa- teeman ympärille. Tämäkin teema on vahvasti läsnä *Butterfly Burningissa*.

2.2.3 Suhde maahan ja esi-isiin

Afrikkalaista kulttuuria värittää yleisesti sen erikoislaatuinen suhde maahan. Afrikkalaisen suhde maataan kohtaan on uskonnollisten tunteiden värittämä (Mashingaidze 1985, 45). Tämä suhde korostuu myös Zimbabwen alkuperäiskulttuurien keskuudessa. Tässä yhteydessä on puhuttu erityisesti shonaheimosta, jolle maa on erityisen pyhä. Maan pyhyys juontaa juurensa siitä, että esi-isät on haudattu sinne. Tähän liittyy usko, että näiden henget suojelevat elävän yhteisön jäseniä. Henkien suomaan suojeluun perustuu myös se, etteivät shonat aikoinaan osanneet pelätä valkoisia maahantunkeutujia. Sitä paitsi maata ei alkuperäisväestön uskomuksen mukaan voinut kukaan yksityinen edes omistaa, joten tässäkin mielessä valtaamista ei osattu edes odottaa, saati ymmärtää. (Martin & Johnson 1981, 45.)

Maan pyhyys perustuu myös siihen, että se toimii ainoana olemassa olevana siteenä ensinnäkin menneisyyden, nykyisen ja tulevan välillä, sekä toiseksi heimon elävien ja kuolleiden jäsenten välillä. Jos ja kun maa viedään pois, menneisyydeltä viedään pohja. Tätä kolonisoijat eivät joko tiedostaneet, tai ainakaan he eivät siitä välittäneet tullessaan ajamaan heimoja pois pitkäaikaisilta asuinsijoiltaan. (Mashingaidze 1985, 45–6.) Maa sitoo menneen, nykyisen ja tulevan toisiinsa erottamattomalla tavalla, ja esimerkiksi tulevaisuuden käsittely irrallisena ajanjaksona ei ole mielekäästä. Afrikkalainen syklinen aikakäsitys hälventää rajoja elävien ja kuolleiden välillä. (Hellsten 2002, 25–6.)

Maa on siis monella tavalla merkityksillä ladattu. Nämä merkitykset osoittavat hyvin ”afrikkalaisen maailmankatsomuksen ykseyttä”, kuten Hellsten sitä artikkelissaan nimittää (Hellsten 2002, 25). Tämä ykseys ilmenee myös kuoleman ja elämän kysymyksissä: kuolemaa ei esimerkiksi nähdä yksilön tuhona, vaan kynnyksenä esiisien maailmaan. Esi-isäthän ovat yhteydessä eläviin, joten koko yhteisö, kuten yksilökin, on ikuinen. Kuolema onkin oikeastaan vain vähäinen ilmiö välivaiheessa elämästä toiseen, ja tavallaan jo etukäteen kukistettu uskolla uuteen elämään. (Elungu 1985, 39.) Elämä ymmärretään energiavirtana, joka on kaikelle luonnolle yhteinen (ibid.: 41).

Mitä afrikkalaisiin uskontoihin yleensä tulee, on niissä usein yksi jumala, jonka lisäksi on olemassa muita, erillisiä henkiolentoja. Näihin kuuluvat muun muassa esiisät, jotka ovat saaneet maan jumalalta. Heimon elävien jäsenten ja esiisien välillä on

vallittava harmonia, ja kriisin sattuessa ensimmäinen askel kohti ratkaisua on tunnustaa tasapainon häiriintyminen. (Mashingaitdze 1985, 45, 55–6.)

Butterfly Burning käsittelee maa- teemaa erittäin kiinnostavalla tavalla³¹ erilaisia kokemuksia korostaen. Esimerkiksi Phephelaphin suhde maahan on monitasoinen ja vähintäänkin ristiriitainen sen tasapainon, yhteyden ja suojelevuuden kanssa, joita maa perinteiselle yhteisölle on edustanut.

3. NAISEN PAIKKA – KODITTOMIA RUUMIITA

Tämän otsikon alla tarkastelen ”naisen paikkaa” *Butterfly Burning*issa. Olen jakanut jakson alalukuihin, jotka käsittelevät naisen paikkaa kaupunkiympäristössä ja toisaalta paikan³² teemaa suhteessa naisruumiiseen. Ensimmäinen näkökulma valottaa mm. niitä rajoituksia ja toisaalta mahdollisuuksia³³, joita kaupunkiympäristö mustaa naisruumista elävälle yksilölle tarjoaa, ja joita naiset itse muokkavat. Toinen näkökulma korostaa naisruumista sekä konkreettisenä että symbolisena paikkana. Molemmista näkökulmista ilmenee naisruumiiseen liittyvä kodittomuus³⁴.

³¹ Yvonne Veran muissakin teoksissa maa on tärkeä aihe. Vera on kiinnostunut myös muista elementeistä; vedestä, tullesta ja ilmasta. Elementtien symboliikka ei ole sidoksissa afrikkalaiseen perinteeseen, eikä se toisaalta saa yhtenäistä, vakaata merkitystä myöskään Veran oman tuotannon, tai edes yksittäisten teosten sisällä. Elementtejä on lyhyesti tarkastellut Carolyn Martin Shaw artikkelissaan *The Habit of Assigning Meaning: Signs of Yvonne Vera's World* teoksessa *Sign and Taboo. Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*.

³² Paikalle voisi antaa monenlaisia määritelmiä. Omassa tutkimuksessani hyödynnän useita, keskenään ehkä ristiriitaisiltakin vaikuttavia merkityksiä. Ruumiinfenomenologinen asenne mahdollistaa erilaisten näkökulmien tarkastelun ilman, että merkitykset sulkisivat toisiaan pois. Puhuttaessa ”naisen paikasta” on selvää, että tällöin ”paikka” on ulkoapäin annettu ja vapautta sekä fyysisessä että mentaalisisä mielessä rajoittava. Toisaalta ”paikka” ilmaisee jonnekin kuuluvuutta; esimerkiksi Grosz määrittelee paikan sanoilla *occupation, dwelling, being in*. (Grosz 1995, 123.) Myös bell hooks korostaa paikan yhteyttä kotiin, eli jonnekin, minne voi kokea kuuluvansa (hooks 1990). Doreen Massey ymmärtää paikan dynaamisena ja sosiaalisten suhteiden määrittelemänä, ja identiteetiltään monena ja muuttavana (Massey 1994, 5). Ruumiinfenomenologisesti ajateltuna paikka olisi elettyä tilaa, johon subjekti liittyy tiettyjä merkityksiä. Ruumis on sidottu tiettyyn paikkaan, ja subjektin ja paikan suhde on vastavuoroinen; kumpikin muokkaa toistaan.

³³ Näitä rajoituksia ja mahdollisuuksia voisi kutsua myös paikoiksi. Rajoitukset merkitsivät tällöin ulkopäin määrättyä ja annettua paikkaa, kun taas mahdollisuudet tarkoittaisivat sellaista paikkaa, jonka yksilö suhteellisen itsenäisesti ja itsestään käsin valitsee.

³⁴ Kodittomuus (tässä ennen kaikkea abstraktissa, mutta osaltaan myös konkreettisisä mielessä) ei välttämättä ole negatiivinen käsite, mikäli se ymmärretään itse valittuna liikkuvuutena. Toisaalta ulkoapäin annettuna se merkitsee oman paikan puutetta ja tunnustettua, vihamielistäkin ulkopuolisuutta.

3.1 Kaupunki naisten elinympäristönä

3.1.1 Rajoitusten ja rajojen Bulawayo

Butterfly Burningin tapahtuma-aikoihin Bulawayo on suhteellisen nuori, vain viitisenkymmentä vuotta aikaisemmin valkoisen siirtomaavallan perustama kaupunki. Etelä-Rhodesiassa vuonna 1930 voimaantulleen *Land Apportionment Act* –lain yhtenä tarkoituksena oli jakamalla maa valkoisiin ja mustiin alueisiin pitää musta alkuperäisväestö poissa kaupungeista. Alkuperäisväestön miehiä toki tarvittiin kaupunkien rakentamiseen, mutta näidenkin katsottiin vain käyvän kaupungeissa väliaikaisesti myymässä halpahintaista työvoimaansa. Tämä käytäntö ei ollut vain Etelä-Rhodesialle ominainen; Elizabeth Wilson kirjoittaa koloniaalisten vallanpitäjien eri puolilla Afrikkaa asettaneen samanlaisia rajoituksia mustan alkuperäisväestön kaupunkeihin asettumiselle. Myös mustien naisten oletettiin pysyvän maaseudulla. Kolonialistisen ideologian mukaisiin, utopistisiin kaupunkikuviin ei syntyperäisten naisten katsottu kuuluvan. (Wilson 1991, 126-7.)

Butterfly Burningin kuvaama Bulawayo on vähintäänkin kahtia jaettu kaupunki, tai kuten Frantz Fanon kirjoittaa, ”kolonialistinen maailma on lohkottu maailma”(Fanon 1970a, 29). Ilmeisin jakoperuste on ihonväri. Mustilla on omat, tiukasti rajatut asuinalueensa. ”Kaikkein ensimmäiseksi alkuasukas oppii, että hänen on pysyttävä omalla paikallaan, tiettyjen rajojen sisäpuolella”, jatkaa Fanon (Fanon 1970a, 40). Näitä rajoja opitaan kunnioittamaan viimeistään poliisin myötävaikutuksella. *BB*:ssa poliisit tekevätkin jatkuvia öisiä ratsioita mustien asuttamalle slummialueelle, Makokobaan, jossa kaikki teoksen henkilöt asuvat. Tässä Fumbatha ja Phephelaphi kävelevät öiseen aikaan asuinalueensa pääkadulla:

Long after midnight they pressed their bodies together and tucked into the hedges and let the patrolling police vans drive past while they fell below the glow of headlights splitting night and emerged with the sound of departing wheels. They hid under the skin. (*BB*: 49.)

Kaikki osaavat varoa poliiseja, jopa Phephelaphi, joka on kaikesta huolimatta elänyt melkoisen suojattua elämää Gertruden hoivissa:

Phephelaphi knew nothing about policemen except that it was a safe and proven habit to hate them. When they asked a question, it was best to help as little as possible. If they offered help, to run. (*BB*: 78.)

Kaupunki on ennen kaikkea valkoisten paikka, jossa mustan väestön on opittava elämään näiden ehdoilla ja asetettuja rajoja kunnioittaen. Tärkeää on esimerkiksi oppia liikkumaan tavalla, joka ei häiritse valkoisten elämää, ja joka samalla ilmentää sisäistettyä kuulumattomuutta ja vierautta:

Bulawayo is not a city for idleness. The idea is to live within the cracks. Unnoticed and unnoticeable, offering every service but with the capacity to vanish when the task required is accomplished. So the black people learn how to move through the city with speed and due attention, to bow their heads down and slide past walls, to walk without making the shadow more pronounced than the body or the body clearer than the shadow. (BB.:6.)

Sara Ahmed puhuu teoksessaan *Strange Encounters* merkityistä ja merkitsemättömistä ruumiista. Merkitsemätön ruumis on etuoikeutettu; sellainen ruumis on koti³⁵ ja samalla koko maailma sille avoin. Merkitsemätön ruumis on valkoisen, keskiluokkaisen heteromiehen ruumis, josta muut ruumiit ovat poikkeavia, ts. merkittyjä. Merkitty ja merkitsemätön ruumis määrittyvät aina kohtaamisen kautta, mitään ”eroa” ei varsinaisesta ruumiista sinänsä löydy. (Ahmed 2000, 44-6, 53.) Olennaista näissä vieraissa ruumiissa on se, etteivät ne ”sovi” tiettyyn sosiaaliseen tilaan, ne ovat kodittomia ja väärässä paikassa (ibid.: 50). Mustaa ruumista elävät subjektit ovat kaupungissa, ja ennen kaikkea oman asuinalueensa ulkopuolella, äärimmäisen kodittomia. Kuten jo mainitsin, tällainen subjekti myös tiedostaa itse oman ”kuulumattomuutensa”. Tästä seurauksena on aivan omanlaisensa ruumiinkokemus, joka eroaa suuresti ”ei-merkityn” subjektin ruumiskokemuksesta.

Frantz Fanon toteaa teoksessaan *Black Skin, White Masks*:

In the white world the man of colour encounters difficulties in the development of his bodily schema. Consciousness of the body is solely a negating activity. It is a third-person consciousness. The body is surrounded by an atmosphere of certain uncertainty. (Fanon 1970b, 78.)

Mustaa ruumista elävä subjekti tulee redusoiduksi tietynlaiseksi ihonsa perusteella vasten tahtoaan. Ihonvärinsä vuoksi mustan subjektin pitää kokea henkilökohtaisesti ruumiiseensa liitetyt uskomukset ja oletukset, ja joutuu ikään kuin vastuuseen ei vain omasta itsestään ja tekemisistään, vaan koko rodustaan ja edeltäjistään. (Ibid.: 78.) Iris Marion Young käyttää termiä ”kulttuuri-imperialismi” (*cultural imperialism*), jolla hän tarkoittaa sitä, että jokin tietty ihmisryhmä tehdään samanaikaisesti näkymättömäksi että stereotyyppien avulla huomionkohteeksi. Kulttuuri-imperialismin uhrin alistetaan Toiseksi, normista poikkeamaksi. He eivät voi hetkeksikään unohtaa ryhmäidentiteettiään, sillä neutraaliin, dominoivaan ryhmään kuuluvat toistuvasti omalla käytöksellään ja reaktioillaan odottavat alistettujen käyttäytyvän sen mukaisesti. Young nimittää yksilön minäkäsityksen törmäystä alistavan ryhmän käsitykseen kulttuuri-imperialismin uhrista kaksoistietoisuudeksi. (Young 1990a, 123, 148.)

³⁵ Koti verrattuna merkittyä ruumista elävän subjektin ruumiiseen, joka ilmenee tälle ”kotonaan olevalle” asumiskelvottomana (Ks. Ahmed 2000).

Sisäistetty nöyryys ja alemmuus ilmenevät *BB*:ssa erityisen selkeästi kaupungin katujen varsilla sijaitsevien, ”*ei mustille*” – kyltein varustettujen kapakoiden lähiympäristössä:

After all, they are the ones who keep the pavements clean and sweep the entire city. They have the duty by virtue of their own humility and obedience to pick up the white men fallen on the pavements while the doors swings open, once more, from the smoke-filled taverns, and voices are heard briefly before the door swings back in. They help these men into an upright and respectable position, then lead them into solid black cars. Then they spit on the pavements and move on. (*BB*: 7.)

Viimeinen lause tekstinäytteessä on kiinnostava, sillä se osoittaa edes jonkinlaista vastarintaa ja tyytymättömyyttä omaan asemaan. Tosiasiassa valkoisen siirtomaavallan asettamia rajoja rikotaan aina kun se vain on mahdollista, ja kun tästä seuraavien hankaluuksien määrä on minimoitu. Erittäin kuvaava esimerkki tällaisesta rajanylittämisestä on tapa, jolla mustat kaikesta huolimatta erilaisia apuvälineitä käyttäen onnistuvat kävelemään heiltä kielletyillä jalkakäytävillä:

The people walk in the city without encroaching on the pavements from which they are banned. It is difficult, but they manage to crawl to their destination hidden by umbrellas and sun hats which are handed down to them for exactly to this purpose, or which they discover, abandoned, at bus stations. They understand something about limits and the desire that this builds in the body. Their bodies long for flight, not surrender, simply the need to leap over the limit quickly and smoothly without bringing attention to oneself. This they do, often and well. (*Ibid*.:6–7.)

Toisaalta piiloutumiseen ja luvattomuuteen perustuvat itse otetut oikeudet eivät varsinaisesti pyri konkreettiseen muutokseen. Britannian osallistuessa toiseen maailmansotaan taistelutantereilla kaivattiin myös siirtomaiden miesten työpanosta. *BB*:ssa kuvataankin muutamien tällaisten ”sotasankareiden” paluuta ja petettyjä odotuksia:

The men returned. Some. As soldiers, not heroes, blind with mistrust and dizzied by an evident defeat which only to their particular experience. From 1945 they could be seen walking down any road in Makokoba, glazed and perplexed by the events of the war. Not at all proper citizens of Southern Rhodesia. With no power to choose who would govern they witness the first Railway Strike, wondering how swiftly to trust their own stirring of pride; better wages, and perhaps, the possibility of reversal. Whether they could walk on the pavements or not was still being debated. It was more important for cream-colored pleated parasols to parade, for bodices clad in expensive gathered satin trains to hold sway. For bonnets and bows. Walking sticks. Top hats and coattails. Arm in arm. And fiddlers when they could. They still could not walk on the pavements. (*BB*.:90-1.)

Teoksen henkilöhahmoista suurin osa on naisia, mikä osoittaa tietenkin sen, että ajatus syntyperäisten naisten jättämisestä kokonaan kaupungin ulkopuolelle ei käytännössä toteutunutkaan. Seuraavassa luvussa pohdin tarkemmin naisten paikkoja kaupungissa, mutta sitä ennen vielä joitakin kaupunkia koskevia huomioita *BB*: n ainoaan tärkeään mieshahmoon, Fumbathan, liittyen. Lopuksi sivuan vielä rautatieasemaa paikkaansa löytämättömien tilana.

Fumbatha on kaupungissa nimenomaan rakennustöissä, ja tätä kautta hänelle on muodostunut aivan tietynlainen, läheinen suhde Bulawayoon:

For almost twenty years Fumbatha has done nothing but build, and through this contact, Bulawayo is a city he understands closely, which he has held brick by brick, on his palm, felt the tension of effort over his back. He has held this city, without a clear emotion of anger or love; with an unresolved abandon. [...] He has built. When he is dead, his hands will remain everywhere. He does not know if he is part of the larger harm. (*BB*: 25.)

Fumbathan paikka kaupungissa on oikeutettu hänen tekemällään työllä. Siitä samasta syystä tuon paikan lunastaminen tuntuu petturuudelta. Teoksessa kuvaillaankin useaan kertaan juuri työmiesten tuntemaa häpeää omasta osallisuudestaan kansansa kohtaloon; taistelun sijaan he tekevät työtä. Naishahmoista vain Zandile on toisinaan tuntenut samanlaista petoksen häpeää. Petoksen tunne on johtunut valkoisen miehen kanssa makaamisesta. Yhden tällaisen tapaamisen lopuksi Zandile kuvataan halveksivana varastamassa valkoisen asiakkaansa taskusta arvokkaan sikarin vain heittääkseen sen saman tien pois: "Her disdain is complete" (*BB*: 40). Kaupunkiympäristössä mustilla naisilla ei ole samalla tavalla siirtomaavallan oikeuttamaa paikkaa kuin miehillä, eivätkä he tämän takia koe pettävänsä kansaansa³⁶. Tässä mielessä heidän paikattomuudessaan on jotain hyvääkin verrattuna miesten "kuulumiseen", joka on siirtomaavallan asettamien ehtojen mukaista ja miehiä itseään nöyryyttävää.

Toisilla siis on oikeus paikkaansa kaupungissa, toisilla ei. Yksi kiinnostava piirre *BB*:n Bulawayossa on rautatieasema, jossa kuulumisen ja kodittomuuden teemat kohtaavat, ja jossa aika tuntuu pysähtyvän. Rautatieasemalle päätyvät kaikki maalta kaupunkiin tulevat, ja joidenkin kohtalo on jäädä asemalle ikuisesti virumaan:

So the most congested place is the railway station, with its waiting rooms, where people linger for months with nowhere to lodge. With no direction. (*BB*: 54.)

There are possibilities here. Something can change and make them part of things that are growing. Often a guard comes and drives them from the waiting rooms, and asks them to produce tickets to show which train they are waiting for, or show the money with which they intend to buy a ticket – their skin burning, they flood out with their small utensils but return one by one. They go to the edges of the city but come back. There is nowhere else but the waiting room. (*BB*: 55.)

Others find jobs while the rest stay where they are and let time remove hunger. They welcome the newly arrived and press their backs further against the wall so that these too can find room. (*BB*: 56.)

Kaupunkiin riittää halukkaita pyrkijöitä, mutta pysyvemmän paikan kuin vain istumapaikan rautatieaseman odotushuoneesta ja sen ikuisesta odotuksesta saavat ne,

³⁶ Naiseuden suhde kansaan ja nationalismiin on ristiriitainen. Yhtäältä nainen symboloi kansaa ("Äitimaa"), kun taas toisaalta nationalismissa naisen toimijuus on hyvin rajoitettua (suhdetta ovat analysoineet mm. McClintock, Loomba ja Boehmer, joihin palaan tuonnempana asiaan keskittyvässä luvussa). Anne McClintock toteaaakin, että nationalismi nousee miehisestä muistista, nöyryytyksistä ja toivosta (McClintock 1995, 353).

joita siirtomaavalta tarvitsee, tai ne, jotka onnistuvat muokkaamaan hyljeksivään kaupunkiin oman paikkansa. *Butterfly Burningin* naishahmot ovat tässä jälkimmäisessä erittäin taitavia.

3.1.2 Katu, koti ja muita naisten mahdollisuuksia

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, kolonialistiseen kaupunki-ideaaliin eivät kuuluneet syntyperäiset naiset. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö nämä olisi sinne asettuneet:

The women had other ideas about their own fulfilment; not only did some of them arrive in the city independently of the men, they remained in these single shelters no matter what threat was advertised, they gave birth and raised children on the palms of their hands. (*BB* : 103.)

Naiset siis tulivat kaupunkiin, ja jopa itsenäisesti. Elizabeth Wilson kirjoittaa, että erityisesti länsimaisissa kaupunkivisioissa naisten on nähty edustavan epäjärjestyttä, tunnetta ja seksuaalisuutta, kun taas mies edustaa järkevyyttä ja kontrollia. Tällainen epäjärjestyksen uhkatekijä on ennen kaikkea nainen ilman miestä. (Wilson 1991, 87, 157.)

BB:ssa halua naisten kaupungin ulkopuolella pitämisestä symboloi parhaiten mustien asuinalueella olevat yhden huoneen asunnot, joita tässä katsellaan Phephelaphin silmin kuin ensimmäistä kertaa tytön kokiessa voimakasta eteenpäin menemisen halua: ”They had been built mostly for bachelors, the women were not expected to follow their men to the city” (*BB*: 102). Kaikki *BB*:n naishahmot kuitenkin asuvat juuri tällaisissa alun perin työmiehille tarkoitetuissa asunnoissa. Phephelaphi jakaa huoneen Fumbathan kanssa; Deliwe asuu ja pitää salakapakkaansa yhden huoneen asunnossa; Zandile on jopa rakennuttanut itselleen yhden huoneen asunnon, ylpeydekseen tiiliskivistä eikä asbestilevyistä, niin kuin slummialueen asunnot yleensä. Ainakin tässä suhteessa naiset ovat ulkoapäin annetusta paikattomuudesta huolimatta ottaneet omat paikkansa, ja muokanneet kaupungin identiteettiä valkoisten uudisasukkaiden ja mustien työmiesten paikkana. Doreen Masseyn mukaan tila ja paikka tulisi ymmärtää ei staattisina, vaan sosiaalisten suhteiden määrittäminä, ja täten dynaamisina. Tällöin paikka ei voi olla identiteetiltään ongelmaton, eli alkuperäinen, kiinteä ja tietynlainen, vaan pikemminkin sen luonne on avoin, kiinnittämätön, moninainen ja ”huokoinen” (*porous*). Massey toteaa, että kaikenlainen rajojen laatiminen, paikkojen identiteettien turvaaminen

voidaan ymmärtää yrityksenä vakauttaa tiettyjen tila-aika –määreiden merkitykset, ja että tällainen pyrkimys on kulttuurillisesti maskuliinista. (Massey 1994, 2-7.) Kirsi Saarikangas käyttää vieläkin selvemmin ruumiinfenomenologiaan perustuvaa termistöä kirjoittaessaan tilan ja sen käyttäjien suhteesta:

Tila yksin ei muodosta merkityksiä ilman tilassa elävää, tilaa käyttävää subjektia [...], vaan rakennetun tilan merkityksen voi ajatella muodostuvan vasta tilan ja käyttäjien sekä nykyisen ja menneen kontekstin kohtaamisissa. [...] Tilan käyttöä voi lähestyä vastavuoroisena prosessina, jossa tila muovaa käyttäjiä ja käyttäjät tilaa. Näissä rakennetun ja sosiaalisen kohtaamisissa syntyy eletty tila, joka on eräänlainen välissä oleva ja jatkuvasti muuntuva sekä-että –tila. (Saarikangas 2002, 49.)

Jos siis naiset muokkaavat kaupungin luonnetta, muokkaa eletty kaupunkiympäristö myös sitä eläviä naisia. Tämän se tekee muun muassa naisille tarjoamiensa mahdollisten paikkojen muodossa. Maurice Merleau-Ponty kirjoittaa ajan ja paikan subjektille asettamista rajoituksista: "[...] l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres points de vue" (Merleau-Ponty 1945, 164). Mustaa naisruumista eläville subjekteille Bulawayolla ei ole kovinkaan monta paikkaa tarjottavana; tarkastelen näistä vaihtoehdoista nyt ensimmäisenä prostituutiota³⁷.

*Butterfly Burning*in merkittävimmistä naishahmoista kaksi, Gertrude ja Zandile, ovat saapuneet kaupunkiin jo parisenkymmentä vuotta sitten ennen kertomuksen nykyhetkeä, eli vuonna 1920. Nämä naiset eivät suinkaan ole ajautuneet kaupunkiin ja päätyneet vahingossa prostituoiduiksi. Muutto maaseudulta oli suunniteltu, ja Zandile kertookin juuri Gertruden auttaneen häntä aluksi toimeentulon ja asunnon löytämisessä: "It was Gertrude who had shown her where to live and how, who could challenge every closed door and murmur a consoling tune" (*BB*: 32). Teoksessa muistutetaankin useaan otteeseen kaupungin houkuttelevasta kutsusta. Wilson huomioi, että esimerkiksi kolmannen maailman maissa ja kolonisoiduissa maissa kaupungit toivat maaseudun elämään verrattuna muutoksia naisten elämään; kaupungit edustivat valintaa ja vaihtoehtoja (*choice*) (Wilson 1991, 125). Zandile ja Gertrude ovat epäilemättä kokeneetkin kaupungin mahdollisuutena. Erityisesti Zandile kuvataan katunaisen menneisyydessään³⁸ nauttivan ansaitulla rahallaan hankkimistaan meikkituotteista, silkkisukista ja koruista. Zandilen elämä vaikuttaa jopa

³⁷ En tässä tarkemmin pohdi prostituutioon varsin itsestään selvästi kuuluvaa naisen alistamista. Tarkastelen prostituutiota ennen kaikkea naisen mahdollisena paikkana kaupungissa, ja naishahmojen kokemuksista käsin. Monica Langer toteaa, ettei Merleau-Pontyn fenomenologinen kuvaus poista mahdollisuutta toisen vartalon käyttämistä pikemminkin välineenä (Langer 1989, 103). Joten vaikka käsittelenkin tässä prostituutiota lähinnä sitä harjoittavan subjektin omista kokemuksista käsin, ei tämä suinkaan merkitse sitä, etteikö toiminta olisi subjektia alistavaa ja ympäröivän maailman omalta osaltaan "määräämää".

³⁸ Kertomuksen nykyhetkessä Zandile on jo vaihtanut alaa, ja myy kosmetiikkatuotteita.

miellyttävältä, ja tämän maatessa miesten kanssa maksua vastaan puhutaan nautinnosta ja rakkaudesta nimenomaan Zandilen itsensä puolelta: ”Zandile, who makes no distinction between white men and black men when it comes to pleasure and exchange [...]”, ”[...] she wakes in the arms of black men whom she truly loves”(BB: 40). Zandilen hahmossa onkin kiinnostavaa juuri tällainen mutkattomuus, jolla hän elää falloksen, koloniaalisen maailman hänelle mahdollistamaa ja hänelle osoittamaa, joskin lopulta hänen itsensä valitsemaa paikkaa. Aivan kuin kaikki tämä olisi Zandilelle hänen täysin omaehtoisesti valitsemaansa leikkiä. Zandile kuitenkin tiedostaa naissubjektin rajoitukset, mikä ilmenee sanoista, jotka hän osoittaa Phephelaphille:

”You are not a man, Phephelaphi. What are you going to do in Makokoba without being a man? Do you not know that a woman only has a moment in which to live her whole life? In it she must choose what belongs to her and what does not. No one can verify her claim except the time. Makokoba is unkind to women like you who pretend to be butterflies that can land on any blossom they choose.”(BB: 129.)

Tämän valossa Zandilen toiminta ilmentää liikuttavasti hänen kiihkeää haluaan tuntea elävänsä. Tulkitenkin Zandilen näennäisen mutkattoman ja kriitikittömän asenteen haluksi unohtaa todellisuus voidakseen tuntea edes jonkinlaista itsemääräämisen tunnetta.

Zandilen epävarmuus käy ilmi myös eräässä toisessa yhteydessä. Tässä kuvaillaan, mitä kaikkea kuuluu Zandilen vakiovarusteisiin hänen liikkuessaan kaupungissa:

She had a small case with brown powder, a tiny handheld mirror, bus tickets, some loose change, and her address written in a small handwriting. One felt such a stranger in town, it was best to write your address down and tuck it in a safe but obvious place. (BB: 94–5.)

Zandile on täysin tietoinen mustan naisen turvattomasta asemasta kaupungissa. Syntyperäinen nainen on kaupungissa muukalainen.

Myös Gertrude oli prostituoitu. Häntä kuvataan kuitenkin lähes yksinomaan Phephelaphin muistojen kautta. Phephelaphin muistoissa Gertruden toimeentulon lähde ei oikeastaan edes tule ilmi, sillä tyttö ajattelee ennen kaikkea Gertruden vartalon ja eleiden kauneutta toivoen itsekin löytävänsä jotakin sellaista omasta itsestään. Ainoa vähän suurempi viittaus Gertruden toimeentuloon on luettavissa Zandilen muistoissa: ”Zandile laughs aloud and remembers her friend Gertrude, stubborn impossible Gertrude, who brought a baby strapped to her back to every possible appointment with every possible male stranger” (BB: 42). Gertrude eroaa Zandilesta monin tavoin, muun muassa suhteessaan ylellisiin kulutustavaroihin. Siinä missä Zandilella on kaikkea, Gertrudella on vain yksi parempi leninki, eikä hän käytä lainkaan kosmetiikkaa.

Gertruden hahmossa yhdistyy ainutlaatuisen kauneuden ja kokonaisuudentunteen³⁹ kanssa vastuuntunto ja järkevyys:

She [Gertrude] had no food in her stomach, but her child had to sleep under some shelter (BB: 29). No matter what disarray attended her, Phephelaphi had a mother who made sure she attended school. Gertrude, who was always ready for running, had prepared what ever avenue there was for escape. She had no suspicion about open doors, she only took care that the tip of her shoe remained ungrazed. (Ibid.:70–1.)

Viimeisestä lauseesta ilmenee se, että Gertrude halusi Phephelaphille erilaisen ja paremman tulevaisuuden kuin hänen oma elämänsä oli. Laittamalla tytön kouluun heti sen ollessa mahdollista Gertrude on hakenut Phephelaphille ”pakotietä” ja ”avointa ovia” pois siitä katunaisen elämästä, jota hän itse vietti.

Katu on kaupungin mustille naisille kaikkein ilmeisimmin tarjoama paikka. On myös toinen paikka, joka on sekin miehen kautta muodostuva, nimittäin koti. Naishahmoista Phephelaphille tarjotaan tätä paikkaa, joka pian osoittautuu hänen kohdallaan riittämättömäksi. Phephelaphi jakaa Fumbathan kanssa yhden huoneen asunnon, josta mies ei tytön menettämisen pelosta haluaisi Phephelaphin edes poistuvan.

Fumbatha could no longer imagine being in a room without Phephelaphi in it. He wanted her beside him. It was easy because they only had one room, neither of them had anywhere else to go while they were at home together, in time before evening, before morning, all day they were together. He protected her and when he watched her walk along Sidojiwe E2 on her own, he felt threatened and had to close his eyes till she walked into the room and called his name. (BB :34.)

Kun Phephelaphi haluaa hakeutua sairaanhoitajakoulutukseen, Fumbatha vastustelee:

Fumbatha does not encourage her, instead, he reminds her of what they share. “We are happy together. I work. I take care of you. It is not necessary for you to find something else.” He insists on her unwavering loyalty. (BB: 70.) “We have our life together”, he repeats (ibid.: 71).

Fumbatha haluaa estää Phephelaphin liikkeen ja pitää tämän perinteisesti naiselle osoitetussa paikassa; kodin seinien sisällä. Doreen Massey kirjoittaa fyysisen ja henkisen liikkuvuuden rajoittamisesta:

The limitation of women’s mobility, in terms both of identity and space, has been [...] a crucial means of subordination. Moreover the two things – the limitation on mobility in space, the attempted consignment/confinement to particular places on the one hand, and the limitation on the identity on the other – have been crucially related. (Massey 1994, 179.)

Yksi tämän liikkeen ja tilallisuuden kontrolloinnin alue on jako julkiseen ja yksityiseen (ibid.: 179). Siinä missä yksityistä aluetta, kuten kotia, on totuttu pitämään sekä naisellisena että naisen paikkana, on julkinen alue kuulunut ennen kaikkea miehelle ja miehelle. Fumbatha haluaa pitää rajat selkeinä, ja toteuttaa totunnaista ”aluejakoa” toimimalla itse kodin ulkopuolella ja pyrkien pitämään Phephelaphin sen sisäpuolella. Kolonialismi voimistaa patriarkaalisia suhteita vallatuissa maissa: kun syntyperäiset

³⁹ Palaan Gertruden tyyliin tarkemmin myöhemmissä luvuissa.

miehet menettävät valtaansa julkisella alueella, heistä voi tulla sitäkin pahempia kotityranneja⁴⁰ (Loomba 1998, 168).

Myös Luce Irigaray on kirjoittanut, miten naiselle⁴¹ annetaan paikka, johon hänet sijoitetaan valmiiksi tavalla, joka mahdollistaa miehen tarpeiden ja toiveiden tyydyttämisen (Irigaray 1992, 47). Phephelaphi ei itse ole sijoittanut itseään tai halunnut tilannetta, jossa häntä suojellaan ja rajoitetaan. Toisaalla Irigaray kuvailee, miten naiselliselle tyyliille ominaista on liike, ja miten hän yksin ollessaan uudelleen löytää liikkuvuutensa. Tämän liikkeen estäminen, Irigarayn sanoin, ”katon pään päälle tyrkyttäminen”, kuluttaa naisen loppuun. (Irigaray 1992, 25.) Tämä ”loppuun kuluttaminen” ilmenee erittäin selvästi Phephelaphin kohdalla, vaikkei hän lopulta alistukaan Fumbathan asettamiin rajoihin.

Hieman erilaisen paikan kaupungista on itselleen löytänyt Deliwe. Deliwe pitää omassa asunnossaan salakapakkaa, jonne miehet kokoontuvat musisoimaan ja jossa hän myy itse valmistamaansa alkoholia, *skokiaania*. Salakapakan pitäminen on tietenkin lainvastaista, joten Deliwe joutuu jatkuvasti selkkauksiin Makokoban kaduilla ratsioitaan suorittavien poliisien kanssa. Poliisit pyrkivät raakaa väkivaltaa käyttäen osoittamaan Deliwelle tämän paikan. Deliwe on kuitenkin ylpeä ja rohkea, eikä epäröi vastata poliiseille halventavaan tyyliin. Hän muun muassa menee nukkumaan alastomana:

Because of these night raids Deliwe always went to bed as naked as the day she was born. She liked to see the surprise in a policeman's eyes. She took her time dressing while the policeman shouted and called her a miserable wicked woman. (BB: 61-2.)

Erityisen rohkea Deliwesta tuli erään poliisiselkkauksen jälkeen, jolloin hän joutui kokemaan kuoleman hyvin läheltä:

The scorpions had risen in her eyes after she fell out of the police van on the way to the police station. She did not want to go and insisted she had not committed a crime by having visitors in her house. She did not like to be caged all the way to the station and said she would walk. She was trying to jump out while it was moving at full speed. She fell out and rolled all the way to the side of the road where she lay stunned by her own impulse. The driver stopped meters away and reversed into her body. She watched the wheels turn and the scorpions kept mounting in her eyes. The wheels kept turning till they pressed against her body. They threw her back inside the van and handcuffed her to the floor. (Ibid.:61.)

⁴⁰ Fumbathan tapauksessa sana ”tyranni” on hieman liian voimakas. Loomban käyttämä sana kuitenkin kuvaa hyvin sitä, millaiseksi tilanne voisi pahimmillaan muodostua, joten se on siinä mielessä aivan käyttökelpoinen.

⁴¹ Irigaray ei anna ”naiselle” mitään normatiivista määritelmää. Hänen ”naistaan” voi ajatella ainakin mahdollisuutena; jonakin sellaisena, joka ei fallosentrisessä järjestyksessä ole mahdollista, ja jonka tuleminen edellyttää kokonaisvaltaista muutosta ajattelussa. (Honkanen 1996, 149.) Toisaalta esim. Sara Heinämaa on lukenut Irigarayn ”naista” ja ”naisellista” Merleau-Pontyn ja de Beauvoirin ruumiinfenomenologian avulla tyylinä, maailmassa olemisen tapana (Heinämaa 1996a, 164–73). Itse sovellan tässä tutkimuksessa ”naisen” ja ”naisellisen” molempia merkityksiä, sekä tyylinä ja olemisen tapana, että tutkielman loppuosassa lähinnä tulevaisuuden mahdollisuutena.

Deliwen itse valitsema paikka on kaikista romaanissa esitetyistä, kaupungin tarjoamista paikoista vaarallisin. Siltä ei vain puutu siirtomaavallan hiljainen hyväksyntä, joka esimerkiksi prostituutiolla⁴² kaupungissa on, vaan se on kokonaan lainvastainen. Deliwen kohtaaminen siirtomaavallan maailman kanssa on väkivaltainen ja hyvin henkilökohtaisesti koettu. Näin suoraa suhdetta ei muilla teoksen henkilöahmoilla siirtomaavaltaan ole. Deliwen vastarinta on kaikista ilmeisintä ja voimakkainta. Ranka Primorac toteaa salakapakoiden edustavan romaanissa harvoja mustien naisten hallitsemia tiloja, ja että juuri tämän tilan laittomuus toimii symbolina Deliwen uhmaavalle koloniaalisten määräysten torjumiselle (Primorac 2002, 106). Deliwe on nainen, joka päättää itse oman paikkansa kestäen tämän päätöksen uhat. Phephelaphi ihaileekin Deliweä juuri tämän skorpionisilmien vuoksi, ja Deliwen malli osaltaan saa Phephelaphin uskomaan mahdollisuuksiinsa oman paikan ottamisen suhteen. Niin Deliwen kuin Zandilen selviytymistä symboloi se, että kummallakin naisella on oma talonsa, jota he hallitsevat hyvinkin pitkälle yksin. Phephelaphi ja Gertrude sen sijaan tuhoutuvat; kummallakaan heistä ei ole koskaan ollut pysyvää omaa kotia.

Muita paikkoja naisille ei kaupungilla juurikaan ole tarjota, tai toisin päin, ei naisilla ole tilaa ja mahdollisuutta ottaa. Jotkut naiset ovat ottaneet paikkansa imettämällä valkoisten lapsia. Tämäkin paikan lunastus on prostituution lailla sidoksissa naisen ruumiiseen. Voisikin sanoa, että siinä missä naisruumiin oli alun perin tarkoitus merkitä estettä kaupunkiin tuloon, on siitä ajan myötä tullutkin erikoislaatuudessaan jonkinlainen pääsylippu. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteivätkö sekä prostituutio että tavallaan myös (rikkaiden valkoisten vauvojen) imetys olisi juuri mustan naisruumiin alistamista, alentamista ja hyväksikäyttöä. Ne ovat taatusti sitäkin, mutta *myös* oikeutus kaupungissa oloon. Eiväthän imettäjätäkään imetä *tauotta*, eivätkä prostituoidut *koko ajan* makaa miesten kanssa tai seiso kadulla asiakkaita odottelemassa. Ja jos Zandile voi kokea nautintoa, jopa rakkautta ja jonkinlaista pakenemisen tunnetta maatessaan ”omiensa” kanssa, niin onhan yleisesti myönnettyä sekä, että nainen voi tuntea lasta imettäessään mielihyvää.

⁴² Onhan prostituoiduilla myös valkoisia asiakkaita, kuten Zandilen tapaus osoittaa; Gertruden kohdallahan tämä ”hiljainen hyväksyntä” näkyy vieläkin korostetummin, sillä hänellä on asiakkaanaan valkoinen poliisi. Prostituution hyväksyminen merkitsee ainakin naisen alistamisen hyväksymistä, mikä tuskin millään lailla häiritsee tai on ristiriidassa kolonialistisen ideologian kanssa. Ania Loomba näkee mahdollisena, että patriarkaaliset suhteet tarjoavat mallin koloniaaliselle vallankäytölle (Loomba 1998, 101-2).

Haluankin vielä lopuksi korostaa tässä tarkastelemieni ”naisten paikkojen” kahtalaista luonnetta: ensinnäkin on ympäristö, joka asettaa rajansa ja mahdollisuutensa. Toiseksi on subjekti, joka omalla toiminnallaan muokkaa ympäristöä. Samalla ympäristö muokkaa subjektia; suhde on luonteeltaan täysin vastavuoroinen. ”Ruumiillinen subjekti muodostaa merkitysrakenteita, joissa kulttuurinen ja yksilöllinen yhdistyvät”, kirjoittaa Martina Reuter (Reuter 1997, 138). Yksilö kuitenkin tekee valintansa, ja *aina* on mahdollista valita. Ympäristö vain asettaa valinnoille tietyt puitteet, ja toisaalta myös subjekti oman aikaisemman toimintansa ja tapojensa, eli toisin sanoen tyylin pohjalta todennäköisemmin suuntautuu totunnaisempaa valintaa kohden. Merleau-Ponty nimittää tätä todennäköisyyttä kerrostuneisuudeksi (*sédimentation*) (Merleau-Ponty 1945, 504). Hän huomauttaa kuitenkin, että kerrostuneisuus ei ole vain este ja rajoite, vaan välttämätön pohja valinnalle, ja että jokin toiminta ilmaisee aina sekä subjektin kerrostumaa että valintaa (ibid.: 519–20).

Seuraavassa käsittelen Gertruden, mutta ennen kaikkea Phephelaphin hahmossa erittäin korostetusti kiteytyvää kodittomuutta ja liikettä.

3.1.3 Liike ja kodittomuus

Liikkeen ja kodittomuuden teemat nousevat selkeästi esille Gertruden ja Phephelaphin hahmojen kohdalla. Ranka Primorac on kiinnittänyt huomiota Phephelaphin jatkuvaan Makokobassa paikasta toiseen muuttamiseen, jonka vihjataan alkaneen jo tämän lapsuudessa. Varsinaisessa kertomuksen nykyhetkessä tytön liike alkaa Gertruden kuolemasta. Gertruden kuoltua Phephelaphi muuttaa hetkeksi Zandilen luo, ja tämän jälkeen edelleen Fumbathan asuntoon. Primorac pitääkin teosta Phephelaphin tuhoon tuomitun oman paikan etsinnän tarinana. (Primorac 2002, 105.) Sitä se ehdottomasti onkin, mutta minua kiinnostavat myös kodittomuuden, paikattomuuden ja liikkeen myönteiset merkitykset, joita esimerkiksi Primorac ei artikkelissaan tuo negatiivisesti ladattujen merkitysten eduksi esille.

Carole Boyce Daviesin mukaan mustien naisten kirjoittamissa teksteissä kritisoidaan usein kiinteitä ja muuttumattomia kodin määritelmiä (Davies 1994, 65). Tämä on selvää myös Yvonne Veran tuotannossa, ja *Butterfly Burningin* kohdalla. Phephelaphi

kertoo lapsuudestaan ja kodittomuudestaan Fumbathalle tavatessaan tämän ensimmäistä kertaa:

My mother named me Phephelaphi because she did not know where to seek refuge when I was born. She slept anywhere. [...] When I was born, she had given me another name. She called me Sakhile. Then she discovered that Makokoba had no time for a woman who was raising a child on her own, so she renamed me. I was six years old by then. She still called me Sakhile, but she sat down often with me and said that Phephelaphi was the name she had now found for both of us. (BB: 29–30.)

Näillä nimillä on tarkka merkityksensä, jotka symboloivat Phephelaphin ja Gertruden monella tasolla ilmenevää kodittomuutta. Siinä missä alkuperäinen nimi *Sakhile* merkitsee ”me olemme asettuneet” tai ”me olemme rakentaneet”, on *Phephelaphin*⁴³ merkitys päinvastainen: ”Her name, Phephelaphi, speaks of restlessness, homelessness, movement and struggle” (Lunga 2002, 200).

Elämänsä aikana molemmat, sekä Phephelaphi että Gertrude, ovat siis kokeneet kodittomuutta sen konkreettisimmassakin muodossa. Tällainen kodittomuus johtuu olosuhteiden pakosta. Erityisesti Phephelaphin myöhemmin tuntema minnekään kuulumattomuus kodittomuuden lajina on oman minäkäsityksen voimakasta ristiriitaisuutta fallosentrisen, kolonialistisen maailman käsityksiin nähden, ja sekin kokemuksena varsin tuskallinen. Toisaalta kodittomuuden voisi mielestäni käsittää liikkeessä olevaksi, ulkoapäin tulevia, tietynlaiseen ruumiiseen liitettyjä merkityksiä torjuvaksi subjektiudeksi. Elspeth Probyn käyttää termiä ”kuuluminen” identiteetin sijasta, ja hänen määritelmänsä kuulumisesta ei ole staattinen: ”Belonging not in some deep authentic way but belonging in constant movement” (Probyn 1996, 19). Phephelaphissa kiteytyy tällainen subjektiuus; hän haluaa kuulua, mutta tärkeintä on liike: ”It is not the being nurse which matters, but the movement forward – the entrance to something new and untried. Her heart rises in an agony of longing.” (BB: 71.) Irigarayn mukaan naiselle on ominaista liike ja tuleminen, ei niinkään pysyvä oleminen, ja että yksin ollessaan nainen voi uudelleen löytää liikkuvuutensa (Irigaray 1992, 25, 71, 75). Yksin ollessa oman liikkuvuutensa löytää Phephelaphikin: ”The day Phephelaphi went to Deliwe’s house Fumbatha had been away for a week. She was free of his protection and glorified in an unexpected and absolute surprise. She felt a sense of wholeness in making a decision without him.” (BB: 62.)

⁴³ Attree tarkastelee *Phephelaphin* merkitystä vieläkin tarkemmin: ”[...] ‘Phephelaphi’ itself has interesting connotations in Ndebele: ‘Phephela’ means: take refuge in, escape to [...], ‘Phephetha’: blow, blow at, blow of wind; ‘Phephezela’: fly or flap in wind; ‘isi-phepha’: gale storm; ‘I-phepha’: paper [...]”. Attree lisää, että Vera hyödyntää teoksessaan näitä kaikkia nimen eri merkityksiä. (Attree 2002, 66.)

Yvonne Veran toistuvasti teoksissaan naiseuteen yhdistämä teema on yksi hänen usein käyttämistään peruselementeistä, eli vesi. Nainen ja vesi- kombinaatio on kirjailijan tuotannossa melko koherentti, joskin poikkeuksiakin löytyy (Shaw 2002a, 31). *BB*:ssa veden virtaava liike toimii vastakuvana kovalle ja kuivalle maalle. Onkin tyypillistä, että Fumbathan ja Phephelaphin ensikohtaaminen tapahtuu joen rannalla, kun Phephelaphi nousee vedestä miehen eteen:

The rock he sat on was half submerged in the water. She emerged breathless and gasping for air underneath his feet and rose out of the river like a spirit. [...] Each of her motions carefully guided, and her voice rising drop by drop, toward him, smooth like the water before them. [...] She was water and air. [...] She was a being entirely from water even though she reminded him of an antelope. (*BB*: 26-7.)

Phephelaphi edustaa veden jatkuvaa, pysähtymätöntä liikettä, siinä missä Fumbatha tukeutuu kovaan maahan ja liikkumattomuuteen⁴⁴. Fumbatha haluaa pysäyttää virran liikkeen: ”What words would he use to hold her and keep her still” (*BB*: 31). On siis selvää, Fumbathalle vesi on elementtinä hieman epämiellyttävä: ”This river does not belong to dry land. It is greedy and gives nothing of its water.” (*BB*: 27.) Mies muuttaa kuitenkin hetkeksi mieltään tajutessaan, että vesi on antanut hänelle Phephelaphin. Veden liike on kauneutta ja vapautta; samoin liikkuvuus ja kodittomuus tässä mielessä ovat Phephelaphissa ihailtuja ja jopa ylistettyjä piirteitä. Kun Phephelaphi tekee itsemurhaa, kuvataan tilanne veteen liittyvillä sanoilla: ”All she has to do is to stop holding her breath down and let go, even though she is in a flood and buried in the most liquid breeze and will surely drown” (*BB*: 150). Tässä yhteydessä käytetyt veden eli liikkuvuuden termit ilmentävät Phephelaphin loppuun asti edustamaa liikettä. Kun liikkeen toteuttaminen ei ollut Phephelaphille elämän aikana tärkeimmiltä osiltaan hyväksyttyä ja mahdollista, pakenee hän kuolemaan. Itse aiheutettu kuolema edustaa viimeistä liikettä pois päin Phephelaphia paikallaan tiukasti pidätelleestä elämästä.

⁴⁴ Myös ”Fumbatha”- nimellä on oma merkityksensä; se tarkoittaa kiinni puristettua nyrkkiä (Attree 2002, 67). Phephelaphi ja Fumbatha edustavat siis liikettä ja pysyvyyttä jo nimiensäkin tasolla.

3.2 Nainen paikkana

3.2.1 Naisruumis paikkana miehelle ja lapselle

Tässä kappaleessa tarkastelen sitä, miten *Butterfly Burning*issa käsitellään naisruumiin erityispiirrettä ja – kykyä toimia paikkana miehelle ja lapselle. Otsikko itsekin implikoi sen, ettei nainen kuitenkaan kykene omasta ruumiistaan tarjoamaan paikkaa *itselleen*. Tätä naisen itse omaksi paikakseen tulemisen toivetta pohdin kuitenkin vasta tutkielman loppupuolella. Toisaalta, vaikka *Butterfly Burning* onkin muun muassa kertomus naisen kyvyttömyydestä tulla omaksi paikakseen (teema, jonka kiteytymänä teoksessa on ennen kaikkea Phephelaphin hahmo)⁴⁵, ei se poista sitä, etteivätkö teoksen naishahmot voisi itse valita äitiytään. Niin nämä toki tekevätkin. Zandile ja Phephelaphi torjuvat äitiyden, joskin hieman eri tavoin. Gertrude sen sijaan valitsee äitiyden, vaikkakaan ei perinteisintä äitiyden muotoa. Kiinnitän tässä luvussa huomiota myös naisten suhteisiin äitiyteen.

Naisen ruumiille on siis ominaista sen kyky toimia paikkana miehelle ja lapselle. Naisen tulisi voida olla paikka myös itseään varten, mutta sitä hän ei ole, toteaa Luce Irigaray⁴⁶ (Irigaray 1984, 17-8). Nainen on miehelle paikka, josta mies elää, ja josta mies tulee toimeen (Irigaray 1992, 17). *BB*:ssa Phephelaphi edustaa paikkaa Fumbathalle. Fumbathan odotukset ja toiveet heidän rakkautensa suhteen ovat erittäin selvät jo ensimmäisessä kohtaamisessa; Fumbatha tarvitsee turvapaikan:

To find shelter. Here was a woman who made Fumbatha finally relax his palms and look high up into the sky. He was no longer on guard. Here was life and water and shelter of a kind. [...] It was he who needed refuge. (*BB*: 29.)

Myöhemmin, kun suhde alkaa muuttua epävarmemmaksi Fumbatha pohtii sitä, miten tärkeä Phephelaphi hänelle on, ja miten naisen menettäminen voisi merkitä hänen omaa kuolemaansa:

The true measure for memory; her body embraced in water. The true measure of abandon; only she could bear his children, only then would he dream new dreams and all the

⁴⁵ Primorac ilmaisee samansuuntaisen huomionsa näin: "[...] Phephelaphi does not need to learn how to be emancipated: her mind is fully formed from the beginning and as free as a butterfly. It is her body [...] that she cannot claim as fully her own [...]". (Primorac 2002, 107.) (Omasta näkökulmastani poiketen kirjoittaja tekee rajan mielen ja ruumiin välille.)

⁴⁶ Luce Irigarayn ajattelussa toistuvat naisruumiiseen liittyvät kielikuvat. Tunnetuin näistä on varmasti kielikuva kaksista huulista, joista hän puhuu mm. teoksessaan *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977). Sara Heinämaa on lukenut kaksia huulia "esimerkkinä feminiinisestä eleestä [...], jotka laajenevat kuvaamaan naisellisen seksuaalisuuden, mielikuvituksen ja kielen erityislaatua" (Heinämaa 1996, 168-9). Ruumis on Irigaraylle eletty, "[...] toiminnallinen kokonaisuus – liikkeiden, asentojen, eleiden ja ilmeiden avoin järjestelmä", kuten asian muotoilee Sara Heinämaa. On siis tärkeää huomata, että Irigarayn "nainen" ei ole johdettavissa biologisista tosiseikoista, vaan merkitsee kaikkia erilaisia tyylejä elää tietynlaista, eli tässä nimenomaan naisen, ruumista. (Heinämaa 1996, 166-7.)

children be saved from drowning. The true measure of escape; both her arms waiting. Death; the lack of her refuge? (*BB*:130.)

Phephelaphin tulisi siis olla tarjota turvapaikka Fumbathalle itselleen, ja tämän lisäksi synnyttää tälle lapsia. Ajatus naisen menettämisestä merkitsee paikan menettämistä, jopa kuolemaa, sillä omasta paikasta erotettuna asia tuntee vetovoimaa paikkaa kohtaan kuin olemassaolonsa ehtona. Miehinä tuntee vetoa juuri maternaalis-feminiinistä kohtaan. (Irigaray 1984, 45.)

Jos Phephelaphin ruumis voi tarjota turvapaikan Fumbathalle ja toimia paikkana myös tämän lapsille, mitä Fumbatha puolestaan voi tarjota Phephelaphille? Mies pohtii tätä ensimmäisessä kohtaamisessa: ”What could she love about him. What could she give to him without loss to herself” (*BB*: 31). Irigaray väittää, että miehen ja naisen todellinen kohtaaminen, eettinen rakkaussuhde, on mahdollinen vain, mikäli kumpikin osapuoli voi olla toisilleen sovelias paikka (Irigaray 1984, 46). Tässä mielessä Fumbatha ei voi tarjota Phephelaphille paikkaa itsestään. Sen sijaan hän tarjoaa Phephelaphille paikkaa kotinsa seinien sisältä. Tällä ei tietenkään ole mitään yhteistä itsestä annetun paikan kanssa, pikemminkin päinvastoin.

Naisruumis toimii ilmeisenä paikkana myös lapselle. Renée Larrier sanoo, että afrikkalaisissa yhteiskunnissa äitiys on valtuus ja oikeus (Larrier 1997, 193). Ja kuten jo aikaisemmin kävi ilmi, lapsella on suuri merkitys siksi, että se edustaa toivoa kuoleman lopullisuutta vastaan. Samalla se on miehen esi-isien edustaja, jonka henget ovat lähettäneet elävän yhteisön joukkoon. Fumbathan isä hirtettiin vuoden 1896 kapinoissa Fumbathan ollessa vielä vauva, ja siksikin lapsi olisi miehelle tärkeä, ikään kuin yhteys hänen kuolleeseen isäänsä. Osin myös tästä johtuen Fumbatha puhuikin juuri *omista* lapsistaan. Hän tekee näin silloinkin, kun on saanut tietää Phephelaphin itselleen aiheuttamasta keskenmenosta: ”Now you have killed my child without telling me about it? Where did you bury my child?” (*BB*: 142.) Korostetusti omasta lapsesta puhuminen sekä raivo, joka ei esimerkiksi lainkaan huomioi sitä tuskaa, jota abortti Phephelaphille on aiheuttanut, ilmentävät ajatusta, että naisruumis on ensisijaisesti miestä ja lasta varten oleva paikka.

Miten *Butterfly Burning* sitten käsittelee naisten omaa suhdetta ruumiinsa kykyyn toimia paikkana lapselle? Lloud W. Brown on tutkinut mustan Afrikan naiskirjailijoita⁴⁷, ja vertailtuaan näitä saman alueen mieskirjailijoihin, on havainnut naiskirjailijoiden suhtautuvan äitiyteen toisin kuin mieskollegansa. Mieskirjailijat

⁴⁷ Yvonne Veraa teoksessa ei tosin käsitellä, sillä teos on aikaisempaa perua kuin Veran kirjailijanura (julkaisu vuosi 1981).

(Brown käsittelee mm. Senghoria, Achebea ja Ekwensia) samaistavat naiseuden ja äitiyden, ja heidän teoksistaan paistaa läpi idealistinen äitiyden ylistys. Naiskirjailijoiden suhtautuminen äitiyteen on sen sijaan huomattavasti ambivalentimpi. (Brown 1981, 21.) Sama on huomioitu hieman tuoreemmassakin afrikkalaista naiskirjallisuutta käsittelevässä kokoomateoksessa nimeltä *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*. Teoksen johdantoluvussa Obioma Nnaemeka toteaa, että naiskirjailijat pyrkivät erottamaan toisistaan vaimouden ja äitiyden, ja toisaalta äitiyden ja uhriuden. Kirjoittaja näkee äitiyden instituution⁴⁸ hylkäämisen vapauden ja itsemäärätelyn tekona. (Nnaemeka 1997, 5, 18.) Nämä määritelmät sopivat myös *Butterfly Burning*iin. Yhdenkään keskeisistä naishahmoista ei voi sanoa suhtautuvan äitiyteen mitenkään perinteisesti⁴⁹.

Zandilekin on äiti, vaikka tämä tosiasia onkin lähes loppuun asti pidetty piilossa sekä lukijalta että Zandilen tyttäreltä, Phephelaphilta. Zandilella oli syynsä luopua äitiydestä:

Zandile could not kill her own child to whom she had given birth and nearly died while doing it because this child refused to come out on its own. The doctor had to take a knife and slice Zandile down the middle, and pull the child out. Zandile did not want either this child who refused to be born or the bold magnificent scar left falling below her navel which ruined the mood of every subsequent encounter with each man. A child was an agony then, with absolutely no man she could point to and share the burden with. She could not keep this child. The city was beckoning and she had just knocked on its large waiting door. [...] She needed lightness. That is what the city offered, not the burden of becoming a mother. That was a mistake and she would treat it exactly as that; a disturbance. (BB: 143-4.)

Kaupunkielämä yksinhuoltajuudessa ei houkuttele Zandilea, ja hän tekee oman itsekkäänkin valintansa luopua lapsesta. Zandilen halu uudenlaiseen elämään on niin voimakas, että hän on valmis hylkäämään vastasyntyneen lapsensa mihin tahansa katuojaan. Toisaalta lapsikaan ei tunnu haluavan Zandilea äidikseen. Perinteisiä afrikkalaisia uskomuksia käsittelevästä luvusta kävi ilmi, että lapsen uskottiin voivan jättää syntymättä, jos sen vanhempien välillä on ongelmia. Tässä tapauksessa ongelma on ensinnäkin siinä, että isää ei ole, mutta ennen kaikkea siinä, ettei Zandile halua lasta ollenkaan. Perinteisessä maaseutuympäristössä lapsi olisi jäänyt syntymättä ja sen äiti menehtynyt sen mukana, ja kaikkea olisi pidetty kohtalona. Kaupungissa sen sijaan Zandile pääsee lääkärin luo, saa keisarinleikkauksen ja voi jatkaa elämäänsä, joskin

⁴⁸ Adrienne Rich on teoretisoinut äitiyyttä antamalla sille kaksi merkitystä. Ensinnäkin on äitiys patriarkaatin instituutiona; toiseksi on äitiys naisten omana kokemuksena. Lisää teoksessa Adrienne Rich (1986): *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*.

⁴⁹ En suinkaan väitä, että BB:n naiset olisivat tästä syystä jotenkin ”emansipoituneempia”. Afrikkalaisen perinteen katoamisen myötä on epäilemättä kärsinyt myös perinteinen yhteisöllisyys. Tämä ilmenee *Butterfly Burning*issakin, jonka naishahmoissa ilmenee länsimaallistuminen juuri individualismin osalta, mikä ei luonnollisesti ole pelkästään hyvä ominaisuus.

valtavan leikkausarven kanssa. Zandile siis kirjaimellisesti on antanut ruumiissaan lapselle paikan. Tämä ei kuitenkaan takaa mitään, eikä merkitse äitiyden valitsemista; kysehän on ainoastaan naisruumiin erityiskyvystä ja *mahdollisuudesta*. Naisella on oikeus vaikuttaa tähän mahdollisuuteen ja tehdä valintansa, eikä Zandile ei valitse äitiyttä.

Zandilen lapsen pelastaa Gertrude, Zandilen silloinen ystävä:

Instead of throwing the child into a ditch and walking away as she intended to and would have successfully done, Gertrude, who was her truest friend from the day both of their heels hit black tar and they arrived in the city in 1920, grabbed the day-long child from her arms and nursed her, from there on, like her own. [...] If Gertrude wanted the child she was free to have it. A pity she could not take the stitches too. Gertrude had hard times, but she wanted to prove something, perhaps. She needed a true battle between Zandile and herself, caught as she was between the city and its cold stifling stare. (BB: 144.)

Gertrude siis valitsee äitiyden, ja hoitaa Zandilen lasta kuin omaansa. Voikin sanoa, että siinä missä Zandile torjuu *sekä* äitiyden instituution *että* äitiyden kokemuksen, ja osoittaa näin melko äärimmäistä vapauden ja itsemääräämisen halua, Gertrude puolestaan valitsee äitiyden nimenomaan kokemuksena. Ja mikä on tämä edeltävän tekstinäytteen ”todellinen taistelu”, jonka Gertrude itsensä ja Zandilen välille tarvitsee? Ehkä juuri tarve osoittaa, että itse valittuna äitiys ei kaupungissakaan ole mikään taakka. Toisaalta Gertrude tuntuisi hakevan äitiydestä jonkinlaista turvaa ja omaa paikkaansa, kun kaupungissa hän kuitenkin mustana naisena on turvaton ja koditon. Vaikka Gertrude ei ilmaisun varsinaisessa merkityksessä olekaan antanut Phephelaphille paikkaa omassa ruumiissaan kantamalla tätä kohdussaan, on hän antanut työlle eri tavalla tärkeän paikan. Gertruden ja Phephelaphin suhde esitetään Phephelaphin muistoissa näiden kokemista hankaluuksista huolimatta erittäin läheisenä ja rakkaudentäyteisenä. Tässä mielessä he ovatkin molemminpuolisesti toimineet paikkana toisilleen, ja tätä voisi mielestäni läheisyytensä tähden aivan hyvin verrata naisen ruumiin lapselle fyysisesti tarjoamaan paikkaan.

Phephelaphi torjuu biologisen äitinsä tavoin äitiyden, mutta eri tavalla; hän tekee itselleen abortin. Phephelaphin äitiyden torjunnassa vaikuttavat Zandilea enemmän ulkoapäin annetut syyt, sillä sairaanhoitajakoulutukseen ei hyväksytty raskaana olevia naisia. Phephelaphissa kiteytyy ongelmallinen halu tulla itse omaksi paikakseen. Tätä halua käsittelem tarkemmin tuonnempana. Mainitsen kuitenkin jo tässä sen verran, että juuri tämä toive ensin omaksi paikaksi tulemisesta ei tee mahdolliseksi äitiyden valintaa Phephelaphin kohdalla. Samasta syystä myös paikan antaminen Fumbathalle alkaa ajan myötä tuntua Phephelaphista ongelmalliselta. Phephelaphi toivoo loppuun asti voivansa olla oma paikkansa itselleen, mutta kun tämä ei voi toteutua, hän tappaa

itsensä. Miehen lähdettyä Phephelaphi hetken epäröi, pitäisikö hänen silti luopua omasta halustaan ja antaa paikka toista kertaa sisällään kasvavalle lapselle sekä Fumbathalle:

Here is a place you can belong. I no longer belong. I am not here. And if I give him this child and let it grow, will he come back. Will he leave Deliwe and her wondrous song. Will he rise out of her song into mine. Nothing is mine. I will *not*. (BB: 146.)

Ajatus on kuitenkin vain ohimenevä, eikä se toistu enää kertaakaan, siinä missä kieltäytymisen ilmaukset jatkuvasti lausutaan uudelleen. Kun Phephelaphi ei voi itse löytää paikkaansa omasta ruumiistaan, ei kenelläkään muullakaan siihen silloin ole oikeutta.

Seuraavaksi tarkastelen naisen suhdetta paikkaan vähemmän konkreettisesta näkökulmasta, nimittäin siitä, miten naisen ruumis mm. yhdistetään maahan ja miten siitä tulee väline paikallisen nationalistisen patriarkaatin ja siirtomaavallan välisiin kiistoihin.

3.2.2 Naisen ja maan yhteys

Nainen on kautta historian samastettu maahan. Renée Larrier lainaa artikkelissaan Fatou Sow'ta: "La terre, porteuse de vie, est symbolisée de manière variée selon les ethnies et les terroirs, mais elle est partout symbole de féminité" (Sow 1980, 107). Kolonialisoiduissa maissa yhteys on vieläkin voimakkaampi, sillä "Äitimaa" viittaa alkuperään ennen siirtomaavallan tuloa (Delgado 1997, 131). Tässäkin ilmenee naiseuden automaattinen yhdistäminen äitiyteen. Kun varsinainen "Äitimaa" on kolonialistien vallan alla, tulee naisen ruumiista ikään kuin sen korvike. Fumbatha on menettänyt maansa valkoiselle maahantunkeutujalle, ja tarve omistaa edes jotakin omaa kohdistuu Phephelaphiin:

He would hold her. Fumbatha had never wanted to possess anything before, except the land. He wanted her like the land beneath his feet from which birth had severed him. Perhaps if he had not been born the land would still belong to him. The death of his had not heralded birth.

Fumbatha had never met a woman who helped him forget each of his footsteps on this ground which he longed for. (BB: 28-29.)

Jo edellisessä luvussa kuvailemani Fumbathan halu löytää turvapaikka Phephelaphista liittyy vahvasti patriarkaalisen ajattelun ohella myös tässä käsittelemääni nationalismiin⁵⁰. Fumbathan asennetta voisi kuvailla *postkolonialistiseksi* siinä

⁵⁰ Ideologioina patriarkaatti ja nationalismi kiinnittyvät toisiinsa tiukasti. McClintock esimerkiksi toteaa, että kaikki valtiot ovat riippuvaisia sukupuolirakenteista (McClintock 1995, 354).

mielessä, kun sanan merkitystä ei ymmärretä ensisijaisesti ”kolonialismin jälkeisenä aikana”. Ania Loomba selittää termin juuri näin; ei siis koloniaalisen vallan päättymisenä⁵¹, vaan laajemmin koloniaalisen vallankäytön vastustamisena⁵² (Loomba 1998, 12). Naisen, maan symbolin, omistaminen on vastarintamuotona naisen kannalta hyvin arveluttava. Naisesta tulee välikappale patriarkaalisen nationalismin taistelussa siirtomaahallintoa vastaan, ainoa omistettavissa oleva maa.

Maan, jota Phephelaphi symbolisesti edustaa, omistamisen tarpeen lisäksi Fumbatha kokee myös suurta halua suojella maata/Phephelaphia: ”He asked as though to protect her. He wanted to protect her; it was impossible they had met only to part again.” (BB: 28.) Edellä luin Fumbathan suojelunhalua pyrkimyksenä rajoittaa Phephelaphin liikettä sekä tilan että identiteetin suhteen, ja siten haluna varmistaa naisen pysyminen miehen omana paikkana. Nationalistisessa yhteydessä suojelunhalu on myös sidoksissa naiseen, ja juuri naisen maa–yhteyden myötä. Suojeltava nainen samastuu suojeltavaan maahan:

Under colonial rule, the image of nation or culture as a woman [...] worked to evoke both female power and female helplessness. The nation as mother protected her son from colonial ravages, but was also herself ravaged by colonialism and in need of her son’s protection. (Loomba 1998, 218.)

Ajanjaksona, johon *Butterfly Burning*in tapahtumat sijoittuvat, ei nationalistinen vastarinta ollut vielä lainkaan niin järjestäytyntä, kuin mitä se parinkymmenen seuraavan vuoden aikana alkoi olla. Voimakkaan, yhteisöllisen siirtomaavastaisen liikehdinnän puuttuessa Fumbathan turhautunut vastarinta ajautuu jopa fanaattisia piirteitä saavaan Phephelaphin omistamiseen ja ”suojeluun”. Toki varsinaisessa nationalistisessa liikehdinnässäkin naisia käytetään vastarinnan välineinä; Ania Loombakin puhuu selvästi juuri järjestäytyneemmästä vastarinnasta teoretisoidessaan nationalismin ja naisen suhdetta. *Butterfly Burning* kuvaa kuitenkin väylättömän vastarinnan ja hiljaisen odotuksen aikaa, ja tätä aikaa elävää Fumbathaa nöyryytettynä miehenä, nimensä mukaisesti käsi ääneti nyrkkiin puristettuna. Tällaisessa tilanteessa

⁵¹ On vielä kokonaan toinen kysymys, voidaanko edes puhua koloniaalisen vallan ”päättymisestä”. Asiasta on käyty paljon keskustelua, jota en tämän tutkielman puitteissa pysty raportoimaan, ja joka siksi ja toiseksi on aiheeni kannalta jokseenkin epäoleennaista.

⁵² Tällainen määritelmä tekee Loomban mukaan mahdolliseksi erilais ten subjektien sisällyttämisen ”postkoloniaalinen” –termiin: ”[...] it also allows us to incorporate the history of anti-colonial resistance with contemporary resistances to imperialism and to dominant western culture (Loomba 1998, 12). Myös Mishra & Hodge tekevät eron historiallisen ja ideologisen postkolonialismin, jonka he saattavat näkyväksi kirjoittamalla historiallista aikakautta merkitsevän postkolonialismin väliviivan kanssa (*post-colonialism*), kun taasen ideologinen postkolonialismi kirjoitetaan ilman väliviivaa (*postcolonialism*). Ideologisen postkolonialismin Mishra & Hodge jakavat vielä kahteen eri lajiin: ”The first [...] is what we call oppositional postcolonialism, which is found in its most overt form in the postindependent colonies at the historical phase of ‘post-colonialism’ (with a hyphen). The second form, [...], is a ‘complicit postcolonialism’, [...]: an always present ‘underside’ within colonization itself”. (Mishra & Hodge 1994, 84.)

Fumbathan tuntema Äitimaan kaipuu ei purkaudu esimerkiksi ainoastaan representaatioiden tasolla, vaan raadollisen konkreettisen Phephelaphin osin ylentämisen muotoja saavana alistamisena. Elleke Boehmer kirjoittaa, että nationalistiset äiti-kuvat edustavat kansallista maa-aluetta ja kansallisia arvoja, joissa nainen symbolisesti on miehen yläpuolella; tosielämässä nainen pidetään alistettuna (Boehmer 1992, 233).

Nainen maan symbolina ei ole ominaislaatuista vain nationalistiselle ideologialle, vaan sama symboliikka toistuu myös kolonialismissa. Anne McClintockin mukaan imperialistinen ajatus ”neitseellisestä maasta” on myytti, joka pitää sisällään sekä sukupuolista että rodullista riistoa. Kolonialistisessa kontekstissa neitsytmaasta ja löytämisestä puhuminen mitätöi aluetta alun perin asuttaneiden oikeuden puhua maasta omanaan. Symbolisella tasolla nainen on se maa, joka pitää löytää, nimetä ja omistaa. (McClintock 1995, 30–1.) Kirjoittaja puhuu myös siitä, miten isän nimi tekee lapsesta miehelle kuuluvan; se ikään kuin todistaa miehen lapsen oikeaksi isäksi. Samanlainen logiikka ilmenee myös siirtomaiden nimeämisessä; kasteessa, jossa länsimaiset miehet kieltävät muilta tekijyyden omien itselleen alkuperän vallan. (Ibid.: 29.) Zimbabwekin nimettiin ”isänsä” Cecile Rhodesin mukaan Rhodesiaksi.

Butterfly Burning käsittelee maata myös sitä symboloivan naisen kokemuksista käsin. Erityisesti Phephelaphin suhdetta ja käsityksiä maahan kuvataan, ja luonnollisesti tämän kokemus eroaa nationalistisen patriarkaatin ja kolonialismin merkityksistä. Phephelaphi, kuten monet muutkin Yvonne Veran naiset samaistetaan veteen, eli virtaavaan liikkeeseen, eikä suinkaan pysyvään, kiinteään maahan. Veran kuvastossa maa ei ole ainoastaan hyvä ja pyhä, kuten perinteisissä zimbabwelaisissa uskomuksissa. (Shaw 2002a, 30.)

*Butterfly Burning*issa on kuitenkin ainakin yksi kohta, jossa Phephelaphi hyödyntää naisen ja maan yhteyttä omaksi edukseen. Tapahtumapaikka on Deliwen *shebeen*, johon on kokoontunut miehiä musisoimaan. Phephelaphi on paikan ainoa vieras, ja vieläpä ainoa nainen:

She, Phephelaphi, is the only stranger about and suddenly she feels not complete, not ready for this encounter, her emotions too gaudy and imperfect, her experience slim as a needle. She should have been born yesterday, not today, this night, with all these men surrounding her. She was intensely aware of being a woman. A woman in a room. It is a simple fact. It is so new to her. Phephelaphi is more frightened than she has been by the darkness outside the door. A precipice, and she is standing right on the lip of its wall. The ground below goes on forever. The ground below is the solid rock of a woman. She can stand on it, so she lets herself fall as far as she can reach. (BB: 65.)

Phephelaphi kokee pelottavana tilanteen, jossa hän tiedostaa edustavansa naista huoneessa oleville miehille, koska hän ei oikeastaan edes tiedä, mitä *olla nainen*

merkitsee. Phephelaphi ei ole koskaan kokenut itseään naisena. Hänelle kokemattomuus merkitsee sitä, että hän ei ole koskaan ollut paikka itselleen, eikä rakastanut itseään. Sen sijaan hän on tietoinen niistä merkityksistä, joita naiseudelle kulttuurillisesti annetaan. Nämä ominaisuudet muodostavat tässä sen kiinteän maan, johon Phephelaphi voi tukeutua ainakin siksi aikaa, kun on huoneessa.

Phephelaphi rinnastaa oman naisen ruumiinsa maahan toisenkin kerran, mutta tällöinkään niiden suhde ei ole verrattavissa nationalistisiin tai kolonialistisiin merkityksiin. Joksikin tulemisen kaipuun hetkellä Phephelaphi ajattelee mahdollisuuksiaan ja rajoituksia, jotka kiinnittyvät sekä maahan, että hänen omaan ruumiiseensa: ”This land was dry, she knew that. She had to find what she could here, from within her own land, from her body.” (BB: 81.) Maa eli ruumis on hänen omansa. Tai ainakin se voisi olla; lopultahan Phephelaphi kokee, ettei löydä paikkaa itselleen ruumiistaan. Phephelaphi tiedostaa jo toteutumisen halua tuntiessaan, että hänen toiveensa naissubjektiksi tulemisesta on vaikea tehdä todeksi; maa on kuivaa. Naisen elementti on vesi.

Phephelaphin suhde maahan nousee ehkä voimakkaimmin esille aborttikuvauksessa. Phephelaphi aiheuttaa itselleen keskenmenon kaupungin ulkopuolella kuumalla ja kuivalla erämaa-alueella. Hän makaa toimituksen ajan maassa. Hän on fyysisesti niin lähellä maata, kuin haudattuna, että hänen ruumiinsa kuva painautuu siihen: ”The land, soft pliant sifting soil, carries her entire shape on it. She sees the place where she has been buried [...]” (BB: 121.) Maa ei suhtaudu avuliaasti tai edes ymmärtäväisesti hänen tehtävänsä, vaan se kuvataan jopa vihamielisenä. Phephelaphi yrittää haudata kohdustaan ulos valunutta sikiötä maahan:

Suddenly, beneath the softness of the soil, is the hard ground. A black hard helmet, compact, and she fails to hollow or break it.

Is. Is. Is. This soil just is. It does not move. No kindness to it. It is a violent quiet. A plain roof sealing the bottom of the earth. Water could not dissolve its rigid holds, its stiff will. [...] The ground is rock and resists each of her attempts to open it with her desperate hands. (BB: 122.)

Ensin Phephelaphi oli itse hautautuneena maahan, mutta suoriuduttuaan tehtävästään hän puolestaan hautaa sikiön. Maa antoi Phephelaphin hautautua sisäänsä ikään kuin ottaakseen vastaan tämän tuskan: ”Her elbows are buried in the sand. Her heels dig down. Her anxiety penetrates the ground.” (BB: 118.) Sikiön kohdalla maa ei enää tunnu edes tämänkään vertaa vastaanottavaiselta; maa edustaa esi-isiä, jotka eivät hyväksy aborttia. Maa ei kuitenkaan ole ainoa vastus, sillä myöskään Phephelaphin keinokuituinen alushame ei kunnolla suostu imemään verensekaista sikiötä itseensä.

Alushame symboloi länsimaistunutta kaupunkikulttuuria, joka ei sekään hyväksy raskaudenkeskeytystä Phephelaphin uutena mahdollisuutena subjektiksi tulemiseen.

Ennen abortin toimeenpanemista Phephelaphi toivoo, että maa olisi muunlainen kuin se todellisuudessa on:

Land with movement. A varied motion of the horizon where the eyes swing from hill to valley, turn from the tops of trees back to the valley – this is a movement necessary for comfort. There is none of this. (BB: 114.)

Maan kuivuus ja liikkumattomuus edustavat vihamielisyyttä. Vihamielisiä nämä ominaisuudet ovat sen tähden, että ne edustavat varsinaisia vastakohtia niille määreille, eli vedelle ja liikkeelle, jotka *Butterfly Burning*issa Phephelaphiin liitetään, ja joita Phephelaphi itsekin pitää tärkeinä.

Lopussa Fumbatha kertoo Phephelaphille kaikki tätä koskevat, salatut totuudet, ja jättää Phephelaphin. Jätetyksi tulemisen jälkeen ja itsemurha-ajatuksen tullessa väistämättömäksi, Phephelaphi puhuu ”omasta lujasta maastaan”, mutta sen merkitys ei omistusmuodosta huolimatta ole myönteinen:

I have stopped moving. Stumbling and dropping down is better than this stillness. An absence which means having nothing at all in my arms. All the water has dried. There is no water in the river. A woman who is alone stands on solid ground, on a dry riverbed. My solid ground to match the voice which is no longer in my arms, whispering my name. (BB: 146.)

”Yksinäisen naisen” voisi nähdä viittaavan Phephelaphin jätetyksi tulemiseen. Liikkumisen loppuminen ja kaatumisen suosiminen hiljaisuuden edelle viittaavat mielestäni kuitenkin enemmän Phephelaphin epäonnistuneeseen naissubjektiksi tulemisen haaveeseen. Poissaolo (*absence*) ei tällöin merkitsekään Fumbathan poissaoloa, vaan Phephelaphin *omaa* poissaoloa sinä subjektina, joksi hän olisi halunnut tulla. Phephelaphin oma luja maa (*my own solid ground*) merkitsee tyhjyyttä, yksinäisyyttä toteutumattomuutta. Tulkintaa tukee se, että jo aikaisemmin romaanissa puhutaan Phephelaphin yksinäisyydestä jopa silloin, kun hän on miehen seurassa: ”Fumbatha. She missed him, but her emotion was too lonely. Now she remained alone after he entered the room.” (BB: 78.)

Phephelaphin maasuhteessa ei ole havaittavissa minkäänlaista kaipuuta hetkeen ennen maan valloitusta. Tämä johtuu varmastikin siitä, että Phephelaphi on elänyt kaupungissa koko ikänsä. Hänellä ei ole senkään tähden omakohtaista kokemusta konkreettisesta maan menettämisestä eikä menetyksestä aiheutuneista vaikeuksista. Toisaalta naiset eivät kuulu kansakuntaan samassa määrin kuin miehet. Siinä missä naisen rooli on symbolinen tai metaforinen, on miehen rooli puolestaan metonyminen: ”[...] male roles in nationalism may be characterized as metonymic: as author and subject of nationalism, the male is a part of the nation, or contiguous with it

[...]” (Boehmer 1992, 233). Phephelaphi on lisäksi elänyt Gertruden hoivissa olosuhteisiin nähden varsin turvattua elämää, mikä on sekin osaltaan suojellut häntä todellisuuden kovuudelta, ehkä jopa tehnyt hänestä hieman naiivin kaikissa mahdottomissa haaveissaan. En kuitenkaan halua pitää Phephelaphin unelmia ja toteutumisen toiveita naiiviutena, vaan pikemminkin voimana ja haluna taistella ympäröivän maailman rajoituksia vastaan.

Nationalistisen patriarkaatin ihannekuvien vastaisesti Phephelaphi ei ole maaäiti; eikä hänen suhteensa maahan ja hänen kokemuksensa siitä ole näiden ihannekuvien kanssa yhteneväisiä. Fumbatha haluaa Phephelaphin olevan maa, jonka hän voisi omistaa, sillä hän on menettänyt konkreettisen maansa vieraille. Phephelaphia määrittelevä elementti on kuitenkin kuivan ja pysähtyneen maan vastavoima, eli virtaava raikas vesi. Virtaavaa vettä ei voi omistaa, ottaa haltuunsa; suljetussa astiassa se ei voi virrata. *Butterfly Burningin* kuvaama maa-alue kaupungin ulkopuolella on kuitenkin yhtä jokea lukuunottamatta kuivaa. Joki virtaa maan läpi kuin mahdollisuus ja lupaus, mutta lopulta maa ja sateen puute ovat vallitsevampia.

Paikka -teeman käsittely loppuu pääosin tähän; tuonnempana aion tarkastella Phephelaphin omaksi paikakseen tuleminen toivetta. Seuraavaksi siirryn kuitenkin pohtimaan tila -teemaa. Kyse on erilaisista *Butterfly Burningin* henkilöhahmojen turvapaikoista ja paoista todellisuuden sietämiseksi. Sekä pakoja että turvapaikkoja voi lukea vastarintana ja toisaalta antautumisena. Tila -teemaan ne liittyvät siten, että mielestäni paot ja turvapaikat ovat henkilöhahmojen pyrkimyksiä luoda omaa vapaata tilaansa maailmassa, jonka todellisuudessa sitä heille ei välttämättä haluta sallia.

4. PAOT VASTARINNAN JA ANTAUTUMISEN TILOINA

4.1 Vastarinta, antautuminen ja kwela

1940 – luvun valinta *Butterfly Burningin* tapahtumaympäristöksi on kiinnostava siksi, että sitä voisi kuvata eräänlaiseksi odotuksen ja tauon hetkeksi Zimbabwen kansallisessa historiassa. Yvonne Vera ei kirjoita yksioikoisen sankarillista vastarinnan tarinaa, sillä aivan kuten monet muutkin teemat, esitetään myös vastustuksen rinnalla toinenkin näkökulma. En kutsu tätä näkökulmaa alistumiseksi, sillä termi ei mielestäni tässä yhteydessä sovi teoksen tunnelmaan. Itse asiassa alistumisen mahdollisuus kielletään. Tässä kuvataan kuvataan Fumbatha työssä rakennustyömaalla: ”Fumbatha’s body bends to pick up an instrument and his shoulders swing to throw an object; this is not submission” (BB: 72). Kutsun tapahtumaa pikemminkin *antautumiseksi*. Sanaa *surrender* käytetään teoksessa vastarinnan (*resistance*) vierellä korostamaan näiden kahden ilmiön läheisyyttä. *Antautuminen* on *alistumiseen* verrattuna lähes teko, lähellä aktiivisuutta. Mustien työmiesten työnteon kuvauksessa antautuminen ja vastarinta yhdistyvät:

They are consumed but not resigned. Surrender, physical, visible, sharing the same axis of rotation as resistance. Each with an equal momentum, each with the possibility ending: suddenly, abruptly. Each an emotion. (BB: 71-2.)

Sanavalintana *surrender* kuvaa omalta osaltaan kertojan empaattista asennetta, sekä *Butterfly Burningin* haavoja parantavaa kieltä⁵³. Antautumiseen liittyy raukeus ja ehkä jopa mielihyvä, kun taas alistuminen määrittyy useimmiten negatiivisesti.

BB:n henkilöihahmojen siirtomaavaltaan kohdistettu vastarinta ei sekään ole mitään erityisen voimallista tai edes välttämättä näkyvää. Jossain tapauksissa vihamielisten ajatusten ääneen lausumista jopa hieman kadutaan. Jälleen esimerkki mustien rakennustyömiesten työnteosta:

Two arms swing and thrust forward. The head bends. The muscles quiver, taut with hostility. Something is freed but collides with something else less hurried and more pardonable, a dream perhaps. (BB: 72.)

Usein vastarintaa ei ehkä voisi edes tunnistaa koloniaalista vallanpitäjää vastaan suunnatuksi. Frantz Fanon onkin todennut, että kolonialisti pitää syntyperäisessä väestössä jatkuvasti yllä vihaa, jolta on kuitenkin tukittu purkautumistiet (Fanon 1970a, 41). Kun ilmeisimmät vastarinnan osoitusmuodot on tehty mahdottomiksi

⁵³ Kielestä enemmän tutkielman viimeisessä luvussa.

esimerkiksi väkivallan uhan avulla, joutuu alkuperäisväestö etsimään niille vähemmän ilmeisiä purkautumisteitä. Toisaalta kyse ei koko ajan ole ainoastaan vastareaktioista, kuten bell hooks kirjoittaa: ”[...] resisting oppression means no more just reacting against one’s oppressors, it means envisioning new ways of being, different ways to live in the world” (hooks 1990, 218). Jos *Butterfly Burningin* henkilöihahmojen ei voikaan väittää tekevän selkeää saati sitten todelliseen muutokseen pyrkivää vastarintaa, ilmenee heissä varsinainen luovuus uusien (kolonialisoidussa) maailmassa olemisen tapojen keksimisessä. Tämä tulee tarkemmin ilmi seuraavassa luvussa, kun tarkastelen teoksessa keskeisiä turvapaikkojen ja pakojen muotoja. Nämä ovat elintärkeitä, henkilöihahmojen itse itselleen luomia tiloja⁵⁴ maailmassa, jossa heille ei muuten omaa tilaa anneta. hooksin mukaan mustien ja alistettujen on selviytyäkseen alistuksesta luotava omia tiloja, joiden avulla he saavat kyvyn käsittää vaihtoehtoja. Tällaisesta tilasta käsin he voivat sanoa ”ei” kolonisoijalle. (hooks 1990, 148-50.)

Albert Memmi ei ole yhtä toiveikas kolonisoidun subjektiuden suhteen:

[Colonized] feels neither responsible, nor guilty nor sceptical, for he is out of the game. He is in no way a subject of history anymore. Of course, he carries its burden, often more cruelly than the others, but always as an object. He has forgotten how to participate actively in history and no longer even asks to do so. (Memmi 1967, 92; Serequeberhan [1998] artikkelin mukaisesti lainattu)

Osin tämä kyllä pitää paikkansa esimerkiksi Fumbathan ja muiden valkoisille työvoimaansa myyvien miesten kohdalla; he eivät ehkä osaa osallistua aktiivisesti historiankirjoitukseen, mikäli tällä tarkoitetaan muutosta. He kuitenkin koko ajan tuntevat syyllisyyttä ja vastuuta tilanteesta:

Unseen and only felt. Beyond the piercing sky. Higher and higher. Beyond and after the dreams of white men have replaced the shrubs and the rocks and the brilliant silver sky. Some place, beyond each swing of the arm and the guilty collapse of the knees, after the shared vibration and accent of each wailing song, waits the men’s own unmistakable shame, oozing like a muddy waterfall. (*BB*: 69-70.)

Naishahmot eivät koe samanlaista vastuuta tilanteesta. Syynä tähän on jo aikaisemminkin tässä tutkielmassa korostunut ajatus siitä, etteivät naiset miesten lailla ”kuulu” kansakuntaan. Tämä ei merkitse sitä, etteikö naishahmoissa ilmenisi vastarintaa. Päinvastoin, naishahmot joutuvat vastustamaan sekä kolonialistista että patriarkaalista alistamista. Tämä naisten kahdensuuntainen vastarinta, tai kuten hooks aikaisemmin asian ilmaisi, uudenlaisen maailmassa olemisen tapojen etsiminen, on koko tutkielmanikin läpi juokseva teema. Tästä syystä en ryhdy tässä tarkemmin keskustelemaan aiheesta.

⁵⁴ Tila eroaa paikasta tässä siinä mielessä, että jos paikkaan liittyy oleminen ja kuuluminen, on tila sen sijaan vapaata ja asumaton, haltuun otettavaa.

Sen sijaan tarkastelen *Butterfly Burning*issa lähes kaikkialla läsnä olevaa kwela-musiikkia⁵⁵, jossa tiivistyvät vastarinnan ja antautumisen toisiinsa kietoutuvat tematiikat. Kwela sai alkunsa Sowetossa 1940- ja 1950-lukujen aikana; se kehittyi eteläisen Afrikan maiden liikkuvan mustan työvoiman parissa. Kwelaa luonnehtii improvisaatio jo pelkästään instrumenttien tasolla; soittimet kyhättiin kokoon saatavilla olevasta materiaalista. (Attree 2002, 71.) Musiikkiin liittyi jive-tyyppinen seksuaalisesti vihjaileva tanssi, jonka aikana tanssipartnerit koskettelivat käsillään toisiaan joka puolelle vartaloa huutaen välillä sanaa *kwela*, joka zulun kielellä merkitsee kiipeämistä ja ylösnousemista, ja jolla kutsuttiin muita liittymään tanssiin. Slangikielellä sana merkitsee myös poliisi-autoa, ja onomatopoeettisesti se matkii poliisiautojen sireenien ääntä. (Coplan 1985, 158.) Kwelaa käytettiin seksuaalisen vapauden ilmauksena 1940-luvulla (Attree 2002, 72). Coplanin mukaan kwela toimi myös kulttuurisena kilpenä eteläisessä Afrikassa harjoitettua epäinhimillistä rotupolitiikka vastaan (Coplan 1994, 8).

Musiikin merkitystä *Butterfly Burning*ille korostetaan jo alussa; kertomushan alkaa kwelalla:

There is a pause.

An expectation. They play a refrain on handmaid guitars; lovers with tender shoulders and strong fists and cold embraces. Birds coo from slanting asbestos roofs. Butterflies break from disused Raleigh bicycle bells. (*BB*: 3.)

Kwela on kauniita, vapautteen viittaavia asioita, perhosia ja lintuja, jotka sekoittuvat todellisuuteen; mustan slummin asbestilevyistä kyhättiin hökkelitaloihin ja usein mustien poliisien ajamiin Raleigh -polkupyöriin. Seuraavassa kohtauksessa kuvataan mustia työmiehiä, jotka leikkaavat sirpeillä polttavassa helteessä heinää: ”The men cut and pull. Cut and pull. They bent, cut, and pull. It is necessary to sing”. (*Ibid.*:5.) Huonopalkkaisen, olosuhteiden pakosta siirtomaavallan hyväksi tehdyn työn kestämisestä laulaminen on välttämätöntä. Samaa musiikkia tarvitaan työnteon jälkeenkin nöyryyksen tunteen parantamiseen:

The time is not theirs: it is seized. The ordeal is their own. They work again and again, and in unguarded moments of hunger and surprise, they mistake their fate for fortune.

As for healing, they have music, its curing harmony as sudden as it is sustained. (*BB*: 5.)

Kwelan moninainen luonne tehdään selväksi jo *BB*:n varhaisessa vaiheessa:

This is Kwela. Embracing choices that are already decided. Deciding which circumstance has been omitted and which set free, which one is claimed, which one marked, branded and owned. The beauty of eyelids closing; a hand closing; and a memory collapsing. Kwela means to climb into the waiting police Jeeps. This word alone has been fully adapted to do

⁵⁵ Kwelan on nähty liittyvän myös teoksen rakenteeseen ja kieleen. Esimerkiksi Attree tulkitsee kwelan metafiktiona; sekä musiikki että Veran kieli ovat parantavia (Attree 2002, 73). Tarkastelen kwelan suhdetta kieleen tutkielmani loppupuolella.

marvellous things. It can carry so much more than a word should be asked to carry; rejection, distaste, surrender, envy. And full desire. (BB: 6.)

Läsnä ovat vastarinta ja antautuminen, ja näiden seuraamuksina ylpeys ja häpeä. Yvonne Vera hyödyntää taitavasti sanan monia merkityksiä, ja erityisesti seuraavasta ilmenee kwelan vastarinta, johon liittyy väkivalta: ”Kwela in daylight is incessantly bold. No parting or other phenomenon of rupture. A slap and a slash and more Kwela.” (BB: 8.) Kwela on osaltaan myös myönnytystä: “If not freedom then rhythm” (ibid.: 8).

Toisinaan kwelan vastarinta suorastaan kielletään:

Their voices hold together, gathering slowly as the day wears on. It is not in the voices, their refusal, not in the voices at all because the voices have the quality of grains pouring out of a basket, a winnowing fall, the chaff sweeping into the wind, the heavy seeds contained to bursting. The sound of seeds falling in a wind. (Ibid.: 73-4.)

Kwela siis symboloi täysin *Butterfly Burningin* antautumisen ja vastarinnan teemoja.

Musiikki kuuluu lähes jatkuvasti teoksen tapahtumien lomassa. Kiinnostava on myös Phephelaphin suhde kwelaan, sillä tytölle musiikin voima avautuu henkilökohtaisen kokemuksen myötä aivan yllättäen, kun sitä ennen se ei ollut merkinnyt hänelle mitään muuta kuin jonkinlaista melkoisen yhdentekevää taustääntä:

She is thoroughly unprepared. When the music tears into the room she almost falls to the floor with agony. It hits her like a hammer, a felled tree, even though the noise is far and low and way back beneath her eyes where it trickles away like a stream. Stunned, wounded, she holds on to the floor while she listens to the stream grow into a river and shift every boulder, every firm rock in her body. It leaves a tunnel, an empty tunnel she fills with a far-flung desire. A yearning. She can swim, but she prefers to sink deep down and touch the bottom of the river with her naked body and her stretching arms. (BB: 66.)

Violet Bridget Lunga on lukenut tätä Phephelaphin voimakasta musiikinkokemista niin, että juuri kwela toimisi hänen kaipuunsa ja toteutumisen toiveensa laukaisijana (Lunga 2002, 196). Itse en kuitenkaan menisi näin pitkälle tulkinnassani, sillä esimerkiksi jo aikaisemmin samassa luvussa on viitteitä Phephelaphin toiveista. Tällöin Phephelaphi on edelleen Deliwen asunnolla, ja hän tarkkailee Deliweä ihailien tämän jokaista sanaa ja elettä. Kwelan herättämä voimakas kokemus epäilemättä vahvistaa Phephelaphin joksikin tulemisen tarvetta, mutta lopulta tämä halu on hänessä itsessään jo läsnä, eikä sitä mielestäni voi millään lailla pistää vain kwelan piikkiin.

Phephelaphin kohdalla musiikki nousee kiinnostavalla tavalla esiin myös eräässä toisessakin kohdassa. Kyse on hetkestä, kun Fumbatha avaa asuntonsa oven ja näkee Phephelaphin palavan liekeissä:

She would be whispering something which he could not hear, a message he would recall much later, when all his senses were finally free: he had moved from his own song into her astonishing melody (BB: 35).

Fumbatha swings the door inward and it knocks against the iron bed frame, and he follows in innocently, whistling a tune he has picked up under the streetlights. One of those tunes which linger, is repeated without thought. Nothing lost or found. A tune without pitch or strain. (BB: 149.)

Onko Phephelaphin “hämmästyttävä melodia” kwelaa? Lizzy Attree vastaa: “[...] just as the implications of Vera’s characterization remain multi-faceted and ambiguous, we are never sure if Phephelaphi’s music is kwela or not” (Attree 2002, 68). Itse en edelleenkään olisi valmis jakamaan kirjoittajan mielipidettä, sillä viitataanhan edellä olevassa tekstinäytteessä juuri Fumbathan sävelmään, joka kuitenkin on varsin yksioikoisesti nimenomaan kwelaa. Toisaalta on mahdollista, että Phephelaphilla on aivan oma kwelansa, joka ei kuitenkaan ole verrattavissa Fumbathan kwelaan. Olipa Phephelaphin sävelmä siis kwelaa tai ei, ei se ainakaan ole sitä samaa ja totunnaista musiikkia, jota miehet läpi teoksen soittavat ja laulavat.

Kwela on antautumista ja vastarintaa. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan *Butterfly Burning*issa jatkuvasti läsnä olevia paon ja turvapaikan teemoja sen kautta, mitä toimintoja teoksessa nimitetään yleisimmin paoiksi tai turvapaikoiksi. Pakoja ja turvapaikkoja sävyttää myös kwela siinä merkityksessä, kun sanan voi ymmärtää antautumisen ja vastarinnan yhteen kietoutumisen kiteytymänä. Paot ja turvapaikat nekin monimielisiä vastarintapotentialin kannalta. Toisaalta niitä voi lukea vastarintana, sillä niiden kautta henkilöahmot luovat itselleen elintärkeitä tiloja vihamielisessä maailmassa, ja näin tavallaan kieltäytyvät alistumasta ympäristön vaatimuksille ja sen antamille merkityksille, jotka ovat hahmojen oman kokemukselle ristiriitaisia. Toiselta kantilta katsottuna turvapaikat ja paot ovat kuitenkin usein vain kuvitteellisia, hetkellisiä tiloja, eikä niiden välityksellä pyritä ainakaan todelliseen muutokseen. Mielestäni ei kuitenkaan ole olennaista, eikä *BB*:ta tarkasti lukien edes mahdollista väittää turvapaikkojen ja pakojen olevan joko vain vastarintaa tai vain eskapismia. Teemat kietoutuvat yhteen niin tiiviisti, ettei niitä voi erottaa. Tämä ilmaistaan eksplisiittisestikin *BB*:ssa:

We do it together. This and that – fight, escape, surrender. The distinctions always unclear, the boundaries perpetually widening. Kwela music brings a symphony of understanding, then within that, other desperate confusions. (*BB*: 7.)

Edellisestä näkyy myös kertojan empaattinen, kuuluvuutta ilmentävä asenne, ja toisaalta kwelan yhteisöllisyyden tunnetta aikaansaava luonne. Nyt siirryn tarkastelemaan pakoja ja turvapaikkoja. Ensimmäinen niistä on tanssi, johon siihenkin kuuluu olennaisena osana yhteisöllisyyden voima.

4.2 Paot ja turvapaikat

4.2.1 Tanssi

Tanssi on yksi *Butterfly Burningin* pakomuodoista. Se on pakomuoto, joka ei tunne sukupuolirajoja. Ehkäpä juuri tanssissa naisen ja miehen kohtaaminen on *Butterfly Burningissa* on kaikkein todellisin ja aidoin; partnerit muodostavat yhteenkuuluvan parin, jossa kumpikin osapuoli kuitenkin on erillinen ja oma toimijansa. Tanssi imaisee mies- ja naisruumiit sisäänsä, ja ruumiisiin liitetyt merkitykset unohtuvat vauhdikkaassa liikkeessä. Tanssijat ottavat oman tilansa pidäkkeittä, ja esimerkiksi naisruumiille ominainen tapa tuntea hallitsevansa vain pientä tilaa ympärillään ja sen tähden liikkua ”pienieleisesti”⁵⁶, ei tanssikohtauksissa ilmene lainkaan. Phephelaphi ja Fumbatha kuvataan tanssikohtauksessa nimenomaan parina ja yhdessä olevana ja kuitenkin kumpikin omine tuskineen: ”Fumbatha and Phephelaphi dance together in perfect harmony, they swing sideways and up and let all their hurt expand, then watch in whispers as the men clap palm against palm against naked thigh” (*BB*: 86).

Frantz Fanon kirjoittaa kolonialistin pitävän syntyperäisessä asukkaassa yllä vihaa, jolta on tukittu ilmeisimmät purkautumistiet. Kolonisoidut kuitenkin etsivät uusia purkamiskanavia vihalleen, ja näitä Fanon kutsuu *lihasorgioiksi*. Termi kuvaa hyvin näiden kanavien ruumiillisuutta; Fanon puhuukin ennen kaikkea tanssista, mutta myös tappelusta vastarinnan ilmaisun keinona. Fanonin mukaan tanssijoiden piirissä vallitsee sallivuus, ja kokoontumisen tarkoituksena on päästää valloilleen patoutunut seksuaalisuus ja aggressiivisuus. (Fanon 1970a, 44.) Kwela-tanssi on voimakkaan seksuaalista: “As the music soars, for Fumbatha, memory has dropped way down below the waistline like a tide, collapsed, and only the steam whistles rise up into the sky freer than birds” (*BB*: 86). Joissain kohdin tanssinkuvaus suorastaan räjähtää; lauseet ovat hengästyttävän pitkiä ja aistillisuutta uhkuvia.

The room explodes. Fumbatha and Phephelaphi stand back against the walls. Two agile female dancers pull their white cotton skirts with blue dots high up and hold them way over their swinging waists then collide with the music, rounded hips twisting, the body rocks with one full spasm and the neck a pillar smoothed with the bright light, their eyes close in

⁵⁶ Naisruumista elävän subjektin tavasta ottaa tila ja liikkua siinä on kirjoittanut Iris Marion Young. Essekokoomateoksessaan *Throwing Like a Girl* (1990) Young pohtii otsikon mukaisesti mm. sitä, miten naisten tapa heittää palloa eroaa miesten tavasta siinä, että usein nainen ottaa huomattavasti vähemmän tilaa suorituksessaan. Nainen ei myöskään käytä koko kehonsa voimaa. Pallonheitto on luonnollisestikin vain yksi esimerkki naisruumiin toiminnasta tilassa; Young osoittaa, että sama ”tilan pelko” ilmenee monissa muissakin yhteyksissä. Naisruumis pyrkii toimimaan tavalla, jota siltä odotetaan; naisruumiin ei ole soveliasta ottaa niin paljon tilaa kuin miesruumiin (esim. ”miehiset” ja ”naiselliset” istumisasennot).

a free caress, an evocation, their slim bodies rock back and forth, and waiting lips tremble with the desire for unborn moments, and the music is a dream too true to enter it, enter with hope, with twirling raised skirts and sizzling armpits, their heels turned outward, spinning, pushing back and front in quick dizzying steps and they leap up and land with the thudding full weight of their bodies, the sound of it louder than the music which bends their knees forward and their chests down in a crawl, the neck held high, the body up then slowly down, the calves bend, the ground is too near, the harmony too beautiful, the ground too inviting so the song pulls the body up again and swings it sideways because the song swells a fine pitch where all is deep water, plain and clear, the shoulder leaning forward toward the partner in the dance, one woman and another, the left shoulder touching, yet another, and the chain grows round the room. Shoulder to shoulder. (BB: 86-7.)

Tämän kuvauksen loppuosassa ilmenee hyvin myös tanssin yhteisöllisyys. Kyseessä on tässä kohden erityisesti naisten keskinäinen yhteisöllisyys; olat koskettavat toisiaan ja naisten rinki kiertää koko huoneen. Ja vaikka yhteisöllisyys jääkin tässä vain kosketuksen tasolle, riittää se silti alleviivaamaan muutoin romaanissa esiintyvän kaupunkiympäristön naisten välisen yhteisöllisyyden puutteen.

Yhteisöllisyys antaa voimaa ja tuo slummialueen elämään iloa ja vapaudentunnetta, jonka Fumbatha ja Phephelaphi kokevat kävellessään eräänä iltana kävellessään asuinalueensa kadulla:

Fumbatha and Phephelaphi find sudden joy on an evening when they walk down Sidojiwe E2, their hands joined together, and respond to the singing on the other side of the road where the people are gathered because as each of them went past, they heard a song clear the night of all its troubles and set the heart free, then they felt welcomed and offered their own voices too. Fumbatha and Phephelaphi are among them, glad to be part of something unplanned, something free like night. (BB: 85.)

Kokoontumiset järjestetään slummialueen yhden huoneen asunnoissa, ja vaikka väkeä on runsaasti ja tilaa vähän, kokoontumisen luoma riemu ylittää fyysisen tilan asettamat rajat: ”To Phephelaphi the roof higher and higher. The ground bottomless.” (BB: 87.) Yhden huoneen asuntoihin liittyy monia epämiellyttäviä merkityksiä. Yhden huoneen asunto symboloi muun muassa mustien miesten asemaa halpana työvoimana; maan valloitetuksi tulemisen nöyryytystä; perheiden hajottamista, ja mustien naisten paikattomuutta kaupungissa. Tanssikokoontumisen yhteydessä kaikki nämä ikävät merkitykset unohtuvat, ja yhden huoneen asunnosta tulee yhteisön omaan haltuunsa ottama tila, jossa koloniaalisen maailman todellisuus ei enää ole totta. Alistamista ja alistumistakin symboloiva tila merkitseekin hetken ajan voimaa antavaa turvapaikkaa:

Fumbatha and Phephelaphi long for an innocence they can touch; feet moving smoothly over the ground as they follow the movements of a guitar at the back of the room and a wailing rending flute which sways way beyond memory and proud love. They dance with a joy that is free, that has not other urgency but the sheer truth of living, the not-being-here of this here-place. (BB: 86.)

Tanssijat sekä ovat että eivät ole läsnä. ”Tämä paikka” kyllä on olemassa, mutta he eivät tanssin hetkellä ole siellä. Edellisestä käy ilmi myös musiikin tarjoama unohdus, joka mahdollistaa muistottoman tilan. Tässä tilassa ei ole olemassa ylpeää,

nationalistista rakkautta maata kohtaan, vaan se on kaiken tällaisen ulottumattomissa. Varmasti juuri tästä samaisesta syystä yhteen kokoontuminen tanssimisen merkeissä voi olla todellinen pakopaikka myös naisille; heitä ei samasteta maahan, heitä ei haluta omistaa, vaan kaikki ovat täydellisen vapaita tässä hetken kestävässä uudessa todellisuudessa.

Tanssiteema toistuu *BB*:ssa parissa muussakin yhteydessä, joilla ei ole mitään tekemistä edellä kuvaillun tanssi-illan kanssa. Näissäkin on silti kyse paoista, joskin hieman lopullisemmassa mielessä. Ensinnäkin on vuoden 1896 kapinoinnin jälkeen 17 puuhun hirtettyä miestä, joiden liikkumattomuus rinnastetaan tanssimattomaan tanssiin:

The dead men remain in the tree for days. Their legs tied together, their hands hanging close to their stomachs. Toes are turned down to the ground as though the body would leap to safety. The foot curls like a fist, facing down. The feet of dancers who have left the ground. Caught. Surprised by something in the air which they thought free. The limbs smooth and taut, of dancers in a song with no words spoken. A dance denied. (*BB*: 11.)

Aivan kuten yhteisessä kokoontumisessa laulettu laulu ja tanssi ilmentävät vapautta ja elämäniloa, niin samalla tasolla ”sanaton laulu” ja ”estetty tanssi” merkitsevät tässä kuolemaa. Toisessakin kohtauksessa on kyse kuolemasta, ja sen yhteydessä korostuu kuoleman valitseminen elämässä koetun vapaudettomuuden sijaan. Kyse on Phephelaphin itsemurhasta. Tässä tytön liikkeet liekeissä herättävät vaikutelman tanssista: ”She turns her arms over and sees them burn and raises them above her head, easily, tossing and turning her arms like a burning rope” (*BB*: 150).

Tanssia pakona määrittelee siis ennen kaikkea vapaus, mutta toisaalta myös yhteisöllisyyden synnyttämä ilo. Seuraavaksi käsiteltävä turvapaikka on aistillisuus, joka liittyi myös tanssiin.

4.2.2 Aistillisuus

Aistillisuus on *Butterfly Burning*issa usein kuvattu turvapaikaksi. Sen sijaan rakkauden ongelmallisuus, jopa vaarallisuus myönnetään jo alussa:

Trust lovers to nurture hope till it festers. Always wounded by something – a word, a hope, a possibility. After all, they are the kind of people to get caught by barbed-wire fences. A part of them calcifies, dries, and falls off without anyone noticing or raising alarm. (*BB*: 6.) Rakastuneet joutuvat pettymään, ja pahimmillaan tämä ajaa kuolemaan. *BB*:ssa kuvaillaan useita varoittavia esimerkkejä rakkauden vaarallisuudesta: erään rakastamansa miehen taholta laiminlyödyksi tulleen naisen itsemurha; Fumbathan pettymys Phephelaphiin, ja toisaalta Phephelaphin pettymys Fumbathan. Deliwe ei

suhtaudu rakkauteen yhtä vakavasti: ”To her, Phephelaphi was a young girl who could find another love without even leaving Sidojiwe E2” (BB: 138). Zandile taas on kokonaan omaa luokkaansa: vietettyään vuosia prostituoituna, ja kuten aiemmin jo kävi ilmi, tästä intohimosta nauttienkin, Zandile haluaa itse rakastaa, eikä vain tulla rakastetuksi:

It cools her memory to receive a stranger’s male touch, once, twice, but she wants something else, a man to call her own. Not a stranger any more. A man with a name she can wrap around her own tongue and keep it there. So Boyidi holds her mind together, no matter how, she keeps both their fury still for in the city loyalty is turbulent quest, not freely given. (BB: 41-2.)

Rakkaus ei Zandilenkaan kohdalla ole täysin vaaratonta, ei ainakaan sille, jota Zandile on *päättänyt* rakastaa. Boyidi, Zandilen kumppani, pysyy naisen luona lähinnä pelosta. Romaanin lopussa näet paljastuu, että Zandile on itse aiheuttanut miehen kehossa olevat palovammat heittämällä tämän päälle kattilallisen kuumaa vettä. Oman osansa on saanut myös Boyidin vaimo, jonka Zandile on valellut kattilallisella kuumaa ruokaöljyä.

Aistillisuus on turvapaikkana huomattavasti turvallisempi, ja kaupunkiympäristössä houkuttelevana vahvasti läsnä: ”This is the city and the possessing desire” (BB: 8). Työmiehet hakevat aistillisuudesta turvaa yksinäisyyteensä ja nöyryytyksen aiheuttamien haavojen parantamiseen:

The men smuggled what little comfort they could into these tiny shelters, and everything changed, otherwise what was a sunset for, and that closing darkness of the night, and the time before morning when everything throbs with a new sun, and you have to touch someone. How was all that to be dealt with and considered except for the closeness, the insideness of another being? They found what comfort was near and consoling. (BB: 102.)

Zandilekin on tietoinen intohimon sisältämistä paon mahdollisuuksista: ”Passion is purchased. It offers many angles for escape as long as one is willing to try rising, and forever falling down”. (BB: 38.)

Phephelaphin ja Fumbathan rakkaus tarjoaa ainakin aistillisuudessaan turvapaikan Phephelaphille⁵⁷, vaikka ei olekaan lopullinen tai yksin sellaisenaan riittävä. Phephelaphille ominaista onkin juuri se, ettei vain hetkellinen turvapaikka ole hänelle tarpeeksi, vaan hän haluaa todellisen muutoksen ja todellisen liikkeen. Alussa aistillinen rakkaus joka tapauksessa antaa turvaa:

It was he who asked, she only permitted all the questions. It was a relief for her to be with him. She felt safe in his adoration. She loved him and held him to her so that she could never sink down to where she could not rise.

Something was in her, mute, but when he was in the room, she kept all her thoughts at bay. He filled her with hope larger than memory. There was nothing she looked forward to except being with him, and each day opening like a folded petal. When he walked into the

⁵⁷ Aikaisemmin kävi jo ilmi Fumbathan tarve löytää itselleen Phephelaphista turvapaikka. En käsittele asiaa enää toistamiseen tässä, vaan korostan Phephelaphin myönteisiä kokemuksia rakkaussuhteesta.

room each of her arms waited. She forgot everything and relied upon his generosity and the motion of his body toward her, on his every thought and attention. (*BB*: 32-3.)

Tässä turvapaikkaan liittyy siis aistillisuuden ohella myös rakkaus. Tekstistä ilmenee epävarmuus, joka valtaa Phephelaphin tämän ollessa yksin. Näyttäisi taas siltä, että rakkaus sisältää ongelmallisuutta, jota puhtaassa aistillisuudessa ei romaanissa esiinny. Seuraavassa tekstinäytteessä pako onkin puhtaan aistillista, eikä siinä ole havaittavissa epäröintiä tai varauksellisuutta. Pakeneminen on niin vahva, että se saa kokonaan unohtamaan ympäristön. Aistillisuuden paon hetki on täysin pyyteetön ja se tarjoaa täydellisen, vastavuoroisen turvapaikan kummallekin ruumiiden kohtaamisessa. Kuvaus koskee Phephelaphin ja Fumbathan asunnossaan viettämiä aistillisuuden hetkiä, jolloin edes seinien ohuus ja sitä kautta naapureiden osallisuus eivät estä pakoa:

The walls were thin. Fumbatha and Phephelphi were aware of the thin distance between their breathing and the next room, their thought and the next, their suppressed voices and the room not theirs, their inhalation, their motion, their surrender. They knew too that their sighs and harmonies had witnesses bold as stars. They took note of this fact and quickly forgot it as soon as their lips touched and their thighs embraced, their fingers locked and they fell into a solitary passion, yielded to each other, kept still and close. (*BB*: 48.)

Phephelaphi and Fumbatha heard nothing of a neighbor's anxiety who listened through thin walls with a pounding heart. Instead, they spread the slippery sweat mounting on their own bodies and shared an intolerable tenderness. The neighbors listening not through the sheer wanting of listening but because the walls were an invitation one could not guard against. They too heard what was loudest, the temples burning, and if they could hear this throbbing of the temples then they too grew as deaf as the lovers and heard nothing more, not their whispered tenderness, their stated will to live which somehow in this intense embrace needed to be stated. Perhaps the neighbor heard the eyelids close, the arms widening, the bodies desiring flight. (*BB*: 49-50.)

Naissubjektin kannalta katsottuna tällainen vastavuoroisen aistillisuuden kuvaus on kiinnostava. Simone de Beauvoirin mukaan hyvä eroottisuus nimittäin edellyttää vastavuoroisuutta ja naisen passiivisuuden ylittämistä. Eroottisuus avaa rajoja tietoisuuden, lihan, minän ja toisen välillä. (Beauvoir 1949, 220-1.) Vastavuoroinen aistillisuus on Phephelaphille pakomahdollisuus. Rakkaus ei voi tarjota samanlaista turvapaikkaa, sillä se sisältää usein naista alistavia elementtejä. Näitä merkityksiä ovat muun muassa aikaisemmin käsitellyt naisen ja maan nationalistinen yhteys sekä Fumbathan suojelunhalu, joka lopulta tarkoittaa Phephelaphin rajoittamista.

Deliwen yhteydessä ei puhuta rakkaudesta, mutta hänen rakastajan taitonsa sen sijaan ovat tunnetut:

[...] that woman Deliwe terrific in all her joys, who had all those convictions about survival, and a touch so perfect it made everyone, male or female, raise their eyebrows in awe (*BB*: 36).

Fumbatha knew and disliked Deliwe. He said she was teaching young boys to forget their troubles. He hated her ways, he said. She was the sort of woman to make a man crawl as though he had never walked on his own two legs. She liked to see a man fall on his knees. (*BB*: 64.)

Fumbatha ajautuu mielipiteestään huolimatta Deliwen syliin:

Deliwe slid all the way down the door and let her scarf fall to the floor where she intended it to lie for the entire night while all her four candles melted the darkness down. With her head bare, with her shining black hair exposed, Fumbatha knew that the scorpions had already left Deliwe's eyes. He gathered her like spilling water, as though parts of Deliwe would vanish before he made up his mind, or he had enough time to recall the last true thing she had said. (BB: 139-40.)

Kohtaus on pako ja turva molemmille: Fumbathalle Phephelaphin kanssa koetuista vaikeuksista; Deliwelle väkivaltaisista yhteenotoista siirtomaavallan kanssa, jotka ovat nostaneet hänen silmiinsä hyökkäysvalmiit skorpionit. Deliwen yleensä tiukalla solmulla niskassa pitämä punainen huivi avataan ja otetaan kokonaan pois, ja hiustensa tavoin nainen vapautuu yön ajaksi vihamielisestä todellisuudesta. On huomionarvoista, että Fumbatha vielä Deliwinkin sylissä yrittää takertua pysyvyyksiin ja ”totuuksiin”. Fumbatha toivoo aina saavansa tietää jotakin *todellista* naisistaan, ja vaikka hän ei näitä naisia rakastaisikaan, hänelle ei riitä pelkkä puhdas pako. Tämä käy ilmi esimerkiksi kohdasta, jossa Fumbatha pohtii nimeään vaihtavia naisia hetkenä, jolloin nämä paljastavat oikean nimensä:

She insisted that this surrender was the only true thing she could give; she offered her true name like the most harmless temptation there is. Then a man knew that he had reached her genuine self and that she wanted a taste of something true, not some disguise scalding her hips. (BB: 30.)

His attachment ended there. In the morning he woke with the same puzzled stare. They swapped names and each said one true thing. [...]He forgot the woman quicker than he forgot her name, except, perhaps, the one true thing she had whispered. (BB: 29.)

Fumbathalle puhdas aistillisuus on siis valheellista ja tyhjää, ellei tilanteeseen liity edes jonkinlaista totuutta ja sitoutumista.

4.2.3 Väkivalta ja kuolema

Tappelu on yksi *Butterfly Burningin* pakomuodoista, joskin lähinnä mieshahmoille ominainen. Myös postkolonialismin teoreetikot ovat kiinnittäneet huomiota väkivaltaan kolonisoiduissa maissa. Näistä tunnetuimpia on epäilemättä Frantz Fanon ja hänen teoksensa *Sorron yöstä*, jossa Fanon pitää väkivaltaa lähes välttämättömänä kolonisoidun subjektin omanarvontunteen palauttamiseksi. Väkivalta kuuluu Fanonin nimeämiin *lihasorgioihin* siinä missä tanssi tai seksuaalisuuskin. Tsenay Serequeberhan puolestaan toteaa väkivallan olevan väylä, jonka kautta vapaus ja inhimillisen olemassaolon mahdollisuus vaaditaan takaisin (Serequeberhan 1998, 247). *Butterfly Burningissa* väkivalta on lähinnä slummialueen miesten välistä, eikä suinkaan siirtomaavallan edustajia vastaan suunnattua. Tappelu on pakokeino sen tähden, että kun nöyryytyksen synnyttämän, siirtomaavaltaa kohtaan koetun vihan purkaminen ei

ole mahdollista suorasti itse siirtomaavaltaa vastaan, kolonisoidut subjektit päätyvät purkamaan aggressioitaan toisiinsa. Tappelu edustaa toimijuutta, joka muutoin on kolonisoitujen subjektien osalta rajoitettua. Toisinaan tappelu kuvataan melko harmittomana ja arkipäiväisenä koeteltuna tapana: "[...] men wearing red and ragged berets play cards, and argue, and pull knives which they point at each other, threaten and wheedle, while coins jingle and roll off the rusted table tops" (BB: 57). Kertojan asenne väkivaltaan on ymmärtäväinen: "We do it together. This and that – fight, escape, surrender." (BB: 7.) Toisinaan väkivalta aiheuttaa vaaraa myös tappeluun osallistumattomillekin, kuten tässä Phephelaphille:

The window had been broken last week when someone had thrown a large stone into the house and nearly killed her. Two men were quarrelling in the middle of Sidojiwe E2 and she had heard them. One of them threatened with a knife, the other picked the large stone. It landed on the bed where she had been sleeping. Phephelaphi wished the stone had killed her." (BB: 107.)

Tästä ilmeneekin jo toinen pakomuoto väkivallan lisäksi, nimittäin kuolema, jota Phephelaphi ongelmiensa kasvaessa suorastaan toivoo. Kuolema on *Butterfly Burning*issa jatkuvasti läsnä voimakkaan elämänhalun ohella. Kuolemaa ei oikeastaan koeta pelottavana, vaan välttämättömänä osana elämää, jonka läheisyys tunnustetaan: "Death is as intimate as love" (BB: 13). Teos alkaakin kuolemapainotteisesti, sillä heti ensimmäisen, lähinnä kwelan luonnetta ja merkitystä maalailevan luvun jälkeen seuraavat kapinallisten puuhun hirttämisen kuvaus, sekä kohta, jossa Makokoban alueen lapset seuraavat rautaverkkoaidan takaa, kun jättiläismäinen öljysäiliö räjähtää tappaen allansa työskennelleet lukuisat mustat työmiehet. Nämä kuolemat eivät tietenkään edusta samalla tavalla pakoja kuin itse valitut kuolemat: "No one knows what judgement has brought this death, this miraculous vanishing of the living" (BB: 22).

Kuolema voi olla myös pakomuoto, joskin äärimmäinen ja lopullinen sellainen. Slummialueen sekatavarakaupassa kaatuu toisinaan paloöljypullo vahingossa lattialle. Tulipalon ja sen myötä mahdollisten kuolemien vaara kuvataan seuraavasti: "The paraffin is swallowed by the ground. For weeks, Baloos Store has an identity. As though an opportunity, for flight or surrender, has been misunderstood." (BB: 45.) Pullon kaatuminen saa kauppiaan raivon partaalle, eikä hän ymmärrä tulipalon sisältämää paon mahdollisuutta, toisin kuin kertoja.

Kuolema tulee romaanissa myös tutuksi myös konkreettisena turvapaikkana, eikä vain sen väärinymmärrettynä mahdollisuutena. Itsemurha on tällainen turvapaikka. *Butterfly Burning*issa kerrotaan kaksi itsemurhatapausta, joista toinen ja keskeisempi

on tietenkin Phephelaphin itsemurha. Toisenkin itsemurhan tekijä on nainen, kuten jo aikaisemmin mainitsin. Nainen pettyy rakastamaansa mieheen, joten hän nukkumaan mennessään syö parsinneulan huuhdellen sen vesilasillisella alas. Heidi Liehu kirjoittaa: ”Itsemurhaajalle elämä voi olla niin ”tyhjää”, että on parempi valita kuoleman tyhjiys elämän tyhjyyden tilalle, olla kokematta kumpaakaan[...]” (Liehu 1993, 54). Kuolema tarjoaa turvapaikan elämän tyhjyydestä. Phephelaphin tapauksessa kuolema kuvaillaankin erittäin selvästi omaksi valinnaksi, ja myös turvapaikan ajatus lausutaan ääneen: ”Phephelaphi seeks her own refuge” (BB:148). Phephelaphin itsemurhan tarkastelu ansaitsee kuitenkin enemmän tilaa, joten en tämän luvun puitteissa ryhdy pohtimaan asiaa sen enempää. Joka tapauksessa, kuolema esitetään *Butterfly Burning*issa hyväksyttävänä osana elämää. Erityisesti itse valittuna, mutta toisaalta myös sattumankauppana sitä pidetään pakomahdollisuutena, ja lopulta viimeisenä omaan haltuun otettuna tilana.

4.2.4 Uudelleennimeäminen

Uudelleennimeäminen pakomuotona *Butterfly Burning*issa on ennen kaikkea naisille ominainen. Itse asiassa se on ainoa käsittelemistäni turvapaikoista, joka kuvataan yksinomaan naisellisena keinona. Veran muussakin tuotannossa nimeämisen voima on annettu nimenomaan naisille, toteaa Kizito Z. Muchemwa, ja jatkaa, että miehet puolestaan pyrkivät hiljentämään naisten äänet (Muchemwa 2002, 10). Nimillä on tärkeä merkitys Veran teoksissa, eikä *BB* tee asiassa poikkeusta. Carolyn Martin Shaw kirjoittaa:

More than reflecting the person, the name makes the person. But names are not stable, adults can change their names or allow others to name them. Women who choose their own names create themselves. Vera is less than hopeful about this and other possibilities of women’s self-generation. The unfulfilled dream of self-generation lies at the core of her works. (Shaw 2002b, 92.)

Nimeämisen kautta ”itsensä luominen”, kuten kirjoittaja sitä edellä kutsuu, ei siis pysty konkreettisesti muuttamaan naisten elämää myöskään Shaw’n tulkinnan mukaan. Näin nimeäminen onkin oikein kuvaava esimerkki turvapaikasta, sillä se on hetkellinen oma tila, joka ei kuitenkaan pysty todellisuudessa muuttamaan mitään.

Ensimmäinen uudelleennimeäminen tapahtuu *BB*:n alkuosassa, jossa käsitellään puuhun hirtettyjä miehiä. Miesten vaimot pyrkivät sietämään menetystään uudelleennimeämisen avulla:

Beyond the top of this singular tree, beyond the Umguza River, the women raise their voices at dawn to mourn seventeen men and thousands more. Their resistance to the settlers has been silenced. They weep but nothing can be heard of their weeping. In the night, amid bursting fires they listen to the pounding of the hearts of their men. They do not grieve. It is better that the murdered are not returned to the living: the living are not dead. The women keep the most vital details of their men buried in their mouths. They receive lightning from the sky with their bare hands and with it, they rename each of their children; the living and unborn. They find new names for the dead and utter them in daylight. Then everything changes; everything is new. The men are buried in their mouths. (BB: 12.)

Nimen muuttamisen mukana kammottava menneisyys ei enää tunnukaan todelta. Uudelleennimeämisen avulla tapahtuva ”unohtaminen” antaa mahdollisuuden elää tilanne toisin, tavallaan ottaa se haltuun. Lunga korostaa nimien yhteyttä aikaan: “Names are tied to our present and to our past. While names link us with our past, names also connect us with the present and to the future by implication”. (Lunga 2002, 200.) Afrikkalaista perinnettä myötäillen edellä kuvatussa tilanteessa nimeäminen liittyy varmasti myös uskomuksiin nimen kohtalokkuudesta ja siitä, miten nimen voi muuttaa yksilön vallitsevaa elämäntilannetta vastaavaksi. Lapselle ei ole sopivaa antaa nimeä, joka on ollut esimerkiksi epäonnisella ihmisellä. Fumbathan äiti on siis nimennyt uudelleen sekä menettämänsä miehen, että lapsensa. Jää epäselväksi, mikä Fumbathan isän nimi on ollut, mutta tulkitsen kuitenkin, että äiti on nimennyt poikansa ja kuolleen miehensä kumpaisenkin Fumbathaksi:

Finally, she stands with him under a large tree which he has not seen before and calls, ”Fumbatha...” Her voice is a whisper. Fumbatha is not sure whether he should answer her or if she is addressing someone else not there, a memory in her hands. “Fumbatha...” [...] His mother continues to whisper his own name in the quiet wind. Fumbatha is not the name of his father. He wants to know the name of his father. He cannot ask the name of a dead man. He dares not intrude. Only the dead can receive his name and be free. (BB: 14.)

Annettuaan saman nimen elävälle pojalleen ja kuolleelle miehelleen Fumbathan äiti mahdollistaa menettämänsä miehen jatkumisen poikansa kautta. Todellisuus epäilemättä muuttuu tämän nimen tarjoaman turvapaikan suojissa, mutta toisaalta Fumbathan äiti nimivalinnallaan vaikuttaa kielteisellä tavalla poikansa tulevaisuuteen:

A child is born with a unique secret however concealed. Fumbatha, his small hand open and spread on the lap of his mother. She delivers words that are arrows. His palms burn as though covered with wounds which have been rubbed with salt till he wants to close them. He closes them. Trapped in his fingers are the words his mother has given him. (BB: 13.)

Fumbathan nimi merkitsee suljettua nyrkkiä, ja tämä sulkeutuneisuus määrittelee hänen hahmoaan läpi romaanin. Fumbatha myös suhtautuu kielteisesti nimen vaihtamiseen. Tämä näkyy edellä siinä, hän haluaa tietää isänsä ”oikean” nimen, ja myöhemmin hänen epäilevässä suhtautumisessaan nimeään vaihtaviin naisiin:

He was so used to the chameleon quality that women had with names. A woman could offer a name as a pronouncement of her contempt. Not necessarily of this particular man, but to deal with a solid pain from yesterday, and if she was looking to the future, the name confirmed her suspicion of betrayal, revealed her entire struggle with time. She could wear

a name easily like a dress and each moment you looked at her she was checking how well the name fit, if it hid well her wounds, but mostly, if the name showed the smooth sway of her limbs. Sometimes a woman forgot her own mistruth, and cursed, and asked you to stop calling her the name she knew nothing about, that awkward name which you had both heard spoken at the same time. (BB.:30.)

Niinpä on selvää, että kun Phephelaphi ensi tapaamisen hetkellä sanoo Fumbathalle, mies ei suinkaan ole tarjoamassa naiselle uutta nimeä, sillä hän haluaa jotakin aitoa ja alkuperäistä. Nimen vaihtaminen ilmentää naisen liikkuvuutta ja määrittelemättömyyttä. Miehellä tällainen päättämättömyys ja sulkeutumattomuus on kauhistuttavaa (Irigaray 1992, 71). Sitä paitsi alkuperäisen etsintä on kuitenkin turhaa, sillä Phephelaphi ei aina ole ollut samanniminen. Gertrude oli antanut työlle ensin nimen Sakhile, jonka havaittuaan epäsoveliaaksi heidän kumpaisenkin kodittomuutta silmällä pitäen Gertrude nimesi tytön uudelleen Phephelaphiksi.

Gertrude onkin BB:n naishahmoista se, joka on harrastanut uudelleennimeämistä muita enemmän. Gertrude on nimittäin Phephelaphin ja hänen yhteisen nimen lisäksi käyttänyt nimeä Emelda. Pian sen jälkeen, kun Gertrude on saanut surmansa, tuo valkoinen poliisi Phephelaphille Gertruden päällä olleen mekon:

The police were such a careful lot to remember to return the dress to her. The dress came in a bag. The bag was inscribed in red ink – Emelda.

Phephelaphi signed the bottom of a piece of paper which was held out to her. Some details were already filled in. Date of death. Cause of death. She had to fill in the name of her mother. She wrote Emelda, as it said on the bag which came with the dress. She was angry at the policeman for not knowing the proper name of her mother, and she decided not to offer him the truth. Under the dotted line where she had to put her own name, she hesitated. The policeman had not bothered to ask for her name, even when he collected her mother's body, and not even now when he brought her a dress from a woman he named Emelda. It was the same green dress her mother had worn. She wondered why her mother had been renamed.

She looked up at the firm brown cap of the white policeman and continued to hold the papers. [...] She wrote in her neatest handwriting – Gertrude. Her mother's name was Gertrude. She had adopted the name of her mother for the report, and somehow, she had separated herself from the event. Her mother placing her own name on the papers, for a woman named Emelda. Phephelaphi felt safe and handed the papers back. (BB: 34-5.)

Kohtauksessa on erityisen kiinnostavaa se, miten Phephelaphi tulee ikään kuin huomaamattaan luoduksi uuden, epätodellisen ja ennen kaikkea *turvallisen* tilan, jossa hänen kuollut äitinsä kuittaa allekirjoituksellaan jonkun aivan vieraan naisen vaatekappaleen. Tulkintani mukaan Phephelaphi ei kuitenkaan ole oikeassa siinä, että poliisi olisi muka erehtynyt Gertruden nimestä. On paljon todennäköisempää, että Gertrude on itse aikaisemmin esitellyt itsensä Emeldana tuolle samaiselle poliisille, jonka kanssa hänellä oli suhde, ja joka myös ampui Gertruden kotiovelleen.

Emelda jää vaivaamaan Phephelaphia, ja sen lisäksi, että tämä nimi on toiminut turvapaikkana Gertrudelle, tulee se Phephelaphille symboloimaan niitä kipuja ja kaipuita, joita hänen elämässään tilanteessa ei ole mahdollista parantaa eikä tyydyttää.

4.2.5 Muistaminen ja unohdus

Muistot, niiden unohtaminen tai muistaminen, ovat yksi käytetty pakokeino *Butterfly Burningin* henkilöhahmojen keskuudessa. Taustalla lähes tauotta vaikuttava kwelakin sisältää nämä molemmat elementit; siinä missä se yön pimeydessä mahdollistaa unohduksen, päivänvalossa se pakottaa henkilöhahmot muistamaan (Lunga 2002, 196). Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa myötäillen Sara Heinämaa kirjoittaa:

Menneisyys ei [...]ole poissa, mutta ei myöskään läsnä representaationa. Se on läsnä- ja poissaolon välissä, hämärästi läsnä, etäällä. Ja muistot ja unohdus ovat kaksi rinnakkaista tapaa elää tämä etäisyys. (Heinämaa 1996b, 177.)

Merleau-Pontyn mukaan on turhaa asettaa jokin aika, esimerkiksi nykyisyys, muiden aikojen edelle. Kaikki ajat virtaavat toisiinsa; mennyt, tuleva ja nykyinen, ja kaikki ne kohtaavat subjektissa. (Merleau-Ponty 1945, 471, 481-4.) Menneisyys vaikuttaa *BB:n* hahmoihin voimakkaasti. Toisinaan se toimii muistojen avulla saavutettavana turvapaikkana ja pakona todellisuudesta; toisinaan menneisyys koetaan taakkana, jolloin sitä halutaan paeta unohduksen turvaan⁵⁸.

Henkilöhahmoista ennen kaikkea Zandilea määrittelee pyrkimys unohtaa menneisyys. Zandilella riittääkin unohdettavaa ja unohtamisen syytä; ainakin entinen ammatti ja toiseksi se, että hän on Phephelaphin biologinen äiti. Zandille unohtaminen on hyvin aktiivista ja likipitään elintärkeää: ”For Zandile, each detail is now distant, secret, best forgotten”(BB: 42). Jos Zandile itse unohtaa, mitään ei ehkä ole koskaan tapahtunut. Zandilen unohtamisen tarve on niin täydellistä, ettei hän ole paljastanut salaisuuksiaan ainakaan tyttärelleen Phephelaphille tai elinkumppanilleen Boyidille. Zandilen unohdus ei koske vain hänen omia salaisuuksiaan, vaan unohduksen halu ilmenee myös muille sattuneiden epämiellyttävien asioiden suhteen. Käveltyään itsemurhan tehneen naisen talon ohi Zandile samalla ohittaa muiston: ”Zandile walked past that memory[...]” (BB: 90). Itselle vastenmielisten tapahtumien unohtaminen toimii Zandillelle turvapaikkana, josta käsin hänen elämänsä helpottuu näennäisen ongelmattomaksi.

⁵⁸ Unohduksen kohdalla keskityn tässä nimenomaan *menneisyyden* unohtamiseen, enkä nykyhetken unohtamiseen. Itse asiassa kaikki edellisissä luvuissa kuvailemani paot voidaan lukea pakoina nykyhetkestä. Olen kuitenkin käsitellyt pakoa uuden tilan luomisen näkökulmasta ajan näkökulman sijaan. Monien asioiden suhteen kysymys ajasta *tai* tilasta ei ole edes järkevä, sillä ne muodostavat yhdessä erottamattomina subjektin elämän ja kokeman tilanteen. Oma linjaukseni käsitellä pakoja nimenomaan tilan käsitteen kautta pohjaa kuitenkin kiinnostukseeni paikan monipuolista käsitettä kohtaan. Paikan monien merkitysten tutkiminen on kiinnostavaa nimenomaan tilan käsitteen rinnalla; hakemani jännitteisyys kärsisi tämän tutkielman kohdalla, mikäli olisin valinnut tilan sijaan ajan määrittelemään pakoja.

Phephelaphia kuvaavat sekä muistamisen että unohduksen tarve. Phephelaphin kohdalla molemmat tarpeet liittyvät ennen kaikkea jo menehtyneeseen Gertrudeen. Phephelaphi haluaa unohtaa Gertruden kuoleman, ja siksi polttaa poliisin hänelle palauttaman Gertruden vaaleanvihreän kaupunkimekon:

Perhaps Phephelaphi should have kept that dress or at least tried it on before destroying it; it was that single wound which she was not interested in wearing. She had enough to consider without wearing another woman's wound. (*BB*: 77.)

Samoin Phephelaphi kieltäytyy Zandilen hänelle tarjoamasta hameesta, joka on muisto Zandilen ja Gertruden yhteisestä menneisyydestä:

Zandile said the skirt was the first clothing she ever bought when she arrived in the city those many years back, and she had kept it because it was her only link with that past, and with Gertrude [...].

Phephelaphi looked at the skirt which carried one large pleat opening over the right knee and she let the skirt drop back into Zandile's arms where it belonged. Nothing could bring Gertrude back. If she had burned her mother's dress she had no time for any other woman's priceless memories. (*BB*: 31-2.)

Tässä Phephelaphi hyväksyy Gertruden menetyksen, sekä ennen kaikkea kieltäytyy muistelemasta tätä jonkun hänelle täysin vieraan ihmisen muistojen välityksellä. Phephelaphin halu unohtaa näkyy myös hänen toiveissaan Fumbathan suhteen: ”He filled her with hope larger than memory” (*BB*: 32). Myöhemmin Phephelaphi haluaa unohtaa tekemänsä abortin Fumbathan avulla:

She wanted to forget everything which had happened. If she touched his sinewy hips, his straight arm, his narrow back, she would forget. She drew him closer than she ever had. She wanted to be buried in him and forget the hard soil which had broken her fingers. Her longing was deep. (*BB*: 134.)

Toisaalla Phephelaphi taas pakenee Gertruden muistoon. Nämä muistot ovat hänen omiaan, ja niissä Gertrudea ei ole ammuttu rintaan, vaan hän kävelee kadulla suunnattoman kauniina ja elinvoimaisena: ”She was a heart beating” (*BB*: 77). Phephelaphin muistot Gertrudesta antavat tytölle voimaa ja halua pyrkiä toteuttamaan haaveensa. Jos Fumbathalle muisto Phephelaphista on aarre, kuten *BB*:ssa todetaan, niin samalla tavalla on Gertruden muisto Phephelaphin oma aarre ja pakopaikka toivon ilmapiiriin. Niinpä en jaakaan Lungan tulkintaa siitä, että siinä missä Fumbatha haluaa muistaa, Phephelaphi haluaa unohtaa (Lunga 2002, 202), sillä vaikka Phephelaphi haluaakin unohtaa Gertruden kuoleman, ei hän halua unohtaa itse Gertrudea. Romaanin lopussa, kun Fumbatha paljastaa Phephelaphille kaikki tämän omaa elämää koskevat salatut totuudet, mies vie pohjan Phephelaphin muistoilta. Muistoihin rakennettujen turvapaikkojen tyhjäksi tekeminen ajaa yhtenä osasyynä Phephelaphin itsemurhaan. bell hooks korostaa juuri muistojen tärkeää roolia itsen löytämisessä: ”Memory need not be a passive reflection, a nostalgic longing for things to be as they once were; it can function as a way of knowing and learning from the past” (hooks

1990, 40). Muistojen tyhjäksi tekeminen vie siis Phephelaphia vielä kauemmaksi unelmastaan, itsenlöytämisestä.

Phephelaphi tiedostaa unohtamiseen liittyvän paon vaarat. Vaikka pako onkin välttämätöntä selviytymiselle, ei se kuitenkaan vie mitään todellisuudessa eteenpäin. Kun halutaan todellista muutosta, on pakko muistaa:

Each moment is hers and she recalls each detail with clarity even while she is still living it, living in it, part of it, and parting from it. Rising, she must remember. (BB: 124-5.)

Edellä Phephelaphi valmistautuu nousemaan ylös maasta aiheutettuaan itselleen keskenmenon ja kohtaamaan ympärillään olevat järkyttävät verijäljet. Tällöin hänen on muistettava, minkä tähden hän on toiminut kuten on toiminut. Syyn muistaminen auttaa häntä kestäämään lopputuloksen. Phephelaphin kohdalla on huomionarvoista myös se, miten hän taistelee tyhjyyden tunnetta vastaan muistojen voimalla, ja miten tällaisessa tilanteessa muistojen on oltava konkreettisten esineiden muodossa:

It was better to hold memory in your hands. Otherwise whatever was not physical disappeared. In the safety of touch, memory had a shape she could conjure without panic. It was reachable. She had secured something solid that could help conviction. Phephelaphi questioned each event because it had passed. She fought against this vanishing with a multitude of objects. The room was full of her memories. Each separate agony distinctly shaped; a hair comb, a spoon, a shoe. She abhorred what was elusive and could not be held up to the tongue to be tasted or to the fingers to be felt. (BB: 109.)

Esineet muistuttavat Phephelaphia todellisuudesta ja sen vaatimuksista, ja antavat hänelle rohkeutta jatkaa raskaudesta huolimatta unelmien toteuttamisen suuntaan. Ympäröivät esineet muistuttavat häntä niistä uhrauksista, joita eteenpäin meneminen vaatii, ja kun esineet ovat muistutuksina käsin kosketeltavia, Phephelaphin ei ole mahdollista olla huomaamatta ja tuntematta niitä, unohtaa.

Muistaminen voi olla pienien, mitättömienkin asioiden muistamista, ja juuri tällaisten vähemmän tärkeiden seikkojen muistamisen priorisointi luo turvapaikan todellisuutta vastaan. Tässä Fumbatha ja Phephelaphi muistavat pieniä asioita suurempien ja satuttavimpien tappioksi:

They forgot the walls thin like lace. They remembered only the shapes of the teaspoons they had lost and replaced and lost again, whose every curve and shape they heaped to spilling with generous portions of either sugar or salt. That part they remembered well. A slim flat handle of a spoon which they caressed with thumb and forefinger and held gently down from sugar bowl to cup to quivering lips. The rest they did not remember. Once, perhaps, the curved spout of a teapot. They were indifferent to any other memory, especially thin walls and neighbors [...].” (BB: 49.)

Muistaminen ja unohdus ovat yhtä tärkeitä turvapaikan ja paon muotoja, itse asiassa saman asian kääntöpuolia. Lunga väittää artikkelissaan seuraavaa:

In Vera’s novels movement into the past is movement against chronological time, and a form of revolt and resistance. Within a confined and indeterminate space, forgetting marks the essence of survival. Memory, including remembering and forgetting, functions as a

psychic space not only for escape or flight, but one necessary for survival and a statement of protest. (Lunga 2002, 197.)

Kirjoittaja korostaa tässä mielestäni hie man liikaa vastarinnan roolia. ”Vastarinta” on tässä yhteydessä sanana liian voimakas. Turvapaikan luomiseen liittyy vastarintaakin, mutta mielestäni Vera ei esitä pakoja mitenkään sankarillisina, vaan monimerkityksisinä aivan kuten kwelakin. Silti pakojen merkitystä ei vähätellä, ne eivät ole ”vain” pakoja, vaan henkilöhahmojen kannalta erittäin tärkeitä selviytymiskeinoja.

5. PALAVA PERHONEN - TODELLISUUDEN JA TOIVEIDEN KOHTAAMINEN

Butterfly Burning on ennen kaikkea Phephelaphin tarina. Teoksen nimessä tiivistyy se, miten Phephelaphi unelmineen joutuu kohtaamaan todellisuuden ja sen kykenemättömyyden toiveiden toteuttamiseen. Käsittelen ahetta ensin naisruumiin problematiikan kiteytymien, abortin ja itsemurhan kautta. Nämä edustavat todellisuutta, eli tulta. Perhonen sen sijaan symboloi Phephelaphia ja tämän toteutumattomia toiveita, joita tarkastelen luvussa 5.2.

5.1 Naisruumiin ongelmallisuuden kiteytymät

5.1.1 Abortti

Hieman sen jälkeen, kun Phephelaphi on hyväksytty sairaanhoitajakoulutukseen, hän huomaa olevansa raskaana. Raskaana olevia naisia koulutukseen ei oteta, kuten kertoja jokseenkin yksikantaan toteaa Phephelaphin käyttäessä hakemuspaperia: ”This would be a waste of limited allocated funds, the Ministry of Native Affairs had decided”(BB: 99). Myöskään naimissa olevia ei hyväksytä, sillä nämä saattavat tulla raskaaksi koska tahansa, ja sen tähden Phephelaphi kirjoittaakin siviilisäätyä koskevaan kohtaan hakukaavakkeessa olevansa naimaton, vaikka elääkin miehen kanssa. Naisruumiin seksuaalisuus ja naisten kyky reproduktioon määrittävät Elizabeth Groszin mukaan naista ja tekevät naiset haavoittuviksi (Grosz 1994, 14). Samoin Simone de Beauvoir

puhuu naisruumiista taakkana⁵⁹, joka sulkee sisäänsä ”uhkauksia”. Naisruumis ei ole naiselle vain väline maailman haltuun ottamiseksi, vaan samea läsnäolo, immanenssiin tuomittu. (Beauvoir 1949, 446.) Toril Moi korostaa, että vastoin monia tulkintoja Simone de Beauvoir ei suinkaan väitä, että naisruumis uusintavan ominaisuutensa tähden olisi pohjimmiltaan alistava. Moi selventää, että Beauvoirin mukaan nainen ei ole alistettu tämän ruumiinsa erityisominaisuuden takia, sillä sen lisäksi, että ruumis on Beauvoirille tilanne, ruumis myös on tilanteessa itsekin⁶⁰. (Moi 1999, 67.) Ruumis on Beauvoirille tilanne, ei kohtalo (ibid.: 76). Biologiset tosiseikat ovat toisin sanoen tärkeitä naisen tilanteen elementtejä, vaikka ne yksin eivät voikaan määrittää naista. Pikemminkin naisen on tehtävä ruumiistaan omansa, eli elettyä todellisuutta. Tämä prosessi tapahtuu vuorovaikutuksessa naisen sosiaalisesti sijoittuneisiin, tietoihin valintoihin ja toimiin. Biologiset tosiasiat sellaisenaan eivät ole alistavia, vaan ne saavat sellaisen merkityksen vasta, kun ne liitetään taloudelliseen, sosiaaliseen ja psykologiseen kontekstiin. Nämä kontekstit luovat sen tilanteen, jossa naisruumis tilanteena on. (Ibid.: 71.) *BB*:ssa tilanne, jota naisruumis elää, on naisruumista alistava: koulutukseen pääsyn ehdot puhuvat juuri Simone de Beauvoirin mainitseman uhkaavan taakka-ruumiin puolesta. Naisruumiista tulee uhka sekä itse koulutuksen tarjoavalle ministeriölle että Phephelaphille koulutukseen hakijana. Edelliselle se merkitsee mahdollista rahan haaskausta; jälkimmäiselle ainutlaatuisen ja aivan uudenlaisen etenemismahdollisuuden menettämistä. Tässä Phephelaphi tietää odottavansa lasta ja pohtii tilannettaan hetkenä, jolloin abortin tekeminen muodostuu hänelle ainoaksi mahdolliseksi vaihtoehdoksi unelmien saavuttamiseksi:

Something raced toward her, an emotion with no shape that she recognized. It was a current of grief and regret larger than her own mind and stronger and more decided. The emptiness had decided all there was to decide about her insignificance and her lack of wisdom and she was nothing but a shallow substance. There was evidence of her lack. She was nothing. (*BB*: 110.)

⁵⁹ Toisaalta Beauvoir puhuu samaisesta ruumiista ”onnen lupauksena” ja ”taideteoksena” (Beauvoir 1949, 446). Tämä ilmentää hyvin naisruumista elävän subjektin ruumiin kokemuksen ka ksinaisuutta. *BB*:ssa puolestaan Deliwé toteaa Phephelaphin vartalon olevan upea: “[...] a woman whose body was all promise[...]”(63).

⁶⁰ Moi selittää Simone de Beauvoirin fenomenologista ruumiskäsitystä, eli ruumista tilanteena seuraavasti kiinnittäen huomioita tällaisen tulkinnan kannalta ongelmalliseen sex/gender (biologinen/sosiaalinen sukupuoli) – jakoon: ”From a Beauvoiran perspective, then, the trouble with the sex/gender distinction is that it upholds the ‘objective’ or ‘scientific’ view of the body as a ground on which gender is developed. To consider the body as a situation [...] is to refuse to break it down into a ‘objective’ and a ‘subjective’ component; we don’t first consider it scientifically and then add cultural experience. [...] situation is not an ‘external’ structure that imposes itself on the individual subject, but rather an irreducible amalgam of the freedom (projects) of that subject and the conditions in which that freedom finds itself. The body as a situation is the concrete body as experienced as meaningful, and socially and historically situated.” (Moi 1999, 73–4.)

Raskaus voi herättää naisessa vieraantumisen tunnetta omaa ruumistaan kohtaan (Young 1990b, 160-2). Näin tapahtuu myös Phephelaphille:

Then she was looking at each curve, at her breasts, the nipples stiff with sudden exposure, or fear, or the child growing in her, or all. [...] She turned her back to the mirror and looked over her shoulder and it pained her to see how her back had folded in a sweeping curve as though pulled down by her growing weight. She bent down and with a heaviness which her arms could not bear she lifted her garment and held it over her body like a shield. (BB:99-100.)

Phephelaphi ei enää entisellä tavalla hallitse omaa ruumistaan, jonka avulla hänen pitäisi pystyä tarttumaan erilaisiin projekteihin. Edellä olevassa kuvauksessa ilmenevä selän painuminen ja ruumiin raskaus symboloivat ruumiillisella tavalla lapsen olevan Phephelaphille puhdas taakka ja epätoivottu tunkeilija.

Yksi osa tästä vielä toteutumattomasta subjektiudesta on siis sairaanhoitajakoulutus. Paineet abortin tekemiseen ovat voimakkaasti tilanteen asettamat, mutta ne eivät kuitenkaan sinänsä voi pakottaa Phephelaphia tekemään yhtään mitään. Hänen kokemansa eteenpäin menemisen halu on kuitenkin ollut niin voimakas, että päätyminen juuri tähän ratkaisuun on jopa jollain lailla todennäköinen (*probable*)⁶¹. Tässä korostuvat jälleen selvästi annetun maailman ja subjektin vuorovaikutteinen suhde, sekä se, miten aika ja subjekti ovat toisiinsa sidotut; menneisyydessä omaksuttu olemisen tyyli muovaa tulevaisuutta. Merleau-Pontyn mukaan ihmisen kerrostunut tilanne ei kuitenkaan ole vain este ja rajoite, vaan se myös toimii välttämättömänä pohjana valinnoille. Niinpä jokin tietty toiminta ilmaisee samana aikaisesti sekä subjektin kerrostumaa, että valintaa. (Merleau-Ponty 1945, 519-20.) Valintatilanteessa ovat mukana tilanne ja subjekti, joka toiminnallaan vahvistaa valintansa. On mahdotonta erottaa toisistaan tilanteen ja vapauden osuuksia valinnassa. (Ibid.: 517.) Myös Simone de Beauvoir korostaa vapauden tilanteisuutta. Toril Moin mukaan ruumiin tilanteisuus merkitsee sitä, että naisen ruumiin merkitys on sidoksissa siihen, miten hän käyttää vapauttaan. Moi kirjoittaa:

Other situations as well as our particular lived experience will influence our projects, which in turn will shape our experience of the body. In this way, each woman's experience of her body is bound up with her projects in the world. (Moi 1999, 66.)

Phephelaphin kokee ruumiinsa taakkana siksi, että se vie häntä kauemmaksi vielä toteutumattomasta unelmasta. Phephelaphi kokee ruumiinsa vastustajana, joka Iris Marion Youngin sanoin ”kipeänä toiseutena estää saavuttamasta päämääriä” (Young 1990b, 164).

⁶¹ Viitataan tällä Merleau-Pontyn todennäköisyyden käsitteeseen, joka ei kuitenkaan sulje pois tilanteen avoimuutta (Merleau-Ponty 1945, 505).

On selvää, että jossakin toisenlaisessa tilanteessa Phephelaphi ei välttämättä olisi päätenyt aborttiin. Jos koulutukseen pääsy ei olisi edellyttänyt lapsettomuutta, päähenkilö olisi voinut valita toisin. Toisaalta taas jos tilanne olisi edesauttanut joksikin tulemista jo aikaisemmin, Phephelaphi ei kenties olisi päätenyt aborttiin, ja ehkä ei itsemurhaankaan. Lapsettomuuden vaatimus taas pitää sisällään ajatuksen siitä, että lapsesta huolehtisi nimenomaan lapsen äiti, eikä esimerkiksi isä tai joku muu sukulainen, hoitajasta puhumattakaan. Zandilen tapauksessahan juuri ystävätär otti lapsen hoidettavakseen, ja esimerkki osoittaa mielestäni hyvin sen, ettei lapsen synnyttäjän suinkaan tarvitse olla automaattisesti kokonaan sidottu lapseen ja sen hoitamiseen. Naisella on mahdollisuus antaa ruumiistaan paikka lapselle, mutta tämän paikan ei tarvitse välttämättä merkitä äitiyttä, sikäli mikäli äitiys ymmärretään muuten kuin biologisesti. Näin raskaana olevien koulutukseen pääsyn epääminen kuvastaa siirtomaavallan naisruumiiseen suunnattua vallankäyttöä ja tilannetta, jossa naisen ruumiin reproduktiivisilla ominaisuuksilla perustellaan naisten alistamispyrkimyksiä.

Valitessaan abortin Phephelaphi joutuu valitsemaan myös sen tekotavan, joka on hengenvaarallinen ja äärimmäisen kivulias. Hän suorittaa teon itse, kovalla kuumalla maalla maaten, hieman kaupungin ulkopuolella, välineenään okainen, kuiva, terävä pensaan oksa. Aborttikuvaus on hyvin pitkä, yksityiskohtainen ja järkyttävä, mutta samalla sen kieli pyrkii löytämään hetkestä oman kauneutensa. Aika tuntuu pysähtyneen, ja liikkumattomuudessa Phephelaphin kärsimys kuulostaa sietämättömältä. Vaikka asiasta ei puhutakaan, on aivan selvää, ettei Phephelaphilla ollut edes mahdollisuutta valita mitään ”helpompaa” ja vaarattomampaa tapaa. Kun Irigaray puhuu abortista naisen perusoikeutena kieltäytyä ”kutsumattomasta sisäänkävijästä” ja olla itseään varten⁶² sisältää ajatus luonnollisesti sen, että yleisesti hyväksytty keskeytys suoritetaan turvallisesti ja kivuttomasti (Irigaray 1989, 74, 87). Phephelaphi joutuu kärsimään unelmiensa vuoksi monella tavalla, ja hänen aborttikohtauksessa tuntemansa valtava kipu ikään kuin kokoaa kaiken hänen siihenastisen tuskansa konkreettiseksi, eikä kivun todellisuudelta voikaan enää helposti paeta⁶³:

The pain is more than she imagines. It is cutting. She holds it in her elbows which she pushes into the ground, behind her. She has to place the pain somewhere away from her own body. Somewhere else. But there is nowhere to hide anything. There is no shelter. (BB: 116.)

⁶² ”L’être-pour-soi”; subjektiuden perusedellytys, joka naiselta puuttuu.

⁶³ Paon teema toistuu tässä, kuten muissakin kohdin pitkin romaania. Myös turvapaikan ajatus nousee aborttikohtauksessa esiin, kun Phephelaphi on saanut sikiön pois kehostaan. Phephelaphin nimen merkitys pakenemisena ja turvapaikan ottamisena saa oman ulottuvuutensa siis myös abortissa.

Kipuakin voimakkaampi tuntemus on kuitenkin tahto ottaa oma ruumis haltuun uudelleen. Ajatus omasta olemattomuudesta pakottaa kestämaan:

She has to accept her own pain in order to believe it, to live in it, to know its true and false nuances, for she desires desperately what is beyond the pain. She seeks something neutral and unthought. Just to be. Some kind of living but not this. To reach that fine plateau, this pain is a boulder she must defeat, and so she surrenders her cry to it, her time to it, and her joy too. (BB: 116.)

An eternity passes, a gap of time she is not aware of, except this calm, this not being part of anything at all, not her body, not the sky above her, not the not-here tree which she imagines, not even the not-here-ness with hills to be imagined, the emptiness and none being. Not here. Instead, a quiet stretch of time where she is not. Not being. The soft liquid is now full of light. Phephelaphi. (BB: 116-7.)

Kipu on todellinen, ja vaikka se aiheuttaa hänelle kärsimystä, sen takana on lupaus paremmasta. Kivussa Phephelaphi tuntee oman ruumiinsa, ja ikään kuin kohtaa oman itsensä ilman ei-toivottua sikiötä, joka saa hänet kokemaan oman ruumiinsa vieraana toiseutena:

It is her own vessel filled to capacity. It is herself, her own agony spilling over some fine limit of becoming which she has ceased suddenly to understand, too light and too heavy. It is she. She embraces it, braces for the tearing. (BB: 116.)

Vierauden tunne häipyi lopullisesti silloin, kun sikiö on viimein valunut ulos hänen kohdustaan. Kun Phephelaphin ruumis ei enää toimi paikkana lapselle, siitä voi tulla ainakin hetkeksi hänen oma turvansa:

The smoothness of her thighs is beautiful like a remembered scent which carries one toward another moment which is separate, not joined by water. This is a safe place. The passing of this moment is brief. The touch along her left thigh holds like a prolonged sigh. [...]

Each burden vanishes with the strength gathering in her knees and she knows she can walk and find a shelter of her own.

The heart beating is hers, her arms, and she is she. She has emerged out of a cracked shell. (BB: 124.)

Phephelaphille abortti on keino päästä tavoitteeseensa, eli tulla joksikin. Siksi hänen suhtautumisensa siihen vaikuttaa kuta kuinkin tunteettomalta: ”No fear. No excitement. This must be.” (BB: 115.) Phephelaphin asenne tulee hyvin ilmi myös silloin, kun hän on saanut lähes ikuisuudelta tuntuvaan toimituksensa päätökseen:

This whole action had been about tidying up. Ordering the disorder. [...]

Phephelaphi closes her eyes and pours her sorrow down. She adds more and more of the soil till she has formed a high mound around her and then collapses to the ground. She has built a solid mound of earth smooth like ash. Then she rests. Her gain restored. (BB: 125 - 6.)

Tunteettomuus on nimenomaan itse tekoa kohtaan suunnattua, ja edellä mainittu suru koskeekin varmasti Phephelaphia itseään ja sitä, mitä hän päämääräänsä eteen joutuu kärsimään. Surun ja tuskan ohella on läsnä myös vapautumisen onni: ”In the grave grasp of her own agony, in her rituous release[...].” (BB: 125). Shaw’n mukaan abortissa Phephelaphi ikään kuin synnyttää lapsen sijasta itsensä antaen näin itselleen ”uuden elämän” (Shaw 2002b, 89). Näkemys kuitenkin hieman yksinkertaistaa asiaa,

sillä tekoa ei kuvata vain voittona ja vapautumisena. Abortin jälkeen Phephelaphi kokee myös toisenlaisia tunteita kuin vain uudelleensyntymisen riemua:

Phephelaphi walks in a stupor, unable to bury her pain; not clear if she has parted from death or life. Folded into two halves, one part of her is dead, the other living. Not knowing which is the stronger; her pain involves this struggle. Awake, she is consumed by a strong temptation to tell a stranger that her life has ended. A stranger would gather the details and toss them to the wind. (*BB*: 127.)

Jälleen kerran Vera ei tyydy vain yhteen merkitykseen; ambivalenttius on tässäkin läsnä. Phephelaphi ei ole vain oman elämänsä sankari tai olosuhteiden uhri. Attree kiinnittää myös huomiota monimerkityksisyyteen:

By illustrating Phephelaphi's alternate despair and euphoria in these moments, the author exemplifies how perception alters under duress, emotional turbulence and despair. The tendency to find beauty and freedom in these moments transcends the ugly limitations of space, which reflect the lack of opportunity to enact change, though the impulse is there. It also reveals how seemingly disparate emotions can exist simultaneously within the same moment and remain distinct entities without conflation. (Attree 2002, 79.)

Kiinnostavaa on myös se, että vaikka Phephelaphin voi osaltaan sanoa alistuneen abortin myötä tietyille ehdoille, niin ainakin hän teollaan uhmaa Fumbathan tahtoa ja toimii välittämättä tämän asettamista rajoituksista. Toisaalta tätäkään ei kuvata ainoastaan sankarillisena tekona, vaan Phephelaphi kärsii salaisuuksistaan:

A sharp intake of breath as she receives him, and he pauses, withdraws, but she holds him down, then receives him again. She holds him tightly between her thighs. She fears each nearness, as though he brings her harm. [...] She has been weeping. The truth of this too difficult for him to absolve. (*BB*: 130.)

Aborttikokemuksen rankkuuden jälkeen Phephelaphi ei enää ajattele unelmaansa yhtä kiihkeästi, eikä enää samalla tavalla koe olevansa kykeneväinen muutokseen:

An obstacle whichever direction her mind opens. Something else, larger and solid, has cast a terrible shadow into her being, split her mind into irreconcilable parts, breaks her memory into fragments. This shadow has swallowed every other detail, her lonesome search, and she wonders therefore, why she still fails to close her eyes and sleep, and forget the fine dust sucking at her throat, hindering her. (*BB*: 128.)

Kun Phephelaphi Fumbathan käytöksen perusteella epäilee miehen jotenkin saaneen selville hänen salaamansa abortin, hän ei enää osaa iloita pian lähestyvistä sairaanhoitajaharjoittelun alkamisestakaan:

She wanted the two months to pass, quickly, so that she could move into the hospital hostel and start her training and be finished by the end of 1950, but while thinking of that and avoiding his eyes and tolerating his angry touch, she wondered how he knew, and when (*BB*: 133).

Abortti on Phephelaphin kokemuksista ensimmäinen, joka tekee hänelle selväksi todellisuuden vaatimukset saaden hänen kivuliaasti kokemaan ruumiissaan tilanteen asettamat rajoitukset. Abortti on se ensimmäinen tuli, jonka odotuksia täynnä oleva Phephelaphi unelmankevyenä perhosena joutuu kohtaamaan. Seuraavista rajoituksista Phephelaphi ei enää haluakaan selvittää; itsemurhassa hänen unelmansa ja ne yhtä lailla mahdollistava kuin estäväkin ruumiinsa palavat liekeissä.

5.1.2 Itsemurha

Abortin jälkeen Phephelaphi epäilee Fumbathan saaneen tietää teostaan. Pian Phephelaphi huomaa miehen itsensäkin salailevan jotakin:

And then it was her turn to know something unsaid. When it happened, her body sank into the bottomless earth with its unsupportable anguish, something in the way a man pulls you toward him and pins you down, the pace of it, the hurry or delay shows you where he has been, and that his body has known, already, before reaching yours, some other woman's smiling arms, some thighs, some sweetness somewhere, not here. This knowing without being told is agony. (*BB*: 134.)

Fumbathalla on ollut toinen nainen, Deliwe. Deliwe kertoo peittelemättä ja silottelematta Phephelaphille kaiken, mukaan lukien sen, että mies tietää lapsesta ja sen kohtalosta: "Deliwe was one of those women who has no fear in watching another woman turn to ashes" (*BB*: 138). Aivan kuten Deliweltä jäi huomaamatta Phephelaphin häntä kohtaan osoittama ihailu ja se toivo, jonka pelkkä Deliwen olemus tytössä herätti, hän ei huomaa Phephelaphin järkyttyneisyyttä: "Deliwe had missed the light that first flickered in Phephelaphi's eyes when she entered the room and died instantly when she departed" (*ibid.*: 140). Fumbatha kertoo Phephelaphille loputkin tytöltä salatut totuudet. Lopuksi hän toteaa Phephelaphille, mitä tyttö itsekin on mielessään, joskin aivan eri syistä, toistellut: "You are nothing" (*ibid.*: 141). Fumbathan sanat tekevät Phephelaphille selväksi, ettei hänestä koskaan voi tulla mitään:

He shattered her entire core and she became nothing, even more than she ever thought possible. She could never gaze at a star or walk again or lift her arms to clear cobwebs from her path, anything which required the swing of her arm or her feet rising was impossible for her. Her legs felt light, more hollow than bamboo, weightless, and she was floating like a lone feather, suspended between each of his cutting words. She died like a spark of flame. Her eyes blind and stinging not with tears but the throbbing in her head, the despair, she could taste metal or glass or something like that which kept sliding in and out and over her tongue, tiny rough splinters cutting up her tongue, and her whole body was still because if she hoisted herself up to see what he was saying whatever was left of her true self would vanish, and in any case a sound was coming toward her like a tree falling but she was too weak to move her body away from the jutting branches tearing her face away, blinding her. She was uprooted but where would she find new ground? In the midst of this dream she was no longer living [...] (*Ibid.*: 142-143.)

Phephelaphi reagoi sanoihin koko ruumiillaan; hän sokeutuu, muuttuu liian kevyeksi ja tuntee suussaan metallin maun ja repivät terät. Lopuksi hän vielä laskee alleen.

Viimein mies lähtee ja jättää Phephelaphin. Tässä kohtaa *Butterfly Burning* saa ensimmäisen ja viimeisen minäkertojansa Phephelaphin äänen muodossa:

He left.

Most of all I could not bear it because I was pregnant again and could not understand how he managed to do that to me when he had stopped loving me, and knew all that he said

he knew, and now, for sure I had to forget about my June Intake because there was no way they would accept me with this child growing inside me like that, and I will not. Will *not*. So I have to forget about training as a nurse altogether and what else am I to become but nothing, and he had already left me long before I knew about it, and what he had left me with, for a little while, he came back to get. My being. My woman self tearing away. My sorrowful self. No matter my need, no matter which. I will *not*. Now he has broken my stem with this child he has given me. (BB: 145.)

Phephelaphin ääni minäkertojana korostaa hänen omaa valintaansa⁶⁴. Kieltäytymisen ilmausten toistaminen kiinnittää huomion itsemurhassa vapauden valitsemiseen todellisuuden rajoitusten sijasta. On huomionarvoista, että vaikka pääsy itsemurhaan onkin unelmissa, joiden toteutumisen tilanne tuntuu tekevän lähes mahdottomaksi, vaikuttaa valintaan myös Fumbathan petos. Tähän ovat kiinnittäneet huomiota myös Primorac ja Attree. Attree toteaa: ”It is not only the anger over pregnancy and the potential loss of her place on the course that overwhelms Phephelaphi, but Fumbatha’s betrayal” (Attree 2002, 79). Lisäisin tähän vielä seikan, jonka aikaisemmin mainitsin: Fumbathan petoksen lisäksi yhtenä osasyynä voi nähdä sen, että kertomalla kaikki Phephelaphin omaa elämää koskevat, muiden tiedossa olevat salaisuudet mies vie pohjan tytölle tärkeiltä, turvapaikan luoneilta muistoilta. Phephelaphin muistotkaan eivät enää kuulu hänelle, ja hänen menneisyytensä muuttuu tyhjäksi. Yksi syy tyhjyyteen on nähtävissä myös Fumbathan lähdössä. Irigarayn mukaan nainen ei tiedä, mitä tehdä ruumiillaan, kun sitä omana paikkanaan aikansa pitänyt mies jättää tämän ”talon”. Nainen ei ole tuntenut omaa ruumistaan muuten kuin miehen ja tämän haluamisen kautta. (Irigaray 1992, 49.) Sama juurettomuus on luettavissa Phephelaphin kokemuksessa.

Itsemurhan valinta-luonne korostuu vielä erään kerrontateknisen keinon vuoksi: romaanin alussa, ennen kuin Phephelaphia on edes lukijalle vielä esitelty, esitetään kaksi massakuolemaa. Ensimmäinen on puuhun hirtettyjen kapinallisten kuolema, ja toinen räjähtävän öljytankin alle jääneet työmiehet. Molemmissa tapauksissa kuolema ei ole itse valittu, vaan tavalla tai toisella ainakin osin siirtomaavallan vastuulla. Kiinnostava on myös naisten itsemurhien ja tällaisten suurten miesjoukkojen kuolemien rinnastus. Naiset nimittäin kuolevat kotona neljän seinän sisällä hiljaisuudessa; miehet suurina joukkoina julkisilla paikoilla ja tavallaan näyttävästi. Tavallisten naisten itsemurhat jäävät täten väistämättä virallisen historian ulkopuolelle merkityksettöminä, mikä taas selittää Yvonne Veran kiinnostusta tarkastella lähemmin juuri tällaisia tapahtumia. Gertruden kuolema on tässä mielessä kiinnostava välimuoto,

⁶⁴ Toisesta näkökulmasta katsottuna voisi todeta, että VASTA kuolemisspäätöksen tehtyään Phephelaphin on mahdollista sanoa ”Minä”.

sillä hänet tapetaan ovelle; puoliksi kotiin, puoliksi julkiseen tilaan. Musta nainen valkoisen poliisin ampumana voisi hyvin kuulua viralliseen historiaan jonkinlaisena kolonialismin julmuuden osoituksena. Asetelmaan liittyy kuitenkin häpeällinen puoli: Gertruden ampunut valkoinen poliisi on myös naisen rakastaja/asiakas. Häpeän osuus tekee Gertruden kuolemasta välimuodon. Muiden naisten kuolemien tavoin Gertrudenkin kuolema lopulta kallistuu kirjaimellisesti kodin ja yksityisen alueelle, kun naisen ruumis kaatuu juuri asunnon lattialle, eikä ovesta ulospäin.

Phephelaphin ruumis muistaa vielä edellisen abortin, eikä hän voi pitää toista keskeytystä vaihtoehtona. Toisaalta hän ohimennen pohtii, tulisiko mies takaisin, jos hän antaisi tälle tämän lapsen. Ennen itsemurhaakin Phephelaphi on jo oikeastaan kuollut, sillä hän on jäänyt kahdeksi kokonaiseksi päiväksi paikoilleen. Liikehän symboloi Phephelaphin olemusta. Näinä kahtena liikkumattomuuden päivänä Phephelaphin ajatukset täyttyvät ihmeellisistä myrsky-kuvista, joissa ovat läsnä sade, tuuli, erilaiset äänet ja kuiva maa. Viimeinen lause ennen seuraavaa itsemurhaa ei kuulosta lainkaan uhkaavalta, vaan paremminkin kutsuvalta ja lohdulliselta: "The bright sun. The rain. Then the sun and rain together. The smell of the earth divine." (BB: 147.) Kaikki aikaisemmin lausutut olemattomuuden, kuulumattomuuden ja paikattomuuden teemat ["I am nothing. I am not here. Here is a place you can belong. I no longer belong". (BB: 145-6.)] väistyvät, ja lopulta Phephelaphi tietää löytäneensä lopullisen turvapaikkansa kuolemasta.

On ehkä vaikeaa ymmärtää itsemurha muuna kuin luovuttamisena ja uhriutena. Phephelaphin tapauksessakin se sitä tietenkin osin on, mutta toisaalta itsemurhaa voi ajatella Phephelaphin itse itselleen luomana tilana. Nimenomaan liekkien syleileilyssä hän kokee viimeinkin rakastavansa omaa kehoaan, olevansa itseään varten:

A touch, her own genuine touch; to love her own body now, after he has loved and left it, to love her own eyebrows and her own knees, finally she has done so, embracing each part of herself with flame, deeply and specially (BB: 150).

Palamisen kuvaus on kiinnostava, sillä siitä ilmenevät toisilleen vastakkaiset tuntemukset. Toisaalta liekit kuvataan turvallisina ja myötämielisinä, toisaalta ne taas aiheuttavat sietämätöntä tuskaa ja kauhistuttavaa jälkeä. Heti ensimmäinen hetki liekeissä kuvaa juuri itsemurhan kauheutta, ja on näin isossa ristiriidassa sen rauhallisen päättäväisyyden kanssa, jota Phephelaphi vielä edellisen luvun lopussa tunsi:

Anguish pours out like something physical and distinct. [...] Trapped within the warmth and the light, in a pool of glorious and unquenchable flame, not stirring, just her skin peeling off like rind as the fire buzzes unforbidden over her body in charged and illicit

circles, and her hair a rank odor, the child trapped in that profanity, in that swollen body. (BB: 148-9.)

Itsemurhakuvauskohtaavat Phephelaphin oma kokemus ja sen esittävä empaattinen kertoja-asenne, sekä ulkopuolinen katsoja, joka tässä tapauksessa on Fumbatha. Mies saapuu asunnolle sattumalta todistamaan Phephelaphin kuolemaa omin silmin:

The door opens swiftly. There is a severe moment one wishes to retreat from because the time before, in its not-knowing, its not-tragedy, is preferable and consoling, and good. (BB: 148.)

Kertoja ilmoittaa, että Fumbathan saapuminen vain pahentaa tilannetta:

This side. That side. Fumbatha should have remained this side. It is his position on either side of the door which sets off the entire anguish and makes it complete. (BB: 149.)

Fumbathan läsnäolo lisää kärsimystä, sillä tuska ei ole vain itsemurhaajan yksinoikeus. Kuoleman tuoma lohtu ja turvapaikka sen sijaan kuuluvat vain Phephelaphille, eivät kenellekään muulle:

Phephelaphi seeks her own refuge. [...] Her body is soaked in a soft liquid. She waits. For consolation, for an opportunity as ready as wisdom. For time to yield relief. Her entire body sagged. She waits, ready to be harmed, to be freed. She seeks surrender, a death as intimate as birth. A birth as certain as love. (BB: 148-9.)

Ironista kyllä, kuolema on abortin ohella eniten hänen oma hetkensä. Aikaisemmin Phephelaphi olikin pohtinut, miten naisen onnistuu ottaa hetki omakseen: ”How did a woman claim a piece of time and make it glitter” (BB: 82). Kuolemassa Phephelaphi kietoutuu liekkeihin niin kuin hän ei koskaan voinut kietoutua⁶⁵ omaan vartalonsa, omaan turvaansa, haluunsa ja rakkauteensa: ”The flames wrap the human form, arms, knees that are herself[...]” (ibid.: 148). Vasta liekeissä Phephelaphi voi rakastaa itseään kuten eläessään toivoi. Liekeissä Phephelaphi muuttuu surullisella tavalla siksi perhoseksi, joksi hän elämänsä aikana ei koskaan tilanteen rajoitusten tähden voinut täysin tulla:

She has wings. She can fly. She turns her arms over and sees them burn and raises them higher above her head, easily, tossing and turning her arms up like a burning rope. She is a bird with wings spread. (Ibid.: 150.)

Perhonen symboloi Phephelaphia ja hänen toteutumattomia unelmiaan. Primorac kirjoittaa: ”The image of a butterfly[...] inevitably acquires the weight of a symbol: as the novel progresses, its connotations of fragility, beauty and lightness are joined by the implication of brief duration and graceful yet aimless movement” (Attree 2002, 106). Keveys liittyy perhosen ohella myös toisenlaiseen ruumiillisuuteen, jota *Butterfly Burning*issa ihailaan. Kyse on lapsen ruumiista, ja sitä kuvailaan seuraavalla tavalla:

⁶⁵ Irigaray käyttää nimenomaan termiä ”kietoutuminen” puhuessaan naisen puuttuvasta vallasta kääntää ympärilleen suojaksi se oleskelupaikka, joka hänen ruumiinsa on: ”[...] s’enveloppeur de son ’propre’ désir, se revêtir de sa ’propre’ jouissance, de son ’propre’ amour” (Irigaray 1984, 68).

When you are a child, floating is the very essence of living, and flight too. Each offers a type of vanishing. The body is without weight. It is liquid without form except that of the vessel it chooses to inhabit – therefore it is shaped like air, becomes intangible. It flows translucent, absorbing all color and sound. Poised and perfect like a single drop of water. (BB: 20.)

Claudine Hermann toteaa, että naisen elämässä vain lapsuus on täysin vapaata aikaa (Hermann 1981, 171)⁶⁶. Phephelaphi tuntuu saavuttavan tällaisen kevyen, ilmavan, pakenevan ja kelluvan ruumiin juuri itsemurhassaan. Lapsen ruumiillisuuteen kuuluu ilman keveyden lisäksi myös Veran tuotannossa naisruumiiseen liitetty veden elementti. Vesi on läsnä myös itsemurhassa, liekit kuvaillaan siihen liittyvin termein, ja Phephelaphin kuolema hukkumisena tulvaan. Maa hänen allaan sen sijaan liukuu pois: "[...] the ground underneath her is already sliding, sliding away" (BB: 150). Shaw tarkastelee eri elementtien merkityksiä Yvonne Veralla ja toteaa: "While water can douse a fire, in Vera's work fire is more likely to destroy water, to evaporate it into redemptive dryness, a consuming and cleansing fire" (Shaw 2002a, 31). Näin käy lopulta Phephelaphillekin, jonka ensin tuhoaa kaikkialla ympäröivä kuiva maa symbolisesti ja sitten tuli konkreettisesti.

Itsemurhaa voi ajatella myös eräänlaisena hiljaisuutena. Obioma Nnaemeka kirjoittaa afrikkalaista naiskirjallisuutta käsittelevässä teoksessa, että naishahmot hiljennetään usein, mutta että valitsemalla hiljaisuuden nämä ottavat toimijuuden ja saavat näin osakseen huomiota, joka kutsuu keskustelemaan. Hiljaisuus voi täten merkitä sekä puheesta kieltäytymistä että puhekutsua. (Nnaemeka 1997,4.) bell hooks toteaa, että siirtyminen hiljaisuudesta puheeseen on "alistetulle" parantava kokemus ja samalla subjektiksi tulemistä. bell hooks käyttää termiä "talking back", jolla hän tarkoittaa autoritaariselle hahmolle samanarvoisena puhumista ja siis ennen kaikkea dialogia. (hooks 1989, 5-16.) Mielestäni Phephelaphin itsemurha merkitsee sekä kieltäytymistä käsitellä ongelmiansa kenenkään kanssa, että myös jonkinlaista epätoivoista keskustelukutsua, jossa osoitetaan itsensä määrittelevän⁶⁷ naissubjektin mahdottomuus. Kiinnostavaa itsemurha-episodissa on tältä kannalta se, että Fumbatha saapuu asuntoon Phephelaphin palaessa, ja tyttö yrittää sanoa vielä jotakin:

She can whisper, before her voice turns to ash, the one true thing he will always remember.
She is not sure if he can hear her fragile whisper underneath that ribbon of flame, the one

⁶⁶ Ajatus on hieman utopistinen ottaen huomioon kaikenlaisen väkivallan, jota (tyttö)lapset joutuvat toisinaan kokemaan. BB:n käsitys lapsuudesta on kuitenkin hyvin idealistinen ja hyvä, joten tässä uskallan lainata tätä jossakin muussa yhteydessä ehkä arveluttavaa ajatusta.

⁶⁷ Itse määrittelevä lähinnä siten, että subjekti kokee itse määrittelevänsä itsensä, eikä koe tilannetta vain suurena esteenä. Lopulta yksilö ei kuitenkaan määrittele itse itseään kokonaan, eikä kokemukseen sinänsä ole mitenkään puhtaasti "oma". Kyse on paremminkin jonkinlaisesta sopusointuisesta maailma-suhteesta.

true thing about their unburied child, the one inside her body, free and weightless like herself, now, safe, now. (BB:150.)

Fumbatha ei kuule, mutta ehkä ymmärtää myöhemmin. Jos mies ei käsitäkään Phephelaphin sanallista viestiä heti, toimii naisen liekeissä riutuva ruumis kenties vielä voimakkaampana viestinä sekä Fumbathalle, että myös teoksen lukijalle. Fumbathan läsnäolo tilanteessa on merkittävä myös siksi, että Phephelaphi sekä ”syntyy” (narratiivisen rakenteen puolesta) että kuolee Fumbathan katseen alla. Ensitapaamisen ”syntymässä” Phephelaphi kuvataan juuri Fumbathan kautta, kun taas kuolema on enemmän tytön oma hetki; fokalisoijina ovat sekä Fumbatha, että Phephelaphi itse.

Phephelaphin itsemurhan voi lukea kahdella tavalla näkökulmasta riippuen. Lunga kiteyttää asian myös oman tutkimukseni lähtökohtia myötäillen seuraavasti:

Her death can be viewed as Makokoba’s failure to contain her. In other words, it is the direct consequence of Makokoba, Bulawayo, and the whole country’s unreadiness for ambitious women like Phephelaphi. Her death too can be read as her own failure to recognize the barriers and limits that circumscribe her, both as a black African and as a woman. (Lunga 2002, 193.)

Teksti jättää tulkinnan tältä, kuten monelta muultakin osin avonaiseksi. Ruumiinfenomenologisten perusoletusten mukainen lukutapa mahdollistaa tekstin monitasoisuuden kunnioittamisen, ja ehkäpä juuri itsemurha on tästä kaikkein tehokkain esimerkki.

5.2 Subjektiksi tulemisen toiveet

5.2.1 Liike eteenpäin

Phephelaphia määrittelee halu liikkeeseen. Aikaisemmin tarkastelin jo sitä, miten veden elementti yhdistetään Phephelaphin henkilöhaamoon. Toinen liikettä symboloiva, myös Phephelaphiin liitetty kuva on perhonen. Perhosen haamoon sisältyykin jo hieman enemmän tragiikkaa kuin veteen, sillä kevyen, kauniin liikkumisen lisäksi se yhtä aikaa merkitsee minnekään johtamatonta liikettä ja lyhytkestoista elämää. Tässä mielessä perhosen kuva kiteyttää hienosti ja jälleen kerran ambivalentisti Phephelaphin toiveet etenemisestä. Siinä missä vesi on mielikuvana vahvempi ja mielestäni kuvaa Phephelaphin luonteen ja tahdon voimaa, kuuluu perhoseen myös haurautta. Toisaalta perhoseen liittyy korostetusti myös kauneutta. Perhonen symboloi Phephelaphin toivottomia, toteutumattomia projekteja, joista

toinen liittyy itsen rakastamiseen ja toinen etenemiseen. Tarkastelen tässä ensin viimeksi mainittua.

Phephelaphin toiveena oli siis tulla sairaanhoitajaksi. Kyse ei ole niinkään juuri sairaanhoitajan ammatin haluttavuudesta, vaan siitä, että tämä on aivan uusi ja ainoa mahdollisuus mustille naisille saada jonkinlainen tunnustettu rooli ja paikka kaupungissa. Teoksessa esiintyvät muut ammattivaihtoehdot mustille naisille rajoittuvat lähinnä imettäjän, prostituoidun ja torikauppiaan ammatteihin. Sairaanhoitajuus eroaa näistä jo siinä, että se on siirtomaavallan tunnustama ammatti ja ministeriön taakakseen ottama projekti. Phephelaphille onkin olennaista nimenomaan liike eteenpäin: ”It is not the being nurse which matters, but the movement forward—the entrance into something new and untried”(BB: 71), ”It was nothing she knew but she wanted it, missed the future somehow”(ibid.:107). Vielä ennen itsemurhapäätöksen selvenemistä, Phephelaphin pohtiessa omaa itseään ja olemattomuuttaan, hän mainitsee hoitajakoulutuksen. Vaikka onkin tullut ilmi monenlaisia järkyttäviä totuuksia, säilyttää koulutus merkittävyytensä Phephelaphin elämässä ja toiveessa kokonaisemmaksi subjektiksi tulemisesta.

Irigaray kirjoittaa, että moneuden on oltava mahdollista naisille, jotta itsen rakastaminen eli subjektiksi tuleminen olisi toteutettavissa. Jos naisilta kielletään pääsy yhteiskunnalliseen elämään, he eivät tunne itseään. Yhteiskunta on miestä varten, ja naisilta on viety ryhmän voima⁶⁸. (Irigaray 1984, 70.) Sairaanhoitajakoulutuksen avautuminen mustille naisille palvelee varmasti myös yhteiskunnan omia etuja, kuten oli siirtomaissa usein kaikenlaisen muunkin koulutuksen laita (Phillipson 1992, 112). Loomba kiinnittää huomiota naisten koulutukseen kolonisoijien ja nationalistien välisenä kiistana. Nationalistit katsoivat syntyperäisten naisten kouluttamisen olevan heidän asioihinsa sotkeutumista, kolonisoijille tällainen väliintulo taas toimii vallankäytönvälineenä juuri paikallista miesväestöä vastaan. (Loomba 1998, 192, 219-20.) Loomba jatkaa:

Women are not just a symbolic space but real *targets* of colonialist and nationalist discourses. Their subjection and the appropriation of their work is crucial to the workings of the colony or the nation. Thus, despite their other differences, and despite their contests over native women, colonial and indigenous patriarchies often collaborated to keep women ‘in their place’. (Loomba 1998, 222.)

Tämän valossa Fumbathan suojelunhalu saa taas uudenlaisen sävyn. Phephelaphi on pidettävä kotona myös siksi, että koulutus ja myöhemmin työ ovat siirtomaavallan

⁶⁸ Irigaray puhuu tässä länsimaisesta perinteestä. BB:ssa kuvatussa kaupungissa toistetaan valloittajan mukanaan tuomaa miesten ja naisten roolijakoa joiltain osin hyvinkin aggressiivisesti, esim. kieltämällä naisilta pääsyn kaupunkiin. Myös Zimbabwen alkuperäiskulttuuri on luonteeltaan patriarkaalinen.

tarjoamia. Siirtomaavallan kannalta ajateltuna mustien naisten palkkaaminen sekä kasvattaa sen valtaa ja lisää syntyperäisten miesten nöyryytystä, että toisaalta vapauttaa valkoiset tästä suhteellisen likaisesta, ei ehkä kovinkaan korkealle arvotetusta työstä. Phephelaphi näkee siinä kuitenkin oman tilaisuutensa kuulua johonkin, löytää itselleen oma tila, jota hänellä Fumbathan yhden huoneen rakastettuna ei ole. Irigaray toteaa:

Often women are confined to the inner spaces of their womb or their sex insofar as they serve procreation and male desire. It's important for them to have their own outer space, enabling them to go from the inside to the outside of themselves, to experience themselves as autonomous and free subjects. (Irigaray 1993, 48.)

Phephelaphin projektin voi ymmärtää myös itsen etsimisenä ja omien kykyjen kartoittamisena: "Finding herself, that was it. Phephelaphi wanted to be somebody." (BB: 75.) Itsen etsiminen toimii kolonisaation tuottaman epäinhimillistämisen vastustamisena, toteaa bell hooks (hooks 1989, 31). hooksin tekstistä nousee voimakkaasti esiin ajatus, että olisi mahdollista "tuntea itsensä" ikään kuin kolonisaation "ulkopuolella"; tällöin subjekti ja maailma eivät olisi jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Onhan kuitenkin huomioitava ne ehdot, joita "itsen löytämiselle" on asetettu. hooksin ajatus itsen etsimisestä "kolonisaation epäinhimillistämisen vastustamisena" on kiinnostava. Sen avulla voisi ajatella Phephelaphin projektia, ei vain tilanteeseen sopeutumisenä, vaan myös vastarintana tiettyjen ehtojen mukaisesti. Kuten jo aikaisemmin olen esittänyt, bell hooks sanoo myös suoraan, että alistamisen vastustaminen ei merkitse vain reagointia alistajia vastaan, vaan toisenlaisten olemisentapojen kehittämistä (hooks 1990, 218). Juuri toisenlaista olemisentapaa Phephelaphi etsii:

She wanted an opportunity to be a different woman and 1948 was a year when hope opened like a bright sky and an educated black woman could do more. The offer was there and it made her breathless just to imagine being anything else other than what she was. (BB: 106-7.)

Naisen tilanne voi usein olla sellainen, ettei tulevaisuus näyttäydy avoimena, vaan vanhan toistona (Suhonen 2001, 213). Phephelaphin kohdalla asia ei ole suoranaisesti näin, joskin vähitellen tyttö alkaa tiedostaa tilanteen asettamat rajoitteet, jotka alkavat liiaksi estää hänen liikettään ja muutostaan.

Phephelaphin voimakas tarve tulla joksikin muuksi saa ensimmäisen sysäyksensä silloin, kun hän Deliwen *shebeen*issä ensimmäistä kertaa todella kuuntelee kwelamusiikkia ja kokee sen syvästi vaikuttavalla tavalla. Tästä kokemuksesta lähtien Phephelaphi alkaa jatkuvasti ajatella toteutumistaan. Reaktio ei kuitenkaan synny vain tyhjistä ja kwelan myötä, vaan tytössä on eteenpäin menemisen tarve jo ennen tätä. Kwela vain ikään kuin tekee sen aistittavaksi. Phephelaphi tuntee varsinaista kipua kuunnellessaan musiikkia:

The longing not there at all. Nothing inside her except the furrow, the groove, the trough, the unbounded channel which the river had found. No tears now, not in the sound which offers such empty and harrowing spaces in her mind. Finding Emelda. Emelda.

Phephelaphi brings her right arm over her chest and holds down the hurt. Finally, she has found Emelda. (BB: 67.)

Kipuun ja kaipuuseen liittyy Emelda, nainen, jona Gertrude myös tunnettiin. Emelda symboloi Phephelaphille paitsi turvapaikkaa, myös toteutumattomien toiveiden kivuliaisuutta ja tarvetta kokea tulleensa joksikin. Emeldaan liittyy ajatus aistillisuudesta, jossa nainen ei ole vain miehen kautta ja miestä varten. Gertrude on nainen, jonka tyylistä ilmenee itsenrakastaminen; Emelda voi siten aistillisuudessaan voi rakastaa myös miestä, koska Gertrude on jo rakastanut itseään. Emeldaan liittyy myös uhkaavalla tavalla omien rajojen kohtaamisen pelko; Emeldahan sai lopulta surmansa väkivaltaisesti. Emelda merkitsee kaikkea tätä, mutta todellisuudessa Gertrude, jona Phephelaphi äitinsä tämän elinaikana tunsi, on Phephelaphin eteenpäin menemisen halun takana. Luvussa 3.1.2 mainitsinkin jo, että Gertrude piti kaikkia mahdollisia pakoreittejä jatkuvasti silmällä. Paot koskevat myös prostituoidun elämästä pakenemista, mutta koska Gertrudelle itselleen tämä pako ei ollut mahdollinen, hän valinnoillaan avaa uudenlaista tietä tyttärelleen. Phephelaphi on opiskellut 12-vuotiaaksi asti syntyperäisiä lapsia varten olevassa koulussa:

United School provided opportunity and comfort. Phephelaphi had gone there from Sub A to Standard Six. This is the highest level Phephelaphi has reached in her education and as far as she is concerned it is all that is required for her to train as a nurse. (BB: 71.)

Phephelaphin halu päästä eteenpäin on siis osin Gertruden ansiota, tai jos asiaa katsotaan tuhoisan lopputuloksen kannalta, syytä. Phephelaphilla on kuitenkin myös toinen innoittaja, nimittäin Deliwe. Deliwe vaikuttaa Phephelaphiin monella tavalla voimakkaasti, ja on huomattava, että juuri Deliwen rooli Phephelaphin tuhossa myötävaikuttaja on olennainen. Kertoja valottaakin tulevaisuutta jo kertomuksen alkuvaiheessa pahaa enteilevästi:

It involved the faith and memory of everyone in Makokoba, especially Gertrude, and Phephelaphi, and the city itself with its nod and invitation. Including that woman Deliwe [...]. Ultimately, it was a one-roomed love which implicated them all, and there was nothing any of them could pretend was new or painless about the situation and its ambivalent surprises. (BB: 36.)

Deliwen merkitys Phephelaphin toiveille tulee selväksi heti ensimmäisellä kerralla, kun Phephelaphi tapaa Deliwen ohimennen:

[...] she had already met Deliwe herself, briefly, among the vegetable stalls and they both lived Sidojiwe E2. A mere accident of a meeting in which Phephelaphi heard Deliwe's raised voice, harsh and determined, state with no doubt that this voice was obedient only to Deliwe. Then she saw the firm knot, red, at the back of Deliwe's head. Then Deliwe, laughing, but nothing could hide the scorpions in her eyes. Her voice grew fierce as she turned her neck and emitted a sound slow and deliberate, which had no words in it but rejected every insinuation of opinion on anyone else's part. The sound was an instant intake

of air between the tongue, the cheek, and some other part of Deliwe's body which only she could command. In an instant, Phephelaphi felt the sun rise and set with Deliwe. She admired every word which fell out of her mouth. She wanted to pick up the word and put it in her own mouth. So dearly was Phephelaphi charmed. Deliwe laughed at the women selling the vegetables and said they were the laziest people she had seen in Africa. Her Africa meant Sidojiwe E2. Phephelaphi hid her basket of tomatoes and followed her all the way to her house like a starved animal. She understood Deliwe's impatience with the selling of dried vegetables. (BB: 62.)

Deliwesta hehkuu itsevarmuus ja itsenäisyys, joka välittömästi tekee Phephelaphiin suuren vaikutuksen. Deliwen ilmaisema halveksunta saa Phephelaphin haluamaan olla jotakin muuta kuin vain kuka tahansa vihannesmyyjä. Deliwen rohkeus saa Phephelaphin unelmoimaan: ” Deliwe had kept her eyes like that and it frightened some and made other, like Phephelaphi, mad with hope” (BB: 61). Seuraavalla kerralla Phephelaphi tapaa Deliwen vieraillessaan salaa tämän luona Fumbathan ollessa työkomennuksella. Deliwen olemus vain lisää Phephelaphin ihailua ja samalla unelmointia jonkin saavuttamisesta:

She thought Deliwe was some kind of sun, and herself some kind of horizon. Deliwe was unaware of her own attraction and failed to look up and see the bliss, the ecstasy, the freedom spreading its wide wings over Phephelaphi's body as she stood watching her. She failed to observe that her hands thrust into each of the man's pockets was all the sign Phephelaphi needed to come back, her head reeling, again. She had underestimated Phephelaphi's need and determination. (BB: 63-4.)

Myöhemmin eräänä iltana Phephelaphi kuvataan kävelemässä kohti Deliwen asuntoa kuuntelemaan kwelaa: Hän tuo mieleen perhosen:

She is wearing a flaring white skirt underneath which is a stiff petticoat which she has dipped in a bowl of warm water thickened with sugar and then ironed hot till it dried. A white butterfly, her waist a tight loop. (BB: 64.)

Huomaamattaan Deliwe on olemuksellaan antanut tytölle toivoa, ja Phephelaphin vaatetus kuvaa hänessä tapahtunutta muutosta, jolle kwela vain antaa loppusilauksensa. Phephelaphi on muuttunut perhoseksi jo ennen musiikkia, joka osaltaan vain lisää tytön kivuliasta kaipuuta. Tulkinta perhosen läsnäolosta Phephelaphissa jo ennen kwelan kuuntelemista on perusteltu jo siksi, että perhosen syntymä on pitkä prosessi toukka- ja kotelovaiheineen. Phephelaphi ei voi olla menemättä Deliwen luoudestaan ja uudestaan:

Not once but twice, thrice, she visited Deliwe at her house and stood at her doorway and lingered again in the cigarette smoke, and placed her arm over her stomach where she nursed a wailing hurt, gathering there like a spring, because there was a longing there, burning. Fumbatha could never be the beginning or end of all her yearning, her longing for which she could not find a suitable name. Not a male hurt or anything like it. She missed Fumbatha whenever he was away but this hunger she felt was new. Not on her skin, or anywhere she could touch. It was feeling rising like tears. She wanted to do something but had no idea what it could be, what shape it offered for her future. (BB: 75.)

Fumbatha ei voi täyttää Phephelaphin tarvetta, ja kun tytön etenemisen halu saa muotonsa sairaanhoitajakoulutuksessa, Fumbathasta tulee este hänen unelmansa tielle.

Irigaray mainitsee, että on turhaa yrittää estää toista tekemästä matkaansa; kummankin on voitava etsiä itseään, pysyä uskollisena tavoitteilleen. Vain näin todellinen kohtaaminen ja rakkaus ovat mahdollisia. (Irigaray 1984, 73.) Rakkaus Phephelaphin ja Fumbathan välillä olikin ongelmallinen ennen kaikkea siksi, että Phephelaphilla ei ollut tilaa tulla subjektiksi ja olla oma paikkansa itseään varten. Tätä itsen rakastamista perustavana subjektiksi tulemisen ehtona tarkastelen lähemmin seuraavassa.

5.2.2 Itsen rakastaminen

Phephelaphin kokema aluksi hieman epämääräinen kaipuu saa lopulta selkeän muodon, joka pitää sisällään ensinnäkin tarvetta liikkeeseen, ja toiseksi itsen, ja tässä erityisen leimallisesti oman kehon, rakastamista. Aiemmissa luvuissa olen jo käsitellyt *Butterfly Burningin* naisruumiillisuuden ongelmallisuutta erilaisissa yhteyksissä. Lähes aina on kuitenkin tullut ilmi naishahmojen kekseliäisyys ja vastustus ulkoapäin annettujen merkitysten muokkaamiseksi. Naisen oman ruumiin rakastamisen kohdalla samantyyppistä joustavuutta ei teoksesta enää samassa määrin ole luettavissa. Meneekö tässä siis jonkinlainen raja, jonka toisella puolella maailman merkityksiä ei enää olekaan niin helppo muokata omaan kokemuksiin ja toimintaan perustuvien merkitysten avulla? Voiko nainen edes rakastaa omaa ruumistaan? *BB*:ssa naisen oman ruumiin rakastamista käsitellään erityisesti kahden naishahmon, Gertruden ja Phephelaphin, kautta. Huomionarvoista onkin, että juuri nämä naiset saavat kokea tahallaan aiheutetun kuoleman; Gertrude tulee miehen ampumaksi, ja Phephelaphi riistää hengen itseltään.

Phephelaphin kaipuussa toistuu Gertruden muistelu. Tyttö ei niinkään kaipaa itse Gertrudea, kuin tämän olemisentapaa:

Not Gertrude anymore whom she missed, though she had always wanted her and now Gertrude was gone with a finality which Phephelaphi could no longer grieve. Finding herself, that was *it*. She missed Gertrude, the simple manner in which she lifted her arm loosely like a rope and brought her elbow round to her ear and listened to it. When Phephelaphi was younger it never failed to make her laugh. Gertrude listened to the bent on her arm as though there was a message there and then she also asked her to listen, but try as she might she could not move her own arm all the way round, so she brought Gertrude's elbow to her own ear and listened. A childhood game. She heard the hollow fluttering of wings, heard the wind blow softly through those slender bones. Phephelaphi was never able to twist her own arm all the way round like that, it was the sort of lightness that belonged solely to Gertrude. If she could, she would. So they both laughed and let their bodies be. (*BB*: 76.)

Gertrude on ruumiissaan kotona tavalla, jota Phephelaphi ihailee pystymättä sitä koskaan itse saavuttamaan. Gertruden notkeudella on tekemistä itsensä löytämisen ja itsensä rakastamisen kanssa, sillä Gertruden hahmo toistuu Phephelaphin muistoissa aina hänen tuntemansa kaipuun ja tarpeen hetkellä. Gertrude on löytänyt jotakin, jonka Phephelaphi haluaa löytää, muttei osaa: ”How could she love her own elbows and turn her arm like a rope, the way her mother did?” (BB:110.) Gertruden ominainen notkeus ja keveys kuvaavat avointa ja aktiivista maailmassa olemisen tapaa. Voisi sanoa, että Gertrudea ei suinkaan ole sijoitettu tilaan, vaan että hän ottaa itse oman tilansa ja sijoittaa itse itsensä⁶⁹. Gertruden voikin jo aikaisemmin siteeraamani Sara Ahmedin termein sanoa olevansa kotonaan paitsi ruumiissaan, myös sosiaalisessa ympäristössä. Tämä ilmenee hienosti naisen tavassa kävellä Makokoban kaduilla:

It was not the dress, it was how Gertrude moved inside the dress, floating forward as though she owned all of Jukwa Road though it was obvious that all she owned she carried with her (BB: 77-78)

Mustan naisen ei kuitenkaan ole sopivaa ilmaista ruumiillaan minkäänlaista kotonaan olemista, ei edes mustien slummialueella. Gertruden tulisi sisäistää vierautensa, ja hänen eleistään ilmentyvä ”kotona oleminen” merkitsee vallitsevassa tilanteessa uhkarohkeutta: valkoisen rakastaja-poliisin suorittama tappo toimii viimeisenä muistutuksena siitä, miten voi käydä, jos ei tiedosta ”omaa paikkaansa”. Kuten Iris Marion Young asian ilmaisee, nainen, jonka ruumiinliikkeet ja –eleet ilmentävät rohkeaa ja avointa ulospäin suuntautumista, suorastaan yllyttää objektivointiin (Young 1990b, 155).

Gertrudesta hehkuu kauneutta ja elämää, Phephelaphille hän onkin kuin ”sykkivä sydän”. Ominaista Gertruden hehkulle on se, ettei sitä muiden kaupungin naisten kauneuden tavoin ole rakennettu länsimaisilla kauneustarvikkeilla. Gertrude ei tarvitse edes kosteusvoidetta, saati sitten silkkisukkia tai korvarenkaita:” Just her lazy footsteps and her exquisite body which had suckled only one child and not felt any of the scars” (BB: 78),” “[...]Gertrude looked captivating from whichever symmetric side her figure was considered”(ibid.: 77). Irigaray kirjoittaa, että naiset vain harvoin käyttävät ruumiinsa kauneutta apuvälineenä itsen rakastamiseen, ja että feminiininen kauneus toimii useimmiten koruna toisen lähelle houkuttelemiseksi (Irigaray 1987, 76-7). Gertruden tapauksessa asia on toisin; juuri hänen ihmeellinen kauneutensa, ruumissuhteensa ja eleensä ilmentävät itsen rakastamista, josta Phephelaphi unelmoi.

⁶⁹ Iris Marion Young kirjoittaa esseessään naisen ristiriitaisesta tilallisuudesta ja oman ruumiin kokemisesta esineenä, jota sijoitetaan hyvinkin tiukasti rajattuun ja suljettuun tilaan (Young 1990b).

Erään Deliwen luona järjestetyn illanvieton aikana Phephelaphi tulee osaksi miesten keskustelua siitä, miten hyvä nainen on sellainen, jota on rakastettu tarpeeksi. Tällöin Phephelaphi ensimmäisen kerran ajattelee selkeästi itsen rakastamisen välttämättömyyttä kykenemättä kuitenkaan lausumaan ajatustaan ääneen:

The man in the green suit said a woman is for loving. If you love a woman enough she will unburden herself. That is the sweetest woman there is, a woman who has been loved well enough. This was the truest woman there was and a man could live a happy life. He looked at her directly and spoke to her alone. She looked away. She wanted to raise her voice loud and say that it was not like that at all, it was that a woman must love herself enough. A woman like that is the sweetest woman there is. (BB:80.)

Irigaray kysyy, mikä estää naista levittämästä siipiään, ja ehdottaa vastaukseksi sitä, että naisen nautinnon (*jouissance*) on ominut mies (Irigaray 1992, 35). Phephelaphi vaikenee mielipiteestään keskustelussa ihanimmasta naisesta, sillä hän ei itsekään käsitä, miten nainen muka voisi rakastaa itseään: "[...] how a woman got to do that, how she got to love her own knees, and kiss her own elbows, how she got to feel she was all the breeze there is and all the mornings there are and all the loving there could be" (BB: 80). Tässä määrin naisen itsen rakastaminen ja itseään varten paikkana oleminen ovat kiellettyjä ja mahdottomia, jopa moraalisesti epäilyttäviä ajatuksia. Ajatus on mahdoton jopa naiselle itselleen, saati sitten että hän pystyisi pukemaan toiveensa sanoiksi: "Phephelaphi did not know how to express all her wishes to the man in the green suit so she did not answer, and instead paused" (BB: 81).

Irigarayn mukaan rakkaudessa on oltava vähintään kaksi. Tällä hän tarkoittaa sitä, että molempien osapuolien olisi oltava täysvaltaisia subjekteja, ja että näiden kahden välillä vallitsisi todellinen, palautumaton ero. Tällaisen eron myötä mies ja nainen eivät olisi palautettavissa toisiinsa, toisin sanoen nainen ei olisi miehelle Saman Toinen, eli eräänlainen miehen oma heijastuma. Irigaray toteaa, että naisen on mahdotonta rakastaa Toista (miestä), jos hän ei rakasta itseään. (Irigaray 1984, 69.) Phephelaphi haluaa oman syntymänsä⁷⁰, ajan ennen miehen rakastamisen aikaa:

And then seek something more which perhaps only another can provide, and love a man simply because she could, and indeed something in him made her heart beat, and yes, her knees weak with the flow of his tender caress. Finding herself, that was it. She did not know what this entailed. After that she could look at a man without falling or seeking shelter in his eyes, then she could be with him without burning like a dry petal, the way she was burning because a man loved her and she felt caught in a storm and could simply drown, though, indeed, she loved him back. She wanted other conditions for missing his presence. It was about loving her own eyebrows before he had passed his fingers over them and showed that she had a smile that was tucked down on the edges, before he said she creased her eyebrows when she laughed, before he offered her the smoothness of her arms

⁷⁰ Teoksen rakenteen kannalta on huomionarvoista se, että Phephelaphi tulee kertomukseen mukaan miehen fokalisaation kautta; hän ikään kuin jo valmiiksi "syntyy" miehen katseen alla. Näin koko "oman syntymän" etsintä on tuohon tuomittu ajatus alusta alkaen.

like a gift and gave her the straight lean hips she already owned, and made them hers. She wanted the time before time, before her legs felt empty and useless without him in them, before all that. (BB: 80-81.)

Miehet lausuvat hänelle ihailevia sanoja, vertailevat häntä Limpopo-joen vesikukkaan (Phephelaphi ei ole nähnyt jokea kukasta puhumattakaan), ja hänen nauruaan kyyhkysen siipien ääneen. Phephelaphi taas haluaa itse poimia sen kukan, joka hän on:

And if she was a flower and all the water dried and he did not water her garden, what then, since she knew nothing about any of it, not even what kind of flower she was, but only some kind of water plant a stranger told her about after his own long journey through some twin hills somewhere in the distance she had not yet travelled. This was dry land, she knew that. She had to find what she could here, from within her own land, from her body. (Ibid.:81.)

Onko naisen unohdettava, että hän on ollut kukka jo ennen miehen omaksi kukaksi tulemista, kysyy Irigaray, ja muistuttaa, että naisen kukalla on omatkin juuret, jotka mahdollistavat kukoistamisen. ”Mutta miten nainen voi löytää tiensä takaisin?” (Irigaray 1992, 34, 36.) Phephelaphi ei eläessään ehdi löytää ”tietään takaisin” kaikesta tahdostaan huolimatta. Kuten jo aikaisemmin totesin, hänen onnistuu kietoutua omaan haluunsa ja rakkauteensa vasta tulenlieskoissa, mikä ilmentää naisen itseään varten olemisen kokemuksen ”vääryyttä” tai peräti mahdottomuutta edes kuvitella sitä tapahtuvaksi.

Pohtiessaan naisen ja miehen eettistä suhdetta Luce Irigaray on pohtinut sitä välitilaa, joka mahdollistaa kahden Toisen, toisiinsa palautumattoman osapuolen välisen rakkauden. Tähän välitilaan Irigaray on sijoittanut ihmetyksen (*admiration*)⁷¹ (Irigaray 1984, 20). Vidgis Songe-Møller kuvaa Irigarayn ihmetystä haluna, joka ei pyri tekemään toista omaksi, vaan päinvastoin, sallii toisen olla itsensä ja vapaa (Songe-Møller 1997, 30). Tällaista ihmetystä ja ihailua on havaittavissa Phephelaphin ja Fumbathan ensikohtaamisessa aivan pienen hetken ajan: ”Phephelaphi was unaware of the manner in which she had, by her presence, transformed him. They were strangers.” (BB:26.) Heti seuraavassa lauseessa ihmettely kumoutuu, ja tilalle tulee tuttuuden tunne: ”They had already met.” Ihmetys palaa kuitenkin vielä hetkeksi, kun Phephelaphi nousee miehen eteen joesta: ”She rose out of the water like the sun and he looked at her in total surprise” (ibid.: 27). Irigaray toteaaakin, että eettisessä rakkaudessa ensikohtaamisen ihmettely jäisi voimaan eron todisteena (Irigaray 1984, 20). Virpi Lehtisen mukaan Toisen rakkaus on toisen rakastamista sellaisena kuin tämä on itsessään ja itselleen, eli liikkeenä ja tulemisena. Toisen merkitys siis rakentuu avoimena, ja ihmettelyn avulla otetaan etäisyyttä omiin haluihin, toiveisiin, ja arvoihin. Eettinen rakkaus on oman ja itselle sopivan rajan ylitystä. (Lehtinen 2001, 176–7.)

⁷¹ Ranskankielinen sana ilmaisee sekä ihmettelyä että ihailua.

Fumbathan ja Phephelaphin tapauksessa ihmetys muuttuu lähes välittömästi toisenlaiseksi haluksi, jonka perimmäinen motiivi on toisen omistaminen ja Saman Toisen rakkaus, ja joka näin vie pohjan varsinaiselta rakkaudelta.

Tullakseen kaipaamukseen subjektiksi Phephelaphin olisi ollut välttämätöntä löytää oma nautintonsa, *jouissancensa*, jonka Gertrude ilmeisesti omalla kohdallaan löysi. Tähän tarkoitukseen hänen oma ruumiinsa olisi ollut mahdollisuus, tai lupaus, siinä missä sairaanhoitajaksi tulemista ajatellen naisruumis on lähinnä uhka ja mahdollinen este tavoitteiden saavuttamiselle. Phephelaphi ei itse hapuilevissa unelmissaan aina osaa nähdä ruumistaan mahdollisuutena. Deliwen havainnot kertovat toisenlaisesta näkökulmasta ja mahdollisuuksista:

Phephelaphi did not possess a single blemish and no other woman would find one no matter how hard she searched, and if she did, then she would certainly have had to place it there in malice.

[...] a woman whose body was all promise, breasts firm and rounded, a voice so soothing soft no other woman could exceed its charm and no men ignore its plea. (BB: 63.)

Itsen rakastaminen on siis välttämätöntä naisen subjektiksi tulemiseen, sekä eettiseen rakkauteen. Phephelaphin hahmossa tiivistyy itsen rakastamisen unelma, joka on ehkä vieläkin saavuttamattomampi kuin toive liikkeestä eteenpäin. Naisen ei ole soveliasta olla paikka vain itseään varten. Tämän Phephelaphikin on sisäistänyt niin hyvin, ettei osaa edes kuvitella millaista oman ruumiin rakastaminen olisi. Tälle kokemukselle ei ehkä edes ole sanoja.

6. BUTTERFLY BURNINGIN KIELI

6.1 *Butterfly Burningin* kielen erityispiirteitä

Yvonne Veran kieli on lähes kautta koko tuotannon hyvin omanlaistaan ja tunnistettavaa. Samalla tavalla kirjailijan käsittelemät aihepiirit ovat yhtenäisiä; Vera on ainakin tähän asti ollut kiinnostunut kolonisaatiota ja patriarkaattia elävien zimbabwelaisnaisten usein vaiettuista kokemuksista. Näin ollen niin sanottujen muodon ja sisällön yhteys käy selväksi. Martha C. Nussbaum kirjoittaa:

[...] only the style of a certain sort of narrative artist [...] can adequately state certain important truths about the world, embodying them in its shape and setting up in the reader the activities that are appropriate for grasping them (Nussbaum 1990, 6).

Nussbaum korostaa muodon ja tyylin orgaanista yhteyttä, ja hänen mukaansa tyyli itse on lausunto ja ilmaus siitä, mikä on merkityksellistä. Tietynlaiset valinnat toisten vaihtoehtojen edelle ilmaisevat kirjailijan arvoja. (Ibid.: 5,7.) Myös kirjailija Yvonne

Vera toteaa tyylin⁷² olevan erittäin olennaista: "[...] it is the language more than just what is being offered. It's how it is being offered." (Hunter 1998, 85.) Veran tuotannossa tyyllillä on siis sisältöön suuri merkitys. Tämän tähden kielen erityislaadun huomioiminen on siis lähes välttämätöntä kirjailijan teosten tutkimisen yhteydessä. Erittelenkin aluksi Veran *BB*:ssa käyttämiä tyyllillisiä erityispiirteitä, jonka jälkeen seuraavissa luvuissa pohdin mitä tämä aivan omanlaisensa tyyli merkitsee. Tätä pyrin selventämään osoittamalla yhteyksiä Veran postkoloniaalisen feminismin intresseihin, ja toisaalta feminiiniseen kirjoitukseen, *écriture féminine*en. Aluksi kuitenkin kielen ominaispiirteistä.

Ehkä kaikista havaittavin Veran kielen tyylipiirteistä on sen lyyrisyys. Vera murtaa proosan ja lyriikan rajaa käyttämällä kertomuksessaan kieltä ja keinoja, jotka perinteisesti ovat kuuluneet lähinnä runouden piiriin. Tekstissä törmää jatkuvasti alku-, loppu- tai sisäsointuihin, jotka luovat rytmiä. Tässä vain muutamia esimerkkejä:

- "[...] a man falls free from the tree [...]" (*BB*: 13);
- "[...] tiny thumb and forefinger till all the ink [...]" (ibid.:16);
- "The drivers threaten the children [...]"(ibid.: 17);
- "[...] they spread the slippery sweat [...]" (ibid.: 49);
- "[...]move from room to room [...]" (ibid.: 54);
- "[...] swings forward and throws a heavy load [...]" (ibid.: 68);
- "[...] dried sweet reed [...]"(ibid.: 92);
- "[...] like quills in this slim and lit [...]" (ibid.: 114);
- "[...] that night he dreams of a lake of light [...]" (ibid.: 131).

Sointujen lisäksi rytmiä luo yksittäisten sanojen toisto, jota sitäkin ilmenee *BB*:ssa erittäin runsaasti. Tästä yksi toistoa hyvin kuvaava esimerkki:

In the distance, a *large tank*. So *large* that the children along Sidojiwe E2 could all drown in it at once. The *tank* is full of *oil*. It must be filled with *rainbows* too. *Oil* and *rainbows*. The water in the ditch, and the *oil*, emanate from it.

The older children walk as far as the border which encloses the factory and touch the barbed fence. They place their fingers within the diamond mesh and gaze at the *men working underneath the large tank* which is raised from the ground. *The men are under the tank*.

Then they *vanish*. They *vanish* in a cloud of violent and impeccable *flame*.

Sidojiwe E2 sees the fire blaze the sky as the *oil tank* bursts at the factory site and the *men working underneath* are swallowed in the blistering *flames*. (*BB*: 20-1.) [kursiivi minun.]

Esimerkistä ilmenee hyvin Veran kielen yksinkertaisuus, sekä tapa toistaa samaa sanaa tai ilmausta sen sijaan, että käyttäisi vaihtelevanlaisia synonyymejä ja ilmaisuja. Toistetut sanat voimistuvat, tulevat lähelle. Seuraavassa toistettu "*blanket*" kontaktissa

⁷² Leech ja Short määrittelevät tyylin tavaksi, jolla kieltä käytetään. Tyyli voi olla transparentti tai opaakki; transparentilla tyyllillä kirjoitettu teksti on heidän mukaansa mahdollista sanoa toisin sisällön suuremmin kärsimättä, kun taas opaakissa tekstissä tyyli ja sisältö eivät ole samalla tavalla erotettavissa. (Leech & Short 1981, 38-9.) Veran tyyli on ehdottomasti opaakki.

Phephelaphin ruumiiseen tulee jopa iljettävällä tavalla fyysiseksi. Läheisyyteen liittyvät sanat vielä korostavat vaikutelmaa:

She slid downward into the center of the bed and raised the coarse gray *blanket* over her breasts. She held the *blanket against* her chin. She held the *blanket* with both hands *against* her face. It had a bold red seam along the edges. Her elbows pushed and scraped *against* the *blanket*. She brought her knees forward, *against* the *blanket*, and this increased her warmth. [...] She brought the *blanket closer to her face* and *over her mouth*. She could smell the rough fabric and held it even *closer to her face*. The touch and the smell of the material repelled her. She brought the *blanket closer*. Her eyelids closing *Nearer*. She tightened her grip over the edge of the *blanket*. (BB: 106-7.)

Teoksessa on paljon toistoa myös laajemmalla tasolla. Jotkin teemat ja sanat toistuvat kautta teoksen; tällaisia ”taikasanoja” ovat muun muassa turvapaikkaan liittyvät sanat *shelter* ja *refuge*. Myös elementit vesi, maa, ilma ja tuli toistuvat lähes jatkuvasti laajentuen jopa kirjailijan koko tuotannon alueelle.

Yhtä sanaa painotetaan toisaalta myös eristämällä se kokonaan muista: ”Night.”; ”A rope.”; ”The music.”; ”Looking.”; ”Eggshells.” (sivut 11, 13, 37, 39 ja 84.) Tällaiset yksinäiset sanat saavat aivan erityisen painon, jopa fyysisyyden. Yksi sana voi saada jopa kokonaan oman kappaleensa; ”This” sivulla 124 on ainoa sana rivillään. Toisinaan lausutaan pelkästään jonkun henkilöhahmon nimi, kuten sivulla 67 ”Emelda” tai sivulla 117 ”Phephelaphi”. Jo näistä edellä mainituista piirteistä voi päätellä, etteivät Veran lauseet tottele totunnaista syntaksia. Lauseita hajotetaan pieniin osiin, tai vastaavasti niistä tulee loputtoman pitkiä ryöppyjä. Lähes sivun pituiset lauseet eivät ole harvinaisia.

Kielen poeettisuutta kuvaa sen voimakas metaforisuus, joka ilmenee selvimmin ehkä juuri elementtien (maa, ilma, tuli ja vesi) käytössä. Merkitykset ovat usein liukuvia ja asiayhteydestä riippuvaisia (Shaw 2002a, 26), ja Vera itse kommentoi monimerkityksisyyttä seuraavasti:

Voiding certain vocabularies forces me to find more suggestive language, or a more rhythmic, more lyrical tone, rather than simply a word solving my problem. I try not to use one word that condenses the entire thing because it then limits all the nuances and subtleties of the moment or the thing, and those really are what I’m looking for, those intangibles. (Hunter, 1998, 84.)

Muchemwa tiivistää Veran kielen poeettisuuden seuraavasti:

Some of the captivating aspects of the lyrical method are the seductive rhythms of the prose, the apparent simplicity of the language, the repetition of syntactic patterns and motifs, the orality that is embedded in the narrative, and the use of surrealistic images (Muchemwa 2002, 5).

Tähän mennessä olen huomionnut kaikki BB:ssa ilmenevät lyyriset keinot lukuunottamatta suullisuutta. Toisto, yksinkertainen kieli, rytmi, ja toisaalta monisanaisuus liittyvät osaltaan myös suulliseen perinteeseen (Ong 1982, 34). Myös merkitysten liikkuvuus ja elävyys kuuluu sekin suulliseen perinteeseen; sanat saavat

merkityksensä lausuntatilanteessa (ibid.: 47). Muchemwa kirjoittaa Veran tyylistä hyödyntää suullista perinnettä juuri lausuntatilanteessa:

The narrators and characters do not communicate and negotiate meanings with other characters and the reader: they offer words as in a ritual. This accounts for the sparse use of dialogue in Vera's fiction. Monologue essentially communicates private meanings. (Muchemwa 2002, 9.)

Vera paljastaa itsekin avoimesti kiinnostuksensa suullista perintöä kohtaan puhuessaan omasta isoäidistään tarinankertojana, jonka kerronta lumooa yleisönsä. Kertojana isoäiti on Yvonne Veran esikuva tarinan ja kielen elävyyden suhteen: ”I must be able to taste the words on my tongue. I can't write passively.” (Bryce 2002, 224.) Suullisen perinnön hyödyntäminen mahdollistaa läsnäolon vaikutelman, sillä puheella on aina lausujansa, jonka on oltava paikalla. Ong ilmaisee asian näin: ”Spoken words are always modifications of a total, existing situation, which always engages the body” (Ong 1982, 67). Suullisuuteen liittyy ruumiillisuus, sillä puhuttu sana tulee ihmisen ruumiin sisältä. Veran fiktiossa sanasta tulee lihaa, sillä sana ilmentää lausujan läsnäoloa (Muchemwa 2002, 8). *BB*:ssa minäkertojia ei ole lukuunottamatta yhtä ainoaa lukua, jossa Phephelaphi saa äänen ennen itsemurhaansa. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö *BB*:ssakin vallitsisi jatkuva läsnäolon tunnelma. Läsnäolon tuntua luo kertojan empaattinen asenne henkilöhahmoja kohtaan. Ongin mukaan oraalisisessa perinteessä kertojan asenne tarinaansa ja sen hahmoihin on myös empaattinen ja osallistuva objektiivisen etäisyyden sijaan (Ong 1982, 45). Veran kertoja ilmoittaa osallistumisensa avoimesti puhuessaan kaupungin ihmisten tappeluista ja paoista ja ”siitä sun tästä”: ”We do it together” (*BB*: 7). Kertojan empaattinen asenne ilmenee myös siinä, ettei tämä mitenkään psykologisoi, kommentoi tai arvota hahmojen tekemisiä tai sanomisia. Tämä ei silti merkitse objektiivisen vetäytyvää tarkkailijan asennetta, sillä kertoja näkee asiat monesta näkökulmasta. Yksi asia voi olla yhtä aikaa kauhistuttava tai arkinen, kuin kauniskin. Objektiivinen ja osaa ottamaton kertoja tuskin voisi nähdä kauneutta ja vapautumista esimerkiksi raa'assa abortissa, jonka Phephelaphi itselleen suorittaa. Puhumattakaan liekeissä kärventyvistä ihmisruumiista. Empaattinen kertoja huomioi asiat myös kokijoiden näkökulmasta. Kirjailija itse toteaa:

For instance, in *Butterfly Burning* [...], when the woman is having an abortion in the forest, I want you to be *there*, I don't want you to hear about it, I want you to be a witness, which means taking part in what is happening each moment, as it happens. But I want to do it without crudity, with a certain elegance, so you feel you can still endure it and see beauty in it. And this beauty can only be in the language, I don't see where else it can lie. That's where language becomes important. (Bryce 2002, 222-3.)

Kielen aikaansaama kauneus suhteessa järkyttäviin tapahtumiin on erittäin olennainen elementti Veran tuotannossa *Butterfly Burning* mukaan lukien. Vera kertoo kirjottamismotiivinsa pohjautuvan juuri kauneuden etsintään:

I would not write if I weren't in search of beauty, if I was doing it only to advance a cause. I care deeply about my subjects, but I want to be consumed by figures of beauty, by story and character. It must be about perfection. (Bryce 2002, 224.)

Butterfly Burningia ajatellen Vera lisää: "Even if the story is tragic, I hope I wrote a novel that shows some joy and some love and some togetherness and celebration" (Bryce 2002, 224). Attreen mukaan Veran tyyli yhdistää kaunis kieli tapahtumien raakuuteen myötäilee proosan ja runouden eroa: "[...] poetry representing the private language of beauty and emotion, matched with the harsher social reality of prose" (Attree 2002, 64).

Butterfly Burningin kertoja on osanottonsa ja empaattisuutensa ohella kiinnostava siksi, että hänellä tuntuu olevan samalla laajempi nationalistinen, feministinen ja historiallinen perspektiivi (Muchemwa 2002, 7). Kertojan kieltä ei voi erottaa vaihtuvien fokalisoijien kielestä; kaikki lausutaan kokijasta riippumatta samalla tyyllillä.

Butterfly Burningin kielen erityisyys saa uuden ulottuvuuden, kun Vera tuo taustalle jatkuvasti soivan kwela-musiikin. Jos kwelaa luonnehditaan parantavaksi, pätee sama myös teoksen kieleen. Attree pitääkin musiikin kuvauksia metafiktiona; sekä romaanin kieli että kwela määrittyvät samoin ominaisuuksin (Attree 2002, 73). Kwelan vaikutus näkyy teoksessa muutenkin, toteaa Attree: "The presence of the rhythms of kwela punctuates the narrative of *Butterfly Burning* [...]" (Attree 2002, 71)⁷³. Olkoon kyse sitten kwelan rytmeistä tai ei, on *Butterfly Burningissa* mielestäni joka tapauksessa havaittavissa jonkinlaista musiikkia rakenteenkin tasolla. Ajattelenkin teosta sekä ylistyslauluna että eräänlaisena itkuvirtenä naisruumiin kauneudelle ja sen elämisen ongelmallisuudelle. *Butterfly Burning* on ennen kaikkea päähenkilönsä, Phephelaphin laulu. Alussa Phephelaphia ei vielä ole esitelty lukijalle; metaforisesti musiikki soi tällöin vielä vaimeana. Vähitellen Phephelaphi tulee mukaan tarinaan, ja kiinnostavaa kyllä, juuri miehen fokalisaation myötä, kunnes loppua kohti hänen kaipuunsa kasvaessa "musiikki" alkaa soida entistä kiihkeämmin Phephelaphin rytmiin. Itsemurhapäätökseen johtavassa luvussa Phephelaphi saa kertojan äänen; on kuin tytön

⁷³ Attree toteaa, että musiikin merkitystä *Butterfly Burningissa* ei ole kokonaan selvitetty (Attree 2002, 71). On hieman epäselvää, laskeeko Attree itsensä mukaan tähän tutkijajoukkoon, sillä vaikka hän musiikkia artikkelissaan kiitettävästi käsittelee, ei hän esimerkiksi valota sitä, miten kwela mahdollisesti näkyisi teoksen kerronnallisessa rakenteessa. Itsekään en asiaa voi tämän tutkimuksen puitteissa tarkastella.

ääni toimisi lauluosuutena. Loppukohtauksessa kuitenkin vuorottelevat *sekä* Fumbathan *että* Phephelaphin fokalisaatiot; kuolema ei siis aivan täydellisesti olekaan Phephelaphin ”oma hetki”. Teos ja musiikki päättyvät Phephelaphin kuolemaan eli hänen oman laulunsa loppuun: ”[...] she will eventually rise into her own song” (*BB*: 150). Aikaisemmin (luku 4.1) pohdin jo sitä, onko Phephelaphin ”astonishing melody” kwelaa, ja pidin mahdollisena, että ei. Jos siis *Butterfly Burning* on ennen kaikkea Phephelaphin laulu, ei rakenteen ”musiikki” välttämättä sekään ole kwelan rytmiä.

Teoksen kieleen liittyen haluan vielä korostaa yhtä seikkaa. Tarkoitan Veran valintaa kirjoittaa englanninkielellä, eikä esimerkiksi ndebelen- tai shonankielellä. Entisten siirtomaiden kirjailijoiden on usein tehtävä valinta eurooppalaisen tai paikallisen kielen välillä. Postkoloniaalisen kirjallisuuden teoreetikkojen kesken on hyvinkin erilaisia mielipiteitä siitä, mikä kieli kirjailijan tulisi valita. Korostetaan omien kielten kehittämisen tärkeyttä ja englannin torjumista kolonialismin vastustamisena (Ngugi 1986); toisaalta uskotaan yhden eurooppalaisen kielen hyödyllisyyteen unohtamatta kuitenkaan paikallisten kielten kehittämistä (Irele 1981); toisinaan nähdään afrikkalaisiin oloihin mukautetun eurooppalaisen kielen rooli tärkeänä Afrikan kansojen yhdistämiseksi (Achebe 1994). Vera itse kommentoi suhdettaan englanninkieleen seuraavasti:

My relationship to English is similar to my relationship to Shona and Ndebele, only it's a more flexible language than either. You can do a lot of harmonious damage to the language. It can capture a lot of expressions that belong to another culture, more than Shona can. [...] English just has more ability to capture things. It adapts to different places – India, Africa – and if we have a struggle with it, it is only political. As individuals, we carry a lot of this big history the historians write about, but in a language which is not familiar to everybody. In fact, it's individual languages. What I try to do is to show this. (Bryce 2002, 223.)

Vera ei siis näyttäisi suhtautuvan englanninkielen käyttämiseensä mitenkään ongelmallisesti tai poliittisesti; englantia taipuu parhaiten kuvaamaan erilaisia kokemuksia. Englannin tai afrikkalaisen kielen valintaa huomattavasti olennaisempi kysymys hänen tuotannolleen ovat yksilöiden (Veran tapauksessa usein zimbabwelaisten naisten) kokemukset ja niiden ilmaisemiseen tarvittava erilainen kieli, tai pikemminkin sanomisen tapa. Joissain tapauksissa Vera kiinnittää kuitenkin huomiota myös englannin ja afrikkalaisen kielen eroihin: *Butterfly Burning*issa on joitain sanoja, joita ei ole käännetty englanniksi. Näitä ovat muun muassa *kwela*, *shebeen* ja *skokiaan*. Englanti ei siis kaikesta huolimatta kykene taipumaan aivan joka asiaan. Sama ilmenee myös henkilöhahmojen nimien ndebelenkielisistä merkityksistä, joilla Vera varsin nerokkaasti leikkii. *Butterfly Burning*issa on kuitenkin myös länsimaisia nimiä; esimerkiksi Gertrude ja Emelda. Lisäksi eräässä kohtaa Zandile

hyräilee laulua, jonka sanoissa kysellään afrikkalaista nimeä kantavien nuorten perään, ja jossa todetaan, että kaupungissa on ihan tarpeeksi nuoria, joilla on eurooppalaisperäinen nimi:

[...] there are now enough girls in Makokoba, with names like Dinah...Melody...Martha...Eukaria...Memory...Bella...Jane and Julie...

What happened to Gugulethu.... to Ntombenhle... to Zanele...to Ntombiyethemba...Nkosinomusa...Thandolwenkosi...Nkazana and Bathabile.... [...] (BB: 92.)

Seuraavassa luvussa 6.2 siirrynkkin tarkastelemaan *Butterfly Burningin* kielen tyypillisiä piirteitä suhteessa kirjailijan postkoloniaalis-feministisiin ideoihin, ja vielä tuonnempana pohdin *écriture fémininen* mahdollisuutta teoksen kielessä.

6.2 Tyylin suhde postkoloniaalis-feministiseen sisältöön

Aloitan selventämällä, mitä postkolonialismi merkitsee ensinnäkin suhteessa kirjallisuuteen, ja toiseksi mitä itse sillä tämän luvun yhteydessä tarkoitan. Helen Tiffin kirjoittaa, että postkolonialismilla on kirjallisuudessa kaksi merkitystä:

The first archive here constructs it as writing [...] grounded in those societies whose subjectivity has been constituted in part by the subordinating power of European colonialism – that is, as writing from countries or regions which were formerly colonies of Europe. The second archive of post-colonialism is intimately related to the first, though not co-extensive with it. Here the post-colonial is conceived of as a set of discursive practices prominent among which is *resistance* to colonialism, colonialist ideologies, and their contemporary forms and subjectificatory legacies. The nature and function of this resistance form a central problematic of the discourse. (Tiffin 1991, xii.)

Koska itse olen tässä kiinnostunut juuri kielestä ja Veran tyylin kolonialismin vastaisesta funktiosta, viittaan termillä ”postkoloniaalinen” Tiffinin jälkimmäiseen määritelmään. Korostan vielä aluksi, että Veran tuotanto tarkastelee kolonisaation kokemuksia sukupuolieron huomioiden. Tällöin naisten kokemusten erityisyys saa etuaseman. Näin ollen ei olekaan soveliaista puhua Veran kohdalla vain postkolonialismista, vaan myös siihen liittyvästä feminismistä.

Yvonne Veran proosa ja lyriikkaa sekoittava tyyli on nähty länsimaisessa kirjallisuudessa usein vallitsevan runouden ja proosan dikotomian ylittämisenä (esim. Attree 2002, 70). Tämä on mahdollista, mutta toisaalta tämän ominaisuuden Veran tyyliässä voi määritellä myös postmoderniksi, kuten Muchemwa tekee:

Yvonne Vera writes, using post-modernist techniques, without reference to any identifiable literary tradition. [...] The style can be described as an amalgam of a ‘lyrical method’, post-modern narrative techniques, and reconstructed orature. (Muchemwa 2002, 3.)

Taustalla voi epäilemättä olla ajatus myös perinteisten länsimaisten jaotteluiden hylkäämisessä, mutta on oikeutettua hyväksyä myös Muchemwan tulkinta.

Toisen perinteisen jaottelun purkamisessa on jo selvästikin kyse länsimaisten kategorioiden torjunnasta. Kyse on kirjallisen ja suullisen yhdistämisestä. Edellisessä luvussa toin esille Veran kielen suulliseen kulttuuriin viittaavat ominaisuudet. Perinteisissä dikotomioissa kirjallinen edustaa länsimaita ja suullinen ”alkukantaisia” yhteisöjä esimerkiksi Afrikassa. Oppositioparien arvotusta ei liene vaikea arvata; arvotus ilmenee selvästi vielä suhteellisen tuoreissakin suullista ja kirjallista käsittelevissä teoksissa. Esimerkiksi Walter J. Ong pitää suullista perinnettä jo täysin menneeseen kuuluvana ja vähempiarvoisena kirjalliseen kulttuuriin verrattuna (ks. Ong 1982). Vera hyödyntää suullisen kulttuurin elementtejä ja yhdistää ne kirjalliseen erottamattomalla tavalla. Samuelson kirjoittaa:

The postcolonial writing is one that will harness the best features of both orality and literacy, one in which orality and literacy are no longer separate phenomena but blend into each other. Vera is careful not to allow us to separate them. [...] Tempting though it may be, we are not encouraged to map a simple polarity of orality/pre-colonial versus literate/colonial [...] (Samuelson 2002, 23-4.)

Suullisuuden korostamisessa on postkoloniaalisuuden lisäksi myös feministisiä tarkoituspäriä. Vera nostaa esille oman isoäitinsä merkityksen tarinankertojana, ja kirjailijan tyyli perinteenjatkajana toimii näin kunnianosoituksena isoäidille. Muchemwa selvittää suullisuuden merkitystä huomauttamalla alkuperäiskulttuurin patriarkaalisuudesta ja Veran tavasta luoda tämän perinteen tilalle uudenlainen suullisuus:

The phonocentrism of the language of the narrators and characters in her fiction is an attempt to recover the repressed voice of women in Zimbabwean culture. Zimbabwean orature, traditional and modern, as pointed out by H. Chimhundu (1995) is patriarchal. The language is sexist and women are denied the power of agency; they are perceived as passive recipients of men's actions. It is a tradition that for the purposes of Vera's reconceptualization of language, presence and voice are not ideologically innocent and the adaptation of such a tradition would be inimical to feminist discourse. It is not surprising then that when there are no innocent site for the feminist constructions of language, voice and presence Vera chooses to create an alternative tradition of orature. (Muchemwa 2002, 5.)

Veran tapa korostaa suullisuutta näyttäytyy näin ollen haluna antaa ääni Zimbabwen historian hiljaisille ja hiljennetyille naisille. Feministiteoreetikot ovat olleet montaa mieltä alistetun äänen löytämisestä. Ehkä tunnetuin ja pessimistisin näistä on postkoloniaalisesti suuntautunut feministiteoreetikko Gayatri Spivak, joka tunnetussa, asiaa käsittelevässä artikkelissaan *Can the Subaltern Speak?* tyrmää ajatuksen alistetun äänen tavoittamisesta. Spivakin mukaan alistetun ääntä ei voi löytää, sillä ei ole olemassa tilaa, josta alistettu voisi puhua. Kolonialismi ja patriarkaatti yhdessä ovat

vaientaneet kolonisoidun naissubjektin niin, ettei tämä enää voi saada ääntään kuuluviin. Toisaalta juuri siksi, etteivät alistetut voi saada autenttista ääntään kuuluviin, on Spivakin mukaan postkoloniaalisten intellektuellien tehtävä esittää heidät. (Spivak 1988, 217-313.) Spivakia myötäillen Yvonne Vera siis ainakin esittäisi zimbabwelaisten naisten ääniä, vaikkei niitä autenttisina voidakaan kuulla. Myös bell hooks korostaa äänen antamisen tärkeyttä. Hänen mukaansa kaunokirjallisuuden alueella ne, jotka ymmärtävät äänen merkityksen vastarinnan ja kapinan eleenä pyrkivät erityisellä innolla antamaan äänen alistetuille. (hooks 1989, 10-8.) hooks jatkaa, että kieli on taistelun paikka, ja että alistettujen (tai alistettujen puolesta puhuvien) tärkein tehtävä on luoda uusi kieli, vastapuhe ja vapauttava ääni (ibid.: 28-9). Toisaalla hooks puhuu tilasta, josta voi nousta alistajaa vastaan. Lisäksi hän toteaa, että kieli, jolla sanotaan *ei*, voi muistuttaa alistajan kieltä. Se on kuitenkin käynyt läpi muutoksen. (hooks 1990, 150.) Yhdeksi avainsanaksi kohoaa jälleen kerran *tila*. Samuelson lainaa Veran väitöskirjaa: ”Vera’s search is for a specific postcolonial writing that will retain the features of pre-colonial orality that the mats connote while simultaneously managing to ‘offer [African women] a moment of intervention’ (Vera 1999, 3). For, as Vera argues:

If speaking is still difficult to negotiate, then writing has created a free space for most women – much freer than speech. There is less interruption... The book is bound, circulated, read. It retains its autonomy much more than a woman is allowed in the oral situation. (Ibid.) [Samuelson 2002, 23.]

Vera kirjottaa hiljaisuutta vastaan, kuten hän sen itsekin toteaa: “I am against silence [...] The books I write try to undo posture African woman have endured over so many decades.” (Soros 2002.) Lashgari pohtii myös hiljaisuutta ja sitä, miten toisinaan vaaditaan “väkivaltaa” sen rikkomiseen: ”To be heard, countervoices must engage in a kind of aesthetic violence, finding new ways to make us hear” (Lashgari 1995, 12). Veran ominaisen runollisen kielen ja traagisten tapahtumien yhdistämistä *Butterfly Burning*issa voi mitä suurimmassa määrin kutsua esteettiseksi väkivallaksi. Esteettinen väkivalta käsittää tekstejä, jotka kyseenalaistavat etääntymisen, joka johtuu omasta mukavuudenhalusta. Voimakkaimmillaan tällainen teos pakottaa lukijan ottamaan tuskan omaan kehoonsa, jolloin siihen on pakko reagoida:

[...] impels us to in-corporate the pain of the violation, to take it into our own bodies where it can force us to respond. It implicates us, along with its characters and narrative speakers, in the struggle to give voice to the horror and the determination to end it. (Lashgari 1995, 2.)

Veran erikoisuus on kuitenkin siinä, ettei hän halua koskaan käyttää liian brutaalia väkivaltaa ja raakuutta herättämään lukijoita ja antamaan sankarittarilleen äänen. Läsnä on aina myös kauniita ja lohdullisia elementtejä. Tämä ei millään lailla

kuitenkaan hiljennä Veran hahmojen ääntä. Ehkä juuri päinvastoin, raakuuden yhdistäminen kauneuteen antaa äänelle uutta voimaa, jota pelkällä ehkä turruttavalla, ja ainakin tarkoitusperiltään liian ilmeisellä kauheuksien kuvauksella ei kenties voi edes samassa määrin saavuttaa.

Suullisuuden ja äänen myötä syntyy myös läsnäolon vaikutelma, johon jo edellisessä luvussa viittasin. *Butterfly Burning*issa osallistuva, empaattinen kertojan ääni korvaa minäkertojat, joita teoksessa ei siis yhtä Phephelaphille omistettua lukua käsittämättä ole. Ainoa läsnä oleva ääni onkin kertojan ääni, joka säilyy samana fokalisoijien muuttuessa. Uudenlaisen suullisen tradition kehittäjänä Vera asettaa kertojansa asemaan, jota naishahmot eivät itse pystyisi saavuttamaan:

The autodiegetic narrators she uses become increasingly alienated, not only from society but also from the community of women. That the experiences of such characters should be representative of the experiences of all other women is not in keeping with the essentialist orality of her fiction. The omniscient third person narrator's interpretative narration insists that this orality is metaphorically representative of all women (Muchemwa 2002, 7).

Suullisuuden myötä syntyvä läsnäolo on kuin ruumiillista. Paikoittain kertojan ääni ja läsnäolo ovat niin voimakkaat, että ne vetävät lukijakin osalliseksi ja todistajaksi, eikä vain jonkin tapahtuman kuulijaksi; siis juuri sitä, mitä kirjailija kielellään toivookin saavuttavansa. Läsnäolon vaikutelma on voimakkaimmillaan juuri aborttikohtauksessa, itsemurhassa ja tanssikohtauksissa, sekä toisaalta Phephelaphin yksinäisissä kaipuun hetkissä. Oman pääasiallisen tutkimuskysymyksen kannalta onkin kiinnostavaa, että ruumiillisuus on *Butterfly Burning*issa olennainen piirre ei vain tematiikan, vaan myös kielen tasolla.

Lähes kaikki tähän asti esittämäni huomiot pätevät pienellä varauksella Yvonne Veran tyyliin kautta koko tuotannon. *Butterfly Burning*issa on kuitenkin myös aivan omanlaisiaan piirteitä. Attree jopa esittää, että kyseissä teoksessa Veran estetiikka suorastaan loistaa (Attree 2002, 65). Oman leimansa romaaniin tuo kwela-musiikki. Kwela voi hyvin pitää Yvonne Veran kielen metafiktiona. Siinä missä kaunis, runollinen kieli parantaa järkyttävien tapahtumien haavoja, hoitavat teoksen henkilöahmot nöyryytystään ja purkautumatonta energiaansa musiikkiin. Kwela pitää sisällään ambivalenttisuutta; se on sekä vastustamista että antautumista. Ehkä samaa voisi sanoa kielestäkin, joka kauneudellaan vastustaa teoksen tapahtumien todellisuutta. Toisaalta kieltä voisi aivan yhtä hyvin syyttää todellisuuden estetisoinnista. Attree toteaa kielen ja kwelan yhtäläisyyksistä seuraavaa:

The music is a creative device that exposes the innate role of language in the authorial quest for healing, resistance and freedom. The musician is limited by notes, the writer by words, but syncopation resists the regular beat, varying rhythms with unexpected interventions that disrupt a consistent monotonous rhythm. (Attree 2002, 73.)

Tässä valossa kertojan jo varhaisessa vaiheessa lausuma toteama “If not freedom then rhythm” (*BB*: 8) toimii ikään kuin koko teoksen kielen symbolina. Kiehellä on rajansa, mutta muokkaamalla sitä mieleisekseen kirjailijan on mahdollista antaa ääni kokemuksille, joita jollain toisenlaisella tyyllillä ei voi samalla tavalla ilmaista. Tyylin merkitystä jonkin tärkeän asian ilmaisemisessa ei voi liiaksi korostaa (Nussbaum 1990, 1-8). Erityisesti postkolonialististen kirjailijoiden kohdalla kielen muokkaaminen on tärkeää, sillä mikäli kieli nähdään vallan välineenä, on postkoloniaalisen kirjoittajan tavallaan otettava haltuunsa kolonisoijan kieli, ja siirtää se omaan ympäristöönsä ja kokemukseensa sopivaksi: ”Appropriation and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege” (Ashcroft, Griffith & Tiffin 1989, 38).

Tarkastelen vielä lopuksi Veran tapaa jättää joitakin sanoja kääntämättä, ja toisaalta sitä, miten englanninkielisiin nimiin suhtaudutaan. Kääntämättä jättäminen on postkoloniaalisessa kirjallisuudessa varsin yleinen käytäntö. Kääntämättömien sanojen ilmenemisen tekstissä on nähty symboloivan sitä kulttuuria, jota ne edustavat (Ashcroft, Griffith & Tiffin 1989, 52). Tällöin esimerkiksi sana *shebeen* olisi zimbabwelaisen 1940-luvun mustan slummikulttuurin edustaja muutoin englanninkielisessä tekstissä. Tämä on kuitenkin varsin essentialistinen käsitys kielestä; kieli olisi tällaisessa tapauksessa vangittuna alkuperään, eikä sitä voisi ottaa haltuun ja ”vapauttaa”, eli käyttää omiin tarkoituksiinsa. Sen sijaan kääntämättömät sanat merkitsevät tiettyä kulttuurista kokemusta, jota ne eivät kuitenkaan voi toivoa tuottavansa uudelleen, mutta jonka ero vahvistuu uudessa yhteydessä. (Ibid.: 53.)

Suurin osa *Butterfly Burningin* henkilöahmojen nimistä on afrikkalaista alkuperää. Eurooppalaista perua tärkeimpien henkilöiden nimistä on vain Gertrude ja Emelda. Jopa Zandilella, joka muuten elää länsimaistunutta kaupunkikulttuuria erittäin täysvaltaisesti, on afrikkalaista alkuperää oleva nimi, eikä hänen mainita koskaan sitä muuttaneen. Gertrude on Zandileen ja moniin muihin kaupungin naisiin verrattuna vähemmän länsimaistunut, mutta silti hänellä on eurooppalainen nimi. Tällä tavalla kirjailija osoittaa, ettei jaottelu afrikkalaiseen ja länsimaiseen, alkuperäiseen ja koloniaaliseen tässäkin suhteessa ole aivan selvärajainen, saati sitten tarpeellinen.

6.3 *Butterfly Burningin* kieli *écriture féminine*nä

Tässä luvussa pohdin *Butterfly Burningin* kieltä suhteessa ranskalaisen feministiteoreetikon, Hélène Cixous'n kehittelemään feminiiniseen kirjoitukseen, *écriture féminine*en. Jo tässä vaiheessa on myönnettävä, että feminiinisen kirjoituksen teorian avoimuuden, tai jopa sen puuttumisen tähden en varmaankaan voi antaa selvää vastausta, onko Yvonne Veran kieli feminiinistä kirjoitusta vai ei. Sen sijaan pohdinkin, miltä osin se *voisi mahdollisesti* sitä olla.⁷⁴

Heti aluksi lienee oleellista selvittää aikaisemmin käyttämäni termin ”feministinen” ero ”feminiiniseen”, joka ilmenee feminiinisen kirjoituksen ranskankielisessä kirjoitusasussa. *Feministinen* määrittelee Veran tuotantoa, kuten jo totesin; *feminiinisen* mahdollisuutta tarkastelen tässä nimenomaisessa luvussa. Sanoilla on siis eroa, ja Toril Moi muotoilee eron seuraavalla tavalla:

[...] *feminist*, writing which takes a discernible anti-patriarchal and anti-sexist position; [...] *feminine*, writing which seems to be marginalized (repressed, silenced) by the ruling social/linguistic order. This latter does not [...] entail any specific *political* position (no clear-cut feminism), although it does not exclude it either. (Moi 1997, 220.)

Mary Eagleton esittää Irigaray'hin vedoten, että feminismi voisi olla feminiinisen politiikan edeltäjä (Eagleton 1996, 185). Feminiinistä on vaikea määrittellä, sillä se on tukahdutettu fallosentrisessä kulttuurissa. *Ecriture féminine* on kieltä, jossa alistettu feminiininen ilmenee.

Ecriture féminine on Hélène Cixous'n termi vaihtoehtoiselle tekstuaaliselle, poliittiselle ja eettiselle ekonomialle (Shiach 1991, 3). Feminiinisestä kirjoituksesta ei kuitenkaan voi puhua teoriana sanan perinteisessä mielessä, sillä Cixous ei itsekään suoranaisesti selitä tai teoretisoi sitä. Kirjoittajan omien tekstien tai tämän tekemien tekstianalyysien avulla on kuitenkin mahdollista koskettaa jotakin siitä, mitä feminiininen kirjoitus voisi olla. (Korsisaari 1997, 76.) Cixous toteaa itsekin, että

⁷⁴ *Ecriture Féminine* liian kaavamaisesta soveltamisesta on syytetty esimerkiksi Sinikka Tuohimaata, joka teoksessaan *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa* (1994) tulkitsee ongelmallisesti sekä itse feminiinistä kirjoitusta että analyysin kohteena olevaa kaunokirjallisuutta. Kososen ja Kylmäsen mukaan Tuohimaan metodi on mekaaninen, ja jo siksi ristiriidassa feminiinisen kirjoittamisen radikaalin ajatuksen kanssa. Kirjoittajat nostavat esille Heidi Liehun teoreetikkona, joka on onnistunut ilmentämään kirjoitustyyliään feminiinisen kirjoituksen luonnetta. (Kosonen & Kylmänen 1994, 240). Omankin yritykseni pohtia Yvonne Veran kielen feminiinisyyttä voisi siis asettaa kyseenalaiseksi, kun tutkielmani on muodoltaan näinkin perinteinen, tavallaan ratkaisuun pyrkivä. Toisaalta Kosonen & Kylmänen jatkavat: ”Emme halua sanoa, että runomuoto olisi ainoa oikea tapa lähestyä näitä radikaaleja sukupuolieron teoreetikkoja. Pikemminkin olemme kuuluttamassa kirjallisuudentutkimuksen teoreettista (itse)kriittisyyttä.” (Ibid.: 240.)

vaikka feminiinistä kieltä on mahdotonta määritellä, se ei tarkoita sitä, ettei sitä olisi (Cixous 1981a, 253). Määrittelemättömyys kuuluu oleellisena osana feminiiniseen kirjoitukseen. Cixous ei tahdo määritellä feminiinistä kirjoitusta, sillä hän haluaa välttää sen asettamisen binaarioppositioon symbolisen järjestyksen kanssa (Morris 1997, 151). Itse asiassa Cixous'lle koko termi ”feminiininen” on vastenmielinen juuri samasta syystä; Cixous ei hyväksy polarisointia (Tuohimaa 1994, 5). Cixous onkin tarkastellut länsimaisen ajattelua binaarioppositioiden jatkumona: Vastakohtaparit ovat hänen mukaansa aina sukupuolittuneita sekä hierarkkisia, ja lopulta aina mies/nainen – oppositiopariin palautuvia. Mies/nainen – dikotomiassa miehin ensisijaistetaan ja naisellinen marginaalistetaan. Samalla tavalla kieli on fallostrististä. (Cixous 1981b, 90-3). Sukupuolierossa sallitaan ero ja toiseus vain alistettuna. Cixous pyrkii muuttamaan filosofisen ja politiikan hierarkkisia malleja ensinnäkin dekonstruktiiivisella lukemisella, ja toisaalta tutkimalla toisenlaisen, kumoavan kirjoittamisen mahdollisuutta. (Shiach 1991, 8-9.) Shiach jatkaa: ”The first element of Cixous’s theorization of the practice of feminine writing can be found in her discussion of alternative representations of sexual difference.” Cixous ei halua nähdä naista negatiivisena ja puutteena, kuten Freud ja Lacan. Sen sijaan Cixous haluaa löytää biseksuaalisuuden mahdollisuuden. Biseksuaalisuus ei Cixous'lle merkitse eron kieltämistä, vaan tunnustettua, elettyä moninaisuutta, yhtäaikaista maskuliinisuuden ja feminiinisuuden läsnäoloa. Kirjoittaminen voi toimia tällaisen ei-hierarkkisen biseksuaalisuuden tutkimuskenttänä. Cixous hakee kirjoitusmuotoa, joka voisi kehollistaa tämän tyyppisen biseksuaalisuuden ja toimia näin naisten eduksi. (Shiach 1991, 15-6.) Viimeistään tässä vaiheessa on kai selvää, ettei feminiininen kirjoittaminen ole vain naisille mahdollinen laji; myös mies voi kirjoittaa feminiinistä kieltä. Mainitessaan feminiinistä kieltä kirjoittavia kirjailijoita Cixous mainitseekin muiden muassa Jean Genet’n (Cixous 1981a, 255-6).

Millaista tämä kumouksellinen uusi kieli voisi olla? Pam Morris esittää, että Cixous pyrkii omissa teksteissään ruumiillistamaan feminiinisen kirjoituksen (Morris 1997, 145). Cixous’n kieli on metaforista ja sen merkitykset ovat moninaisia. Tekstissä on paljon kysymyksiä, huudahduksia, selittäviä väitteitä, mutta- tai ja- sanalla alkavia virkkeitä. Morris kirjoittaa: ”Tällainen syntaksi toimii ennemminkin kasaantuvasti kuin hierarkkisesti. Virkkeitä ei hallitse ja jäsenenä pää- ja sivulauseiden kieliopillinen logiikka. Sen sijaan sanonnat kasaantuvat ja virtaavat yli seuraavaan ideaan [...]” Cixous yhdistää kielen ääneen, siinä missä Freudin ja Lacanin seksuaaliteoriat

perustuvat vahvasti näköaistille. Cixous palaa esi-oidipaaliseen vaiheeseen, suhteeseen äidin ja lapsen välillä. Esi-oidipaalista hallitsevat tuntoaisti, ääni ja rytmi näköaistin sijaan, ja ajanjakso on myös kuvitteellisen runsauden aikaa, jossa ei ole ruumiin laajentumisen tai nautintojen rajaa, eikä jakoa minään ja toiseen. (Morris 1997, 147-8.) Feminiininen kirjoitus on yltäkyläistä, sitä leimaa lahjan idea. Lahjan ajatukseen liittyy myös anteliaisuus, joka ei pyri pitämään paikallaan tai omistamaan. Sen sijaan feminiinisen kirjoitukseen kuuluu tärkeänä osana se, että toisen, olipa tämä sitten henkilö tai asia, annetaan yksinkertaisesti olla, ilman että sitä omittaisiin. (Conley 1992, 80.) Yltäkyläisyyden ohella feminiinistä kirjoitusta määrittelee toisaalta myös varastaminen/lentäminen, *voler*. Shiach kirjoittaa: ”Women [...] must steal what they need from the dominant culture, but then fly away with their cultural booty to the ‘in between’, where new images, new narratives, and new subjectivities can be created” (Shiach 1991, 23).

Feminiininen kirjoitus ei epäröi ylittää rajoja:

[...] to go outside narrative structures, or to create subjectivities that are plural and shifting. It would not need to return to the security of fixed categories, of stable identity. It would *dépense*: a pun suggesting both the undoing thought and a liberal spending of energies. It would be on the side of excess. (Shiach 1991, 22.)

Morris huomioi, että Cixous'n omissa teksteissä syntaksi voi toisaalta olla myös hajotetumpaa. Sirpaleisessa tai ylitsevuotavaisessa syntaksissa ei vallitse logiikka ja rationaalinen järjestys. (Morris 1997, 149.) Morris korostaa feminiinisen kirjoituksen piirteinä kieltäytymistä yhtenäisistä merkityksistä tai yksittäisestä identiteetistä. Feminiinisessä kirjoituksessa ilmenee myös pyrkimys tuoda kieli lähelle tunteiden ruumiillista aineellisuutta ja halu vangita syntaksiin viettipohjainen rytmi. (Ibid.: 150.)

Feminiininen kirjoitus on hyvin ruumiillista. *Écriture féminine* käsittelevässä pamflettimaaisessa artikkelissaan *Meduusan nauru* Cixous kirjoittaa, että naisen on kirjoitettava itsensä ja ottaa siten ruumis haltuunsa, toisin sanoen kirjoittaa ruumiillaan. Naisen on pistettävä tekstiin oma liikkeensä. Cixous jatkaa:

By writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display... Censor the body and you censor breath and speech at the same time. [...] Write your self, your body must be heard. (Cixous 1981a, 245, 250.)

Ruumis toimii kirjoittajana, eikä kieleen tarvitse millään lailla astua sisään; se tulee ruumiista kuin itsestään (Cixous 1991, 56-7). Cixous korostaa myös kielen ja musiikin yhteyttä: feminiininen kirjoitus on vähemmän kieltä kuin musiikkia, vähemmän syntaksia kuin sanojen laulua (Cixous 1991, 21-2).

Feminiinistä kirjoitusta voi kritisoida sen epämääräisestä luonteesta, utooppisuudesta ja epähistoriallisuudesta. On pohdittu, voiko olla ”puhdasta aluetta” Isän Lain

ulkopuolella. Ehkäpä Cixous on joutunut Lacanin patriarkaalisien logiikan ansaan: Lacanin näkemys symbolisesta sortavana lakina rakentaa väistämättä tilaa järjestyksen Toiselle, eli kenties juuri *écriture féminine*lle. Toisaalta tästä samasta syystä Cixous ei haluakaan määritellä feminiinistä kirjoitusta. Syytöslistaa voisi jatkaa ainakin sillä, että Cixous'n feminiiniselle kirjoitukselle antamat määreet, kuten tunteellisuus, irrationaalisuus ja epäjärjestys, ovat ominaisuuksia, joita naiseen on perinteisesti liitetty. (Morris 1997, 151.) Eräs usein esiin nouseva kritiikin aihe feminiinistä kirjoitusta koskien on se, että Cixous'n arvostamat tyylikeinot ovat tuttuja jo modernismista. Kirjoitusta ei tee feminiiniseksi sen modernistisuus, muutenhan koko hankkeelta lähtisi pohja. Tuohimaa tiivistää asian hyvin:

Jotta kirjoitus voitaisiin määritellä feminiiniseksi, siitä on ilmentävä [modernismille tyypillisten] piirteiden ohella, että sisäinen jännite vallitsee henkilöiden ja kertojan suhteessa kulttuurin määrittelemiin miehen ja naisen rooleihin ja että konventioita särkevä tyyli on yhteydessä tähän sisältöön (Tuohimaa 1994, 39).

Myös Shiach kirjoittaa, että olennaista *écriture féminine*lle on seksuaalisen identiteetin kategorioiden kyseenalaistaminen (Shiach 1991, 69).

Yvonne Veran tyyliä käsittelevissä artikkeleissa ei ole juurikaan pohdittu feminiinisen kielen mahdollisuutta. Attree torjuu artikkelissaan ajatuksen ”naisille ominaisesta tavasta kirjoittaa ja ajatella” (”female way of writing and thinking”) essentialistisena (Attree 2002, 65). *Écriture féminine*ssä ei kuitenkaan ole kyse biologisesti naiseksi määriteltävien yksilöiden ominaisesta kirjoitustavasta, vaan *feminiinisestä* kirjoituksesta. Mary Eagleton kiteyttää, että *écriture féminine*ssä on kyse sukupuolen tekstuaalisuudesta (*textuality of sex*), eikä tekstin sukupuolesta (*sexuality of text*). Jälkimmäinen määritelmä sopii lähinnä siihen feministiseen kirjallisuudentutkimuksen perinteeseen, jossa lähtökohtana on kirjailijan naisuus, eikä tekstin feminiinisyys. (Eagleton 1991, 10.) Samuelson omassa Yvonne Veran teoksia käsittelevässä artikkelissaan jopa väläyttää sanan *écriture féminine*, kuvaavasti kirjoitusvirheen kanssa. Samuelson mainitsee termin yksinomaan syyllistääkseen länsimaista feminisimiä ja osoittaakseen sen kykenemättömyys tulkita kolonisoitujen naisten tilannetta⁷⁵. Samuelson ei ole kiinnostunut feminiinisestä kirjoituksesta tämän

⁷⁵ Länsimaisessa feminismissä on omat ongelmansa, kun sitä sellaisenaan tarjotaan kolmannen maailman naisten pelastukseksi (aiheesta ehkä klassisin kirjoitus on Chandra Talbade Mohantyn artikkeli *Under Western Eyes*). Siten sen kritisointi on täysin oikeutettua. Samuelsonin kritiikki tuntuu kuitenkin kritiikiltä sen muodikkauden vuoksi, sillä *écriture féminine* mainitseminen on täysin asiayhteyden nähden perustelematonta. Kyseessä on *Butterfly Burningin* kohta, jossa Phephelaphi abortin jälkeen astuu koulun pihalla hänen jalkansa verille viiltävään esineeseen. Samuelson kirjoittaa: ”The blood that pours over Phephelaphi’s blank page is not the creative menstrual blood of *écriture féminine* but the deathly aftermath of a torturous abortion [...]” (Samuelson 2002,21).

pidemmälle. Ehkei *écriture féminine* ole enää kovinkaan muodikas aihe. Uskon sen kuitenkin voivan avata *Butterfly Burningia* hyödyllisellä tavalla.

Miten *écriture féminine* siis voisi nähdä ilmenevän *Butterfly Burningin* kielessä? Varmasti yksi ominaispiirre voisi olla se tapa, miten Vera yhdistää proosaa ja runoutta. Feminiininen kirjoitus ei tunne rajoja. On myös selvää, että mikäli *BB:n* kieli voisi olla feminiinistä kirjoitusta, ilmenee se myös lauserakenteen tasolla. Kuten aiemmin on tullut ilmi, ei teoksen kieli tottele totunnaista syntaksia. Toisinaan lauseet ryöppyävät toistensa sisään loputtomana syöksynä, toisinaan yksi sana voi muodostaa lauseen. Metaforien suhteen *BB* vastaa myös feminiinistä kieltä. Merkitykset ovat häilyviä ja moniulotteisia, kuten on jo useampaan otteeseen käynyt selväksi. Vailla merkitystä on tuskin teoksessa ilmenevä suullisuuden läsnäolo; feminiiniseen kirjoitukseenhan liittyy olennaisena ääni ja puhe, sekä laulu. Tässä mielessä *BB:n* musiikkiteema ja tulkintani teoksesta Phephelaphin melodiana ovat huomionarvoisia.

Ruumiillisuus nousee jälleen kerran tärkeäksi teemaksi, kun sekä *écriture féminine* että *Butterfly Burning* ilmentävät voimakkaasti ruumiillisuutta. *BB:* ssa ruumiillisuuden vaikutelma on luotu suullisuuden ja läsnäolon avulla. Kun Cixous toteaa, että naisen on kirjoitettava ruumiinsa, kuvailee myös Yvonne Vera kirjoittamistaan ruumiilliseksi tapahtumaksi:

When I am not writing, which is most of the time... It is as though I am fasting. I am preparing myself. In other words, I no longer know what it is not to be consumed by writing. I anticipate sitting down with a story the way certain women anticipate lovers – with my breath held still, my knees shaking [...] It is the same with books as it is with lovers. If you cannot feel your whole body move towards a book, then you are mostly doodling, or being quite separate from the writing. (Soros 2002.)

Toisaalla Vera toteaa, ettei voisi kirjoittaa passiivisesti; hänen on maistettava sanat kielellään (Bryce 2002, 224). Cixous käyttää samansuuntaista sanastoa kuvaillessaan kirjoitustapahtumaa: ”Writing to touch with letters, with lips, with breath, to caress with the tongue, lick with the soul” (Cixous 1991, 4). Ruumiillisuus liittyy kirjoitustapahtumaan, ja feminiinisen kirjoituksen tapauksessa ruumiillisuus näyttäytyy kielen kautta myös lukijalle.

Butterfly Burningista voi löytää myös lahjan ja varastamisen/lentämisen ajatuksia. Lahjana voi pitää ensinnäkin äänen antamista hiljennetyille. Lahjan teeman viittaa mielestäni myös kertojan tapa antaa hahmojen olla. Toisin sanoen kertoja ei kommentoi tai arvostele hahmoja, vaan esittää nämä varsin myötämielisesti kaikkine ristiriitaisuuksineen.

Voler kiteytyy jo teoksen alussa, kun kertoja ilmoittaa ”If not freedom, then rhythm” (*BB:* 8); lause, joka aukeaa jälleen kerran uudella tavalla. Vaikka puhtaasti symbolisen

järjestyksen ulkopuolinen kieli olisikin utopiaa, voi feminiininen kirjoitus omia itselleen tiettyjä sen piirteitä, paeta, ja tehdä kielestä oman ruumiillisen rytmensä mukaista. *Voler* näkyy teoksessa omalla tavallaan siinäkin, miten Vera omii zimbabwelaisen, pohjimmiltaan patriarkaalisuuden perinteen, jonka hän sitten muokkaa omien tarkoituseriensä mukaiseksi. *Voler* ilmenee Veran omalaatuudessa kielellä. Vaikka *voler* merkitseekin tässä yhteydessä nimenomaan feminiiniselle kirjoitukselle tyypillistä omaksumista omaan käyttöön, voisi samaa termiä soveltaa myös postkoloniaaliseen kieleen. Vera omii englannin kielen, jonka hän pistää palvelemaan omia postkoloniaalis-feministisiä intressejään.

Butterfly Burningin kieli täyttää siis joitain *écriture fémininen* piirteitä. Myös teoksen tematiikka tukee feminiinisen kirjoituksen feminististä sanomaa. Teoksen voikin sanoa edustavan kielensä puolesta sekä *écriture fémininen* estetiikkaa⁷⁶ että hieman suoremmin erityisesti suullisen perinteen, äänen ja ääniolon kautta postkoloniaalis-feminististä kieltä, kuten sitä tuonnempana nimitin. Eron tekeminen ei välttämättä ole oleellista. Mutta mikäli seurataan ajatusta feminismistä feminiinisen edeltäjänä, on hyvä huomata, että Yvonne Veran *Butterfly Burningissa* ovat nämä molemmat kielen ja tyylin tasolla läsnä. *Écriture fémininen* voi ajatella toimivan teoksen toiveen ja mahdollisuuden tematiikan metaforana. Tällaisen tulkinnan myötä feminiinisen kirjoituksen ilmentyminen Yvonne Veran kielellä tuntuu entistä mahdollisemmalta. On toki myönnettävä, ettei Veran kieli ole kovinkaan läheistä esimerkiksi Cixous'n omalle kielelle, saati teoreetikon kovasti ihaileman brasilialaisen kirjailijan, Clarice Lispectorin kielelle. Olisi kuitenkin järjetöntä esittää vaatimuksia aivan tietynlaisen tyylin suhteen, sillä se olisi koko *écriture fémininen* idean vastaista. Tietyllä varauksella uskallan joka tapauksessa esittää, että *Butterfly Burningissa* puhuu feminiininen kirjoitus, ainakin paikoittain.

⁷⁶ Estetiikka ei tässä tapauksessa sulje pois politiikkaa. Feminiinisessä kirjoituksessa nämä sekoittuvat.

7. PÄÄTÄNTÖ

Yvonne Veran *Butterfly Burning* Phephelaphin hahmon välityksellä mustan, täynnä toiveita olevan naisen traagisen tarinan. 1940-luvun musta etelä-rhodesialainen slummialue ei tarjoa naisruumista elävälle subjektille kovinkaan paljon vaihtoehtoja. Ruumiinfenomenologisesta näkökulmasta ympäristö ja subjekti ovat kuitenkin jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Tällöin avautuu sellainen katsantotapa, joka mielestäni kykenee huomioimaan *Butterfly Burningin* hienot sävyt. Naishahmot muokkaavat ympäristöään, ottavat sieltä paikkansa. Yksi tutkimukseni teemoista olikin paikka. Olen pyrkinyt esittämään paikan teemat niin monimuotoisina kuin ne teoksessa ilmenevät. Tutkimuksestani käykin ilmi, että paikka voi saada monenlaisia merkityksiä aina kokijan mukaan. Esimerkiksi ulkoapäin annetulla ”naisen paikalla” ei ole sama merkitys kuin itse otetulla, mahdollisimman omaehtoisesti määritellyllä paikalla. Paikka on myös välttämätön koti, jota ilman ei voi elää. Phephelaphin kodittomuus saa negatiivisen määritelmän, kun se suhteutetaan hänen kodittomuuteensa omassa ruumiissaan. Itse valitun paikan puute onkin yksi teoksen naissubjektien ongelmista. Phephelaphi ei koe olevansa kokonaisvaltainen subjekti, sillä hänellä ei ole paikkaa omassa ruumiissaan eikä toisaalta maailmassa. Kun kodittomuuteen liittyy liike, saa se positiivisen merkityksen. Ympäristö ei kuitenkaan salli naisen liikkuvuutta, mistä todisteina juuri Phephelaphin ja Gertruden kuolemat.

Paikan teeman ohella teoksessa toistuvat turvapaikan ja paon teemat, jotka avautuivat hyvin tilan käsitteen avulla. Oma tila on selviytymiskeino maailmassa, joka ei voi antaa subjektille sen tarvitsemaa paikkaa. Pakoja hyödyntävät kaikki teoksen henkilöahmot. Phephelaphin itsemurhan voi yhtäältä lukea viimeisenä oman tilan ottamisena ja pakona. Paot ovat kuitenkin kuvitteellisia vapauden ja valinnan tiloja, eikä niiden avulla pyritä mihinkään todelliseen muutokseen. Kwela-musiikki symboloi hyvin paon turhaa uhmakkuutta; alistumista ja vastarintaa. Phephelaphin kohdalla traagista onkin juuri se, ettei hänelle riitä pelkkä pako. Päähenkilö haluaa todellisen muutoksen, joka ei mitenkään ole toteutettavissa. Phephelaphin tavoittelema naissubjektius on mahdoton, pelkkää suloisen perhosen räpistelyä todellisuuden tulesa. Itse itseään varten oleminen ja täysvaltainen naissubjektius on kokemus, jota ei voi kokea; on vain mahdollisuus, ja toive, kuten *Butterfly Burning* Phephelaphin tarinana osoittaa.

Phephelaphin tavoittelema naissubjektius on teoksen tilanteessa mahdoton, kuten romaanin lopusta ilmenee. Kaikenlaisia naissubjektuuksia teoksen tilanne ei kuitenkaan estä. Esimerkiksi Zandile ja Deliwe ovat ottaneet paikkansa jatkuvasta väkivallan läsnäolosta huolimatta. Nämä naishahmot ovat ehkä Phephelaphia (osin myös Gertrudeakin) paremmin ymmärtäneet tilanteen rajoitukset. Tällä en lainkaan tarkoita sitä, että kyseiset hahmot olisivat ”viisaampia”, tai että myös Phephelaphin olisi ”omaksi edukseen ymmärrettävä” tilanteen rajoitukset; pikemminkin vain totean asianlaidan. Tilanteen järjetön epäoikeudellisuus on kai itsestäänselvyys. Tämän järkyttävän todellisuuden kuvauksena *Butterfly Burning* tietenkin myös kritisoi tilannetta.

Mustaa naisruumista elävä subjekti joutuu ”hyväksymään” ruumiilleen ulkopäin annetut merkitykset, jotka eivät ehkä lainkaan vastaa hänen omaa kokemustaan itsestä. Merkitykset ovat muuttuvia ja muokattavia. Phephelaphin toiveita voi pitää naiiviutena. Toisaalta juuri toiveet tekevät Phephelaphista unohtumattoman sankarittaren, jonka kautta tilanteen järjettömyys tulee hienosti näkyville. Eletty kokemus ei vastaa muiden kokemusta itsestä. *Butterfly Burning* käsittelee tietysti tätäkin ongelmaa, mutta ennen kaikkea se on kertomus siitä, kun oma eletty kokemus on kovin etäällä siitä kokemuksesta, jota kaipaa.

Kaipauksen ja mahdollisuuden teemojen läsnäolo kovan todellisuuden rinnalla on yksi teoksen ominaispiirteistä. Yhteys ilmenee sekä temaattisella tasolla, että kielen tasolla. Veran kieltä on kuvattu parantavaksi, joka onkin varsin kuvaava termi. Kielen tarkastelun yhteydessä pohdin ennen kaikkea erikoislaatuisen muodon suhdetta sisällön tulkintaan. Tässä yhteydessä kävi ilmi, että Veran tyylillä on aivan omat postkoloniaalis-feministiset funktionsa. Toisaalta Veran kielessä voi olla jotakin *écriture féminine*stä. Jos postkoloniaalis-feministinen kieli on voimakkaammin ja ilmeisemmin poliittinen valinta, viittaisi feminiininen kirjoitus lähinnä jonnekin utopistiseen tulevaisuuteen; mahdollisuuteen uudelta ajattelulta. Feminismi on varmasti läsnä myös *écriture féminine*ssä. Tässä kirjoituksessa ei kuitenkaan enää ole mielekästä erotella estetiikkaa tai politiikkaa. Samalla tavalla Yvonne Veran kieli sekoittaa esteettiset ja poliittiset intressinsä, eikä kielen erikoislaatuisuutta voi sisällön tulkinnankaan yhteydessä jättää huomioita. Kielen tarkastelu tuo tulkintaan kokonaisuutta. Samalla se alleviivaa Veran kunnianhimoista suhdetta kirjailijuuteen. Teos on muodon ja sisällön täydellinen symbioosi.

Useat teoksen teemoista osoittautuivat varsin moniulotteiseksi. Jotkin merkitykset avautuivat kiintoisasti eri tavoilla suhteutettuna esimerkiksi naishahmojen omaan kokemukseen ja toisaalta afrikkalaiseen perinteeseen. Äitiys on yksi tällainen teema. Vaikka afrikkalaisen kulttuurin ominaispiirteiden käsittely tässä tutkimuksessa olikin melko arkkityyppimäistä, tuntui tällainen kevyt näkökulma sopivan hyvin tähän tutkimukseen. *Butterfly Burningin* tapahtumat sijoittuvat kuitenkin kaupunkiin, eikä perinteinen heimokulttuuri juurikaan nouse esille. Joissain tapauksissa viitataan selvästikin johonkin perinteeseen. Muukin Veran tuotanto sijoittuu lähinnä urbaaniin ympäristöön. Ensimmäinen romaani *Nehanda* kertoo perinteisen kulttuurin parissa eläneistä ihmisistä, ja tietyt teemat, kuten maa ja nimeäminen vaikuttavat tässä romaanissa voimakkaastikin. Olen pyrkinyt feminismiin ohella huomioimaan myös teoksen postkoloniaaliset näkökulmat. Feministiset näkökohdat nousevat kuitenkin sekä tutkimuksessani että Veran romaanissa merkittävimiksi. Kolonialismi määrittelee teoksen tilannetta vahvasti, mutta samoin on myös patriarkaliskin laita. Erityisesti Phephelaphin itsen rakastamisen halussa ilmenee fallosentrisen kulttuurin raskas vaikutus naisruumista elävän subjektin kokemukseen. *Écriture féminine* toimisikin täten naisen itsen rakastamisen metafiktiona, tukahdetun feminiinisen äänenä.

Jatkotutkimusta ajatellen olisi kiinnostavaa jatkaa tämän tutkielman kanssa samoilla linjoilla ruumiillisesta naissubjektuudesta laajentaen tutkimusta muihin Veran uusimpiin teoksiin. Samalla olisi antoisaa tarkastella Veran tyylin kehitystä kautta tuotannon; esimerkiksi *Under the Tongue* eroaa *Butterfly Burningin* kielestä vielä korostuneemmalla tavalla käyttäen lyriikasta tunnettuja keinoja, ja voimakkaammalla äänen läsnäolon vaikutelmalla. Toisaalta *Nehandan* kieli on huomattavasti läpinäkyvämpää kuin myöhäisemmässä tuotannossa. Ehdottoman tärkeänä pitäisin Veran tapauksessa juuri muodon ja sisällön yhteyden tutkimista. Samoin minua kiehtoo feminiinisen kirjoituksen mahdollisuus, joka erityisesti aikaisemmissa teoksissa, *Without a name* ja *Under the Tongue* saattaisi ilmetä vieläkin selvemmin kuin *Butterfly Burningissa*. Feminiiniseen kirjoitukseenkin liittyvä naisen aistillisuus on myös yksi Veran toistuvista, kiehtovista teemoista. Keskittyipä aihe sitten pääpainollisesti naissubjektuuden tai aistillisuuden tematiikkaan, olen vakuuttunut, että Yvonne Veran tyyli ansaitsee ainakin oman sivupolkunsa missä tahansa hänen teoksiaan käsittelevässä tutkimuksessa.

Lähteet

Primaarilähde

Vera, Yvonne, 2000 (1998), *Butterfly Burning*, New York: Farrar, Straus & Giroux.

Sekundaarilähteet

Aguessy, Honorat, 1979, "Traditional African Views and Apperceptions", in Sow, Balogun, Aguessy & Diagne eds., *Introduction to African Culture. General Aspects*, Paris: Unesco, 83-123.

Ahmed, Sara, 2000, *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, London: Routledge.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen, 1989, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge.

Attree, Lizzy, 2002, "Language, kwela music and modernity in *Butterfly Burning*", in Muponde & Taruvinga eds., *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Harare: Weaver Press, 63-80.

Ayisi, Eric O., 1986, *An Introduction to the Study of African Culture*, London: Heinemann.

Beach, D.N., 1984, *Zimbabwe before 1900*, Gweru: Mambo Press.

Beauvoir, Simone de, 1949, *Le Deuxième Sexe II*, Paris: Gallimard.

Boehmer, Elleke, 1992, "Motherlands, Mothers and Nationalist Sons: Representation of Nationalism and Women in African Writing", in Anna Rutherford ed., *From Commonwealth to Postcolonial*, Sydney: Dangaroo Press, 229-47.

Brown, Lloud W., 1981, *Women Writers in Black Africa*, Westport: Greenwood Press.

Bryce, Jane, 2002, "Interview with Yvonne Vera", in Muponde & Taruvinga eds., *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Harare: Weaver Press, 217-26.

Cixous, Hélène, 1981a, "The Laugh of the Medusa" (translated by Cohen & Cohen) in Marks & de Courtivron eds., *New French Feminisms. An Anthology*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 245-264 (alkuteos "Le Rire de la Méduse" ilmestynyt julkaisussa *L'Arc*, 1975).

Cixous, Hélène, 1981b, "Sorties" (translated by Liddle), in Marks & de Courtivron eds., *New French Feminisms. An Anthology*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 90-98 (alkuteos "Sorties" teoksessa *La Jeune Née*, 1975).

Cixous, Hélène, 1991, "Coming to Writing" and *Other Essays*, (translated by Cornell, Jenson, Liddle & Sellers), Cambridge: Harvard University Press (alkuteos "La Venue à l'écriture" teoksessa *La Venue à l'écriture*, 1977).

Conley, Verena Andermatt, 1992, *Hélène Cixous*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.

Coplan, D., 1985, *In Township Tonight!*, London: Longman.

Coplan, D., 1994, *In the Time of Cannibals*, Chicago: University of Chicago Press.

Davies, Carole Boyce, 1994, *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject*, London & New York: Routledge.

Delgado, Celeste Fraser, 1997, "Mothertongues and Childless Women: The Construction of 'Kenyan' 'Womanhood'" in Nnaemeka ed., *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*, London: Routledge, 130-146.

Eagleton, Mary, 1991, *Feminist Literary Criticism*, London & New York: Longman.

Eagleton, Mary, 1996, *Working with Feminist Criticism*, Oxford & Cambridge: Blackwell.

Elungu, Pene Elungu, 1985, "Reflections on the Specificity of African Negro Cultures: The Case of Zaïre", in Unesco ed., *Specificity and Dynamics of African Negro Cultures*, Paris: Unesco, 31-42.

Fanon, Frantz, 1970a, *Sorron Yöstä*, (kääntänyt Hilikka Mäki), Helsinki & Porvoo: WSOY (alkuteos *Les Damnés de la Terre*, 1968).

Fanon, Frantz, 1970b, *Black Skin, White Masks* (translated by Charles Lam Markmann), Frogmore: Paladin (alkuteos *Peau Noire, Masques Blancs*, 1952).

Grosz, Elizabeth, 1994, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Grosz, Elizabeth, 1995, *Space, Time and Perversion*, New York: Routledge.

Heinämaa, Sara, 1996a, *Ele, tyylä ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*, Helsinki: Gaudeamus.

Heinämaa, Sara, 1996b, "Muistaen, ollen, kiertyen. Huomioita Merleau-Pontyn muisti, aika- ja subjektikäsityksestä", teoksessa Määttänen & Nevanlinna toim., *Muistikirja. Jälkien jäljillä*, Helsinki: Tutkijaliiton julkaisusarja 80, 171- 180.

Hellsten, Sirkku, 2002, "Afrikkalainen filosofia: Historiaa ja nykypäivää", *Niin&Näin*, numero 32, kevät 1/2002, 18-35.

Hermann, Claudine, 1981, "Women in Space and Time" (translated by Schuster), in Marks & de Courtivron eds., *New French Feminisms. An Anthology*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 168-75 (alkuteos "Les Coordonnées Féminines: Espace et Temps" teoksessa *Les Voleuses de la Langue*, 1976).

Honkanen, Katriina, 1996, "Nainen", teoksessa Koivunen & Liljeström toim., *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, Tampere: Vastapaino, 139- 157.

hooks, bell, 1989, *Talking back. Thinking Feminist. Thinking Black*, Boston: South End Press.

hooks, bell, 1990, *Yearning*, Boston: South End Press.

Hunter, Eva, 1998, "Shaping the Truth of the Struggle': An Interview with Yvonne Vera", *Current Writing*, 10(1) 75-86.

Irele, Abiola, 1981, *The African Experience in Literature and Ideology*, London: Heinemann.

Irigaray, Luce, 1984, *Ethique de la Différence Sexuelle*, Paris: Les Editions de Minuit.

Irigaray, Luce, 1987, *Sexes et Parentés*, Paris: Les Editions de Minuit.

Irigaray, Luce, 1989, *Le Temps de la Différence*, Paris: Librairie Générale Française.

Irigaray, Luce, 1992, *Elemental Passions* (translated by Collie & Still), London: Atholone Press Ltd, (alkuteos *Passions Élémentaires*, 1982).

Korsisaari, Eva Maria, 1997, "Meditaatioita naiskielen ja naiskirjallisuuden mahdollisuuksista" , teoksessa Heinämaa, Reuter, Saarikangas toim., *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*, Helsinki: Gaudeamus, 56-81.

Kosonen, Päivi, 1996,"Subjekti", teoksessa Koivunen & Liljeström toim., *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, Tampere: Vastapaino, 179-205.

Kosonen, Päivi & Kylmänen, Marjo, 1994, "Kelvotonta kapinointia", teoksessa Lappalainen & Rojola toim., *Kulttuurista rajankäyntiä. Kirjallisuuden tutkijain seuran vuosikirja 48*, Helsinki: SKS, 238-242.

Kuhmonen, Petri, 1994, "Kehollisuudesta Merleau-Pontylla", teoksessa Laine toim., *Ihmisen mallit. Symposiumi filosofisesta antropologiasta*, Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto, Filosofian laitos, 44-66.

Langer, Monica, 1989, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. A Guide and Commentary*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The MacMillan Press Ltd.

Larrier, Renée, 1997,"Reconstructing Motherhood. Francophone African Women Autobiographers" in Nnaemeka ed., *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*, London: Routledge, 192-204.

Larson, Charles R, 1999, "Return of an Exile", *World and I*, vol 14, issue 6, june 1999, 286-288.

Larson, Charles R, 2001,"Back to Bulawayo", *World & I*, vol 16, issue 11, november 2001, 263-268.

Lashgari, Deirdre, 1995, "Introduction. To Speak the Unspeakable: Implications of Gender, 'Race', Class and Culture", in Lashgari ed., *Violence, Silence and Anger*, Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1-21.

Leech, Geoffrey N. & Short, Michael H., 1981, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London & New York: Longman.

Lehtinen, Virpi, 2001, "Eettinen rakkaus. Rakastajien sukupuolen merkitys Luce Irigarayn ajattelussa", teoksessa Heinämaa & Oksala toim., *Rakkaudesta Toiseen. Kirjoituksia vuosituhanen vaihteen etiikasta*, Helsinki: Gaudeamus, 167-84.

Liehu, Heidi, 1993, *Kirsikankukkia*, Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

Loomba, Ania, 1998, *Colonialism, Postcolonialism*, London & New York: Routledge.

Lunga, Violet Bridget, 2002, "Between the Pause and Waiting: The Struggle against Time in Yvonne Vera's *Butterfly Burning*", in Muponde & Tarvinga eds., *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Harare: Weaver Press, 191-202.

Martin, David & Johnson, Phyllis, 1981, *The Struggle for Zimbabwe. The Chimurenga War*, London & Boston: Faber & Faber.

Mashingaidze, Elleck Kufakunesu, 1985, "Fundamental Elements of Negro-African Cultures" in Unesco ed., *Specificity and Dynamics of African Negro Cultures*, Paris: Unesco, 43-59.

Massey, Doreen, 1994, *Space, Place and Gender*, Cambridge: Polity Press.

McClintock, Anne, 1994, "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-Colonialism'", in Williams & Chrisman eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 291-304.

McClintock, Anne 1995, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York & London: Routledge.

Memmi, Albert, 1967, *The Colonizer and the Colonized*, Boston: Beacon Press (siteerattu tutkielmassa käytetyn Serequeberhanin artikkelin nojalla, alkuteos *Portrait du Colonisé précédé du Portrait du Colonisateur*, 1957).

Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Editions Gallimard.

Mishra, Vijay & Hodge, Bob, 1994, "What is Post(-)Colonialism?" in Williams & Chrisman eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 276-290.

Moi, Toril, 1997, "Feminist Literary Criticism" in Jefferson & Robey eds., *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction. 2nd Edition*, London: B.T. Batsford Ltd, 204-21.

Moi, Toril, 1999, *What Is a Woman? And Other Essays*, Oxford: Oxford University Press.

Morris, Pam, 1997, *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen* (kääntänyt Päivi Lappalainen), Helsinki: SKS (alkuteos *Literature and Feminism. An Introduction*, Blackwell 1993).

Muchemwa, Kizito Z., 2002, "Language, Voice and Presence in *Under the Tongue* and *Without a Name*", in Muponde & Taruvinga eds., *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Harare: Weaver Press, 3-14.

Ngugi, Wa Thiong'o, 1986, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London: James Currey.

Nnaemeka, Obioma, 1997, "Introduction. Imag(in)ing Knowledge, Power, and Subversion in the Margins" in Nnaemeka ed., *The Politics of (M)Othering. Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*, London: Routledge, 1-25.

Nussbaum, Martha C., 1990, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford & New York: Oxford University Press.

Ong, Walter J., 1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London & New York: Methuen.

Primorac, Ranka, 2002, "Iron Butterflies: Notes on Yvonne Vera's *Butterfly Burning*", in Muponde & Taruvinga eds., *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Harare: Weaver Press, 101-8.

Probyn, Elspeth, 1996, *Outside Belongings*, New York: Routledge.

Reuter, Martina, 1997, "Anorektisen ruumiin fenomenologia", teoksessa Heinämaa, Reuter, Saarikangas toim., *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*, Helsinki: Gaudeamus, 136-167.

Rich, Adrienne, 1986, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: W.W. Norton.

Ronkainen, Suvi, 1999, *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*, Helsinki: Gaudeamus.

Saarikangas, Kirsi, 2002, "Merkityksellinen tila: Lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena", teoksessa Syrjämaa & Tunturi toim., *Eletty ja muistettu tila*, Helsinki: SKS, 48-75.

Samuelson, Meg, 2002, "'A River in my Mouth': Writing the Voice in *Under the Tongue*", in Muponde & Taruvinga eds., *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Harare: Weaver Press, 15-24.

Serequeberhan, Tsenay, 1998, "Colonialism and the Colonized: Violence and Counter-Violence", in Eze ed., *African Philosophy. An Anthology*, Malden & Oxford: Blackwell, 234-54.

Shaw, Carolyn Martin, 2002a, "The Habit of Assigning Meaning: Signs of Yvonne Vera's World" in Muponde & Taruvinga eds., *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Harare: Weaver Press, 25-36.

Shaw, Carolyn Martin, 2002b, "A Woman Speaks of Rivers: Generation and Sexuality in Yvonne Vera's Novels", in Muponde & Taruvinga eds., *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Harare: Weaver Press, 83-92.

Shiach, Morag, 1991, *Hélène Cixous. A Politics of Writing*, London & New York: Routledge.

Songe-Møller, Vigdis, 1997, "Luce Irigaray rakkaudesta ja ihmetyksestä", teoksessa Heinämaa, Reuter, Saarikangas toim., *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*, Helsinki: Gaudeamus, 23-36.

Soros, Eugene, 2002, "Yvonne Vera: Breaking the Silence", *World Press Review Online*, viitattu 17.2.2003. <URL:<http://www.worldpress.org/Africa/736.cfm>>

Sow, Fatou, 1980, "Femmes, Socialité et Valeurs Africaines", *Notes Africaines*, 168 (octobre 1980): 105-112 (siteerattu lähteissä mainitun Renée Larrier'n artikkelin pohjalta).

Spivak, Gayatri Chakravorty, 1988, "Can the Subaltern Speak?", in Nelson & Grossberg eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education, 271-313.

Suhonen, Marja, 2001, "Sadomasokismi ja suhde toiseen Sartren, Beauvoirin ja Daleyn ajattelussa", teoksessa Heinämaa & Oksala toim., *Rakkaudesta Toiseen. Kirjoituksia vuosituhannen vaihteen etiikasta*, Helsinki: Gaudeamus, 206-229.

Thomas, L-V, 1969, *Les Religions de l'Afrique Noire*, Paris: Fayard, Denoël.

Tiffin, Helen, 1991, "Introduction", in Adam & Tiffin eds., *Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, vii-xvi.

Tuohimaa, Sinikka, 1994, *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*, Helsinki: Gaudeamus.

Ward, W. E. F., 1968, *A History of Africa. Central Africa*, London: George Allen & Unwin Ltd.

Weinrich, A. K.H., 1979, *Women and Racial Discrimination in Rhodesia*, Paris: Unesco.

Wilson, Elizabeth, 1991, *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, London: Virago.

Young, Iris Marion, 1990a, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton: Princeton University Press.

Young, Iris Marion, 1990b, *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.