

Syntejä ja rangaistuksia

Patriarkaalinen ideologia ja satiirisen kerronnan strategiat André

Brinkin romaanissa Devil's Valley

Julia Toivanen

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Yleinen kirjallisuus

Syksy 2007

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Julia Toivanen	
Työn nimi – Title Syntejä ja rangaistuksia. Patriarkaallinen ideologia ja satiirisen kerronnan strategiat André Brinkin romaanissa Devil's Valley	
Oppiaine – Subject Yleinen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Syyskuu 2007	Sivumäärä – Number of pages 130
Tiivistelmä – Abstract Analysoin pro gradu -tutkielmassani André Brinkin vuonna 1998 ilmestynyttä romaania Devil's Valley. Tarkastelen teosta patriarkaalisen ideologian satiirisena kritiikkinä. Työssäni vastaan toisaalta siihen, millaisena satiirin kohde eli patriarkaallinen ideologia esitetään ja toisaalta siihen, millaisia satiirisen kerronnan keinoja teoksessa käytetään tämän ideologian murtamiseksi. Tarkastelen teosta feministisestä näkökulmasta, joka sijoittuu marxilaisen ja radikaalifeminismin välimaastoon ja liittyy patriarkaattiteorioiden ja myös naiskuvatutkimuksen perinteeseen. Hahmotan yhteiskunnan ideologisia valtarakenteita vallan, toiseuden ja materiaalis-symbolisen sarron käsitteiden kautta. Brink käyttää teoksessaan monia satiirille tyypillisiä kerronnan strategioita. Romaani perustuu allegorisen matkakertomuksen idealle, joka yhdistyy fantasiakirjallisuuden kahden maailman rakenteeseen. Fantastisen sekundaari-maailman muodostava laakso ja sen asukkaat edustavat karikatyyrimäisesti patriarkaalista ideologiaa. Erityisesti laakson valkoinen patriarkaatti edustaa pahuutta ja niitä instituutioita ja ajatusmalleja, joissa ideologia materialisoi-tuu ja joiden kautta se sortaa valkoisen miehen normista poikkeavia toisia. Tähän valkoisten afrikaanimiesten jouk-koon kuuluvat myös epäluotettava kertoja-päähenkilö sekä itse kirjailija, joka on teoksessaan itseironinen. Laakson naiset puolestaan muodostavat patriarkaalisen, misogynisen naiskuvan. Naiskuvan voi tulkita ironiseksi, koska se on ristiriidassa romaanin feministisen yleissanoman kanssa. Liioitellun vihamielisen naiskuvan avulla Brink tekee toisaalta näkyväksi kulttuurimme naiskuvaa ja kiinnittää toisaalta lukijan huomion itseensä subjektiivisena ja siten mahdollisesti epäluotettavana kertojana. Brink alentaa vastustamaansa ideologiaa edustavat laaksolaiset useiden eri satiirisen kerronnan keinojen avulla. Laaksolaisten groteski ulkomuoto saa heidät vaikuttamaan naurettavilta ja toimii symbolina heidän syntyisyydestään ja pahuudestaan. Teoksessa käytetään myös ironiaa, parodiaa ja erilaisia alentavia symboleita, metaforia ja vertauksia. Laakso vertautuu parodisesti Danten Helvettiin ja yhdistyy myös muilla tavoin käsityksiin kristillisestä helvetistä. Vaikka Brink kritisoi teoksessaan muun muassa kirkkoa patriar-kaalisena instituutiona, hän siis kuitenkin tuomitsee syntiset laaksolaiset kärsimään ikuista rangaistustaan helvetis-sä. Myös koko yhteisön tuhoava apokalyptinen myrsky viittaa kristillisen Jumalan olemassaoloon. Toisaalta Brink näyttää sanovan, että väärä ideologia ja itsekkäät ihmiset muuttavat maailman kuvaannollisesti helvetiksi – absur-diksi, groteskiksi ja pelottavaksi paikaksi – jo maan päällä.	
Asiasanat – Keywords patriarkaallinen ideologia, valta, sorto, toiseus, satiiri, parodia, ironia, groteski, symboli, allegoria, fantasia	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1 Johdanto	1
1.2 Aikaisempi tutkimus sekä tutkimuksen tavoitteet, lähtökohdat ja eteneminen.....	1
1.2 André Brink	4
1.3 Devil's Valley.....	5
2 Patriarkaalinen ideologia ja satiiri	7
2.1 Patriarkaatti ideologiana ja kulttuurisena paradigmana: normi ja toiseus.....	7
2.2 Satiiri ja satiirisen kerronnan strategiat.....	8
2.2.1 Mitä satiiri on?	8
2.2.2 Ironia ja ironinen paljastaminen.....	10
2.2.3 Parodia	14
2.2.5 Fantastinen ja satiirinen groteski.....	16
2.2.4 Vertaus, metafora, symboli ja karikatyyri	21
3 Allegorinen fantasisatiiri	26
3.1 Allegorinen matkakertomus ja laakso patriarkaalisen ideologian symbolina	26
3.2 Matkaajan monologi: Flip Lochner satiristina ja satirisoitavana.....	30
3.3 Fantasisatiiri ja kahden maailman rakenne	35
4 Groteski ja alentava kuvallisuus	40
4.1 Groteski ruumis synnin symbolina ja alentamisen keinona	40
4.2 Eläimiä vai ihmisiä?	48
5 Patriarkaalinen ideologia.....	56
5.1 Sankareita ja suurmiehiä vai paha patriarkaatti?	56
5.1.1 Ydinperhe, oikeuslaitos ja väkivalta.....	56
5.1.2 Valkoisen miehen historia ja afrikaanien poliittinen mytologia.....	62
5.1.3 Kirkonvastaista satiiria	70
5.1.4 Uskonnollista parodiaa	75

5.2 Patriarkaallinen naiskuva – noitia, demoneita ja huonoja naisia	84
5.2.1 Misogynisiä myyttejä – nainen, kuolema, seksuaalisuus ja synty	84
5.2.2 Kiellettyjä hedelmiä – naisia ja symboleja	86
5.2.3 Noitasapatti, pirunmerkki ja muita noituuksia.....	89
5.2.4 Succubus-demoneita.....	94
5.3 Flip Lochner ja André Brink – tarinankertoja ja patriarkaatin edustajia.....	96
5.3.1 Flip Lochner – afrikaanivalloittaja, historioitsija ja sovinisti	96
5.3.2 Naiskuvan ironisuus ja André Brink osana patriarkaattia?.....	100
6 Dystooppinen satiiri: sekundaarimaailma groteskina helvettinä.....	103
6.1 Vieraannutettu maailma.....	103
6.2 Maanalainen helvetti	107
6.3 Jumalan viha ja patriarkaatin tuho	113
7 Päätäntö	120
Lähteet.....	125

1 Johdanto

1.2 Aikaisempi tutkimus sekä tutkimuksen tavoitteet ja lähtökohdat

Tutkin työssäni eteläafrikkalaisen André Brinkin vuonna 1998 ilmestynyttä romaania *Devil's Valley*. André Brink on siinä mielessä poliittinen kirjailija, että hänen tuotantoon läpileikkaava piirre on apartheidin ideologian ja käytäntöjen arvosteleminen. Brinkiä onkin tutkittu lähinnä juuri tästä näkökulmasta: poliittisena vaikuttajana. Omassa tutkimuksessani haluan kuitenkin painottaa poliittisuuden tai ideologisuuden lisäksi myös romaanin tekstuaalisia piirteitä, toisin sanoen niitä kirjallisuuden ja kerronnan keinoja, joita Brink käyttää. Tulkintani mukaan romaani on patriarkaalisen ideologian satiirinen kritiikki, jossa Brink kokeilee erinäisiä satiirille ominaisia kerronnan strategioita – muun muassa ironiaa, parodiaa, groteskia, allegoriaa, fantasiaa ja fantastista sekä erilaisia vertauksia, metaforia ja symboleja – alentaakseen satiirisesti kuvaamansa laakson ja sen asukkaat, jotka edustavat kyseistä ideologiaa. Pyrin tutkimuksessani vastamaan toisaalta kysymykseen siitä, millaisena Brink esittää kritisoidun patriarkaalisen ideologian – siis satiirin kohteen – ja toisaalta kysymykseen siitä, millä satiirin keinoilla hän kritisoi vastustamaansa ideologiaa. Pyrkimykseni on muodostaa jonkinlainen kokonaiskuva teoksesta.

Tutkin teosta feministisestä näkökulmasta. Feminismi on laaja kenttä, joka sisältää monia erilaisia perinteitä, jotka ovat usein keskenään ristiriitaisia. Siksi puhutaankin mieluummin feminismeistä kuin feminismistä. Oma työni liittyy useisiin erilaisiin feministisiin keskusteluihin ja perinteisiin. Patriarkaattiteoriat ovat olleet feministisen ajattelun historiassa hyvin vaikutusvaltaisia. Patriarkaatti on edelleen keskeinen tutkimuksessa käytetty termi, eräänlainen yleiskäsite, jota käytetään monissa eri feminismeissä myös irrallaan sen alkuperäisestä marxilaisesta yhteydestä. Tässä perinteessä vallan ja sorron käsitteet ovat keskeisiä. Valta käsitetään niissä perinteisellä tavalla erotuksena postmodernin feminismin foucaultlaisesta valta-käsityksestä. Perinteisen käsityksen mukaan valta on siis jollakin (miehillä) ja se on valtaa joidenkin (naisten) yli. Valtasuhteiden epätasapaino aiheuttaa sortoa. Tätä käsitystä on arvosteltu liian yksioikoiseksi, mutta toisaalta postmodernismi johtaa feminismin kannalta ongelmalliseen relativismiin, ja sen on siksi hankala selittää naisten alistamista ja kulttuurimme epätasa-arvoisuutta.

(Koivunen 1996, 35–47, 53.)

Patriarkaattiteoriat ovat usein strukturalistisia siinä mielessä, että ne olettavat patriarkaa-
tin ilmenevän erilaisina yhteiskunnallisina, sortavina rakenteina eli struktuureina (Lilje-
ström 1996, 111–115). Patriarkaattiin liitetäänkin usein alun perin marxilainen ideologi-
an käsite, joka viittaa juuri tiettyyn rakenteeseen, joka toimii erilaisten instituutioiden ja
ajatusmallien kautta. Käsitän työssäni patriarkaalisen ideologian usein tiedostamatto-
maksi kulttuuriseksi rakenteeksi, joka luo käytäntöjä ja sekä myyttisiä nais- että mies-
kuvia. Tämä rakenne antaa valta-aseman tiettyä normiksi asetettua mieskuvaa vastaavil-
le miehille, ja näiden rakenteiden ilmentymien (instituutioiden ja ajatusmallien) kautta
valtaapitävä patriarkaatti voi sortaa normista poikkeavia Toisia. Määrittelen tätä näke-
mystäni tarkemmin luvussa 2.1.

Toisaalta tutkimukseni liittyy myös feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa keskei-
seen naiskuvatutkimukseen, mikä tulee esille erityisesti luvussa 5.2. Naiskuvatutkimus
pyrkii analysoimaan kirjallisuuden naiskuvaa, jonka ajatellaan olevan misogyninen eli
naisvihamielinen. Naiskuvatutkimuksen edelläkävijöitä ovat Simone de Beauvoir sekä
Kate Millett, joiden mukaan kirjallisuuden myyttiset kuvat naisista eivät vastaa todellis-
ta naiseutta, vaan ovat miehisen (patriarkaalisen) vallan ilmentymiä ja kulttuurimme
naisvihamielisten, usein luonnollistuneiden ajattelumallien ilmaus. Naiskuvatutkimusta
on kritisoitu siitä, että se olettaa jonkin tietyn, olemassa olevan naiseuden, jonka myytti-
set kuvat voivat esittää väärin. (Moi 1990, 42–49, 59–66.) Näkemykseni mukaan nais-
kuvatutkimus on kuitenkin tärkeää, koska sen avulla voidaan joka tapauksessa löytää ja
analysoida naisvihamielisiä myyttejä ja stereotyypppejä, joiden avulla naista on pyritty
määrittelemään ja siten vangitsemaan tiettyyn olemukseen, essentiaan. Tämä ei välttä-
mättä johda siihen, että jokin oikea, määriteltävissä oleva naiseus pitää olettaa, vaan on
ennemminkin myyttien tunnistamista ja niiden purkamista. Juuri patriarkaalisen ideolo-
gian rakenteiden ja nais- ja mieskuvien tunnistamisen ja analyysin kautta patriarkaattia
voidaan murtaa ja muuttaa. Koivusen määritelmä symbolis-materiaalisesta sorrosta,
joka leikkaa läpi useiden perinteisten ”feminismien”, vastaa hyvin edustamaani kantaa:

Naisten alistamisen käsittäminen symbolis-materiaalisena sortona on yhtäältä
radikaalfeministinen positio, koska se paikantaa seksuaalisuuden ja ruumiin vallankäytön
avainalueeksi – perhe- ja äitiysinstituution ohella. Toisaalta se on myös marxilainen
käsitys, koska se korostaa sorron materiaalisuutta ja kiinnittää huomion valtarakenteisiin.
Kolmanneksi tämä tapa käsittää sorto nivoutuu jälkistrukturalistiseen diskursiivisuuden
ajatukseen, koska se näkee naisten olemista määrittävät valtarakenteet symbolisen ja
materiaalisen liittona, niiden vuorovaikutuksena. (Koivunen 1996, 55.)

Brinkin romaaneja on tutkittu jonkin verran artikkelitasolla, mutta ei kovinkaan mittavasti. Tärkeimpiä teoksia ovat vuonna 1996 ilmestynyt Sue Kossewin *Pen and Power. A Post-colonial Reading of J.M. Coetzee and André Brink* sekä vuonna 1998 ilmestynyt Rosemary Jollyn ja Derek Attridgein toimittama artikkelikokoelma *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy 1970–1995*. Katsantokanta on usein ollut post-kolonialistinen. Tutkimus keskittyy lisäksi kirjailijan vanhempaan tuotantoon. *Devil's Valley* puolestaan on jäänyt tutkijoilta miltei huomiotta, vaikka se kuuluu mielestäni hänen parhaimpiin kirjoihinsa ja ansaitsee tarkemman analyysin jo siksi, että se lähestyy vastustamaansa ideologiaa uudesta – nimittäin satiirin – näkökulmasta. *Devil's Valley*'ä ovat jonkin verran käsitelleet Ronald Ayling artikkelissaan ”André Brink”, Mélanie Joseph-Vilain artikkelissaan ”Magic Realism in Two Post-Apartheid Novels by André Brink” ja Marita Wenzel artikkelissaan ”Integrations and Mutations in Recent South-African Writing”. Joseph-Vilain ja Wenzel käsittelevät teosta ennen kaikkea apartheidia vastustavana, kun itse pyrin katsomaan romaania laajemmasta näkökulmasta. Ayling puolestaan muodostaa artikkelissaan teoksesta kokonaisanalyysin, ja tulee pitkälti samoihin johtopäätöksiin kuin minä. Tässäkin artikkelissa monet kirjan keskeisistä piirteistä kuitenkin sivuutetaan kokonaan tai vain mainitaan.

Työni etenee siten, että seuraavissa johdantoluvuissa käsitelen ensin André Brinkia kirjailijana ja kerron lyhyesti *Devil's Valley* -romaanin juonen. Luvussa kaksi esittelen ensin lyhyesti, millä tavalla käsitän työssäni patriarkaalisen ideologian ja satiirin. Tässä luvussa pyrin lisäksi määrittelemään ne satiirisen kerronnan strategiat tai keinot, joita Brink käyttää teoksessaan ja joita tulen käyttämään läpi koko oman työni. Ne teoriat ja käsitteet, joita käytän vain yksittäisessä luvussa, nostan kuitenkin esille vasta kyseisen luvun kohdalla.

Varsinaiset analyysiluvut järjestyvät siten, että luvussa kolme hahmottelen ensin kirjan yleisiä piirteitä sen kuvaaman maailman rakenteiden, kertojahahmon ja joidenkin keskeisten teemojen kautta. Keskeisiä kysymyksiä tässä luvussa ovat: Mitä satiirin tyyppiä teos edustaa? Millainen on romaanin kertoja ja kerronta? Millaiset ovat kirjan maailman tärkeimmät rakenteet ja piirteet? Neljännessä luvussa kiinnitän huomiota kirjan henkilöhahmojen omituiseen ulkomuotoon. Millaisia henkilöhahmot ovat fyysisesti, mitä se kertoo heistä ja miksi heidät on esitetty siten kuin on? Luvussa viisi keskityn puolestaan analysoimaan henkilöhahmoja heidän luonteensa kautta ja hahmottamaan sitä kautta, millaisena Brink esittää patriarkaalisen ideologian. Luku jakautuu kolmeen osaan, joista

ensimmäisessä käsittelen romaanin miespuolisia henkilöitä. Millaisina heidät kuvataan luonteeltaan ja millaisia kulttuurisia ajatusmalleja tai instituutioita he edustavat? Toinen luku muodostaa lyhyen analyysin teoksen naiskuvasta, siis naiskuvatuotoksesta. Tässä alaluvussa kysyn, millaisina naiset esitetään kirjassa, joka on tulkintani mukaan feministinen, ja onko tämä naiskuva yhteneväinen tulkintani kanssa. Kolmannessa alaluvussa palaan kertojahahmoon ideologian näkökulmasta ja pohdin vielä kirjailijan itsensä roolia. Viimeisessä luvussa palaan jälleen kirjan maailman rakenteisiin ja piirteisiin ja pohdin, millainen kirjan esittämä maailma loppujen lopuksi on ja miksi.

1.2 André Brink

André Philippus Brink on eteläafrikkalainen romaani- ja draamakirjailija sekä esseisti. Hän syntyi vuonna 1935 afrikaaniperheeseen pienessä Vreden kylässä Oranjen vapaa-valtiossa Etelä-Afrikassa. Brink opiskeli afrikaansia ja englantia Potchefstroomin yliopistossa sekä vertailevaa kirjallisuustiedettä Pariisin Sorbonnessa. Vuosina 1961–1990 hän toimi ensin luennoitsijana ja sitten afrikaans- ja hollantilaisen kirjallisuuden professorina Rhodesin yliopistossa. Vuodesta 1991 saakka hän on toiminut englannin professorina Cape Townin yliopistossa. (Ayling 2000, 46.)

André Brinkin vaikutus Etelä-Afrikan kirjallisuuteen on ollut huomattava. Kuudentoista romaanin lisäksi häneltä on ilmestynyt muun muassa kaksi esseekokoelmaa: *Literatuur in die strydkerk* ja *Waarom literatuur*¹. Lisäksi Brink on kirjoittanut draamaa afrikaansiksi ja kääntänyt kirjallisuutta useista eri Euroopan kielistä afrikaansiksi sekä afrikaansista englanniksi. Aylingin mukaan Brinkillä on Nadine Gordimerin ja J.M. Coetzeen lisäksi eteläafrikkalaisista kirjailijoista huomattavin kansainvälinen profiili aina 1960-luvulta saakka, jolloin hän aloitti kirjoittamisen. Tästä kirjailijakärkikolmikosta juuri Brinkillä on Aylingin mukaan sekä suurin lukijakunta että suurin vaikutus Etelä-Afrikan lisäksi myös ulkomailla. (Ayling 2000, 45–46.)

Koko uransa ajan Brink on ollut kiinnostunut erilaisista kokeiluista 1950-luvun uudesta romaanista aina maagiseen realismiin ja erilaisiin postmoderneihin tekniikkoihin 1990-luvulla. Hän aloitti uransa uudistusmielisen afrikaanikirjailijoiden ryhmän Sestigerson (engl. ”Sixtiers”) johtohenkilönä. Sestigersit vastustivat sekä afrikaanskirjallisuuden perinteisiä aiheita että aiheiden konventionaalista käsittelyä. Brink kuitenkin hylkäsi

¹ Käännetty englanniksi nimellä *Mapmakers: Writing in a State of Siege* sekä *Reinventing a Continent: Writing and Politics in South Africa, 1982–1995*.

joidenkin muiden ryhmän jäsenten ohella ryhmän eksperimentaalisen epäpoliittisuuden ja vaati, että kirjallisuuden on sitouduttava taiteellisen kokeellisuuden lisäksi avoimeen ja suoraan poliittisuuteen. Vuoden 1960 Sharpevillen joukkomurhasta² lähtien Brink onkin omistautunut Etelä-Afrikan poliittiselle, sosiaaliselle ja moraaliseen muuttamiselle kirjoittamisen avulla. Hänen esseensä ja romaaninsa käsittelevät eettisiä ja moraalisia kysymyksiä, sensuuria ja ihmisoikeuskysymyksiä, jotka nousevat hänen kotimaansa apartheid-politiikasta³. (Ayling 2000, 46.)

Brinkin poliittisuus tarkoitti siis suoraa Etelä-Afrikan hallituksen ja sen alistavien käytäntöjen kritisoimista. Hänen vuonna 1973 julkaisemansa, myös elokuvaksi tehty romaani, *Kennis van die aand*⁴, oli ensimmäinen afrikaansiksi kirjoitettu romaani, jonka julkaiseminen kiellettiin Etelä-Afrikassa. Brink alkoikin sensuuria välttääkseen kirjoittaa afrikaansin ohella englanniksi, minkä vuoksi hän sai laajan lukijakunnan myös Etelä-Afrikan ulkopuolella. (Ayling 2000, 46–48.) Muun muassa *Devil's Valley* on kirjoitettu suoraan englanninkielellä. Brinkin tuotanto jaetaan usein apartheidin aikaiseen ja apartheidin jälkeiseen kauteen, joista jälkimmäiseen myös *Devil's Valley* kuuluu. Apartheid-kauden töitä hallitsee realismi, kun taas post-apartheid -kauden teoksissa on käytetty rohkeasti muun muassa maagista realismia ja postmodernismia (ks. esim. Ayling 2000, 70; Joseph-Vilain 2003, 17; Chait 2000).

1.3 Devil's Valley

Devil's Valley'n päähenkilö ja kertoja on afrikaani Flip Lochner, josta piti tulla historianantutkija ja jonka piti tehdä elämässään jotakin tärkeää. Toisin kuitenkin kävi, ja pitkälle keski-ikään päästyään Flip löytää itsensä ala-arvoisesta työstä rikostoimittajana. Omien ja vaimonsa sanojen mukaan Flip potee ”sielun syfilistä”: hän on katkeroitunut ja menettänyt uskonsa elämään, rakkauteen ja oikeudenmukaisuuteen. Nuoruudessaan hänellä oli kuitenkin haave: tutkia 1800-luvulta asti muusta maailmasta Devil's Valley -laaksossa eristyksissä asunutta yhteisöä, josta ei löydy historiankirjoituksessa juuri min-käänlaisia mainintoja. Lopulta Flip – epäonnistuttuaan elämässään kaikin tavoin, vai-

² Etelä-Afrikan poliisi tappoi vähintään 67 ja haavoitti 186:tta aseetonta mustaa, jotka osoittivat rauhanomaisesti mieltään (Thompson 1995, 210).

³ Apartheid (engl. Apartness) on rotuerottelupolitiikka, jota Etelä-Afrikan valkoinen afrikaanivähemmistö (vuonna 1948 vain 12 % koko väestöstä) harjoitti National Party'n vaalivoitosta vuonna 1948 aina ensimmäisiin vapaisiin vaaleihin ja ensimmäisen mustan presidentin, Nelson Mandelan, vaalivoittoon vuonna 1994 saakka (Thompson 1995, 186–187, 254).

⁴ Julkaistu englanniksi vuonna 1974 nimellä *Looking on Darkness*.

monsa ja lastensa vihaamana – päättää toteuttaa unelmansa: hän lähtee Devil's Valley'in kirjoittamaan sen historiaa.

Tultuaan laaksoon Flip kohtaa toinen toistaan omituisempia, epämiellyttävämpiä ja pahempia olentoja. Hän kohtaa yhteiskunnan, jonka kaikki käytännöt sotivat hänen moraaliaan vastaan. Itse asiassa tämä yhteiskunta on pysähtynyt siihen aikaan, 1800-luvulle, jolloin laakso asutettiin buurien Suuren vaelluksen aikana. Tämä menneisyyteen jumitunut maailma on valkoisten miesten maailma. Laakson miehet pitävät vallan tiukasti käsissään ja alistavat Flipiä järkyttävällä tavalla naisia ja lapsia, joita he pitävät omaisuutenaan. Flipin huomion kiinnittää myös se, ettei laaksossa ole ainuttakaan mustaihoista ihmistä. Tämä johtuu siitä, että kaikki mustina syntyvät lapset kivitetään kuoliaiksi.

Alusta alkaen Flip kohtaa laaksossa vastoinkäymisiä. Yhteisö ei suinkaan ota Flipiä lämpimästi vastaan, vaan antaa ymmärtää, että hän on tunkeilija, joka ei pystyisi kuitenkaan ymmärtämään laaksolaisten tapoja, lakeja ja arvoja. Hän saa lisäksi huomata, että on tutkimuksessaan täydellisesti laaksolaisten armoilla: Devil's Valley'n ainoa historia on sen asukkaiden mielessä. Vähitellen ihmiset alkavat kuitenkin avautua ja kertoa Flipille tarinoita laakson historiasta. Pikkuhiljaa Flipille alkaa selvitä Devil's Valley'n todellinen historia, joka ei kuitenkaan vastaa sitä virallista versiota, johon laaksolaiset haluavat uskoa. Lopultakaan hän ei kuitenkaan saa kasaan kuin joukon tarinoita eikä tiedä, mikä niistä on totta ja mikä silkkaa tarinaa.

Jumala näyttää suuttuneen itseään hurskaina ja hyveellisinä pitäville laaksolaisille ja rankaisee heitä loppumattomalla kuivuudella. Vettä on hädin tuskin välttämättömiin tarpeisiin, ja laaksolaisia odottaa hidas kuolema tai muutto. Lopulta koko yhteiskunta tuhoutuu sateettoman hirmumyrskyn kourissa. Flipin sielun Devil's Valley kuitenkin pelastaa: hän rakastuu huomattavasti itseään nuorempaan Emmaan ja parantuu ”sielunsa syfiliksestä”. Devil's Valley'n naisilla ei kuitenkaan ole oikeutta mennä laakson ulkopuolelle tai olla missään tekemisissä muiden kuin laaksolaisten miesten kanssa. Laakson tuomari Lukas Death tappaa viimeiseksi teokseen aviottoman tyttärensä Emman, joka yrittää karata Flipin kanssa ulkomaailmaan. Myös Flipin pois pääsy jää arvoitukseksi. Hän pääsee pois, mikäli selvittää viimeisen esteen: Grandpa Lukaksen, vanhan patriarkan, joka paimentaa vuohiaan ainoan uloskäynnin edessä.

2 Patriarkaallinen ideologia ja satiiri

2.1 Patriarkaatti ideologiana ja kulttuurisena paradigmana: normi ja toiseus

Tulkintani mukaan *Devil's Valley* on patriarkaalisen ideologian ja sen arvojen satiirinen kritiikki. Termi ideologia liittyy marxilaiseen teoriaan. Louis Althusser sanoo kirjassaan *Ideologiset valtiokoneistot*, että ideologia on sortava, sosiaalinen rakenne: ajatusten, käytäntöjen, arvojen ja uskomusten järjestelmä, joka heijastaa hallitsevien yhteiskuntaluokkien arvoja ja intressejä. Althusser painottaa, että ideologia on olemassa vain tietyissä valtiokoneistoissa – uskonnollisissa, kasvatuksellisissa, perhe-, poliittisissa, viestinnällisissä, oikeudellisissa ja kulttuurisissa instituutioissa – ja niiden käytännöissä. Ideologian olemassaolo on luonteeltaan aineellista, mikä tarkoittaa sitä, että subjekti, joka on omaksunut tietyn ideologian, omaksuu aina myös tietyn käytännöllisen asenteen. Hän osallistuu määrättyihin, säänneltyihin käytäntöihin, joihin hänen omaksumansa aatteet perustuvat, ja toimii yleensäkin tietyllä tavalla. Jos hän esimerkiksi uskoo Jumalaan, hän menee kirkkoon. Ideologian peruskäsite onkin subjekti, ja ideologia on olemassa vain siten, että se tekee tai kutsuu yksilön subjektiksi. ”Käytäntöjä on olemassa vain ideologian kautta ja ideologiassa. Ideologiaa on olemassa vain subjektin kautta ja subjekteja varten”, Althusser (1984, 126) kiteyttää. Ideologialle on lisäksi ominaista, että ”se saa itsestäänselvydet toimimaan itsestäänselvyyksinä, joita emme voi olla tunnistamatta [...] ja joiden kohdalla huudahdamme väistämättä ja luonnollisesti [...]: ’Selvä se! Juuri niin! Noinhan se on!’” (Althusser 1984, 127). Ideologia on toisin sanoen jotakin niin luonnollista ja itsestään selvää, että se on oikeastaan näkymätöntä. (Althusser 1984, 86–140.)

Artikkelissaan ”Naisnäkökulman tieteenfilosofisia merkityksiä” Irma Korte käsittelee patriarkaattia kulttuurisena paradigmana ja antaa paradigmalle samantapaisia merkityksiä kuin Althusser ideologia-käsitteelle. Kulttuuriparadigmalla Korte tarkoittaa myyttikuvaa, yleistä viitekehikkoa, intuitiivisesti elettyä struktuuria tms., jonka avulla useat ihmiset alkavat hahmottaa todellisuutta, vaikka eivät itse ole useinkaan tietoisia siitä. Itse paradigmaa ei voi kuvailla, koska se näkyy eri aloilla erilaisissa konkreettisissa muodoissa ja on varsinaisesti näiden ilmenemismuotojen yhteinen strukturi. Sitä voi kuitenkin yrittää kuvailla erittelemällä niitä erilaisia konkreettisia myyttikuvia tai struktuureita, joiden kautta se ilmenee. Kulttuuriparadigma muodostaa kulttuurin eri aloille

oikeellisuuden kriteerin, joka on usein täysin tiedostamaton. ”Vallitseva paradigma on siten koko kulttuurin arvopremissi, joka on muodostunut niin kiinteäksi osaksi itse kulttuuria, että siihen ei enää tavallisessa elämässä kiinnitetä huomiota: sitä hengitetään itsestäänselvyytensä”, Korte (1988, 62) toteaa. (Korte 1988, 59–62.)

Patriarkaatti-käsitteen avulla hahmotettuna naisnäkökulma tarkoittaa sitä, että kritisoimme koko kulttuuria tai joitakin kulttuurin piirteitä ”patriarkaalisina”. Kortteen mukaan patriarkaattia leimaavat muun muassa päämäärähakuinen toiminta, välineiden, työkalujen, aseiden ja yleensä teknologian käyttö, kehityksen ja edistyksen ihannoiti sekä yleisesti eteenpäintyöntyminen ja ulospäinsuuntautuminen, minkä Korte yhdistää myös miehen seksuaalisuuteen. Patriarkaaliseen paradigmaan kuuluvat myös valtasuhteet, joissa vahvempi hallitsee ja alistaa heikompia, hierarkkiset organisaatiomuodot, ihmiskunnan pyrkimys alistaa luonto teknologialla valtansa alle ja ihmisryhmien eriarvoisuuden ja erillisyyden korostaminen. Isä toimiikin sekä perheenpäänä että patriarkaalisen paradigman Jumalana. Vallan käsittäminen vallaksi toisten yli johtaa lisäksi valtaisteluun. Korte sanoo, että patriarkaatti on kulttuuriparadigma, joka on säilynyt jopa tuhansia vuosia konkreettisempien yhteiskuntamuotojen muuttuessa. (Korte 1988, 62–64.) Koivunen (1996, 36) puolestaan sanoo, että naisten syrjintä on konkreettisemmin paikannettu toisaalta ennakkoluuloisiin asenteisiin ja toisaalta instituutioihin, valtioon, oikeuslaitokseen, kouluun, kirkkoon, työelämään ja perheeseen.

Simone de Beauvoir sanoo kirjassaan *Toinen sukupuoli*, että mies on sekä positiivinen että neutraali normi, jonka kautta nainen aina määritellään. Mies, subjekti, edustaa ihmisyyttä sinänsä ja on sen ”normaali” olotila tai ilmenemismuoto. ”Samalla tavalla kuin antiikin kansat määrittivät kaltevat viivat ehdottoman pystysuoran mukaan, on olemassa ehdoton ihmistyyppi, ja se on miehinen”, de Beauvoir (1980, 12) sanoo. Nainen, objekti, puolestaan on miehen Toinen ja määritellään ainoastaan suhteessa mieheen, ei itsessään olevana. Nainen on olemassa, koska eroaa miehestä. Nainen on epätäydellinen mies. (de Beauvoir 1980, 11–13.)

2.2 Satiiri ja satiirisen kerronnan strategiat

2.2.1 Mitä satiiri on?

Kirjassaan *Introduction to Satire* Leonard Feinberg määrittelee satiirin seuraavasti: ”[Satire is] a playfully critical distortion of the familiar” (Feinberg 1972, 19). Satiiri on

siis Feinbergin mukaan jonkin kohteen suoraa tai epäsuoraa tuomitsemista. Arthur Pollard painottaakin teoksessaan *Satire* (1970, 3), että satiristin tarkoitus on saada lukija kritisoimaan tiettyä kohdetta ja lopulta tuomitsemaan se. Feinberg kuitenkin sanoo, ettei satiristi ei useinkaan tuo esille varsinaisesti mitään uutta, vaan esittää sinänsä tutut asiat tuoreesta, negatiivisesti vääristelystä näkökulmasta käyttäen hyväkseen erilaisia huumorin tekniikoita. Feinberg siis painottaa satiirissa kolmea seikkaa: kriittisyyttä, huumoria ja todellisuuden vääristelemistä. Hän muistuttaa kuitenkin, että epäkriittinen huumori ei ole satiiria, eikä kaikki satiiri suinkaan ole välttämättä humoristista. (Feinberg 1972, 3–19, 85.) Sen, mitä satiirit satirisoivat, Feinberg kiteyttää osuvasti: ”It is rogues and fools, wicked institutions and stupid customs, that the protagonists of all successful satires are exposed to.” (Feinberg 1972, 51.)

Matthew Hodgart korostaa teoksessaan *Satire* (1969, 33), että satiiri on poliittisen kirjallisuuden yleisin muoto ja hänen mielestään lisäksi kaikkein poliittisinta kirjallisuutta, koska se pyrkii vaikuttamaan lukijan käyttäytymiseen ja mielipiteisiin. Kriittisyys nousee Feinbergin mukaan siitä, että satiristi ei pysty hyväksymään yhteiskuntaa tai joitakin sen piirteitä, vaan näkee kipeän selvästi eron käytännön ja ideaalin välillä (Feinberg 1972, 3–5). Myös Pollard (1970, 3) sanoo, että satiristi on aina hyvin tietoinen kuilusta, joka aukeaa sen välillä, miten asioiden pitäisi olla ja sen välillä, miten ne todellisuudessa ovat.

Kritisoidessaan kohdettaan satiristi vääristelee Feinbergin mukaan totuutta liioittelemalla kohteensa huonoja puolia ja jättämällä hyvät puolet täysin vaille huomiota. Tämän satiristi tekee nimenomaan siksi, että saisi lukijan näkemään asian haluamastaan näkökulmasta ja olemaan samaa mieltä kanssaan. Feinberg kuitenkin sanoo, että lukija reagoi negatiiviseen vääristelyyn helposti ärsyyntymällä ja torjuvasti. Lisäksi eräs satiirin keskeisimmistä piirteistä on tietty emotionaalinen irtautuneisuus (emotional detachment). Siksi lukija ei samaistu henkilöhahmoihin tarpeeksi välittääkseen varsinaisesti siitä, mitä heille tapahtuu. Näin ollen eräs satiristin keskeisimmistä haasteista on voittaa lukija puolelleen: pitää hänen mielenkiintonsa yllä ja saada samalla hänet näkemään maailma sellaisena kuin satiristi haluaa. (Feinberg 1972, 3–19, 85–108.)

Feinberg siis painottaa huumorin roolia satiirissa. Juuri huumorin avulla kirjailija pitää lukijan mielenkiinnon yllä. Toisaalta huumori toimii myös kritisoinnin välineenä. (Feinberg 1972, 85–111.) Pollardin mukaan satiristi pyrkii päämääräänsä herättämällä

lukijassa erilaisia tunnetiloja, jotka vaihtelevat naurusta ja pilkallisesta naurettavuudesta (ridicule) aina suuttumukseen ja vihaan asti. Se, millaisia tunteita satiristi pyrkii herättämään, riippuu siitä, kuinka vakavina hän pitää niitä vikoja, joita vastaan hän hyökkää. (Pollard 1970, 74.) Hodgart puolestaan toteaa, että satiristin suuttumus muuttuu usein ylemmydentunteeksi uhria kohtaan. Satiristin tarkoitus on, että uhri menettää kasvonsa, ja kaikkein tehokkain tapa nöyryyttää häntä on juuri halveksiva tai vähättelevä nauru. (Hodgart 1969, 11.)

Satiiri siis pyrkii sekä viihdyttämään lukijaa että vaikuttamaan tämän käytökseen ja mielipiteisiin. Jotta teos olisi satiiria, täytyy siinä Hodgartin mielestä jonkin asian aggressiivisen tuomitsemisen yhdistyä joihinkin esteettisiin, lukijalle nautintoa antaviin piirteisiin. Hodgart (1969, 11) sanoo: ”[S]atire demands a high degree both of commitment to and involvement with the painful problems of the world, and simultaneously a high degree of abstraction from the world.” Hodgartin mukaan hyvä satiristi ei ainoastaan hyökkää pahoina pitämiään ihmisiä tai tapoja vastaan, vaan luo eräänlaisen mielikuvitusmaailman, joka on oikean maailman travestia tai jonkinlainen fantastinen muunnos. (Hodgart 1969, 11–24.)

Feinberg erottaa toisistaan kaksi satiirin muotoa: romanttisen ja realistisen satiirin. Romanttisessa satiirissa, jota myös *Devil’s Valley* edustaa, käytetään usein sellaisia keinoja kuin liioittelu, ei-ihmismäiset henkilöhahmot ja kaukaiset ajat ja paikat (Feinberg 1972, 98). Hodgart (1969, 13) yhdistää fantastiseen kerrontaan lisäksi muun muassa utopian ja anti-utopian (eli dystopian) sekä allegorian käytön. M.D. Fletcher puolestaan sanoo kirjassaan *Contemporary Political Satire. Narrative Strategies in the Post-Modern Context* (1987, 3), että tärkeimmät satirisoinnin strategiat ovat parodia, ironia ja groteski. Muita keskeisiä tekniikoita ovat muun muassa karikatyyri sekä erilaiset symbolit, vertaukset, metaforat ja muut alentavat analogiat (Feinberg 1972, 93, 116–117, 130). Pollard (1970, 65) sanoo, että satiirin kohdetta verrataan usein johonkin triviaaliin, rumaan tai ällöttävään. Hän painottaa, että satiirin kuvasto on vaihtelevaa, mutta aina alentavaa ja panettelevaa. Seuraavissa luvuissa käsitelen tarkemmin joitakin analysoimassani teoksessa käytettyjä satirisoinnin keinoja.

2.2.2 Ironia ja ironinen paljastaminen

D.C. Muecke sanoo kirjassaan *Irony*, että ironia koostuu viidestä peruselementistä. Ironiaan kuuluu ensinnäkin kontrasti pintatason teeskennellyn merkityksen ja syvätason

todellisen merkityksen välillä: ironia siis sanoo päinvastaista, kuin mitä tarkoittaa. Toinen elementti on viattomuus, jolla Muecke tarkoittaa toisaalta ironian uhrin tietämättömyyttä ja toisaalta ironistin teeskenneltyä tietämättömyyttä ironisen lausuman todellisesta, pinnan alle kätkeytyvästä merkityksestä. Kolmas elementti on puolestaan kontrastista syntyvä koominen vaikutelma. Neljäs elementti on tunnetason etäännyneisyys, joka johtaa ylimielisyyteen. Ironiaan kuuluvat myös jonkinlaiset esteettiset piirteet, jotka pitävät lukijan mielenkiinnon yllä ja aiheuttavat hänelle nautintoa. Muecke sanoo, että mikäli kaikki nämä elementit eivät ole läsnä, on puhuttava puolittaisesta (quasi) ironiasta. Hänen mukaansa on kuitenkin mahdollista, että ironia on kehittymässä moderneissa muodoissaan suuntaan, jossa joku tai jotkut näistä elementeistä puuttuvat (Muecke 1978, 25–45). Muecke erottaa toisistaan tilanneironian (situational irony) ja verbaalisen tai retorisen ironian. Tilanneironiassa on kyse tapahtumien tai asiantilojen ironiasta, ja se voidaan tulkita siten, että jokin ihmistä suurempi voima – Jumala, paholainen, kohtalo tai vastaava – tekee julmaa pilaa ihmisen kustannuksella. (Muecke 1978, 27–28, 49.)

Devil's Valley -romaanissa on myös tilanneironiaa, mutta ennen kaikkea siinä käytetään retorista ironiaa, jota Wayne C. Booth nimittää kirjassaan *A Rhetoric of Irony* stabiiliksi ironiaksi (stable irony). Stabiili ironia on Boothin mukaan ironiaa, jonka olemassaolon voimme tietää ja joka on jollakin tavalla rajattavissa: mikäli jotakin kohtaa ei ymmärretä ironiseksi, tulkinnan voidaan sanoa olevan väärän. Booth myöntää, ettei tieto voi olla täysin varmaa, vaan muistuttaa enemmän uskomusta tai intuitiota, joka on kuitenkin tarpeeksi vahva, että voidaan puhua jossakin mielessä tietämisestä. (Booth 1974, 3–14, 48.) Satiiri on Boothin (1974, 140) mukaan genre, joka käyttää hyvin paljon juuri stabiilia ironiaa.

Stabiilin ironian neljä tunnusmerkkiä ovat: intentionaalisuus, merkityksen peittyvyys, stabiilius ja rajattavissa oleminen. Intentionaalisuudella Booth tarkoittaa sitä, että konkreettinen kirjailija on tarkoituksellisesti luonut ironian siten, että konkreettinen lukija voi ymmärtää sen ironiaksi. Merkityksen peittyvyys merkitsee sitä, että ironia täytyy rekonstruoida tekstin pintamerkityksestä, joka on eri kuin sen todellinen merkitys. Pysyvyys puolestaan viittaa siihen, että kun ironiseksi tulkitun tekstin uusi merkitys on rekonstruoitu, lukija voi pysähtyä tulkinnassaan ja tietää tulkinnan olevan oikean: teksti ei kutsu häntä hajottamaan tätä uutta merkitystä ja rekonstruoimaan taas uutta. Tällainen kehä voisi periaatteessa jatkua loputtomiin, kunnes kaikki olisi ironista eikä minkään merkityksellisyydestä voisi olla enää varmuutta, mutta tällaisissa tapauksissa ei ole siis

kyse stabiilista ironiasta. Lisäksi stabiili ironia on rajattavissa niin, että rekonstruoitu, uusi merkitys on jossakin mielessä paikallinen. Stabiili ironia voi koskea hyvinkin laajaa asiaa, kuten Jumalan luonnetta tai uskontoa, mutta sen piiriin eivät kuulu ironiat, jotka esimerkiksi kyseenalaistavat kaiken totuuden olemassaolon. Stabiili ironia siis kohdistuu johonkin tiettyyn asiaan, ei yleisesti kaikkeen. (Booth 1974, 5–6.)

Ironinen merkitys rekonstruoidaan Boothin mukaan neljän vaiheen kautta. Ensimmäisessä vaiheessa lukija joutuu hylkäämään sanojen kirjaimellisen merkityksen. Tähän ei riitä se, että lukija on eri mieltä tekstin kanssa. Hänen täytyy sen sijaan löytää tekstistä jokin ristiriita, joka on mahdoton hyväksyä. Ristiriidan ei kuitenkaan tarvitse välttämättä olla tekstin sisäinen. Ironiset lausumat ovat usein sisäisesti täysin loogisia, ja lukijan täytyy nojata johonkin tekstin ulkopuolella olevaan vihjeeseen nähdäkseen lausuman mahdottomuus. (Booth 1974, 10.) Ristiriita voi olla esimerkiksi tekstin väitteen ja historiallisen faktan tai jonkin yleisesti hyväksytyyn ajatuksen välillä (Booth 1974, 58–59). Ristiriita voi kuitenkin olla myös itse tekstissä esitettyjen asioiden keskinäistä yhteensopimattomuutta: jos kirjailija esittää jonkin faktan tai uskomuksen ja sitten toisen, joka on ristiriidassa ensimmäisen kanssa, on todennäköisesti kyse ironiasta (Booth 1974, 61, 73).

Toinen merkityksen rekonstruoinnin vaihe on se, että lukija etsii mielessään uusia mahdollisia tulkintatapoja, jotka eroavat kirjaimellisesta lausumasta. Kolmannessa vaiheessa lukija päättää, mitä kirjailija oikeastaan uskoo. Booth painottaa kolmannen vaiheen merkitystä: ironiasta ei voida puhua, mikäli lukijalla ei ole syytä olettaa, että kirjailija tarkoittaa lausuman ironiseksi ja että kirjailija olettaa, että lukija ymmärtää lausuman ironiseksi. ”Every clue thus depends for its validity on norms [...] which the reader embraces and which he infers, rightly or wrongly, that his author intends”, Booth sanoo (1974, 53). Neljäs vaihe koostuu siitä, että lukija valitsee ironiseksi ymmärtämälleen kohdalle uuden merkityksen, joka on harmoniassa sen kanssa, mitä lukija uskoo todeksi ja mitä hän uskoo kirjailijan tarkoittavan. (Booth 1974, 10–12.)

Ironisen lausuman hylätty merkitys on jossakin mielessä uuden merkityksen uhka tai kilpailija. Joku voisi todella tarkoittaa sen kirjaimellisesti, mutta hän olisi täysin väärässä. (Booth 1974, 40.) Booth kuitenkin sanoo, ettei ironista lausetta hylätä pelkästään yksittäisen lauseen mahdottomuuden vuoksi, vaan kaiken sen vuoksi, mitä lauseen alle kätkeytyy. Yksittäinen lause on vain pinta, jonka alle kätkeytyy kokonainen uskomusten

ja päättelyketjujen joukko:

Thus I do not reject the printed statement because of any literal untruth. I reject it because I refuse to dwell with anyone who holds this whole set of beliefs. And then, because I cannot believe that the author of the statement can be that kind of person, I am forced [...] to make sense out of the statement by concluding that it is ironic. (Booth 1974, 35.)

Booth puhuu siis kirjailijan intentiosta, mutta painottaa kuitenkin, että tarkoittaa kirjailijalla varsinaisesti implisiittistä tekijää (Booth 1974, 11). Slomith Rimmon-Kenanin mukaan implisiittinen tekijä tai sisäistekijä merkitsee teoskokonaisuutta hallitsevaa tietoisuutta, teoksen normien alkuperää tai konstruktiota, jonka lukija pääättelee ja kokoaa tekstin aineksista. Sisäistekijä ja todellinen kirjailija eivät useinkaan ole identtisiä, koska kirjailija voi tuoda teoksessa esille aatteita, uskomuksia ja tunteita, joiden takana ei seiso. (Rimmon-Kenan 1991, 110–111.) Booth sanoo, ettemme voi olla koskaan täysin varmoja siitä, mitä konkreettinen kirjailija on tarkoittanut ja siksi olisikin teknisesti ottaen parempi puhua kirjan intentiosta (Booth 1974, 11).

Tästä erottelusta huolimatta Booth ei näytä käytännössä tekevän selkeää rajaa implisiittisen tekijän ja konkreettisen kirjailijan välille. Hän erottaa toisistaan tekstin sisäiset ja ulkoiset vihjeet ja sanoo, että ironiaa tulkittaessa on nojattava usein tekstin ulkopuolelta löytyviin seikkoihin (Booth 1974, 53). Tällaisia voivat olla myös konkreettista kirjailijaa, hänen aikaisempia teoksiaan tai muuten ilmaisemiaan mielipiteitä koskevat seikat. Lukija voi siis kysyä itseltään, kuinka todennäköistä on, että todellinen kirjailija ajattelee siten, kuin hän näyttää väittävän. (Booth 1974, 80.) Merkityksen rakentaminen tapahtuu siis aina kontekstissa, josta osa on myös teoksen ulkopuolella: lukija lukee ironiaa suhteessa paitsi koko teokseen, myös siihen, miten hän uskoo asioiden olevan ja mitä hän uskoo tietävänsä historiallisesta tekijästä ja hänen aatteistaan. (Booth 1974, 91.) Booth sanoo, että erityisesti satiirissa lukijan on vaikea olla viittaamatta konkreettisen kirjailijan mielipiteisiin: lukija joutuu usein viittaamaan siihen, että kirjailija ei voi tarkoittaa tätä ja tätä, koska hän uskoo näin ja näin (Booth 1974, 120).

Eräs stabiilin ironian alalaji, jota myös Brink käyttää toistuvasti, on Boothin mukaan dramaattinen ironia. Dramaattisesta ironiasta on kyse esimerkiksi silloin, kun kirjailija kiinnittää lukijan huomion ironiseen ristiriitaan henkilöahmon sanomisten ja tekemisten tai aikaisempien ja myöhempien sanomisten kesken. Ristiriita voi olla myös kahden tai useamman henkilöahmon väittämien välillä. Tällaisessa ironian lajissa kirjailija nauraa yhdessä lukijan kanssa henkilöahmoilleen heidän selkänsä takana. Dramaatti-

sessä ironiassa on usein kyse moraalisesta ylemmyydestä: kirjailija haluaa saada lukijan tuomitsemaan ironian kohteen hänen huonojen ominaisuuksiensa vuoksi, jotka henkilö-
hahmo tahtomattaan paljastaa. (Booth 1974, 63–67.) Feinberg (1972, 212–215) sanoo-
kin, että tällainen henkilö-
hahmon paljastaminen (unmasking) on eräs satiristien usein
käyttämistä strategioista.

2.2.3 Parodia

Parodia on Boothin mukaan eräs satiirin muoto ja luonteeltaan ironista. Hänen mukaan-
sa parodia imitoi kritisoidun teoksen tyyliä samalla, kun pilkkaa sitä. (Booth 1974, 123.)
Myös Gilbert Highet sanoo kirjassaan *The Anatomy of Satire*, että parodia on eräs satii-
rin tärkeimmistä muodoista. Parodiaa ei pidäkään sotkea pelkkään kirjallisen työn imi-
taatioon. Ollakseen parodiaa imitaation täytyy suhtautua matkimaansa teokseen kriitti-
sesti ja saada myös lukija näkemään teoksen tai sen käsittelemän aiheen naurettavat ja
typerät puolet. Samoin kuin satiiri, myös parodia liioittelee kohteensa huonoja puolia ja
vähättelee hyviä. (Highet 1962, 68.)

Linda Hutcheon puolestaan painottaa teoksessaan *A Theory of Parody*, että modernia
parodiaa ei voi määrittellä siten kuin parodia on perinteisesti määritelty, nimittäin lähde-
tekstin pilkkaavaksi imitaatioksi (Hutcheon 1986, 5). Itse hän määrittelee parodian seu-
raavasti:

[P]arody is repetition, but repetition that includes difference [...]; it is imitation with critical
ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of "trans-contextualization"
and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from
scornful ridicule to reverential homage. (Hutcheon 1986, 37.)

Hutcheon painottaa siis kahta seikkaa, joissa moderni parodia eroaa perinteisestä paro-
diasta. Ensinnäkään parodia ei pilkkaa aina parodioitua tekstiä. Eetos, jolla Hutcheon
tarkoittaa sitä tarkoituksellista reaktiota, jonka teksti saa lukijassa aikaan, voi siis olla
parodiassa kaikkea mahdollista aina kunnioittavasta ironisen ja leikillisen kautta pilk-
kaavaan ja kaunaiseen. (Hutcheon 1986, 6–16, 55.) Hutcheon kuitenkin muistuttaa, että
vaikka parodia olisikin suhteessaan alkutekstiin lähempänä kunnianosoitusta kuin
hyökkäystä säilyy vanhan ja uuden tekstin välillä kuitenkin aina kriittinen ero (Hutche-
on 1986, 60). Parodia eroaa pelkästä alluusiosta siten, että parodia, päinvastoin kuin
alluusio, korostaa eroa imitoimaansa tekstiin eikä samankaltaisuutta sen kanssa (Hut-
cheon 1986, 6).

Parodiassa voidaan siis erottaa toisistaan kaksi tekstiä: etualalla oleva, parodioiva teksti sekä taka-alalla oleva parodioitu tai imitoitu teksti. Toinen Hutcheonin painottama seikka onkin se, että parodian mahdollinen kritiikki tai pilkka ei välttämättä koske parodioitavaa tekstiä itseään: se voi päinvastoin kohdistua parodioivaan, etualalla olevaan tekstiin. Monet modernit parodiat käyttävätkin parodioimaansa vanhempaa tekstiä jonkinlaisena standardina tai ihanteena, johon nykyaikaista tai modernia verrataan. Tätä standardia tai normia vasten se, mikä on uudemmassa, etualalla olevassa tekstissä ja mitä itse asiassa kritisoidaan, näyttäytyy naurettavana. (Hutcheon 1986, 57–58, 62.) Niinpä parodinen satiiri, jossa parodia kohdistuu parodioitavan tekstin ulkopuolelle, voi suhtautua itse alkutekstiin jopa kunnioittavasti (Hutcheon 1986, 62). ”Parody [...] is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text”, Hutcheon (1986, 6) tiivistää.

Vaikka satiiri ja ironia on Hutcheonin mukaan erotettava toisistaan, käyttävät useat satiirit kuitenkin parodiaa satirisoinnin välineenä. ”Satirists choose to use parodies of the most familiar of texts as the vehicle for their satire in order to add to the initial impact and to reinforce the ironic contrast”, Hutcheon (1986, 58) sanoo. Tämä johtuu siitä, että sekä parodia että satiiri yhdistyvät perustavalla tavalla ironiaan: kuten parodia, myös ironia näyttää kahden vierekkäin asetetun merkityksen eron ja kuten satiiri, myös ironia tuomitsee. (Hutcheon 1986, 43, 52–54.) Hutcheon painottaa, että vaikka parodian käsitettä on laajennettava sen suhteessa imitoitavaan tekstiin ja kritiikin kohteeseen, on imitoitavan tekstin kuitenkin aina oltava jokin toinen taideteos tai muu koodattu diskurssi, joista hän antaa esimerkiksi mm. ehtoollisen ja messun. (Hutcheon 1986, 14–18.)

Vaikka olen Hutcheonin kanssa samaa mieltä siitä, että parodia ei välttämättä kritisoi imitoimaansa tekstiä tai ainakaan pelkästään sitä, ovat tällaista määritelmää vastustavan Highetin tekemät tarkemmat jaottelut kuitenkin hyödyllisiä työni kannalta. Highet jakaa parodiat kahteen pääluokkaan: formaaliin ja materiaaliseen parodiaan. Materiaalinen parodia muuttaa sisältöä, mutta jättää muodon samaksi kuin alkuperäisessä. Formaali puolestaan muuttaa alkuperäisen muotoa, mutta jättää aiheen samaksi. (Highet 1962, 70–71.) Highet erottaa tämän lisäksi vakavien kirjallisten lajien parodioinnissa kaksi eri tyyppiä: burleskin ja mock-heroic -tyylin. Mock-heroic -tyylin kirjoittaja käyttää hienoa ja ylevää kieltä, mutta soveltaa sen kuvailemaan alhaisia tai triviaaleja asioita. Burleskin kirjoittaja puolestaan käyttää vulgaaria tai puhekieltä kuvaillessaan yleviä tai pyhiä asi-

oita.⁵ Highet kuitenkin sanoo, etteivät nämä teoreettiset jaottelut ole välttämättä erillisiä itse työssä: kirjailija käyttää kaikkia mainittuja keinoja sekaisin. (Highet 1962, 103–105.)

2.2.5 Fantastinen ja satiirinen groteski

Termi groteski tulee alun perin italiankielisestä substantiivista ”grotte”, joka tarkoittaa luolaa (Haar, 1983, 1). Roomassa vuonna 1492 tehtyjen kaivausten yhteydessä löytyi keisari Neron Kultainen palatsi, Domus Aurea, jonka sisätiloja koristavat seinämaalaukset olivat siihen aikaan täysin uutta tyyliä (Perttula 1991, 104–105). Philip Thomson sanoo kirjassaan *The Grotesque* näiden maalausten olevan osa Roomassa kuvataiteisiin kehittyntä tyyliä, jossa kietoutuu yhteen elementtejä ihmisistä, eläimistä, kasveista ja arkkitehtonisista muodoista. Maalaukset saivat suurta huomiota ja niiden omintakeista tyyliä alettiin imitoida laajalti. (Thomson 1979, 11–12.) Groteski oli siis alun perin kuvataiteisiin viittaava termi, jota alettiin soveltaa kirjallisuuteen yleisesti vasta 1700-luvulla (Perttula 1991, 104).

Nykyään groteski näyttää olevan eräs niistä termeistä, joilla on yhtä monta määritelmää kuin käyttäjääkin (ks. esim. Haar 1983, 1). Kuten Thomson sanoo, groteski on terminä kärsinyt epätasällisesta ja jopa väärästä käytöstä, ja siksi termin sisällöstä on tullut vaikeasti määriteltävä ja häilyvä. Groteskin eri puolia painottaessaan teoreetikot jakaantuvat kantoihin, jotka näyttävät äkkiseltään puhuvan jopa täysin eri ilmiöstä. Heidät voidaan jakaa karkeasti kolmeen ryhmään. Mihail Bahtin edustaa karnevaaligroteskillaan näkökantaa, jonka mukaan groteski on eräs huumorin alalaji. Toiset teoreetikot, Wolfgang Kayser etunenässään, painottavat puolestaan groteskin kammottavuutta ja sitä kautta myös yliluonnollisuutta. Näiden kahden ääripään väliltä löytyy luonnollisesti useita erilaisia näkökantoja. Kolmas kanta onkin nähä groteski kahden toisilleen vastakkaisen piirteen – huumorin ja kammottavan tai inhottavan – ambivalenttina yhdistymisenä. (Thomson 1979, 10–11.) Hodgart (1969, 216) puolestaan sanoo, että satiristit käyttävät usein groteskia sekä luodakseen teokseen fantastista tunnelmaa että korostaakseen kohteensa naurettavuutta. Hodgartin jakoa mukailien groteskin voi siis jakaa lisäksi kahteen tyyppiin – fantastiseen ja satiiriseen groteskiin. Tällainen ryhmittely vastaa

⁵ Eri teoreetikoilla on erilaisia käsityksiä ”kriittisen imitoiminn” eri lajeista ja niiden nimityksistä. Nämä neljä lajia erotetaan yleisesti toisistaan, mutta monet muut teoreetikot nimittävät parodiaksi ainoastaan lähdetekstin tyylin imitointia, kun taas sisällön imitoimista nimitetään muilla termeillä (esim. Pollard 1970, 40–43).

myös Kayserin kirjassaan *The Grottesque in Art and Literature* tekemää erottelua.

Kayser korostaa groteskin pelottavuutta, ja hänen määritelmänsä vie groteskin lähelle kauhukirjallisuutta ja fantasiaa. Kayserin määritelmän mukaan groteski on vieraannutettu maailma: ”The grotesque is the estranged world” (Kayser 1981, 184). Vieraannuttamisella hän tarkoittaa sitä, että jokin tuttu ja luonnollinen muuttuu yhtäkkiä oudoksi ja uhkaavaksi. Kayser painottaa, että esimerkiksi sadun maailma ei voi olla groteski, koska lukija odottaa kohtaavansa outoja asioita ja olentoja eikä siksi ylläty, kun niitä esiintyy. Groteski on siis meidän jokapäiväinen maailmamme, joka on vieraannutettu ja tehty siten pelottavaksi. Pelko, jota groteski herättää, on elämän-, ei kuolemanpelkoa, koska muuttunut maailma on paikka, jossa emme uskaltaisi elää. (Kayser 1981, 184–185.)

Groteski liittyy Kayserin mukaan läheisesti absurdiin. Toisin kuin tragiikassa, jossa yksittäisten henkilöiden absurdit teot vaarantavat moraalisen järjestyksen⁶, groteskissa absurdus ”is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe” (Kayser 1981, 185). Maailma siis muuttuu groteskissa epäluotettavaksi ja absurdiksi, koska normaalilogiikan ja fyysisen maailman säännöt eivät enää päde. (Kayser 1981, 185.) Groteskeja ovat Kayserin mukaan muun muassa seuraavat asiat:

[T]he fusion of realms which we know to be separated, the abolition of the law of statics, the loss of identity, the distortion of ”natural” size and shape, the suspension of the category of objects, the destruction of personality, and the fragmentation of the historical order (Kayser 1981, 185).

Lisäksi hän mainitsee groteskissa taiteessa usein esiintyvistä, maailman vieraaksi tekevästä aiheista erityisesti hirviömäiset hahmot, pelottavat ja demoniset eläimet, kuten pöllöt, hämähäkit ja muut yöeläimet (Kayser 1981, 181–182) sekä hulluuden, joka muuttaa itse ihmisluonnon pelottavaksi: ”Once more it is as if an impersonal force, an alien and inhuman spirit, had entered the soul” (Kayser 1981, 184).

Kayser puhuu myös koomisuudesta osana groteskia. Hän ei kuitenkaan painota humoristisuutta eikä näytä myöskään pitävän sitä välttämättömänä groteskin elementtinä, kuten useat muut teoreetikot. Hän kirjoittaa: ”In many grotesques, little is to be felt of such freedom and gaiety. But where the artistic creation has succeeded, a faint smile seems to pass rapidly across the scene or picture [...]”. (Kayser 1981, 188.) Kayser erottaa toisistaan fantastisen ja satiirisen groteskin ja sanoo, että naurettavuus (ridicule) liit-

⁶ Näin käy esimerkiksi Sofokleen Kuningas Oidipuksessa, jossa Oidipus tappaa isänsä ja menee naimisiin äitinsä kanssa.

tyy groteskiin kaikkein selvimmin juuri satiirisuuden kautta: “Laughter originates on the comic and caricatural fringe of the grotesque. Filled with bitterness, it takes on characteristics of the mocking, cynical, and ultimately satanic laughter [...]” (Kayser 1981, 187.) Toisaalta nauru voi olla tahaton ja pakotettu yritys karkottaa groteskin aiheuttama pelko. Kayser (1981, 187) antaakin groteskille lisämääritelmän, jolla hän viittaa juuri taiteilijan leikilliseen tapaan käsitellä pelottavaa aihetta: ”The grotesque is a play with the absurd.” (Kayser 1981, 186–187.) Kayserin lopullinen määritelmä näyttää yhdistävän kaksi ensimmäistä: ”[The grotesque is] an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world” (Kayser 1981, 188).

Myös Lee Byron Jenningsin kirjassaan *The Ludicrous Demon* esittämän käsityksen groteskista voi jakaa satiirisen naurettavaan ja toisaalta tätä synkempään groteskiin, vaikka Jennings edustaa Kayseria selkeämmin kantaa, jonka mukaan groteski on aina kahden toisilleen vastakkaisen piirteen inkongruenssia. Groteski on Jenningsin mukaan ”[...] a combination of fearsome and ludicrous qualities – or, to be more precise, it simultaneously arouses reactions of fear and amusement in the observer” (Jennings 1963, 10). Groteski ei voi koskaan olla pelkästään pelottavaa, koska se syntyy vasta, kun jotakin pelottavaa käsitellään leikkisästi tai tehdään hullunkuriseksi. Toisaalta se ei voi koskaan olla pelkästään hullunkurista: ”The grotesque presents the terrible in harmless guise, and its playfulness is constantly on the verge of collapsing and giving way to the concealed horror” (Jennings 1963, 16). Lisäksi Jennings painottaa, että molempien puolien – pelottavan ja hullunkurisen – täytyy olla groteskissa mukana yhtä voimakkaina, mikäli ympäröivä konteksti ei painota jompaakumpaa tendenssiä. (Jennings 1963, 16.)

Jenningsin mukaan groteskius näkyy ennen kaikkea tietynlaisissa henkilöhahmoissa. Radikaalisti epämuodostunut henkilö on groteskin hahmon prototyyppi. Tällaisen henkilön näkeminen aiheuttaa katsojassa epärationaalista pelkoa, joka ei johdu todellisen vaaran läsnäolosta, vaan on paljon primitiivisempi impulssi ja sukua painajaisessa koettulle kauhulle. Samaan aikaan epämuodostunut henkilö kuitenkin aiheuttaa meissä myös miltei yhtä primitiivisiä huvittuneisuuden tunteita. Groteskissa taiteessa voi törmätä myös epämuodostuneisiin eläinhahmoihin, mutta groteskin hahmon perusmuodot ovat kuitenkin ihmisen ruumis ja kasvot. Todellinen groteski alkaa vasta, kun ihmishahmo on tunnistettavissa, mutta groteskilla tavalla muuttuneena. (Jennings 1963, 9–11.) Jennings sanoo:

The impression of humanness must not be too strong, the distortion not so great that it obliterates all traces of the human figure; but, on the other hand, it must show a drastic departure from the elements of human appearance and personality that we commonly experience. (Jennings 1963, 9.)

Epämuodostuneisuuden täytyy olla niin selvää, että unohdamme hetkeksi edessämme olevan hahmon ihmisyyden. Groteski hahmo on Jenningsin mukaan ”a figure imagined in terms of human form but devoid of real humanity” (Jennings 1963, 9). Jennings mainitsee kuitenkin myös lievemmin epämuodostuneet henkilöt luetellessaan groteskien hahmojen esimerkkitapauksia: myös omituiset (freakish) – esimerkiksi kyttyräselkäiset, pitkänenäiset, pieni- tai isopäiset ja ohut- ja pitkäjalkaiset henkilöt – ovat groteskeja. (Jennings 1963, 7–9.) Vääristyminen tapahtuu lisäksi aina negatiiviseen suuntaan:

[D]istortion is a negative term; it implies that the new form is in some way less desirable than the old one. There is a change for the worse, a process of decay or disintegration – a progression from the beautiful to the ugly, the harmonious to the disharmonious, the useful to the useless, the meaningful to the meaningless, or the healthy to the diseased. (Jennings 1963, 8.)

Hodgartin (1969, 11) mukaan satiristin suuttumus muuttuu siis helposti ylemmydentunteeksi satiirin uhria kohtaan. Jenningsin käsitys groteskista tulee hyvin lähelle satiiria, kun hän painottaa, että katsomme groteskia hahmoa ikään kuin ylemmästä asemasta ja näemme sen naurettavana ja triviaalina. Näin demonista tulee pelle tai hölmö. (Jennings 1963, 11–15.) Jennings sanoo:

The fear of the nightmare monster diminishes in proportion as the attitude of amused detachment gains prominence. The object that inspired fear now appears small, absurd, and powerless. The immediate threat of attack to our person [...] disappears as we gain the superior vantage point of the disinterested spectator; the nightmare creature has been disarmed. (Jennings 1963, 11–12.)

Jenningsin mukaan groteski henkilöahmo edustaa usein kaikkea sitä, mitä kirjailija pelkää tai inhoaa ja pitää kaiken kaikkiaan omien ideaaliensa vastakohtana. Tämä ilmenee parhaiten juuri silloin, kun groteski yhdistyy satiiriin tai karikatyyriin. Satiirin Jennings jakaa kahteen tyyppiin: ennen kaikkea hauskaan ja ennen kaikkea synkkään satiiriin. Voittopuolisesti humoristisessa satiirissa huumorilla on selkeä päämäärä ja siihen sekoittuu erivahvuisia katkeria sävyjä aina ilkkurisesta pahansuopaan saakka. Myös satiirin kohteen groteskilla vääristämisellä on aina tietty päämäärä: kohde on sillä tavalla epämuodostunut, että se vaikuttaa hullunkuriselta ja naurettavalta. (Jennings 1963, 24–25.)

Thomson puolestaan painottaa, että satiristi tekee uhristaan usein groteskin saadakseen

lukijan nauramaan tälle ivallisesti, mutta toisaalta myös näkemään tämän inhottavana. Thomsonin määritelmä on siis hieman laajempi kuin Jenningsin: hänen mukaansa groteskiin kuuluu koomisten ja pelottavien elementtien lisäksi usein myös inhottavuus, joka nousee juuri siitä, että groteski kiinnittää erityistä huomiota henkilöhahmojen ruumiillisuuteen ja fyysiseen epänormaaliuteen. (Thomson 1979, 8–9, 20–27.) Henri Bergson (2000, 41) huomauttaa, että traaginen runoilija pyrkii huolella välttämään kaikkea sellaista, mikä saisi lukijan kiinnittämään huomionsa hänen sankareidensa aineellisuuteen, koska ruumiillisuus tuo tekstiin heti koomisia ulottuvuuksia.

Myös Bernard McElroy sanoo kirjassaan *Fiction of the Modern Grotesque*, että yleisin groteskin muoto on kiinnittää lukijan huomio olemassaolon epäarvokkaaseen, vaaralliseen ja jopa ruokottomaan fyysisyyteen, ja korostaa sitä liioittelun, vääristämisen ja yhteensopimattomien elementtien yhdistämisen avulla. Groteskit ihmishahmot ovat hänen mukaansa epämuodostuneita, outoja tai makaabereja tai heissä saattaa sekoittua ihmisen ja eläimen piirteitä. (McElroy 1989, 11–12.) Fletcher puolestaan summaa osuvasti joitakin satiirisen groteskin yleisimpiä piirteitä sanoessaan:

[Grotesquery] usually combines death with humor or involves physical abnormality or the inhuman in the human. In satiric grotesquery the purpose is deflation and ridicule and caricature may extend to animal imagery and metamorphosis or to inhuman automatism. It will also often involve the juxtaposition of the presumed lofty with bodily functions – obscenity, breaking wind, excremental imagery, copulation. (Fletcher, 1987, 4.)

Jenningsin mukaan satiiri muuttuu synkäksi siinä vaiheessa, kun sen kohde ei ole enää yksittäinen asia tai henkilö, vaan koko maailma tai elämä. Tällöin satiristi menettää ylemmän asemansa ja joutuu itsekin inhoamiensa asioiden joukkoon: ”[H]is invective against particular evils of his day changes to resentment and dissatisfaction with regard to existence itself” (Jennings 1963, 25). Tällaiselle satiiriselle groteskille on tyypillistä pettymys ja pessimismi: demoninen elementti tunnustetaan olennaiseksi osaksi elämää. Myös tällaisen groteskin satiirin traagisuutta rajoittaa kuitenkin taju siitä, että elämä on kaikesta huolimatta hölmö ja hullunkurinen spektaakkeli. Ennen kaikkea synkässä satiirissa näytetään siis groteskin kohteen sijaan groteski maailma. (Jennings 1963, 24–25.) Vaikka groteski siis näkyy Jenningsin mukaan ennen kaikkea henkilöhahmoissa, hän sanoo, että myös groteskeja tilanteita voi olla. Groteskissa tilanteessa normaalimaailma ja olemassaolon ja fyysikaalisen maailman perusnormit vääristyvät. ”The current of demonic fear expresses itself in this case not as the menace of a bogey, but as the collapse of a world”, Jennings (1963, 18) kirjoittaa. Hullunkurisuus puolestaan nousee absurdis-

sa lähestyvän kaaoksen kuvassa aina mukana olevasta farssimaisuudesta. (Jennings 1963, 18–19.) Jenningsin ajatus groteskiksi muuttuneesta maailmasta tuleekin hyvin lähelle Kayserin ajatusta vieraannutetusta maailmasta.

Tässä luvussa olen pyrkinyt toisaalta poimimaan niitä groteskille annettuja merkityksiä, jotka tulevat selvimmin ilmi tutkimassani romaanissa ja sijoittamaan toisaalta joitakin analyysin kannalta tärkeimpiä teoreetikoita tutkimuksen teoreettiseen kenttään. *Devil's Valley* -romaanissa groteskia näytetään käyttävän erottamassani kahdessa merkityksessä: groteski ilmenee joko ennen kaikkea satiirisen alentavana ja enemmän tai vähemmän koomisena tehden satiirin kohteen naurettavaksi, inhottavaksi ja korostetun ruumiilliseksi tai fantastisena, pelottavana ja vieraannuttavana elementtinä. Tässä vaiheessa on lisäksi syytä huomauttaa, että *Devil's Valley*'ssä Kayserin toisistaan erottamat fantastinen ja satiirinen groteski näyttävät kietoutuvan yhteen. Unenomainen ja pelottava, fantastinen maailma saa paikoin groteskille tyypillisiä koomisia ja farssimaisia sävyjä, ja kaiken kaikkiaan maailma muuttuu groteskiksi ennen kaikkea satiirisen tarkoituksen vuoksi. Vaikka maailma siis on pelottava ja absurdi, se on kuitenkin myös enemmän tai vähemmän koominen. Groteskius liittyy lisäksi sekä yksittäisiin, satirisoitaviin henkilöihin, jolloin se on ennen kaikkea alentavaa, että koko maailman rakenteisiin, jolloin se muuttuu pelottavammaksi ja synkemmäksi. Siksi tarkastelen analyysissäni samoja henkilöitä kahdesta hieman eri näkökulmasta.

2.2.4 Vertaus, metafora, symboli ja karikatyyri

Erilaisilla kielikuvilla ja erityisesti symboleilla on *Devil's Valley*'ssä suuri rooli. Raili Elovaara esittelee kirjassaan ”*Olen tyhjä huone*”. *Sanataiteen metaforista ja symboleista* seikkaperäisesti vertauksen, metaforan, symbolin ja allegorian teorioita ja muodostaa niistä kokonaiskäsityksen. Hän sanoo, että perinteisen vertaamisteorian mukaan metafora perustuu kahden asian keskinäiseen vertaamiseen. Vertauksessa vertailu on eksplisiittistä, sen näkee sanoista ”kuin” tai ”niin kuin”. Metaforassa, josta nämä vertailua merkitsevät sanat puuttuvat, vertailun sanotaan olevan implisiittistä. Metafora on siis lyhennetty vertaus: vertailu on tehty samoin kuin vertauksessa, mutta se on kirjoitettu ylös lyhennytyssä muodossa. Teorian mukaan metafora sisältää analogian tai kaltaisuuden kahden asian välillä. (Elovaara 1992, 14.)

Elovaaran mukaan Max Blackin vuorovaikutusteoria tulkitsee metaforaa uudesta näkökulmasta, vaikka Black myöntääkin, että metafora perustuu analogiaan ja implikoi ver-

tailua (Elovaara 1992, 30; Black 1979, 31). Metafora ei ole hänen mukaansa yksittäinen sana, joka korvaa jonkin toisen sanan tai ilmauksen, vaan kokonainen lause tai lauseiden ryhmä. (Elovaara 1992, 25.) Lauseen tai lauseiden sanoista yhtä on kuitenkin käytetty metaforisesti, kun taas muut on ymmärrettävä kirjaimellisesti. Metaforisesti käytettyä sanaa Black kutsuu fokukseksi, muut sanat muodostavat kehyksen⁷. Fokus on samalla lauseen sivusubjekti, josta on erotettava lauseen pääsubjekti. Esimerkkilauseessa ”Ihminen on susi” sivusubjekti ja fokus on ”susi” ja pääsubjekti on ”ihminen”. (Black 1968, 39–40.)

Metaforisessa lauseessa – esimerkiksi kun ihmistä kutsutaan sudeksi – lauseen kehys saa aikaan sen, että tietyt fokus-sanaan liittyvät ominaisuudet viriävät. Nämä ominaisuudet ovat usein uskomuksia – tosia tai epätosia – jotka yleisesti liitetään fokus-sanaan. Esim. susi-sanaan liitetään julmuus, joka tulee lukijan mieleen, kun hän näkee sanaa käytettävän tässä nimenomaisessa lauseessa. Kirjoittaja voi myös liittää teoksessaan fokus-sanaan ei-yleisiä merkityksiä, jotka lukija poimii ja jotka viriävät, kun sanaa siten käytetään jossakin vaiheessa metaforisesti. Metafora ei siis rajoitu välttämättä pelkästään yleisesti tunnettuihin asioiden ominaisuuksiin. (Black 1968, 40.)

Kun lukija sovittaa sitten lauseen pääsubjektiin – esim. sanaan ihminen – niitä ominaisuuksia, jotka fokus-sanassa ovat virinneet ja jotka näyttäisivät sopivan siihen, ihmisen susimaiset piirteet aktivoituvat, kun taas kaikki muut ihmisen piirteet joutuvat takalalle (Black 1968, 41). Black käyttää seuraavaa esimerkkiä:

Ajatelkaamme, että katselemme tähtitaivasta lasin läpi, joka on himmennetty polttamalla. Lasiin on jätetty joitakin kirkkaita viiruja. Kun katselemme taivasta tällaisen lasin läpi, näemme vain tähdet, jotka sattuvat osumaan viirujen kohdalle. Tähdet, jotka näemme, nähdään lasin rakenteen organisoimana. Metaforinen sana eli fokus tähän liittyvine uskomuksineen on kuin tuo lasi. Fokus-sanaan liittyvät uskomukset rinnastuvat lasiin jätettyihin viiruihin. Metaforisen lauseen pääsubjekti puolestaan rinnastuu tähtitaivaaseen. Pääsubjekti ikään kuin ”nähdään” fokus-sanalla läpi. (Black 1968, 41.)⁸

Kenneth Burkea lainaten Elovaara sanoo, että metafora tarjoaa perspektiivin, jonka avulla voidaan nähdä jotakin jonkin toisen asian ehdoilla (Elovaara 1992, 26–27). On kuitenkin huomattava, että myös sivusubjektissa tapahtuu muutoksia. Kun ihmistä verrataan suteen, ihmisestä tulee susimainen, mutta sudesta puolestaan tulee ihmismäinen. (Black 1968, 43–44.) Pääsubjekti siis määrää, mitkä ominaisuudet viriävät sivusubjektissa, ja sivusubjekti mitkä ominaisuudet viriävät pääsubjektissa. Edellä olevassa verta-

⁷ Black käyttää termejä ”focal word” ja ”frame”. Suomentukset ovat Elovaaran (1992, 25).

⁸ Suomentus Elovaaran (1992, 26–27).

uksessa tähdet saavat lasin näyttämään erilaiselta kuin aikaisemmin piirtyessään lasiin. (Elovaara 1992, 29–30.)

”Sivusubjektin ja pääsubjektin analoginen tai identtinen rakenne tekee mahdolliseksi sen, että suotuisissa tapauksissa päättely tuottaa uuden näkemyksen tai tietoa pääsubjektista”, sanoo Elovaara (1992, 32). Tiedon saanti perustuu siihen, että ainakin joiltakin osin sivusubjektin ominaisuudet ovat paremmin tunnettuja kuin pääsubjektin ominaisuudet. Metafora voi paljastaa kahden asian välillä suhteita, joita ei ole huomattu ennen (Elovaara 1992, 32). Kaltaisuus voi syntyä myös metaforan myötä. Metaforaa ei voidaan Blackin mukaan kääntää kirjaimelliseksi ilmaukseksi ilman, että jotakin sen merkityksestä menetetään. (Black 1968, 37, 46.)

Monroe C. Beardsleyn teoria täydentää Elovaaran mukaan Blackin ajatuksia painottaessaan, että metaforan tunnistaa konfliktista, joka puuttuu kirjaimellisista ilmauksista. Konflikti tarkoittaa ristiriitaa, Beardsleyn termin, subjektin ja määreen välillä⁹. Esimerkiksi lauseessa ”Ihminen on susi” on konflikti, koska ihminen ei selvästikään ole kirjaimellisesti susi. Ristiriidaksi riittää, että yksikin sanaa määrittävä ominaisuus on ristiriidassa toisen sanan kanssa. Tämä ”looginen oppositio” kahden sanan välillä osoittaa, että toista sanaa ei voi ymmärtää kirjaimellisesti ja että koko lauseelle on lähdettävä hakemaan jotakin muuta tulkintaa. Myös Beardsley sanoo, että painopiste siirtyy metaforassa sanan päämerkityksestä sen sivumerkityksiin eli konnotaatioihin. (Beardsley 1962, 298–301.) Konnotaatiot voivat olla myös symbolimerkityksiä, joko kirjailijan omia, yksityisiä symboleita, joiden merkitys nousee hänen tuotannostaan, tai tietyssä kulttuuripiirissä yleisiksi muodostuneita symboleita. ”Todennäköisesti kaikki metaforat, jotka ovat jossakin määrin sisältörikkaita ja runollisia, hyödyntävät huomattavassa määrin metaforisen sanan symbolimerkityksiä [...]”, Elovaara (1992, 61) sanoo Hallbergiä lainaten. (Elovaara 1992, 61.) *Devil’s Valley*’ssä tietyt henkilöhahmoihin liittyvät metaforat ja vertaukset antavatkin kiinnittäessään lukijan huomion syyn etsiä niihin liittyviä kulttuurisia konnotaatioita ja symbolimerkityksiä, jotka muokkaavat lukijan käsitystä henkilöhahmoista ja osaltaan vahvistavat ja rakentavat myös kirjan teemoja.

Beardsleyn mukaan objekti voi tulla symboliksi vain, mikäli se herättää jostakin syystä erityisesti lukijan huomion ja saa siten erityistä painoarvoa (Beardsley 1981, 408).

⁹ Nähdäkseni Beardsleyn subjekti vastaa Blackin pääsubjektia ja määre puolestaan Blackin fokusta tai sivusubjektia.

Beardsley puhuu symbolista ”keskeisenä rekvisiittana” (central prop) ja toistuvana kuvana, joka kiinnitettyään lukijan huomion saa hänet ajattelemaan muita kyseiseen objektiin jollakin tavalla liittyviä seikkoja. Lukijan huomio voi kiinnittyä symboliin muun muassa siten, että tietty objekti esiintyy teoksessa useammin kuin kerran tai on jollakin muulla tavalla hyvin keskeinen. (Beardsley 1981, 292, 406–407.)

Myös George Dickien mukaan on olemassa kahdenlaisia symboleja: jo vakiintuneita symboleja, joiden merkitys on yleisesti tunnettu, sekä taiteilijan yksityisiä symboleja, jotka muodostuvat symboleiksi tietyssä teoksessa. Hän mainitsee neljä keskeistä keinoa, joiden avulla jokin seikka voi vakiintua teoksessa symboliksi. Toiston lisäksi jokin tapahtuma tai seikka voi olla huomiota herättävällä paikalla. Erityisesti ensimmäinen virke ja teoksen loppu ovat paikkoja, joilla on suuri symboliarvo. Myös epätavallinen tai mahdoton seikka muuten realistisessa ympäristössä voi saada symbolin arvon. Niinpä esimerkiksi ristiä kantava karitsa alkaa symboloida Jeesusta tai Jeesuksen uhrautumista. Neljäs ja Elovaaran mielestä tärkein keino on rinnakkainasettelu. (Dickie 1979, 125–127.) Rinnakkainasettelun avulla ”kirjailija suhteuttaa tietyn kohteen johonkin merkitykseen, niin että saadaan aiheita puhua symbolista ja sen merkityksestä” (Elovaara 1992, 115). Esimerkiksi ristiä kantavan lampaan vieressä oleva ristiinraulittu Jeesus rinnastuu lampaaseen, jolloin lammas alkaa symboloida Kristusta, uhria, lunastusta jne. (Dickie 1979, 127). Rinnakkainasettelu on Elovaaran mukaan tärkeä siksi, että ilman kahden merkityksen rinnakkainasettelua huomiota herättävä seikka voi olla korkeintaan kvasisymboli eli periaatteessa pelkkä koriste: seikka, joka kiinnittää lukijan tai katsojan huomion, mutta joka ei merkitse mitään muuta kuin, mitä se täsmällisesti ottaen on. Rinnakkainasettelu on siis symbolin olemassaolon ehto, ja kirjailija voi toteuttaa sen monin eri tavoin. (Elovaara 1992, 109–115.)

Beardsleyn mukaan symbolin merkitys muodostuu siten, että kun lukija huomaa, että jokin objekti on symboli, hän huomioi kaikki symbolina esiintyvän kohteen mahdolliset merkitykset ja katsoo, mitkä näistä merkityksistä sopivat teoksen muihin yksityiskohtiin (Beardsley 1981, 292). Hallberg ajattelee Elovaaran mukaan, että symboli saa merkityksensä niistä konnotaatioista ja assosiaatioista, joita symboliseen sanaan tai käsitteeseen liittyy (Elovaara 1992, 139). Se, mikä kaikista mahdollisista merkityksistä lukijan mielessä aktivoituu, määräytyy puolestaan teoksen kontekstista käsin (Dickie 1979, 127–128). Beardsleyn mukaan symbolinen objekti symboloi ominaisuuksia, joita se sisältää tai aiheuttaa ja joita osoitetaan toiminnan taholta tai jostain muusta yksityiskohdasta

käsin (Beardsley 1981, 408). Dickie sanookin, että symbolit painottavat teoksen teemaa tai teemoja (Dickie 1979, 130). Pähkinänkuoressa Elovaara toteaa: ”Voidaan sanoa, että huomiota herättävyyden avulla kirjailija oikeuttaa vastaanottajan lataamaan kohteen Rinnakkainasettelun tarjoamalla lisämerkityksellä, josta muodostuu kohteen symbolimerkitys.” (Elovaara 1992, 122.)

Beardsley sanoo, että symboli voi viitata vain abstrakteihin asioihin, kuten ominaisuuksiin tai tiloihin. Tätä tapahtumaa hän kutsuu symboloinniksi, erotuksena denotoinnista, joka tarkoittaa viittaamista yksittäiseen objektiin, kuten esimerkiksi henkilöön. (Beardsley 1981, 289.) Dickien mukaan symboli voi kuitenkin symboloida mitä tahansa: henkilöitä, tapahtumia, olotiloja, toimintaa, instituutioita tai ominaisuuksia (Dickie 1979, 124). Elovaaran tulkinnan mukaan Tindall puolestaan painottaa, että symboli viittaa aina johonkin epämääräiseen asiaan, jota ei voi tarkkaan määrittellä tai jota ei voi ainkaan määrittellä tyhjiin, niin ettei mitään merkityksiä jäisi määrittelemättä. Tindall erottaakin symbolin merkistä, joka puolestaan viittaa johonkin, mikä on täysin määrättyä, selvärajaista ja määritettävissä olevaa. Sama objekti voi kuitenkin toimia yhtä aikaa sekä merkinä että symbolina. (Elovaara 1992, 99–100.) Teoksessa voi olla myös objekteja, jotka vaikuttavat symboleilta, mutta joista on mahdotonta sanoa, mitä ne voisivat symboloida. Tällaisia objekteja Beardsley kutsuu kvasisymboleiksi. (Beardsley 1981, 408.)

Elovaara myöntää, että joskus symbolin ja metaforan erottaminen voi olla hyvin hankalaa tai jopa mahdotonta erityisesti mikäli metaforan pääsubjekti ei ole laisinkaan näkyvillä. Symbolisen sanan päämerkitys on kuitenkin kirjaimellinen, toisin kuin metaforan. Looginen ristiriita vaatii luopumaan metaforan kohdalla sanojen kirjaimellisesta merkityksestä ja etsimään uutta tulkintaa konnotaatioista. Symbolissa, toisin kuin metaforassa, sanat eivät myöskään muuta toisiaan. Symbolissa sivumerkitys – symboloitu asia – tulee kirjaimellisen merkityksen lisäksi, mikä tarkoittaa sitä, että symbolissa on ennemminkin kyse merkityksen laajentumisesta, kun taas metaforassa merkityksen muuttumisesta. Metaforassa sivumerkitys tulee kirjaimellisen merkityksen tilalle, ei sen lisäksi. Metaforan ja symbolin keskinäisen erottelun vaikeus voi kuitenkin säilyä erityisesti siksi, että metaforaksi tulkitseminen ei aina eliminoi symbolitulkinnan mahdollisuutta ja päinvastoin. (Elovaara 1992, 140–147.)

Devil's Valley'ssä symboliikka liittyy erityisesti henkilöhahmojen erikoisiin nimiin, jotka nostavat tietyn ominaisuuden kyseisen hahmon tärkeimmäksi piirteeksi ja lisäävät samalla myös karikatyyriksi tulkitsemisen mahdollisuutta. Karikatyyri tai stereotyyppi on eräs yleinen liioittelun muoto satiirissa. Karikatyyri toimii siten, että yksilö, ryhmä tai instituutio kuvataan vain yhden tai muutaman negatiivisen ja liioitellusti esitetyn luonteenpiirteen kautta, eikä kuvatulla kohteella ole muita piirteitä. (Feinberg 1972, 116–117.) Joskus henkilöhahmo ei ole edes varsinainen tyyppi, vaan ruumiillistaa vain niitä ideoita ja asenteita, joita satiristi haluaa kritisoida. Näin syntyy ns. litteä henkilöhahmo, joka ei kehity tai muutu tarinan kuluessa ja johon lukija ei pysty samastumaan. Satiirissa käytetään karikatyyrejä tai tyyppejä yksilöiden sijaan, koska henkilöhahmon syvällinen ymmärtäminen johtaa useimmiten sympatiaan kyseistä hahmoa kohtaan. Satiristin päämäärä on kuitenkin nimenomaan välttää sitä, että lukija samastuisi kritiikin kohteisiin. Sen sijaan lukijan on määrä nauraa henkilöhahmoille ja nähdä heidän typeryytensä ja pahuutensa. Satiirisuus väheneekin Feinbergin mukaan aina, kun liikutaan pelkämästä yleisestä tyyppistä kohti yksilöllistä henkilöhahmoa. (Feinberg 1972, 231–238.) Satiristi pyrkii lisäksi näyttämään ennemminkin ihmisten kuin yhden ihmisen pahuuden ja typeryyden:

[Characters] are intended to show man's behaviour and to suggest that what is true for Volpone is true for thousands of other Volpones. It is not the unique but the typical, not the eccentric but the representative, that best serve the satirist's purpose. (Feinberg 1972, 232.)

Feinberg (1972, 235) sanoo, että jo henkilöhahmojen nimistä näkee usein, että kyseessä on karikatyyri eikä realistinen yksilö. Rimmon-Kenan puolestaan huomauttaa, että henkilöhahmon nimi voi olla analoginen hänen luonteelleen ja tukea siten luonnehdintaa. Analogia voi korostaa myös nimen ja luonteenpiirteen kontrastia, jolloin seuraa ironinen vaikutelma. (Rimmon-Kenan 1991, 87–89.) Lisäksi nimien merkitykset perustuvat siis usein joko kulttuurissamme yleisesti tunnettuihin tai kirjailijan yksityisiin symbolimerkityksiin.

3 Allegorinen fantasisatiiri

3.1 Allegorinen matkakertomus ja laakso patriarkaalisen ideologian symbolina

Ellen Douglass Leyburn sanoo kirjassaan *Satiric Allegory: Mirror of Man*, että satiiri ja

allegoria ovat usein liittyneet kiinteästi toisiinsa. Allegoria on itse asiassa hänen mukaansa eräs satiirin tavallisimpia ilmenemismuotoja. Allegorialla Leyburn tarkoittaa tiettyä metodologiaa, jonka avulla asia sanotaan jonkin toisen asian kautta. Allegoriassa on siis kaksi merkityksen tasoa: se, mitä sanotaan (vehicle) ja se, mitä sanotun taakse tosiasiassa kätkeytyy (tenor). Näitä kahta tasoa pidetään systemaattisesti yllä koko teoksen ajan ja ne vastaavat toisiaan yksityiskohtia myöten. Juuri allegorisen merkityksen laajuus erottaa allegorian metaforasta, vaikka nämä kaksi ovatkin läheistä sukua toisilleen. Leyburn (1956, 6) kirjoittaa: ”The surface level should be clear and interesting on its own plane; but since its reason for being is its illuminating something else it must have enough resemblance to let us know what is signified as well as enough difference to engage us imaginatively.” Toinen taso ei kuitenkaan ole Leyburnin mukaan allegoriasakaan vain toisen kuva, vaan molemmat tasot antavat toisilleen uusia merkityksiä. (Leyburn 1956, 5–6.)

Satiiri on Leyburnin mukaan jollakin tavalla epäsuorasti ilmaistu ihmisten tai yhteiskunnan vikojen ja naurettavuuksien esiintuominen ja tuomitseminen. Koska myös allegoria on luonteeltaan aina epäsuora, Leyburn sanoo, että mitä lähemmäs mielikuvituksellista ja epäsuoraa esittämistä satiristi tulee, sitä luonnollisempaa hänen on käyttää satirisoinnin keinona allegoriaa. Myös didaktisuus yhdistää satiiria ja allegoriaa: molempien avulla yritetään usein saada lukija ajattelemaan halutulla tavalla. (Leyburn 1956, 7–8.) Eräs tärkeimmistä satiirisen allegorian tyypeistä on satiirinen matkakertomus. Satiristit ovat käyttäneet kautta aikojen tarinatyyppejä, jossa kertoja-päähenkilö tekee matkan joko ajassa tai avaruudessa jonkinlaiseen kuviteltuun paikkaan tai maahan. Allegorinen satiirisuus syntyy tarinatyypissä siitä, että luotu toinen maailma on suorassa vastaavuussuhteessa todelliseen maailmaan, jota arvostellaan mielikuvitusmaailman kautta. (Leyburn 1956, 71.) Luotu maailma ei siis kuitenkaan ole kopio siitä maailmasta, johon se viittaa, vaan eräänlainen travestia tai fantastinen muunnos, jossa ilmiöiden, asioiden ja ihmisten huonoja puolia on liioiteltu ja hyvät puolet on poistettu (Hodgart 1969, 24).

Devil's Valley -romaanin yhteneväisyydet Etelä-Afrikan historiaan ovat täysin selvät (Ayling 2000, 69). *Devil's Valley* onkin allegorinen matkakertomus, jonka spesifi viit-

tauskohde on Etelä-Afrikan ja afrikaanien historia¹⁰. Pintatasolla romaani kertoo Flip Lochnerin, kertoja-päähenkilön, matkasta Devil's Valley -nimiseen, aiemmin tutkimattomaan laaksoon ja Flipin laaksossa kohtaamista kummallisista ihmisistä ja heidän omi-tuisista ja moraalisesti tuomittavista tavoistaan. Laaksosta muodostuu eräänlainen maailman sisällä oleva maailma, joka viittaa allegorisesti Etelä-Afrikkaan. Niinpä Flipin tieteellinen valloitusmatka laaksoon on pintatason kirjaimellisen merkityksen lisäksi myös allegoria valkoisten uudisasukkaiden saapumisesta Etelä-Afrikkaan. Laaksossa Flip kuulee lisäksi tarinoita siitä, kuinka siellä nyt asuva yhdyskunta ja erityisesti sen perustaja Grandpa Lukas saapui perheineen laaksoon buurien Suuren vaelluksen aikana. Myös nämä tapahtumat viittaavat allegorisesti Etelä-Afrikan asuttamiseen ja samalla Suureen vaellukseen, jonka aikana buurit asuttivat Etelä-Afrikan sisämaat. Niinpä pinta-tason tarina (vehicle) viittaa välillä jopa kolmeen eri merkitykseen (tenor).

Romaanissa on siis vähintään kaksi tasoa, joita pidetään yllä koko teoksen ajan. Myös tarinan lukuisat yksityiskohdat viittaavat afrikaanien historiaan, erityisesti apartheid-kauteen. Laakson miehet pitävät esimerkiksi kuolemanrangaistuksen ansaitsevana syntinä laakson naisten suhteita yhdyskunnan ulkopuolisiin miehiin (DV, 172). Apartheid-hallitus kriminalisoikin roturajat ylittävät avioliitot ja seksuaalisen kanssakäymisen ja perusteli tätä kristillisen moraalin avulla (Thompson 1995, 190). Apartheid-Etelä-Afrikassa käytettiin myös lailla perusteltua kiduttamista (Thompson 1995, 200), ja laak-sossakin kidutusrangaistus on käytössä. ”Tietäjä” Hans Magicin kehittelemä ja ironises-ti laakson Council of Justicen hyväksymä ”lopullinen ratkaisu” laaksoa vaivaavaan ”kuivuusongelmaan” (DV, 350) puolestaan viittaa sekä natsien ”lopulliseen ratkaisuun”, jonka avulla oli tarkoitus ratkaista ”juutalaisongelma”, että rotuerottelupolitiikkaan ”lo-pullisena ratkaisuna” Etelä-Afrikan rotukysymyksiin¹¹.

Graham Hough erottaa toisistaan kaksi allegorian muotoa: naiivin ja varsinaisen allego-rian. Naiivissa allegoriassa itse pintatason tarina ei ole millään tavalla mielenkiintoinen, allegoria toimii ainoastaan jonkin toisen asian ilmaisukeinona. ”Varsinaisessa allegori-assa sitä vastoin henkilöillä, tapahtumilla ja muilla fiktiivisen kerronnan yksityiskohdil-

¹⁰ Myös Wenzel (2001, 138) mainitsee kirjan allegorisuuden, vaikka ei syvennykään artikkelissaan tähän puoleen mainintaa yksityiskohtaisemmin.

¹¹ Sosiologi G. Cronjé yhdisti käsitteen apartheid ”lopulliseen ratkaisuun” teoksessaan *A home for posterity: The permanent solution of South Africa's racial questions*, jossa hän esitteli rotuerottelupolitiikan periaatteet ja jossa sana apartheid esiintyi ensimmäisen kerran (Thompson 1985, 43–44).

la kuten kuvilla on kiinnostavuutta myös oman itsensä vuoksi, vaikka ideakerrostuma silti hallitsee ja määrää kerrontaa ja on tästä erotettavissa”, Elovaara (1992, 173) kiteyttää Hough'n ajatuksia. (Hough 1966, 123–124). *Devil's Valley* on Hough'n termein varsinainen allegoria, koska sen pintataso on myös itsessään mielenkiintoinen. Ei voi kuitenkaan sanoa, että ideataso olisi tarinassa pintatasoa merkittävämpi tai varsinaisesti määräisi kerrontaa. Vaikka tarinan allegorisuus on periaatteessa läsnä koko kirjan ajan, nousee pintatason tarina nimittäin välillä hallitsevaksi. Myöskään kaikki teoksen yksityiskohdat eivät viittaa spesifisti johonkin tiettyyn historialliseen tapahtumaan tai seikkaan. Tästä syystä laakso ei olekaan kuva ainoastaan Etelä-Afrikasta, vaan myös koko reaalimaailmasta. Niinpä se viittaa kaikkiin aikoihin, kaikkiin paikkoihin ja kaikkiin ihmisiin. Tuomitsemalla sen, mitä laakso, sen asukkaat ja asukkaiden tavat edustavat, Brink siis tuomitsee epäsuorasti afrikanit ja apartheid-politiikan, mutta arvostelee samalla myös laajemmassa mielessä koko maailmaa ja erityisesti sitä ideologiaa, joka ehkä kärjistyi apartheidissa, mutta joka on paljon apartheidia laajempi ilmiö. Ayling summaa asian osuvasti:

Devil's Valley gains in power and satirical force because it is not, ostensibly, about apartheid or modern South Africa. For the same reason, its concrete actualization of the huge gap between utopian dreams and their hideous social realization extends far beyond apartheid, Afrikanerdom (past and present) and South Africa. The overarching theme has universal implications [...]. (Ayling 2000, 69.)

Elovaaran mukaan varsinainen allegoria lähenee symbolia. Lisäksi allegoria ei useinkaan esiinny pelkkänä allegoriana, vaan siihen voi sisältyä myös symbolisuutta. Symbolin ja allegorian perimmäinen ero on kuitenkin siinä, että symbolia ei voi erottaa siitä, mitä se symboloi, kun taas allegoria ei ole yhtä sidoksissa asiaan, joka sen kautta pyritään ilmaisemaan. ”[S]ymboli on sitä, mitä se symboloi”, sanoo Elovaara (1992, 170), eikä symbolia voi siksi koskaan selittää tyhjentävästi. Allegorian merkityksen voi puolestaan ilmaista myös ilman allegorista muotoa, koska ne merkitykset tai tapahtumat, joihin allegoria viittaa voidaan rajata. (Elovaara 1992, 169–175.) ”Nykyisen käytännön mukaan ajatellaan usein, että symboli ei ole yksiselitteinen, kun taas allegoria on. Yksiselitteisyys ei sulje pois monimerkityksisyyttä, mutta selityksille tulee jossain vaiheessa loppu”, Elovaara (1992, 169) kirjoittaa.

Devil's Valley sisältää paljon symboliikkaa, ja myös itse laakso lähenee symbolia ollessaan kaiken kirjassa tapahtuvan toiminnan keskipiste, ns. keskeinen rekvisiitti. Symboliksi tuleminen ehto on siis lukijan huomion herättäminen (Beardsley 1981, 406–407).

Lukija kiinnittää huomiota laaksoon ja sen erityiseen rooliin muun muassa juuri allegorisuuden vuoksi. Allegorisuus aiheuttaa siten merkityksen laajenemisen, ja teoksessa kuvattu maailma muodostuu näin myös symboliksi. Sen merkitys muuttuu samalla epämääräisemmäksi, syvemmäksi ja monimuotoisemmaksi kuin puhtaan allegorian spesifi, rajattavissa oleva kohde – apartheid tai Etelä-Afrikka – voisi olla. Laakso symboloikin koko sitä abstraktia patriarkaalista ideologiaa, niitä arvoja ja instituutioita, jotka Brink kirjassaan tuomitsee.

3.2 Matkaajan monologi: Flip Lochner satiristina ja satirisoitavana

Eräs keskeinen tekijä satiireissa on kertojahahmo, joka määrittää pitkälti, millaisesta satiirista on kyse (Fletcher 1987, 7). Pollardin (1970, 54) mukaan satiirin päähenkilö voi olla ainoastaan rajoitetusti itsenäinen: satiirin henkilöhahmot ovat ennen kaikkea tekijänsä satiirisen intention luomuksia, joiden avulla kirjailija pyrkii tuomaan ilmi jonkin asian. Feinberg sanoo, että satiirin päähenkilö on useimmiten jonkinlainen satiristin ”naamio” tai valepersoonallisuus (persona). Päähenkilön suhde kirjailijaan ei ole kuitenkaan täysin selvä: kirjailija ei ole välttämättä kaikissa suhteissa päähenkilönsä kaltainen, mutta päähenkilön tehtävänä on kuitenkin aina toimia jollakin tavalla keinona sen tuomitsemisessa, mitä kirjailija haluaa tuomita. (Feinberg 1967, 194–198.)

Feinbergin mukaan satiireissa käytetään usein kertojan monologia. Monologia voidaan käyttää kahdella eri tavalla: joko kertoja on tarkoituksellinen satiristi, joka pilkkaa suoraan tai epäsuorasti satiirin kohteita, tai hän paljastaa tahattomasti omat vikansa ja motivaationsa, vaikka luulee typeryyksissään tekevänsä lukijaan vaikutuksen (Feinberg 1972, 245). Kertoja-päähenkilö siis joko tuomitsee monologissaan sen, mitä kirjailija haluaa tuomita, tai hän edustaa itse tuomittavia piirteitä ja ilmiöitä. *Devil's Valley* on Flip Lochnerin, kertoja-päähenkilön, monologi, jossa hän toimii tarkoituksellisena satiristina pilkatessaan laaksossa kohtaamiaan ihmisiä ja tapoja. Flip kertoo tarinansa matkastaan Devil's Valley'iin istuessaan kaiken tapahtuneen jälkeen kivellä odottamassa rakastettuaan Emmaa, jonka kanssa hänen on tarkoitus karata pois laaksosta. Suurin osa kerronnasta tapahtuu menneessä aikamuodossa. Kirjan lopun Flip kertoo kuitenkin preesensissä, sitä mukaa kuin tapahtumat etenevät. Takaumasta nykyhetkeen siirtyminen on tärkeää siksi, että teoksen loppu jää avoimeksi: lukija ei saa koskaan tietää, pääseekö kertoja pois laaksosta.

Satiireissa käytetään kertojina usein tiettyjä arkkityyppejä. Fletcherin mukaan eräs tärkeä päähenkilöä koskeva seikka on juuri se, millainen henkilöahmo on luonteeltaan ja mitä tyyppiä hän siis edustaa. Fletcher mainitsee mm. typeryksen, soimaajan (railer), naiivin, pikaron, alazonin ja eironin. Kertoja on kuitenkin usein eri tyyppien sekoitus. (Fletcher 1987, 7.) Tällainen kertoja on myös Flip Lochner. Eräs tyyppi, jota hän edustaa, on ulkopuolinen vierailija, joka saapuu johonkin vieraaseen paikkaan tai maahan ja kommentoi siellä kohtaamiaan ihmisiä ja näkemiään tapoja, jotka ovat siis usein allegorisessa vastaavuussuhteessa reaali maailmaan. Ulkopuolinen vierailija on Pollardin mukaan eräs variaatio ”viattoman silmän” tekniikasta, jossa naiivi kertoja paljastaa tietämättään ympäröivän yhteiskunnan pahuuden kommentoidessaan sitä. (Pollard 1970, 38.) Flip ei edusta viatonta silmää, koska hänen satirisointinsa on täysin tarkoituksellista. Ulkopuolisuutensa vuoksi hän kuitenkin saavuttaa tarvittavan etäisyyden satirisointiinsa asioihin: hän voi kritisoida kohtaamansa yhteiskunnan tapoja ja pysyä samalla itse kritiikin ulkopuolella. Fletcher mainitsee antiikin komedioiden kaksi perinteistä tyyppiä, alazonin ja eironin. Alazon on satiirin kohde, koska hän on teeskentelijä, joka yrittää olla enemmän kuin on. Eiron taas on alazonin typeryyden paljastaja, joka nousee itsekriittisyydessään ja ulkopuolisuudessaan arvostelun yläpuolelle. (Fletcher 1987, 9.) Flip onkin eräänlainen eiron, kun taas laakson asukkaat edustavat alazon-tyyppejä: he ovat typeryksiä, jotka luulevat olevansa sankareita ja suurmiehiä, mutta paljastuvat mitättömiksi ja jopa vaarallisiksi hölmöiksi.

Satiirin kertojahahmo on usein myös ns. Sivistynyt (the sophisticate). Sivistyneen kerronta on ironista ja tunnetasolla etäännyttä. Lukija ei tunnekaan ylemmyyttä Sivistynyttä kohtaan, vaan nauraa yhdessä hänen kanssaan sille naurettavalle spekaakkelille, jota Sivistynyt kommentoi kyynisesti ja älyllisen oivaltavasti. (Feinberg 1972, 239–240.) Hodgartin (1969, 111) mukaan satiirisen kirjallisuuden olemus on älyllisessä sukkeluudessa (wit). Flipin kerronta, kyyninen, ironinen, kaunistelemattoman rivo ja erittäin hauska tapa kommentoida laakson asukkaita ja heidän toimiaan, onkin kirjassa erityisen keskeisellä sijalla (ks. myös Ayling 2000, 70). Paikoin Flip pitää tunteensa poissa pelistä, mutta välillä kerronnasta – samoin kuin teoista – paistaa läpi silkka raivo. Silloin kerronnassa saatetaan siirtyä epäsuorasta ironiasta suoraan herjaamiseen (invective), jota Pollard (1970, 70–71) pitää satiirisen spektrin ääripäänä. Flip on siis myös ns. soimaaja. Esimerkiksi hänen valituksensa työnantajastaan uutistoimittajasta tuo hyvin esille kerronnan kyynisyyden ja herjaamisen, mutta myös älyyn perustuvan humoristi-

suuden:

[Y]ou go back to the office and file your story with the news editor, a shithead ten years younger than yourself, who draws red lines through most of it and tells you to rewrite the piece. Anything you give to that cunt is like fucking tampon: it goes in clean and comes out red. (DV, 14.)

Sana flip merkitsee esimerkiksi kääntämistä ja heittämistä. Slangi-ilmauksena se kuitenkin merkitsee muun muassa täydellistä maltin menettämistä (Rekiaro & Robinson 1990) ja voi viitata myös keskisormen näyttämiseen¹² – molemmat merkityksiä, jotka kuvaavat hyvin Flipin luonnetta. Adjektiivinen flippant puolestaan tarkoittaa nenäkästä (Rekiaro & Robinson 1990).

Myös pikareskitraditiossa käytetään matkaavaa kertoja-päähenkilöä, pikarota, vaikka hänen matkallaan ei olekaan varsinaista päämäärää (Fletcher 1987, 12–13). Pikareski-
muotoa käyttävällä satiristilla on maailmasta amoraalinen ja kyyninen kuva, ja siksi hän ei käytäkään varsinaisia sankareita. (Hodgart 1969, 218.) Pikaro, joka on moraalittoman ja pahan maailman korruptoima, paljastaa yhteiskunnan pahuuden tahattoman imitoimisen avulla: hän on ovela ja oppii nopeasti käyttämään korruptoituneen maailman tempuja selviytyäkseen erilaisista hankalista tilanteista, joihin hän joutuu. Pikaro on siis itsekin eräänlainen roisto ja siten satirisoinnin kohde. Usein pikaro on myös yksinäinen susi, joka etsii identiteettiään. (Fletcher 1987, 12–13.) Hodgartin mukaan pikaro on liian älykäs yhteisönsä eikä pysty juuri sen vuoksi löytämään sieltä pysyvää paikkaa (Hodgart 1969, 218). Flipissä on joitakin pikaron ominaisuuksia, vaikka häntä ei voikaan sanoa varsinaisesti pikaroksi. Hän on ensinnäkin monessa mielessä halveksittava ja epämiellyttävä, siis jonkinlainen lurjus itsekin. Hän on myös yksinäinen susi, joka ei pysty älykkyytensä vuoksi sopeutumaan ympäröivään yhteiskuntaan. Lisäksi hän on eräänlainen seikkailija, joka etsii identiteettiään.

Amoraaliseksi pikaroksi Flip on kuitenkin liian moraalinen: hän on liiankin herkkä näkemään ympärillään olevan yhteiskunnan pahuuden. Flip on kuitenkin kykenemätön muuttamaan pahaksi tietämäänsä maailmaa ja juuri siksi hänestä on tullut kyynikko. Samasta syystä hän on myös suuressa määrin alistunut, luovuttanut ja tullut osaksi halveksimansa yhteiskunnan rakenteita, kuten pikaro. Omasta riittämättömyydestään kipeän tietoinen Flip sanoo, että hän tuntee olevansa ”lower than shark-shit on the bottom of

¹²Ks. esim. <http://urbandictionary.com/define.php?term=flip+the+bird> ja <http://idioms.thefreedictionary.com/FLIP>

the sea” (DV, 136) ja huomauttaa toisaalla kyyniseen ja kaunistelemattomaan tapansa, kuvaten yhteiskunnan taudin lailla tarttuvaa pahuutta hyvin konkreettisen metaforan avulla: ”You feel like a whore on the point of retiring, but she’s already got AIDS and all she can still hope is to infect a few more fuckers before she croaks” (DV, 14). Vaikka Flip on siis satiirisen tyypin edustaja ja antisankari, on hänessä aimo annos myös traagista sankaria, jonka traagisuus johtuu itseinhosta.

Aylingin mukaan Flip Lochner edustaa Brinkin kirjoissa uudenlaista kertojatyyppeä. Brink on hänen mukaansa käyttänyt aiemminkin kertojina halveksittavia ja epäluotettavia kertojia, mutta Flipistä heidät erottaa Aylingin mukaan heidän hillitty kielenkäyttönä sekä puutteidensa ja pahuutensa peitteleminen. (Ayling 2000, 70.) Toinen Fletcherin mainitsema kertojahahmoa koskeva tärkeä seikka on kertojan luotettavuus (Fletcher 1987, 7). Rimmon-Kenanin (1999, 111) mukaan sisäistekijä on erotettava kirjailijan lisäksi myös kertojasta: sisäistekijä on äänetön konstruktio, kun taas kertoja on se, joka varsinaisesti puhuu tekstissä. Kertoja on luotettava, mikäli ”lukijan oletetaan pitävän kertojan tapaa välittää tarina ja kommentoida sitä fiktiivisen totuuden arvovaltaisena esityksenä” (Rimmon-Kenan 1999, 127). Epäluotettavaksi hän sanoo puolestaan kertojaa, jonka tapaan esittää tarinansa lukijan on syytä suhtautua varauksella. Kertojan epäluotettavuuden kolme keskeistä lähdettä ovat kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma. Kertojan arvomaailman ongelmallisuus tarkoittaa kuitenkin sitä, että se sotii räikeästi sisäistekijän, ei välttämättä lukijan, arvoja vastaan. (Rimmon-Kenan 1999, 127–129.)

Rimmon-Kenan (1999, 130) yhdistää epäluotettavan kertojan ironiaan: epäluotettava kertoja on sisäistekijän ja lukijan ironisen pilkan yhteinen maalitaulu. Myös Boothin mukaan on kyse ironiasta, kun kertojaa ja hänen edustamiaan ajatuksia ei voi samaistaa sisäistekijään. Booth sanoo, että joissakin tapauksissa kirjailija käyttää hyväkseen ironiaa ennen kaikkea luodakseen kiinnostavan henkilöihahmon, ei niinkään tietyn asian esiin tuomiseksi. Kirjailijan tarkoitus on tällöin enemmän esteettinen kuin didaktinen. Tällaisessa ironisessa muotokuvassa itseensä tyytyväinen kertoja-henkilöhahmo paljastaa itsensä tahattomasti typeryukseksi tai roistoksi. (Booth 1974, 141–147.) Ironinen muotokuva perustuu usein juuri kertojan monologille. Toisin kuin satiristina toimiva kertoja, jonka avulla sisäistekijä pyrkii ennen kaikkea kertomaan jonkin asian, kertoja, joka on ironian ja siis satiirin kohde, ei usein puhu suoraan lukijalle. Sen sijaan hänet näytetään puhumassa tai ajattelemassa itsekseen. Kertoja-henkilöhahmo voidaan näyttää myös

toimimassa tai puhumassa teoksen muille henkilöhahmoille. On siis kyse kertojan pidentetystä dramaattisesta monologista, itsensä paljastamisesta, joka perustuu ristiriidalle sen välillä, miten kertoja esittää asiat ja miten kirjailija tai sisäistekijä ajattelee niiden itse asiassa olevan (Booth 1974, 137, 151). Tällöin kertoja on siis satirisoitu eikä satiristi, ja edustaa kaikkia niitä ajattelumalleja, luonteenpiirteitä ja vikoja, jotka satiristi haluaa teoksessaan tuomita.

Flipin dramaattinen monologi näyttää laaksolaisten typeryyden lisäksi myös Flipin omat toilailut laaksossa ja erityisesti hänen sovinistisen asennoitumisensa. Fletcherin mukaan alazon ja eiron ovat satiirissa usein yhdistyneinä yhdeksi henkilöhahmoksi. Kun alazon ja eiron ovat yksi ja sama henkilöhahmo, ovat satiirisen pilkan kohteina sekä ympäröivä yhteiskunta että itse kertoja (Fletcher 1987, 16). Flip Lochner on satiristi suhteessa typeriin ja pahoihin laaksolaisiin, jotka edustavat kaikkea sitä, mikä yhteiskunnassa on vikana. Hän on kuitenkin myös satirisoitu, jonka monologi paljastaa myös kertojan oman hölmöyden ja sen, kuinka hän itsekin on osa patriarkaalisen yhteiskunnan rakenteita. Flip on sekä alazon että eiron, satiristi ja satirisoitu. Flipin monologi ei kuitenkaan ole puhtaasti myöskään epäluotettavan kertojan monologi. Vaikka Flip on lukijasta niin tietoinen, että puhuttelee tätä välillä jopa aivan suoraan (esim. DV, 26–27), ei hän edes yritä peitellä huonoja puoliaan. Omaan itseensä ja omiin tekoihinsa etäisyyttä ottava Flip on toistuvasti ironinen myös entistä itseään kohtaan nähdessään ristiriidan oman arvomaailmansa ja omien sanomistensa, ajatustensa ja tekojensa välillä. Flipin monologi on siis yhdistelmä tietoisin satiristin ja epäluotettavan satirisoidun monologia, johon sekoittuu myös aimo annos itseironiaa ja tragikoomisuutta. Myös Flipin nimen voi nähdä ironiseksi, koska Flip tuo mieleen satujen prinssi-Filipin nimen. Sana flip siis tarkoittaa muun muassa kääntämistä. Flip onkin antisankarina – rumana, kaikin puolin epäonnistuneena vanhana miehenä – kaikkea muuta kuin unelmien prinssi.

Flipin epäluotettavuus tekee hänestä mielenkiintoisen henkilöhahmon, mutta toisaalta hänen roolinsa kirjassa on siis myös paljastaa tiettyjä patriarkaalisen ideologian ilmenemismuotoja. Flip Lochner edustaa siis karikatyyrimäisesti valkoisen, keski-ikäisen, sovinistisen ja vallanhimoisen miehen stereotyyppiä. Hän ei kuitenkaan ole puhdas karikatyyri. Traagisuudessaan ja identiteetin etsinnässään hän on hyvinkin syvä henkilöhahmo. Feinbergin mukaan satiirin, toisin kuin tragiikan, päähenkilö ei muutu tai kehity teoksen kuluessa. Hän ei saavuta mitään sisäistä viisautta tai kasva, vaan saattaa ainoastaan tulla vielä suuremmaksi ihmisvihaajaksi tai sanoutua irti koko yhteiskunnasta.

(Feinberg 1972, 244.) Flip kuitenkin kohtaa laaksossa todellisen rakkauden, Emman, joka saa hänet päinvastoin pehmentämään käsitystään ihmiskunnan – joskaan ei läheskään kaikkien sen yksilöiden – pahuudesta ja myös itsestään. Flipin realismisuuden vuoksi lukija voi samastua häneen hänen vioistaan huolimatta – tai ehkä juuri niiden vuoksi. Koska lukija tuntee sympatiaa Flipiä kohtaan, on hän taipuvainen olemaan samaa mieltä hänen satirisoidessaan laaksolaisia, jotka edustavat sitä ideologiaa, jonka kirjailija haluaa tuomita. Feinberg myöntääkin, että moderneissa tragikoomisissa satiireissa henkilöhahmot eivät ole enää välttämättä puhtaita karikatyyrejä, mutta painottaa kuitenkin, että satiirisuus vähenee aina, kun liikutaan pelkästä tyypistä kohti yksilöllistä henkilöahmoa (Feinberg 1972, 238).

3.3 Fantasiatsatiiri ja kahden maailman rakenne

Feinberg erottaa toisistaan romanttisen ja realistisen satiirin. Romanttisessa satiirissa käytetään hänen mukaansa usein sellaisia keinoja kuin liioittelu, ei-ihmismäiset henkilöhahmot ja kaukaiset ajat ja paikat. (Feinberg 1972, 98.) Myös Reijo Virtanen sanoo artikkelissaan ”Fantasia satiirin välineenä”, että allegorisen matkakertomuksen muotoon kirjoitetut satiirit käyttävät usein hyväkseen fantasiaelementtejä. Virtanen kutsuu fantasiatsatiiriksi sellaista satiiria, jossa esiintyy keskeisessä, rakenteellisessa asemassa jokin yliluonnollinen tai mahdoton elementti: oli se sitten olento, esine tai itse maailma. Fantasia ei ole satiirissa koskaan itsetarkoituksellista, vaan se palvelee aina satiirista tarkoituspäätöksiä. Fantasiaelementti on siis olennainen osa teoksen satiirisuutta, joko satiirin huumorin tai sen kriittisyyden kannalta. Voidaankin sanoa, että fantasiaa käytetään satirisoinnin välineenä. Yleisin fantasiatsatiirin muoto on Virtasen mukaan juuri matkakertomus, jossa kertoja-päähenkilö siirtyy erilaisiin mielikuvituksellisiin ympäristöihin tai maailmoihin. Fantastisia maailmoja mahdottomine tai yliluonnollisine olioineen voi esiintyä teoksessa mm. sijoitettuna johonkin meidän maapallomme kolkkaan, avaruuteen tai jopa tuonpuoleiseen. (Virtanen 1993, 114, 158–159.) Satiireissa esiintyvien fantasiamaailmojen suhde reaali maailmaan on myös Virtasen mukaan allegorinen:

Vertailussa teoksen fantasiamaailman ja olemassa olevan (reaalisen) maailman välillä lukija tulkitsee fantasiamaailman allegoriaksi tai joksikin muuksi vertauskuvalliseksi esitykseksi, joka viime kädessä aina viittaa ihmisten maailmaan (Virtanen 1993, 116–117).

Kun Flip saapuu syrjäiseen ja tutkimattomaan laaksoon, hän kohtaa heti ensi kättelyssä normaalilogiikan vastaisia tapahtumia ja olentoja. Joseph-Vilain on analysoinut näitä *Devil's Valley*'ssä ilmeneviä yliluonnollisia elementtejä maagisen realismin näkökul-

masta¹³. Hän jakaa maagiseksi realismiksi katsomansa piirteet karkeasti kolmeen eri ryhmään, joista kahdessa ensimmäisessä olevat voidaan laskea myös normaalilogiikan vastaisiksi fantasiaelementeiksi. Laaksossa menevät sekaisin elämä ja kuolema ja uni ja valve tai uni ja todellisuus. Lisäksi laaksossa on puhdasta taikua, joka liittyy erityisesti Hans Magiciin: Hans pystyy kiroamaan ihmisiä pelkällä ajatuksenvoimalla. (Joseph-Vilain 2003, 18–19.)

Monet laakson asukkaista jatkavat elämää kuolemansakin jälkeen ja nousevat haudoistaan vähintään kirkon seremonioihin, jos eivät muuten (esim. DV, 178). Elämän ja kuoleman sekoittuminen on kirjassa toistuvasti makaaberin ja groteskin huumorin lähde, mikä tulee erityisen hyvin esille kuolleen Little-Lukasin hahmossa. Flip lähtee Devil's Valley'iin osittain tuodakseen kotiin laakson ulkopuolella kuolleen nuoren miehen tuhkat. Matkalla alas laaksoon Flipin reppu kuitenkin putoaa, ja huolella pahvirasiaan sulotut tuhkat sotkeutuvat Flipin rakkaan, sirpaleiksi pirstoutuneen viskipullon sisällykseen (DV, 24). Kun Flip sitten pääsee perille, muuttuvat tuhkat viskiltä lemuavaksi, humalaisesti huojuvaksi ja Emmalta seksiä kättäväksi kummitukseksi. (DV, 214, 226, 334–335). Toinen erityisen koominen henkilö on hautajaisiinsa valmisteltavana makaava kuollut Bart Biltong, joka keskustelee samalla hautausurakoitsijan kanssa. Kuollut Bart valittaa sitä, että joutuu makaamaan haudassa niin pitkään paikoillaan huonoine selkineen, mutta Lukas Death huomauttaa hänen kyllä tottuvan ajatukseen. (DV, 166.)

Laaksossa menevät sekaisin myös uni ja todellisuus. Flip näkee unia tai näkyjä eikä tiedä, ovatko ne totta vai kuvitteleeko hän. Heti laaksoon laskeuduttuaan Flip esimerkiksi näkee alastoman naisen kylpemässä lammessa. Huomattuaan Flipin nainen häviää lampineen kaikkineen jättämättä ainuttakaan jalanjälkeä. (DV, 27.) Myöhemmin Emma huomauttaa nähneensä unessa saman kohtauksen ja olleensa itse tuo alaston tyttö: Flip on siis elänyt Emman unessa. Vielä myöhemmin kuitenkin paljastuu, että Emma oli unessaan – jos se edes oli unta – sulautunut kuolleeseen Mooi-Jannaan¹⁴, nelirintaiseen naiseen, jolla oli tapana kylpeä samaisessa lammikossa. Emma näkee myös unta kolmesta nightwalker-olennosta, jotka käyvät vuorooina Flipin luona, joka ei tiedä vierailu-

¹³ Maagisen realismin tärkeimmät piirteet ovat Joseph-Vilainin mukaan sen kyky hälventää totuttuja rajoja, sen rooli kansallisen identiteetin rakentamisessa sekä yleensä myös allegorisuus (Joseph-Vilain 2003, 17). Maaginen realismi onkin termi, joka yhdistetään yleisesti Brinkin post-apartheid -tuotantoon (esim. Wenzel 2001, 138; Chait 2000). Omassa työssäni en kuitenkaan pohdi romaanin yliluonnollisten elementtien yhteyttä maagiseen realismiin.

¹⁴ mooï = pretty, beautiful (DV, 371)

jen aikana, näkeekö hän unta, vai ovatko vierailijat todellisia. (Joseph-Vilain 2003, 19.) Unessaan Flip menee myös kylän laitamalla sijaitsevaan eukalyptusmetsään, jossa hän tarkkailee salaa Henta Peachiä ja kylän muita nuoria tyttöjä tanssimassa alasti täysikuun valossa kammottavaa noitatanssia. Kummallisen ja yhä aavemaisemman asiasta tekee Flipin seuraavana aamuna vuoteensa vierestä löytämä eukalyptuksenoksa sekä se, että Henta huomauttaa nähneensä hänet metsässä. (DV, 60–62, 75.) Myöhemmin Flip saa kuulla jo kauan sitten kuolleesta Talita Lightfootista, joka kerää täydenkuun aikaan laakson aavetytöt tanssimaan (DV, 275). Kuolleiden konkreettisen läsnäolon lisäksi jotkut jo kuolleista laaksolaisista näyttävät siis sekoittuvan vielä elossa oleviin: esimerkiksi Henta Peach on Henta, mutta välillä myös kuollut Talita Lightfoot, eikä Flip osaa sanoa kummalla nimellä hänen pitäisi tyttöä kutsua (esim. DV, 333).

Henta/Talitan ja Emma/Mooi-Jannan kautta Brink näyttää sanovan, että naisilla on aivan erityinen – jopa maaginen – yhteys toisiinsa ja menneisyyteen ja että naiset muodostavat näin jonkinlaisen yhteisön, joka on paljon syvempi kuin miesten muodostama yhteisö. Toisaalta näyttää myös siltä, että toiseus on naisessa olemuksellista. Minulle vierasta toiseutta edustavat Talita Lightfoot ja Mooi-Janna ovat erottamaton osa Hentan ja Emman persoonaa ja minuutta. Myös laakson maalarin, Gert Brushin, maalaukset symboloivat kuolleiden alituista läsnäoloa jälkeläistensä keskuudessa (Joseph-Vilain 2003, 18–19). Gert yrittää maalata kuolleiden kasvoja piiloon, mutta ne ilmestyvät yhä uudelleen kummittelemaan uusien kuvien taustalle (DV, 52–53).

Maria Nikolajeva tiivistää kirjassaan *The Magic Code* (1988, 12) fantasiakirjallisuudessa esiintyvät maagiset piirteet seuraavanlaiseksi määritelmäksi: ”*the presence of magic, that is, magical beings or events, in an otherwise realistic world, the sense of the inexplicable, of wonder, and the violation of the natural laws.*” Fantasialle on hänen mukaansa ominaista pelkästään fantasiakirjallisuudessa esiintyvä kahden maailman rakenne. Fantasiakirjallisuudessa esiintyvät maailmat voidaan jakaa primaari- ja sekundaarimaailmoihin. Primaarimaailma tarkoittaa kirjansisäistä, ensisijaista maailmaa, joka muistuttaa meidän oikeaa reaali maailmaamme. Primaarimaailma on ”todellinen”, realistinen maailma, jossa pätevät normaalilogiikan lait. Sekundaarimaailma puolestaan viittaa toissijaiseen maailmaan, joka on tavalla tai toisella maaginen. Sekundaarimaailmassa voi törmätä yliluonnollisiin olentoihin tai ilmiöihin, mutta koska normaalilogiikka siis pätee primaarimaailmassa, aiheuttavat nämä ilmiöt hämmennystä sekä lukijassa että päähenkilössä. (Nikolajeva 1988, 13.) Primaari- ja sekundaarimaailma voivat suhteutua

toisiinsa usealla eri tavalla. Eräs rakenne on ns. avoin fantasiamaailma (open world). Tässä tyypissä sekä primaari- että sekundaarimaailma on tekstissä eksplisiittisesti mukana, ja nämä kaksi maailmaa ovat jollakin tavalla yhteydessä toisiinsa. (Nikolajeva 1988, 36.)

Monissa avoimen fantasiamaailman ideaan perustuvissa kirjoissa päähenkilö pääsee siirtymään primaarimaailmasta sekundaarimaailmaan jonkinlaisen portin tai portaalin kautta, joka voi olla esimerkiksi vaatekaappi, kuten C.S. Lewisin kirjassa *Velho ja leijona*. Nikolajeva painottaa, että todelliseen sekundaarimaailmaan ei voi siirtyä ilman taikuutta (Nikolajeva 1988, 35). Zahorski ja Boyer (1982, 64) puolestaan huomauttavat, että portti voi olla myös ns. tavanomainen portti (conventional portal), jolloin itse siirtymässä ei ole mitään yliluonnollista. Lisäksi he puhuvat ”sisäisestä maailmasta” (inner world), siis eräänlaisesta maailman sisällä olevasta maailmasta, jonne siirtymiseen ei tarvita laisinkaan porttia. Tällainen sekundaarimaailma on osa primaarimaailmaa, vaikkakin siitä erillinen, tiukasti rajattu ja huonosti tunnettu. (Zahorski & Boyer 1982, 71.)

Devil's Valley on satiirinen allegoria, jossa kertoja Flip tekee matkan primaarimaailmasta (Etelä-Afrikka) sekundaarimaailmaan (Devil's Valley -laakso). Laaksoa voidaan pitää sekundaarisena fantasiamaailmana, koska siellä esiintyy fantasiaelementtejä eivätkä siellä päde samat logiikan säännöt kuin primaarimaailmassa, laakson ulkopuolella. Toisaalta laakso on kuitenkin myös osa primaarimaailmaa: se sijaitsee kartalla Swartberg-vuoristossa¹⁵. Laaksoon päästäkseen on kuitenkin kuljettava Portista (”The Gate”), joka edustaa konventionaalisen portin tyyppiä: siitä kulkemiseen ei liity minkäänlaista magiaa tai yliluonnollista elementtiä, joten laaksoon voi periaatteessa patikoida omin jaloin jokainen, joka pääsee suuaukkoa vahtivan Grandpa Lukaksen ohi. Laakso onkin tavaltaan sekundaarimaailma primaarimaailman sisällä samalla, kun se edustaa satiireissa käytettyä kaukaista paikkaa, joka on sijoitettu jonnekin tuntemamme maailman tuntemattomaan kolkkaan.

Flipin matka primaarimaailmasta sekundaarimaailmaan on siis ensisijaisesti tilassa tapahtuva: Flip matkustaa paikasta A paikkaan B. Matka tapahtuu kuitenkin jossakin mielessä myös ajassa. Sekundaarimaailmassa on yleensä primaarimaailmasta jollakin taval-

¹⁵ Swartberg-vuoristo (suom. Mustat vuoret) on olemassa myös todellisuudessa, samoin kuin Devilskloof (suom. Pirunlaakso), joskin se on kaupunki. Swartberg-vuorilla puolestaan sijaitsee laakso nimeltä Gamkas Kloof – The Hell – joka vastaa maantieteellisesti, joskaan ei muuten, Devil's Valley'ä, kuten Brink itse sanoo (DV, Author's Note).

la poikkeava aika (Zahorski & Boyer 1982, 63–64). Laaksossa aika on tavallaan pysähtynyt, vaikkakaan ei mistään yliluonnollisesta syystä. Laaksolaiset ovat jumiutuneet menneisyyteen, tarkemmin ottaen 1830-luvulle, jolloin he eristäytyivät laaksoon piiloon modernilta yhteiskunnalta. Laaksolaiset asuvat vanhanaikaisissa taloissa, pukeutuvat vanhanaikaisiin vaatteisiin ja kannattavat vanhanaikaisia aatteita. Niinpä Flip tekee tavallaan myös matkan Etelä-Afrikan menneisyyteen, buuriyhteiskuntaan Suuren vaelluksen ajalta.

Virtasen mukaan fantasiaelementtien funktio satiirissa on, paitsi aiheuttaa huumoria, myös antaa kritiikin kohteena oleviin todellisuuden ilmiöihin jokin uusi, tuore näkökulma (Virtanen 1993, 159). Fantasian keskeisin ominaisuus on myös Johanna Sinisalon mielestä sen kyky etäännyttää lukija tavallisesta havainnosta, joka tekee asioista itsestään selviä ja siten näkymättömiä ja merkityksettömiä. Kun käsiteltävän asian näyttää fantasia avulla etäännytettyinä, se näyttäytyy uudessa valossa. Näin lukija pystyy vapautumaan ennako-oletuksistaan, tarkastelemaan asiaa tuoreelta kannalta ja ehkä oppimaan jotakin. Sinisalo sanoo, että mikäli sellaisia asioita kuin rasismi tai sukupuoli-roolit käsitellään suoraan, realistisessa muodossa, saattaa lukija helposti torjua asian propagandistisena opettamisena. (Sinisalo 2004, 23–24.)

Devil's Valley -romaanin voi siis sanoa fantasiasatiiriksi, jossa käytetään hyväksi sekä avointa sekundaarista fantasiamaailmaa että fantasiaolentoja ja -ilmiöitä. Fantasiaelementeillä on lisäksi kirjassa keskeinen rakenteellinen funktio. Sekundaarisen fantasiamaailman avulla Brink voi arvostella epäsuorasti meidän yhteiskuntaamme. Näin lukija on taipuvaisempi ottamaan arvostelun vastaan, vaikka se kohdistuu mahdollisesti myös häneen itseensä. Fantasiaelementit ovat myös vuorotellen sekä makaaberin huumorin että toisaalta pelon ja absurdiuden lähde. Pelkoa ja epävarmuutta herättäessään ne toimivat vieraannuttamiselementteinä ja muuttavat siten maailman pelottavaksi dystopiaksi, jolla on yhteytensä sekä fantastiseen että Kayserin groteskiin, vieraannutettuun maailmaan. Ennen tämän käsittelemistä on kuitenkin syytä tarkastella, mitä Brinkin rakentama sekundaarimaailma oikeastaan sisältää tai edustaa.

4 Groteski ja alentava kuvallisuus

4.1 Groteski ruumis synnin symbolina ja alentamisen keinona

Ihmisen syntisyyttä on Geoffrey Harpmanin mukaan kuvattu ainakin myöhäiskeskiajalta lähtien groteskin avulla, esittämällä syntiset ihmiset fyysisesti epämuodostuneina tai rumina: ”Since then, artists who equated the flesh with evil have distorted its form. Misshaped form can be read forward to indicate spiritual or intellectual perversity [...]” (Harpman 1976, 465.) Piero Camporesi sanoo teoksessaan *The Fear of Hell*, että erityisesti barokin aikana syntisiä kuvattiin groteskeina hahmoina: äärimmäisen likaisina, käsittämättömän pahanhajuisina, ruumiiltaan epämuodostuneina, erilaisten tautien runtelemina, rumina, lihavana ja epäarvokkaasti liikkuvina olentoina. Helvetti puolestaan käsitettiin äärimmäisen ahtaaksi, maanalaiseksi tilaksi, jossa anonyymi ja groteski syntisten massa joutui kärsimään rangaistuksia tilan puutteen vuoksi irستاasti toisiinsa kiötoutuneina, ikuisessa janossa ja pahassa hajussa. Koska puhtaus yhdistettiin Jumalaan, pidettiin paholaista, Jumalan vastakohtaa, rumana ja likaisena. (Camporesi 1991, 6–23.) Paholaista onkin kuvattu erityisesti varhaiskeskiajalla epämuodostuneena ihmishahmoina, kertoo Robert Muchembled kirjassaan *A History of the Devil* (2003, 27–30; ks. myös Robbins 1960, 132).

Romanttisessa satiirissa käytetään Feinbergin (1972, 98) mukaan usein liioittelua ja ei-ihmismäisiä henkilöitä. Kuten olen jo maininnut, Jennings sanoo groteskin ilmeväen useimmiten juuri liioitellun epämuodostuneina tai muulla tavoin fyysisesti omituisina – kyttyräselkäisinä, pitkänenäisinä, pieni- tai isopäisinä ja ohut- ja pitkäjäkäisinä henkilöinä – joiden ruumis on vääristynyt kauniista rumaksi ja terveestä sairaaksi ja joiden ihmisyyden unohtuu sen vuoksi hetkellisesti. (Jennings 1963, 7–25.) McElroyn mukaan yleisin groteskin muoto onkin kiinnittää lukijan huomio olemassaolon epäarvokkaaseen, vaaralliseen ja ruokottomaan fyysisyyteen, ja korostaa sitä liioittelun, vääristämisen ja yhteen sopimattomien elementtien yhdistämisen avulla. Groteskit ihmishahmot ovat paitsi epämuodostuneita, myös muulla tavoin fyysisesti omituisia tai makaabeereja ja heissä saattaa sekoittua ihmisen ja eläimen piirteitä. (McElroy 1989, 11–12.) Thomson puolestaan painottaa, että satiristi tekee uhristaan ruumiillisen ja groteskin paitsi saadakseen lukijan nauramaan tälle ivallisesti, myös saadakseen lukijan näkemään tämän inhottavana. (Thomson 1979, 8–9, 20–27.) Kohteensa alentaessaan satiirinen groteski yhdistää usein jonkin ylevänä pidetyn erilaisiin ruumiin toimintoihin, esimer-

kiksi piereskelyyn, eritteisiin, paritteluun ja muihin rivouksiin (Fletcher 1987, 4).

Kun Flip saapuu Devil's Valley -laaksoon, hän kohtaa siellä kokonaisen lauman toinen toistaan epämuodostuneempia, omituisempia, rumempia, vaivaisempia, likaisempia ja rähjäisempiä ihmisiä. Grandpa Lukas, yhdyskunnan perustaja, on miltei kaikkien laaksolaisten kantaisä, joten suurin osa laaksolaisista on sukua keskenään. Laaksossa ei olekaan pulaa sen enempää henkisesti kuin fyysisestikään epämuodostuneista tai vammautuneista henkilöistä, kuten Lukas Death huomauttaa Flipille valmistellessaan haudattavaksi pientä vesipäistä lasta, jolla on kuihtuneet jäsenet (DV, 55). Hodgartin mukaan satiirinen ”the crowded canvas” -tekniikka näyttää satiirin kohteen kokonaisen satirisoitavien massan keskellä, jolloin hän on vain yksi, joskin kuvaava esimerkki tuomittavista ominaisuuksista; pahuudesta ja typeryydestä. Tämä tekniikka voi ilmetä esimerkiksi juuri groteskina kuvana piruista helvetissä, ja se riistää kohteeltaan yksilöllisyyden. ”[W]hen he sins, he sins with the mob”, Hodgart (1969, 129) sanoo. (Hodgart 1969, 129.)

Satiirissa groteskit henkilöhahmot edustavat siis Jenningsin mukaan kaikkea sitä, mitä kirjailija pelkää, inhoaa ja pitää omien ideaaliensa vastakohtana. Groteskiksi tehtyä hahmoa katsotaan ikään kuin ylemmästä asemasta, jolloin se näyttäytyy naurettavana ja merkityksettömän pienenä: pahuutta edustava henkilöhahmo muuttuu rumaksi ja epämuodostuneeksi pelleksi tai hölmöksi. Satiirissa groteskilla huumorilla on siis usein alentava päämäärä ja siihen sekoittuu erivahvuisia katkeria sävyjä aina ilkkurisesta pahansuopaan saakka. (Jennings 1963, 7–25.) Laakso ja sen asukkaat edustavat romaanissa kaikkea pelottavaa ja pahaä, sitä, mikä maailmassa on kaiken kaikkiaan vikana. Niinpä heidän ruman, vaivaisen, likaisen ja vääristyneen ruumiillisuutensa ja rähjäisen ja omituisen ulkomuotonsa kuvaus on keino alentaa satiirisesti tämä pahuutta edustava ihmisjoukko. Laaksolaisten groteskin ulkoisen olemuksen vuoksi lukija näkee henkilöhahmot naurettavina, epämiellyttävinä ja epäarvokkaina. Laaksolaisten omituinen ulkonäkö yhdistää heidät lisäksi kristilliseen synnin käsitteeseen, ja jotkut hahmoista ovat jopa kirjaimellisesti demoneja, piruja tai muita paholaiseen liitettyjä olentoja, jolloin groteskikin saa heti astetta synkemmän sävyn.

Yhdyskunnassa on ensinnäkin suuri määrä sekä mieleltään että ruumiiltaan sairaita olentoja, jotka jäävät kirjassa vain taustalla oleviksi, anonyymeiksi hahmoiksi. Näiden olentojen, laaksolaisten synnin näkyvimpien merkkien, kuvauksissa tulee esille kam-

mottavuudessaankin farssimaisia piirteitä, kun Flip kertoo hullujen, hölmöjen ja heikkomielisten hortoilevan päämäärättömästi ympäri laaksoa kuolaten, haukotellen ja houssuunkuseskellen (DV, 314), ulvoen, jodlaten ja vähämielisesti nauraen (DV, 360). Seuraavassa sitaatissa näitä onnettomia ja koomisia hahmoja on verrattu lentomuurahaisiin, joita vyöryy laumoittain esiin ennen myrskyä:

The most visible sign of something unusual was the increase in the numbers of mentally and physically handicapped breaking out from the dark hideouts in the houses where they were usually kept out of sight: the dim-witted and the maimed and the retarded, the waterheads, the mongols, the spastic, the blind, the cross-eyed, the crippled, the dribblers and babblers, the eaters of earth and grass and shit, some of them on foot if not on all fours, others pushed on wooden carts and wheelbarrows. They'd been around in the settlement every day, here and there, usually tended by a mother or an older sister or an aunt; but since Friday morning they were coming out in fucking droves, like flying ants before a storm. (DV, 58–59.)

Tämä vammaisten ja hullujen joukko näyttölee tärkeää roolia rakentaessaan yleiskuvaa jumalanhylkäämästä laaksosta ja sen asukkaista, joista miltei jokaisella näyttää olevan jokin groteskiksi tekevä fyysinen ominaisuus. Peet Flatfoot, laakson kylähullu, on kenties kirjan groteskein koominen henkilöahmo. Mies on paitsi mieleltään häiriintynyt, myös useilla eri tavoilla epämuodostunut: hän on lättäjalkainen, länkisäärinen, kääpiökasvuinen, täysin karvaton, ja hänellä on epämuodostunut, miehen sukupuolielintä muistuttava kalju ja tylppä pää. Peetin ensikertaa nähdessään Flip astuu pelästyen askelleen taaksepäin ja miettii, mahtaako kyseessä olla eläin vai ihminen:

Something was coming my way. For a moment I was unsure whether it was man or beast, but it turned out to be the former. Benefit of the doubt. Not much more than a meter tall, and totally hairless as far as one could see, the face ageless and expressionless, smooth and blunt like a prick. His misshapen legs were too short for his body. He was barefoot. Two large flat feet that seemed to have no bloody bones in them, like a fucking duck's. In one hand he carried a catapult, with the other he was scratching his groin. Involuntarily I stepped back, glancing round in the direction of the old dude, but he was no longer to be seen. [...] He grimaced with open mouth, made a vague gesture with the hand holding the catapult, and waddled off into the fynbos¹⁶. [A]fter a while he came stumbling back and waved at me again, making an unmistakable gesture with his obscene blunt head. (DV, 21.)

Peet Flatfootin pää siis muistuttaa fallosta, minkä vuoksi Flip ristii miehen Prickheadiksi, Kullipääksi. Peetin hahmossa Brink on muuttanut verbaalisen loukkauksen konkreettiseksi, fyysiseksi ja hyvin groteskiksi piirteeksi. Haar (1983, 103) sanoo, että poikkeava seksuaalinen käyttäytyminen voi tehdä henkilöahmosta groteskin. Myös Peetin epätaivomainen seksuaalinen käyttäytyminen tekee miehestä samalla sekä epämiellyttävän että koomisen, hänellä kun näyttää olevan miltei koko ajan käsi haarovälissä:

¹⁶ fynbos = scrub, shrubbery, undergrowth (DV, 370)

“[P]rickhead had started working away so furiously at his groin that his eyes were beginning to get a glassy stare”, Flip kuvailee inhoten (DV, 24). Peet on lisäksi monella tapaa anonyymi ja persoonaton. Hänen kasvonsa ovat iättömät ja sileät eikä hän juurikaan puhu. Niinpä lukija ei saa tietää mitään hänen menneisyydestään tai ajatuksistaan, ja persoonallisuudestakin vain muutamien paljastavien kohtausten kautta sen, ettei se ole miellyttävä. Fletcherin mukaan kylähullu tai hovinarri on eräs yleisistä satiirin henkilö- hahmotyypeistä. Hullun tuntomerkkejä ovat muun muassa juuri epätavallinen ulkonäkö, anonyymiys sekä konventionaalisten naissuhteiden puute. (Fletcher 1987, 8, 10.)

Fletcher kirjoittaa:

The physical deformity and even grotesqueness of the fool, including the historical use of dwarfs and hunchbacks in the role, often found stylized expression in an exaggerated phallus. His anonymity derived not only from the mask and costume of his role but also from his incomplete identity and lack of conventional biography. (Fletcher 1987, 10.)

Eräänä yönä joukko kylän tärkeimpiä ja arvovaltaisimpia miehiä tulee yllättäen Flipin ikkunan taakse pyytämään tätä mukaansa metsästysretkelle. Kohtaus antaa hyvän yleiskuvan laakson asukkaista:

Outside I could see a lantern, surrounded by a number of savage male faces with beards and hats, and tufts of hair sprouting from ears and noses. My first thought was that they'd come to drag me out and string me up the nearest tree. [T]he faces in front of my window in the blustering light of the lantern, with their ancient rifles and kieres¹⁷ and clubs and knives in their gnarled fists, prompted me to make up my mind pretty quickly. There were five of them: the carpenter Jos Joseph, whose fragrant dusting of shavings and sawdust appeared to lure gnats at night; the shoemaker Petrus Tatters, gaunt and angular like a scarecrow with flapping coattails; the glowering Jurg Water with his heavy limbs and his purple nose like a misshapen turnip; Isak Smous, small and busy on his short legs, his bald head shining like an ostrich egg in the moonlight; and then the morose Lukas Death in his crumpled suit, black against the black of the night, so that his face appeared like a floating mask. Together, they looked like an exhibition at an agricultural show. And they would not have won first prize. (DV, 80–81.)

Kuvaus esittelee maatalousnäyttelyn kilpaelukoita muistuttavan miesjoukon karvaisine sieraimineen ja korvineen ja pahkuraisine nyrkkeineen. Puuseppä Jos Josephin ympärillä leijaileva sankka sahanpuru-, lastu- ja itikkapilvi aiheuttaa miehelle ongelmia, kun hän joutuu osallistumaan keskusteluun sen läpi ja nielaisee vahingossa itikan (DV, 82). Flip kertoo puuseppän nieleskelevän joskus innostuessaan myös nauvoja, joita hänellä töröttää aina suunpielistä (DV, 32). Suutari Petrus Tatters eli Petrus Ryysy on suurikokoinen, laiha ja jäykkä ja muistuttaa variksenpelätintä. Mulkoilevan Jurg Waterin – laakson virallisen vedenetsijän – nenää kuvataan puolestaan purppuranväriseksi, epä-

¹⁷ kierie = stick, cane (DV, 371)

muodostuneeksi turnipsiksi. Isak Smousin kalju pää muistuttaa kuutamossa kiiltelevää strutsinmunaa. Kiiltävän kaljun ja toisaalla mainittujen luisujen ”risiiniöljypullo-olkapäiden” (DV, 113) lisäksi Isakin lyhyet jalat ja kipittävä liikkumistapa miehen yritäessä pysytellä muiden perässä lisäävät miehen naurettavuutta (DV, 83). Lukas Deathin hahmosta puolestaan erottuvat yön mustuutta vasten vain ärtyisät ilmassa leijuvaa naamiota muistuttavat kasvot. Kun Flip kohtaa Lukas Deathin, laakson tuomarin ja hautausurakoitsijan, ensimmäistä kertaa, hän kuvailee miestä rähjäiseksi ruokkoamattomine partoineen ja kulmakarvoineen ja liian pienine vaatteineen. Lisäksi mies on likinäköinen ja tikkumaisen laiha, kuin hyönteinen. Flip kiinnittää myös erityistä huomiota miehen, kyhmyisiin, ruskeita bataatteja muistuttaviin käsiin:

In front of me stood a thin man in a quaint black linen suit, with a wispy ringbeard [...]. Undertaker, was my first thought, which turned out to be not so wrong after all. But on closer inspection he appeared too scruffy for the job: collarless shirt, the sleeves of his jacket frayed and much too short, so that his hands protruded like gnarled, brown sweet potatoes. A pretty seedy sight, all told, and rather peed-upon. Judging from the way he screwed up his eyes below the unkempt eyebrows as he stared at me, he was short-sighted too. (DV, 34.)

Laakson predikantilla¹⁸ Brother Holylla on juuri sellaiset omituiset, pitkät, ohuet ja jäykät jalat, joiden groteskiuden Jennings (1963, 7) mainitsee. Flip kertoo saarnaajan jalkojen lisäksi taipuvan polvista taaksepäin kuten haikaralla, vaikka ei olekaan varma, voiko luottaa silmiinsä (DV, 164). Miehellä on myös pitkät, kalmankalpeat ja luurankomaiset kädet (DV, 308–309), ja hänen kerrotaan harppovan pitkällä, honteloilla jaloillaan ja notkistelevan kummallisesti omituisia polviaan. Tant Poppie Fullmoon taas on niin lihava, että hänen kätensä hädin tuskin koskettavat toisiaan, kun hän ristii ne rinnalleen (DV, 93). Flip kuvaa, kuinka hänen vartalonsa monet pullistumat hyllyvät kuin vaaleanpunainen kirkkovanukas, kun hän nauraa (DV, 39). Hänen jalkansa ovat lyhyet ja paksut, ja hän lyllertää (esim. DV, 32). Lisäksi Tant Poppien pienet, mustat hämähäkin silmät katsovat pahasti kieroon hänen tihrustaessaan niillä valtavan naamataulunsa monien laskosten ja poimujen seasta (DV, 40–41).

Job Raisin on nimensä mukaisesti kuin kuivunut hedelmä hedelmäariensa keskellä (DV, 53). Myös laakson maalari Gert Brush näyttää vähämieliseltä: “With his sloping head, hair over his eyes, a loner by nature, and blessed with a perpetual grin, his appearance seemed to have been fixed by a clock striking six at the wrong moment” (DV, 53). Seppä Smith-The-Smithiä puolestaan kuvataan lyhyeksi mieheksi, jolla on länkisääret

¹⁸ predikant = Dutch Reformed preacher (DV, 372)

(DV, 37), ja Ben Owl -nimisellä miehellä on kurttuinen ja kuivettunut kampurajalka (DV, 286). Edesmenneellä Mooi-Jannalla taas on neljä rintaa (DV, 28). Flip kohtaa laaksossa lisäksi epämuodostuneita nightwalker-olentoja, groteskeja naisdemoneja, joista yhdellä on ristihuuli, kuten hyvin monella muullakin laaksolaisella, toisella räpyläjalat ja kolmannella häntä ja karvapeite, aivan kuten äidillään.

Jo toistasataa vuotta kuolleen ollut Grandpa Lukas on yksi kirjan makaaberigroteskeista henkilöihahmoista. Vanha, kuollut ukko on kuitenkin groteski myös likaisen ja ruman ulkomuotonsa vuoksi. Flip sanoo laakson suuaukolla vuohiaan paimentavan miehen näyttävän joltakin, joka on jätetty hyllylle pitkään viimeisen myyntipäivän jälkeen (DV, 4). Ukko on harmaa, kutistunut, miltei läpinäkyvä ja muistuttaa kuivunutta paskakikkaraa (DV, 3, 7, 369). Hänen mahtava, kusen tahraama ja tupakkamehusta läpimärkä, tippuva parrantakkunsa on kuin moneen kertaan kustu ruohomätäs (DV, 67, 369). Suu on kurtistunut sisään, ja ukko mussuttaa ikeniään. Harmaakaihin tylsistämät, värittömät silmät tihrustavat takkuisen kulmakarvapöheikön alta (DV, 4). Ukolla on epämiellyttävä tapa syljeskellä suustaan vihreitä räkäklönttejä: “The old number scraped his throat and spat a green gob mere inches past my face”, Flip kertoo eräänkin kerran (DV, 5). Vanha Lukas on lisäksi menettänyt toisen jalkansa, ja hänen tyhjä housunpunttinsa heiluu tuulessa miehen kenkatessa kainalosauvojensa varassa heiluen itsekin kuin kello (DV, 67–68). Toinen vanhuutensa vuoksi groteski ja ruma henkilöihahmo on Ouma¹⁹ Liesbet Prune, talonsa katolla Jumalaa odotteleva vanha mummeli, joka näyttää ikivanhalta ja haisee happamalta. Pikkuruisen mummon ryppyinen ja valkea iho näyttää keitetyn maidon rutistuneelta kuorelta, ja hänen punareunaiset silmänsä vuotavat vettä. (DV, 105.) Flip kertoo Ouman pään lisäksi muistuttavan risaista sukkaa, joka on vedetty parsinkopan päälle (DV, 110).

Veden puutteen vuoksi peseytyminen on käynyt laaksossa harvinaiseksi, ja erityisesti kirkkoon ahtautuessaan likaisen seurakunnan kainalot, jalat ja haarovälit erittävät tukeaa lemua (DV, 255). Flip kertoo penkissä istuessaan:

[S]omeone in one of the front benches in the women’s block fainted. It came as no surprise [...]. [W]ith the heavy odour of a crowd of bodies that hadn’t seen water for some time, Hans Magic’s worst of all, it was hard to breathe. I was beginning to feel dizzy myself. (DV, 192.)

Kuten Flip huomauttaa, kukaan laakson asukkaista ei kuitenkaan vedä likaisuudessa ja

¹⁹ ouma = grandmother (DV, 372)

rumuudessa vertoja Hans Magicille, joka ei ole peseytynyt vuosiin ja haisee niin pahalle, että jopa muut laaksolaiset välttelevät häntä. Juuri hänessä näkyy kaikkein parhaiten helvetin ja sinne tuomittujen syntisten kammottava lemu. Kuten Ouma Liesbet kertoo Flipille:

'No one can stand it too close to him. It's years since he last had water on his skin. And he's ugly too.' I've seen other ugly people around the Devil's Valley, Ouma Liesbet.' [...] 'Boetie'²⁰, when I say ugly I mean ugly. You see, there's a dull kind of ugly, which is the ordinary kind. And then there's an ugliness that's all bright and bold. That's the way God himself meant ugly to be. And that is Hans Magic.' (DV, 105.)

Kun Flip tapaa Hansin ensimmäistä kertaa, hän on tutkimassa luvatta emäntänsä Tant Poppien arkkuja, joiden sisältämät kuivuneet ja mädäntyneet elimet ja eläinten ruumiit, nahkat ja muut osat haisevat niin kuvottavalta, että koko huoneeseen leviävä kammottava lemu lyö vahvankin miehen polvet heikoiksi, kuten Flip kertoo (DV, 40). Hansista erittyvä lemu päihittää kuitenkin menen tullen jopa tämän hajun: "[T]he stench he gave off was something else: a smell of woodfire and rancid sweat and tobacco and vomit and piss and shit, you name it" (DV, 66). Hans on lyhytjalkainen, pieni, vanha ukonkääppänä, joka on laiha kuin tikku (DV, 66). Hänen naamansa muistuttaa parkkiintunutta savukinkkua (DV, 233), ja sitä koristaa likainen, takkuinen ja harva parta (DV, 240). Harmaat, tylsät silmät, nenä ja suu näyttävät laitetun karvojen ja parran sekaan summutikassa (DV, 238). Ukolla ei ole juuri laisinkaan hampaita: suu on pelkkä haiseva onkalo, josta pilkistää kolme ruskeaa tynkää. (DV, 66, 232). Kädet ovat niin paksun lian peittämät, että niiden väriä on mahdoton erottaa, ja niin kurtuiset ja muhkuraiset, että ne sopisivat Flipin mukaan hyvin Tant Poppien arkkujen sisältämien irrallisten, kuivuneiden ja mädäntyneiden elinten joukkoon (DV, 66, 240). Lika ja paha haju saavat siis Flipin ja muut laaksolaiset välttelemään Hansia, mutta kärpäset puolestaan pitävät Hansista aivan erityisesti: hyönteiset pyöriivät lakkaamatta miehen ympärillä levottomana parvena. Flip kuvailee Hansia seuraavalla tavalla:

Hans Magic was sitting on a rickety old paraffin case at his front door, his short legs barely touching the ground, his outlines blurred by a cloud of flies that surrounded him like an aura. [...] I could smell him from a distance. Never in my life have I seen such a filthy human being: in full daylight it was even worse than the evening he'd surprised me among Tant Poppie's muti²¹. But he seemed blithely unaware of it himself and welcomed me with a broad grin which revealed all three of his brown stumps of teeth. (DV, 232.)

Myös henkilöhahmojen erikoiset, groteskit ja satiirisen alentavat nimet kiinnittävät

²⁰ boetie = sonny (literally: little brother) (DV, 370)

²¹ muti = witch-doctor's potion (DV, 371)

huomiota. Kuten jo mainitsin, Rimmon-Kenan (1991, 88–89) sanoo, että nimi voi toimia analogiana henkilöahmon luonteelle ja vahvistaa siten tiettyä luonteenpiirrettä. *Devil's Valley*'ssä on kuitenkin suuri määrä nimiä, jotka korostavat henkilöahmojen luonteen sijaan heidän fyysistä ja groteskia olemustaan tai epäarvokasta liikkumistaansa. Nimeksi muuttaminen korostaa kyseistä piirrettä ja muuttaa sen tämän henkilön luonteenomaisimmaksi ominaisuudeksi, vaikka se esiintyisikin ainoastaan itse nimessä, kuten *Devil's Valley*'ssä on useissa tapauksissa laita. Rimmon-Kenan (1991, 88) sanookin, että analogisuus voidaan jättää myös mainitsematta tekstissä, jolloin se jää lukijan itsensä pääteltäväksi, hänen mielikuvituksensa varaan. Niinpä laakson entinen saarnamies Doep Dropsy eli Doep Vesipöhö ei liene ollut mikään kaunis näky. Lukijaa houkutteellaan kuvittelemaan, mikä Giel Eyesin silmissä tai Alwyn Kneesin polvissa on vikana²². Sias Highstep varmastikin kävelee omituisesti. Myöskään Lukas Bigballs, Peet Flatfoot, Piet Snot ja Bart Biltong²³ eivät kaipaa suurempia kuvailuja, että lukija voi nähdä heidät mielessään groteskeina.

Ronald Paulson sanoo kirjassaan *Fictions of Satire*, että eräs satiireissa usein toistuva teema on rangaistus. Paulsonin mukaan satiiri juontaa juurensa kiroukseen, jonka materialisoidakseen ja konkretisoidakseen satiristi kuvaa pahan ihmisen fyysistä rankaisemista. Rangaistus voi olla lisäksi symboli rangaistun sielun tilasta, jolloin kohteen ulkoinen olemus pyritään muuttamaan sellaiseksi, että se vastaa hänen sisäistä tilaansa. Sisäisen tilan symbolina toimiva rangaistus voi Paulsonin mukaan ilmetä esimerkiksi juuri erilaisina tauteina. (Paulson 1967, 9–14.) Laaksolaisten groteski ulkoinen olemus on paitsi satiirisesti alentavaa, myös symboli heidän henkisestä alennustilastaan, joka yhdistetään siis lisäksi kristilliseen synnin käsitteeseen. Reilun sadan vuoden ajan *Devil's Valley*'iin tiivistynyt pahuus, moraalittomuus ja synty näkyvät laakson asukkaissa myös fyysisinä piirteinä: rumuutena, likaisuutena, erilaisina tauteina, vaivoina ja epämuodostumina.

Erityisen kuvaavasti tätä ilmentää kuollut Lukas Devil; mies kun on muuttunut fyysisen ulkomuotonsa takia kirjaimellisesti saatanaksi. Flip näkee Lukaksen Gert Brushin tau-lussa, jossa hänellä on pukinsorkat ja erikoisen punakka naama (DV, 54). Toisessa tau-lussa Lukas näkyy vain pelottavana varjona, jonka Gert on yrittänyt saada maalattua

²² Seppo Lopenen onkin suomentanut nämä nimet Giel Mulkosilmäksi ja Alwyn Pattipolveksi, mikä tekee hahmoista huomattavasti vaivaisempia ja groteskimpia kuin, mitä he ovat alkuperäisessä tekstissä.

²³ biltong = strips of dried salted meat

piiloon, mutta joka ilmestyy aina takaisin kumottamaan taulujen kuvaamien laakson asukkaiden taustalle. ”More shadowy in the background, in deeper half-obscured layers, loomed the ghost of yet another, a quite frightening face with two red glowing eyes”, Flip kuvaa kummissaan erästä taulua (DV, 142). Lukas Devilin nimi ei siis ole ainut asia, joka liittää hänet saatanan hahmoon: saatanahan on perinteisesti kuvattu pukin-sorkkaisena olentona. Myös punainen väri on yhdistetty kristillisessä symboliikassa, erityisesti keskiajalla, paholaiseen ja helvettiin. Lukas Devilin punaisina kiiltävät silmät tuovat mieleen myös ns. pahan silmän, joka liittyy pahuuden olentoihin tai olentoihin, joilla on maagisia voimia. (Biedermann 1993, 257, 284, 336.) Niinpä Lukaksen groteski ulkomuoto toimii symbolina hänen pahuudestaan.

Jennings sanoo, että groteskien henkilöhahmojen suuri määrä lisää jokaisen yksittäisen henkilöhahmon groteskiutta. Kun groteskin hahmon rinnalla on toisia groteskeja hahmoja, häviää groteskiuden satunnaisuus. Näin groteskista poikkeuksesta tuleekin sääntö: ”Our impression is that nature has not only shown a random deviation from its customary norms but has actually begun to abandon them and to bring forth, instead, a succession of monstrosities” (Jennings 1963, 20). Devil’s Valley -laakso on siis täynnä enemmän tai vähemmän groteskeja hahmoja, joiden suuri määrä antaa vaikutelman maailmasta, joka on muuttunut kokonaisuudessaan groteskiksi. Kaikista laakson kampurajaloista, ristihuulista, hulluista, hölmöistä, kiersilmäisistä, likinäköisistä ja epämuodostuneista tai vain yksinkertaisesti järjettömän rumista ja likaisista henkilöistä tulee yhdistettynä kuva maailmasta, joka näyttää muuttuneen absurdiksi freakshowksi. Tässä maailmassa se, mitä yleensä pidetään normaalina, on poikkeavaa. Laaksolaisten fyysisen omituisuuden avulla normaalimaailma on vieraannutettu, tehty kokonaisuudessaan absurdiksi, järjettömäksi ja siten myös pelottavaksi.

4.2 Eläimiä vai ihmisiä?

Eräs seikka, joka kiinnittää välittömästi huomiota *Devil's Valley* -kirjassa, on eläinkuvaston runsas ja epätavallisen visuaalinen käyttö. Jotkut henkilöhahmot rinnastetaan tiettyihin eläimiin johdonmukaisemmin, kun taas toiset saavat eläimellisiä piirteitä vain satunnaisesti. Kirjassa esiintyvän eläinkuvaston voi jakaa karkeasti kahteen ryhmään: kielikuviin eli metaforiin ja vertauksiin sekä eläimellisiin piirteisiin, jotka lukijan on tarkoitus ottaa kirjaimellisesti.

Eräs *Devil's Valley*'n kaikkein selvimmin eläimen piirteitä saava hahmo on Ben Owl, joka yhdistyy nimensä lisäksi myös muiden ominaisuuksiensa kautta pöllöön. Kuten Ouma Liesbet Prune kertoo: "There's my distant nephew [...] Ben Owl. He sleeps in the daytime because his eyes are too weak for the light. But in the dark he misses nothing" (DV, 107). Benillä on suuret, punareunaiset pöllönsilmät, jotka ovat päivänvalossa heikot ja vuotavat (DV, 230). Hänen itkunsa muistuttaa pöllön huhuilua: "And then he began to cry, hideous, muffled little sobbing sounds, like the hooting of an owl" (DV, 286). Eräässä kohdassa hänellä mainitaan olevan jopa siivet: "Everybody turned towards the unhappy man standing well apart from us, his two wings drooping" (DV, 267)²⁴.

Myös Flipin luona kolmena perättäisenä yönä vierailevat naiset saavat eläimellisiä piirteitä. Kuten jo mainitsin, kaikki kolme naista ovat enemmän tai vähemmän epämuodostuneita, ja ensimmäisen ja kolmannen naisen tapauksessa epämuodostuneisuus muuttaa heidät myös puolittain eläimiksi. Ensimmäisellä naisista, Truida Duckilla, on siis räpyläjalat: "All I could remember was the foot I'd clutched, a foot with long toes and fleshy webs between them" (DV, 87). Kaikkein epämuodostunein ja samalla eläimellisin on kuitenkin naisista kolmas. Hän kulkee neljällä jalalla ja vinossa kuten paviaani, ja hänellä on häntä:

[F]or the third time in as many nights a female visitor came to my room. It started with a sound outside, like the hooting of a barn owl, only more eerie. I sat up. There was a shadow at my window. I got up to look. Outside everything was deserted. But as I stood at the window I saw a figure skulking across the backyard on four legs. Its slanting gait and bent tail were unmistakably those of a baboon. But since when did baboons venture abroad at night? Something caused the hair on my body to stand up. But by that time the creature had gone and I returned to my bed. I had barely settled in under the kaross again when I heard the door open. In the dull shimmering of the moon I distinguished a woman. Even if I hadn't seen her I would have smelled her. (DV, 160.)

Kaiken lisäksi kolmas nainen on kauttaaltaan karvan peitossa: "What set her apart [from the other women] was the soft fleece that covered her whole body. Her back and buttocks, her stomach, her arms and legs, even her two breasts: not a thick coir mat like mine, but a fine down." (DV, 160.) Myös kuolleen Lukas Devilin pukinsorkat muuttavat henkilöahmon puolittain eläimeksi.

Edellisten hahmojen eläimelliset piirteet ovat siis täysin reaalisia ja konkreettisia, ja lukijan on ymmärrettävä ne täysin kirjaimellisesti. *Devil's Valley*'ssä on lisäksi suuri

²⁴ Tämän kohdan voi tosin ymmärtää metaforisestikin, koska maininta jää ainoaksi.

määrä vertauksia ja metaforia, joiden avulla henkilöhahmot rinnastetaan erilaisiin eläimiin ja hyönteisiin. Bettie Teatia ja hänen kuhisevaa lapsilaumaansa kuvataan emäsikana ja sen porsaina:

In the main doorway of the church, propped up against the massive doorpost, legs languidly outstretched, I found Bettie Teat with her brood, looking for all the world a complacent pink sow with a litter of piglets. God knows how many of them there were, as they were squirming and wriggling and climbing all over her, squealing and shrilling and grunting as they jostled and elbowed their way to her ample dugs. Dishevelled hair covered her eyes, her belly looked nine months pregnant, and her face was a study of utter contentment. [...] ‘What are you looking at?’ asked Bettie, shifting a child from her left breast, a trickle of milk dripping from its chin. [...] Before I could reply she scrambled round the corner, followed by a squeal of little pigs. (DV, 50–51.)

Brother Holy rinnastetaan omituisten jalkojensa ja koomisen liikkumistapansa vuoksi erilaisiin lintuihin ja hyönteisiin: ”[...] Brother Holy, striding stiff-legged like a secretary bird²⁵ along his rows of withered cabbages, hands behind his back, perorating at the top of his voice” (DV, 49). Kummissaan Flip kertoo saarnaajan jalkojen taipuvan polvista taaksepäin kuten haikaralla, vaikka ei olekaan varma, voiko luottaa silmiinsä: “Almost majestically, before I could respond, he turned to lope back to his cabbages. What intrigued me was that his legs appeared to bend backwards like a heron’s, but it could have been an optical illusion” (DV, 164). Hänen ohuita, pitkiä jalkojaan verrataan lisäksi hämähäkin jalkoihin (DV, 308), ja mies vertautuu myös rukoilijasirkkaan (DV, 361).

Myös Henta Peach ja kylän muut nuoret tytöt, jotka pyrähtelevät laaksossa laumana, yhdistetään useissa kohdissa erilaisiin lintuihin. Seuraavassa kohdassa he muuttuvat visertäväksi raivottarien parveksi: ”Henta Peach and her gaggle²⁶ of barely nubile furies twittering among bright shafts of light [...]” (DV, 32). Eräessä toisessa kohdassa heitä kuvataan räkättäväksi kutojalintuparveksi: “[...] Henta Peach and her gang came charging through the streets and into the bluegum forest or up the dry riverbed, chattering like a fucking swarm of weaverbirds that had seen a snake” (DV, 58), toisaalla taas lepinkäis- ja kanaparveksi: “[...] Henta and her shock of shrikes came bursting through the blown-off door, rushing right past me in a flutter of frocks and arms and legs, like feathers in a poultry-run after a fox had broken in [...]” (DV, 231). Neljännessä kohdassa Henta ja hänen ystävänsä muuttuvat ympäriinsä syöksähteleväksi peippoparveksi: “[...] Henta and her flutter of finches came swooping down and headed towards the bluegum wood. In less than a minute they were gone again, and only a cloud of grey

²⁵ secretary bird = sihteerialintu

²⁶ gaggle = hanhiparvi

dust remained as proof of their passage.” (DV, 311.) Lintumaiseksi kuvaillaan myös Ouma Liesbet Prunea, vanhusta, joka istuu aina talonsa katolla kuin tuulentuivertama mustahaikara (DV, 49) tai pikkuruinen varpunen (DV, 105) odottamassa, että Jumala tulisi hakemaan hänet pois maailmasta. Lisäksi Ouman hento, vanha ääni kuulostaa kimeältä hyönteisen surinalta (DV, 105), sirkan siritykseltä (DV, 368) ja itikan ininältä (DV, 176). Myös Hans Magicin ääntä kuvaillaan kimeäksi, kastroidun ampiaisen ääneksi (DV, 309).

Hautausmaalla huhkivia vanhuksia Flip vertaa muurahaisiin, mikä voisi tietenkin olla positiivinen ahkeruuden vertauskuva, mutta muuttuu tässä yhteydessä negatiiviseksi: “The old folk in the cemetery were throwing up clouds of dust as they dug and weeded like fucking ants [...]” (DV, 58). Laakson epämuodostuneiden, hullujen ja vammaisten suuria laumoja Flip puolestaan kuvaa lentomuurahaisiksi (DV, 59) ja heinäsirkoiksi (DV, 360). Myös Grandpa Lukas muuttuu Flipin silmissä suureksi, laihaksi, luisevaksi, karvaiseksi ja hyvin likaiseksi heinäsirkoksi: ”I looked up from where I’d been watching Tant Poppie’s preparations and saw something like a large harvester cricket appearing on the stoep. It was a very thin, very angular, very bearded, very dirty old man, propelling himself on two homemade crutches.” (DV, 67.) Tant Poppie Fullmoon vaappuu Flipin mukaan kuin ankka, ja ankan jalvoja muistuttavat myös Peet Flatfootin luuttomat lättäjalat. Eräässä kohtauksessa laaksolaiset voitelevat Hans Magicin käskyjen mukaan pikkupoika Piet Snotin hunajalla ja lähettävät tämän yksin vuorille manatakseen sateen kuivuuden riivaamaan laaksoon. Ihmisjoukko muuttuu vihaisen Flipin silmissä pörrääväksi mehiläisparveksi, ja lauman keskellä oleva itkuinen pikkupoika Piet Snot räällä ja hunajalla valelluksi kärpäspaperiksi:

Someone approached with a tub of honey from one of the nearby homes. Like fucking bees the people converged on the child. [F]or minutes on end they thronged and hummed and buzzed and bustled. Then Piet emerged from the writhing mass like a thin strip of sticky flypaper, his little monkey face smeared with snot and honey. (DV, 312.)

John M. Bullittin mukaan pienentäminen tai vähättely (diminution) on eräs satiirin keskeisimmistä strategioista. Vähättelyllä hän tarkoittaa seuraavaa:

[D]iminution is any kind of speech which tends, either by the force of low or vulgar imagery, or by other suggestion, to depress an object below its usually accepted status. [...] A similarity may be drawn between an object and one which is universally acknowledged to be inferior; the comparison results, of course, in the primary object absorbing the contemptibility of the secondary object. (Bullitt 1961, 45–46.)

Bullitt ei itse mainitse eläimiin liittyvää kuvallisuutta, mutta useat muut teoreetikot ovat

huomanneet nimenomaan eläinkuvaston olevan satiirissa keskeisessä roolissa (ks. esim. Feinberg 1972, 53). Ferber sanoo, että eläinmaailmaa on käytetty kirjallisuudessa runsaasti metaforien ja vertausten lähteenä, milloin positiivisessa, milloin negatiivisessa mielessä. Ihmisen samaistaminen eläimeen on usein merkinnyt sitä, että ihmiseen on yhdistetty eläimellisiä ja julmia piirteitä ja käyttäytymistä. Eläimiä on pidetty usein myös tyhmempinä kuin ihmistä. (Ferber 1983, 20–21.) Eläimiin suhtautumista kuvastaa hyvin se, että myöhäiskeskiajalla paholainen rupesi saamaan eläimellisiä piirteitä: hänet kuvattiin usein joko eläinhahmoisena tai eläimen ja ihmisen hybridinä (Muchembled 2003, 27–30). Tältä kannalta tulkittuna laakson asukkaiden eläimelliset piirteet ja erilaiset eläinmetaforat ja -vertaukset voidaan nähdä paitsi naurettavuuden, eläimellisyyden ja julmuuden, myös puhtaan pahuuden symbolina.

Ben Owl in metamorfoosi miehestä pöllöksi on erityisen kuvaava esimerkki siitä, kuinka laaksolaisten sisäinen pahuus tai synty – eläimellisyys sanan negatiivisessa merkityksessä – on tullut osaksi heidän ulkoista olemustaan. Kuten Ben itse kertoo, hän ei ole aina ollut pöllön kaltainen: “In those days I was like everybody else. It was only afterwards that I started walking about in the night. Because I couldn’t sleep in the dark any more, you see. I was afraid of the ghosts.” (DV, 267.) Myöhemmin Ben selittää Flipille koko tarinan. Hän oli nuorena rakastunut Maria-nimiseen naiseen, joka ei välittänyt hänestä laisinkaan. Maria suostui kuitenkin menemään Benin kanssa naimisiin huomattessaan olevansa raskaana. Kun kyläläiset saivat selville, ettei lapsi ollut Benin, Maria kivitettiin kuoliaaksi. Myöhemmin Ben Owl kävi kaivamassa Marian ruumiin ylös:

‘All those years Maria never let me lay a hand on her. [...] For years and years and years. All in vain. Do you know what that does to a man? But now she was dead. For once she couldn’t resist.’ [...] ‘It was the only time ever,’ he said. ‘And afterwards I threw her into the Devil’s Hole. [...] From that day I haven’t been able to sleep a wink at night.’ (DV, 286.)

Ben käy siis läpi metamorfoosin pöllö-ihmiseksi harrastettuaan nekrofiliaa. Moraaliton ja eläimellinen teko konkretisoituu hänen henkilöhahmossaan niin, että hän kirjaimellisesti muuttuu eläimeksi: eläimellisyys tulee osaksi sekä hänen persoonaansa että fyysistä olemustaan. Kayser sanoo, että groteskissa taiteessa suositaan erityisesti pelottavia eläimiä ja yöeläimiä. Hänen mukaansa nykyajan ihminen voi tuntea uhkaavuuden ja jonkin täysin itselleen vieraan läsnäolon jopa tutuissa eläimissä, jotka herättävät siksi pelkoa. Muun muassa juuri pöllö on tällainen groteskissa taiteessa usein esiintyvä eläin. (Kayser 1963, 182.) Pöllö onkin usein symbolina negatiivinen, koska kyseessä on ih-

misarka yöeläin, jolla on äänetön lento ja valittava ääni. Näiden ominaisuuksiensa vuoksi se on ihmisten mielikuvissa ollut pelottava ja edustanut pahoja henkiä ja kääntymistä pois päin hengen valosta. (Biedermann 1993, 297.) Pöllö on myös petoeläin, joka saalistaa. Ben tappaakin makaaberisti vanhan tätinsä Liesbet Prunen. Salailuun ja valehteluun kyllästynyt mummo lupaa kertoa Flipille Benin Mariaa koskevan salaisuuden, mutta ennen kuin vanhus ehtii lunastaa lupauksensa, hän häviää. Ben Owl väittää Jumalan tulleen vihdoinkin hakemaan vanhuksen:

Just after midnight, he said, [...] he saw a white cloud approaching from the mountain opposite. [...] The cloud stopped right above the house [...]. [T]he ball of fire began to descend until it was hovering exactly above the chimney where Ouma Liesbet had spent so many years waiting. And when it moved up again, she was gone [...]. For a long time he could still hear her shrill little voice calling out, 'I'm coming, my Lord, I'm coming, oh Jesus Christ!' (DV, 230.)

Tarina menee täydestä laaksolaisiin. Totuus tulee kuitenkin ilmi, kun Flip ja Emma kaivavat sattumalta mummon ruhjotun ruumiin ylös hautausmaalta. Benin koominen yritys selittää asia ja vapautua Flipin häneen kohdistamista syytöksistä paljastaa ironisesti miehen typeryyden ja samalla myös syyllisyyden: ”Perhaps the Good Lord dropped her [...]”, Ben selittää väkijoukolle. ”Perhaps she tried to resist when the Lord came to fetch her [...]. So he had to whack her with a spade.” (DV, 263.)

Feinbergin mukaan eläinhahmojen käyttäminen satiirissa johtuu siitä, että lukijan on helpompi hyväksyä kritiikki, joka esitetään eläintä tai eläimellistä otusta kuin ihmistä kohtaan. Eläinhahmot tai eläinsymboliikka on siis eräs keino vieraannuttaa lukija henkilöahmoista. (Feinberg 1972, 55.) Hodgart puolestaan sanoo, että eläinkuvaston käyttäminen riistää henkilöahmolta ihmisyyden siinä mielessä, että hänen perimmäiset inhimilliset piirteensä – yksilöllisyys ja tahdonvapaus – redusoidaan pelkiksi eläimellisiksi vaistoiksi. Satiiri voi yhdistää kohteensa myös kasvien, mineraalien ja koneiden maailmaan, mikä riistää uhrilta yhtä lailla yksilöllisyyden ja tahdonvapauden. (Hodgart 1969, 119.) Mielestäni Pollard osuu kuitenkin asian ytimeen sanoessaan yksinkertaisesti, että satiireissa esiintyvä kielikuvallisuus muodostaa usein analogian henkilöahmon ja jonkin triviaalin, ruman ja inhottavan asian välillä. Eräs suosittu keino on käyttää hyönteiskuvastoa, sillä hyönteiset ovat paitsi pieniä ja merkityksettömiä, monien mielestä myös erityisen inhottavia. (Pollard 1970, 65).

Eräs pohtimisen arvoinen seikka on myös eläinkuvaston suhde groteskiin. Groteskin teoreetikot ovat eri mieltä useista asioista, mutta eräs seikka näyttää olevan yleisesti

hyväksytyt: ihmisen ja eläimen muotojen sekoittuminen on groteskia ja itse asiassa eräs groteskin vanhimmista muodoista, koska juuri ihmisten, eläinten ja kasvien mielikuvituksellisia yhteenliittymiä alettiin alun perin nimittää sanalla groteski. (ks.esim. McElroy 1989, 11; Thomson 1979, 12.) Se, kuinka tämä sekoittuminen ilmenee kirjallisuudessa, näyttää kuitenkin olevan epäselvää. Toiset teoreetikot, kuten McElroy, näyttävät painottavan ihmisen ja eläimen piirteiden konkreettista yhteensulautumista, joka on siis ymmärrettävä kirjaimellisesti:

[T]he animalism, the physicality which I have argued is a necessary element of grotesque art, is lacking. The grotesque is frequently implied by the imagery [...]. But metaphors are kept distinct from reality; they are never realised in the narrative, and are always recognised by both narrator and reader. [...] We are here on the threshold of the modern grotesque, a threshold which Kafka crosses when he gives up a character who not only can become an insect, but *does*. (McElroy 1989, 29.)

Toiset teoreetikot puolestaan analysoivat groteskeina myös pelkkiä kielikuvia. Esimerkiksi H. K. Riikonen mainitsee nimenomaan tietyyppiset vertaukset, joita Erich Auerbach pitää groteskeina²⁷: ihmisiä verrataan usein eläimiin, mikä korostaa ihmisten epäinhimillisyyttä. Näin myös ihmisten käytös saa vastenmielisiä piirteitä. (Riikonen 1999, 41, 47.) Myös Haar analysoi groteskeja vertauksia ja metaforia ja erityisesti eläinkuvaston liittämistä ihmishahmoihin vertausten ja metaforien avulla. Haarin mukaan henkilöahmot, jotka eivät ole fyysisesti tai henkisesti epämuodostuneita voivat vaikuttaa groteskeilta juuri siksi, että heidät on yhdistetty kielikuvien avulla eläimiin tai esineisiin ja tehty sillä tavalla inhottaviksi ja hullunkurisiksi. (Haar 1983, 109–113.) Fletcher puolestaan sanoo, että satiirissa groteski karikatyyri voi laajeta alentavaan, eläinkunnasta ammentavaan kuvallisuuteen ja jopa metamorfoosiin (Fletcher 1987, 4), kuten Ben Owlin tapauksessa onkin käynyt.

Sekä Jennings (1963, 22) että McElroy (1989, ix) painottavat sitä, että groteski on ennen kaikkea visuaalinen ilmiö ja esiintyy siksi kaikkein selkeimpänä juuri kuvataiteissa. Jennings sanoo, että juuri termin soveltaminen muihin kuin kuvataiteisiin aiheuttaa hämmennystä. Hän kuitenkin korostaa, että groteski ilmenee myös kirjallisuudessa – nimenomaan niissä teoksissa, joiden kielenkäyttö herättää voimakkaan visuaalisen vaikutelman. (Jennings 1963, 22). McElroy puolestaan sanoo, että groteski syntyy kirjallisuudessa kerronnan ja kuvailun avulla. Kerronta ja kuvailu luovat kohtauksia ja henkilöahmoja, jotka voimme nähdä mielessämme (visualise) groteskeina. Groteski ei siis

²⁷ Auerbach ei itse esitä varsinaisesti groteskin määritelmää, joten Riikonen on artikkelissaan tehnyt yhteenvedon ja tulkinnan niistä merkityksistä, joita Auerbach näyttää termille antavan.

voi hänen mukaansa olla koskaan abstraktia. (McElroy 1989, 6–7.) Onkin huomattava, että eräs tärkeä keino luoda visuaalisuutta kirjallisuudessa, ovat nimenomaan kielikuvat.

Mielestäni voi sanoa, että mikäli groteski muodonmuutos ei ole kirjan todellisuudessa reaalinen, on kyse jossakin määrin heikentyneestä groteskiudesta. Groteskin kuvaston voima riippuu tällöin paljolti sen yllättävyydestä, konkreettisuudesta ja visuaalisuudesta, koska juuri nämä piirteet aiheuttavat lukijassa reaktion: naurun ja inhon tai pelon tunteen. McElroy painottaakin, että groteskin määritelmän täytyy olla suhteellisen joustava. Hän sanoo:

[T]he grotesque is not a genre to which a work either does or does not belong. [...] Nor is it an absolute which is either fully present or not at all. Rather, it is a continuum which may be present in varying degrees in otherwise disparate works. (McElroy 1989, 2.)

Devil's Valley'ä analysoitaessa on siis hyödyllistä erottaa kaksi eri tasoa: toisaalta kirjan sinänsä fiktiivisessä maailmassa reaaliset asiat, jotka on tulkittava kirjaimellisiksi, sekä toisaalta metaforat ja vertaukset, jotka ovat enemmän tai vähemmän kirjaimellisia. Jälkimmäinen taso näyttää lukijalle kertojan mielikuvituksen ja hänen tulkintansa maailmasta. Niinpä kun groteskius näkyy *Devil's Valley*'ssä metaforina ja vertauksina, on kyse nimenomaan siitä, että kertoja Flip Lochner näkee maailman groteskina. Yksinkertainen esimerkki valaisee asiaa. Kun Flip kertoo, että Lukas Devillä on pukinsorkat, on kyse kirjan todellisuuden tasosta: on kiistämätön tosiasia, että kirjan luomassa fiktiivisessä maailmassa hänellä on pukinsorkat. Mutta kun Flip kertoo, että Bettie Teat muistuttaa vaaleanpunaista emakkoa, on kyse kertojan mielen tasosta: siitä, että Flip näkee naisen groteskiksi vääristyneenä olentona. Fletcher painottaakin, että eläinkuvasto ja metamorfoosi esiintyvät modernissa, sekulaarissa satiirissa usein vain teoksen henkilö- hahmojen unissa tai mielikuvissa (Fletcher 1987, 7).

Rajan vetäminen ei ole kuitenkaan välttämättä näin selvää. Kirjan eläinanalogioiden ovat ennen kaikkea fyysisiä ja siten myös konkreettisia: ne kuvailevat henkilö- hahmojen ulkoista olemusta, liikkumistapaa, ääntä tai jotakin muuta konkreettista piirrettä, jonka lukija voi visualisoida mielessään. Bettie Teat esimerkiksi todella näyttää enemmän tai vähemmän sialta. Tällöin lukijan mielikuvi- tus on viimekädessä se, mikä vetää rajan todellisuuden ja mielikuvituksen välille. Kaikilla näillä analogioilla on joka tapauksessa sama tarkoitus: ne alentavat kohteensa eli tekevät niistä naurettavia ja inhottavia ja samalla enemmän tai vähemmän groteskeja. Useisiin tapauksiin liittyy lisäksi symboliikka, joka ei kuitenkaan ole aina yksiselitteisesti joko positiivista tai negatiivista. Symbo-

limerkitysten ja tiettyihin eläimiin kulttuurissa assosioitujen toissijaisten merkitysten kautta eläimeen vertautunut henkilöahmo saa kyseiset piirteet myös itselleen. Symbolimerkityksiä ja muita konnotaatioita pohdin kuitenkin tarkemmin seuraavissa luvuissa, joissa pyrin pureutumaan tarkemmin niihin syihin, joiden vuoksi henkilöahmoihin liitetään groteskia ja alentavaa kuvastoa.

5 Patriarkaallinen ideologia

5.1 Sankareita ja suurmiehiä vai paha patriarkaatti?

5.1.1 Ydinperhe, oikeuskaitos ja väkivalta

Brink kritisoi kirjassaan periaatteessa koko Devil's Valley -laakson yhteisöä, mutta kritiikin terävin kärki osuu kuitenkin laakson miehiin, jotka muodostavat kuvan valtaapitävästä valkoisesta patriarkaattista. Itse miehet pitävät itseään sankareina, suurmiehinä ja hyvinä ihmisinä, vaikka he edustavat todellisuudessa kaikkea sitä, mitä kirjailija inhoaa. Juuri laakson miehet esitetään lukijalle pahuuden ruumiillistumina: tekopyhinä, julmina, itsekkäinä, ja toisaalta myös kaikin puolin naurettavina, inhottavina, turhanpäiväisinä ja typerinä, ihmisinä, joilla on liian suuret luulot itsestään. Kukaan kirjan miehistä ei olekaan varsinaisesti psykologisesti syvällinen henkilöahmo, vaan karikatyyri vallanhiemisestä, sovinnisesta ja rasistisesta miehestä. Yhdessä miehet muodostavat stereotyyppisen kuvan valkoisesta patriarkaattista, ja heidän tehtävänsä romaanissa on ennen kaikkea ruumiillistaa ja tehdä siten näkyväksi abstrakti patriarkaallinen ideologia ja ne käytännöt, arvot ja instituutiot, joiden kautta ideologia toimii ja alistaa toisia – naisia, lapsia ja mustia. Konkretisoimalla, liioittelemalla ja yksinkertaistamalla Brink siis pysyy tekemään abstraktin, luonnolliseksi käsitetyn ja siksi näkymättömän patriarkaallisen ideologian ja sen toimintamekanismit näkyviksi. Tavallisia satiirin keinoja käyttämällä hän pyrkii lisäksi näyttämään ideologian, instituutiot ja niitä edustavan patriarkaatin lukijalle mahdollisimman epäsuotuisassa valossa taivuttaakseen hänet omalle kannalleen: tuomitsemaan patriarkaallisen ideologian. Satiirille ominaisella tavalla Brink liioittelee kyseisten käytäntöjen tai instituutioiden huonoja puolia ja jättää hyvät puolet kokonaan huomiotta.

Koivusen mukaan eräs keskeinen naisten alistamisen muoto on julkisen ja yksityisen alueen tiukka erottaminen: naisen alueeksi on määritelty koti ja perhe, kun taas miehen

alueeksi julkinen sektori. Perheinstituutio onkin ollut feministien keskeinen kiinnostuksen kohde. (Koivunen 1996, 37–43.) Will Kymlicka sanoo, että perhettä on pidetty pitkään suljettuna instituutiona, yksityisalueena, jossa mies saa toimia vapaasti ilman, että yhteiskunnalla on oikeutta puuttua hänen asioihinsa. Perhe on siis käsitetty eräänlaiseksi pakopaikaksi valtion valvovalta silmältä. Siellä mies voi harjoittaa oikeuttaan yksityisyyteen. Tämän ajattelun taustalla on käsitys ”pater familiasta”: perhe on miehen persoonan jatke ja siis hänen omaisuuttaan. Naisella ja lapsilla ei puolestaan ole perheen sisällä ollut minkäänlaisia oikeuksia eikä heidän yksityisyyttään ole suojattu. (Kymlicka 1990, 247–262.) Vuola puolestaan sanoo, että patriarkaalinen avioliitto rakentuu ns. kefale-mallin mukaan: mies on naisen pää, niin kuin Kristus on miehen ja seurakunnan pää. Tämä metafora löytyy jo Raamatusta (Ef.5:22-24), jossa Paavali perustelee sillä naisen alisteista asemaa mieheen nähden sekä avioliitossa että seurakunnassa. (Vuola 1994, 213.) Myös seksuaalisuutta ja ruumista on pidetty eräänä keskeisenä alistamisen alueena. Naisiin kohdistuvan väkivallan feministinen tutkiminen on merkinnyt juuri kodin, ydinperheinstituution ja väkivallan välisten kytkösten osoittamista. ”Siinä missä koti on miehelle suoja ja turva, naiselle se on tilastollisesti tarkasteltuna kaikkein vaarallisin paikka”, Koivunen (1996, 59) sanoo. (Koivunen 1996, 55–59.)

Nämä patriarkaatin toiminnan muodot näkyvät selvästi Devil's Valley -laaksossa, jossa naiset ja lapset ovat miesten omaisuutta. Naiset on suljettu kotiin hoitamaan lapsia eikä heillä ole yhteisössä paljonkaan sananvaltaa. Se, että naiset ovat miesten omaisuutta, ilmenee korostetusti jo joidenkin laakson naisten nimistä. Eräs heistä, Annie-of-Alwyn, joka on lopen kyllästynyt siihen, kuinka miehet kohtelevat häntä ja kuinka hän on koko elämänsä ollut sidottu ensin isään, sitten aviomieheen, kotiin ja lapsiin, huutaa kyyneleisenä Flipille, joka yrittää rauhoitella naista:

”I’m not saying I don’t love [my children]. But my God, do you think that’s what I wanted? [...]’ ‘Annie, you don’t know what you’re saying.’ ‘That’s right, [t]hat’s what they all say. How can I know? I’m mos²⁸ just Annie-of-Alwyn. And before he took me I was Annie-of-Job, because my father is Job Raisin.’ (DV, 272.)

Vedenetsijä Jurg Water edustaa *Devil's Valley*'ssä itsevaltaisen patriarkaatin huipentumaa. Erityisesti hänessä kärjistyy se, minkä Brink näkee olevan maailmassa pahaa. Juuri Jurgin hahmossa ja häneen liittyvissä tapahtumissa näkyy kaikkein selvimmin ajatus siitä, että mies on perheensä pää, jolla on rajaton valta perheen sisällä. Jurg Wateria ei

²⁸ mos = indeed, as you should know (DV, 371)

voikaan pitää psykologisesti kovin syvänä hahmona, vaan hänen tehtävänsä kirjassa näyttää olevan lähinnä ruumiillistua karikatyyrimäisesti tätä ideologista käytäntöä ja ydinperheinstituution alistavuutta. Jopa kuivuuden piinatessa laaksolaisia ja uhatessa heitä tulevalla kuolemalla, Jurgin suurin hätä on se, että hänen arvovaltansa kärsisi kotona, mikäli tytär ei voisi pestä perheen jalkoja ennen illallista (DV, 258).

Jurgin hallitsevat luonteenpiirteet ovat viha ja turha, vailla perusteita oleva ylpeys. Hänen asemansa yhteisössä pohjautuu siihen, että hän on laakson virallinen vedenetsijä. Kuten Flip kertoo, Jurg harppoo päivät pitkät ympäriinsä ylpeänä taikavarpuksa kanssa (DV, 32). Jurg itse uskoo vahvasti varpuunsa ja omaan ammattitaitoonsa, mutta edes kaikki kyläläiset eivät ole samaa mieltä hänen kanssaan. Suorasukaisen kaunistelemattomaan tapansa Hans Magic ilmaiseekin Jurgin naurettavuuden: ”That Jurg is a bloody sham anyway [...] When there was water everywhere in the Devil's Valley he couldn't stop bragging about that rod of his. Pranced up and down like a billy goat smelling a nanny in rut. But now that we really need the water he's useless.” (DV, 303.) Nykylukija pitää todennäköisesti Jurgin taikavarpua taikauskona ja laaksolaisten luottamusta sen toimimiseen naurettavana. Jurg puolestaan on niin ylpeä veteen liittyvästä asiantuntijuudestaan, että uhoaa itseään korostaen jopa Jumalalle, paljastaen samalla lukijalle tättömästi oman grandisioiteettinsa ja liian suuret luulot itsestään: ”There is no drop of water left in this valley or I would have found it, trust me. I know this place better than you do and I've been scouring the kloofs²⁹ without a twitch in my rod, the thing is as useless as a (two expletives deleted)” (DV, 190). Vaikka Jurg siis ajattelee, ettei laaksoissa voi olla vettä, mikäli hän ei kerran ole sitä löytänyt, on totuus kuitenkin toinen. Emma näyttää Flipille yhdyskunnan ulkopuolella sijaitsevan lammen, Devil's Hole, ja selittää, ettei kukaan uskalla tulla sinne, koska saatanan sanotaan asuvan sen pohjalla. (DV, 201.) Tämän taikauskon vuoksi laaksoalaiset odottavat hidasta kuolemaa, vaikka vettä on yllin kyllin vain pienen matkan päässä.

Jurg Water käyttää seksuaalisesti hyväkseen varhaiskypsää tytärtään Henta Peachiä. Sen lisäksi hän pahoinpitelee pientä poikaansa Piet Snotia, kunnes raivopäissään lopulta tappaa hänet. Piet Snot on ainut romaanin aidosti sympaattinen henkilö, ja siksi pojan kärsimykset todella koskettavat lukijaa (ks. myös Ayling 2000, 70). Piet Snot eli Piet Räkä on saanut nimensä siitä, että hänellä valuu jatkuvasti räkä nenästä: ”[...] I became

²⁹ kloof = ravine or narrow valley (DV, 371)

aware of a small boy spying on me from behind the nearest pillar. All I could make out at first was a shock of red hair, two green eyes and a smudge of snot on the upper lip.” (DV, 47.) Piet on niin räkäinen, että hän on jatkuvasti ryystämässä limaa (“[H]e got up again, chucked his bubble of snot in reverse, and darted off” [DV, 57]), lipomassa limaa (“He [...] whisked the scum from his upper lip with a deft flick of his tongue [...]” [DV, 74]) tai tukehtumassa limaahan (“He started choking on a gob of mucus” [DV, 229]). Piet, joka valitsee vastentahtoisen Flipin luottamuksensa kohteeksi, myös seuraa miestä yhtä sitkeästi kuin räkä valuu hänen nenästään: ”I [...] rushed out, followed by the little boy like a streak of snot” (DV, 229). Räkä, paitsi että se kuvaa hyvin pikkupojan olemusta ja luonnetta, toimii myös symbolina alituisesta surusta: ”Without warning the boy broke into tears. Not loudly, just a whimpering, snot-drenched wail as if life had become too much for him.” (DV, 127.)

Koti on siis perinteisesti ollut miehen alue, jossa hän saa käyttää valtaa niin kuin parhaaksi näkee. Tämän vallan on miehelle taannut oikeuslaitos. (Kymlicka 1990, 259–262.) Piet Snotin murhaan kietoutuu myös Brinkin kritiikki oikeuslaitosta kohtaan. Jurg Water nimittäin pääsee poikansa murhasta kuin koira veräjältä. Kun Flip ainoana vaatii Jurgille rangaistusta Council of Justicen kokoontuessa, ovat yhdyskunnan miehet yhtä pöyristyneitä kuin kummastuneitakin Flipin omituisista ja heidän mielestään terveän järjen vastaisista käsityksistä, jotka eivät tunnusta miehen ja isän täyttä valtaa perheensä yli. ”[S]urely what happens between parent and child inside the four walls of a house concerns no one outside [...]”, he ihmettelevät (DV, 329). Tuomari Lukas Death, joka ajattelee olevansa vaatimaton, mutta ilmoittaa kuitenkin olevansa ”their Judge, as surely as Othniel, Ehud, Shamgar and Deborah were Judges of the people of Israel” (DV, 131), selittää Flipille alentuvasti: ”The father is the head of his house [...] as the Judge is the head of his people. This authority comes from God, and it is not for us to question it. How can we raise a hand against God himself?” (DV, 329.) Näin kirjailija esittää epämiellyttävien henkilöhahmojensa suulla kärjistetyksi ajatusmallin, jota hän vastustaa ja saa siten lukijan, jonka sympatiat ovat avuttoman Piet Snotin puolella, tuomitsemaan tämän ajatuksen.

Myöskään Hentan tilanne ei kuohuta suuremmin laaksolaisten tunteita. Isän lisäksi laakson muutkin miehet osoittavat sen sijaan seksuaalista kiinnostusta vasta puberteetin kynnyksellä olevaa Hentaa kohtaan (esim. DV, 311). Omien lasten ja jopa lastenlasten hyväksikäyttämällä onkin laaksossa pitkät perinteet, kuten Ouma Liesbet kertoo Fli-

pille luonnollisena asiana ja täysin tietämättömänä kommenttiinsa sisältyvästä ironiasta ja ristiriidasta: ”[T]he old Seer had seventeen children [...]. And with each of the eight daughters he had a few more. And just before he died he even had a child with one of his granddaughters. All scriptural, of course. You know, like Lot and his daughters.” (DV, 108.) Elina Vuola sanoo, että sukupuolisidonnaista väkivaltaa, muun muassa raiskausta ja inestiiä, on usein pyritty oikeuttamaan uskonnollissävyytteisin perustein (Vuola 1994, 215), minkä Brink tuo Ouman kommentissa kärjistetyksi esille. Näin kirjailija ilmaisee, kuinka uskonnon varjolla on aikojen saatossa perusteltu täysin uskonnon hengen vastaisia asioita.

Laakson oikeusjärjestelmä näyttää olevan paitsi maskuliinisen, sovinistisen ja rasistisen vallan ilmentymä, myös oikeudenmukaisuuden irvikuva. Se tukee valkoisen patriarkaatin intressejä sulkiessaan esimerkiksi naiset päätöksenteon ulkopuolelle. Kaikki hallinnolliset elimet, mukaan luettuna oikeuslaitos, kokoontuvat laakson ainoassa julkisessa tilassa, kirkossa. Naiset eivät kuitenkaan saa avata kirkossa suutaan muuten kuin rukouksen muodossa (DV, 330), mikä tekee heille käytännössä mahdottomaksi osallistua edes itseään koskevaan päätöksentekoon.³⁰ Lisäksi oikeuslaitos rankaisee viattomia ja antaa syyttömien, kuten Jurgin, kulkea vapaina. Flip esimerkiksi on vähällä joutua oikeuden eteen, kun Jurg syyttää häntä sotkeutumisesta asioihinsa ja tunkeutumisesta kotiinsa Flipin yritettyä pelastaa pikku Piet hurjistuneen isänsä kourista (DV, 329). Epäoikeudenmukaisuuden huippu on kuitenkin se, että kaikki laaksossa syntyvät mustat vauvat kivitetään, sillä mustuutta pidetään laaksossa syntinä (DV, 213). Myös Emmen äiti, Maria, oli saanut kivitystuomion tultuaan raskaaksi laakson ulkopuolisesta miehestä – kuten luultiin – ja tehtyään siis huorin (DV, 285). Todellisuudessa lapsen isä on kuitenkin itse tuomari Lukas Death.

Laakson oikeusjärjestelmän kautta Brink kritisoi myös kidutusrangaistusta, joka oli yleinen apartheid-Etelä-Afrikassa (ks. esim. Thompson 1995, 200) ja joka on ollut kritiikin kohteena muissakin Brinkin kirjoissa (Diala 2002). Kun Alwyn Knees varastaa raskaana olevalle vaimolleen sangollisen vettä, hänet sidotaan käsistä kirkon ovesta tätä tarkoitusta varten olevaan rautarenkaaseen, ja hän saa rangaistukseksi 50 raipankua. Ruoskinnan jälkeen hänet teljetään kirkontorniin ilman ruokaa ja juomaa ja annetaan kuolla sinne. Lukas Death valvoo oikeuden päätöksen toteutumista seisoen kuvaa-

³⁰ Tämä viittaa Paavalin kuuluisaan lausahdukseen: ”Olkoot vaimot vaiti seurakunnassa.” (1Kor.14:34)

vasti vanhan riikinhollantilaisen valtionraamatun päällä ja selittää Flipille paljastaen tietämättään kärjistetysti hänen oikeudenmukaisena pitämänsä ja Jumalan tahdolla perustelemansa rangaistuksen epäoikeudenmukaisuuden ja julmuuden: ”[...] I told you mos the Lord rejoices in law and order. Also, that man needs time to think about his sins. [...] Three days in the dark, without the distraction of food and water, does wonders for the soul.” (DV, 131–132.) Näin myös kirkkorakennuksesta itsessään, ja erityisesti kirkontornista, tulee maskuliinisen vallan symboli, jossa poliittinen valta ja uskonto kietoutuvat yhteen.

Laakson miesten villisian metsästyksessä toimii metaforana Alwyn Kneesin kidutuksesta. Flipin mukaansa metsälle hakevat miehet kerskuvat kilpaa esi-isiensä ja omilla saavutuksillaan metsästyksen alalla. He kertovat tappaneensa sankarillisesti mitä vaarallisimpia laaksoa uhmanneita otuksia ja painottavat buurien urheutta metsämiehinä. Lopulta Flipiä alkaa pelottaa tuleva taistelu. Pian kuitenkin paljastuu, että ajojahdin kohde on vaaraton, keskenkasvuinen villisikaparka, jota miehet pitävät vaarallisena vastustajana. Flip myöntää itseironisesti ja puoliksi häpeissään sotaisan ja ylimaskuliinisen innostuksen tarttuneen häneen itseensäkin ikivanhan pyssyn kautta: ”A Mauser. Strange what a thrill it sent through me. A man among men. The hair on my body stood up like a dog's, and I could feel my balls contract. Onward, Christian Soldiers.” (DV, 81.) Miesten metsästyksistaidoissa ei ole heidän suurista sanoistaan huolimatta paljon kehumista. Kohtaus saa miltei farssimaisia piirteitä, kun miehet Flip muiden mukana huitovat toisiaan osu- matta villisikaan. Lopulta joku osuu Jos Josephiin. Flip kertoo ironisesti:

There were many stories about our Boer ancestors who were such masters of the battle and the hunt: one bullet, one antelope (or lion, or Englishman, or kaffir, delete whatever is not applicable). But in the Devil's Valley, in spite of the scarcity of ammunition, this rule clearly did not apply. [...] It was pure luck that Jos Joseph was the only victim. When he fell down in his tracks with a bellowing sound, surrounded by a startled cloud of gnats, I thought it was the end. But for the moment the battle was too hectic to attend to him. He had to scuttle off on all fours, out of the whirlwind of hunters and hunted, while the rest of us pounced on the spiky creature that had suddenly become a deadly enemy responsible for the death of a true-blooded man. At least, that was what it looked like in the matt light of the moon, for Jos Joseph had collapsed in a heap just beyond the fringe of our cavorting. (DV, 84–85.)

Jos Joseph ei suinkaan ole kuollut, kuten käy ilmi, vaan hänellä on vain pieni pintahaava. Miesten muka oikeutettu viha pientä, avutonta eläintä kohtaan kuitenkin yltyy. Lopulta sika saadaan hengiltä, ja ylpeät metsämiehet kantavat pienen, surkean mytyn kylään. Pian tämän jälkeen kirkon oveen piiskattavaksi kahlittu, avuton Alwyn vertautuu eläimeen: molempia pidetään pahan ruumiillistumina. Nämä metaforan kautta yhteen

kietoutuneet kohtaukset näyttävät laaksolaisten – erityisesti sen miesten – typeryyden, naurettavuuden ja pahuuden. Metsästyskohtaus osoittaa lisäksi ironisesti, kuinka laakson miesten sankarillisuus on itse asiassa pelkuruutta ja heidän pätevyytensä metsämiehinä pelkkä myytti. Samalla Brink vihjaa myös, etteivät buuritkaan olleet välttämättä niin sankarillisia ja taitavia metsästäjiä kuin jälkipolvien on annettu ymmärtää.

Paulsonin mukaan eräs satiirin keskeisimmistä aiheista on väkivalta, joka toimii rangaistuksena. Rangaistus voi ilmetä kahdessa muodossa: joko viattoman tai syyllisen rankaisemisena. Yleisempi muoto, joka näyttää kritisoidun henkilön eli satiirin kohteen ”rankaisemassa” viatonta uhria, on epäsuoruutensa ja kyynisyytensä takia yleisempi. Tämä variaatio näyttää kohteensa pahuuden ja viattoman uhrin ansaitsemattoman kärsimyksen. (Paulson 1967, 9–14.) Henta ja Piet ovat esimerkkejä juuri tästä rangaistusteeman käyttämisen muodosta. He ovat viattomia lapsia, jotka joutuvat kärsimään isänsä Jurgin pahuudesta. Samalla he kuitenkin tuovat tuon pahuuden näkyville ja toimivat siis sen ilmentäjinä. Samassa roolissa ovat myös Emma, jonka hänen isänsä Lukas Death ampuu tytön yrittäessä paeta pois laaksosta, sekä Maria, Liesbet Prune ja pieni villisianpoikanen³¹.

Rimmon-Kenan sanoo, että henkilöhahmon nimi voi olla analoginen hänen luonteelleen ja tukea siten luonnehdintaa. Analogia voi korostaa myös nimen ja luonteenpiirteen kontrastia, jolloin seuraa ironinen vaikutelma. (Rimmon-Kenan 1991, 87–89.) Laakson valkoinen patriarkaatti kylvää siis ympärilleen kuolemaa, ja Lukas Deathin nimi viittaaakin analogisesti juuri tähän. Jurg Waterin nimen voi puolestaan nähdä ironisena: vesi nimittäin viittaa raamatullisena symbolina elämään ja erityisesti ikuiseen elämään, joka saavutetaan Jeesuksen – ei siis Jurgin – kautta (ks. esim. Joh.4:14). Water-lisänimi ilmentää siis myös Jurgin taipumusta ylpeilyyn ja itsekorostukseen.

5.1.2 Valkoisen miehen historia ja afrikaanien poliittinen mytologia

Väkivallan, ydinperheinstituution ja oikeusjärjestelmän lisäksi laakson valkoinen patriarkaatti käyttää valtaa myös suhteessa tietoon. Tiedon sukupuolittuneisuus, siis viimekädessä tiedon ja vallan yhteen kietoutuminen, on ollut yksi feminismien keskeisistä tutkimuskohteista. Tiedon ja vallan yhtälön osoittaminen ja tiedon sukupuolittuneisuuden osoittaminen on tarkoittanut Johanna Materon mukaan sen huomaamista, että maa-

³¹ Alwyn Kneesiä ei voi varsinaisesti laskea tähän joukkoon, koska hän on loppujen lopuksi kaikkea muuta kuin viaton: hänen vaimonsa kertoo hänen pahoinpidelleen tätä eläessään (DV, 273–274).

ilmaa ja todellisuutta hahmottavat teorit, siis tieto, on miesten tuottamaa ja siitä puuttuu naisten näkökulma. Lisäksi tietoa tuottavat instituutiot ovat myös rakenteiltaan ja käytänteiltään sukupuolittuneita. Feministifilosofit ovatkin pohtineet kysymyksiä muun muassa siitä, kuka saa tietää ja kenen tieto on hyvää ja arvokasta. (Matero 1996, 245, 250.) Materon mukaan feministisen tiedon tuottaminen on toisaalta purkamis- ja toisaalta rakentamisprosessi:

Purkamisprojekti tarkoittaa pyrkimystä purkaa vallitsevaa (tieteellisen) tiedon kenttää sukupuolisokeudesta. Purkamisprojekti on siis pitkälti tieteen ja tiedon sukupuolittuneisuuden kritiikkiä. Purkamisen kohteena eivät ole vain tiedot ja teorit, vaan myös hierarkkiset, naisia syrjivät ja sulkeistavat tiedeinstituutiot. Rakentamisprojektin avulla puolestaan etsitään uusia tiedon ja tietämisen alueita naisten tarpeisiin ja naisten lähtökohdista, naisten kokemuksista käsin. (Matero 1996, 245–246.)

Brink näyttää *Devil's Valley*'ssä, kuinka valta-asemassa olevat saavat määrätä sen, mitä kutsutaan objektiiviseksi tiedoksi ja kuinka tuolla tiedolla perustellaan sitten valtaapitävien asemaa muiden yläpuolella. *Devil's Valley*'ssä tämä valta ei kuitenkaan ole ainoastaan miesten valtaa naisten yli, vaan myös valkoisten valtaa mustien yli. Patriarkaaliseen paradigmaan kuuluukin Kortteen (1988, 63) mukaan ihmisryhmien eriarvoisuuden korostaminen yleensäkin. Niinpä myös valkoisten paremmuus mustiin nähden perustuu patriarkaalisille arvoille. Suhteessa mustiin kaikki kyläläiset – myös naiset – ovat valta-asemassa, mutta kaikkein ylimpänä valtahierarkiassa ovat kuitenkin valkoiset miehet, jotka ovat sekä mustien että naisten yläpuolella.

Tieto ja valta kietoutuvat kirjassa yhteen useissa eri instituutioissa ja käytänteissä, jotka risteävät keskenään. Brink kritisoi erityisesti historiankirjoitusta, kirkkoa ja erinäisiä uskonnollisia käytäntöjä, tiedettä ja sen sovinnista kieltä sekä kaikkiin näihin kietoutuvaa afrikanien poliittista mytologiaa, joka kehiteltiin oikeuttamaan valkoisten afrikanimiesten valta maassa, jonka he olivat ottaneet haltuunsa väkivalloin³². Hänen projektinsa on ennen kaikkea purkamisprojekti, jonka avulla hän paljastaa vallan ja tiedon yhteyksiä. Erityisesti historiaa käsitellessään hän kuitenkin näyttää, kuinka naisten kokemusten pohjalta voidaan rakentaa myös uutta tietoa.

Päivi Setälän mukaan historiankirjoitus on ollut perinteisesti miesten hallitsema alue: miehet ovat kirjoittaneet miehistä miehille. Mielenkiintoisena tutkimuskohteena on en-

³² Robert Rossin mukaan afrikanien historian muokkaaminen legendaksi vaikutti myös naisten asemaan yhteisössä. Naiset nähtiin mytologiassa toisaalta kansakunnan äiteinä, suurimpina patriotteina ja kansakunnan puhtauden säilyttäjinä. Toisaalta heidät sidottiin tiukasti yksityiselle alueelle, kirkkoon ja kotiin, jossa heidän paikkansa ajateltiin olevan. Muutamat yksittäiset afrikanifeministit eivät pystyneet horjuttamaan yhteisön voimakasta miesvaltaisuutta. (Ross 1999, 42.)

sinnäkin pidetty vain miehiä ja heidän historiaansa. (Setälä 1988, 139–140.) Matero huomauttaa, että kuvaava esimerkki tutkimuskohteiden sukupuolittuneisuudesta tietees- sä on juuri historiantutkimus joka on keskittynyt sotien, suurmiesten ja politiikan histo- riaan ja sulkenut naiset ulkopuolelle epäkiinnostavina kohteina (Matero 1996, 246– 247). Lisäksi myös historialliset lähteet ovat olleet miesten kirjoittamia. Miehet ovat kirjoittaneet myös naisia koskevat asiakirjat eikä naisten näkökulma ole päässyt esille. Setälä sanoo, että historiankirjoitus on vaimentanut naiset ja tehnyt heidät näkymättö- miksi. Historia on ollut kertomuksia voitoista ja voittajista eivätkä sorretut ja häviäjät ole saaneet ääntänsä kuuluviin. Historia on siis perinteisesti ollut ”his-story”. Feministi- nen historiantutkimus pyrkii nyt puolestaan rakentamaan ”her-storyn”. (Setälä 1988, 140–144.)

Eräs Brinkin keskeisiä teemoja *Devil's Valley*'ssä on juuri historia eräänä tiedon muoto- na. Brink pyrkii näyttämään, että historia ei ole objektiivista, vaan kertoo päinvastoin menneisyydestä tarinan, joka on tuotettu subjektiivisesta näkökulmasta. Brink näyttää, kuinka historia on ollut nimenomaan ”his-story” ja kuinka naisten ja myös mustien roo- lia on vähätelty ja jopa vääristelty historiankirjoituksessa. Näin historiasta tulee kirjassa eräs vallan ilmenemisen muoto: se, jolla on valta, saa määrätä, mikä on totuus. Joseph- Vilain osoittaaakin artikkelissaan, kuinka Brink käsittää historian vain erääksi mytologi- an muodoksi. Brink näyttää, kuinka menneisyys keksitään koko ajan uudelleen tarinoi- den muodossa, jotka eivät välttämättä vastaa sitä, miten asiat todellisuudessa tapahtui- vat. Lukemalla uudestaan virallista historiaa ja paljastamalla näin sen toimintameka- nismit Brink näyttää, että dominoiva diskurssi vaientaa joidenkin ihmisten äänen. (Jo- seph-Vilain 2003, 22–25.)

Flip tulee hakemaan laaksosta faktoja, objektiivista tietoa, mutta huomaa pian, ettei sel- laista ole saatavilla: laaksossa ei ole yhtäkään kirjoitettua lähdettä, ainoastaan laakso- laisten tarinoita, jotka ovat keskenään ristiriitaisia. Laakson historia ei siis ole objektiiv- vista tietoa, vaan rypäs tarinoita, jotka kertovat vääristellyn ja kertojalle itselleen mie- luisimman, hänen päämääriään palvelevan version tapahtumista. Laakson virallinen historia on nimenomaan sen valtaapitävän ryhmän, valkoisten miesten, historiaa. Naiset ja myös mustat puolestaan on hävitetty virallisesta historiasta kokonaan, vaikka heillä on todellisuudessa ollut siinä suuri rooli. Laakson historia on siis paitsi vääristeltyä, myös sukupuolittunutta. Se sulkee pois naiset, vaientaa heidät, ja rakentaa miehistä myyttisen kuvan sankareina ja suurmiehinä. Dalena-of-Lukas, tuomari Lukaksen vaimo,

valittaakin Flipille laakson miehistä: ”They take everything. They took our whole history.” (DV, 215.)

Tätä kaikkea kuvaa osuvasti Dalenan tarina Mooi-Jannasta ja hänen isästään. Laakson virallinen historia kertoo tarinaa Strong-Lukasista, sankarista, joka löylytti yhdessä viiden aseettoman miehen kanssa kokonaisen aseistetun kommandojoukon, joka oli lähetetty laaksoon Kapkaupungista. Tarinan mukaan kolmisenkymmentä raskaasti aseistettua miestä laskeutui laaksoon ja otti mukaansa kuusi panttivankia, joista yksi oli Strong-Lukas. Se, mitä laakson virallinen historia ei kerro, on että kun jäljelle jääneet kylän miehet väittelivät siitä, mitä pitäisi tehdä, Strong-Lukasin seitsentoistavuotias tyttö, kuvankaunis Mooi-Janna, lähti yksin pelastamaan isäänsä. Mooi-Janna kiersi joukkion edelle ja tarjosi heidän saavuttuaan paikalle itseään vaihtokaupaksi panttivangeista. Panttivangit pääsivät pakoon sillä välin, kun miehet käyttivät hyväkseen Mooi-Jannan seksuaalista tarjousta, kunnes tyttö oli puolikuollut. Siinä vaiheessa panttivangit hyökäsivät ja, kuten Dalena sanoo, ”[...] it was child's play to overcome the soldiers, who were strewn about the grass like well-tanned hides” (DV, 222). Kotimatalla Strong-Lukas tiputti tyttärensä rotkoon. Myöhemmin Strog-Lukaksen nimi kaiverrettiin vuorensinämään muistutukseksi hänen ”sankariteostaan” ”[...] in which, with only five men, he took on a whole commando of fifty soldiers, some reckon a few hundred, and wiped out the lot of them”, Dalena kertoo vihaisena (DV, 223). Mooi-Jannasta, todellisesta sankarista, laakson virallinen historia ei siis puolestaan kerro mitään. (DV, 219–223.)

Näyttämällä kuinka historiallinen totuus on pelkkiä tarinoita, joista viralliseen historiaan valikoituvat ne, jotka pönkittävät valtaapitävien asemaa, Brink siis vastustaa käsitystä, jonka mukaan historiatiede voisi olla objektiivista siinä mielessä, että sen löytämä totuus olisi ainoa oikea tai edes oikein mahdollinen versio totuudesta. Tuo ”totuus” on päinvastoin vallassa olevan ihmisryhmän versio tapahtumista ja heidän näkökulmastaan tuotettu. Kysymys siitä, onko objektiivinen totuus mahdollista löytää edes mytologisoitun version alta, ottamalla huomioon kaikki mahdolliset versiot historiasta, jää avoimeksi. Kertojansa Flipin kautta Brink käsittelee myös historioitsijan, tieteellisen tutkijan, asemaa miehisen vallan edustajana. Palaan kuitenkin Flipin kaksinaiseen rooliin toisaalta satiristina, toisaalta patriarkaalisien ideologioiden edustajana myöhemmin.

Thompson (1995, 198) sanoo, että apartheid-kaudella hallitsevien afrikanien poliitti-

seen mytologiaan kuului historiankirjoitus, joka väärästi historiaa nationalisia tarkoituseriä varten. Diala kertookin, kuinka Brink on kritisoinut afrikaanien historiankirjoitusta myös aikaisemmissa teoksissaan: virallinen historia on Brinkille eräs myyttien muoto eikä suinkaan jumalallinen totuus, jollaisena se pyritään esittämään. Erityisesti Etelä-Afrikan historia on valtaapitävien afrikaanien luoma myytti, jonka tarkoituksena on oikeuttaa heidän valtansa maan mustaan alkuperäisväestöön nähden. Yhteiskunnan arvot ymmärretään metafysisiksi, jumalallisiksi faktoiksi, vaikka ne ovat tosiasiasa ihmisten luomia. (Diala 2000, 81–82; Diala 2002, 7.) Kuten Joseph-Vilain sanoo, Brink lukee uudestaan Etelä-Afrikan historiaa näyttääkseen sen, mitä historiankirjoitus on vääristänyt tai jättänyt kokonaan sanomatta. Näin myös *Devil's Valley*'ssä näytetään, kuinka historia kirjoitettiin uudelleen apartheidin, niin kuin minkä tahansa muunkin hallintovallan, aikana. (Joseph-Vilain 2003, 22.) Näin Brink demytologisoi kansansa historiaa, joka oli siis valkoisen miehen näkökulmasta tehtyä ja kaikkea muuta kuin objektiivista.

Afrikaanien poliittisen mytologian mukaan Etelä-Afrikan alkuperäisasukkaat – khoikhoit, sanit ja Bantu-kieliä puhuvat heimot (eli hottentotit, bushmannit ja kaffirit, kuten *Devil's Valley*n asukkaat heitä kutsuvat) – saapuivat Etelä-Afrikkaan aikaisintaan vasta samaan aikaan ensimmäisten hollantilaisten uudisasukkaiden kanssa. Tämän myytin mukaan Etelä-Afrikka oli siis tyhjä hollantilaisten saapuessa sinne 1600-luvulla, ja näin ollen eurooppalaisilla uudisasukkailla oli yhtä suuri oikeus maahan kuin mustilla heimoilla, jotka todellisuudessa ovat maan ensimmäisiä asukkaita. Mustien ajateltiin olevan luonnostaan ja Jumalan luomistyön seurauksena alempiarvoisia kuin valkoiset. Lisäksi ajateltiin, että he vastustivat ”valkoisen miehen” sivistyksen ja kristinuskon levittäytymistä ainoastaan sivistymättömyyttään ja siksi, etteivät tienneet, mikä heille itselleen on parasta. (Thompson 1985, 29).

Myös *Devil's Valley*'n asukkaiden virallisessa historiassa kerrotaan laakson olleen tyhjän, kun Grandpa Lukas perheineen vaelsi sinne. Hans Magicin epäluotettava versio myytistä paljastaa ironisesti valkoisten rasistisen ja ylemmyudentuntoisen asenteen mustia kohtaan ja heidän tekojensa julmuuden ja tuomittavuuden, vaikka Hans itse luulee kertovansa tarinan hyvistä kristityistä, joiden teoilla oli Jumalan oikeutus. Tarina kuuluu näin: Parin vuoden päästä siitä, kun ensimmäinen Lukas Lermiet oli muuttanut laaksoon, muutti sinne myös hottentottiheimo, ”[a] heathen lot that stole and plundered and murdered as far as they went” (DV, 240). Lermietit yrittivät rauhaarakastavina elää

heidän kanssaan sovussa ja oikeudenmukaisesti, mutta, kuten Hans sanoo, "[Y]ou can't trust a bunch of heathens like that" (DV, 240). Lopulta ei jäänyt enää muuta vaihtoehtoa kuin teurastaa koko joukko: "[T]hey visited the judgment of God upon the heathen and only stopped when every man and woman and child and goat and dog was slaughtered" (DV, 241). Grandpa Lukaksen vaimo kuitenkin raiskattiin, ja kun lapsi syntyi, se oli musta. Lapsi tapettiin heti äidin toivomuksesta. Tästä huolimatta täysin valkoisena itseään pitävään yhteisöön syntyy yhä mustia vauvoja, "throwbackejä", jotka välittömästi kivitetään kuoliaiksi. Hans Magicin mukaan Herra haluaa varoittaa heitä sillä tavalla mustan veren vaaroista. (DV, 240–241.)

Myös rotujen sulautumattomuus on eräs afrikaanien nationalistisen mytologian keskeisimmistä myyteistä (Thompson 1985, 105). Ajateltiin, että on Jumalan tahto, että valkoiset afrikaanit eivät sekoitu muiden rotujen kanssa. Jumalan ajateltiin haluavan pitää valkoisten perimän "puhtaana". (ks.esim. Thompson 1985, 185–186.) Rotuerottelupoliitiikan alussa jopa perheet ja suvut jaettiin mustiin, valkoisiin ja värillisiin, koska geenit olivat tuohon mennessä jo sekoittuneet. Tämän keinotekoisien erottelun seurauksena muka "puhdasveriset" valkoiset saatiin eroteltua niistä, joiden perimässä oli mustaa, "saastunutta" verta. Ns. throwbackit, periytyvät tai takaumat, ovatkin Etelä-Afrikassa tavallisia: päältäpäin täysin "valkoiseen" perheeseen voi syntyä "värillisiä" lapsia.

Lopulta itse Grandpa kertoo Flipille asioiden todellisen laidan: "When we trekked in here [...] this whole valley was full of enemies. [...] There were Bushmen and Hottentots all over the place." (DV, 297.) Laaksoa asuttavat heimot tuhottiin väkivaltaisesti, kunnes yhtäkään yksilöä ei ollut jäljellä. Eräs tarkoin varjeltu salaisuus on lisäksi se, että Grandpa Lukas otti toiseksi vaimokseen mustan naisen. Yhteisöön edelleen syntyvät mustat vauvat ovat heidän suoria jälkeläisiään. (DV, 297–298.) Mutta kuten Grandpa itse selittää viitaten raamatunkohtaan, jossa Jeesus kehottaa olemaan tuomitsematta muita ja tarkkailemaan mieluummin omia syntejä³³: "[W]hite is white when it comes to the crunch, goddammit. And God takes pleasure in pure blood. A bastard race is a thorn in his eye." (DV, 298.) Grandpa käyttää raamatunkohtaa täysin päinvastaisessa merkityksessä kuin, mikä sen todellinen merkitys on, ja tekee näin itsestään naurettavan.

Musta veri siis virtaa laaksolaisten suonissa vuolaana. Silti "väärä ihonväri" on laaksossa pahin synti ja rikos. Yhteisö on erityisen ylpeä puhdasverisyydestään ja siitä, että se

³³ "Kuinka näet roskan veljesi silmässä, mutta et huomaa, että omassa silmässäsi on hirsi?" (Matt. 7:3)

elää Jumalan tahdon mukaisesti Jumalan heille puhdistamassa paikassa. Metaforana veren sekoittumattomuuden myytistä toimii laakson virallisen maalarin, Gert Brushin maalinsekoitus. Kun Gert ei saa sekoitettua valkoisella ja vaaleanpunaisella kunnollista ihonväriä maalauksiinsa, Flip ehdottaa, että hän lisäisi väriin jotakin tummempaa, vaikkapa ruskeaa. Gert menee suunniltaan: ”But I’m painting *white* people, Neef Flip” (DV, 142).

Eräs afrikanien poliittisen mytologian keskeisimpiä myyttejä on voimakkaan uskonnollisävytteinen tulkinta Suuresta vaelluksesta ja siihen liittyvästä sopimuksesta buuriin ja Jumalan välillä. Vuosien 1836–1840 välisenä aikana 5000 buuria, joita kutsuttiin myöhemmin voortrekkeriksi, lähti englantilaisten hallitsemasta Cape Colonysta Suurelle vaellukselle kohti sisämaata päästäkseen eroon brittien määräysvallasta. He vaelsivat omaisuuksineen, orjineen ja härkävankkureineen yli vaikeakulkuisen Dragensbergvuoriston, ja Piet Retiefin ja Andries Pretoriuksen johtama ryhmä asettui Nataliin lähelle zulukuningas Dinganen alueita. Kuten laaksoiset ja koihoit Hans Magicin tarinassa, myös voortrekkerit ja zulut tekivät ensin rauhanomaisia sopimuksia, mutta ajautuivat pian taisteluihin sopimuksien rikkouduttua puolin ja toisin. Vuoden 1838 Blood Riverin verisessä taistelussa, johon myös Hansin tarina laaksoisten kostorekkestä viittaa, voortrekkerit tappoivat kostoksi Retiefin kuolemasta ja Weenenin taistelussa kärsimistään tappioista zulut viimeiseen mieheen ja päihittivät heidät siten lopullisesti. (Thompson 1985, 146–186, 246.)

Myöhemmin muun muassa ryhmän uskonnollinen johtaja, Sarel Cilliers, kertoi koko kommandojoukon tehneen voittoa edeltäneenä iltana Jumalan kanssa sopimuksen, jonka mukaan he rakentaisivat kirkon ja kunnioittaisivat joka vuosi samana päivänä Jumalaa, mikäli tämä antaisi heidän voittoa Blood Riverin taistelun. Thompson sanoo, että tarina on erittäin kyseenalainen, mutta että vuoteen 1880 mennessä oli joka tapauksessa syntynyt vaikutusvaltainen mytologia, jonka mukaan afrikanit olivat Jumalan uusi valittu kansa, jonka vaiheet muistuttivat Vanhan Testamentin kertomuksia Israelin kansasta. Etelä-Afrikka oli luvattu maa, sen alkuperäisasukkaat sivistymättömiä pakanoita, ja englantilaiset valloittajat vastasivat egyptiläisiä, joiden vankeudessa israelilaiset Vanhan Testamentin mukaan olivat. (Thompson 1985, 152–178.) Afrikaaneilla puolestaan oli Etelä-Afrikassa jumalallinen missio levittää kristinuskkoa ja valkoisten miesten sivistystä pakanallisten villien keskuuteen, joiden vastustelujen katsottiin olevan saatanan työtä (Diala 2000, 81–82).

Tämä mytologia oli yleisesti hyväksytty myös historioitsijoiden keskuudessa 1900-luvun puoleen väliin mennessä. Voortrekkeriä pidettiin ”elämää suurempina” sankareina ja hyvin uskonnollisina ja Jumalalle kuuliaisina ihmisinä. Suuresta vaelluksesta oli tullut uskonnollis-nationalistinen myytti, jota pidettiin historiallisena faktana. (Thompson 1985, 180–181.) Jotkut ulkomaalaiset aikalaisdokumentit puolestaan kertovat tarinaa, jonka mukaan kristinusko olisi ollut hyvinkin heikolla pohjalla muusta afrikaaniyhteisöstä eristäytyneiden voortrekkerien keskuudessa ja että heidän kääntymisensä olisi ollut enemmän tekemistä kuin ”pakanoiden”. ”The greatest difficulties will arise out of the fact that they already regard themselves as *good Christen mensen*. They are about as good Christians as the Nestorians”, kirjoittaa pappi Daniel Lindley vuonna 1837 voortrekkeristä. (Thompson 1985, 160–161.)

Grandpa Lukas eli Lukas Seer on eräs niistä Suuren vaelluksen ”elämäsuuremmista sankareista”, voortrekkeristä, jotka lähtivät perheineen matkaan vuonna 1836. Dragensberg-vuoriston sijaan Grandpan reitti kulki Swartberg-vuorien halki. Lukas, joka sai lisänimen Seer, Näkijä, koska hänellä oli tapana tietää asioita ylikuonnollisella tavalla, oli nähnyt Devil's Valley -laakson Jumalan hänelle osoittamana luvattuna maana – Filipin muotoilua lainatakseni – ”in a fucking vision” (DV, 17). Tarinan mukaan tämän voortrekkerin matka laaksoon taittui seuraavalla tavalla:

After the first day the oxen refused to budge, whereupon Lukas Lermiet first used his heavy hippopotamus whip on them and when that didn't work, gouged out their eyes with a knife. Instead of solving the problem, it made everything worse. One wagon after the other, drawn by the crazed and blinded oxen, fell to fucking smithereens down the steep cliffs. Lermiet's fellow trekkers turned back in small demoralised groups to retrace their own trail through the mountains, all their possessions lost. Not one of them ever reached the outside world again. [...] One of his sons rebelled, but was hit over the head with a length of wood and died after a day or two. [L]ermiet's wife Mina [...] pleaded with him to turn back: couldn't he see the whole thing was doomed? This valley was worse than hell itself. Lukas knew only one response. He gave her a thrashing that left her close to death. She never fully recovered. (DV, 17.)

Väkivaltainen, typerän itsepäinen ja täysin itsehillintää vailla oleva Grandpa Lukas on siis kaikkea muuta kuin sellainen uskonnollinen ja hyveellinen sankari, jollaiseksi voortrekkeriä kuvattiin afrikaanien nationalistisessa mytologiassa. Grandpa kertoo lisäksi ylpeänä tappaneensa julmasti erään laakson alkuperäisistä mustista asukkaista (DV, 297–298). Yhteisön virallisessa historiassa tämä tapahtuma on muuttunut raamatulliseksi sankaritarinaksi, jossa Jumalan laaksoon lähettämä Grandpa voittaa sinne piiloon pesiytyneen paholaisen (DV, 169–170). Ukin kerrotaan myös käyttäneen seksuaalisesti hyväkseen tyttäriään ja jopa tyttärentyttäriään (DV, 108). Grandpa Lukaksen gro-

teskin hahmon avulla Brink satirisoi oman kansansa mytologiaa ja erityisesti sen sankarihahmoja. Grandpa Lukas on uudelleentulkinta Suuren vaelluksen sankareista ja pyrkii paljastamaan myyttien alla olevan totuuden.

Devil's Valley -laakson historia on siis mytologisoitu versio tapahtumista. Se on valjastettu, samoin kuin todellisten afrikaanien historia, perustelemaan valloittajien oikeutusta maahan ja ylemmyyttä alkuperäiskansoihin nähden. Brink ei siis kuitenkaan näytä ainoastaan sitä, että afrikaanien historia on mytologiaa, vaan että historia yleensäkin on vain mytologiaa ja perustuu loppujen lopuksi vain toisistaan poikkeaviin tarinoihin, joita ei voi mitenkään todentaa objektiivisesti. Historiankirjoitus on monimutkainen valtamekanismi, jonka avulla on pyritty alistamaan mustia, naisia ja muita alempiarvoisiksi määriteltäviä ihmisryhmiä.

5.1.3 Kirkonvastaista satiiria

Elina Vuola sanoo artikkelissaan ”Eevan ja Marian tyttäret. Kristinuskon naiskuva”, että teologinen ajattelu kietoutuu patriarkaaliseen kulttuuriin ja sen naisvihamielisyyteen pitkällä ja vahvoilla juurilla. Kristillinen kirkko on, kuten Vuola huomauttaa, eräs kulttuurimme vanhimmista ja voimakkaimmista instituutioista, ja monet feministiteologit ovat tulleet siihen johtopäätökseen, että kristilliset kirkot ovat miesten kirkkoja. (Vuola 1994, 209.) Raija Sollamon (1988, 79) mukaan feministiteologia on kyseenalaistanut valkoisen miehen harjoittaman mieskeskeisen teologian, ja siihen liittyvän naisten alistamisen teologian ja uskonnon varjolla. Kristinuskon naiskuva onkin ollut negatiivinen, kun taas jumalallisuus on perinteisesti liitetty miehisyyteen: ”jumala on mies, Jeesus on mies ja vain mies voi olla pappi”, Vuola (1994, 210) summaa. Kristinuskon on Vuolan mukaan niin olennainen osa kulttuurimme syvärakennetta, että sen välittämä nais- ja mieskuva on pitkälti koko ihmiskuvamme perusta. ”Tästä näkökulmasta naisen alistetun aseman perusteleminen jumalan tahdolla ei ole merkityksetöntä”, sanoo Vuola (1994, 209). Kristinuskon välittämä naiskuva on ollut monien mielestä keskeinen naisiin kohdistuvan fyysisen ja seksuaalisen väkivallan oikeuttaja, ja kristinuskon nojalla on oikeutettu myös muihin alempiarvoisiksi määriteltyihin ihmisryhmiin kohdistuvaa väkivaltaa (Vuola 1994, 209–212, 220.) Voidaan sanoa, että uskonto on perinteisesti ollut eräs patriarkaalisen tiedon muoto, joka on muuttunut inhimillisestä tiedosta jumalalliseksi ja siten mahdottomaksi kyseenalaistaa.

Kuten monissa muissakin Brinkin kirjoissa (esim. Diala 2000), myös *Devil's Valley*'ssä

uskonto ja kirkko ovat erittäin keskeisessä roolissa: uskonnon avulla laakson valkoinen patriarkaatti perustelee omaa valta-asemaansa suhteessa sekä naisiin ja lapsiin että mustaan alkuperäisväestöön, kuten edellisissä luvuissa on jo paikoin tullut esille. Eräs poliittisen satiirin yleinen laji onkin Hodgartin mukaan kirkonvastainen satiiri, joka on kuitenkin erotettava uskonnonvastaisesta satiirista: satiirin kohteena on kirkko, ei varsinaisesti uskonto tai Jumala, joiden satirisoiminen on erittäin harvinaista. Kirkonvastainen satiiri syntyy siitä faktasta, että kirkko on usein mukana politiikassa ja pyrkii sitä kautta säilyttämään valta-asemansa ja vahvistamaan sitä. Satiirisuus kohdistuu usein myös siihen ristiriitaan, joka monesti on kirkon virallisen moraalin ja niin maallikkojen kuin kirkonmiesten todellisen käyttäytymisen välillä. (Hodgart 1969, 39–41.)

Pintapuolinen hurskas uskonnollisuus näyttää elävän laaksossa käsi kädessä kristillisen moraalin vastaisen toiminnan kanssa. Tämä kaksinaismoralismi kiteytyy Brother Holyn, laakson saarnamiehen eli predikantin, hahmossa. Juuri Brother Holyn kautta Brink arvostelee ehkäpä kaikkein selvimmin kirkkoa ja joitakin sen käytäntöjä sekä erityisesti kirkonmiesten tekopyhyyttä. Brother Holy on yhdyskunnan ainoa predikant ja vastaa siten yksin kirkonmenoista sekä Raamatun selittämisestä ja tulkinnasta. Kuten Lukas Death huomauttaa Flipille: ”We’ve been fortunate in having some wise men with us who taught us over several generations how to interpret the Scriptures” (DV, 172). Laakson saarnamiehet näyttävätkin käyttäneen asemaansa hyväkseen, sillä laaksolaisten käsitys uskontoon liittyvistä asioista on tavallisesta poikkeava. Vain eräs esimerkki on aviorikos, jonka merkityksen Lukas Death selittää: ”Adultery happens when a woman from inside the Devil’s Valley consorts with a man from outside without the approval of her people” (DV, 172). Laakson versio uskonnosta siis tukee vahvasti juuri miesten valtaa ja heidän asemaansa naisten ”yläpuolella”. Asemansa vuoksi Brother Holy on eräs laakson vaikutusvaltaisimmista miehistä, ja tämä on asema, jonka hän myös tahtoo pitää.

Brother Holy on eräs kirjan selkeimmistä karikatyyreistä: hänen henkilöahmonsa perustuu vain yhdelle luonteenpiirteelle, mikä käy ilmi myös hänen nimestään. Brother-nimi viittaa tietysti munkkiin, vaikka Veli onkin varsinaisesti saarnaaja. Holy-lisänimi on puolestaan tulkittava ironiseksi: Brother Holy kyllä uskottelee – ja uskoo varmasti itsekin – olevansa pyhä, mutta on itse asiassa tekopyhä. Hän on moralisti, joka puhuu jatkuvasti hurskailla raamatunlauseilla ja saarnaa muille synnistä ja Raamatun mukaisesta moraalista, mutta toimii itse päinvastoin kuin saarnaa. Dramaattinen ironia toimii

siis siten, että henkilöhahmo sanoo jotakin ja toimii sitten päinvastoin, jolloin hän paljastaa ironisesti omat vikansa. Brother Holyn ulkokultaisuus tulee selvästi ilmi, kun Flip tarjoaa saarnaajalle tupakkaa:

'Cigarette?' I proffered. 'A sin, Neef, a venal sin.' He glanced round quickly to make sure there was nobody near. 'But if you insist.' He hastily thrust it into his inside pocket, preparing in a spray of spittle to lunge into the next passage: 'Thus thou callest to remembrance the lewdness of thy youth, in bruising thy teats by the Egyptians for the paps of thy youth.' (DV, 50.)

Saarnaajan henkilöhahmon kautta tulee yleisen kaksinaismoralismin lisäksi esille myös kirkon opin kietoutuminen naisvihamielisyyteen. Brother Holylla on tapana läksyttää erästä laakson naista – Bettie Teatia – “lihan haureudesta”, vaikka hän syyllistyy samaan syntiin itsekkin, mikä käy ilmi, kun Hans Magic huomauttaa hänelle myrkyllisesti: ”If you didn’t spend so much time fucking Bettie Teat, God might have taken you more seriously” (DV, 308). Tämä paljastaa ironisesti kristillisen kulttuurimme kaksinaismoralismin, jonka mukaan tietyt asiat, ennen kaikkea seksuaalisuus, ovat syntiä naisille, mutta eivät miehille. Isak Smous puolestaan paljastaa saarnaajan lukevan pornoa, kun Flip kysyy, ketkä laaksolaisista ostavat häneltä luettavaa: ”[A]nd Brother Holy, when I have something religious’ – a sly wink – ’or something with pictures, you know what I mean?’ He cupped a hand over his crotch [...]” (DV, 115.) Nämä tapaukset ovat kuvaavia esimerkkejä ironisesta paljastamisesta, jossa henkilöhahmon sanomiset asetetaan vastakkain sen kanssa, miten hän toimii ja toisaalta sen kanssa, mitä muut henkilöhahmot paljastavat hänestä.

Saarnamiehen naurettavuutta ja epämiellyttävyyttä vain korostaa hänen kyvyttömyytensä puhua mitenkään muuten kuin saarnaten: hän viljelee puheissaan suoria sitaatteja Raamatusta aina, kun avaa suunsa. Itse Brother pitää tätä hurskauden merkinä, mutta lukijalle hän antaa itsestään vain tekohurskaan vaikutelman. Brother Holyn voikin löytää miltei aina kaalimaaltaan, jossa hän saarnaa kaalinpäilleen muiden kuulijoiden puuttuessa (esim. DV, 49). Tämän voi tulkita metaforaksi pastorista ja seurakunnasta, jota siis verrataan kaalinpäihin.

Olen jo osoittanut, että myös tässä henkilöhahmossa epämiellyttävä, mutta samalla koominen luonne yhdistyy groteskiin ulkomuotoon. Viimeistään saarnaajasta tulee groteski, kun Hans Magic langettaa hänen päälleen kirouksen. Kun Flip saapuu laaksoon, hän kohtaa yhtenäisen vastarinnan: laaksolaiset näyttävät elävän sulassa sovussa keskenään ja pitävän tiiviit rivinsä suljettuina Flipiltä. Vähitellen laaksolaisten yhtenäisyys

alkaa kuitenkin rakoilla, ja erityisesti yhdyskunnan miehet alkavat kilpailla keskenään vallasta. Näin Brink paljastaa sen, kuinka valta valtana yli toisten johtaa valtataisteluun, mitä Korte (1988, 63) pitää eräänä patriarkaatin luonteenomaisena piirteenä. Miesten keskinäinen valtataistelu kulmineituu juuri kohtauksessa, jossa Hans Magic ja Brother Holy kiroavat toisensa. Kun laaksoon ei ala kuulua sadetta, Brother Holy vaatii rukouksista, kun taas Hans Magicillä on omat keinonsa sateen manaamiseksi. Pohjimmiltaan molemmat haluavat kuitenkin vain varmistaa oman valta-asemansa. Ensimmäisenä hermonsä menettää Brother Holy:

'Slenderer!' fulminated Brother Holy, stretching out a trembling skeletal hand. 'Antichrist!' And then something just snapped in him. 'I curse you in the name of the Father, and the Son, and the Holy Ghost,' he boomed in a shaking voice. 'I curse you with plagues and pestilence, with locusts and worms and gravel and water in your intestines, with gout and arthritis and rheumatism and venereal disease, with lice in your groin and shit in your mouth, with boils and spitting of blood, I curse you and your house and your fields and your vegetables, and rust will slowly consume you and moths devour you, and you will return to your own vomit like a dog, and there shall be wailing and gnashing of teeth. I curse you...' He suddenly broke off just before the climax, his arm still stretched to the heavens. As we all stared, fucking flabbergasted, he turned round and ran into the church on his long spidery legs. [...] A minute later Brother Holy was back in our midst, clutching in his hands the little box Isak Smous had once shown me, the prize of their relics. '...I curse you,' resumed Brother Holy exactly where he had left off and moving straight in for the kill, 'with the Darkness of Egypt.' I heard Isak Smous exclaim under his breath, but it was too late. Brother Holy tore open the lid and remained standing in the grip of silent convulsions as he shook the box. A few unimpressive grains of dust and a dead moth flurried out, but that was all. (DV, 308.)

Brother Holyn kirous on parodiaa kirkonkirouksesta eli pannasta: hän kiroaa Hansin Isän, Pojan ja Pyhän Hengen nimeen, ja hänelle ominaiseen tapaan kirous on muutenkin täynnä uskonnollista sanastoa muun muassa hampaiden kiristyksestä, antikristuksesta ja rienaamisesta. Brother raivostuu kuitenkin Hansille oman kunniansa vuoksi eikä mistään ylevästä tai uskontoon liittyvästä syystä: Hans on nimittäin juuri huomauttanut Brother Holyn seksuaalisesta mieltymyksestä Bettie Teatiin. Myös tässä uskonnolliseen aiheeseen ja muotoon liittyy groteskius: kirous on täynnä inhottavia ja pelottavia, mutta samalla myös koomisia yksityiskohtia erilaisista taudeista ja muista fyysisistä oireista. Predikantin kirous kuulostaa siis pelottavalta, mutta sillä ei kuitenkaan ole minkäänlaisia seurauksia, se on puhdasta sananhelinää.

Paitsi kirkonkirousta, Brink satirisoi tämän kohtauksen avulla myös reliikkejä. Pahin ja pelottavin kirous, jonka Brother Holy keksii, on kirotta Hans Magic Egyptin pimeyteen. Isak Smous on aikaisemmin esitellyt ylpeänä Flipille laakson suurimman ylpeyden aiheen, reliikin, jonka hänen oma esi-isänsä on tuonut laaksoon: "What matters is what's

inside, Neef Flip,’ he said, his voice down to a whisper [...] ’In this box,’ he said, ’is the Darkness of Egypt.’ ’May I look?’ I asked. He snatched the box from me in horror. ’Never! The Darkness will escape,’ he said.” (DV, 125.) Tilanne kääntyy kuitenkin satiirisen koomiseksi, kun rasiasta ei syösykään pimeyden voimia, vaan pelkkä kuollut koi pölyhiukkasten keskellä. Ivaava humoristisuus kääntyy tässä siis reliikkejä, kiroavaa kirkonmiestä ja typerää ja taikauskoista Isakia vastaan.

Brother Holyn kirous jää siis ilman konkreettisia vaikutuksia, toisin kuin Hans Magicin:

‘[A]ll of a sudden there’s this feeling coming over me. [...] A feeling that you are going to get an itch,’ said Hans Magic, still shaking. ‘And that you will start scratching and scratching and scratching until you have no nails left, but the itch will not leave you. [...] You will itch behind your eyeballs,’ said Hans Magic in a high droning voice, like a castrated bee; and I could see the crowd slowly edging away from Brother Holy, ‘and you will itch in your nostrils, and in your ears, and under your tongue, and on your palate. You will itch in your armpits and between your shoulder blades and up your arse. You will itch between your balls and behind your knees and under the soles of your feet. And then you will start itching inside, in your lungs and your liver and your kidneys and your intestines.’ He stretched his neck forward like a chicken watching a worm. ‘Prepare yourself to start scratching,’ he concluded. [...] And as the people started moving off in all directions, I noticed Brother Holy surreptitiously reaching a long cadaverous hand up between his shoulder blades to start scratching. (DV, 309.)

Brother Holy todella saa syyhyn ja siten myös rangaistuksen tekopyhydestään ja kaksinaismoralismistaan. Hansin kirouksen jälkeen hän ei pysty enää tekemään mitään muuta kuin raapimaan itseään: “Far in the background Brother Holy could be seen rolling about in strange contortions, blasting the valley with thundering curses from Jeremiah and Ezekiel” (DV, 320). Hänen koomisia raapimisyhtyeisiään kuvataan juuri sellaiseksi kömpelöksi, hyppelhtiväksi ja vääntyileväksi tanssiksi, jonka Jennings (1963, 19–20) mainitsee käsitellessään groteskeja hahmoja: “‘It’s time we called another prayer-meeting,’ proposed Brother Holy, executing a quick two-step as he tried to reach an itch in a difficult spot.” (DV, 331).

Bergsonin mukaan koominen vaikutelma syntyy aina, kun ruumis näyttää jollakin tavalla häiritsevän sielua. Hän sanoo, että pidämme sielua tai mieltä jonakin ylevänä, jota alempiarvoinen ruumis rajoittaa ja häiritsee. Ruumiin materiaalisuus, siis ihmisen ai-neellisuus, pyritään unohtamaan esimerkiksi tragiikassa, koska ruumiillisuuden muistaminen aiheuttaa väistämättä naurua. Mitä alhaisempia ja säännöllisemmin toistuvia ruumiin vaatimukset ovat, sitä voimakkaampi koominen vaikutus niillä on. ”[K]aikki sellaiset tapaukset ovat koomisia, jotka kiinnittävät huomiomme ihmisen fyysiseen ole-mukseen, vaikka kysymys on henkisestä ilmiöstä”, Bergson summaa. Esimerkkinä hän

mainitsee puheenpitäjän, joka aivastaa puheensa huippukohdassa ja aiheuttaa siten koomisen reaktion. (Bergson 2000, 39–41.) Bergsonin kuvaama ilmiö näkyy hyvin Brother Holyn syyhyisessä ja raapivassa henkilöahmossa. Hän ei saakaan seurakuntaansa enää kiinnittämään itseensä minkäänlaista huomiota. Kirouksen seurauksena hän menettää kaiken entisen valtansa laaksolaisten keskuudessa, kun ei pysty enää raapimiseltaan keskittymään jumalallisiin asioihin:

The church service had been unusually short. What should have been an ideal opportunity for Brother Holy to make up some lost ground was squandered in the damn St Vitu's dance he performed on the pulpit as he tried to scratch himself throughout the succession of prayers and hymns and sermon, so that no one paid much attention to his message. (DV, 310.)

Saarnaaja yrittää kuitenkin pelastaa menetetyn valtansa rippeitä epätoivoisesti. Kun Hans Magic saa Brother Holyn pois pelattuaan organisoitua laakson miehet ampumaan valtavalla ”katapultilla” pilviin kivenmurikan, paljastaa predikant raivoissaan naurettavuutensa ja typeryytensä:

'And if you hit God?' asked Brother Holy in righteous fury, tying himself into a most undignified knot to scratch his arse. 'Then He better duck,' sneered Hans Magic. [...] Uninvited, and still scratching away, Brother Holy intoned a rambling prayer. But no one paid attention. Well before he'd finished a chorus of voices shouted, 'Watch out!' Whether it was meant for the crowd or for God, was not quite clear. (DV, 350–351.)

Tässä Brink on käyttänyt satiirille tyypillistä strategiaa, jota Feinberg nimittää *reductio ad absurdumiksi*: kirjailija teeskentelee hyväksyvänsä jonkin yleisesti oikeana pidetyn seikan ja liioittelee sitä sitten niin, että se johtaa johonkin täysin naurettavaa johtopäätökseen. (Feinberg 1972, 112). Nykyään Jumalan taivaassa oleminen ajatellaan metaforiseksi eikä konkreettiseksi, mutta aina näin ei ole ollut. Samoin kuin helvetin ajateltiin keskiajalla sijaitsevan konkreettisesti maan alla, myös Jumalan ajateltiin olevan konkreettisesti jossakin taivaalla (Kuula 2006, 177–180). Ja mikäli Jumala on taivaalla, häneen voi myös osua katapultilla. Näin lukija saa taas tuntea älyllistä ylemmyyttä laaksoilaisten – ja erityisesti Brother Holyn – typeryyttä kohtaan.

5.1.4 Uskonnollista parodiaa

Feministiteologia on kyseenalaistanut myös Raamatun auktoriteetin patriarkaalisena kirjana, joka on miesten kirjoittama ja tulkitsema, kirjoitettu mieskeskeisellä kielellä ja heijastelee miesten kokemuksia³⁴ (Sollamo 1988, 79, 84). Historiallisesta näkökulmasta

³⁴ Tämä ei kuitenkaan merkitse välttämättä koko Raamatun ja sen keskeisen, yhä jumalallisena pidetyn sanoman hylkäämistä (Sollamo 1988, 84).

voidaan siis ajatella, että Raamatun ovat kirjoittaneet valkoiset, valtaapitävät miehet eikä naisilla ole ollut paljoakaan sananvaltaa tämän jumalalliseksi muuttuneen totuuden luomisessa tai tulkitsemisessa. Brink tuo Raamatun patriarkaalisuutta esille näyttämällä, kuinka erityisesti laakson miehillä on tapana korostaa omaa tärkeyttään vertaamalla itseään erinäisiin Raamatun henkilöihin, Jeesukseen ja jopa itseensä Jumalaan. Samalla Brink viittaa myös afrikanien raamatullis-rasistiseen mytologiaan, johon siis kuuluu ajatus siitä, että afrikanit ovat uusi Jumalan valittu kansa, kuten juutalaiset aikanaan (ks. Thompson 1985, 178; Diala 2000, 81–82).

Vuola sanoo, että koko luomakunta asettuu hierarkiaan syvälle juurtuneissa kristillis-pohjaisissa käsityksissä, jotka ovat syvärakenteina yhä vahvasti vallalla myös maallistuneessa länsimaisessa kulttuurissamme ja erityisesti sen nais- ja mieskuvassa (Vuola 1994, 209, 212). Jumala mielletään maskuliiniseksi ja häneen liitetään positiivisia ominaisuuksia. Toisaalta mieheen liitetään sellaisia ominaisuuksia kuin rationaalisuus, voimakkuus, rohkeus ja hyvyys ja naiseen puolestaan tunteellisuus, heikkous, pelokkuus ja synnillisuus. Näin syntyy hierarkia, jossa Jumala on ylimpänä, mutta heti hänen jälkeensä tulee mies. ”Kun ihmisiä verrataan Jumalaan, he ovat heikkoja ja syntisiä. Mutta kun miehiä verrataan naisiin, miehet kuuluvatkin ’Jumala-luokkaan’ ja naiset ihmiskunnan edustajiin”, Vuola (1994, 212) selittää.

Brink käyttää hyväkseen parodiaa ja sen lajeja erityisesti suhteessa Raamattuun ja joihinkin muihin uskonnollisiin käytäntöihin, jotka voidaan laskea koodatuiksi diskursseiksi. Ensisijainen arvostelun kohde on kuitenkin uudessa tekstissä, *Devil's Valley*'ssä. Patriarkaalista ideologiaa edustavien miesten naurettavuus, pahuus ja mitättömyys tulevat esille korostetussa muodossa, kun heitä verrataan tai he vertaavat itse itseään Raamatun hyviin, pyhiin ja jumalallisiin henkilöihin. Näin Brink paljastaa ironisesti, kuinka laakson miehet pitävät itseään tärkeydessä vähintään Jumalaan verrattavina henkilöinä, vaikka he ovat todellisuudessa joukko rumia, epämiellyttäviä, pahoja ja itsekkäitä mitättömyyksiä.

Näyttämällä yhteyden Devil's Valley'n patriarkaattiin Brink kuitenkin muistuttaa, että myös Raamatun henkilöt ja sen kirjoittajat ovat olleet tavallisia, historiallisia, erehtyväisiä ja heikkoja ihmisiä, ja on mahdollista tai jopa todennäköistä, että heidän motiivinsa ovat kietoutuneet valtaan samalla tavalla kuin Devil's Valley'n miesten, jotka niin hana-kasti ja täysin ilman perusteita nostavat itsensä pyhiksi, jumalallisiksi olennoiksi. On

kuitenkin väärin sanoa, että Brink varsinaisesti kritisoisi Raamattua tai uskontoa sinänsä. Hänen kritiikkinsä osuu nimenomaan Raamatun ja uskonnollisten käytäntöjen inhimillisiin piirteisiin. Hän haastaa lukijan huomaamaan, että Raamattu on, vaikka olisikin jumalallinen, myös inhimillinen teos ja että se sellaisenaan kietoutuu valtaan: sen ovat kirjoittaneet ja sitä ovat tulkinneet valkoiset miehet valkoisten miesten näkökulmasta, ja sen avulla valkoiset miehet ovat myös perustelleet valta-asemaansa. Kuten tulen viimeisessä luvussa osoittamaan tämä ei välttämättä johda koko uskonnon ja Jumalan hylkäämiseen. Brink vihjaa tarkoituksellisesti, että kaiken uskontoon liittyvän inhimillisen ja kritisoitavan puolen takana saattaa olla Jumala ja mikäli on, Hän ei ole tyytyväinen. Kuten Vuola (1994, 210) sanoo kärjistetysti: ”[J]os jumala on olemassa, hän ei ole sellainen sadisti ja sovinisti kuin mitä meidän on annettu ymmärtää.”

Kuten jo mainitsin Highet jakaa parodiat kahteen pääluokkaan: formaaliin ja materiaaliseen parodiaan. Materiaalinen parodia muuttaa sisältöä, mutta jättää muodon samaksi kuin alkuperäisessä. Formaali puolestaan muuttaa alkuperäisen muotoa, mutta jättää aiheen samaksi. (Highet 1962, 70–71.) Tämä lisäksi Highet erottaa toisistaan mock-heroic -tyylin, jonka kirjoittaja käyttää hienoa ja ylevää kieltä, mutta soveltaa sen kuvailemaan alhaisia tai triviaaleja asioita sekä burleskin, jonka kirjoittaja käyttää vulgaaria tai puhekieltä kuvaillessaan yleviä tai pyhiä asioita. (Highet 1962, 103–105.) Lisäksi on huomattava, että parodiassa käytetään usein groteskeja elementtejä, eritoten silloin, kun tekijän tarkoitus on hyvin aggressiivinen, kuten Thomson (1979, 40) sanoo.

Devil's Valley'n miehet yhdistetään Raamatun henkilöihahmoihin ehkä kaikkein näkyvimmin nimien kautta³⁵. Puuseppä Jos Joseph on omituisuudessaan groteski versio Jeesuksen isästä Joosefista, joka myös oli puuseppä. Muita raamatullisia nimiä ovat esimerkiksi Ben, Jacob, Isak, Hans, Peet, Piet ja Job. Vertauksista ilmeisin ja useimmin toistuva on kuitenkin Lukas, joka on erilaisiin koomisiin ja jopa groteskeihin lisänimiin liitettynä miltei kaikkien laakson miesten nimi ja viittaa evankelista Luukakseen. Historiallisesta näkökulmasta evankelistojen voidaan ajatella Raamatun kirjoittajina olevan ainoana oikeana totuutena pidetyn näkemyksen luojia. Myös laakson Lukokset – groteskit, naurettavat, pahat ja typerät ”evankelistat” – pitävät omaa versiotaan totuudesta ja historiasta ainoana oikeana. Tämän käsityksen Brink siis osoittaa kuitenkin vääräksi

³⁵ Myös jotkut naisten nimistä, esim. Liesbet, Annie ja Hanna, ovat raamatullisia. Naisten nimistä useimmat ovat kuitenkin jotakin muuta alkuperää.

näyttäessään, kuinka laakson totuus on rakennettu, millaiset vaikuttimet sen takana ovat ja kuinka se ei suinkaan vastaa sitä, mitä oikeasti tapahtui. Brink vihjaa samalla, että evankelistojen kertomilla tarinoilla voi olla jotakin yhteistä Devil's Valleyn evankelistojen tarinoiden kanssa.

Eräs seikka, joka kiinnittää Flipin huomion, on laaksolaisten tapa kävellä avojaloin. ”In this place, I was to discover, people tend to save their shoes as much as possible”, Flip kertoo (DV, 34). Jeesus ja hänen opetuslapsensa on kuvattu usein avojaloin, mikä viittaa Luukaksen evankeliumissa annettuun käskyyn: ”Älkää ottako mukaanne rahakukkaroa, älkää laukkaa älkääkään jalkineita” (Luuk.10:4). Myös pyhiinvaeltajat kuvataan usein avojaloin, mikä symboloi nöyryyttä ja köyhyyttä. (Hutchinson 2005, 43.) Flip antaa kuitenkin ymmärtää, että laaksolaiset jättivät käyttämättä kenkiään silkasta pihiydestä.

Kaikkein voimakkaimmin uskonnollisia piirteitä saa kuitenkin Grandpa Lukas. Grandpa vertautuu Aatamiin, koko ihmiskunnan esi-isään, koska miltei kaikki Devil's Valley'n asukkaat ovat saaneet alkunsa juuri hänestä, ensimmäisestä ihmisestä, joka tuli perheineen laaksoon, jota he pitivät paratiisina. Ouma Liesbet Prune luettelee ulkomuistista Grandpa Lukaksesta alkavan sukulinjan, joka tuo muotonsa puolesta mieleen Raamatun sukuluettelot Aatamin ja Jeesuksen jälkeläisistä (1.Moos.5; Matt.1:1–2), mutta johon laakson miesten koomiset ja groteskit nimet tuovat oman parodisen sävynsä. Luettelo on siis esimerkki materiaalisesta parodiasta, jossa muoto on sama kuin alkuperäisessä tekstissä, mutta sisältö on ratkaisevalla tavalla erilainen:

’Lukas Seer begat Lukas Nimrod, and Lukas Nimrod begat Lukas Up-Above, and Lukas Up-Above begat Strong-Lukas, and Strong-Lukas begat Lukas Bigballs, and Lukas Bigballs begat Lukas Devil, and Lukas Devil begat Lukas Death, and Lukas Death begat Little-Lukas’ (DV, 108).

Luettelossa käytetään nimenomaan raamatullista beget-sanaa (suom. siittää), joskin verbin imperfekti on todellisuudessa ”beget”, ei ”begat”, kuten Ouma sanoo (Rekiaro & Robinson 1990). Feinberg huomauttaa, että satiristi saattaa käyttää väärää kirjoitusasua herättääkseen lukijassa älyllisen ylemmydentunteen satiirin kohteeseen nähden (Feinberg 1972, 215). Luettelo on myös mock-heroic -tyyliä, jossa hieno ja ylevä kieli on ristiriidassa vähemmän ylevän aiheen kanssa (Highet 1962, 103). Näkijänä Grandpa Lukas eli Lukas Seer (Näkijä) vertautuu profeettoihin ja erityisesti Moosekseen, joka Grandpan tavoin näki Israelin juutalaisille luvattuna maana ja johti heidät sinne (2.Moos.). Eräissä kohtauksessa Grandpa Lukas jakaa ihmismassan kahtia samaan ta-

paan kuin Mooses Punaisen meren (2.Moos). ”When they saw us coming they parted to either side, and like the Israelites trekking through the Red Sea we passed on dry feet”, Flip kertoo (DV, 68). Grandpa on kuitenkin pahansisäinen ja rumuudessaan groteski henkilöahamo, jonka matkaa ”luvattuun maahan” leimasivat väkivalta ja typerä itsepäisyys, ei suinkaan jumalallinen kaitselmus. Esimerkiksi Tant Poppie suhtautuu kuitenkin mieheen uskonnollista lähenevällä pelonsekaisella kunnioituksella, ja kuten Flip huomauttaa tädin nähdessä Grandpan: ”Had she been a Catholic I have no doubt she’d have crossed herself” (DV, 67).

Jeesukseen Grandpa vertautuu ennen kaikkea siksi, että sekä Jeesuksen että Grandpan kerrotaan nousseen kuolleista ja näyttäneen sen jälkeen eläville:

’You see, some time after his death, this is how the story goes, people started hearing sounds coming from his grave at night. A kind of knocking. Some said a voice crying out. It went on until people got so upset they decided to dig up the grave. When they opened the coffin, it was all filled with hair and nails, no sight of Grandpa Lukas himself. But a few weeks later people started seeing him, here, there, all over the place. It was then they decided to leave the grave open so he could come and go as he wished.’ (DV, 94.)

Grandpan ylösnousemuskertomus, kuten Tant Poppie sen kertoo, ei kuitenkaan ole pyhä ja henkinen, kuten Jeesuksen, vaan ruumiillisuudessaan ennemminkin groteski. Makaa-beri-groteskille luonteenomainen kammottava koomisuus tulee esille eritoten, kun kuolleen ukin kerrotaan koputelleen arkussaan päästäkseen ulos, kunnes metakasta häiriintyneet kyläläiset kaivoivat hänet esille, ja kun ylöskaivetun arkun kerrotaan olleen täynnä hiuksia ja kynsiä. Tant Poppien tapa kertoa Grandpan ilmestyneen ylösnousemuksen jälkeen vähän siellä sun täällä ja olleen ylipäätään ”all over the place”, kuten hän olisi ollut enemmän harmistuksen kuin ihmetyksen aihe eroaa ratkaisevalla tavalla siitä, kuinka Jeesuksen kerrotaan ilmestyneen opetuslapsille ylösnousemuksen jälkeen. Tässä parodia on ennemminkin formaalia, koska samankaltaisuus Raamattuun näkyy sisällön eikä muodon tasolla. Myös kohta, jossa Flip löytää hautausmaalta Grandpan haudan, tuo mieleen raamatunkohdan, jossa naiset näkevät ylösnousseen Jeesuksen haudan olevan tyhjän (esim. Luuk. 24:1-3). ”But the surprising part was that the grave looked empty, a simple rectangular hole covered with boards. I lifted one and peered inside. It was indeed empty”, Flip kertoo (DV, 49).

Grandpa Lukakseen liitetään myös metafora Jeesuksesta hyvänä paimenena, joka kaitsee lampaitaan eli ihmisiä³⁶. Vanhuksen nimittäin kerrotaan istuvan tavallisesti ylhäällä

³⁶ ”Minä olen hyvä paimen.” (Joh.10:14).

laakson sisäänkäynnin luona kaitsemassa vuohilaumaansa (esim. DV, 3). Tässä vertauksessa Brink leikittelee lampaiden ja vuohien merkityserolla: vuohi, erotuksena lampaasta, symboloi syntistä ihmistä esimerkiksi raamatunkohdassa, jossa Jumalan kerrotaan erottavan viimeisellä tuomiolla vuoheet lampaista. Syntiset vuoheet joutuvat ikuisen kadotukseen, helvettiin, kun taas lampaat pääsevät taivaaseen. (Matt.25:33-41.) Vuolta on käytetty kuvaamaan myös itse paholaista (Muchembled 2003, 39). Vuohilauma on siis tässä kuvassa metafora syntisistä laaksolaisista, joita Grandpa myös tavallaan kaitsee.

Grandpan parodinen vertautuminen Jeesukseen tulee esille myös kohdassa, jossa ukki esittää kirkossa Jumalalle rukouksen, tai pikemminkin uhkavaatimuksen, sateen saamiseksi:

If You would take the trouble to walk from where I usually sit up there at the Gateway with the goats, and You follow the route I staked out when I first came down here with my family, along the Bird Krans and below the Honey Krans, past the Bushman pictures where Strong-Lukas's name was written to honour his memory, You can go and look for Yourself if You don't believe me, and then You cut down past Accident Bend, across Breakneck Heights and Hard Times Hollow and Breakyoke, then down Jacob's Ladder to Griet's Hole, past Snow Neck and Give-up, through the straits of So-help-me-God and Crynot and Tightballs, and then right past Great Sorrow to Nebo's Point, and from there to Breathless towards Mina's Pisshole, all along the riverbed to the Tree-of-Knowledge and Mooi-Janna's Pool, I hope You're still with me: I'm saying that if You follow that road, right through our valley from Rotgut to Hans Magic's hut, which he should really start cleaning up, the place smells like (expletive deleted), then all You see is just drought and desolation. If I were You, God, I'd be (expletive deleted) ashamed of myself. (DV, 187).

Ukki liittää tässä kuvassa itseensä metaforan Jeesuksesta tienä, jota on seurattava, että pääsisi Jumalan valtakuntaan eli taivaaseen³⁷. Metaforinen ja abstrakti tie on kuitenkin muuttunut konkreettisuudessaan koomiseksi. Merkkeinä raamatullisesta, juhlavasta kielestä ovat kunnioituksen merkiksi isolla kirjoitettu ”You”, ”Stake out”³⁸ sekä yksittäiset paikannimet, kuten ”Jacob's Ladder” ja ”Tree-of-Knowledge”. Tämän ylevän kielen Grandpa yhdistää kuitenkin sellaisiin groteskeihin paikannimiin kuin Tightballs tai Mina's Pisshole. Lukija pystyy lisäksi mielikuvissaan seuraamaan paikannimistä Grandpan edesottamuksien täyteistä matkaa, kun hän ”viitoitti” tietä alas laaksoon, joka on, kuten tulen viimeisessä luvussa tarkemmin osoittamaan, kaikkea muuta kuin paratiisi. Vanhus tuleekin itseään korostaessaan paljastaneeksi ironisesti oman naurettavuutensa.

Brink kuitenkin vihjaa ironisesti kaikkien edellä poimitujen Grandpa Lukakseen liitettyjen tai hänen itse itseensä liittämiensä raamatullisten vertausten olevan höllynpölyä, kun

³⁷ ”Jeesus vastasi: 'Minä olen tie, totuus ja elämä. Ei kukaan pääse Isän luo muuten kuin minun kauttani'” (Joh.14:6).

³⁸ stake out = viitoittaa (Hurme & Pesonen 1973)

Grandpa muuttuu Flipin mielikuvissa erääksi myös Raamatussa esiintyväksi hahmoksi, nimittäin valtavaksi, rumaksi heinäsiirkaksi (DV, 67). Heinäsiirrat nimittäin ovat kulttuurissamme pelottavien maanvaivojen symboleita, koska ne esiintyvät usein valtavina laumoina ja tuhoavat kaiken kasvillisuuden. Vanhassa Testamentissa heinäsiirrat ovat lisäksi Jumalan kosto egyptiläisille. Keskiajalla heinäsiirkoja pidettiin usein paholaisen ja hänelle kuuluvien ihmisten vertauskuvina. (Biedermann 1993, 67.)

Myös Hans Magiciin liittyy uskonnollista parodiaa. Hansin etunimi viittaa evankelista Johannekseen, ja lisänimi Taika puolestaan yliluonnollisiin kykyihin. Hansilla on yliluonnollisia kykyjä, mutta hän käyttää niitä yksinomaan pahaan: kirotakseen ihmisiä. Ben Owl on saanut häneltä kampurajalan (DV, 236), Brother Holy saa häneltä syyhyn (DV, 309), Smith-the-Smithin isä sai katsella koko ikänsä painajaisia hevosesta (DV, 143–144) ja erään Drieka-nimisen naisen Hans kiroaa repimään kappaleiksi kaiken, mitä nainen saa käsiinsä (DV, 236–237). Tämä voidaan nähdä viittauksena kirkonkirotukseen: myös kirkko käyttää – tosin vähemmän konkreettisesti – ”yliluonnollisia kykyjään” kirotakseen ihmisiä, vaikka voisi keskittyä tekemään hyvää.

Hans on lisäksi niin likainen, että hänen ympärillään pörrää jatkuvasti kärpäsparvi, jota Flip kutsuu ironisesti pyhimyskehäksi: ”Hans Magic accompanied by his perennial cloud of flies like a fucking halo around his filthy head” (DV, 33). Halo tai pyhimyskehä liitetään kristillisessä symboliikassa pyhyyteen, mutta se voi merkitä myös yleisemmin yliluonnollisia voimia tai jopa älyllistä energiaa mystisessä muodossa (Cirlot 1983, 135). Erityisesti pyhimyksiä on kuvattu pyhimyskehä päänsä ympärillä. Näin kaikkea muuta kuin pyhä Hans Magic muuttuu ironisesti ruumiillisuudessaan groteskiksi pyhimykseksi, jonka pyhimyskehä muodostuu paljastavasti kärpäksistä. Paitsi että kärpäset koetaan epämiellyttäväiksi tautienlevittäjiksi, ne symboloivat usein myös pahuutta. Kärpänen liitetään myös saatanaan, koska nimi Beelsebub voidaan kääntää ”kärpästen heraksi”. (Ferber 1999, 77.) Lisäksi Beelsebubia on pidetty lian jumalana (Camporesi 1991, 17). Brink liittää siis ironisesti pyhyydestä ja hyvyydestä kertovaan symboliin pahuuden, mitättömyyden ja inhottavuuden konnotaatioita. Toisaalla Flip vertaa kärpäsparvea auraan, parapsykologiaan liittyvään ilmiöön, jossa ihmisen ympärillä nähdään jonkinlainen väri-ilmiö, jonka on ajateltu kuvaavan muun muassa henkilön persoonallisuutta. “Only when a familiar stench approached from behind, followed by Hans Magic and his aura of buzzing flies, did the tightly packed crowd part again, and after taking a deep breath to last me for some time, I stuck to his heels”, Flip kertoo

(DV, 301). Kohtaus tuo lisäksi mieleen aiemman tilanteen, jossa Flip vertaa Grandpa Lukaksen kahtia jakamaa ihmismassaa Mooseksen halkaisemaan Punaiseen mereen. Hansin tapauksessa ihmiseri jakaantuu kuitenkin miehen erittämän löyhkän, ei hänen arvovaltansa tai jumalallisen väliintulon takia.

Eräässä kohtauksessa Hans vertautuu lisäksi Jeesukseen. Hans kertoo tarinan siitä, kuinka kirosi vanhan Giel Eyesin lesken Driekan repimään kaiken käsiinsä osuvan, kun ei saanut häneltä vettä janoonsa:

'[O]ne day when old Giel was still alive, she was sitting there on her stoep tearing up an old sheet for cloths. I came down from the mountain [...] and I was so thirsty my tongue was like shoe-leather. So I asked her for a drink of water. Now can you imagine, she lost her temper. "Can't you see I'm busy? You bloody old good-for-nothing, you can wait, can't you see I'm tearing cloths?" And right there the feeling came over me. I couldn't help myself. And I said, "All right then, to hell with you, go on tearing cloths, tearing cloths." [...] Drieka has been tearing cloths ever since, I can tell you. She tore up that sheet until it looked like a heap of goose-feathers. And then she started on the curtains. When all her windows were stripped she went on to the next house. That's why you won't see a single curtain in the Devil's Valley. Old Giel got so angry, he was a short-tempered old bastard, he got a stroke and within a week he was dead.' (DV, 236–237.)

Tarina viittaa raamatunkohtaan, jossa Jeesus lähettää syntiset viimeisellä tuomiolla helvettiin sanoen: "Minun oli jano, mutta te ette antaneet minulle juotavaa" (Matt. 25: 41–42). Hans viiatakin suoraan helvettiin sanoessaan: "All right then, to hell with you [...]." Hans esittää pyyntönsä vaatimattomana ja kirouksensa oikeutettuna, mutta paljastaa tietämättään kohtuuttomuutensa ja sen, kuinka olettaa naisten jättävän tärkeät työnsä kesken palvellakseen häntä ja täyttäkseen hänen pienimmätkin toiveensa.

Highetin (1962, 70–71) mukaan monet uskonnolliset parodiat ovat materiaalisia: rituaalinen rakenne on jätetty muuttumattomaksi, mutta sen sisältämä ajatus on muutettu julmaksi, väkivaltaiseksi, absurdiksi tai itsekkääksi. Tästä on hyvänä esimerkkinä kauan kaivatun sateen saamiseksi järjestetty rukouskokous, jonka jo mainitsin Grandpa Lukaksen yhteydessä. Kohtauksessa parodioidaan rukousmuotoa, jonka rakenteesta on jäljellä sellaisia merkkejä kuin "Amen", Jumalan puhuttelu sekä kirkon juhlava ilmapiiri. Sisältö sen sijaan käsittelee mitä erinäisimpiä maallisia ja triviaaleja aiheita ja sekä Jumalan että muiden seurakuntalaisten haukkumista. Bergson (2000, 88) sanoo, että "[k]oominen vaikutelma syntyy, kun tietyn ajatuksen luonnollinen ilmaisu siirretään toiseen sävyyn." Hän erottaa arkisen ja juhlanan sävyn kahdeksi ääripääksi ja sanoo, että parodia syntyy, kun tavallisesti juhlanan sävyn saava asia tai ilmaisu ilmaistaan arkisen asian tai kielen avulla (Bergson 2000, 89). Tavallisesti tarkasti säädelty, juhlava, vakava

ja pyhä rukousmuoto onkin tässä täynnä kirosanoja ja muita säädyttömyyksiä. Toisaalta rukouksia voi pitää myös mock-heroic -tyylin edustajina, koska yleviä, raamatullisia ilmauksia on käytetty ilmaisemaan triviaaleja asioita. Kohdan humoristisuutta vain lisää se, että kokouksesta raportin kirjoittanut Flip on korvannut siveästi jokaisen kirosanan huomautuksella ”(expletive deleted)” eli ”(kirosana poistettu)”:

‘Lord, this bunch of (expletive deleted) have been talking so much (expletive deleted) that Your ears must be burning. [...] But by this time I’m sure You know then for the (expletive deleted) they are, so all I can say is (several expletives deleted). [...] So I’m asking You today to look into their (expletive deleted) hearts, otherwise they’ll (expletive deleted) You round every corner. I mean, take Tall-Fransina. Last Tuesday she sold me a jar of witblits for a basket of dried apricots and a basket of raisins, and half of it was heads and tails. If that (expletive deleted) can’t tell where heads end and hearts begin, it’s time she shoved her (expletive deleted) still into her (expletive deleted) and started (expletive deleted) her cats. [...] There is no drop of water left in this valley or I would have found it, trust me. I know this place better than You do and I’ve been scouring the kloofs without a twitch in my rod, the thing is as useless as (two expletives deleted). If You don’t start raining on us You shouldn’t blame us if we (several expletives deleted). Amen. (DV, 189–190.)

Rukoukset tuovat lisäksi hyvin esille laaksolaisten taipumuksen itsekorostukseen: kuten jo Granpa Lukaksen rukouksesta kävi ilmi, laakson miehet pitävät itseään jopa Jumalaa suurempina auktoriteetteina ja ajattelevat myös tietävänsä paljon Jumalaa paremmin, kuinka asioiden tulisi olla. Yleensä kaikkietietävänä pidetty Jumala on puolestaan saanut laaksolaisten mielessä hyvin inhimillisiä piirteitä: hän ei tiedä asioita, ei ymmärrä niitä ja vetää suurella todennäköisyydellä kotiinpäin, mikäli Hänellä on siihen mahdollisuus. Latinan asemaa kirkon virallisena, ”Jumalan kielenä” parodioiva yksityiskohta on puolestaan selitys, jonka Flip saa kysyessään, miksi rukoukset pidetään riikinhollanniksi: ”One must have the decency to address the Lord in his own language [...] It is to make sure that God can’t say afterwards, as he usually does, that he misunderstood.” (DV, 186.) Kauppias Isak Smousin³⁹ kautta Brink satirisoi ahneutta. Tämä piirre tulee kaikkein selvimmin esille juuri rukoukokouksessa, kun Isak käyttää oman rukouksensa lopun mainostaakseen koomisesti kauppaansa:

[...] And please tell the members of this congregation that I still have a few pounds of sugar and some Mauser bullets at the old price, and enough chintz for three women’s dresses and one for a girl, provided she’s not too big in the (expletive deleted). I thank you humbly, God, and you can take that as Amen too.’ (DV, 189.)

Isak Smous on perso rahalle, mutta toisenlainen ahneus tulee esille, kun Flip kuvaa viinille persoja laakson miehiä ehtoollisella: ”I took a small, polite sip, only to discover

³⁹ Smous tarkoittaa kiertelevää kauppiasta (DV, 372), mutta on myös hollantilainen koiralaji. Koira onkin liitetty perinteisesti paholaiseen (Muchembled 2003, 16). Siten myös Isak Smousin nimessä yhdistyvät ironisesti raamatullisuus ja pahuus.

too late that most of the other members of the congregation gulped down several large mouthfuls before passing on the cup; and afterwards the men spent a considerable time sucking the moisture from their well-soaked beards and moustaches” (DV, 70). Myös pyhänä sakramenttina pidetty ehtoollinen saa näin groteskeja sävyjä.

5.2 Patriarkaalinen naiskuva – noitia, demoneita ja huonoja naisia

5.2.1 Misogynisiä myyttejä – nainen, kuolema, seksuaalisuus ja synti

Kuten jo mainitsin, De Beauvoirin mukaan mies on kulttuurissamme normi ja aktiivinen subjekti, kun taas nainen on objekti, Toinen, johon mies heijastaa sekä toiveensa että pelkonsa. Näin naisesta ja miehestä tulee äärimmäiset vastakohtat: nainen on kaikkea sitä, mitä mies ei ole tai ei ainakaan halua olla. Nainen on kaikkea sitä, mitä mies haluaa, mutta myös kaikkea sitä, mitä mies pitää pahana ja pelkää. Nainen edustaa miehelle sekä äärimmäistä hyvää että äärimmäistä pahaa: pyhää ja puhdasta Neitsyt Mariaa ja syntistä Eevaa. Jokainen naisen ilmenemismuoto tuo heti mieleen sen vastakohtan: nainen on elämä ja kuolema, luonto ja teennäisyys, valo ja yö. Näin naisesta syntyy myyttinen kuva, joka ei kerro paljoakaan naisesta itsestään, vaan enemmän miehestä, joka myytin on luonut. (de Beauvoir 1980, 113–115, 143.)

Terhi Utriainen sanoo artikkelissaan ”Kohdun hauta. Naisen ja kuoleman jatkumosta”, että nainen yhdistetään kulttuurissamme aivan erityisellä tavalla kuolemaan. Vaikka myös mieheen liitetään kuolema (mies voi joko kuolla tai tappaa tarinoissa ja esiintyä myös kuoleman personifikaationa), niin linkki miehen ja kuoleman välillä ei ole kuitenkaan yhtä olemuksellinen eikä yhtä toistuva ja kestävä kuin naisen ja kuoleman välille luotu yhteys. Naisen ruumis mielletään kuoleman kaltaiseksi, sillä sekä nainen että kuolema käsitetään spatiaalisiksi tiloiksi, eräänlaisiksi astioiksi: naisen kohtu on astian tai säiliön kaltainen ja samalla tavalla myös kuolema käsitetään joko fyysiseksi paikaksi, jonne mennään kuoleman jälkeen, tai jonkinlaiseksi olotilaksi, joka ottaa ja sulkee sisäänsä. Utriainen jäljittää tämän perustavanlaatuisen metaforan siihen, että sekä nainen että kuolema ovat olleet kulttuurissamme toisia, siis jotakin vierasta, jota on pitänyt yrittää paitsi määritellä, myös kontrolloida. (Utriainen 1994, 243–247.) Hän kirjoittaa:

[S]illoin kun kuolema käsitetään elämälle kertakaikkisen toiseksi, niin vieraaksi, ettei sitä voi kuvata kuin epäsuorasti, vertauksin ja metaforin, on ymmärrettävää, että sen kuvauksissa käytetään hyväksi sitä perustavanlaatuista eroa, toiseutta ja vierautta, joka toistuvasti rakennetaan miehen ja naisen väliin. (Utriainen 1994, 243.)

Erich Neumannia tulkiten Utriainen sanoo, että tietoisuus mielletään maskuliiniseksi ja tiedostamaton feminiiniseksi ja vaikka tietoisuus johdattaa ihmistä yhä korkeammalle ”valoon” ja irti ”maasta”, on kaikella kuitenkin taipumus palata takaisin edelliseen olotilaansa, alkuperäiseen säilövään astiaan eli kohtuun. Niinpä naisen kohtalo varhaisempaan ja alkuperäisempään on tulla torjutuksi ja kammutuksi, yhdistetyksi pimeyteen ja kuolemaan. (Utriainen 1994, 245.)

De Beauvoirin mukaan mies kammoaa kuolemanpelon takia ruumiillisuuttaan, johon nainen on hänet syntymässä tuominut. Mies haluaisi kieltää eläimelliset siteensä ja samastaa itsensä aineettomaan ja ikuiseen henkeen ja järkeen. Koska nainen antaa miehelle synnyttämällä elämän ja ruumiin, on naisella myös valta ottaa se pois. Naiseen liitetty hedelmällisyyskultti onkin de Beauvoirin mukaan kuulunut aina yhteen kuolemankultin kanssa: äiti ja nainen edustavat paitsi maata ja elämää myös ruumista ja kuolemaa. (de Beauvoir 1980, 114–117.) De Beauvoir (1980, 117) kirjoittaa: ”Useimmissa kansanomaisissa kuvitelmissa kuolema on nainen, ja naisten tehtävä on itkeä vainajia, koska kuolema on heidän tekojaan. Näin siis naisella-äidillä on pimeyden kasvot, hän on kaaos, josta kaikki on peräisin, ja jonne kaiken on kerran palattava.”

Kuten jo mainitsin, Vuolan mukaan erityisesti kristinuskon naiskuva on ollut negatiivinen, kun taas miestä on pidetty jumalallisena (Vuola 1994, 210). Juuri kristinuskon on myös de Beauvoirin mukaan syytä siihen, että ruumis ja sielu on kulttuurissamme erotettu toisistaan ja että kaikkea lihallista on pidetty pahana ja syntisenä. Mies on samastettu jumalalliseen järkeen, kun taas nainen edustaa lihaa ja ruumista paholaismaisine houkutusineen ja vaaroinen. (de Beauvoir 1980, 131.) Vuola sanoo, että nainen, seksuaalisuus, synty ja kuolema liitetään yhteen erityisesti syntiinlankeemuskertomuksessa, jonka mukaan ensimmäinen nainen Eeva toi synnin maailmaan viettelemällä miehen (Vuola 1994, 211). Kuten Merja Virolainen (1994, 228) huomauttaa artikkelissaan ”’Velhonaisen älä salli elää!’ Noitavainojen naisviha”, myöhäiskeskiajalla tuo synty, omenan syöminen, tulkittiin sukupuoliyhdyntäksi. Tällainen tulkinta kertomuksesta asettaa Eevan ja toisaalta Neitsyt Marian toisilleen vastakkaisiksi naistyypeiksi, jotka kumpikin määritellään seksuaalisuuden kautta: Eeva on seksuaalinen ja syntinen, Maria aseksuaalinen ja synnitön. Eeva on siis tämän stereotypian mukaan heikko ja erityisen altis synnille, kun taas Maria on siveä ja puhdas. Tällainen kaksijakoinen naiskäsitelmä pitää Vuolan mukaan yllä kuvitelmaa, jonka mukaan kaikki naiset ovat joko hyviä tai pahoja, puhtaita tai likaisia, äitejä tai huoria. (Vuola 1994, 211–212.)

*Malleus Maleficarum*⁴⁰, vuonna 1487 ilmestyneen noitavainojen perusteoksen, mukaan Jumala salliiikin paholaiselle enemmän valtaa seksuaalisuuden kuin minkään muun ruumiintoiminnon alueella (Kramer & Sprenger 1971, 48). Muchembled sanoo, että seksuaalisen himon ajateltiin olevan erityisesti naisten synnin, johon he syyllistyivät pelottavan elämän ja kuoleman voimia sisältävän kohtunsa vaatimusten vuoksi häpeämättä ja jatkuvasti. Pelko naista ja hänen ruumiillisuuttaan, seksuaalisuuttaan ja erityisesti kohtuaan kohtaan oli täysin yleinen niin rahvaan kuin oppineistonkin keskuudessa. Kuvaavasti tämä käy ilmi esimerkiksi siitä, että miehen ajateltiin heikentyvän fyysisesti ja jopa kuolevan sukupuoliaktin seurauksena. Naista pidettiin siis avoimena ruumiillisena astiana, jonka keskellä raivosi kontrolloimaton himo ja seksuaalisuus. Miehen tuli kontrolloida pahaa, himokasta, heikkoa ja syntistä naista, ettei tämä kääntyisi paholaisen puoleen ja houkuttelisi myös miestä synnin teille. (Muchembled 2003, 75–95.) Yhteenvedona voidaan sanoa, että nainen on kulttuurissamme äärimmäinen Toinen, johon mies samastaa kaikki muut toiseudet. Niinpä nainen yhdistetään maahan, kuolemaan, ruumiiseen, tunteisiin, seksuaalisuuteen, syntiin ja paholaiseen, kun taas mies edustaa järkeä, henkeä, elämää, hyvyyttä ja Jumalaa.

Vaikka romaanin miespuolisista henkilöihahmoista monet edustavat karikatyyrimäisesti joitakin ideoita tai instituutioita tai yhtä tai muutamia epämiellyttäviä luonteenpiirteitä, niin naishahmoissa karikatyyrin käyttäminen on nähtävissä jopa selkeämmin: ei ainoastaan yksi, vaan jopa suurin osa *Devil's Valley*'n naisista edustaa syntisen, huonon naisen stereotyyppiä. *Devil's Valley*'n naiset edustavat siis stereotyyppistä kuvaa syntisestä ja pahasta Eevasta, joka houkuttelee miehiä himon syntiin, on liittoutunut paholaisen kanssa ja levittää yleisesti ympärilleen kuolemaa. Näitä merkityksiä Brink rakentaa pitkälti karikatyyrin lisäksi myös symbolien ja metaforien avulla.

5.2.2 Kiellettyjä hedelmiä – naisia ja symboleja

Devil's Valley -laakson miehet ajattelevat siis olevansa jumalallisia ja hyviä ihmisiä, mikä tulee ilmi muun muassa kun he rinnastavat itsensä erinäisiin Raamatun henkilöihin ja Jeesukseen. Naiset puolestaan ovat miesten himon kohde ja edustavat heille juuri siksi myös aistillisen maailman kiusauksia, syntiä ja pahuutta. Hillitsemätön seksuaali-

⁴⁰ Kahden dominikaanimunkin, Jacob Sprengerin ja Heinrich Kramerin (lat. Institoris), kirjoittama, kuuluisa *Malleus Maleficarum* eli *Noitavasara* selvittää noituuden alkuperää ja kehitystä sekä keinoja sen tuhoamiseksi. Teos vaikutti suuresti uuden ajan alussa puhjenneisiin noitavainoihin. (Muchembled 2003, 44–46.)

suus ja himokkuus ovat siis ennen kaikkea naisten ominaisuuksia. Niinpä, kun mies himoitsee naista, on kyse siitä, että heikkoudessaan ja himokkuudessaan syntiin taipuvainen nainen viettelee luonnostaan hyvän miehen synnin teille. Tämä ajattelumalli näkyy selvästi Isak Smousin rukoillessa hurskaasti Jumalaa suojelemaan miehiä laakson naisten houkutuksilta:

And for those of us who know the weakness of the flesh, please preserve us from Bettie Teat and Henta Peach and all the other (expletive deleted) who cavort among us and cause our (expletive deleted) to plague us by day and by night. (DV, 188–189.)

Toinen niistä naisista, joilta Jumalan siis pitäisi suojella laakson miehiä, on Henta Peach. Oikeastaan Henta ei ole mikään nainen, vaan pelkkä keskenkasvuinen tyttö, jota kylän miehet – eritoten hänen isänsä Jurg Water – käyttävät seksuaalisesti hyväkseen. Hentassa yhdistyvät lapsellinen viattomuus ja toisaalta hyväksikäytön takia liian varhain herännyt tietoisuus omasta seksuaalisuudesta ja miesten tuntemasta vetovoimasta hänen ruumistaan kohtaan. Kun Flip kysyy Hentan ensi kertaa tavatessaan, ”What do you think I’ve come here for?”, vastaa Henta yhtä aikaa valloittavan ja riipaisevan suorakaisesti: ”Cunt, Oom?” (DV, 53).

Henta Peach eli Henta Persikka ja Ouma Liesbet Prune eli Liesbet Luumu liitetään niemiensä kautta hedelmäsymboliikkaan. Hedelmät ovat usein maallisten halujen symboleita (Cirlot 1971, 115), koska syntiinlankeemuskertomuksessa omena, jonka Eeva tarjosi Aatamille, symboloi syntiä. Ouma Liesbet Prune kertoo Flipille laaksolaisten version syntiinlankeemuksesta, joka vastaa keskiaikaista tulkintaa tarinasta:

[O]n the day of the apple, Eve was standing with her legs wide apart on a branch high up in the tree, and as Adam looked up he saw for the first time what there was to see. And when she offered him the apple he chose the fig instead. (DV, 178.)

Tässä kertomuksessa synnin symboli omena muuttuu siis viikunaksi, jolla Ouma tarkoittaa naisen sukupuolielimiä. Näin perisyynnistä tulee paitsi luonteeltaan seksuaalinen, myös olemuksellinen osa nimenomaan naista. Ikivanha Ouma huomauttaakin Flipille: ”If you saw me when I was young you’d have worked up an appetite for fruit too” (DV, 179). Nimissä esiintyessään herkulliset ja mehukkaat hedelmät liittävät siis naiseen kielletyn hedelmän – synnin ja seksuaalisuuden – merkityksen, joka nähdään olemukselliseksi osaksi naista. Erityisesti persikkaan liitetään kuitenkin usein myös positiivisia nuoruuden, kauneuden ja herkkyyden merkityksiä, mikä näkyy esimerkiksi puheessa

”persikkaihosta”⁴¹.

Eräs kirjan selvimmin karikatyyrisistä naisista on Bettie Teat, jonka lisänimi Nänni jo kertoo, että henkilöhaahmon voi tulkita karikatyyriksi ns. huonosta naisesta. Bettien kerrotaan istuvan aina auringossa kirkon rappusilla, lapsilaumansa ympäröimänä ja rinnat paljaina (DV, 33). Bettiellä on lapsia miltei jokaisen laakson miehen kanssa, koska hän ei osaa sanoa ei. Niinpä Bettie on syntiinlangennut, himokas, irstas ja siveellisesti epäpuhdas nainen, joka houkuttelee miehiä syntiin. Näin asian näkevät ainakin laakson miehet. Brother Holy, joka itsekin käyttää mielellään hyväkseen Bettien palveluja, tekee tämän naiselle alinomaa selväksi läksyttäessään Bettie’ä himokkaan lihan synnistä (DV, 33). Tästä näkökulmasta rinnat ja erityisesti Bettien nimessä esiintyvä nänni voidaan nähdä juuri seksuaalisuuden symboleina.

Bettien ja hänen kuhisevan lapsilaumansa muuttuminen Flipin silmissä groteskisti elämänsä tyytyväiseksi, vaaleanpunaiseksi emäsiaksi ja sen porsaiksi on merkityksellistä myös tästä näkökulmasta. Metafora, jossa nainen muuttuu siaksi, esiintyy satiirissa negatiivisessa mielessä jo 800-luvulla eKr., kun Semonides Amorgonilainen jakaa naiset luokkiin sen mukaan, mitä eläintä he muistuttavat (Hodgart 1969, 80). Sika on nähty negatiivisessa valossa erityisesti kristillisessä symboliikassa: eläin on likaisuuden, typeryyden, ahneuden, himon ja siveellisen epäpuhtauden symboli ja voi merkitä myös syntiin langennutta ihmistä, aistillisen maailman kiusauksia ja viitata jopa paholaiseen. (Biedermann 1993, 335–336; Muchembled 2003, 17; Ferber 1999, 154; Hutchinson 2005, 50.)

Metaforan, jossa Bettie rinnastetaan vaaleanpunaiseen emakkoon, voi kuitenkin tulkita myös toisella tavalla. Aikaisemmin sika on nimittäin yhdistetty monissa kulttuureissa hedelmällisyyteen ja hyvinvointiin. Syvyyspsykologi Ernst Aepplin tulkinta siasta onkin hätkähdyttävän lähellä kuvaa Bettiestä. Aepplin mukaan ”[s]ika on kuin äänekkään poikaslauman ympäröimä kaikkeuden *äiti*, onnellisen äidillisyyden vertauskuva”. (Biedermann 1993, 335–336.) Vaikka Bettie Teat voidaan siis tulkita karikatyyriksi himokkaasta naisesta, kuten laakson miehet hänet näkevät, voi hänet yhtä hyvin tulkita myös karikatyyriksi onnellisesta äidistä. Rinnat on yhdistetty symboleina usein äitimaahan, ravin-

⁴¹ Kiinalaisessa symboliikassa persikankukka on ollut muun muassa positiivinen nuoren tytön vertauskuva. Persikka saattoi saada myös negatiivisia konnotaatioita ja merkitä kevytmielisiä naisia. (Biedermann 1993, 275.) On tietysti kyseenalaista, onko vanhalla kiinalaisella symboliikalla mitään tekemistä modernin eteläafrikkalaisen kirjallisuuden kanssa, mutta Brink näyttää antavan persikalle samantapaisia merkityksiä Henta Peachin hahmossa.

toon ja hedelmällisyyteen (Hutchinson 2005, 50). Rinnat ja maito⁴², joita Bettien yhteydessä korostetaan, symboloivat siis paitsi seksuaalisuutta, myös hedelmällisyyttä: naisellista kykyä luoda elämää ja pitää sitä yllä. Kahtaalle viittaavien symboleiden avulla Bettie Teat paljastaakin sen, kuinka miehet ovat esineellistäneet naisen ruumiin oman himonsa kohteeksi, seksuaaliseksi ja siis syntiseksi objektiksi, vaikka nainen on ennen kaikkea elämää luova ja sitä ylläpitävä.

Myös nelirintainen Mooi-Janna toimii esimerkkinä tästä. Tyttönen yhdistyy Jumalatar Diana Ephesuslaiseen, jonka useat rinnat kuvaavat hedelmällisyyttä (Hutchinson 2005, 50). Laakson miehille ja Flipille Mooi-Jannan rinnat ovat kuitenkin vain himon kohde. Flipin irstas ja julmasti arvosteleva katse muuttaa kuvaavasti tämän hedelmällisyyttä symboloivan jumalattaren pelkäksi seksiobjektiksi: ”[T]he girl’s not exactly the Birth of Venus. I did my stint of Art History at varsity, don’t underestimate me, and Botticelli clearly had no hand in this one.” (DV, 27.)

5.2.3 Noitasapatti, pirunmerkki ja muita noituuksia

Virolainen (1994, 228) sanoo, että kristillisessä perinteessä muutenkin kytentyt naisviha leimahti huippuunsa uuden ajan alussa tapahtuneissa noitavainoissa. Muchembledin mukaan naispuolisen ja demonisen noidan arkkityyppi kehittyi vähitellen aina varhaiskeskiajalta uuden ajan alkuun, jolloin pelko noitia kohtaan nousi huippuunsa. Alun perin noitina ei pidetty ainoastaan naisia. Aikaa myöten noita muotoutui kuitenkin absoluuttisen pahan naispuoliseksi ruumiillistumaksi, jonka ajateltiin olevan liitossa paholaisen kanssa ja yrittävän johtaa kristittyjen sieluja pois Jumalan luota. Tässä arkkityypissä yhdistyivät seksuaalisuus, kuolema, naisen ruumis ja paholainen. (Muchembled 2003, 35–68.)

Noitavainojen taustalla oli Virolaisen mukaan ajatus siitä, että nainen edustaa luontoa ja siis syntistä ruumista maailmassa, jossa sielun todellinen päämäärä on yhteys tuonpuoleiseen Jumalaan. *Malleus Maleficarum* on pitkälti vastuussa siitä, että noituus alettiin liittää nimenomaan naiseuteen. Teoksen mukaan naiset ovat eläimellisen himokkaita ja juuri sukupuolinen himo tekee heistä noitia. Rakastelemalla noidat viettelevät myös miehiä joukkoonsa. (Virolainen 1994, 228–229; Kramer & Sprenger 1971, 41–48) Noituutta pidettiin kuitenkin vain äärimmäisenä esimerkkinä siitä, mitä tapahtui, mikäli

⁴² Maito korostuu symbolina erityisesti sen vuoksi, että Bettie’ä käsittelevän luvun nimi on ”Milk” (DV, 50).

miehet eivät kontrolloineet naisen perimmäistä luontoa, joka oli pahuudessaan, kontrolloimattomassa seksuaalisessa himokkuudessaan ja heikkoudessaan taipuvainen kääntymään paholaisen puoleen (Muchembled 2003, 95).

Yleisen uskomuksen mukaan punainen tukka katsottiin keskiajalla kantajansa moraalisena degeneroituneisuuden ja eläimellisten seksuaalisten halujen merkiksi. Punaisia hiuksia pidettiin vihreiden silmien ohella muun muassa demonisen noidan tunto-merkkeinä.⁴³ (ks.myös Cirlot 1971, 135.) Punatukkainen ja vihreäsilmäinen Henta Peach täyttää siis jo ulkomuotonsa puolesta himokkaan ja syntisen noidan tuntomerkit. Lisäksi Henta ja kylän muut nuoret tytöt kerääntyvät aina täysikuulla tanssimaan alastomina kylän ulkopuolella sijaitsevaan eukalyptusmetsään. Flip saa todistaa tämän pelottavan tapahtuman, kun hän näkee eräänä yönä aavemaista unta, joka siis kuitenkin osoittautuu myöhemmin eräänlaiseksi unen ja valveen rajatilaksi. Unessa hän nousee ylös ja suunnistaa vaistomaisesti sumun peittämään metsään. Siellä häntä kohtaa kamottava näky:

Voices, girls' voices, like some kind of chanting, punctuated by sharper, shriller cries, and a sound of moaning [...]. A throng of young naked girls dancing among the trees. Except that dancing is not the right word: they were simply rushing about wildly, blindly, to and fro among the trees and through the clearing, arms and legs flailing. It was like a flock of night birds flapping about, crashing into the shrubbery or flying headlong into one another. But there was nothing exuberant about it: in fact, there was a kind of mute panic in their frenzy which made it more unsettling than erotic. [...] This was no fucking kids' game, but more of a mass flagellation. Only then could I understand the flailing arms: the girls had an assortment of thongs and switches and canes and freshly plucked branches [...] with which they lambasted one another. [...] I could see dark weals and streaks of blood in their limbs. (DV, 61.)

Ajatus noitasapatista alkoi kehittyä jo varhaiskeskiajalta lähtien. Noitien ajateltiin koontuvan öiseen aikaan johonkin autioon paikkaan viettämään hurjia orgioita, joiden aikana he palvoivat saatanaa, harjoittivat sukupuoliyhdyntää paholaisen ja demonien kanssa ja tanssivat. (Muchembled 2003, 38–41; Robbins 1960, 414–424.) Vähitellen noitasapattiin alettiin liittää myös alastomuus, koska alastonta ruumista – erityisesti naisen ruumista – oli alettu pitää syntisenä ja saatanallisena. (Muchembled 2003, 46–51).

Myöhemmin Flip kuulee tarinan kuolleesta Talita Lightfootista, joka kerää Hentaa sulautuneena kylän aavetytöt tanssimaan täysikuulla. Flip miettiikin paljastavasti katsoessaan loittonevan Hentan selkää: ”I stood bewitched. I wanted her to come back, but to

⁴³ (http://en.wikipedia.org/wiki/Red_hair)

which name would she respond? Henta? Talita?” (DV, 333.) Verbi bewitch⁴⁴ viittaa mielenkiintoisesti naisen noitamaisiin ja maagisiin voimiin, kykyyn taikoa ja lumota mies, mitä Kramer ja Sprenger (1971, 48–54) pitävät eräänä noituuden muotona. de Beauvoir (1980, 128) sanoo:”[S]anasto, joka kuvailee naista lumoojattareksi, joka ihasuttaa ja taikoo miestä, kuvastaa myyteistä vanhinta ja maailmanlaajuisinta. Nainen on taikavoimille omistautunut.”

Myös Emma liitetään noidan arkkityyppiin: hänen vasemmassa rinnassaan on vuohen sorkanjäljen muotoinen luomi, paholaisen merkki. Noitavainoissa keskeisiksi todisteiksi syytetyn syyllisyydestä nousivat epäillyn ”hillitön seksuaalisuus”, jolla tarkoitettiin yhdyntää paholaisen tai demonien kanssa, sekä juuri paholaisen merkki, *stigmata diaboli*, jonka ajateltiin löytyvän jostakin kohtaa epäillyn ruumista. Paholaisen ajateltiin tekevän merkkinsä sorkallaan, useimmiten vasemmalle puolelle ja ruumiin ”häpeällisiin paikkoihin”. (Muchembled 2003, 63–64.) Laaksolaiset syyttävätkin avoimesti paholaisen merkillä merkittyä Emmaa noidaksi. Kohtauksesta syntyy pienimuotoinen rekonstruktio noitaoikeudenkäynnistä, kun Emmaa ja Flipiä vakoillut Prickhead kutsutaan vihastuneen joukon eteen todistamaan Emman olleen sukupuoliyhdyntänsä Flipin kanssa (DV, 335). Noidan merkinä pidettiin myös ylimääräisiä rintoja tai nännejä (Robbins 1960, 551–552). Näin myös nelirintainen Mooi-Janna yhdistyy noituuteen.

Aavemaiseen noitasapattiin yhdistetty täysikuu-symboli esiintyy myös laakson lihavan, vanhan parantajaeukon ja lapsenpäästäjän Tant Poppie Fullmoonin nimessä. Kuu on yleensä tulkittu feminiiniseksi, koska se on passiivisesti valoa vastaanottava taivaan-kappale, päinvastoin aktiivinen ja maskuliiniseksi mielletty aurinko. Lisäksi koska kuunkierrolla ja naisen fysiologialla on yhteys, on kuun ajateltu liittyvän olemuksellisella tavalla juuri naisten elämään ja hallitsevan sitä (Cirlot 1971, 214–216). Tämä näkykin Henta/Talitan ja kylän tyttöjen kerääntyessä tanssimaan juuri täysikuulla. Kuusymbolin kautta naiseus yhdistyy lisäksi yöhön. Koska Jumala on liitetty valoon, on valotonta päivää pidetty saatanan alueena (Muchembled 2003, 18). Ferber painottaa yön negatiivisia konnotaatioita sanoessaan, että yö on näkymättömien vaarojen, aaveiden, taikuuden, kuuhulluuden, kuoleman ja minkä tahansa sellaisen aikaa, mikä ei siedä päivänvaloa (Ferber 1999, 136). Täysikuu muodostuu kirjassa pelottavien, paholaismaisten

⁴⁴ bewitch = lumota, hurmata (Hurme & Pesonen 1973)

ja erityisesti miehille vaarallisten naisellisten voimien ja noituuden symboliksi⁴⁵.

Eräänä noitien lajina pidettiin juuri parantajaa, jonka ajateltiin parantavan kaikenlaisia vammoja ja sairauksia erilaisten loitsujen, yrttien, taikajuomien ja muiden noitavälineiden avulla (Robbins 1960, 398–399, 540–541, 545). Flip kutsuukin vanhan naisen talossa olevien parantajanvälineiden sekamelskaa varsinaiseksi yrttien ja taikajuomien noitasapatiksi paljastaen samalla vihamielisen ja pelokkaan asennoitumisensa tätä vaikutusvaltaista naista kohtaan:

What was quite out of place in that house was the assortment of containers that took up most of the voorhuis, all of them as far as I could make out filled with sticks and twigs and dried leaves and roots and ground powders, a veritable witches' sabbath of herbs and doepa⁴⁶. (DV, 40.)

Malleus Maleficarum kertoo lisäksi, ettei mikään muu ihmisryhmä tee niin suurta vahinkoa katoliselle uskolle kuin lapsenpäästäjät. Ollessaan noitia nämä kättilöt abortoivat lapsia tai tappavat heitä muilla tavoilla, syövät vastasyntyneitä ja uhraavat heitä paholaiselle. (Kramer & Sprenger 1971, 66.) Flip pääsee kuulonvaraisesti todistamaan – jälleen yön salamyhkäisinä tunteina, täysikuun pilkottaessa taivaalla – kuinka Tant Poppie Fullmoon abortoi äitinsä saattelaman nuoren tytön syntymättömän lapsen (DV, 59–60). Kun Flip myöhemmin syventyy vanhan naisen salaisten arkkujen sisältöihin tarkemmin, hän löytää jotakin hyvin pelottavaa, nimittäin kuivuneita ja mustiksi mädäntyneitä ihmisruumiin osia, joiden joukossa on muun muassa lapsen jalka ja napanuora:

[T]ied up separately in filthy rags or skin-bags a collection of shrivelled black objects which seemed like dried organs: hearts or kidneys, bladders, tendons; even a few small skulls with bits of smelly skin or flesh still attached to them [...]. What curled the hair on my scrotum, even after bracing myself with another dose of witblits⁴⁷, was the suspicion that not all those dried organs were of animal origin. A crumpled ear, something resembling a dried and shrunken child's foot, one badly decayed and blackened object like a span of rolled tobacco or dried sausage which my dirty mind took to be a mummified prick. Some of these objects were not even quite dried out yet. One, in particular, nearly made me puke: a long sinewy slither which still felt damp to the touch. I pulled back as if a motherfucking snake had bitten me, but my fingers were already stained with a dark and oozing substance. Something like an umbilical cord. (DV, 65.)

*Malleus Maleficarum*in mukaan noidat valmistivat lasten raajoista taikavoidetta (Kramer & Sprenger 1971, 100). Myös Flipin löytämä mustunut ja muumioitunut miehen

⁴⁵ Nimi Poppie ei puolestaan tarkoita mitään, mutta se voidaan liittää lausumistapansa vuoksi englannin kielen sanaan poppy, unikko. Unikko, josta saadaan oopiumia, on liitetty narkoottisten ominaisuuksiensa vuoksi uneen, tiedottomuuteen ja rauhalliseen kuolemaan. Myös voimakkaan verenpunaisen värinsä vuoksi se symboloi usein erityisesti nuoren miehen tai jumalan kuolemaa ja on siksi tulkittu myös huonoksi enteeksi. (Ferber 1999, 160–161.)

⁴⁶ doepa = medicine, usually with a connotation of a magic potion (DV, 370)

⁴⁷ witblits = home-distilled alcohol (DV, 372)

sukupuolielin ilmentää konkreettisuudessaan kuvaavasti sitä uhkaa, jota naissukupuoli edustaa miehisyydelle. Noidilla ajateltiin olevan ns. *vagina dentata* eli hampailla varustettu emätin, jonka avulla he pystyivät poistamaan miehen sukupuolielimen⁴⁸ (Biedermann 2003, 243).

Noitien ajateltiin pystyvän paitsi lumoamaan miehiä monin eri tavoin, myös tappamaan heidät (Kramer & Sprenger 1971, 99; Robbins 1960, 550). Tant Poppielta on kuollut kolme aviomiestä, mikä tulee esille, kun Flip ihmettelee naisen olohuoneessaan säilyttämää kolmea ruumisarkkua. Yhdyskunnassa on nimittäin tapana, että morsian saa sulhaselta häälahjaksi ruumisarkun, jossa vastavihitty pari viettää hääyönsä. Tant Poppie selittää Flipille: ”I was married three times. But these two are rather ordinary, like the men who gave them to me. I’m just keeping them for in case. The first one is by far the best.’ A naughty grin. ‘It also gave me far more pleasure than the others.’” (DV, 40.) Lukija sen enempää kuin Flipkään ei saa tietää, kuinka Tant Poppien aviomiehet ovat kuolleet. Flip näyttää kuitenkin vihjaavan, että tapahtumissa saattaa olla jotakin hämähäköistä lausueessaan raamatulliset, pahaa ennettä ja tuhoa merkitsevät sanat ”*mene mene tekel*”⁴⁹ (DV, 40) ja verratessaan Tant Poppien silmiä hämähäkin silmiin: hämähäkihän kutovat verkkojaan pyydystääkseen viattomia hyönteisiä, jotka ne sitten syövät⁵⁰.

Tall-Fransina, joka keittelee kattilassaan kotitekoista alkoholia witblitsiä, puolestaan omistaa 24 kissaa, jotka kiehnäevät jatkuvasti hänen ympärillään. Flip kertoo: ”I bent over and held out my hand to a large black tomcat with smooth pelt and green eyes that was rubbing itself voluptuously against my leg” (DV, 103). Myös tämä feminiiniseksi ja negatiiviseksi mielletty symboli on liitetty perinteisesti noitiin ja paholaiseen. Kissojen, erityisesti mustien kissojen, ajateltiin toimivan noitien apureina ja olevan huono enne. Kissa ja sitä kautta myös nainen on usein liitetty myös petollisuuteen, himokkuuteen ja

⁴⁸ Kramer ja Sprenger (1971, 58–60, 118–122) tosin kumoavat pitkällisten pohdiskelujen jälkeen väitteen siitä, että noidat voisivat oikeasti poistaa miehen sukupuolielimen ja sanovat, että esimerkkitaupokset osoittavat poistamisen olevan itse asiassa ainoastaan jonkinlaisen silmäkääntötempun. Jo aiheelle omistettu sivumäärä kertoo kuitenkin miesten ainoastaan hyvin konkreettisesta huolesta ja pelosta.

⁴⁹ Flipin Raamatusta lainaama teksti esiintyy tarinassa kuningas Belsassarin ryyppyjuhlista, joiden aikana kuningas näkee ilmassa leijuvan käden, joka kirjoittaa seinään hänen ja hänen valtakuntansa tuhon ennustavat sanat: ”’Mene’ merkitsee, että Jumala on laskenut sinun kuninkuutesi päivät ja tekee niistä lopun. ’Tekel’ merkitsee, että sinut on vaa’alla punnitu ja kevyeksi havaittu.” (Dan.5:26-27.) Tant Poppie näytetään siis Flipin silmissä naisena, jolla on valta punnita hänen arvonsa ja tuhot hänet, mikäli näkee sen parhaaksi.

⁵⁰ Suomentaja onkin kääntänyt hämähäkin mustaksi leskeksi. Tämän lajin naarashan tappaa ja syö uroksen parittelun jälkeen.

julmuuteen. (Muchembled 2003, 39; Biedermann 2003, 132.)

5.2.4 Succubus-demoneita

Naiseus ja naisen seksuaalisuus yhdistetään kuolemaan, pahuuteen, syntiin ja pelkoon kenties kaikkein voimakkaimmin kolmen Flipin luona öiseen aikaan vierailevan naispuolisen nightwalker-olennon kautta, jotka muistuttavat kristillisen demonologian succubus-demoneja. Succubus on naishahmoinen paholainen, joka on erikoistunut miesten viettelemiseen (Robbins 1960, 490). Succubuksen miespuolinen vastine incubus oli alun perin jo esikristillisellä ajalla tunnettu henki, joka saattoi ilmestyä henkilön uniin tai näkyihin antamaan opastusta ja ennustuksia. Kristinuskossa incubus muuttui kuitenkin saatanalliseksi hahmoksi; demoniksi, joka oli muuttunut miehen hahmoon vietelläkseen naisia kanssaan yhdyntään ja siittääkseen siten demonisia lapsia ja noitita. Myöhemmin kehittyi kuitenkin kanta, jota esimerkiksi kirkkoisä Tuomas Akvinolainen edustaa. Hänen mukaansa kaikki demonit ovat steriilejä. Siksipä demoni, jonka ajateltiin pystyvän muuttamaan sukupuoltaan tahdonvaraisesti, ilmestyi miehille unissa riettaana ja himokkaana naishahmona, succubuksena. Naishahmoinen succubus vietteli miehen ja imi häneltä elinvoiman ja sperman, jonka hän sitten istutti mieshahmoisena incubuksena naiseen, joka puolestaan synnytti demonin tai noidan. (Walker 1983, 431, 960.)

Malleus Maleficarumissa näihin naisdemoneihin yhdistetään riehakas ja täysin hillitsemätön seksuaalinen himokkuus (Kramer & Sprenger 1971, 23). Flipille kolmena perättäisenä yönä ilmestyvät naisvierailijat eivät puhu sanaakaan, vaan käyvät muitta mutkitta avuttoman Flipin kimppuun rakastellakseen hänen kanssaan:

In my sleep a woman came to me. She drew the kaross⁵¹ from me and set to work with the kind of clean, absolute lust a man only dreams about. By the time I became aware of her, I was already far gone. She was as naked as a prick. And she was bloody well everywhere, against me, on me, below me, beside me, all over me. (DV, 86.)

Akvinolaisen mukaan succubus saattoi ilmestyä miehelle ”märässä unessa” ja pystyi käyttämään hyväkseen myös näin saamaansa spermaa (Walker 1983, 431, 960). Flip luuleekin ensin näkevänsä unta, mutta naisten jälkeensä jättämät merkit saavat pian sekä lukijan että Flipin epäilemään muuta: ensimmäinen jättää jälkeensä sinisen nauhan (DV, 87) ja toinen unohtaa kiireessä mekkonsa (DV, 161).

Kun Flip rohkaistuu kysymään Tant Poppielta, keitä hänen luonaan vierailevat naiset

⁵¹ kaross = blanket or bed-cover made of animal skins (DV, 371)

voisivat olla, hän saa yllättävän vastauksen. Nainen sanoo, että kuvaukset kävisivät aikaa sitten kuolleisiin laaksolaisiin:

‘The hairy one could have been Magda. Her father is old Petrus Tatters. But there’s no telling, because her late mother was just the same. [...] As for the others, I’m not so sure. We’ve always had lots of harelips around here, so it’s hard to say. And Jos Joseph had a daughter with webbed feet, Truida Duck, but she died years ago.’ (DV, 182.)

Succubus-demonien, kuten muidenkin pahojen henkien, ajateltiin olevan ruumiittomia. Niinpä succubusten katsottiin pystyvän ottamaan valtaansa ihmisruumiin ja liikuttelemaan sitä. (Kramer & Sprenger 1971, 22.) Demoni saattoi myös herättää henkiin jo kuolleen ihmisen ja ottaa tämän hahmon vietelläkseen ihmisiä syntiin (Robbins 1960, 491, 461). Tant Poppie selittää Flipille: “[N]ightwalkers [...]. That’s what the old people called them. [...] They suck you empty leaving only a husk behind.” (DV, 183.)

Viettelevät ja pelottavat succubukset on perinteisesti kuvattu erittäin kauniina ja haluttavina olentoina (Muchembled 2003, 29; Robbins 1960, 490). Kuten olen jo edellä maininnut, Flipin kohtaamat naiset eivät kuitenkaan ole kauniita, vaan groteskilla tavalla epämuodostuneita ja rumia; räpyläjalkaisia ja ristihuulisia. Groteskille ominainen pelotavuus muuttuu kammottavaksi koomisuudeksi, kun ajattelee Truida Ankka nimistä, räpyläjalkaista riivaajatarta. Demoneiden ajateltiin viettelevän ihmisiä myös eläimenhahmoisina (Robbins 1960, 133, 463). Erityisesti viimeisen naisen kohdalla epämuodostuneisuus menee niin pitkälle, että olento muistuttaa enemmän eläintä kuin ihmistä: hän kulkee neljällä jalalla kuin paviaani ja hänellä on häntä ja karvapeite (DV, 160). Apinaa onkin pidetty paholaisen eläimenä, ja myös runsas ruumiin karvoitus on yhdistetty paholaiseen, jota on kuvattu muun muassa vuohenturkkisena olentona. (Muchembled 2003, 17–18). Flip huomauttaa kolmannen naisen myös haisevan voimakkaasti (DV, 160). Paha haju alettiin yhdistää 1500-luvulta eteenpäin enenevässä määrin syntiin ja helvettiin, se demonisoitiin. Nimenomaan naisten ajateltiin haisevan luonnostaan pahalle, kun taas miesruumiin ajateltiin erittävän hyvää tuoksua. Näin saatanalliseen hajuun yhdistettiin demonologiassa sukupuoli ja seksuaalisuus (Muchembled 2003, 99–100, 107).

Yötä pidettiin keskiajalla saatanan alueena, koska se oli vastakohta päivällä loistavalle jumalalliselle valolle. Siksi myös yöeläimet, erityisesti pöllö, liitettiin paholaiseen. (Muchembled 2003, 17–18.) Nightwalkereiden mukana kulkee aina pöllö ja paviaani, joiden avulla Brink luo kauhukirjamaista ilmapiiriä: ”A sound woke me up. Two

sounds: something like the hoot of a barn owl, something like the barking of a baboon.” (DV, 137.) Aavemaisten äänten lisäksi myös kummalliset varjot sekä autio öinen maisema lisäävät tilanteiden herättämää pelkoa: ”Strangely shaped shadows, like hairy baboons or owls with ruffled feathers, scattered across the walls and huddled in the corners” (DV, 87).

5.3 Flip Lochner ja André Brink – tarinankertojia ja patriarkaatin edustajia

5.3.1 Flip Lochner – afrikaanivalloittaja, historioitsija ja sovinisti

Kuten jo mainitsin, Flip Lochner ei ole laaksossa pelkästään ulkopuolinen tarkkailija ja satiristi, vaan ilmentää myös itse monella tavalla – välillä tietäen ja välillä tiedostamattaan – sitä patriarkaalista ideologiaa ja niitä patriarkaalisia arvoja, joita laakson valkoinen patriarkaatti edustaa. Onhan Flip itsekin valkoinen, keski-ikäinen afrikaanimies, siis Brinkin kritisoiman ihmisryhmän jäsen. Flip ei ole ensinnäkään kovin kaukana vihaamastaan Jurg Waterista, joka on *Devil's Valley*'ssä äärimmäinen esitys siitä, mikä maailmassa on vikana. Flipin kerrotaan hakanneen omaa poikaansa, aivan kuten Jurg hakkaa pikku Pietiä. Jurg käyttää lisäksi seksuaalisesti hyväkseen tytärtään Hentaa, ja ajatusten tasolla Flip tekee samaa: hän tuntee himoa Hentaa kohtaan, vaikka torjuukin tytösten seksuaaliset tarjoukset (DV, 75–76, 87). Kun Henta ja tämän ystävättäret tanssivat metsässä alastomina, näkee Flip Prickheadin tarkkailevan heitä salaa puiden välissä. Flip tuntee Prickheadia kohtaan suurta moraalista paheksuntaa, mutta totuus on, että Flip on itsekin puiden seassa tarkkailemassa tyttöjä ja vertautuu siten haukkumaansa Prickheadiin. (DV, 62.) Brink haastaa lukijan pohtimaan myös hyvän matkaa keski-ikäisen Flipin ja nuoren Emman (hänen tarkkaa ikäänsä ei kerrota lukijalle) rakkaussuhteen oikeutusta ja miettimään, missä menee oikean ja väärän, hyvän ja pahan välinen raja – Emmassako vai Hentassa vai vielä jossakin muualla?

Flip Lochnerin avulla Brink kritisoi myös patriarkaalisia ihanteita toteuttavaa tiedettä sekä, spesifimmin, historiatiedettä. Flip tulee laaksoon kirjoittaakseen sen historian. Historioitsijana hän edustaa kuitenkin yleisemminkin tieteellistä tietoa ja tieteen objektiivisuuden ja rationaalisuuden ihanteita. Johanna Materon mukaan feministinen tutkimus on pyrkinyt tuomaan esille objektiivisena ja sukupuolineutraalina pidetyn tieteellisen tiedon ideologisuuden. Feministiteoreetikot ovat kiinnittäneet huomiota toisaalta

siihen, että tieteilijät ovat olleet perinteisesti miehiä ja toisaalta siihen, että jo objektiivisen ja rationaalisen tieteen ihanteet sinänsä ovat sukupuolittuneita. Maailma on huomattu jaettavan hierarkkisesti vastakohtapareihin, joista alempiarvoisina pidetyt mielletään feminiinisiksi, kun taas arvostetummat mielletään maskuliinisiksi: subjekti on objektin, kulttuuri luonnon, mieli tai sielu ruumiin, aktiivinen passiivisen ja järki tunteen vastakohta jne. Näin on huomattu, että ruumiittoman ja tunteettoman, objektiivisen tiedontuottajan ihanne perustuu maskuliinisiksi mielletyille, patriarkaalisille arvoille. Tietävän subjektin sukupuolittuneisuuden purkaminen on osoittanut, että muka abstrakti, ylihistoriallinen ja universaali subjekti on loppujen lopuksi miespuolinen. (Matero 1996, 246–257.)

Feministit ovat kritisoineet myös niitä kielikuvia, joilla luontoa ja tiedettä kuvataan (Matero 1996, 247). Evelyn Fox Keller on analysoinut naisvihamielisen sukupuolisen diskurssin liittymistä länsimaiseen tieteeseen. Hän tutkii Francis Baconin – modernin tieteen isän – ajattelua. Juuri Bacon oli se, joka tunnisti ensimmäisenä tieteellisen tiedon ja vallan välisen yhtälön ja määrittä tieteiden päämääräksi luonnon hallinnan ja alistamisen. Baconin metaforassa ihminen – mies – on luonnon alistaja ja herra. Tämä herruus kohdistuu nimenomaan ”luontoäitiin”. Naispuoliseksi merkitty luonto on metaforassa ”morsian”, joka miespuolisen tieteilijän on kesytettävä, muokattava, valloitettava ja jopa orjuutettava väkivallan, raiskauksen ja viettelyn keinoin. Fox Kellerin mukaan Baconin käsitykset vastaavat tieteen henkeä yleisemminkin: Bacon kehitti kielen, josta tutkijoiden jälkipolvet jalostivat vielä johdonmukaisemman lainmukaista sukupuolista alistamista koskevan metaforan. Näin tieteen subjekti ei siis ole universaali, vaan miespuolinen, kun taas tutkittu kohde on alistettava objekti ja siten feminiininen. (Fox Keller 1988, 37–43.)

de Beauvoir sanookin, että maa yhdistetään yleisesti naiseen. Luonto näyttää äidiltä, koska se antaa elämän kuten äiti. ”Naisen kohtalona on olla alamainen, omistettu ja hyväksikäytetty niin kuin maa, jonka maaginen hedelmällisyys ruumiillistuu hänessä”, de Beauvoir (1980, 53) kirjoittaa. Naiseen yhdistyvät luonnon elämää antavat voimat, mutta myös luonnon kesyttömyys ja kaaos. Sekä luonto että nainen ovat pelottavia, ja ne pitää alistaa. Mies ajattelee de Beauvoirin mukaan vapautuvansa myös naisen vaikutuksesta sitä mukaa kun alkaa hallita luontoa. (de Beauvoir 1980, 48–54.)

Flip Lochner on paitsi journalisti, tieteilijä ja historioitsija, myös valkoinen mies. Flipin

avulla Brink näyttää tieteellisen tiedon muka abstraktin tietävän subjektin konkreettisenä ihmisenä eivätkä tämän tietävän subjektin sukupuoli ja väri ole suinkaan sattumaa. Tietoa luova subjekti ei siis ole koskaan abstrakti konstruktio, jolloin se voisi olla objektiivinen ja puolueeton, väritön ja sukupuolineutraali. Kun tieteilijä-Flip seisoo ensimmäistä kertaa vuoren rinteellä katselemassa alas Devil's Valley'iin, kuvailee hän näkyä seuraavalla tavalla, paljastaen rivon mielikuvituksensa:

As if the earth itself had turned and tossed in a pre-dawn slumber before it sort of sat up, all bleary-eyed. And down at the very bottom lay the deep slit of the valley, half-hidden behind dark thickets of natural forest. The kind of view that turns on a dirty mind. (DV, 7.)

Myöhemmin Flip vertaa näkemäänsä entisen vaimonsa sukupuolielimiin, joita hän kutsuu ”Sylvian omaksi pikku pirunlaaksoksi” (DV, 13). Tässä metaforassa maa muuttuu siis naiseksi ja Devil's Valley naisen sukupuolielimiksi ja kohduksi. Toisaalla Flip huomauttaakin, että laakson ja sen asukkaiden historia on tutkijoille yhä “neitseellistä aluetta” (DV, 11). Kun Flip siis katselee ensimmäistä kertaa laaksoa ylhäältä käsin, hän näkee edessään paitsi maan, myös valloitettavan naisen, tutkittavan ja alistettavan objektin:

I could imagine the sensation the first Lukas Lermiet must have felt looking down here, the kind of randiness that marks every first man: seeing the earth unfolding ahead, just waiting to be conquered. With my tape-recorder and my camera, here we go. (DV, 7.)

Kortteen (1988, 63) mukaan teknologian käyttö ja erityisesti luonnon alistaminen teknologian avulla edistyksen nimissä kuuluvat patriarkaalisen paradigman arvoihin. Nauhuri ja kamera symboloivat lisäksi tieteen objektiivista totuutta, jonka saavuttamisen unelmat särkyvät laitteiden rikkoutuessa heti Flipin saavuttua laaksoon (DV, 23). Materon (1996, 248) mukaan rationaalisuuden vaatimus on yksi tärkeimpiä patriarkaalisen tieteen objektiivisuuden ja sukupuolineutraaliuden takeita. Flip on kuitenkin kaikkea muuta kuin objektiivinen, rationaalinen ja puolueeton tarkkailija: hän päinvastoin sekaantuu tutkimuskohteidensa elämään, ei pysty yrityksistään huolimatta pitämään tunteitaan kurissa ja tekee kaiken vain pahemmaksi. Itse asiassa hän toimii eräänlaisena katalysaattorina, joka käynnistää laakson lopulliseen tuhoon johtavat tapahtumat tai ainakin nopeuttaa niitä. Hän on kuitenkin vahvasti sitä mieltä, etteivät laaksolaisten sotkut koske mitenkään häntä ja yrittää lähteä lopullisen tragedian tapahduttua lipettiin ajatellen joutuneensa laaksoon viattomana sivullisena ja syyttä suotta.

Toisaalta Brink näyttää metaforan avulla, että myös historiankirjoittaja on eräänlainen

valloittaja. Historioitsija valloittaa ja alistaa maailman kirjoittamalla historiaa, koska hän saa määrätä, mikä on objektiivinen totuus, totuus, joka jää elämään jälkipolville. Flipin ylimielinen asennoituminen laaksolaisiin paljastaakin historiankirjoittajan valta-aseman. Tieteen avulla hän pyrkii määrittelemään laaksolaiset omien mittapuidensa mukaan. Laaksolaiset kuitenkin vastustavat tätä ulkopuolista kontrollia ja suhtautuvat vähätellen Flipin hienoihin käsityksiin, kuten käy ilmi Flipin ja Hans Magicin keskustelusta: “‘Oom Hans, I came here...’ ‘...to write up our story. I know.’ ‘History.’ ‘One word is as good as another.’” (DV, 240.)

Koska historioitsijan kirjoittama totuus on ainoa totuus, joka jää elämään jälkipolville, historioitsija myös tavallaan luo maailman. Flip vertaakin itseään Raamatun luomiskertomuksen kirjoittajaan ja itse Jumalaan, siis ainoan jumalallisen totuuden hallussa pitäjään ja tuon totuuden luojaan, vaikka ironisoi toisaalta laaksolaisia, joiden liian suuret luulot itsestään tulevat esille muun muassa juuri raamatullisten vertausten kautta:

Twinkletoes van Tonder, I said under my breath, you’ve never stumbled across a fallow field like this one where no historian has yet set a fucking foot. Every word spoken in this place is a bloody new invention. This is how the writer of Genesis must have felt. *Let there be light.* So here goes. (DV, 46.)

Ei ole myöskään sattumaa, että Flip-historioitsija on valkoinen, keski-ikäinen afrikanimies. Myös näin Brink näyttää, että historiankirjoitus ja historiallinen totuus ovat vallassa olevan ihmisryhmän totuus ja heidän näkökulmastaan tuotettu.

Flipin puhe “neitseellisestä maasta” yhdistyy, paitsi tieteelliseen, misogyniseen diskurssiin, myös afrikaanien poliittiseen myyttiin “terra virginasta”: tyhjä, ”neitseellinen” Etelä-Afrikka oli luvattu maa, jonka Jumala oli tarkoittanut valkoisille uudisasukkaille (Thompson 1985, 178; Joseph-Vilain 2003). Flip on myös kuva Brinkin satirisoimasta ylimielisestä ja sovinnisesta afrikaanivalloittajasta. Buurit tulivat Etelä-Afrikkaan ulkopuolisina valloittajina ottamaan maan haltuunsa ja tuomaan sen länsimaisen tieteen ja sivistyksen piiriin, aivan kuten Flip Devil's Valley'iin. Ajan valkoiset eurooppalaiset puhuivat ”valkoisen miehen taakasta”, jonka mukaan heillä oli paitsi oikeutus, myös jopa velvollisuus levittää valkoisen miehen sivistystä ”mustien villien pariin”. Valkoisten paremmuutta mustiin nähden pyrittiin perustelemaan myös tieteellisesti, vetoamalla darwinistiseen kehitysoppiin: valkoisten ajateltiin olevan pidemmälle kehittyneitä, kun taas mustia pidettiin ns. puuttuvana linkkinä ihmisen ja eläimen välillä. Historiankirjoituksen lisäksi myös luonnontiede oli näin valkoisen miehen näkökulmasta tehtyä ja

kaikkea muuta kuin objektiivista. Myös Flip pyrkii levittämään laaksoon sivistystä ulottamalla sinne oman tieteesä ja selvittämällä laakson historian. Hän yrittää lisäksi muuttaa laaksolaisten käytännöt ja ajattelutavan sellaiseksi, mitä hän itse pitää oikeana. Flip ilmentää myös valkoisten pyrkimystä ”sivistää” alkuperäisasukkaita pakottamalla heidät omaksumaan valkoisten kulttuurin ja ajattelutavan jopa väkivalloin, aivan kuten Flip, joka hyökkää hiilihangon kanssa Jurg Waterin kimppuun (DV, 324–325). Flipin valloittajan asenne on siis sama kuin afrikaanivalloittajilla, kun he tunkeutuivat Etelä-Afrikkaan ja alkoivat raivata itselleen tilaa väkivalloin ja pitää itsestään selvyytenä sitä, että maa ja valta ja historia ja totuus olivat heidän.

Niinpä Flip on olennaisilta piirteiltään täsmälleen samanlainen kuin kritisoimansa ihmiset. Hän ei ole kuitenkaan varsinaisesti paha: hän on vain hölmö, riittämätön ja heikko, osa yhteiskunnan rakenteita halusi tai ei. Jurg Water, Lukas Death, Grandpa Lukas ja muut kirjan patriarkat eivät puolestaan näe itsessään mitään vikaa, vaan ajattelevat tekojensa olevan oikeutettuja ja jopa raamatunmukaisia: he ovat mielestään hyviä kristittyjä. Siksi heidän pahuutensa on vaarallista laatua.

5.3.2 Naiskuvan ironisuus ja André Brink osana patriarkaattia?

Sandra Chait (2000, 18–19) tulkitsee analysoidessaan erästä Brinkin toista teosta, *Cape of Storms. The First Life of Adamastor*, että kirjailija toistaa romaanissa tahattomasti rasisia periaatteita, vaikka pyrkii vastustamaan niitä. Useat *Devil's Valley*'n naiset yhdistetään erityisesti seksuaalisuutensa ja ruumiillisuutensa kautta syntiin ja pahuu-teen. Naiseus yhdistetään noituuteen, demonisuuteen, perisyntiin ja kyltymättömään seksuaaliseen himoon. Kirjan naiskuva näyttää toteuttavan juuri sitä patriarkaalista, misogynistä ja monin tavoin kristinuskoon kietoutunutta ideologiaa, jota se toisaalta vastustaa. Myös kauppias Isak Smous toistaa laakson ainoana juutalaisena ja karikatyyrinä ahneudesta stereotyyppistä kuvaa ahneesta juutalaisesta. Toistaako Brink siis tahattomasti vastustamansa patriarkaalisen ideologian stereotyyppistä kuvaa Toisista vai voisi-ko naiskuvan tulkita ironiseksi?

Boothin mukaan ironisen merkityksen rekonstruoinnin ensimmäisessä vaiheessa lukija joutuu hylkäämään tekstin kirjaimellisen merkityksen. Vihje tekstin ironisuudesta on ristiriita tietyn lukijan hyväksymän normin ja tekstin kirjaimellisen merkityksen välillä. Ei kuitenkaan riitä, että lukija on eri mieltä tekstin kanssa. (Booth 1974, 10–11, 53.) Lukijan täytyy pystyä uskomaan, että myös kirjailija hylkää sanotun merkityksen ja

hyväksyy lukijan hyväksymän normin: ”[W]e are alerted whenever we notice an unmistakable conflict between the beliefs expressed and the beliefs we hold *and suspect the author of holding*”, Booth (1974, 73) sanoo. Jos lukija uskoo, että kirjailija ajattelee tietyllä tavalla, ja törmää sitten tekstissä elementteihin, jotka ovat ristiriidassa näiden uskomusten luoman normin kanssa, voi lukija epäillä, että on kyse ironiasta. Lukija voi muodostaa uskomuksensa kirjailijan todellisista arvoista tai uskomuksista sekä tekstin perusteella että tekstin ulkopuolelta saamiensa vihjeiden perusteella. (Booth 1974, 52–53, 73.)

Booth ei teekään käytännössä selkeää eroa implisiittisen tekijän ja konkreettisen kirjailijan välillä. Erityisesti satiirin lukija joutuu vetoamaan usein siihen, mitä uskoo todellisen kirjailijan ajattelevan. Mikäli tekstissä näytetään siis sanovan jotakin ja lukija tietää, että kirjailija on päinvastaista mieltä, tulkitsee hän tekstin tai lausuman ironiseksi. (Booth 1974, 120.) Tällaisia tekstin ulkopuolisia vihjeitä voivat olla kirjailijaa ja hänen elämäänsä koskevat faktat, hänen aikaisempi tuotantonsa ja muuten ilmaisemiansa mielipiteet. Merkityksen rakentaminen tapahtuu siis aina kontekstissa. (Booth 1974, 80, 91.) Muecke sanookin:

If a contrast of an appearance and reality is a basic feature of irony, an awareness of contrast is a necessary condition of the recognition of irony. In Verbal Irony the contrast may be a contrast of text and context; the written statement 'I'm very fond of George' can be ironical only if contradicted by the context of facts and can be recognized as ironical only by those who know the facts. Or the contrast may be within the text [...]. Perhaps most frequently the text is contradicted by the context but is also self-contradictory or at least contains some exaggeration, innuendo, ambiguity, or other stylistic warning signal [...]. (Muecke 1978, 54–55.)

Booth huomauttaa, että eräs selitys teoksessa esiintyvälle inkongruenssille on luonnollisesti se, että kirjailija on ollut tarpeeksi ymmärtämätön, huolimaton tai typerä laittaakseen tekstiin elementtejä, joita ei voi sellaisinaan hyväksyä, jotka ovat ristiriidassa kirjan muiden elementtien tai kirjailijan uskomusten kanssa ja joita lukija ei voi siis sellaisinaan hyväksyä. ”If the author did not intend irony, it would be odd, or outlandish, or inept, or stupid of him to do things in this way”, Booth (1974, 52–53) kiteyttää. Tähän tulokseen täytyy kuitenkin päätyä ainoastaan silloin, kun mikään muu ratkaisu ei tule kyseeseen. (Booth 1974, 11.)

Muecke (1978, 55) siis sanoo, että eräs tyyllillinen vihje tekstin ironisuudesta on liioittelu. Lukijaa houkutellaan tulkitsemaan *Devil's Valley*n naiskuva ironiseksi käyttämällä niin räikeästi naisvihamielisiä stereotyyppisiä, että lukijan on miltei pakko huomata risti-

riita sen ja tekstin luoman normin välillä ja ryhtyä pohtimaan, mistä mahtaa olla kyse.

Olen jo aikaisemmin erottanut kirjassa kaksi tasoa: sen, miten Flip kertojana näkee maailman, ja sen, millainen se kirjan (jo tietysti itsessään fiktiivisessä) todellisuudessa on. Tässä tulemme jälleen vertausten ja metaforien alueelle. Kun Flip näkee laakson seksuaalistettuna äiti-maana, joka täytyy valloittaa, tai kuvaa Bettie Teatia sikana, on kyse kertojan sovinnistisuudesta. Niinpä kertojan misogyninen arvomaailma on niin räikeässä ristiriidassa kirjan sisäistekijän feministisen arvomaailman kanssa, että lukijan on ryhdyttävä pohtimaan, kuinka luotettava kertoja oikeastaan on. Sisäistekijä suhtautuu siis ironisesti kertojaan: antaa ymmärtää hänen selkensä takana, että hänen arvomaailmansa on tuomittava ja että hänen mielipiteisiinsä tulisi suhtautua varauksella.

On kuitenkin tärkeää huomata, etteivät kaikki romaanin naisvihamielisiksi tulkittavat piirteet ole ainoastaan Flipin päässä ja hänen tavassaan hahmottaa ja kuvata maailma. Esimerkiksi groteskit succubus-demonit, kuolleet naiset, jotka haluavat riistää Flipin miehisen energian rakastelemalla hänen kanssaan, ovat äärimmäisen vihamielinen kuva naisista huolimatta siitä, kuinka Flip kuvaa heitä. Myös sisäistekijän arvomaailma näyttää siis olevan ristiriidassa sisäistekijän tekstiin luoman normin kanssa. Jo teksti itsessään luo siis kattavan normin – patriarkaalista ideologiaa vastustavan arvomaailman – johon verrattuna naiskuvan voi tulkita ironiseksi. Tätä tulkintaa vahvistaa entisestään se, että Brink on toisaalla ilmaissut kiinnostuksensa naisten asemaan alistettuna ja marginalisoituna ihmisryhmänä (Joseph-Vilain 2003, 23, 25).

Toteuttaessaan tieteen tahtoen patriarkaalisen ideologian arvoja samalla, kun vastustaa niitä, sisäistekijä tai kirjailija pyrkii kiinnittämään lukijan huomion omaan rooliinsa tarinankertojana ja osana patriarkaalisia rakenteita. Tekijä tai sisäistekijä nauraa ironisesti siis kertojan ja henkilöhahmojensa lisäksi myös itselleen ja houkuttelee lukijaa kyseenalaistamaan myös omat sanomisensa. Samalla Brink tekee näkyviksi patriarkaalisen ideologian ajatusmallit ja rakenteet, joita pidetään niin luonnollisina, että ne jäävät helposti huomaamatta, mikäli niitä ei liioitella. Romaanin naiskuvassa on kyse Feinbergin (1972, 112) kuvaamasta *reductio ad absurdum* -tekniikasta: Brink teeskentelee hyväksyvänsä sovinnistisen naiskuvan ja liioittelee sitä niin, että lukijan on kiinnitettävä siihen huomiota ja hylättävä se. Naiskuvan ironisuudesta puuttuu kuitenkin varsinainen koomisuus, joka on Muecken mukaan puhtaan verbaalisen ironian olennainen elementti. Siksi on puhuttava, Muecken termin, puolittaisesta tai kvasi-ironiasta. (Muecke 1978,

35–37, 25.)

Fletcher sanoo, että itsensä tiedostava, post-moderni metafiktio kommentoi usein myös omaa luotettavaa tai epäluotettavaa rooliaan todellisuuden representaationa (Fletcher 1987, 14). Brink tiedostaa kertojansa kautta myös oman asemansa kertojana ja satiristina: onhan hän, kuten lukija hyvin tietää, itsekin valkoinen, keski-ikäinen afrikaanimies ja siis olennaisilta ominaisuuksiltaan samanlainen kuin Flip Lochner ja muut kritisoidmansa ja ironisoimansa Devil's Valley'n pahat patriarkat. André Brink on siis kirjassaan myös itseironinen. Kiinnittäessään lukijan huomion kertojahahmonsa kertomiseen, kirjailija kiinnittää lukijan huomion myös omaan rooliinsa tarinankertojana ja kirjailijana, jolla on valta esittää maailma tietynlaisena, tietystä näkökulmasta, ja siis vaikuttaa siihen, kuinka ihmiset sen näkevät. *Devil's Valley* on loppujen lopuksi André Brinkin kertomus Flip Lochnerin kertomuksesta, jossa Devil's Valley -laakson asukkaat kertovat kertomuksia. Näin Brink haastaa siis lukijan suhtautumaan kriittisesti myös kirjailijan rooliin tarinansa hallitsijana, tarinan, joka on esitetty valkoisen miehen näkökulmasta ja joka on vain yksi versio todellisuudesta. Toisaalta Brink esittää myös kysymyksen siitä, pystyykö länsimaisen, patriarkaalisen kulttuurin kasvatti koskaan pääsemään irti patriarkaalisisista arvoista ja ajattelumalleista vai toteuttaako hän, André Brink, niitä aina tahottomaan kuten Flip Lochnerkin.

6 Dystooppinen satiiri: sekundaarimaailma groteskina helvetinä

6.1 Vieraannutettu maailma

Käsittelin luvussa neljä groteskia, epämuodostunutta ruumista ja groteskia eläinkuvastoa ja muodonmuutoksia satiirisen alentavasta näkökulmasta. Tiettyihin ilmiöihin ja henkilöhahmoihin liittyy kuitenkin fantastisuutta, joka tekee groteskista tietyllä tavalla kammottavaa. Näitä ilmiöitä ja henkilöhahmoja voikin tarkastella myös Kayserin kammottavan groteskin näkökulmasta vieraannuttavina elementteinä. Kuten olen jo maininnut, Kayserin määritelmän mukaan groteski on vieraannutettu maailma. Vieraannuttamisella hän tarkoittaa sitä, että jokin tuttu ja luonnollinen muuttuu yhtäkkiä oudoksi ja uhkaavaksi. Kayser painottaa, että esimerkiksi sadun maailma ei voi olla groteski, koska lukija odottaa kohtaavansa outoja asioita ja olentoja eikä siksi ylläty, kun niitä esiintyy. Groteski on siis meidän jokapäiväinen maailmamme, joka on yhtäkkiä muuttunut absurdiksi, epäluotettavaksi ja pelottavaksi, koska normaalilogiikan ja fyysisen maailman

totunnaiset säännöt eivät enää päde. Vieraannuttamiskeinoista Kayser mainitsee muun muassa persoonallisuuden ja identiteetin hajoamisen, hirviömäiset olennot sekä sellaisen asioiden tai alueiden sulautumisen, joiden tiedämme olevan normaalisti erillisiä. (Kayser 1981, 184–185.)

Devil's Valley -laakso on avoin sekundaarimaailma, joka muodostuu keskeisen asemansa, erikoisen luonteensa ja sisältämänsä, primaarimaailmasta erillisen yhteisön vuoksi patriarkaalisen ideologian symboliksi. Laakso on eräänlainen fantasiamaailma, jossa totunnaisen normaalilogiikan säännöt ovat lakanneet pätemästä. Tämä maailma on täynnä groteskisti vääristyneitä, rumia, rähjäisiä ja vaivaisia henkilöitä, joista jotkut ovat jopa suoranaisesti demonisia olentoja, siis eräänlaisia hirviöitä. Erityisen pelottavia, vaikka myös groteskille ominaisella tavalla kammottavan koomisia, ovat epämuodostuneet succubus-demonit, pukinjalkojensa ja punakkuutensa vuoksi paholaista muistuttava Lukas Devil ja kumpurajalallaan ketterästi laaksossa yöllä hiiviskelevä puolittain pöllöksi muuttunut Ben Owl, jonka pään sisällä puhuvat äänet kuuluvat kauas pään ulkopuolellekin. Nämä epämuodostumiensa vuoksi puolittain eläimiksi muuttuneet henkilöitä ovat eräs esimerkki erillisinä pitämiemme alueiden – eläimen ja ihmisen – sulautumisesta tai sekoittumisesta. Laaksossa sekoittuvat lisäksi elämä ja kuolema sekä uni ja valve, mikä hämmentää ja kauhistuttaa Flipiä jatkuvasti. Identiteetin menettämisestä toimivat puolestaan esimerkkeinä Henta Peach ja kylän muut tytöt, jotka kerääntyvät täysikuulla tanssimaan eukalyptusmetsään kuolleen Talita Lightfootin ja muiden laakson aavetyttöjen valtaanottamina. Myös Emma sekoittuu pelottavalla tavalla kuolleeseen Mooi-Jannaan. Erityisesti unen ja valven tai unen ja todellisuuden sekoittuminen, samoin kuin identiteetin hajoaminen kuolleiden sielujen tunkeutuessa eläviin tuovat romaaniin selvästi kauhukirjamaisia sävyjä ja toimivat samalla vieraannuttavina elementteinä.

Amaryll Beatrice Chanadyn käsitys fantastisesta (fantastic) on yhteensopiva Nikolajevan kahden maailman rakenteen kanssa. Nikolajeva sanoo, että fantasialle on ominaista yliluonnollisten ilmiöiden tai olentojen läsnäolo muuten realistisessa maailmassa. Siksi fantasiaan kuuluu hänen mukaansa aina selittämättömyyden ja ihmettelyn elementtejä. (Nikolajeva 1988, 12–13.) Chanadyn mukaan myös fantastisessa kirjallisuudessa esiintyy aina kaksi keskenään ristiriitaista todellisuudentasoa tai logiikkaa. Toinen on lukijan jokapäiväinen todellisuudentaso, jota määrittävät totunnainen logiikka ja sen konventiot. Toinen puolestaan on sen kanssa ristiriidassa oleva, yliluonnollinen todellisuudenta-

so, jossa totunnainen logiikka ei pelaa. Totunnainen, normaalilogiikan taso esitetään tekstissä luonnollisena. Chanady (1985, 10) kirjoittaa: ”[It] must be presupposed by the text, asserted by the narrator, and accepted by the implied reader [...]” Siitä poikkeava, ylikuonnollinen taso puolestaan esitetään ongelmallisena, koska se on ristiriidassa jo hyväksymämme logiikan kanssa. Tekstiin rakentuu siis kaksi koodia – luonnollinen ja ylikuonnollinen – jotka ovat tekstin omien kriteereiden mukaan toisensa poissulkevia. (Chanady 1985, 2–10.)

Tzvetan Todorovin mukaan fantastisessa on keskeistä sen lukijassa herättämä epäily. Epäily syntyy, kun lukija kohtaa teoksessa jotakin, mitä ei voi selittää tunnetun maailman lainmukaisuuksien nojalla. Fantastinen tapahtuukin sillä epävarmuuden hetkellä, jonka aikana lukija epäröi, onko teoksessa olevan ylikuonnolliselta vaikuttavan ilmiön kohdalla kysymys harha-aistimuksesta vai hänelle tuntemattomista todellisuutta hallitsevista laeista. (Malherbe 2004, 233.) Chanadyn mukaan fantastisen piiriin tulee kuitenkin laskea myös tarinat, joissa lukija tai/ja päähenkilö joutuu hyväksymään ristiriidan ja siis irrationaalisen maailmankuvan. Sen sijaan, että lukija epäröisi, kumpaa tulkinnallista koodia käyttäisi – tulkitsisiko tekstin ainoastaan luonnolliseksi vai ainoastaan ylikuonnolliseksi – on hänen hyväksyttävä se, että teksti on tulkittava kahdella keskenään ristiriitaisella tavalla: molemmat tasot ovat totta yhtä aikaa, vaikka ne sulkevat samalla toisensa pois. ”[T]he fantastic creates a world which cannot be explained by any coherent code”, Chanady (1985, 12) sanoo. (Chanady 1985, 12.)

Devil's Valley'n fantasiaelementit perustuvat pitkälti epävarmuuden, pelon, selittämättömyyden ja absurdiuden tunteille. Laakson ulkopuolisessa primaarimaailmassa on vallalla normaalilogiikka. Niinpä kun primaarimaailman asukkaana normaalilogiikkaan tottunut Flip kohtaa laakson sekundaarimaailmassa tämän kanssa ristiriidassa olevia selittämättömiä ja ylikuonnollisia tapahtumia, hän ei tiedä, kuinka hänen tulisi suhtautua niihin. Erityisesti unen ja todellisuuden sekoittuminen saa Flipin hämmentymään niin, ettei hän enää tiedä, mitä hänen pitäisi uskoa ja mitä ei. Hän alkaakin epäillä myös omia aistejaan, kun hänelle väitetään useaan eri otteeseen, ettei jotakin hänen kokemaansa tai näkemäänsä asiaa ole koskaan tapahtunut. ”She gave no sign of remembering what had happened between us before...”, Flip kertoo Hentasta ja jatkaa ”What struck me, almost like a physical blow, was that she had really not remembered. Yesterday, quite simply, had never happened.” (DV, 222.) Kuoleman ja elämän, unen ja toden sekä erilaisten, enemmän tai vähemmän pelottavien, fantastisten olentojen lisäksi Flipiä hämmentää

myös totuuden ja valheiden sekä tarinoiden ja historian sekoittuminen, jonka Joseph-Vilain laskee maagisen realismin piiriin. Flip kuulee laaksossa niin paljon myyttejä, valheita ja tarinoita, ettei hän lopulta enää tiedä, voiko uskoa mitään tai ketään. (Joseph-Vilain 2003, 19–21.) Totuuden ja valheiden sekoittumisessa ei ole mitään yliluonnollista, mutta myös se lisää osaltaan epävarmuuden ja absurdiuden tunnetta.

Toisaalta Flipin on kuitenkin pakko luottaa aisteihinsa, muistiinsa ja erilaisiin konkreettisiin todisteisiin, kuten eukalyptuksenoksaan, joka löytyy hänen sänkynsä vierestä hänen käytyään ”unessaan” eukalyptusmetsässä (DV, 62). ”This was where I first saw her... Like a painter I recall the particulars of her body, as real and sure as these rocks. And yet she left no wet footprints, not a trace. She was there and wasn’t there. I still cannot explain it,” hän kertoo pohtiessaan lammessa kylpenyttä Mooi-Jannaa/Emmaa paljastaen kauniiksi muuttuneessa kerronnassaan samalla luonteensa herkemmän ja runollisemman puolen, jonka hän on kätkenyt kyynisen pilkan taakse (DV, 348). Istuskellessaan jälkeinpäin kivellä kertaamassa laaksossa kokemiaan tapahtumia, Flip ei lopultakaan tiedä, kuinka hänen tulisi suhtautua matkaansa ja siellä kokemiinsa tapahtumiin: ”And yet I was there, I saw it, I crumbled a piece of bone to dust between my fingers. Does that mean anything? Or am I beginning to grow into my own story like a toenail?” (DV, 353.) Niinpä Flipin ja hänen mukanaan myös lukijan on hyväksyttävä kaksi toisilleen vastakkaista, keskenään ristiriitaista koodia tai todellisuudentasoa. Fantasiaelementtien hyväksyminen ei kuitenkaan siis tarkoita sitä, etteivätkö nämä selittämättömät tapahtumat aiheuttaisi hämmennystä, epävarmuutta ja absurdiuden tunnetta. Malherbe sanoo, että fantastinen herättää aina lisäksi pelkoa: ”Uhka on aina olemassa. Sankari ei hallitse omaa ympäristöään eikä omaa elämäänsä.” (Malherbe 2004, 243.) Pelko syntyy Malherben mukaan juuri siitä epävarmuudesta, joka syntyy, kun tieteelliset lait ja omien aistien todistukset kyseenalaistetaan. (Malherbe 2004, 243.)

Devil’s Valley -laakso on siis vieraannutettu – yhtäkkiä vieraaksi, omituiseksi, pelottavaksi, absurdiksi ja epävarmaksi muuttunut – maailma. Tämä sekundaarimaailma edustaa juuri sellaista pelottavaa ja absurdia unimaailmaa (oneiric world), joka on Kayserin (1981, 187) mukaan tyyppinen fantastiselle groteskille. Vaikka Kayser (1981, 187) siis erottaa toisistaan fantastisen ja satiirisen groteskin, näyttävät nämä kaksi tyyppiä kuitenkin kietoutuvan toisiinsa *Devil’s Valley* -romaanissa. Absurdiksi ja pelottavan groteskiksi muuttunut maailma symboloi patriarkaalista ideologiaa, pahuutta ja syntiä, siis kaikkea sitä, mitä kirjailija pelkää, inhoaa ja vastustaa. Juuri sen vuoksi laakso on muut-

tunut järjettömäksi ja vieraaksi; maailmaksi, joka on niin paha, että se on irrationaalinen kaikilla mahdollisilla tavoilla. Yhtä paljon kuin moraalin säännöt, Devil's Valley'ssä kumoutuvat ja vääristyvät myös luonnonlait ja logiikan säännöt. Groteskilla ja absurdilla on siis kirjassa hyvin spesifi tarkoitus ja jopa symbolinen rooli.

Jenningsin mukaan satiiri muuttuu synkäksi, kun satiirin groteskiksi muuttunut kohde ei ole enää yksittäinen asia tai henkilö, vaan koko maailma tai elämä. Tällöin satiristi menettää ylemmän asemansa ja joutuu itsekin inhoamiensa asioiden joukkoon: "[H]is invective against particular evils of his day changes to resentment and dissatisfaction with regard to existence itself" (Jennings 1963, 25). Tällaiselle satiirille on tyypillistä pettymys ja pessimismi, koska demoninen elementti tunnustetaan olennaiseksi osaksi elämää. Kahden maailman rakenne on kuitenkin tältäkin kannalta keskeisessä asemassa. Vaikka koko maailma näyttää muuttuneen groteskisti vääristyneeksi satiirin kohteeksi, on tämä maailma, Devil's Valley -laakso, kuitenkin vain primaarimaailmasta erillinen sekundaarimaailma. Lukija joutuu vertaamaan laakson allegorisuuden vuoksi tätä groteskiksi muuttunutta maailmaa laakson ulkopuoliseen primaarimaailmaan ja omaan reaali maailmaansa ja näkemään yhteneväisyydet, mutta teknisesti ottaen groteskiksi muuttuu vain laakson muodostama sekundaarimaailma. Näin Brink välttää toivottoman pessimismin ja jättää myös toivolle jotakin sijaa.

6.2 Maanalainen helvetti

Aylingin mukaan Brink on kokeillut *Devil's Valley* -romaanissa itselleen uutta kirjallisuuden lajia, dystooppista satiiria. Hän sanoo, että suvaitsematon, rasistinen, misogyninen, ahdasmielisen teokraattinen ja patriarkaalinen yhdyskunta näyttää olevan helvetin maan päällä. Tämä korostuu erityisesti lopussa, kun laakso kohtaa maailmanlopun katastrofeja. Helvetti onkin kirjan lopussa Aylingin mukaan yhtä paljon fyysinen kuin moraalinen. Tämä maailma on pelon ja väkivallan maailma, ja sen asukkaat pelkäävät tulevaisuutta ja kaikenlaista muutosta. He pelkäävät sekä maailmaa vuorten toisella puolella että kaunaa ja vihaa, joka kasvaa heidän laaksoon rakentamassaan maailmassa. (Ayling 2000, 68–69.)

Utopian ja anti-utopian eli dystopian käyttäminen kuuluu Hodgartin (1969, 13) mukaan satiiriseen fantasiakerrontaan. Raoul Palmgren sanoo, että modernille ajalle on tyypillis-

tä juuri pessimististen anti-utopioiden⁵² käyttö. Anti-utopia, toisin kuin utopia, kuvaa olotilaa, jonka toteutumista pelätään. Sen avulla halutaan siis sanoa viime kädessä aina jotakin tulevaisuudesta, varoittaa kehitysvaarasta, vaikka se arvostelee usein myös olevia oloja. Dystopian painopiste on siis yhteiskunnallisissa asioissa, ja se liittyy usein juuri yhteiskuntaa arvostelevaan satiiriin. Pessimistinen utopia esiintyy usein myös heijastettuna kuviteltuun yhteiskuntaan, joka sijoittuu omaan aikaan, mutta johonkin kaukaiseen paikkaan. (Palmgren 1963, 3–5, 58.)

Flipin mielestä naisen sukupuolielimiä ja kohtua muistuttava laakso vaikuttaa paratiisilta, kun hän katselee sitä ylhäältä käsin, ennen laskeutumistaan alas. Grandpa Lukas kertoo hänelle, että siellä asuva yhteisö on aina ajatellut Eevan ja Aatamin asuneen laaksossa ennen karkotusta tästä maanpäällisestä paratiisista (DV, 4), josta löytyy myös Hyvän- ja Pahantiedon puu, tosin kuvaavasti salaman halkaisemana ja kuolleena (DV, 178). Pian Flip kuitenkin huomaa, että tämä kuoleman laakso muistuttaa enemmän helvettiä kuin paratiisia. Sen lisäksi, että kuolleet elävät siellä sulassa sovussa elävien kanssa, on laaksossa erinäisiä paholaismaisia olentoja: noitia, demoneita, groteskisti vääristyneitä syntisiä, joihin liittyvä symboliikkaa viittaa pahuuteen ja paholaiseen sekä itse paholaista muistuttava, pukinsorkkainen ja punakka Lukas Devil. Näiden syntisten henkilöahmojen lisäksi Brink yhdistää laakson muodostaman maailman erilaisiin käsityksiin kristillisestä helvetistä ja antiikin Haadeesta eli kuolleiden valtakunnasta.

Vergiliuksen *Aeneis*-teoksen Haadesta kuvailevan kirjan mukaan ”manalan” syvyyteen johtavan luolan suuaukolta purkautuu niin myrkyllinen höyry, että sen läpi lentävät linnut putoavat maahan. Siksi kreikkalaiset kutsuivat paikkaa nimellä Aornos, linnuton. (Vergilius 1999, 136.) Kun Flip laskeutuu laaksoon, hän ihmettelee sen outoa hiljaisuutta ja selittää: ”And it was only much later, at least a week, before I realised what it was: in this godforsaken valley there were no birds [...]. But by that time it was like already too late.” (DV, 21–22.) Laakson linnuttomuus siis viittaa käsitykseen linnuttomasta manalasta. Vertauskuvallisessa mielessä lintuja kuitenkin on. Ben Owl on muuttunut puollittain pöllöksi, Brother Holyn pitkät, hontelot ja polvista taaksepäin kääntyvät jalat saavat miehen näyttämään sihteerilinnulta ja haikaralta (DV, 49, 164). Henta Peach ja kylän muut tytöt pyrähtelevät esiin ja piiloon kuin parvi kutojalintuja, lepinkäisiä tai peippoja kaakattaen kuin kanat ja hanhet (DV, 32, 58, 231, 311). Ouma Liesbet Prune puo-

⁵² Palmgren ei käytä termiä dystopia tai anti-utopia, vaan puhuu ainoastaan pessimistisistä tai pelon utopioista. Käytän kuitenkin selvyuden vuoksi dystopia ja anti-utopia termejä.

lestaan istuu talonsa katolla kuin tuulentuivertama mustahaikara tai pikkuruinen varpu-
nen (DV, 49, 105). Ihmisen sielua on usein kuvattu linnun hahmossa, ja muun muassa
Homeros kuvasi Haadeessa olevia kuolleita lintujen kaltaisiksi (Ferber 1999, 26). Vaik-
ka lintuihin on yleensä asennoiduttu myyteissä ja vertauskuvina myönteisesti, voi lintu
kuitenkin symboloida myös pahaa sielua. Erityisesti lintuparvet ovat olleet symboleina
negatiivisia. (Cirlot 1971, 27.)

Matkateeman ympärille rakentuvat satiirit alkavat Feinbergin mukaan (1972, 229) jos-
kus parodioimalla tiettyä kuuluisaa matkakirjaa. Brink parodioi kirjassaan Danten *Divi-
na Comedian Helveti*-osaa, joka kuvaa Danten matkaa maanalaiseen helvettiin op-
paanaan Vergilius, eräs antiikin arvostetuimmista runoilijoista, ja parodiset viittaukset
Helvettiin painottuvat juuri kirjan alkumetreille. Satiirin kohde ei kuitenkaan ole Dante
ja hänen teoksensa, vaan Devil's Valley ja sen asukkaat. Danteen ja hänen työhönsä
Brink näyttää päinvastoin suhtautuvan kunnioituksella, vaikka kriittinen ero lähdeteks-
tiin onkin nähtävissä. Danten parodioinnilla on kirjassa kaksinainen rooli. Ensinnäkin
satiirin kohteiden naurettavuus korostuu, kun heidät ja heidän edustamansa maailma
rinnastetaan ylevätyylisen eepoksen henkilöihin ja maailmaan. Toiseksi romaanin viit-
taukset *Helvettiin* tekevät koko Devil's Valley -laaksosta maanpäällisen – tai oikeammin
maanalaisen – helvetin, jonne laakson pahuutta edustavat asukkaat on syösty kärsimään
ikuista rangaistustaan.

Jo esikristillisen Haadeen ajateltiin olevan valtavan onkalon maan alla. Kuoleman hen-
gettäret kantoivat vainajat sinne sielujen saattajan opastuksella. Kuolleet johdatettiin
Styx-joen rannalle, jonka yli lautturi Kharon vei heidät maksusta. (Kuula 2006, 26.)
Myös Devil's Valley'ä halkoo kuivunut joki (esim. DV, 178), ja Lukas Death asettaakin
kuolleen lapsen silmien päälle kolikot (DV, 56). *Helvetissä* Dante yhdistää käsityksen
maanalaisesta Haadeesta käsitykseen kristinuskon helvetistä syntisten rangaistuspaikka-
na.

Kuulan mukaan Dante kertoo helvetin kuilun syntyneen siten, että langetessaan saatana
putosi taivaan sfäärien läpi maapallolle kuin meteoriitti ja porautui sen ytimeen saakka.
Maamassat pakenivat saatanaa sitä enemmän mitä lähempänä maanpintaa ja taivaalla
olevaa Jumalaa ne olivat. Näin syntyi kartionmuotoinen kuilu, jonka pohjalle itse saata-
na jäi. (Kuula 2006, 178–179.) Laaksolaisilla on legendasta oma kehitelmänsä, joka
muistuttaa Danten versiota, mutta jonka eepinen ylevyys on muuttunut koomisuudeksi.

Tarinan mukaan Jumala ja saatana taistelivat aikojen alussa vallasta, kunnes saatana huomasi jäävänsä häviölle:

In the beginning of the world there was a great battle between the hosts of God and the legions of hell. Not surprisingly, God got the upper hand [...]. It was just batwings and arrowtails and split hooves wherever you looked. The only one who got away was the Devil himself. He fled across the face of the earth, with God in hot pursuit. And slowly God began to gain on him, He was quite an athlete in his young days. In those times the world around here was still flat, the plains lay level with the tops of the mountains up there. But when the Devil realised he was being overtaken he began to burrow into the earth like a mole, scorching a tunnel all the way down here into the valley, where the fires of hell were still burning. All the cliffs were red-hot. One can see it to this day where the rocks were split: black crusts on the outside where the fire turned to charcoal, but deep inside, in the very kernel, they're still red. (DV, 168.)

Helvetin yhdeksäs ja alin piiri on Dantella suuri, ikijäässä oleva järvi, jonka keskellä jäätyneet saatana pureskelee syntisiä (Dante 1912, 220–221, 236–237). Myös laaksolaiset uskovat paholaisen asustelevan yhä laakson pohjalla sijaitsevassa lammessa, Devil's Hole'ssa.

Flip Lochner, matkaava kertoja-päähenkilö, vertautuu parodisesti Danteen. Matkalaisilla onkin joitakin yhteisiä piirteitä. Dante aloittaa matkansa ”elomme vaelluksen keskitiesssä” (Dante 1912, 7), tilanteessa, jossa hän ”harhaeli synkkää metsämaata” (Dante 1912, 7). Tämä on allegorinen ilmaus synnin pimeydelle ja erehdyksille. Harhaillessaan synnin maailmassa Dante kohtaa villipetoja, jotka edustavat vertauskuvallisesti ylpeyttä, ahneutta ja hekumaa. (Leino 1912, 243.) Myös Flip on keski-ikäinen, siis elonsa vaelluksen keskitiesssä, ja samoin kuin Danten, myös Flipin voi sanoa eksyneen synkkään, synnin metsään. Kun Danten kohtaamat synnit ovat allegorisia hahmoja, on Flipin synnisyys kuitenkin hyvin konkreettista: toisin kuin Dante, Flip on puolittain alkoholisoitunut kyynikko, jonka lapset ja vaimo ovat hylänneet hänet muun muassa pettämisen ja väkivaltaisen käytöksen vuoksi ja joka on epäonnistunut sekä työelämässään että kaikilla muilla elämänalueilla. Hänen matkansa maanalaiseen helvettiin ei lisäksi ole uskonnollinen ja hurskas toivoretki, vaan maallinen valloitusretki, jota leimaavat ylemmydentunto, ylpeys ja maallisen kunnian himo. Myös Danten ja Flipin kieli eroaa ratkaisevasti toisistaan: Danten kaunis runomitta on muuttunut Flipin suussa kiroiluksi ja rivoiksi.

Dante (1912, 21) kuvailee kuuluisaa helvetinporttiaan, josta hänen täytyy kulkea päästäkseen paholaisen valtakuntaan, seuraavasti: ”[...] *ken tästä käy, saa kaiken toivon heittää.*” Nää sanat, synkin värein kirjoitetut, näin päällä portin erään.” Myös Flipin täy-

tyy kulkea ”Portista” päästäkseen Devil’s Valley -laaksoon. Ennen kuin Flip astuu Portista, Grandpa Lukas, joka istuu sisäänkäynnin suulla kaitsemassa vuohiaan, varoittaa matkalaista: ”And if you want my advice you’ll turn back while you still can. Once you put your two feet down there it may soon be too late.” (DV, 6.) Mentyään varoituksista huolimatta Portin ali laaksoon johtavalle tielle Flip miettii Dantea lainaten: ”Abandon ye all hope” (DV, 21). Portilla seistessään Dante joutuu pelon valtaan (Dante 1912, 15–16). Myös Flip epäröi portilla ja vilkaisee levottomana taakseen (DV, 21). Lisäksi Dante (1912, 20) kuvailee matkaansa alas helvetinlaaksoon vaikeaksi ja vaaralliseksi. Myös tie alas Devil’s Valley’in on vaikea ja käy myös vaaralliseksi, kun Flip on vähällä pudota alas. Matkan vaikeus kuitenkin johtuu pitkälti siitä, että Flip on tupakoiva, paljon alkoholia käyttävä ja huonokuntoinen, kuten hän itse myöntää antaen itsestään hyvin epämiellyttävän kuvan:

Every now and then I made a hurried smoke-break. In my fucked condition it’s all that helps. [A]part from raising my right arm or the occasional short series of pushups with something female poised below, I take no exercise. (DV, 22–23.)

Helvetissä Dante saa siis oppaakseen Vergiliuksen, kunnianarvoisan antiikin runoilijan. Kun Flip pyytää Grandpa Lukasta näyttämään hänelle tien laaksoon, Grandpa käskee hänen odottaa Portilla ja lupaa jonkun tulevan opastamaan Flipiä sieltä (DV, 6). Opas, jonka Flip saa matkalleen, osoittautuu Peet Flatfootiksi eli Prickheadiksi, joka on siis laakson epämuodostunut ja mieleltään häiriintynyt kylähullu. Parodiaan liittyvä kriittinen ero näkyy kaikkein selvimmin juuri tässä koomisen groteskissa ja kaikkea muuta kuin arvokkaassa olennessa, joka vertautuu oppaan roolissaan Vergiliukseen ja jonka naurettavuus korostuu tätä kunnianarvoisaa normia vasten:

There was something haphazard about our progress down the mountains, as the garden gnome didn’t seem to be following any known route. From time to time he would stop to fit a small pebble into the skin of his catapult, close his eyes and let fly. [...] Then he’d grin in my direction, mumble something, grab at his fly, and start waddling off along the trajectory traced by the pebble. Until we’d get to the spot where it fell, when the whole process would be repeated. (DV, 22.)

Dante (1912, 11) lausuu suuresti arvostamansa runoilijan Vergiliuksen puhetaidoista muun muassa seuraavaa: ”Vergilius olet siis, tuo lähde, josta jokena vierii sanantaito kirkas!” Flip puolestaan kuvaa oman oppaansa puhetta näin: ”Prickhead came stumbling from the crowd, grinning sheepishly at me before he broke excitedly into an incomprehensible babble, one hand fidgeting furiously in his groin” (DV, 335). Vergilius symboloi Danten teoksessa ylintä hyvettä ja viisautta (Leino 1912, 243), kun taas Prick-

head on ironisesti paheiden ja typeryyden ruumiillistuma ja muodostuu fallosta muistuttavan päänsä vuoksi patriarkaalisien ideologioiden groteskiksi symboliksi.

Keskiaikaisen helvetin ja antiikin Haadeen lisäksi Brink yhdistää laaksoonsa myös joi-takin barokkihelvetin piirteitä. Camporesin mukaan paholaisen valtakunta miellettiin siis maanalaiseksi tilaksi myös barokin aikana, vaikka se oli kutistunut kestäättömän ahtaaksi ja säiliömäiseksi paikaksi, jossa syntiset kärsivät ikuista rangaistustaan janossa, liassa ja erittämässään kuvottavan pahassa hajussa. Ahtauden vuoksi toisiinsa irstaasti kietoutuneet, anonyymit ruumiit parittelivat tässä haisevassa helvetissä lakkaamatta. (Camporesi 1991, 5–23.) Kuten sanottua, laakso ja sen likaiset asukkaat haisevat pahalta, koska kuivuus on vähentänyt pesuveden määrän minimiin. Sen lisäksi, kun Flip vaeltaa yksin öisessä yhdyskunnassa, kuhisee pimeys hänen ympärillään nimettömistä vainajista, jotka ovat nousseet haudoistaan parittelemaan:

And yet I had the distinct feeling of not being alone, as if the whole night was filled with invisible marauders. And with sound as well, sound impossible to locate or define, but which might be the smothered cries and moans and writhings of the oldest form of human congress in the world. It was particularly noticeable near the graveyard, but only when I was walking, with the dull thudding of my footsteps and my heartbeat in my ears; because the moment I stopped to listen it would be quiet again, with not even the rustling of a leaf. As I moved beyond the thin line of houses up the slope, the hint of sound went on all around me, but always just out of reach. In and behind sheds. On and under haystacks, among cabbages and withered pumpkin shoots, even behind the hedges of aloes and branches; and later in the bluegum wood. [...] I was alone in the forest, among the black trees and even blacker shadows. Everywhere the suggestion of a fucking murmuring, fumbling human presence persisted. Every few yards I stumbled over something, and I'd swear it must be a couple fucking, but whenever I tried to go nearer on all fours it would turn out to be only the stump of a tree, or a rock, or a heap of earth, or a bloody back of manure. (DV, 133–134.)

Mielenkiintoisen lisän helvettikuvastoon lisää myös metafora, jossa Flip rinnastaa laakson naisen sukupuolielimiin ja kohtuun. Utraisen mukaan kuolema hahmottuu lähes kaikissa kulttuureissa spatiaalisesti – siis jonkinlaiseksi avaruudelliseksi tilaksi, jonne siirrytään elämän jälkeen – ja tämä tila mielletään usein juuri kohdun kaltaiseksi. Sekä nainen että kuolema käsitetään ”säiliömäiseksi” tiloiksi ja rinnastetaan kohdun kuvissa. Vihamielinen naisen ja kuoleman yhdistäminen kärjistyi Utraisen mukaan nimenomaan barokkihelvetissä, jossa läheisyys tiivistyi kestäättömäksi ja kuvottavaksi ja joka muistutti samalla naisen torjutun, tuntemattomaksi ja iljettäväksi koetun ruumiin sisätilaa. (Utrainen 1994, 243–245.) Kuten olen jo maininnut, De Beauvoir sanoo, että hädällisyyskultti on aina kuulunut yhteen kuolemankultin kanssa. Äiti, jota nainen edustaa on paitsi elämän antava myös elämän ottava. Nainen siis edustaa aina yhtä aikaa

sekä elämää että kuolemaa. Nainen eli kuolema ja kaaos uhkaa aina nielaista miehen. De Beauvoir yhdistää naisen ja kuoleman välisen kytköksen niihin lukuisiin tarinoihin, jotka kertovat kuinka sankari kuolee pudotessaan luolaan, rotkoon tai manalaan, jotka symboloivat äidin pelottavaa kohtua (de Beauvoir 1980, 117).

Pääseminen pois kohtua muistuttavasta kuoleman laaksosta on jopa vaikeampaa kuin sinne pääseminen. Flip kuulee lukuisia tarinoita ihmisistä, jotka ovat yrittäneet pois laaksosta, mutta epäonnistuneet yrityksissään ja kuolleet vuorille (esim. DV, 12–13, 17). Myös Flipin, miespuolisen sankarin, poispääsy jää epävarmaksi. Hän on pakene-massa takaa-ajajiaan ulos Emman kuoleman jälkeen, kun kohtaa laakson suuaukolla Grandpa Lukaksen, joka ilmoittaa odotelleensa häntä. (DV, 369.)

6.3 Jumalan viha ja patriarkaatin tuho

Paulsonin mukaan eräs satiirin keskeisimmistä poeettisista strategioista on rangaistus, joka seuraa satiirin kohteen pahuudesta. Rangaistus esiintyy kirjassa usein yhtenä tai useampana väkivaltaisena kohtauksena, jolla on suuri merkitys kirjan satiirisuuden kan-nalta. Rangaistusteema voi ilmetä kahdessa muodossa: joko viattoman tai syyllisen ran-kaisemisena. Paulsonin mukaan jälkimmäinen on positiivisuutensa ja suorutensa vuok-si harvinaisempi muoto: oikeudenmukaisuus voittaa, kun satiirin kohde saa rangaistuk-sen synneistään. Paitsi psykologisesti tyydyttävä, rangaistus on aina jollakin tavalla myös symboli rangaistun sieluntilasta. Rangaistus sinänsä on siis jo merkki rangaistun syyllisyydestä, ja auttaa satiristia näyttämään tämän syntien vakavuuden ja joskus myös niiden laadun. (Paulson 1967, 9–13.)

Devil's Valley -romaanissa arvostellaan muun muassa kristinuskkoa ja kirkkoa, kirkon-miesten ja uskovaisten tekopyhyyttä sekä sitä, kuinka uskontoa on käytetty perustele-maan patriarkaalisien ideologian arvoja ja patriarkaatin valtaa. Brink kuitenkin vihjaa, että kristinuskon Jumala saattaa sittenkin olla olemassa, ja mikäli on, hän ei pidä näke-mästään. Ne rangaistukset, joita kirjassa langetetaan syntisten laaksolaisten ja pahaa symboloivan, laakson muodostaman sekundaarimaailman päälle, ovat nimittäin luon-teeltaan kristillisiä: ne ovat vihaisen ja syntiset tuomitsevan kristinuskon Jumalan ran-gaistuksia. On kuitenkin huomattava, että myös toinen tulkintamahdollisuus jää avoi-meksi. Monet rangaistuksista ovat luonnonkatastrofeja, jotka voidaan yhtä hyvin tulkita pelkiksi luonnonkatastrofeiksi. Osan rangaistuksista laaksolaiset saavat lisäksi typeryy-

dessään ja pikkumaisuudessaan aikaan aivan omin neuvoin.

Eräs koko yhdyskuntaa kohtaavista rangaistuksista on kuivuus, joka on piinannut laaksoa jo pitkään. Laaksolaiset itse ajattelevat sen olevan Jumalan tekosia ja järjestävät sateen saamiseksi rukouskokouksia, joissa Jumalaa vaaditaan lopettamaan kuivuus. Rukoukset kuitenkin kuuluvat kuuroille korville: joko Jumala on heille vihainen tai häntä ei ole olemassa. Sade, joka laaksolaisilta siis evätään, merkitsee raamatullisena symbolina jumalallista siunausta ja elämää (esim. 3.Moos.26:4; Hes.34:26). Sadetta on pidetty myös puhdistautumisen ja hedelmällisyyden hengellisenä symbolina (Cirlot 1971, 271). Myös Raamatussa kuivuutta onkin käytetty rangaistuksena synneistä (esim. 1.Kun.8:35; 1.Kun.17:1). Paitsi Jumalan rangaistukseksi, kuivuus voidaan tulkita myös symboliksi syntisten sielutilasta. Näin nähtynä kuivuus on siis myös synnin, pahuuden sekä henkisen ja moraalisen köyhyyden merkki⁵³.

Lopulta laaksolaiset hylkäävät Hans Magic etunenässään hyödyttömäksi osoittautuneen rukoilemisen ja yrittävät saada sateen aikaiseksi omin neuvoin. Ensin Hans lähettää hunajaan sotketun Piet Snotin yksin vuorille ja hautaa elävältä maahan pojan rakkaan lemmikkikameleontin. Seurauksena on ainoastaan laaksoa perättäisinä päivinä koettelevat toinen toistaan rajummat hirmumyrskyt – molemmat täysin sateettomia. Nämä myrskyt ovat hyvä esimerkki tilanneironiasta. Tämänkaltainen ironia voidaan tulkita Muecken (1978, 27–28, 49) mukaan siten, että jokin ihmistä suurempi voima – oli se sitten Jumala, pahalainen tai kohtalo – tekee julman pilan ihmisen kustannuksella.

Seuraavaksi Council of Justice päätyy ”kuivuusongelmaa” koskevaan ”lopulliseen ratkaisuun”: miehet rakentavat valtavan katapultin, jolla singotaan pilviin suuri kivenmurikka, jonka on tarkoitus tuoda mukanaan sade. Tämäkin sateenmanauskeino menee kuitenkin pieleen, ja lopulta Jurg Water järjestää kylän miehet ampumaan yhtä aikaa laakson ylle kerääntyneisiin mustiin, synkkiin myrskypilviin. Tästä joko kosmos tai Jumala näyttää raivostuvan lopullisesti: seurauksena on apokalyptinen – ja jälleen sateeton – maailmanlopun myrsky, joka tuhoaa koko laaksoon pesiytyneen pahuutta ja patriarkaalista ideologiaa symboloivan yhdyskunnan ja muuttaa sen lopulta kirjaimellisesti palavaksi helvetiksi. Tässä myrskyssä maailma ja sen asukkaat saavat lopullisen rangaistuksensa ja tuntevat todella Jumalan vihan nahoissaan: ukkosen jylinä kuulostaa siltä kuin vuoria siirrettäisiin paikoiltaan, vihaiset tuulet repivät mukaansa taloja ja

⁵³ Samaa symboliikkaa Brink käyttää nähdäkseni myös toisessa kirjassaan *A Dry White Season*.

kaikkea, mitä kohtaavat matkallaan ja kammottavat salamattavat laakson tulimerksi (DV, 354–356). Flip kertoo:

There was almost no interval between the flashes. The whole mountain, heaven and earth, everything, seemed to be going up in flames, alternating between sheet lightning in which whole clouds erupted into fire, and rapid blinding spiderwebs of light that made the sky look like a huge black egg cracking over us. [H]igh up on the slopes [...] a column of fire had sprung up. [...] And within minutes a second fire had started, then a third. We ran to the window opposite. The slopes on that side were burning too. The entire settlement was caught in a circle of fire. (DV, 356.)

Myrsky viittaa Ilmestyskirjassa kuvattuun maailmanloppuun, joka on tuomitsevan ja vihaisen Jumalan rangaistus paheessa ja synnissä eläville ihmisille. Ilmestyskirjassa Jumalan viha näkyy ennen kaikkea kammottavana myrskynä, joka lähetetään maan päälle. Jumala määrää enkelin täyttämään suitsutusastia hänen alttarinsa tulella ja sinkoamaan sen alas maan päälle, jolloin maa järähtelee, ukkonen jylyisee ja salamattavat leimuavat (Ilm.8:5). Enkelit käsketään myös pidättämään rajutuulia, kunnes ne päästetään irti tuhoamaan synnissä rypevä maailma (Ilm.7:1-3). Syvyyteen avautuneesta kuilusta nousee savua kuin suuresta uunista, ja savusta leviää maan päälle valtavia heinäsiirkkoja (Ilm.9:2-3). Tuli polttaa kolmanneksen maasta, puista ja ruohosta (Ilm.8:7), ja kolmanes ihmisistä kuolee tuleen, savuun ja rikinkatkuun (Ilm.9:18). Flip huomauttaakin: “Perhaps that first great battle between the Seer and the Devil was being fought again; for all we knew the whole fucking Book of Revelations was finally being thrown at us.” (DV, 354.)

Tuli on liitetty perinteisesti myös helvettiin, jossa kadotetut joutuvat ikuiseseen tuleen itkemään ja kiristelemään hampaitaan (Matt.8:12). Laakso muuttuu kirjaimellisesti palavaksi helvetiksi, kun Jurg Water levittää myrskyn jo lepyttyä tulen myös yhdyskunnan taloihin kostakseen Flipille sen, että tämä on sekaantunut hänen asioihinsa (DV, 358–359). Pian koko laakso on porona, useita ihmisiä on kuollut ja laakson nokinaamaisia heinäsiirkkoja muistuttavat vajaamieliset ovat päässeet valloilleen. Kuten mainittua, heinäsiirkkoja pidettiin keskiajalla paitsi Jumalan rangaistuksena, myös paholaisen ja hänelle kuuluvien ihmisten vertauskuvina (Biedermann 1993, 67). Pelottava tilanne muuttuu Flipin silmissä äkkiä koomisen kammottavaksi farssiksi, kun mies katselee inhoamansa yhteiskunnan tuhoa ja yhteisön asukkaiden hätää satiristin ylemmästä ja tunnetasolla etääntyneestä asemasta:

Very soon the whole goddamn settlement was burning. [...] It was a sight, all those soot-stained faces in the wild firelight, the idiots jumping up and down like locusts, ululating

and yodelling, laughing and dribbling, children screaming, old people crying, scenes from a pretty old-fashioned kind of hell. (DV, 360.)

Myös Tant Poppie lyllertää paikalle ja yrittää pelastaa sen, mikä pelastettavissa on käytämällä muun muassa ankanpaskaa ja Tall-Fransinan rakkaiden, elävältä nyljettyjen lemmikkikissojen nahkoja:

From somewhere in the night, to everybody's relief, Tant Poppie came waddling on to give a hand [...]. Several of Tall-Fransina's cats were flayed alive to apply the skins to the wounds of the injured, for what it might be worth. Duck shit was used as well, and burnt peach-stones, and honey, and whatever came to hand as the night wore on. (DV, 360).

Pikkupoikansa Piet Snotin tappamisesta ilman rangaistusta päässyt Jurg Water saa nyt rangaistuksensa, kun mies syttyy palamaan itse sytyttämästään tulesta. Jurgin vaimo Hanna on uhannut vain hetkeä aikaisemmin kostaa poikansa kuoleman aviomiehelleen. Kun Jurg kiemurtelee pahasti palaneena ja kuolintuskissaan maassa, Hanna kyykkii virtsaten hänen päällään. Brother Holyn syyhystä johtuva raapimis- ja hyppimiskohtaus Jurgin ympärillä on jälleen malliesimerkki Bergsonin (2000, 39–41) ajatuksesta, jonka mukaan ruumis aiheuttaa koomisuutta häiritsemällä muuten ennen kaikkea henkistä tilannetta. Brother Holy, joka muistuttaa Flipin silmissä tikkumaisten jalkojensa ja hyp-pimisensä vuoksi rukoilijasirkkaa, yrittää antaa sielunhoitoa kuolevalle Jurgille, mutta ei kutinaltaan kykene:

Brother Holy was called upon to help Jurg [...] but he was caught in such a proxysm of scratching that he was more of a hindrance than a help.[...] Like a praying mantis Brother Holy bobbed up and down around him on his stick-legs, trying to the very last to snatch a lost soul back from death. 'Jurg, Jurg, can you hear me?' Hopping on his left leg in order to scratch under his right foot. 'Jurg, it is time to go.' Scratching under the left breast. 'Jurg, you must turn away from the Devil.' Scratching the old dry balls. (DV, 361.)

Harpman (1976, 462) huomauttaa, että maailmanloppu on eräs groteskissa taiteessa usein esiintyvä aihe, koska se muuttaa maailman vieraaksi. Jenningsin mukaan groteski tilanne syntyy, kun jokapäiväisen kokemuksemme normeja rikotaan. Groteskissa tilanteessa totunnainen maailma, maailma sellaisena kuin sen tunnemme, hajoaa, ja tämä aiheuttaa pelkoa. Tuttu todellisuuden rakenne rikkoutuu, ja kaaos näyttää väistämättömältä. Koomisuus puolestaan syntyy tällaisessa tilanteessa juuri farssimaisuudesta, joka on aina mukana absurdiuden ja lähestyvän kaaoksen kuvissa. (Jennings 1963, 18.)

Paulson sanoo, että eräs yleisimmistä satiireissa käytetyistä rangaistuksista on ”roiston” passittaminen palamaan helvetin liekeissä (Paulson 1967, 12–13). Bahtinin (1995, 352) mukaan erityisesti renessanssin ja 1600-luvun satiireissa käytetään usein helvetin kuvaa

tuomittavien historiallisten henkilöiden ja kielteisten yhteiskunnallisten tyyppien kuvaamisessa. Helvettiin joutuminen on kristillisessä kulttuurissamme äärimmäinen ja ikuinen rangaistus pahuudesta ja synneistä. Muuttamalla laakson ironisesti paratiisista palavaksi helvetiksi Brink siis passittaa koko kieroontuneen, pahan ja syntisen yhteisön kärsimään rangaistustaan. Helvetti toimii kuitenkin kirjassa rangaistuksen lisäksi myös toisessa merkityksessä. Sen avulla Brink pystyy näyttämään, että patriarkaalinen ideologia ja ne arvot, joille tämä ideologia perustuu luovat helvetin maan päälle (ks. myös Ayling 2000, 68). Kuulan mukaan helvetistä alkoikin tulla pelkkä metafora 1700-luvulla, jolloin monet kristinuskon sivistyneet kriitikot sanoivat, ettei ole muuta helvettiä kuin se, jonka me luomme maan päälle. (Kuula 2006, 308.) Myös Brink näyttää sanovan, että maailmasta tulee metaforisessa mielessä helvetti, koska ihmiset käyttäytyvät välinpitämättömästi ja itsekkäästi, tavoittelevat ainoastaan omaa etuaan alistaen samalla muita.

Sen lisäksi, että useat kirjan pahimmista henkilöahmoista saavat rangaistuksensa ja että patriarkaalista ideologiaa symboloiva laakso tuhoutuu maan tasalle, annetaan patriarkaatin vallan tuhoutumisesta myös muita merkkejä. Peet Flatfoot muuttuu patriarkaalisen ideologian ja sen arvojen symboliksi. Flipin mielestä Peetin ilmeetön, iätön, sileä, tylppä ja kalju pää (DV, 21) siis muistuttaa niin paljon miehen sukupuolielintä, fallosta, että hän ristii miehen Prickheadiksi, Kullipääksi. Näin lukijan huomio kiinnitetään toistuvasti Peetin fallosta muistuttavaan päähän, josta tulee muuten persoonattoman ja identiteettittömän henkilöahmon hallitseva ominaisuus. Tässä henkilöahmossa yhdistyy kaksi symbolia. Pää viittaa muun muassa Jurg Waterin kautta ajatukseen miehestä perheenpäänä, ja symboloi siis patriarkaalista valtaa yli muiden. Päähän liitetään usein myös positiivisia mielen, järjen ja tietoisuuden merkityksiä, joita on patriarkaalisessa kulttuurissamme pidetty ennen kaikkea maskuliinisina (Palin 1996, 226). Fallos puolestaan edustaa patriarkaalisen ideologian arvoja: eteenpäintyöntymistä, ulospäinsuuntautumista, suuruutta, mahtavuutta, räjähtävää voimaa ja valtaa objektiksi koetun Toisen yli (Korte 1988, 63–64). Ironisesti Brink yhdistää nämä kaksi patriarkaalisia arvoja ja miehistä voimaa ja valtaa edustavaa symbolia ja muuttaa ne konkreettisuudessaan groteskiksi, naurettavaksi, typeräksi ja epämiellyttäväksi henkilöahmoksi.

Kirjan lopussa myös tämä miehisen vallan symboli tuhoutuu, kun Prickhead kuolee onnettomuudessa. Kun laaksolaiset rakentavat valtavan katapultin, jolla on tarkoitus singota pilviin kivenmöhkäle, ei Prickhead ymmärrä päästää kivenmurikasta irti oikealla het-

kellä ja sinkoutuu metaforisessa siemensyöksyssä kuolemaansa. Flip kuvaa tapahtumia ns. Sivistyneelle kertojalle ominaisella tavalla kyynisesti pilkaten, latinankielisin termein ja tuntien syvää tyydytystä inhoamansa Peetin onnettomasta kohtalosta:

But something in the calculations had gone wrong, because at the last moment the cocksucking Peet Flatfoot didn't let go in time with the rest of them, so that he was propelled into space with the rock. *Ejaculatio praecox*⁵⁴, in a manner of speaking. For lack of velocity the projectile and its human pilot plunged to earth a mere thirty yards or so away. *Requiescat in pace*⁵⁵, Prickhead. (DV, 351–352.)

Kortteen mukaan patriarkaalisen paradigman tyypillinen kaava ilmenee eteen- tai ylöspäin ammutuissa objekteissa, jotka hän yhdistää juuri siemensyöksyyn. Patriarkaatille ominaiset arvot – ylöspäinkohoaminen, suuruus ja mahtavuus – näkyvät lisäksi tietyissä arkkitehtonisissa muodoissa, jotka Korte yhdistää fallokseen. (Korte 1988, 64.) Myös yhdyskuntaa hallitseva suuri kirkko, joka on kylän ainoana yleisenä rakennuksena kaiken vallan keskus, voidaan nähdä patriarkaalisen ideologian ja siihen kietoutuvan uskonnollisen mytologian symbolina (ks.myös Wenzel 2001, 143). Erityistä symboliarvoa saa kirkontorni, johon lukijan huomio kiinnitetään usealla eri tavalla. Juuri jyrkässä ja mahtavassa kirkontornissa on laakson vankityrmä, jonne laakson epäoikeudenmukaisen oikeuslaitoksen uhrin teljetään kuolemaan. Lisäksi kirkontorni yhdistyy Prickheadin tylppään (blunt) päähän, koska adjektiivia tylppä käytetään toistuvasti myös kirkontornista. Kirkosta tehdäänkin groteski olento, kun Flip kuvaa sitä seuraavalla tavalla: “Heavy and solid the church rose before us, a huge hulking thing, the blunt tower like a hump between its shoulders” (DV, 123). Sen päivän iltana, jona Prickhead kuolee katalpulttionnettomuudessa, puhkeaa edellä kuvattu maailmanlopun myrsky. Aamulla koko yhdyskunta on tuhoutunut, ja patriarkaalista valtaa symboloiva kirkontornikin on sortunut: “Even the heavy blunt tower of the church had collapsed” (DV, 362).

Kun Flip katselee apokalyptisen myrskyn tuhoavan laaksoa, hän – paljastaen ironisesti ylimielisyytensä ja täydellisen tietämättömyytensä siitä, että ilmentää ja toisintaa itsekin patriarkaalisen ideologian arvoja – ajattelee:

[F]or all we knew the whole fucking Book of Revelations was finally being thrown at us. Which would bloody well have served the Devil's Valley right, I thought: but why the hell should I be caught up in it? It was fucking unfair. If God wanted to have it out with this nest of vipers, then by all means, and with my blessing; but keep me out of it. (DV, 354.)

Patriarkaalisten arvojen edustajana Flip on tuomittu helvettiin yhtä lailla kuin muutkin

⁵⁴ ejaculatio praecox = ennenaikainen siemensyöksy

⁵⁵ requiescat in pace = lepää rauhassa

syntiset, vaikka hän pitää itseään muita parempana. Kun Lukas Death ampuu Flipin rakastetun Emman, Flip vertautuu Hans Magiciin, joka saa rangaistuksensa, kun hänen entinen rakastettunsa Tall-Fransina kuolee myrskyssä. Matkaavana kertojapäähenkilönä Flip on kuitenkin tarinassa erityisasemassa. Flipillä on nimittäin vähintään mahdollisuus päästä pois helvetiksi muuttuneesta laaksosta.

Flipin matka maanalaiseen manalaan vertautuu siis Danten matkaan läpi helvetin. Danten matka on eräänlainen symbolinen puhdistautuminen: hän kulkee läpi helvetin ja nousee kiirastulen kautta lopulta paratiisiin. Flip viittaa kirjan alussa myös toiseen kuuluisaan matkakirjaan, nimittäin Robert M. Pirsigin teokseen *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (DV, 22). Myös tämä teos, joka kertoo päähenkilönsä moottoripyörämatkasta halki Amerikan, on ennen kaikkea henkinen ja mystis-filosofinen puhdistautumis- ja identiteetinetsintämatka, joka aikana päähenkilön itsetuntemus kasvaa. Flipin matka voidaankin nähdä symbolisena identiteetin etsinnän ja puhdistautumisen matkana. Vaikka satiirin henkilöt eivät yleensä kehity kirjan kuluessa, näyttää Flipissä kuitenkin tapahtuvan jonkinlainen muutos: hän on kasvanut matkansa aikana ihmisenä eikä näytä enää olevan samanlainen paatunut sovinnisti ja kyyninen ihmisvihaaja kuin kirjan alussa. Sen lisäksi, että Flipin matka laaksoon on matka helvettiin, on se myös matka menneisyyteen, historiaan: laakson yhteiskuntahan on kuva Etelä-Afrikan buuriyhteiskunnasta 1830-luvulla. Flipin matka esittää siis myös kysymyksen siitä, voiko historia opettaa meille jotakin.

Vaikka merkkejä Flipin mahdollisesta muuttumisesta siis on, jää kysymys lopullisesta muutoksesta kuitenkin avoimeksi. Kirjan viimeinen ja avoimeksi jäävä kohta on ratkaiseva myös Flipin mahdollisen muutoksen suhteen. Myrskyn jälkeen Flip pakenee henkensä edestä takaa-ajajiaan laakson suuaukolle. Siellä hän kohtaa jälleen vuohiaan paimentavan, vanhan ja likaisen Grandpa Lukaksen, jonka lause ”I been sitting here waiting for you” lopettaa teoksen. Tämä kohta on täsmälleen samanlainen kuin kirjan alku, ja myös romaanin ensimmäinen ja viimeinen lause ovat samat.

Hodgartin mukaan juonen kehä rakenne kuuluu pikareksiromaaniin: teos alkaa ja loppuu samalla tavalla. Kuten Hodgart sanoo: ”[I]t ends just where it begins, having moved with an absurd inevitability which is the satiric equivalent of tragic fate.” (Hodgart 1969, 221.) Dickien (1979, 127) mukaan kirjan alku ja loppu saavat usein erityistä symbolista merkitystä. Näin on erityisesti silloin, kun alku ja loppu ovat samanlaiset, jolloin

lukijan huomio kiinnitetään kohtauksiin myös toiston avulla. Hodgart tulkitsee kehärakenteen siten, että pikaron reissaaminen eli pako yhteiskunnasta päättyy stoalaiseen huomioon siitä, että pako on itse asiassa mahdotonta (Hodgart 1969, 221). Näin satiristi riistää kohteiltaan tahdonvapauden tuomitessaan heidät toistamaan samoja merkityksettömiä liikkeitä tai tekoja yhä uudestaan kuten tuomitut Danten Helvetissä (Hodgart 1969, 121).

Devil's Valley'n lopputilanne on siis samanlainen kuin teoksen alku. Alun ja lopun välillä on kuitenkin tapahtunut tarina. Siksi henkilöhahmot eivät loppukohtaukseen tullessaan ole välttämättä enää samanlaisia kuin tarinan alussa. Loppu jää avoimeksi eikä lukija saa koskaan tietää, pääseekö Flip pois laaksosta vai estääkö Grandpa hänen kulkunsa ja luovuttaa hänet raivostuneille kyläläisille. Kyse ei kuitenkaan ole ainoastaan Flipistä yksittäisenä henkilöhahmona: symboliseksi muodostuvassa roolissaan Flip edustaa koko patriarkaattia ja patriarkaalista ideologiaa. Kehärakenteen avulla Brink siis jättää avoimeksi kysymyksen siitä, voiko patriarkaalisia arvoja loppujen lopuksi muuttaa. Juuri muutoksen mahdollisuuden vuoksi kehärakenne ei saa teoksessa niin pessimististä merkitystä, kuin minkä Hodgart sille antaa. Historia toistaa itseään, joudumme aina takaisin siihen, mistä lähdimme, mutta ainakin on olemassa mahdollisuus, että jokin on muuttunut, että samoja, vanhoja virheitä ei toisteta yhä uudestaan.

7 Päättäntö

Olen tutkinut työssäni André Brinkin romaania *Devil's Valley* ja pyrkinyt muodostamaan teoksesta kokonaiskuvan patriarkaalisen ideologian satiirisena kritiikkinä. Romanissaan Brink pyrkii näyttämään lukijalle mahdollisimman epäsuotuisassa valossa patriarkaalisen ideologian, sen arvot ja instituutiot, joiden kautta se toimii. Konkretisoidessaan ja ruumiillistaessaan abstraktin ja totunnaisuudessaan näkymättömän ideologian Devil's Valley -laaksossa ja erityisesti sen valkoisessa patriarkaatissa Brink pystyy tekemään ideologian näkyväksi, ruumiilliseksi ja naurettavaksi. Erilaisia satiiriselle kerronnalle tyypillisiä suoria ja epäsuoria strategioita käyttämällä Brink pyrkii siis vaikuttamaan lukijan mielipiteisiin niin, että tämä tuomitsisi väärän ideologian, joka muuttaa maailman pahaksi paikaksi.

Rakenteellisesti romaani perustuu allegorisen matkakertomuksen idealle. Kertojapäähenkilö Flip Lochner, jonka monologi romaani on, matkaa laakson ulkopuolisesta

primaarimaailmasta laakson muodostamaan sekundaarimaailmaan, joka omituisine ja pahoine asukkaineen edustaa Brinkin vastustamaa patriarkaalista ideologiaa. Allegorisesti laakso viittaa Etelä-Afrikkaan ja romaanin tarina puolestaan Etelä-Afrikan ja buurien historiaan sekä apartheid-kauteen. Lisäksi sekundaarimaailma – Devil’s Valley -laakso – vastaa laajemmin myös kirjan ulkopuolista reaalia maailmaa, jota Brink arvostelee epäsuorasti sekundaarimaailman kautta. Niinpä romaani ei rajoitu kritisoimaan vain Etelä-Afrikkaa, afrikaaneja ja apartheidia, vaan juuri epäsuoruutensa ja allegorisuutensa vuoksi se kertoo jotakin koko maailmasta ja kaikista ajoista. Flip edustaa ulkopuolista kertojatyyppeä, joka satirisoi tarkoituksellisesti laakson asukkaita ja sen käytäntöjä. Toisaalta hän paljastaa monologissaan myös omat puutteensa ja sen, että edustaa itsekin kritisoimaansa ideologiaa – seikka, josta hän näyttää olevan välillä kipeän tietoinen, mikä tekee hänestä myös traagisen henkilöahmon. Käytetty kahden maailman rakenne sitoo kirjan myös fantasiaperinteeseen. Sekundaarimaailma, jonne Flip matkustaa, on eräänlainen fantasiamaailma, jossa Flip kohtaa selittämättömiä, normaalilogiikan vastaisia olentoja ja tapahtumia. Teoksen fantasiapiirteet hämärtävät rajoja kuoleman ja elämän, historian ja nykyisyyden, minän ja toisen sekä unen ja todellisuuden välillä. Nämä piirteet toimivat paitsi normaalihavainnon vieraannuttavina elementteinä, myös symbolina menneisyyden läsnäolosta nykyisyydessä ja tuovat lisäksi kirjaan makaaberia huumoria.

Brink käyttää romaanissaan paljon groteskia, josta osa on selkeästi satiirisen alentavaa ja koomista ja osa puolestaan fantastisuudessaan ja kammottavuudessaan lähempänä kauhukirjallisuutta ja siten Wolfgang Kayserin käsitystä groteskista. Laaksossa asuu suuri määrä vammaisia, jälkeenjääneitä ja epämuodostuneita henkilöitä. Miltei kaikilla henkilöahmoilla on fyysisiä vammoja tai he ovat muuten rumia, likaisia ja rähjäisiä. Jotkut henkilöahmot puolestaan saavat joko konkreettisia tai enemmän tai vähemmän vertauskuvallisia eläimen piirteitä. Groteskin ruumiillisuuden ja eläimellisyyden avulla Brink paitsi alentaa henkilöahmot, myös näyttää konkreettisesti heidän moraalisena ja henkisen alennustilansa: nämä groteskit piirteet yhdistävät henkilöahmot syntiin ja pahuuteen, jotka ovat vääristäneet heidän mielensä ja moraalisensa lisäksi myös heidän ruumiinsa. Groteski toimii lisäksi vieraannuttavana elementtinä, joka muuttaa koko laakson muodostaman maailman absurdiksi.

Kaikkein selvimmin Brinkin kritiikki kohdistuu laakson itsevaltaiseen patriarkaattiin. Juuri yhdyskunnan valkoiset, keski-ikäiset afrikaanimiehet ruumiillistavat sen rassistisen

ja naisvihamielisen ideologian, joka tekee maailmasta pahan. Tämä ideologia perustuu siihen, että valkoinen mies on kulttuurissamme normi ja itsestään selvästi kaikkia muita ”ylempänä”. Sovinistinen ideologia kietoutuu moniin käytäntöihin ja instituutioihin, joita romaanin miehet ilmentävät. Tällaisia ovat muun muassa väkivalta, ydinperheinstituutio, jonka ”perheenpää” mies on, kirkko ja uskonto, joiden Brink näkee perustelevan rasistisia ja sovinistisia käytäntöjä, oikeuslaitos, joka rankaisee viattomia ja jättää syyttömät rankaisematta sekä historiaa vääristelevä historiankirjoitus, jonka avulla pyritään oikeuttamaan valkoisen miehen valta. Laakson miehet, jotka ruumiillistavat karikatyyrimäisesti näitä aatteita, ajattelevat itse olevansa sankareita ja suurmiehiä, mutta ironisesti Brink paljastaa heidän olevan typeriä, tekopyhiä, kaksinaismoralistisia, itsekkäitä, pahoja ja suuruudenhulluja. Vaikka kertoja Flip Lochner toimii kirjassa satiristina, joka kritisoi laakson asukkaita, kuuluu hän myös itse keski-ikäisten, valkoisten afrikanimiesten muodostamaan patriarkaattiin ja on siten myös satiirin kohde. Flipin avulla Brink kritisoi objektiivisena pidettyä historiankirjoitusta, jonka hän näyttää olevan valkoisen miehen näkökulmasta kirjoitettua, sekä sovinistista tiedediskurssia, joka myös toteuttaa patriarkaalisen ideologian ihanteita. Flip on lisäksi kuva sovinistisesta ja ylimielisestä afrikaanivalloittajasta.

Vaikka Brink siis vastustaa romaanissaan patriarkaalista ideologiaa, näyttävät kirjan naispuoliset henkilöahmot kuitenkin toteuttavan tiettyjä kulttuurimme naisvihamielisiä myyttejä, jotka yhdistävät naiseuden ja erityisesti naisen seksuaalisuuden syntiin, pahuuteen ja kuolemaan. Kirjan naishahmot yhdistetään symboleihin ja muun viiheihin stereotyyppiseen ja monin tavoin kristinuskoon kietoutuneeseen kuvaan naisesta noitana, demonina tai ns. huonona naisena, joka on ”eläimellisen” himokas ja viettelee myös miestä syntiin. Osa tästä patriarkaalisesta naiskuvasta voidaan tulkita sovinistisen kertojan ja osa puolestaan laakson sovinististen miesten naiskuvaksi, mutta tietyt seikat, kuten groteskit succubus-demonit, täytyy tulkita vihamieliseksi kuvaksi naisesta riippumatta siitä, kuinka esimerkiksi kertoja hahmot näkee. Kirjan naiskuvan voi siis tulkita toistavan patriarkaalisen ideologian naiskuvaa, mutta se on mahdollista tulkita myös ironiseksi. Tulkintani mukaan Brink tekee luonnollisuudessaan näkymättömäksi muuttuneen patriarkaalisen naiskuvan näkyväksi liioittelemalla sitä. Näin lukija voi huomata naisiin liitettyt vihamieliset stereotypiat ja hylätä ne. Toisaalta Brink kiinnittää patriarkaalista naiskuvaa toistaessaan lukijan huomion myös itseensä patriarkaatin edustajana ja haastaa lukijan näin huomaamaan myös oman roolinsa kirjailijana, tarinankertojana ja keski-

ikäisenä, valkoisena afrikaanimiehenä – siis paljolti kritisoimiensa henkilöhahmojen ja erityisesti kertojansa kaltaisena. Näin Brink on myös itseironinen.

Brinkin kirjassaan rakentama sekundaarimaailma on dystopia eli kauhukuva yhteiskunnastamme. Kirjan normaalilogiikan vastaiset fantasiaelementit voidaan tulkita myös fantastisiksi, koska ne perustuvat epäilyn ja absurdiuden elementeille eikä sen enempää lukija kuin kertojakaan pysty ratkaisemaan, ovatko ne totta vai eivät. Tehdessään kirjan maailman absurdiksi, oudoksi ja pelottavaksi fantastiset elementit toimivat myös vieraannuttamiskeinoina: sekundaarimaailma on groteski, vieraaksi muuttunut maailma, maailma, joka on muuttunut käsittämättömäksi ja pelottavaksi juuri siksi, että se edustaa pahuutta, väärää ideologiaa. Brink parodioi erityisesti kirjan alussa Danten *Divina Comedian Helvettiä* ja rinnastaa muun muassa siten laakson käsitykseen maanalaisesta kristillisestä helvetistä. Kirjan lopussa apokalyptinen maailmanlopun myrsky tuhoaa sekundaarimaailman ja muuttaa sen palavaksi helvetiksi. Näin Brink toisaalta rankaisee laakson patriarkaalista ideologiaa ja pahuutta edustavia asukkaita tuomitsemalla heidät syntiensä vuoksi helvettiin ja antaa toisaalta ymmärtää, että vaikka hän kritisoi kristinuskon inhimillistä puolta, on kuitenkin mahdollista, että Jumala on olemassa. Lisäksi Brink näyttää sanovan, että patriarkaalinen ideologia muuttaa maailman helvetiksi jomman päällä.

Kirjan kokonaissanoma on kuitenkin siinä mielessä positiivinen, että muutoksen mahdollisuus on olemassa. Flip Lochnerilla, joka siis edustaa itsekkin kritisoimaansa ideologiaa, on mahdollisuus päästä pois helvetiksi muuttuneesta laaksosta. Niinpä hänen matkansa alas helvettiin voidaan tulkita myös symboliseksi puhdistautumismatkaksi, jonka aikana hän löytää identiteettinsä ja kehittyy paremmaksi ihmiseksi. Toisaalta hänen matkansa on myös matka historiaan ja antaa näin ymmärtää, että juuri historia voi opettaa meille jotakin tärkeää. Avoimeksi jäävä ja symboliseksi muodostuva loppukohtaus, joka on täsmälleen sama kuin romaanin ensimmäinen kohtaus, antaa ymmärtää, että historia toistaa aina itseään, mutta että kenties muutos on kuitenkin mahdollista.

Tutkimuksen teko on ollut itselleni erittäin mielenkiintoinen matka paitsi Brinkin teokseen, myös moniin muihin asioihin. Mahdollisessa jatkotutkimuksessa olisi kiinnostavaa paneutua vielä tarkemmin teoksen ironisuuteen ja pohtia syvemmin erityisesti romaanin naiskuvaa. Naistutkimuksen näkökulmaa, joka jäi tässä hieman kepeäksi työn pituusrajoitusten vuoksi, voisi tuoda voimakkaammin esille. Lisäksi näyttää siltä, että

ennen kaikkea kirjan itseironisuuden vuoksi teosta voisi tutkia myös post-modernismin näkökulmasta itsensä tiedostavana romaanina. Olisi myös mielenkiintoista etsiä mahdollisia yhtymäkohtia Brinkin muuhun tuotantoon.

Lähteet

Primaarilähteet

Brink, André, 1998. *Devil's Valley*. Secker & Warburg, London. (DV)

Brink, André, 2000. *Pirunlaakso*. Suom. Seppo Loponen. WSOY, Juva.

Sekundaarilähteet

Alighieri, Dante, 1912. *Jumalainen näytelmä I. Helvetti. (Divina Commedia. Inferno, 1319)* Suom. Eino Leino. WSOY, Porvoo.

Althusser, Louis, 1984. *Ideologiset valtiokoneistot. (Positions, 1976)* Suom. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Vastapaino, Jyväskylä

Ayling, Ronald, 2000. "André Brink". Teoksessa *South African Writers*. Dictionary of Literal Bibliography 225. Paul A. Scanlon (ed.) Thomson Gale, Detroit.

Bahtin, Mihail, 1995. *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru. (Tvorsestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa, 1965)* Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Kustannus Oy Taifuuni, Helsinki.

Beardsley, Monroe C., 1962. "The Metaphorical Twist". *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. XXII, No. 3, March.

Beardsley, Monroe C., 1981. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. (1958) Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis, Cambridge.

Bergson, Henri, 2000. *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä. (Le Rire. Essai sur la signification du comique, 1900)* Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Loki-kirjat, Helsinki.

Biedermann, Hans, 1993. *Suuri symbolikirja. (Knaurs Lexikon der Symbole, 1989)* Pentti Lempiäinen (toim.) WSOY, Juva.

Black, Max, 1968. *Models and Metaphors*. (1962) Cornell University Press, Ithaca, New York.

Booth, Wayne C., 1974. *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press, Chicago.

Bullitt, John M., 1961. *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire. A Study of Satiric Technique*. (1953) Harvard University Press, Cambridge.

Camporesi, Piero, 1991. *The Fear of Hell. Images of Damnation and Salvation in Early Modern Europe.* (*La Casa dell'Eternità*, 1987) Transl. Lucinda Byatt. Polity Press, Padstow.

Chait, Sandra, 2000. "Mythology, Magic Realism, and White Writing after Apartheid". *Research in African Literatures*, Vol.31, No.2.

Chanady, Amaryll Beatrice, 1985. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy.* Garland Publishing, inc., New York, London.

Cirlot, Juan Eduardo, 1971. *A Dictionary of Symbols.* (*Diccionario de Simbolos Tradicionales*, 1962) Transl. Jack Sage. Routledge, London.

de Beauvoir, Simone, 1980. *Toinen sukupuoli.* (*Le deuxième sexe I et II*, 1949) Suom. Annikki Suni. Kirjayhtymä, Jyväskylä.

Diala, Isidore, 2000. "Biblical Mythology in André Brink's Anti-Apartheid Crusade". *Research in the African Literature*, Vol.31, Issue 1.

Diala, Isidore, 2002. "History and the inscriptions of torture as purgatorial fire in André Brink's fiction". *Studies in the Novel*, Vol.34, Issue 1.

Dickie, George, 1979. *Aesthetics. An Introduction.* (1971) Pegasus, Indianapolis.

Elovaara, Raili, 1992. "Olen tyhjä huone". *Sanataiteen metaforista ja symboleista.* Yliopistopaino, Helsinki.

Feinberg, Leonard, 1972. *Introduction to Satire.* (1967) The Iowa State University Press, Ames.

Ferber, Michael, 1999. *Dictionary of Literary Symbols.* Cambridge University Press, West Nyack.

Fletcher, M.D., 1987. *Contemporary Political Satire. Narrative Strategies in the Post-Modern Context.* University Press of America, Lanham, New York, London.

Fox Keller, Evelyn, 1988. *Tieteen sisarpuoli. Pohdintoja sukupuolesta ja tieteestä.* (*Reflections on Gender and Science*, 1985) Suom. Pia Sivenius. Vastapaino, Jyväskylä.

Haar, Maria, 1983. *The Phenomenon of the Grotesque in Modern Southern Fiction. Some Aspects of Its Form and Function.* Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

Harpman, Geoffrey, 1976. "The Grotesque: First Principles." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer).

Hight, Gilbert, 1962. *The Anatomy of Satire.* Princeton University Press, Princeton.

Hodgart, Matthew, 1969. *Satire*. World University Library. Weinfeld and Nicolson, London.

Hurme, Raija & Pesonen, Maritta, 1973. Englantilais-suomalainen suursanakirja. WSOY, Porvoo.

Hutcheon, Linda, 1986. *A Theory of Parody*. (1985) Routledge, Cambridge.

Hutchinson Dictionary of Symbols in Art, 2005. Helicon Publishing, Abingdon. (Hutchinson)

Jennings, Lee Byron, 1963. *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles.

Joseph-Vilain, Mélanie, 2003. "Magic Realism in Two Post-Apartheid Novels by André Brink". *Commonwealth Essays and Studies*, Spring 25 (2).

Kayser, Wolfgang, 1981. *The Grotesque in Art and Literature. (Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, 1957)* Transl. Ulrich Weisstein. Columbia University Press, New York.

Koivunen, Anu, 1996. "Sorto". Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) Vastapaino, Jyväskylä.

Korte, Irma, 1988. "Naisnäkökulman tieteenfilosofisia merkityksiä". Teoksessa *Akanvirtaan*. Setälä, Päivi ja Kurki, Hannele (toim.) Yliopistopaino, Helsinki.

Kramer, Heinrich & Sprenger, James, 1971. *The Malleus Maleficarum (Malleus Maleficarum, 1487)*. Transl. Montague Summers. Dover Publications, inc., New York.

Kuula, Kari, 2006. *Helvetin historia. Pohjalta Pohjalle, Homeroksesta Manaajaan*. Kirjapaja, Hämeenlinna.

Kymlicka, Will, 1990. *Contemporary Political Philosophy. An Introduction*. Clarendon Press, Oxford.

Leino, Eino, 1912. "Selityksiä". Teoksessa Alighieri, Dante: *Jumalainen näytelmä I. Helvetti*. WSOY, Porvoo.

Leyburn, Ellen Douglass, 1956. *Satiric Allegory: Mirror of Man*. Yale University Press, New Haven and London.

Liljeström, Marianne, 1996. "Sukupuolijärjestelmä". Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) Vastapaino, Jyväskylä.

- Malherbe, Jean-Yves, 2004. "Ranskankielinen fantasiakirjallisuus". Teoksessa *Fantasi-an monet maailmat*. Blomberg, Hirsjärvi & Kovala (toim.) BTJ Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.
- Matero, Johanna, 1996. "Tieto". Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) Vastapaino, Jyväskylä.
- McElroy, Bernard, 1989. *Fiction of the Modern Grotesque*. Macmillan, London.
- Moi, Toril, 1990. *Sukupuoli teksti valta. (Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory, 1985)* Suom. Raija Koli. Vastapaino, Jyväskylä.
- Muecke, D.C., 1976. *Irony*. (1970) Harper & Row Publishers, Inc., Bristol.
- Muchembled, Robert, 2003. *A History of the Devil. From the Middle Ages to the Present. (Une histoire du diable (XIIe–Xxe siècle), 2000)* Transl. Jean Birrell. Polity, Bodmin, Cornwall.
- Nikolajeva, Maria, 1988. *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Almqvist & Wiksell International, Göteborg.
- Palin, Tutta, 1996. "Ruumis". Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (toim.) Vastapaino, Jyväskylä.
- Palmgren, Raoul, 1963. *Toivon ja pelon utopiat*. Kansankulttuuri Oy, Helsinki.
- Paulson, Ronald, 1967. *The Fictions of Satire*. The Johns Hopkins Press, Baltimore.
- Perttula, Irma, 1991. "Groteski teoksen ominaisuutena ja tajunnanaktina". Teoksessa *Avauksia. Nuoret tutkijat kirjoittavat*. Maria-Liisa Nevala (toim.) Helsingin yliopisto, Helsinki.
- Pirsig, Robert M., 1999. *Zen ja moottoripyörän kunnossapito. (Zen and the Art of Motorcycle Maintenance, 1974)* Suom. Leena Tamminen. WSOY, Juva.
- Pollard, Arthur, 1970. *Satire*. Methuen & Co Ltd, London.
- Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1991 käyttöön ottama suomennos. Kirjapaja, Suomen Kirkon Sisälähetysseura, Pieksämäki.
- Rekiaro, Ilkka & Robinson, Douglas, 1990. Suomi/englanti/suomi -sanakirja. Gummerus, Jyväskylä.

Riikonen, H. K., 1999. ”Groteskin käsitteestä Erich Auerbachilla”. Teoksessa *Subliimi, groteski, ironia*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 52/1999. Outi Alanko & Kuisma Korhonen (toim.) Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Rimmon-Kenan, Slomith, 1999. *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983)* Suom. Auli Viikari. SKS, Tampere.

Robbins, Rossell Hope, 1960. *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*. (1959) Peter Nevill Limited, London.

Ross, Robert, 1999. *A Concise History of South Africa*. Cambridge University Press, Cambridge.

Setälä, Päivi, 1988. ”Moni/nainen historiaan. Naishistorian sanoma”. Teoksessa *Akanvirtaan*. Setälä, Päivi ja Kurki, Hannele (toim.) Yliopistopaino, Helsinki.

Sinisalo, Johanna, 2004. ”Fantasia lajina ja kirjailijan työvälineenä. Näkemyksiä fantasiasta lajityyppinä.” Teoksessa *Fantasian monet maailmat*. Blomberg, Hirsjärvi & Kovala (toim.) BTJ Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.

Sollamo, Raija, 1988. ”Feministiteologian naisnäkökulma teologiaan”. Teoksessa *Akanvirtaan*. Setälä, Päivi ja Kurki, Hannele (toim.) Yliopistopaino, Helsinki.

Thompson, Leonard, 1985. *The Political Mythology of Apartheid*. Yale University Press, New Haven and London.

Thompson, Leonard, 1995. *A History of South Africa. Revised Edition*. Yale University Press, New Haven and London.

Thomson, Philip, 1979. *The Grotesque*. (1972) Methuen & Co Ltd, London.

Utriainen, Terhi, 1994. ”Kohdun hauta. Naisen ja kuoleman jatkumosta.” Teoksessa *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. (toim.) Näre, Sari & Heinämaa, Sara. Gaudeamus, Helsinki.

Virolainen, Merja, 1994. ”Velhonaisten älä salli elää! Noitavainojen naisviha.” Teoksessa *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. (toim.) Näre, Sari & Heinämaa, Sara. Gaudeamus, Helsinki.

Vuola, Elina, 1994. ”Eevan ja Marian tyttäret. Kristinuskon naiskuva”. Teoksessa *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. (toim.) Näre, Sari & Heinämaa, Sara. Gaudeamus, Helsinki.

Vergilius, 1999. *Aeneis. Aeneaan taru. (Aeneis, 19 eKr.)* Suom. Päivö ja Teivas Oksala. WSOY, Juva.

Virtanen, Reijo, 1993. ”Fantasia satiirin välineenä.” Teoksessa *Narnia ja ympäröivät maat. Fantasia kirjallisuuden lajina*. Pekka Kuusisto (toim.) Oulun Yliopisto, Oulu.

Walker, Barbara G., 1983. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. Harper & Row, Publishers, San Francisco.

Wenzel, Marita, 2001. "Integrations and Mutations in Recent South African Writing." Teoksessa Kathleen Gyssels, Isabel Hoving & Maggie Ann Bowers (eds.): *Convergences and Interferences. Newness in Intercultural Practices. Ecriture d'une nouvelle ère/aire*. Rodopi, Amsterdam.

Zahorski, Kenneth J. & Boyer, Robert H., 1982. "The Secondary Worlds of High Fantasy". Teoksessa *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Roger C. Schlobin (ed.) University of Notre Dame Press, Notre Dame.

Internetlähteet

Internet-lähde 1 http://en.wikipedia.org/wiki/Red_hair (lähteeseen viitattu 21.6.2007)

Internet-lähde 2 <http://urbandictionary.com/define.php?term=flip+the+bird> (lähteeseen viitattu 23.9.2007)

Internet-lähde 3 <http://idioms.thefreedictionary.com/FLIP> (lähteeseen viitattu 8.8.2007)