

”TODELLISUUS ON LAUSE, JONKA KIRJOITAN”

Omaelämäkerrallinen ja fiktiivinen kerronta sekä minuuden kerrokset
Pirkko Saision teoksissa *Pienin yhteinen jaettava*, *Vastavalo* ja
Punainen erokirja

Mari Uusitalo
Pro gradu –tutkielma
Kotimainen kirjallisuus
Taiteiden ja kulttuurin
tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Joulukuu 2005

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Mari Uusitalo	
Työn nimi – Title ”Todellisuus on lause, jonka kirjoitan” Omaelämäkerrallinen ja fiktiivinen kerronta sekä minuuden kerrokset Pirkko Saision teoksissa <i>Pienin yhteinen jaettava</i> , <i>Vastavalo</i> ja <i>Punainen erokirja</i>	
Oppiaine – Subject Kotimainen kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Joulukuu 2005	Sivumäärä – Number of pages 116 sivua + lähteet
Tiivistelmä – Abstract <p>Pro gradu –tutkielmani aiheena on Pirkko Saision teosten <i>Pienin yhteinen jaettava</i> (1998), <i>Vastavalo</i> (2000) ja <i>Punainen erokirja</i> (2003) omaelämäkerrallinen ja fiktiivinen kerronta sekä minuuden kerrokset. Tarkastelen teosten kerrontaa, kieltä ja päähenkilöä autobiografian teorian ja narratologian viitekehyksessä. Pohdin erityisesti Saision teosten omaelämäkerrallisuutta ja toisaalta nostan esille niitä piirteitä, jotka saavat lukemaan teoksia fiktiivisinä.</p> <p>Tarkastelen teosten omaelämäkerrallisuutta ranskalaisen autobiografiatutkijan Philippe Lejeunen autobiografista sopimusta esittelevän teorian avulla, mutta omassa työssäni pyrin osoittamaan myös sen, kuinka huokoinen sopimusteoria vielä on. Saision teokset solmivat Lejeunen autobiografisen sopimuksen, jos sopimusta luetaan vain niissä kaapeissa raameissa, jotka Lejeune on sille asettanut. Saision teokset pakenevat joustamattomia lajityypillisiä määrittäjiä. Samalla kun luen Saision teoksia Lejeunen teorian läpi, tarkastelen niiden kieltä ja kerrontaa fiktiivisyyden valossa.</p> <p>Tarkastelen teosten kerrontaa narratologisesti ja pohdin erityisesti teosten kahtiajakautunutta kertojarakennetta. Saision teoksissa päähenkilö puhuu itsestään sekä minänä että hänänä, ja tässä työssä erittelen sitä, mitä kerrontaratkaisu merkitsee. Tutkin myös, kuinka kaunokirjallisuuden kieli ja kerronta representoivat minuutta tai identiteettiä. Olen lukenut Saision teoksia temaattisesti sen kautta, kuinka teosten teema on näkyvisä sekä kerronnan pinta- että syvärakenteessa. Kerrontaratkaisut tukevat teosten teemaa ja päähenkilön minuuden rakentumisen prosessia, jota myös työssäni erittelen.</p> <p>Tutkimukseni tavoitteena on osoittaa, kuinka Saision teokset voidaan lukea sekä omaelämäkerrallisesti että fiktiivisesti, niin, että niiden sisäinen maailma ei ole vain heijastus tekstinulkoisesta. Erittelen myös sitä, kuinka kerronta tuo esille henkilöhaamon minuutta ja identiteettiä.</p>	
Asiasanat – Keywords Autobiografia, fiktiivisyys, fokalisaatio, kerronta, Pirkko Saisio	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuuden oppiaine	
Muita tietoja – Additional information	

1. JOHDANTO	1
1.1 Kirjailija ja tuotanto: Pirkko Saisio, Jukka Larsson ja Eva Wein.....	1
1.2 Omaelämäkerrallinen trilogia.....	3
1.3 Tutkimuskysymykset ja teoreettinen viitekehys	4
2. AJAN JA PAIKAN MAAMERKIT: OMAELÄMÄKERRALLINEN LUENTA	10
2.1 Omaelämäkerrallisen kirjallisuuden lähtökohtia	10
2.2 Saision trilogian omaelämäkerrallisuus	13
2.3 Philippe Lejeunen autobiografiateoria.....	16
2.3.1 Omaelämäkerrallinen sopimus ja Saision trilogia	17
2.3.2 Autobiografian representaatio: kertova ja kerrottu minä	25
2.3.3 Fiktio representaatio: hän fiktion merkinä.....	29
3. MINÄ JA HÄN: KERRONTARATKAISUT JA KERRONNAN KEHITYS	33
3.1 Kertojan ja kerronnan fokalisointi.....	34
3.2 Pirkon sisäinen dialogi.....	37
3.2.1 <i>Pienin yhteinen jaettava</i>	40
3.2.2 <i>Vastavalo</i>	45
3.2.3 <i>Punainen erokirja</i>	47
3.3 Typografian merkitys ja lyyriset keinot.....	50
3.3.1 Tyhjä rivi ja proosallinen säkeenylitys	51
3.3.2 Muut lyyriset keinot.....	57
3.3.3 <i>Mise en abyme</i> –rakenteet.....	59
4. MINÄ JA HÄN TOISEUTENA: TEMAATTINEN LUENTA	69
4.1 <i>Pienin yhteinen jaettava</i> — viiden aikuisen välissä.....	71
4.1.1 Äiti, isä, mummo, pappa ja Ulla-täti	71
4.1.2 Kommunistinen koti ja yhteisön paine	73
4.1.3 Lippalakkipäinen tyttö — halu olla poika ja itse.....	75
4.1.4 Suhde äitiin ja vieraus naisena olemiseen.....	77
4.2 <i>Vastavalo</i> , isän tyttö ja Sveitsin-matkaaja	80
4.2.1 Suhde isään.....	80
4.2.2 Suhde minuuteen	82
4.2.3 Kehittyvä seksuaali-identiteetti	83
4.2.4 Sanojen maailma ja haave kirjailijuuudesta	84
4.3 <i>Punainen erokirja</i> ja rakentuva minuus	86
4.3.1 Koti ja seksuaalisuus	87
4.3.2 Lesbous ja taistolaisuus.....	89
4.3.3 Oma äitiys ja suhde äitiin.....	91
4.3.4 Kirjoittaminen ja teatteri.....	93

5. MINUUDEN JA MUISTOJEN KERROKSET	94
5.1 Muistojen kerronta: retrospektiivinen minuus	94
5.2 Muistojen rakentama minä	97
5.3 Kirjoittava minä.....	98
5.4 Fiktio rakennelma.....	101
5.5 Elämän ja minuuden jatkuvuus kielessä ja kirjoituksessa.....	106
5.5.1 Minuuden kerroksisuus.....	109
5.5.2 Yhtä aikaa sisällä ja ulkona	110
6. PÄÄTÄNTÖ.....	112
LÄHTEET	117

1. JOHDANTO

En näe eroa Eva Weinin ja Pirkko Saision sukutarinan välillä: yhtä se-
pitettyjä ne ovat molemmat. Niiden totuusarvo ei mittauudu virkatodis-
tusten ja romaanin kanteen painetun kirjailijan nimen mukaan.

(Pirkko Saisio teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 4*)

Pro gradu –työssäni tutkin Pirkko Saision omaelämäkerrallista trilogiaa: *Pienintä yhteis-
tä jaettavaa* (1998), *Vastavaloa* (2000) ja *Punaista erokirjaa* (2003). Sarjaa on alusta
asti luettu omaelämäkerrallisena, mutta parateksteissä¹, kuten esimerkiksi teosten taka-
kansissa ja kirja-arvosteluissa, teokset on luokiteltu romaaneiksi. Tämän ristiriidan takia
myös lukija asennoituu Saision romaanisarjaan kahdesta eri suunnasta; lukija lukee
omaelämäkertaa, siis totta, mutta samalla romaania, siis fiktiota. Markku Lehtimäen
mukaan ei-fiktio lukija kytkeytyy tekstin lisäksi myös sen ulkopuoliseen maailmaan ja
elää yhtä aikaa narratiivissa ja sen ulkopuolella (Lehtimäki 2000, 61). Omaelämäkerran
lukija pohtii aina teoksen ja sen ulkopuolisen todellisuuden yhtäläisyyksiä ja eroja.
Omassa työssäni erittelen niitä piirteitä, jotka tekevät Saision kirjasarjasta ja sen pää-
henkilöstä sekä omaelämäkerrallisen että fiktiivisen. Saisio itse puhuu sarjastaan ro-
maanina (Saisio 2000, 347) ja omaelämäkerrallisena fiktiona (www.skyry.net), joten
sarjaa on luonnollista tarkastella sekä kerronnan teorian lähtökohdista että autobiografi-
an teoriaa hyödyntäen.

1.1 Kirjailija ja tuotanto: Pirkko Saisio, Jukka Larsson ja Eva Wein

Pirkko Saisio (s.1949) on kirjailija, joka on vaihdellut usein roolejaan taiteen kentällä.
Saision esikoisteos *Elämän meno* (1975) teki kirjailijastaan työläisprosaistin, mutta
1980-luvulla Saisio muutti linjaansa niukemmaksi ja taiteellisesti kunnianhimoisem-
maksi (Petäjä 1991). Saisio on paitsi kirjailija myös dramaturgi, ohjaaja ja näyttelijä.
Hän on kirjoittanut proosaa, näytelmiä ja tv-elokuvia. Hän on julkaissut kirjoja kolmella
nimellä: Pirkko Saisio, Jukka Larsson ja Eva Wein. Saisio kutsuu salanimiään sivuper-
soonikseen ja julkisuuden roolipeliksi. (Saisio 2000, 336—369; Loivamaa 2003, 255—

¹ Gérard Genette erottaa kahdenlaisia paratekstejä, peritekstejä, jotka viittaavat tekstiä välittömästi ympä-
röivään tekstimateriaaliin (kirjailijan nimi, otsikko ja väliotsikot, omistuskirjitus, epigrafi, esipuhe, huo-
mautukset, takakansitekstit) ja epitekstejä, jotka ovat etäisempiä tekstejä (teokseen liittyvät haastattelut,
kirjeet, päiväkirjamerkinnot, käsikirjoitukset, luonnokset, tekstistä esitetyt kommentit tai arvostelut tms.)
(Hosiaislouma 2003, 684).

259.) Salanimien yhtenä tarkoituksena oli hämätä kriitikkoja, ja leikin takana oli halu muuttua toiseksi (Tarkka 2000, 159). Muuttumisleikin tarkoituksena oli myös ravistaa ja herättää kirjallista keskustelua: ”Jukka Larssonin kirjailijakuvan avulla halusin tutkia epäilyjäni, ensiksi siitä, otettiinko mieskirjailija, vasta-alkaja varsinkin, vakavammin kuin naiskirjailija. Tämä debatinaihe on maassamme vanha. [--] Toiseksi halusin tutkia miten paljon kriitikko antaa kirjan ulkopuolisen informaation vaikuttaa lukukokemuksensa.” (Saisio 2000, 359—360.) Omassa työssäänkin Saisio on muuttunut, jakautunut moneksi ja aiheuttanut hämmennystä.

Esikoisromaani *Elämän meno* sai erittäin hyvän vastaanoton. Teosta luettiin uuden polven työläisromaanina ja se voitti J.H. Erkon palkinnon. Saision katsottiin jatkavan suomalaisen kirjallisuuden perinteistä realistista linjaa Kallion työläiskaupunginosaa kuvaavalla teoksellaan. Saisio dramatisoi esikoisteoksensa tv-elokuvaksi. Hän on itse muistellut esikoiskirjansa vastaanottoa ylettömän positiivisena, nuorelle kirjailijalle jopa vähän vaarallisena: ”Suuren työläiskirjailijan manttelia sovitettiin harteilleni, kiskaistiin rajusti pois ja kokeiltiin taas”. *Elämän meno* oli Saision esikoisromaani ja kirjoista myös ensimmäinen, joka tulkittiin ja vastaanotettiin omaelämäkerrallisena. (Saisio 2000, 336—369.)

Sisarukset (1976) jatkoi työväestön kuvausta, ja se kuvaa myös sota-ajan tuntoja (Loivamaa 255—258). Kuten *Elämän menossakin*, myös *Sisaruksissa* naishahmot ovat pääosassa ja Saisio käsikirjoitti teoksensa televisiolle. *Elämän meno* ja *Sisarukset* rakentuvat molemmat päähenkilöiden monologeista ja repliikkivaltaisista kohtauksista. *Sisarusten* jälkeen Saision teokset lähestyvät yhä enemmän draamaa ja niiden esitystapa tihenee samalla kun tematiikkakin etäännyty työläiskuvauksesta.

Saision kolmas romaani *Kadonnut aurinko* (1979) sijoittuu teatteriin ja se kuvaa teatterin henkilökunnan suhteita, ponnisteluja suuren näytelmäprojektin valmiiksi saattamiseksi ja pienen pohjoisen kaupungin väkeä. Kolmannella romaanillaan Saisio siirtyi yhä kauemmas realistisesta perinteestä ja työläiskirjailijan roolista. *Betoniyö* (1980) on paljain kohtauksin etenevä kuvaus kahdesta pojasta, kaupungista ja väkivallasta. *Betoniyötä* kuvattiin mm. jännitystarinaksi ja nuortenkirjaksi (Saarinen 1981), ”yön laajuisiksi metaforaksi” ja ”hänen tähänastisen tuotantonsa parhaaksi teokseksi” (Virtanen 1981). *Kainin tytär* (1984) kertoo kahden naismuusikon rakkaustarinan. Saisio itse sanoo, että *Kainin tyttären* kohdalla sen omaelämäkerrallisuutta ei huomattu (Saisio 2000, 358). *Kainin tyttären* jälkeen Saisio ei neljääntoista vuoteen kirjoittanut proosaa omalla

nimellään. Vuonna 1987 hän julkaisi yhdessä Pirjo Honkasalon kanssa matkakirjan *Exit*. (Haavikko 2000, 339.)

Jukka Larssonin ensimmäinen romaani *Kiusaaja* (1986) tavallaan jatkaa *Betoni-yön* tunnelmia; kaupungin muurien sisäpuolelta on siirrytty vankilaan. Myös *Kiusaaja* on kerrottu eri henkilöiden sekä kaikkitietävän kertojan näkökulmista, kuten useimmat Saision teoksista ovat. *Viettelijä* (1987) on Jeesuksen elämäkerta ja *Kantaja* (1991) on homoseksuaalinen rakkauden kuvaus. (Haavikko 2000, 336—369; Tarkka 2000, 159—161.) Eva Weinin nimen Saisio sai omasta näytelmästään *Yöihminen* (1991). Eva Weinin romaanit *Puolimaailman nainen* (1990) ja *Kulkue* (1992) koostuvat Euroopan junissa liikkuvan kosmopoliitin nuoren naisen ajatuksista. (Haavikko 2000, 336—369; Tarkka 2000, 159—161.)

1.2 Omaelämäkerrallinen trilogia

Pienin yhteinen jaettava (jatkossa käytän lainausten yhteydessä lyhennettä PYJ) on Saision omaelämäkerrallisen trilogian ensimmäinen osa. *Pienin yhteinen jaettava* kertoo Pirkko Saisio – nimisestä lapsesta minä- ja hän-muodossa ja rakentuu tiiviistä ja lyhyistä kuvauksista, muistoista ja unista. Minä ja hän ovat äänessä vuorotellen ja päällekkäin, ja koko teos rakentuu eräänlaisista nopeista hyppyleikkauksista ydinmuistoihin. Ydinmuistoilla tarkoitan sellaisia muistoja, jotka ovat olennaisia yksilön kehityksen kannalta ja läsnä myös tämän myöhemmässä elämässä. Päähenkilö alkaa isän kuoleman hetkellä muistella omaa elämäänsä limittäin yhä kasautuvina kerroksina. Romaani kuvaa myös omaa syntyprosessiaan ja viittaa toistuvasti todelliseen kirjailijaan, nykyhetkessä kirjoittavaan Pirkko Saisioon. Teos sijoittuu 1950-luvun Kallioon, samoihin kortteleihin, joissa *Elämän menonkin* päähenkilöt elivät. *Pienin yhteinen jaettava* on myös sukutarina, kertomus kolmesta sukupolvesta, joiden pienimmäksi yhteiseksi jaettavaksi teoksen kertoja kokee itsensä. Romaanista muodostuu kehyskertomuksessa kuolevan isänkin tarina. Saisio itse sanoo romaanistaan näin: ”Se kertoo Pirkko Saisio –nimisestä fiktiivisestä lapsesta, jonka elämällä on silmiinpistäviä yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia minun elämäni kanssa” (Haavikko 2000, 366).

Vastavalo (jatkossa käytän lainausten yhteydessä lyhennettä VV) jatkaa omaelämäkerrallista sarjaa ja keskittyy Pirkon oppikouluvuosiin sekä abivuoden jälkeiseen Sveitsin-matkaan, joka tapahtuu Euroopan hulluna vuotena 1968. Tarina alkaa kertojain lakkiaispäivän yöstä. Teos palaa siihen, mihin *Pienin yhteinen jaettava* jäi ja ku-

vaa osin samaa aikaa ensimmäisen osan kanssa. Myös *Vastavalossa* kerronta on kah-tiajakautunutta, ja teos koostuu fragmenteista ja muistin tavalla etenevien ajatuskuvien sarjoista. Kertoja jatkaa vaikean isäsuhteensa aukaisemista. *Vastavalo* solmii monia sellaisia lankoja, jotka *Pienin yhteinen jaettava* jättää yhdistämättä, mutta samalla romaani toimii siltana trilogian päätösosaan, jossa päähenkilö jakautuu moneksi, mutta rakentuu samalla minäksi kaikkein voimakkaimmin. *Vastavalossa* minä ja hän ovat vielä tiukasti kiinni perheessä ja päähenkilön irtiotto ja voimakas kasvuprosessi alkavat vasta hahmottua. Teoksen ytimessä on nuoren tytön kasvu ja kehitys.

Punainen erokirja (jatkossa käytän lainausten yhteydessä lyhennettä PE) päättää trilogian. Se kertoo edellisten osien tapaan minästä ja hänestä ja ajoittuu päähenkilönsä yliopistovuosiin 1970-luvun poliittisesti aktiiviseen aikaan. Se toimii yhtä tarkkana ajankuvana 70-luvun punaisesta opiskelijamaailmasta kuin *Pienin yhteinen jaettava* 50-luvun jälleenrakentamisen Suomesta ja *Vastavalo* 60-luvun oppikoulutodellisuudesta. *Punaisessa erokirjassa* päähenkilö kamppailee seksuaali-identiteettinsä ja poliittisen suuntautumisen välissä, löytää teatterin ja alkaa opiskella Suomen teatterikorkeakou-lussa ensin dramaturgiaa, sitten näyttelijäksi. Seksuaali-identiteetin etsimiseen liittyy myös suhde äitiin ja omaan äitiyteen. *Punainen erokirja* on kasvu- ja rakkaustarina, se-kä kertomus itseksi kasvamisesta. Koti ja perhe, kehittyvä seksuaali-identiteetti, lesbous ja taistolaisuus, kirjoittaja ja näyttelijä, äiti ja elämäkumppani ovat kaikki rakentamas-sa kertojan minuutta. Teoksessa edetään kirjailija-Saision esikoisen, *Elämänmenon*, ilmestymiseen ja esikoistyttären Elsan syntymään saakka. *Punainen erokirja* voitti vuon-na 2003 Finlandia-palkinnon.

1.3 Tutkimuskysymykset ja teoreettinen viitekehys

Ranskalainen omaelämäkertatutkija Philippe Lejeune nimeää omaelämäkerran sellai-seksi kirjallisuudeksi, jossa kirjailija käsittelee omaa olemistaan ja keskittyy omaan elämäänsä, etenkin oman persoonallisuuden kehittymiseen. Omaelämäkerta vaatii kir-jailija-kertojan ja päähenkilön samannimisyyden, ”omaelämäkerrallisen sopimuksen”, joka antaa lukijalle mahdollisuuden lukea tarinaa totena tai ainakin referentiaalisena. Omaelämäkerrallisen sopimuksen vastakohta on ”fiktiivinen sopimus”, jonka merkkejä ovat kertoja-päähenkilön ja kirjailijan eri nimi sekä kirjan määrittäminen romaaniksi esimerkiksi kansilehdellä. (Lejeune 1989, 4—26.) Saision kirjasarja tarjoaa lukijalleen sekä omaelämäkerrallista että fiktiivistä sopimusta, ja hajoaa sekin kertojansa tapaan

kahdeksi, sekä fiktioksi että omaelämäkerraksi. Sarjassa eletty elämä muodostaa tarinan, mutta sen voi nähdä Paul de Manin tapaan myös niin, että tarina tai omaelämäkerta luo elämän (de Man 1979, 920). *Vastavalossa* kertoja myöntääkin lukijalleen, että ”Todellisuus on lause, jonka kirjoitan” (VV, 126). Sarjaa voi siis lukea sekä narratologian näkökulmasta (kaikki kerrottu on tuotettua todellisuutta) että omaelämäkerrallisesta näkökulmasta.

Tutkin Saision omaelämäkerrallisen trilogian autobiografista ja fiktiivistä kerrontaa minuuden ja identiteetin rakentumisen ja kertojan ja kerronnan kehityksen näkökulmasta. Käsittelen niitä piirteitä, jotka Lejeunen autobiografiateorian mukaan tekevät trilogiasta omaelämäkerran, ja toisaalta luen teoriaa myös vastakarvaan osoittaen niitä piirteitä, jotka omaelämäkerrasta tekevät fiktiivisen nimenomaan Saision kirjasarjan kohdalla. Pohdin myös sitä, minkälaisia minuuksia kahtiajakautunut kerronta tuottaa ja onko syntynyt minuus leimallisesti autobiografinen. Tarkoitukseni on yhdistää sekä narratologia että autobiografian teoria. Tutkin kerrontaratkaisua sekä omaelämäkerrallisuuden että kirjasarjan fiktiivisyyden kannalta. Pohdin sitä, miten kerrontaratkaisu tuottaa autobiografiassa nähtyjä lajityypillisyyksiä ja minkälaisia minuuksia autobiografinen kerrontaratkaisu tuottaa. Koen tärkeäksi tutkia kaikkia kolmea teosta, koska minän kehitys sarjan edetessä sitoutuu olennaisella tavalla kerrontaan ja sen kehitykseen ja muuttumiseen. Luvussa 5 esittelen tarkemmin sitä, mitä minuus ja sen kerrokset tässä työssä tarkoittavat. Liitän minuuden identiteettiin ja identiteetin joksikin sellaiseksi, jonka voi kertoa ja jota kerronnallisuus voi ilmentää ja rakentaa. Minuus ja identiteetti liittyvät läheisesti subjektuuden käsitteeseen, ja tässä työssä subjektuudella tarkoitetaan fiktiiviselle hahmolle annettua subjektiasemaa, jolla on mahdollisuus sanoa ”minä”. Minuus, identiteetti ja subjektuus liittyvät kaikki myös kirjallisuuden hahmon tietoisuuteen, jonka esittäminen on omaelämäkerralliselle kirjallisuudelle olennaista.

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavanlaisia: Minkälaisena teokset näyttäytyvät suhteessa omaelämäkerran lajiin? Mitä kerrontatapa ja kertojarakenne ilmentävät teoksen päähenkilöstä? Miten ja minkälaisena minuus representoituu kerrontaratkaisun kautta? Minkälaisia minuuksia romaanisarjasta löytyy? Miten kahtiajakautumisen tematiikka näkyy sarjassa? Oletan, että minäkertoja edustaa omaelämäkerrallista kerrontaa ja totuudellisuutta ja hän-kerronta muistin ja kerronnan luonnetta todellisuuden rakentajina. Saision trilogia asettuu omaelämäkerran ja puhtaan fiktion välimaastoon omaelämäkerralliseksi fiktioksi niin, että eletystä totuudesta on rakennettu eräänlainen ”kertomuksen

varjo²”. Kerrontaratkaisu etäännyttää päähenkilöä myös todellisesta Pirkko Saisiosta, vaikka kirjailijalla ja kertoja-päähenkilöllä on sama nimi. Minuuden eri tasot eivät toimi toisistaan erillisinä subjektipositioina niin, että kerrontaratkaisu muodostaisi hajoavan minuuden, ennemminkin se muodostaa fragmentaarisen minuuden, joka lienee inhimillisille muistoille yleistä. Fragmentaarisuus on Päivi Kososen (2000, 20) mukaan omaelämäkerralliselle kirjallisuudelle tyypillistä. 1800-luvulta alkaen rousseaulaisen minän kertomisperinteen rinnalla on elänyt ”toinen moderni omaelämäkertakirjoittamisen tapa”, jossa muistot jätetään irrallisiksi ja vaille viimeistä elämäntotuutta. Saision trilogiassa muistot todella ovat fragmentaarisia tyopografiseen irrallisuuteen asti, mutta oman tulkintani mukaan tämä fragmentaarisuus ei yllä minuuden jatkuvuuteen saakka siten, että trilogia jäisi minuuden ja identiteetin jatkuvuutta vaille. Koko kirjasarja on eräänlainen muistojen mosaiikki, joka kuitenkin muodostaa yhtenevän ja jatkuvan minuuden, kun sitä katselee kauempaa ja limittäin. Läheltä katsottuna muistojen rakentama kuva sen sijaan sumenee ja hajoaa moneksi.

Tutkimukseni, myös se, jakautuu siis kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa erittelen Lejeunen autobiografian teoriaa ja sen suhdetta Saision kirjasarjaan. Yritän määrittellä trilogian Lejeunen teorian kautta omaelämäkerrallisen lajityypin edustajaksi, mutta pohdin myös sitä, missä suhteessa trilogia ei mahdu omaelämäkerran lajityypin alle. Erittelen trilogian omaelämäkerrallisuutta myös sen fiktionaalisuuden kautta niin, että pyrin erittelemään niitä fiktion keinoja ja fiktiivisiä tai fiktionaalisia piirteitä, jotka vievät trilogiaa kauemmas Lejeunen määrittelemästä omaelämäkerrallisuudesta. Tavallaan Saision trilogia pakenee kaikkia määrittelyjä samalla kun teokset toteuttavat useistakin erilaisista lajityypeistä tuttuja konventioita, jotka on yleensä nähty fiktiiviselle kirjallisuudelle tyypillisiksi, kuten henkilön (muidenkin kuin kertoja-päähenkilön) tajunnan esittäminen.

Toisessa osassa tutkin tarinan kerrontatapaa ja kertoja-päähenkilöä kerronnan, kertojan, fokalisaation, subjektin ja identiteetin käsitteiden avulla. Tässä hyödynnän narratologian teoriaa mm. Genetten, Balin ja Rimmon-Kenanin tutkimusten ja esittelyjen pohjalta. Muistojen kerrontaa ja fiktion poetiikkaa käsittelem Dorrit Cohnin teoksen

² Arne Kinnunen on esitellyt kertomuksen varjon käsitettä esseessään *Kertomuksen teoria* (1978, 432—441). Kinnusen mukaan jokainen kertomus kertoo aina miten kävi ja miten olisi voinut käydä. Saision trilogia leikittelee koko ajan sen mahdollisuudella, että kaikki joko kävi tai ei käynyt niin kuin teoksissa kerrotaan. Kertomuksen varjo on romaanissa sellainen tarina, jota ei ole kirjoitettu näkyviin, mutta joka kuitenkin kulkee yhtenä kirjoittamattomana tasona tarinan maailmassa. Saision trilogiassa kertomuksen varjo tuodaan kuitenkin lukijan näkyviin metafiktivisinä poikkeamina tekstiin, jolloin lukija näkee, että muistot on osin rakennettu kirjoittajan työpöydällä.

Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction (1978/1983) avulla. Cohn esittelee menneisyyteen kohdistuvan minä-kerronnan käsitteitä ja fiktion ja faktan kerronnallisia eroja teoksessaan *The Distinction of Fiction* (1999), jota käytän pohtiessani omaelämäkerran fiktionaalista kerrontaa. Cohn tutkii formaalisia ja kerrontateknisiä eroja fiktion ja ei-fiktion välillä.

Romaanit on kerrottu sekä ensimmäisessä että kolmannessa persoonassa ja kerrontatapa kiinnittää väistämättä huomion itseensä. Teokset koostuvat lyhyistä fragmenteista ja tyhjä rivi kahden kappaleen välissä voi katkaista lauseen ja ajatuksen niin, että kertojapositio minästä häneen vaihtuu usein kesken lauseen:

Nilkat särkevät, ja muutenkin olen varuillani, sillä arvaan jo, että ennen pitkää isä vetäisee kätensä pois, niin kuin silloin, kun

vesi oli vihreää ja suolaista ja hän oli vajonnut ajatuksiinsa. Ajatukset olivat kirkkaita ja hajanaisia, niin kuin vesi, ja vahva ja kevyt käsi oli hänen vatsansa alla ja piti häntä veden pinnalla mutta katosi äkisti, niin että hän putosi yllättävään, kirvelävään pimeyteen.

(PYJ, 205.)

Tyhjän rivin kappaleiden välissä voi nähdä lyyrisenä keinona, proosallisena säkeenlyityksenä, joka kuvaa ajatuksen ja oivalluksen kestoa tai siirtymäaikaa muistosta toiseen tai nykyhetkeen. Yllä olevassa esimerkissä myös aikamuoto vaihtuu kahden muiston välillä preesensistä imperfektiin. Päivi Koiviston mukaan Saision trilogiassa korostuu tyypografiasta lähtien nimenomaan autofiktiolle tyypillinen poeettinen koodi (Koivisto 2003, 27). Autofiktion käsitteellä Koivisto tarkoittaa todellisuusviitteitä, sekä fiktiota ja ”minän kirjoittamisen strategioita” sekoittavaa kirjallisuutta, jonka tarkasteluun sopii omaelämäkertaa rajatumpi näkökulma (Koivisto 2003, 12). Genette (1993, 76) puhuu autofiktiosta sellaisena omaelämäkerran muotona, jossa kirjailija ja kertoja-päähenkilö ovat samannimiset, mutta tapahtumat ovat fiktiivisiä. Pohdin autofiktion käsitettä ja sen soveltuvuutta Saision trilogiaan luvussa 2.3.3.

Romaaneissa on kertojaposition vaihtelun lisäksi läsnä monta samanaikaista aikatasoa, niin että kertoja voi asemoitua menneisyyteensä ja samalla hallita myös tulevia tapahtumia. Tämä on tyypillistä omaelämäkerralliselle kirjallisuudelle, jossa kerrotua elämäntarinaa suhteutetaan ajallisena jatkumona, jota hallitsee nykyhetki. Minäkuva läpäisee jo eletyn elämän ajalliset ulottuvuudet sekä kertomistapahtumassa elämälle annettavan muodon. (Vilkko 1997, 77.) Suomen kielestä puuttuu varsinainen futuuri, mutta tulevan hetken läsnäoloa kuvatessaan Saisio käyttää usein merkitykseltään futuurista

partisiippirakennetta ”oli näkevä”. Partisiippirakenteessa on mukana myös nesessiivinen merkitys eli tulevan tapahtuman väistämättömyys:

Isänsä niinikorista löytyneistä virkatodistuksista hän oli näkevä, että Hilikka-tädille oli sirkusvuosina syntynyt isätön poika nimeltä Juhani, joka kuoli puolitoistavuotiaana.

Poikansa kanssa Hilikka oli muuttanut Turkuun, mikä oli suvulle omituinen asuinpaikka.

Mutta silti hän ei suostu luopumaan kuvasta, jossa hänen isoäitinsä seisoo Leppävirran tienposkessa sieraimet kiireisestä kävelemisestä kohollaan, hengästyneenä ojentamassa postiauton kuljettajalle kirjettä, joka on osoitettu sirkuksen trapetsitaiteilijalle eikä suinkaan mielikuvituksettomassa Turussa piileskelevälle au-äidille.

(PYJ, 165.)

Oman elämänsä suhteen omaelämäkerran ja muistelma ”kirjoittaja” eli romaanin kertoja, on kaikkietävä niin menneisyydessä kuin tulevaisuudessa (Makkonen 1993, 19), mikä näkyy selvästi läpi Saisionkin trilogian. Tulevaisuus tarkoittaa tässä sekä aikaa, jossa kertoja jo on ja josta hän katselee omaa elämäänsä taaksepäin että myös sellaista aikaa, johon lukijalla ei ole pääsyä, mutta johon viitataan. Lukijalla on mielestäni pääsy kertojan mukana tulevaisuuteen vain teoksen antamissa rajoissa.

Minän jakautuminen on sekä rakenteellista ja temaattista. Kerrontatapaa, muotoa, ei oikeastaan voi erottaa teosten sisällöstä, niin vahvasti myös muoto ja kerrontaratkaisu toistavat päähenkilön identiteetin jakautumista kertojaan ja kerrottavaan Kerrontaratkaisun lisäksi teoksissa toistuu myös tarinan tasolla kahtiajakautumisen ja kahtena olemisen teema ja romaanista on löydettävissä useita ”mise en abyme”³ -jaksoja, joissa teema toistuu yhdessä pienemmässä kokonaisuudessa. Suhteessa toisiinsa romaaneista on irrotettavissa kohtauksia, jotka keskustelevat keskenään ja muodostavat sellaisia tarkoin harkittuja kompositioita, jotka tukevat ajatusta todellisuuden aina rakennetusta luonteesta. Fiktiivisen romaanihenkilön lisäksi tarinassa on läsnä myös kirjoittava minä, kirjailija, joka kommentoi tekstin syntyä ja kehittymistä. Tällaiset metajaksot korostavat romaanisarjan fiktiivistä luonnetta ja muodostavat mielenkiintoisen vastakkainasettelun omaelämäkerrallisuuden kanssa. Markku Lehtimäen mukaan (2001, 229—267) itsereflektiivisyys, tekijä-kertojan aktiivinen tulkinta kohteestaan, on elämäkertateksteille tyypillistä ja Linda Hutcheon (1980) puhuu metafiktiivisistä ja itseään reflektioivista teksteistä narsistisina narratiiveina. On itsestään selvää, että omaelämäkerrallisuus on narsistinen narratiivi, sillä kaikki siinä kietoutuu minän ja minuuden esittämisen ympärille.

³ ”Mise en abyme” tarkoittaa tässä tekstiin sisältyvää pienempää yksikköä, lausetta tai lauseita, jotka ilmentävät ja peilaavat suuremman kokonaisuuden teemaa, ovat eräänlaisia metonymioita koko romaanista. Anna Makkonen (1991,15) määrittelee mise en abymen peilirakenteeksi, jossa osan ja kokonaisuuden välillä vallitsee analoginen suhde.

rille. Kerrontatapaa ja kertojarakennetta tutkin narratologisesta lähtökohdasta, ja pohdin erityisesti fokalisaation eri tasoja koskien Saision trilogiassa esiintyvää minä- ja hänmuotoista kerrontaa.

Pienin yhteinen jaettava on yksi tutkimuskohteista Tampereen yliopistossa vuonna 2000 valmistuneessa Virpi Stenlundin pro gradu –työssä *Kertomuksen varjossa: kertomuksen varjon ilmeneminen Anne Friedin Elämän väreissä ja lisälehdissä sekä Pirkko Saision Pienimmässä yhteisessä jaettavassa ja Eva Weinin Kulkueessa (2000)*. Pirkko Saision teokset ovat osana myös Päivi Koiviston tutkimuksessa suomalaisesta 1900-luvun omaelämäkerrallisesta romaanista. Koivisto tutkii nimenomaan omaelämäkerrallisuuden ja fiktion maailman kohtaamista⁴. Muuten Saisiota koskevassa tutkimuksessa ei ole käsitelty hänen trilogiaansa. Omassa työssäni en pyri todistamaan, kuinka Saision kirjasarjan tapahtumat eroavat tai yhtyvät hänen todelliseen, tekstinulkoiseen elämäänsä ja henkilökohtaiseen historiaansa. Omaelämäkerrallinen kirjallisuus tässä työssä rajautuu kirjallisuustieteen sisäpuolelle, enkä halua tarkastella sitä samanlaisessa viitekehyksessä kuin sosiologit tarkastelevat yksityisten ihmisten omaelämäkertoja. Tässä työssä autobiografian tarkastelu rajautuu autobiografisen subjektin, itseyden, sekä referentiaalisuuden ja kielen tarkasteluun. Pohdin kielen, kerronnan, representaation ja minuuden ongelmia narratologisessa viitekehyksessä mimeettisen näkökulman läpi siten, että uskon minuuden voivan ilmentyä kielessä ja kirjallisuudessa.

⁴ Päivi Koivisto on tutkinut autobiografista kerrontaa pro gradu –työssään *Kertomalla kokonaiseksi. Autobiografinen kerronta ja sukupuoli-identiteetti Annika Idströmin romaanissa Luonnollinen ravinto* (1998). Tutkimustyötään autofiktiosta Koivisto tekee Helsingin yliopistossa. Autobiografian teoriaa on tutkinut Päivi Kosonen lisensiaatintyössään *Samuudesta eroon. Naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa* (1995) sekä väitöskirjassaan *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Nathalie Sarrauten, Marguerite Durasin, Alain Robbe-Grillet'n ja Georges Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä* (2000).

2. AJAN JA PAIKAN MAAMERKIT: OMAELÄMÄKERRALLINEN LUENTA

Tässä osassa työtäni erittelen Philippe Lejeunen teoksen *On Autobiography* (1989) avulla Saision trilogian omaelämäkerrallisia piirteitä, mutta hyödynnän myös muiden teoreetikkojen näkemyksiä autobiografisen kirjallisuuden olemuksesta.

2.1 Omaelämäkerrallisen kirjallisuuden lähtökohtia

Omaelämäkerta on yksi kirjallisuuden yksinkertaisimmista ja yleisimmistä muodoista. Jokainen, joka osaa kirjoittaa lauseen tai vain nauhoittaa puhettaan nauhalle tai haamu-kirjailijalle, osaa tehdä omaelämäkerran; samalla omaelämäkerta on kirjallisista dokumenteista myös vaikeimmin määriteltävissä. (Olney 1980a, 3.) Autobiografia sanana tulee kreikan kielen sanoista *autos*, *bios* ja *graphe*, jotka tarkoittavat itseä, elämää ja kirjoitusta (Olney 1980b, 237). Omaelämäkerta onkin oman itsen ja elämän kirjoitusta, elämä itse kirjoitettuna, ja sen tutkiminen kiteytyy paljolti minuuden ja kirjoittamisen ongelmiin ja kysymykseen siitä voiko minus ilmetä tekstissä ja kirjallisuudessa. Omaelämäkerta on ”minän” kirjallisuutta, ja melkein aina kirjallisuutta, joka myös esitetään ensimmäisen persoonan kautta (Eakin 2003, 124). Tyypillisen omaelämäkerran kertojapäähenkilö on minä, vaikka omaelämäkerta voidaan kertoa myös kokonaan kolmannessa persoonassa (Lejeune 1989, 31). Suomalaisessa kirjallisuudessa esimerkiksi Paavo Haavikon kaksiosainen omaelämäkerta (tai muistelmat *Vuosien aurinkoiset varjot* ja *Prospero*) on kokonaisuudessaan kirjoitettu kolmannessa persoonassa. Haavikko käyttää pääosin sukunimeään puhuessaan itsestään sen sijaan, että puhuisi itsestään ”hänenä”.

Omaelämäkerralliseen kirjallisuuteen liittyy myös kysymys siitä, kuinka ”totta” kielen konstruoima minus voi olla. Omaelämäkerta merkityksessä itse (kirjoitettu) elämä voi kattaa paljon, eikä kaikista romaaneista ole helppo sanoa, ovatko ne ensisijaisesti omaelämäkertoja vai romaaneja. Autobiografia on myöhäsyntyinen länsimainen ilmiö, joka perustuu kristillisen kulttuurin tunnustusperinteeseen. Autobiografian ja minuuden kuvaamisen sekä tunnustuksellisen kirjallisuuden prototyyppinä on nähty kirkkoisä Augustinuksen *Tunnustukset* (*Confessiones* 400) ja Rousseau'n *Tunnustukset* (*Les Confessiones* 1770), jossa kuvauksen painopiste siirtyy ulkokohtaisesta historian kuvauksesta yksilön historiaan. Augustinukseen palautuu ainakin kaksi minuuden kuvauksen

prototyyppiä: tunnustuksellinen omaelämäkerta ja minuuden purkamiseen tähtäävä uskontunnustus. (Gusdorf 1980, 29—32; Korhonen 1995, 131—132.)

Ongelma omaelämäkerran määrittämisen kohdalla kiteytyy usein kysymykseksi omaelämäkerrasta historiana tai omaelämäkerrasta taiteena, kirjallisuutena. Historian ja kirjallisuuden erottaa kysymys totuudesta, ja historiankirjoitus määritellään yleensä faktaksi ja kaunokirjallisuus fiktioksi, eikä tämä määrittely poista kysymystä totuudesta. Brian McHalen (1987, 202—203; Koivisto 2005, 182) mukaan juuri päähenkilön samannimisyys tuo mukanaan ontologisen ongelman kahden tason, fiktion ja todellisuuden, yhtä aikaa olemisesta. Lejeune esittää tiukan vaatimuksen juuri näiden kahden tason yhtä aikaa olemisesta nimenomaan nimessä. Lejeunen teoria ei pohdikaan todellisuuden ja fiktion yhtä aikaa olemista ontologisena, vaan juridisena kysymyksenä. Omaelämäkerta kirjallisuuden lajityyppinä ajatellaan usein ei-fiktiiviseksi kirjallisuudeksi, jonka kirjoittamiseen ja lukemiseen liittyy vaatimus totuudesta. Lehtimäen mukaan fiktion ja faktan erottelu voidaan tehdä esimerkiksi eettisin perustein, jolloin faktuaalisen diskurssin on pysyttävä totuudessa (Lehtimäki 2000, 53—54). Tällaisen erottelun mukaan lukija odottaa omaelämäkertaa lukiessaan lukevansa totuuden ja omaelämäkerta nähdään tietynlaisena tunnustuksellisena aktina, johon ei liity asioiden sepittämistä. Omaelämäkerran kirjoittaminen ja lukeminen liittyy olennaisesti myös minän ja minuuden historian esittämisen ongelmaan. Biografinen ote hallitsikin autobiografiatutkimusta 1930—40-luvulle saakka ja 1940—50-luvun taitteessa autobiografiaa alettiin tutkia nimenomaan kirjallisuutena. Minän kyseenalaistaminen kirjallisuustieteessä toi myös autobiografian subjektin keskusteluun ja 1970—80-luvulla nousi esiin kysymys referentiaalisuudesta (Kosonen 1995, 21—31.), siitä, mikä ja kuka autobiografian subjekti oikeastaan on ja voiko se olla jotain muuta kuin tekstinulkoisen heijastus.

Omaelämäkerta mielletään usein sellaiseksi kirjallisuudeksi, joka viittaa suoraan tekstinulkoiseen todellisuuteen ja sen kohdalla nousee esiin kysymyksiä dokumentaarisuudesta ja biografismista. Omaelämäkertaa luettaessa oletetaan, että teksti viittaa itsensä ulkopuolelle. Tämä viittaussuhde todellisuuteen, referentiaalisuus, muodostaa usein vastavoiman fiktiolle, vaikka mikään fiktio sinänsä ei voi toimia ilman viittaussuhdetta todellisuuteen, koska se ei olisi ymmärrettävää. Ajatus siitä, että mikään teksti ei voi tavoittaa todellisuutta, asettaa kaikki tekstit yhtäläisen diskursiivisiksi, artefaktisiksi tai fiktiivisiksi ja kaiken totuudesta puhumisen illusoriseksi (Lehtimäki 2002, 232). Kaikki fiktio jäsenyytään lukijan mielessä viittaussuhteessa tekstinulkoiseen todellisuuteen, mutta varsinaiset referentiaaliset kirjallisuuden lajit, omaelämäkerrat, muistel-

mat ja päiväkirjat (Kosonen 1995, 20), jotka käsittelevät tekijänsä elämää tunnistettavasti, tuntuvat lukijasta todemmalta kuin ”puhdas” fiktio tai asettuvat ainakin vastavoimaksi tai vertailukohdaksi fiktiolle, joka on ”täysin keksittyä”. Omaelämäkerralle annettu kertomuksen muoto viittaa kuitenkin enemmän keksittyyn ja rakennettuun elämään kuin todellisuuteen. Viime kädessä kysymys lienee siitä, mihin kertomuksen ”minä”, ”sinä” tai ”hän” viittaa, tekstin sisäisiin rakenteisiin vai tekstin ulkopuolelle. Toinen tärkeä kysymys on se, millä keinoilla kertomuksen ”minä”, ”sinä” tai ”hän” on tekstualisoitu ja representoitu, ja onko jokin erityinen tekstualisoimisen tapa fiktiivisempi kuin jokin toinen.

Omaelämäkertaa lähellä olevat lajit ovat muistelmat, elämäkerrat, henkilöromaanit, omaelämäkerralliset runot, julkaistut päiväkirjat ja omakuvat (Lejeune 1989, 4). Omaelämäkerrallisia tekstejä ovat myös avainromaanit sekä kirjeromaanit, ainakin siinä tapauksessa, kun ne perustuvat julkaistuihin todellisiin kirjeisiin. Omaelämäkerralliset tekstit tai omaelämäkerran lähilajit (*adjacent genres*) toteuttavat osan niistä vaatimuksista (kertojan ja tekijän samannimisyys tai kertojan ja päähenkilön samannimisyys), joita Lejeune asettaa omaelämäkerralle, mutta Lejeunen pyrkimys on erottaa autobiografia omaksi lajikseen. Lejeune haluaa päästä eroon teorioista, joissa autobiografiaa luetaan ihmisen itsestään tekemänä elämäkertana (biografiana) ja joissa merkityksen lähteenä on kirjailija itse (Kosonen 1995, 74). Lejeune onnistuu kyllä irtautumaan biografistisesta lähestymistavasta, mutta aukotonta lajiteoriaa omaelämäkerrasta ei synny.

Omaelämäkerran ei siis tarvitse olla fiktiota, mutta se ei myöskään viittaa suoraan tekstinulkoiseen todellisuuteen, vaan kirjallisuuden tapaan representoi sitä ja muodostaa näin oman todellisuutensa. Saision trilogia tasapainoilee näiden kahden oletuksen välillä: muistot ovat totta, vaikka ne ovatkin rakennettuja ja niistä on tiettyssä järjestyksessä muodostettu elämänkaari, eletty ja tapahtunut elämä. Muistoille on, kuten aina omaelämäkerroissa, annettu merkitys jälkikäteen, koska muisti tunnistaa vasta taaksepäin. Saision kaksijakoinen kerrontaratkaisu liittyy myös tähän muistin viipeelliseen tunnistamiseen, joka tapahtuu hän-kerronnassa ikään kuin ulkoapäin ja kauempaa. Tulkinnan tekeminen kokemishetkessä on ongelmallista ja myöhemmin asioiden merkitys muuttuu. Muistoihin voi liittyä myös halu pitää muistoa oikeana tai totena, vaikka se osoittautuisi vääräksi tai epätodeksi. Muisto, jota koko ikänsä on pitänyt totena ja merkittävänä, rakentaa muistelijan minäkuvaa ja identiteettiä sekä minätietoisuutta, jolloin voimakas halu tai toive voi tehdä muistosta toden. Myös tällaiseen mahdollisuuteen Saision trilogiassa viitataan, kun aikuinen Pirkko löytää isänsä kuoleman jälkeen sukuun

liittyviä asiapapereita, jotka todistavat hänen mielikuvansa, muistonsa ja suvun tarinat epätosiksi, mutta kertoja haluaa silti pitää oman muistonsa totena:

Mutta silti hän ei suostu luopumaan kuvasta, jossa hänen isoäitinsä seisoo Leppävirran tienposkessa sieraimet kiireisestä kävelemisestä kohollaan, hengästyneenä ojentamassa postiauton kuljettajalle kirjettä, joka on osoitettu sirkuksen trapetsitaiteilijalle eikä suinkaan mielikuvituksettomassa Turussa piileskelevälle au-äidille.

(PYJ, 165.)

Muistot on lupa keksiä, ja keksiminen on lupa unohtaa. Itsenä ja muistojensa tekstuaalisoinnisen ja kirjoittamisen ei tarvitse olla totta, eikä niiden tarvitse representoida tekstinulkoista elämää, vaan niiden totuus voi olla tekstinsisäistä, jolloin tekstiä itseään on tutkittava vain niissä rajoissa.

2.2 Saision trilogian omaelämäkerrallisuus

Pienin yhteinen jaettava ja omaelämäkerrallinen sarja alkaa kohtaauksella, jossa kahdeksanvuotias Pirkko Saisio oppii katsomaan itseään kauempaa ja puhumaan itsestään kuin jostain kolmannesta henkilöstä huoneessa. Alkaa prosessi, jossa elämä kirjoitetaan sanoiksi koko ajan kun sitä eletään:

Ja silloin se tapahtui ensimmäisen kerran.

Kirjoitin mielessäni lauseen: Hän ei halunnut herätä.

Korjasin lauseen: Hän ei olisi vielä halunnut herätä.

Liitin lauseeseen toisen: Hän oli liian väsynyt mennäkseen kouluun.

Paransin toisen lauseen: Hän oli aivan, aivan liian väsynyt mennäkseen kouluun.

[--]

Kumpikaan ei huomannut että minusta oli tullut hän, jatkuvan tarkkailun alainen.

(PYJ, 5—6.)

Olennaista, ja Saision trilogian omaelämäkerrallisuutta tarkasti kuvaavaa on, että trilogian päähenkilön elämän kuvaus ei ala syntymästä, kuten useat omaelämäkerrat tapavat alkaa. Elämä alkaa siitä, kun Pirkko alkaa kirjoittaa sitä ja näkee itsensä kahtena, tekijänä ja sinä, jonka kerrotaan tekevän. Trilogian päähenkilö Pirkko on kahdeksanvuotias, kun hän oivaltaa, että itsensä voi kertoa. Oivallukseen liittyy läheisesti se, että hän näkee itsensä heijastuksena lasista. Itsensä näkeminen ulkopuolelta, toisena, sysää kaiken liikkeelle: ”Näin itseni ikkunasta. Olin pullea ja pahantuulinen” (PYJ, 5.) *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, joka kuvaa päähenkilön lapsuutta, ei yleensääkään palata

mielikuviin, jonne ihmisen muisti ei voi ulottua, kuten syntymän hetkeen. Varhaisin muisto on parin vuoden ikäisen Pirkon kokemus ympäristöstään:

Olen kahden vanha, mutta sitä en tiedä itse.
 Istun emalivadissa, lämpimässä vedessä, lattialla.
 Tuli humisee hellassa; ollaan mummon luona.
 Helmoja ja lahkeita kulkee ohitseni, niin myös iso ja karvainen olento, jota sanotaan koiraksi tai Tepsiksi.
 Se nuolaisee minua ohimennessään. Sen hengitys haisee pahalta.

Hän ei voinut tuntea sanaa koira, eikä hän tiennyt mikä oli hella ja tuli. Mutta hän aisti ne.
 Tämä muisto ei voi olla väärä.

(PYJ, 31.)

Tämä muisto on tärkeä siksikin, että se paljastaa kertojan ja kerrottavan rooleja trilogiassa. Kertoja tietää, että lapsi-Pirkko on kaksi vuotta ja kertoja kykenee määrittelemään ympäristön ("ollaan mummon luona") ja nimeämään ilmiöitä ja syy-seuraussuhteita ("sen hengitys haisee pahalta"). Kertoja kuitenkin toteaa, että "olen kahden vanha, mutta sitä en tiedä itse". Minä on kahdessa tasossa, kertojana ja kerrottavana ja muiston määrittelee kertova minä. Minämuotoinen kerronta menee kuitenkin lähemmäksi kaksivuotiaan Pirkon tajuntaa ja hän-muotoisessa kerronnassa liikutaan yhä kauemmaksi, selitellään jo. Tärkein on sitaatin viimeinen lause, jonka mukaan tarpeeksi koettu ja tärkeä muisto ei voi olla väärä. Toisaalta tässä kaikkia kerronnan tasoja hallitsevan kertojan ääni epäilee sitä, voiko näin kauas menneisyyteen muistaa tai voiko kaksivuotiaan kokemusmaailmaa muistaa. Kaikkia tasoja hallitseva kertoja on oikeastaan kirjailija, mutta erotan kirjailijan ja tekstuaalisen kertojan toisistaan olettaen, että tekijä-Saision ja teoksen välissä on sellainen kertojuuden taso, joka yhtä lailla kuin tekijä hallitsee kerrottua maailmaa kokonaan.

Muisti ja muistin luonne on trilogian ytimessä. Muistin ja muistojen kerrontaa sekä muistin eri tasojen rakentamia minuuksia käsittelem tarkemmin luvussa 5. Jakautuminen minäksi ja häneksi jatkuu koko sarjan läpi, mutta ensimmäisen kirjan ensimmäisillä sivuilla minästä häneksi muuttuminen näytetään myös lukijalle ilman, että se yllättää kesken lauseen. Saision trilogia on "minän" kirjallisuutta, mutta se on kerrottu sekä ensimmäisessä että kolmannessa persoonassa niin, että se minän tarinan lisäksi muodostaa kuvan siitä, millaista on kirjoittaa itsestään.

Pirkko Saision trilogia kertoo henkilöstä nimeltä Pirkko Saisio, joka asuu lapsuutensa Kalliossa, pääsee ylioppilaaksi, opiskelee muutamia vuosia yliopistossa, pyrkii ja pääsee Suomen teatterikouluun, rakastuu naiseen, synnyttää yhden tyttären ja kasvaa

kirjailijaksi. Myös tekstinulkoisesta todellisuudesta voi osoittaa kirjailija Pirkko Saision, joka on asunut lapsuutensa Kalliossa, opiskellut muutamia vuosia yliopistossa, valmistunut Suomen teatterikoulusta näyttelijäksi, rakastaa naisia ja jolla on yksi tytär. Saision trilogia ei kuitenkaan ole omaelämäkerta, joka kertoo vain tekstinulkoisesta todellisuudesta osoitettavia faktoja, vaan se on kirjallisuutta, joka on omaelämäkerrallista tai joka sisältää osioita, jotka ovat omaelämäkerrallisia ja yhtenevät kirjailija-Saision todellisen elämän kanssa. Kirjojen takakansissa trilogia määritellään ”romaaniksi” ja ”omaelämäkerralliseksi fiktioksi”, mutta myös kannen kuvat osoittautuvat kirja kirjalta yhä enemmän tekstinulkoisesta todellisuudesta osoitettavissa olevan tekijänsä näköiseksi.

Lejeunen (2000, 348) mukaan omaelämäkerta nähdään usein itseään tiedostamattomana fiktiona, joka ei suostu olemaan fiktiota, vaan häpeilee olemistaan tai olemattomuuttaan. Tämän takia omaelämäkerran ajatellaan usein olevan jonkinlaista toisen luokan fiktiota, joka vain jäljittelee olemassa olevaa todellisuutta. Omaelämäkerrallisuus jo käsitteenä — ja omaelämäkerrallinen sopimus teorian peruspykälänä — olettavat tekstinulkoisen todellisuuden ja totuuden olemassaolon, jota omaelämäkerta yrittää jäljitellä. Omaelämäkerrallista sopimusta voidaan kritisoida joko psykologian lähtökohdista, jolloin mainitaan muistin kritiikki tai narratologiasta käsin, jolloin palataan siihen, että kaikki kerrottu on tuotettua todellisuutta. Tuotettua todellisuutta voi kuitenkin olla useammalla tasolla, eikä kaikki kirjallisuus ole yhtä leimallisesti elämän rakentamista, kuin omaelämäkerrallinen kirjallisuus. Vaikka itsensä kirjoittaminen kolmannessa persoonassa vertautuukin romaanihenkilön luomiseen, henkilökohtaisen historian konstruointiin elämäkääräksi, jonka tapahtumat ovat muovanneet sitä kertovan henkilön minuutta, on omaelämäkerta kuitenkin oman elämänsä todellisuuden tuottamista eri tavalla kuin henkilöhahmon luominen. Muistin kritiikkiä käsittelemällä edellä, kun huomautin, että vääräkin muisto, joka on oikeaksi koettu ja jonka kokija haluaa olevan totta, on kertojalleen totta puhumattakaan tarinan- tai tekstinsisäisestä maailmasta. Tarinan kaari on omaelämäkerralle luonteenomainen, sillä esimerkiksi muistelmat eivät samalla tavalla muodosta yhtä kiinteää kokonaisuutta, vaan ne muodostuvat pikemminkin erillisistä ja jokseenkin dramatisoimattomista tapahtumista.

Saision kolme omaelämäkerta eivät häpeile fiktiivisyyttään, vaan teksti toistaa ja todistaa useaan otteeseen olevansa tuotettua todellisuutta, jälkikäteen muodostettu konstruktio totuudesta, joka olisi voinut olla juuri esitetyn kaltainen. Romaanisarja on useassa kohtaa itsensä tiedostavaa kirjallisuutta, joka kommentoi ja seuraa omaa syntymään:

Kun herään, muistan, että isä on kuollut.
Päätän kirjoittaa tämän kirjan.

(PYJ, 140.)

Minäkin olen toinen, väistämättä, ja Punainen erokirja, jonka kirjoitan uudelleen, on toinen kuin se Punainen erokirja, joka katosi elokuun seitsemännen päivän aamuna kello viisi

(PE, 17.)

Rimmon-Kenanin (1995, 20) mukaan itsensä tiedostavat tekstit ovat metatekstejä, itseensä viittaavaa kirjallisuutta, jotka kyseenalaistavat tai dramatisoivat omat vaikeutensa todellisuuden esittämisessä. Tekstin itsereflektiossa teksti tiedostaa sekä kohteensa että oman kirjoitusprosessinsa ja lukijansa, samoin kuin omat rajansa ja mahdollisuutensa. Kuten Lehtimäki (2002, 229—230) huomauttaa, itsensä tiedostavat tekstit osaltaan tuottavat ”reflektiivistä” lukemista ja ovat osaltaan tiedostavan lukutavan tuottamia. Reflektiivinen lukija ei pysähdy miettimään faktojen paikkaansapitävyyttä, vaan tunnistaa erilaiset kirjalliset ja muihin välineisiin liittyvät käytännöt ja konventiot.

Myös kirjasarjan esteettinen ja poeettinen koodi, kertojan ja kerronnan poikkeuksellisuus, sen lyyrinen ja soiva kieli, draamalliset kohtaukset ja kuvat sekä silmiinpistävä typografinen asettelu ohjaavat paratekstien romaaninimityksen lukemaan tekstit narratologisen viitekehyksen kautta jonakin muuna kuin Saision itsestään kirjoittamana kirjailijakuvana. Saision trilogiaa ei myöskään tulisi mieleenkään lukea muistelmina. Trilogian omaelämäkerrallisuutta ei kuitenkaan voi ohittaa, ja siksi on olennaista tarkastella lähemmin niitä elementtejä, jotka tekevät trilogiasta omaelämäkerrallisen.

2.3 Philippe Lejeunen autobiografiateoria

Omaelämäkerta on aiemmista tapahtumista kertova, retrospektiivinen proosakertomus, jossa henkilö itse kertoo omasta elämästään ja persoonallisuudestaan, keskittyen erityisesti omaan kasvuunsa siksi, joka kirjoittamishetkellä on (Lejeune 1989, 4)⁵. Tämä Lejeunen määritelmä voisi koskea isoa osaa romaaneista ja novelleista, joissa päähenkilö kertoo itsestään. Ei voi väittää, ettei kirjallisuudessa usein olisi kysymys siitä, että päähenkilöt, fiktiiviset hahmot, kertovat itsestään ja elämästään. Lejeune asettaa omaelämäkerralle kuitenkin yhden vaatimuksen, joka karsii ainakin osan kaikesta kirjallisuudesta.

⁵ *Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.*

desta omaelämäkerran ulkopuolelle: omaelämäkerran kirjailija-kertojan ja päähenkilön on oltava identtiset (*identical*) eli Lejeunen termistöä tulkitakseni *samannimiset* (emt, 4).

Kirjailijan tai kustantajan ei kuitenkaan tarvitse nimetä teosta omaelämäkerraksi, jotta se voitaisiin lukea sellaisena. Omaelämäkertaa määritellessä sivutaan aina kysymystä omaelämäkerran (autobiografian) ja elämäkerran (biografian) sekä omaelämäkerran ja omaelämäkerrallisen romaanin (*autobiographical fiction/novel*) suhteesta (emt, 3). Puhtaan fiktion lukijan ei tarvitse ottaa huomioon sitä, mitä hän tietää teoksen kirjoittajasta, ja omaelämäkerrallinen romaani kutsuu lukijan moniselitteiseen (*ambiguous*) luentaan, mutta omaelämäkertaa lukiessa referentiaalinen luenta ja kommunikaatio kirjailijan ja lukijan välillä yhdistyvät (emt, 32). Moniselitteisellä luennalla Lejeune tarkoittanee luentaa, jossa lukija ei löydä sopimusta tai kirjailija väistelee sen solmimista. Lejeunen työ autobiografian tutkijana keskittyy nimenomaan autobiografian määrittämiseen lajina, ja tutkimuksen lähtökohta on lukijakeskeinen. Lejeune myöntää itsekin, että on ongelmallista erottaa omaelämäkerta (autobiografia) omaelämäkerrallisesta romaanista (emt, 24).

2.3.1 Omaelämäkerrallinen sopimus ja Saision trilogia

Omaelämäkerrallinen sopimus (*le pacte autobiographique / autobiographical pact*) on Lejeunen yritys luoda rajaviiva faktan ja fiktion diskurssien välille. Omaelämäkerrallinen sopimus on lukijan ja tekijän välinen sopimus, jossa tekijä myöntää yrityksensä ymmärtää ja selittää itsensä ja elämänsä. (Eakin 1989, ix.) Tämä yritys ja sopimus antaa lukijalle luvan ottaa lukemansa totena ja ymmärtää lukevansa omaelämäkertaa.

Yksityisen identiteetin, vaikka se esiintyisikin kertomuksena, ei tarvitse olla fiktiota. Itsensä tuottaminen kirjoittamalla muodostaa kuitenkin narratiivisen identiteetin, jossa minä yritetään nähdä paremmin ja näin ollen luodaan, järjestelemällä ja tyyllittelemällä. (Lejeune 2000, 348.) Kysymystä siitä, edeltääkö kieli minää vai minä kieltä, ei voida ohittaa, kun tutkitaan omaelämäkertaa lajina (Kosonen 1995, 28). Omaelämäkerrallisessa tekstissä minä syntyy aina kielen välityksellä ja sen rakentamana, mutta toisaalta kielen syntyminen edellyttää aina minuuden. Subjektiksi tuleminen on kielen ilmenemistä ihmisessä (Laitinen 1995, 43). Minä on se, joka sanoo ”minä” (tai joka sanoo ”hän”), mutta vasta puhumisen akti muodostaa käsityksen minästä. Lejeunen auto-

biografiateoria nojaa useassa kohdassa Emile Benvenisten ilmaisemisen aktin ja lausumisen aktin subjekteihin. Benvenisten teoriassa kieltä ei voi olla ilman subjektia. Subjekteja on aina kaksi: enonsiaation eli ilmaisutapahtuman subjekti (*sujet d'annonciation*) eli puhuja tai kirjoittaja ja lausuman subjekti (*sujet d'annoncé*) eli se josta puhutaan, esimerkiksi kertomuksen henkilö. (Laitinen 1995, 43—44; Benveniste 1971, 195—230.) Lausuminen (*énonciation*) tuottaa lausuman (*énoncé*) ja se, joka puhuu, muuttuu lausuman subjektiksi. Omaelämäkerrassa nämä subjektit ovat, totta kai, äänessä päällekkäin, kun ilmaisutapahtuman subjekti muodostaa lausuman subjektin niiden ollessa sama: omaelämäkerrassa minä puhuu minästä.

Omaelämäkerrallisen sopimuksen tärkein omaelämäkertaa lajina määrittävä piirre on jo edellä mainittu tekijän, kertojan ja päähenkilön identtisyys tai tarkemmin samannimisyyys. Lejeunen teoriassa tärkeimpiä elementtejä on referentiaalisuus: nimi, erisnimi, samuus ja identiteetti (Kosonen 1995, 88). Kirjailijan nimi kirjan kannessa ja sisälehdillä on ainoa varma asia, joka viittaa tekstinulkoiseen todellisuuteen, viittaa todelliseen henkilöön (Lejeune 1989, 11). Toisaalta Lejeune tarjoaa hyvän lähtökohdan sen pohtimiselle, viittaako nimi kirjan sisälehdillä todella nimeen kirjan kannessa, eli muuttuuko henkilö fiktiossa kuitenkin toiseksi kuin mitä hän todellisuudessa on? Kirjailijan nimi ja kertoja-päähenkilön sama nimi viittaavat juridiseen samuuteen ja identiteettiin, jolloin kannessa ilmaistun nimen perusteella kirjailija ja kertoja-päähenkilö ovat juridisesti samat. Ihmisen juridinen identiteetti on hänen nimensä tai usein pelkkä henkilötunnus. Toteuttaisiko sellainen romaani, jossa kertoja-päähenkilöön viitataan pelkällä henkilötunnuksella, joka on sama kuin kirjailijan, Lejeunen omaelämäkerrallisen sopimuksen, jos kirjan kannessa henkilötunnusta ei mainittaisi? Kun Pirkko Saisio käytti pseudonyymiä Eva Wein, sekä *Puolimaailman nainen* että *Kulkue* täyttävät autobiografiateorian nimen samuuden vaatimuksen. Eva Wein kertoo Eva Weinistä, ja myös kirjojen paratekstit ohjaavat lukijaa omaelämäkerralliseen lukemiseen. (Rojola 1998, 257.) Täytyykö vaatimus nimen samuudesta ja identtisyydestä, kun kirjailija kirjoittaakin keksityllä nimellä ja rakentaa omaelämäkerran fiktiiviselle henkilölle? Toisaalta Pirkko Saisio keksii omaelämäkerran fiktiiviselle henkilölle, jonka nimi sattuu olemaan myös Pirkko Saisio. Pelkkä nimen samuus on yksinkertainen tapa todeta lukevansa omaelämäkertaa, mutta nimen samuuden voi myös monimutkaistaa.

Lejeunen viittaussuhde on sopimus, joka tehdään lukijan kanssa, ja jota tarjotaan lukijalle keinoksi erottaa autobiografia autobiografisesta romaanista (Kosonen 1995, 81). Kirjailija ei kuitenkaan ole pelkkä persoonallisuus, vaan henkilö, persoona, joka

kirjoittaa ja julkaisee ja on näin yhteys tekstin ja tekstinulkoisen välillä. Omaelämäkerrallinen sopimus vahvistaa tekstuaalisesti tämän viittaussuhteen ja identiteetin, joka viittaa tekijän nimeen kirjan kannessa. Tekijän nimi ja persoona on lukijalle yhtä kuin hänen aikaisemmat teoksensa. (Lejeune 1989, 11.) Lejeunen samannimisyys yhdistyy teoriassa myös identtisyyteen⁶, vaikka se, että kahdella henkilöllä, ”todellisella” ja ”tekstuaalisella” on sama nimi, ei vielä tarkoita sitä, että he ovat identtiset. Lausumisen ja lausuman subjekti yhdistävä ”minä” tai ”hän” hämää piilottamalla sen eron, joka kertojaan ja kerrottuun aina ajallisesti väistämättä sisältyy. Ajallinen ero antaa mahdollisuuden kyseenalaistaa identiteettien samuuden, minkä myös Lejeune myöntää. (emt, 31—36). Juridinen samuus ei tarkoita identiteetin samuutta, eikä tekstualisoitu minä, omaelämäkerran kertoja ja päähenkilö omaa samaa identiteettiä kuin nimi kirjan kannessa tai se henkilö, johon nimi kirjan kannessa viittaa. Identiteetti sinänsä on määritelmällisesti musta aukko, mutta oletan, että pelkällä kirjailijan nimellä kirjan kannessa on oma julkisessa keskustelussa muodostunut identiteettinsä, josta osan lukija tuo aina tekstiin mukaan ja tästä tulkinnasta myös teksti saa oman identiteettinsä. On kuitenkin lyhytnäköistä yhdistää tekstin ja päähenkilön identiteetti puhumattakaan ulkokirjallisen, juridisen henkilön ja tekstin sisäisen maailman henkilön identiteettien yhdistämisestä. Kun henkilöahmosta tulee objekti (samalla henkilöahmo on lausuman subjekti), tuotettu edustaa tuottajaansa. Tällaisessa suhteessa on aina myös metaforisia elementtejä, joissa samankaltaisuus (*ressemblance*) ei merkitse identtisyyttä (Vainikkala 1998, 441). Lejeunella erisnimi kuitenkin luo autobiografian kirjailijan, kertojan ja päähenkilön yhteisen identiteetin ja subjektiuden, vaikka pikemminkin voisi ajatella, että tekijän ja kertoja-päähenkilön yhteinen erisnimi on juridisen samuuden ja juridisen *identiteetin*, eikä niinkään *identtisyyden* perusta. Tekijän ja kertoja-päähenkilön yhteinen nimi ja juridinen samuus ovat niinkään Lejeunen teoriassa se peruskivi, joka erottaa autobiografian autobiografisesta romaanista. Lukijan ja tekstin välinen sopimus perustuu tähän juridiseen identtisyyteen, mutta sopimuksessa ei missään sanota, että juridisen samuuden olisi luotava yhtenäinen ja totuudenmukainen henkilöhistoria ja ei-juridinen, persoonallinen samuus ja identiteetti. Ongelma omaelämäkerrallisen kirjallisuuden totuudellisuudesta liittyy myös tähän identiteetin ja identtisyyden hämäävyyteen.

Fiktiivinen päähenkilö (eriniminen kuin tekijä), joka kertoo oman elämänsä tarinan, antaa myös lukijan olettaa, että fiktiivisen henkilön kertoma tarina on sama kuin

⁶ *In order for there to be autobiography (and personal literature as general) the author, the narrator, and the protagonist must be identical (Lejeune 1989, 5).*

tekijän itsensä. Tällainen teksti ei kuitenkaan ole autobiografia, vaan autobiografinen romaani (Lejeune 1989, 12—13), jolloin Lejeunen teoria autobiografiasta lajina kiteytyy nimenomaan kirjan kannen antamaan todistukseen tekijän, kertojan ja päähenkilön identtisyydestä. Autobiografian todellinen subjekti on Lejeunelle erisnimi, joka on yhtä aikaa tekstuaalinen ja referentiaalinen. Kun yritetään erottaa autobiografia autobiografiesta romaanista ja etsitään perustetta sille mihin ”minä” viittaa, sitä ei tarvitse lähteä etsimään mahdottomasta tekstinulkoisesta, vaan teksti itse tarjoaa äärilaidallaan siihen vastauksen, kirjailijan erisnimen (*the proper name of the author*) (emt, 20—21). Erisnimi pysyy ulkokohtaisena, eikä mene persoonallisuuden tasolle, vaan pysyy heijastuksena tekstinulkoisesta. Lea Rojolan (1998, 256—257) mukaan kirjailijanimi [nimi kirjan kannessa] on paikka, johon subjekti astuu ja allekirjoittaa teoksen. Kirjailijanimi muistuttaa persoonapronominia, joka on subjektin paikka kielessä. Nimi kirjan kannessa on riippuvainen kontekstistaan ja institutionaalisuudestaan, ja tämä on Rojolan mukaan yksi niistä syistä, mikä aiheutti kriitikoiden suuttumuksen kun Eva Wein paljastuikin Pirkko Saisioksi. Salanimi osoitti, ettei kirjailijanimi ole mikään luonnollinen järjestys vaan konventio. Rojolan mukaan performatiivinen kirjailijanimi mahdollistaa huiputuksen, eikä siis takaa mitään eikä viittaa mihinkään autenttiseen minään tai kirjailijaan teoksen takana. Teoksen äärilaidoilla kirjailijan erisnimi ei siis takaa mitään, mutta onkin viime kädessä lukijan päätös, ottaako hän autobiografisen sopimuksen vastaan vai ei. Performatiivina kirjailijanimi viittaa ainutkertaiseen yksilöön, mutta samalla se on aina tuotettu yhdessä tekstin kanssa. Kirjailijanimi edustaa tiettyä paikkaa kirjallisuusinstituutiassa ja sen fiktiivinen edustaja muodostaa nimelle luonteen. (Rojola 1998, 259.)

Lejeunen teorian ongelmaksi nouseekin fiktion ja faktan rajankäynti ja niiden yhtä aikaa esiintyminen, sillä fiktiivisen päähenkilön kertoma elämä voi olla todempi tai faktuaalisempi tai ei-fiktiivisempi kuin autobiografian kertojan ja henkilön esittämä elämä. Lejeunen teoria ei siis tarkastele autobiografiaa sen kertoman totuuden valossa, vaan tekstuaalisten kriteerien perusteella. Tekstuaaliset seikat, eivät biografiset, todistavat kyseessä olevan autobiografian ja erottavat sen omaksi lajikseen ja erilliseksi etenkin autobiografisesta romaanista. Lejeunen mukaan autobiografioita ei ole asteittain, vaan autobiografia on kaikki tai ei mitään (Lejeune 1989, 13). Juridisten nimien samuuteen nojaava teoria on kuitenkin itse niin huokoinen, ettei sen nojalla voi vaatia muuta kuin asteittaisia eroja ja hyvin monimuotoisia omaelämäkerrallisia tekstejä. Saision teksti muistuttaa lukijaansa siitä, että sitä ei pidä lukea tunnustuksellisena eikä totena, vaan että kirjoituksella on oma todellisuutensa ja luonteensa ja sen on kirjailija järjestä-

nyt. Lejeunen teoria ei arvota totuuden määrää eikä pidä sitä omaelämäkerran lajin perusteena, joten Lejeunen juridisen samuuden vaatimuksen nojalla Saision trilogia on autobiografia. Saision teksti kuitenkin taistelee ollakseen olematta kaikki tai ei mitään.

Lejeune huomauttaa, että lukija on usein epäileväinen sopimuksen, fiktiivisen tai autobiografisen, suhteen: autobiografisen romaanin lukija jatkaa yhdennäköisyyden tutkimista ja omaelämäkerrallista lukemista kirjailijan vakuutuksista (nimien ei-identtisyys) huolimatta samalla kun autobiografian lukija etsii eroavaisuuksia ja repeämiä totuudesta (emt, 14). Luova ei-fiktio ilmaisee lukijalle, miten se on tehty ja mihin se pyrkii, ja lukija voi kriittisesti vastata tekstille, kyseenalaistaa sen ainekset ja väitteet (Lehtimäki 2002, 256).

Saision trilogia leikittelee lukijan kanssa tekemällään sopimuksella, sillä se kyllä antaa olettaa päähenkilön ja kertojan olevan identtisiä kirjailijan kanssa, vaikka teksti saattaa jälkeinpäin todistaa että se ei ole totta. Kaikissa kirjoissa päähenkilö ja kertoja nimetään Pirkko Saisioksi:

Isä on teettänyt kumileimasimen, jossa lukee SAISIO, siirtomaatuotteita.
(PYJ, 209.)

Tahtoisin olla varsamainen ja kulmikas, niin kuin Alcottin Jo, mutta en ehdi täyttää kolmeatoista vuotta, kun kummisetä suutelee minua poskelle ja sanoo sen, mitä en tahtois missään tapauksessa kuulla:

— Pirkostahan on kasvanu ihan täysi nainen jo.
(VV, 64.)

Mutta tämä lähtee eetteriin:
Minäpä haen maljakon. On se kiva kun tulit... Mä olen Pirkon äiti.

(PE, 26.)

Toisinaan, eräänlaisena kontrolloivana ylimitäänä, kertoja poikkeaa roolistaan tai väistyy siitä, ja kirjailija-Saisio tulee mukaan myös tekstiin ja horjuttaa lukijan luottamusta itseensä luotettavana kertojana:

Tämän

kohtauksen kertojaa hän ei pysty varmaksi nimeämään.
Saattaa olla, että hän on keksinyt koko kohtauksen.

(PYJ, 163.)

Todellisuutta ei ole, sellaisenaan. Sen olen hämäästi tajunnut jo kahdeksanvuotiaana, kun olen kirjoittanut ensimmäisen lauseeni todellisuudesta.

Todellisuus on lause, jonka kirjoitan.

Se ei voi tuhoutumatta palata lähtökohtaansa, niin kuin nuoli ei palaa jouseen eikä virta tavoita kiveä, jonka se on jo ohittanut. (Kirjoitin vahingossa? Ruutusotilaan oikean nimen äskeiseen lauseeseen.) Se voi vain liittoutua kaltaistensa kanssa ja väittää olevansa heijastus lähtökohdastaan ja lähtökohta itsekin.

(VV, 126.)

(Tätä lausetta ei sanottu sinä yönä, kun tulimme Havvan kanssa juhlimasta homoseksuaalisuuden kriminalisoinnin päättymistä. (--)

Mutta lauseen muistan sanatarkasti, ja tilanteen, missä se sanottiin. Ja henkilön, joka sen sanoi.

Henkilö oli Honksu, aika elokuu vuonna kahdeksankymmentäkaksi, yö, meidän ensimmäinen yömmä, ja paikka Rautatieaseman nakkioskijono.

Käytin kuitenkin kirjailijan oikeutta asettaa kuulemani lause mihin yhteyteen ja kenen suuhun sen parhaiten katsoin sopivan.)

(PE, 269.)

Juuri tällaiset kirjailija-Saision huomautukset ja mukaantulot korostavat tekstin itsensä-tiedostavuutta ja metatekstuaalista luonnetta. *Vastavalon* sitaatti korostaa kirjoittajan tiedostamattoman vaikutusta ja tekstin autenttisuutta, tai sitten se saa lukijan vakuuttuneeksi laskelmoivasta kirjoittajasta. Lisäksi lainaukset antavat lukijan ymmärtää, että tekijä-kertojaan ei tässä tapauksessa voi luottaa. Epäluotettavuuden avoin ilmaiseminen saattaa kuitenkin edesauttaa lukijan luottamusta, jolloin Saision trilogia tarjoaa lukijalleen hyvin avointa lukuasetelmaa. Omaelämäkerrallinen sopimus edellyttääkin tekijän pyrkimyksen rehellisyyteen (Lejeune 1989, 26). Rehellinen trilogia onkin siinä mielessä, ettei tekijä-kertoja-päähenkilö väitäkään kertovansa totuutta.

Kirjailijan, kertojan ja päähenkilön nimien identtisyys tai samuus (omaelämäkerrallisen sopimuksen tarjoaminen) voidaan tekstissä esittää kahdella tavalla. Identtisyys voidaan esittää implisiittisesti käyttäen joko a) selviä otsikoita, kuten *Omaelämäkertani* tai *Elämäni* tarina tai b) johdantoa (*initial section*), jossa kertoja astuu sopimukseen ikään kuin kirjailijana, jolloin lukijalle ei jää epäilystä että nimetön ”minä” viittaa kirjailijan nimeen kannessa. Samuus voidaan esittää myös itsestään selvästi, jolloin tekstin ”minälle” annetaan sama nimi kuin kirjailijalle. Samuus täytyy kuitenkin tuoda esiin ainakin yhdellä tapaa, vaikka usein käytetään molempia. (Lejeune 1989, 14.) Lejeune kat-

soo, että sopimus on muodostettu, vaikka lukija ei kykenisikään löytämään sitä tekstistä, jos vain kertoja-päähenkilön ja kirjailijan nimi on sama. Tekijän ja kertoja-päähenkilön samuudet ja yhteinen identiteetti ovat formaalista samuutta, joka on erotettava kertomuksessa esiintyvistä samankaltaisuudesta, jolle ovat ominaisia juuri erilaiset muistitahentymät ja vääristymät ja omasta itsestä esitetyt tulkinnat (Vainikkala 1998, 448). Samuus on erilaista ilmaisuaktin ja lausuman tasolla, sillä nimien identtisyys ei ole yhtä kuin yhteinen identiteetti ja identiteetin samuus. Tekijän ja kertoja-päähenkilön samuus perustuu erisnimeen ja yleisempi samankaltaisuus [lukijan] ulkopuoliseen arvostelmaan, jolloin unohdukset ja vääristymät perustuvat ilmaisuaktin autenttisuuteen eivätkä heikkänä ilmaisuaktia (Lejeune 1989, 25). Sellainen poeettinen koodi, joka ohjaisi lukemaan tekstiä muuna kuin omaelämäkertana ei Lejeunen mukaan tee tekstistä ei-omaelämäkerta. Koska Lejeune ei usko aste-eroihin, mitään omaelämäkerrallista tekstiä, romaania etenkin, joka toteuttaa sekä fiktiivistä että omaelämäkerrallista sopimusta ei voi ollakaan.

Omaelämäkerrallisen sopimuksen vastakohtana Lejeune näkee fiktiivisen sopimuksen (*fictional pact*), jolla on myös kaksi ilmentymistapaa. Fiktiivistä sopimusta tarjotaan, kun kirjailijalla ja päähenkilöllä ei ole samaa nimeä tai jos kirjan kannessa kirja nimetään romaaniksi. Lejeune huomauttaa, että romaani nykyisessä terminologiassa viittaa fiktiiviseen sopimukseen, kun taas kertomus (*narrative/ récit*) on epämääräinen ja yhteen sopiva autobiografisen sopimuksen kanssa. (emt, 15.) Tavallaan Saision teksti tarjoaa lukijalleen omaelämäkerrallista sopimusta, mutta vetää sen kuitenkin pois, sillä kirjat nimetään parateksteissä (esim. takakansissa ja kirja-arvosteluissa) romaaneiksi. Päivi Koivisto nimeää autofiktion keskeiseksi kriteeriksi sen, että teos tarjoaa lukijalleen sekä omaelämäkerrallista että fiktionaalista sopimusta, ja autofiktiota luetaan nimenomaan omaelämäkertana ja fiktiona (Koivisto 2003, 15—16). Tarkastelen myös luvussa 2.3.3 mahdollisuutta tulkita Saision trilogiaa ainakin osittain autofiktiivisenä kirjallisuutena. Lejeunen mukaan pelkästään päähenkilön ja kirjailijan sama nimi sulkee pois fiktion mahdollisuuden, vaikka hän kuitenkin pohtii, onko sellainen kategoria mahdollinen, jossa omaelämäkerrallista sopimusta tarjottaisiin, vaikka teos olisikin nimetty romaaniksi (Lejeune 1989, 17—18). Saision trilogia näyttäisikin edustavan juuri tällaista kahtaalle hajoavaa kategoriaa. Eikö kirjailijan ole mahdollista kirjoittaa fiktiota itsestään? Saision trilogiassa tämä mahdollisuus on koko ajan esillä, ja siihen viitataan:

Eikä hän näe itseään, sanoilla kuvaamatonta; tarkoituksettomasti huojuvat merikasvit ovat varastaneet kuvankin.

Silti

hän vedestä noustuaan jatkaa valheista suurinta: sanoilla, uupuneilla merkeillä rakentamista, tämän kirjan kirjoittamista.

(PYJ, 202.)

Minästä häneen siirtyminen kuvaa jo kertojan asteittaista etäännyttymistä itsestään, itseä on katsottava kauempaa, jotta kuvan voisi nähdä. Oman itsensä katsominen on kuitenkin vaikeaa, ja kuva on hävinnyt. Itse on sanoilla kuvaamaton, mutta silti sen sanoilla rakentamista, suurta valhetta, on jatkettava. Lejeunen mukaan autobiografia ei ole fiktiota, vaikka se olisi historiallisesti valhetta, joka hänen mukaansa on yksi omaelämäkerrallinen kategoria (Lejeune 1989, 17). Tällä Lejeune viittaa juuri formaalisen samuuden ylittävään kertomuksen samankaltaisuuteen, jolle sallitaan vääristymät ja poikkeamat tekstinulkoisesta samuudesta. Saisio ei niinkään tarjoa lukijalleen historiallista valhetta, joka olisi helpompi todentaa, kuin persoonallista ja henkilökohtaista. Sellaista valhetta tosin, joka trilogian sisällä, tekstinsisäisissä rakenteissa, on totta. Minän muistot eivät aina ole hänen muistoja, vaan hän ja minä edustavat pikemminkin saman muistin eri puolia. Minä edustaa tiedostavaa muistia, jonka faktoja on saatettu jälkeensä korjata niin oikeiksi kuin mahdollista, kun taas hän edustaa sellaista muistia, joka sisältää lapsuuden voimakkaita muistikuvia, subjektiivisia totuuksia asioista. Omaelämäkerturi puoleksi löytää, puoleksi luo syvemmän totuuden kuin historiallisessa totuudessa pysyminen muodostaisi (Olney 1980a, 11), kuten Saisio itsekin *Punaisessa erokirjassa* (s. 296) sanoo: ”Käytin kuitenkin kirjailijan oikeutta asettaa kuulemani lause mihin yhteyteen ja kenen suuhun sen parhaiten katsoin sopivan.”

Lejeunen autobiografinen sopimus perustuu paljolti sille ajatukselle, että autobiografia on yhtä paljon lukemisen kuin kirjoittamisen muoto (Lejeune 1989, 30), sillä lukija voi sopimuksesta huolimatta omaksua erilaisia lukemisen muotoja kuin mitä sopimus hänelle tarjoaa (emt, 126). Sopimus voi vakuuttaa, että tekijä on rehellinen ja kertoo oman elämänsä tarinan, mutta lukija voi silti haluta lukea tekstin jonakin muuna kuin omaelämäkertana. Autobiografia on diskurssin esittämisen ja vastaanoton valintaa sekä kirjailijan että lukijan puolelta. Lejeunen autobiografiateoria yrittää erottaa autobiografian biografian alalajista omaksi lajikseen, ei-historialliseksi, mutta referentiaaliseksi kirjallisuuden lajiksi, jonka totuus ei ole ei ole aukoton vaan autenttinen. Autenttisuus ilmenee siinä, miten menneet tapahtumat kerrotaan ja millaisen merkityksen ne kerronnassa saavat. Autenttisuus mahdollistaa totuudesta poikkeamisen. Autobiografinen totuus ei ole menneisyyden itsessään-olemista vaan ilmaisuaktin nykyhetkessä itsel-

leen-olemista⁷ (emt, 25—26). Tämä liittyy olennaisesti menneen tietoisuuden esittämiseen, koska omaelämäkertoissa ja kaikessa retrospektiivisessä kirjallisuudessa esitetään jo kulunutta aikaa, jolloin siinä ajassa kuvattavan henkilön tietoisuus on aina väistämättä nykyhetkessä uudelleen tuotettua. Totuus on tietoisuuden nykyisyydessä, ja sellaisenaan se onkin todempaa kuin totuus, joka yrittää tavoittaa mennyttä tietoisuutta. Omaelämäkerrassa tämä korostuu, koska voitaneen olettaa, että fiktiivisten hahmojen tietoisuuden esittäminen on ajallisesti ja tilallisesti joustavampaa kuin oman menneen itsensä.

2.3.2 Autobiografian representaatio: kertova ja kerrottu minä

Omaelämäkerrassa on samanaikaisesti oma elämä ja oma kirjoittaminen, joka etsii elämän merkitystä (Vainikkala 1998, 443). Omaelämäkerrassa kirjailija kirjoittaa aina itsestään tai omasta kuvastaan, jolloin syntyy tilanne, jossa sama henkilö on sekä kertoja että kerrottu. Kirjailijan ”minästä” tulee aina ”hän”, vaikka tekstissä muutos ei tapahtuisikaan persoonapronominien tasolla, kuten Saision trilogiassa. Kun kirjailija kirjoittaa itsestään, ”minästä” tulee kerronnan kohde. ”Minä” viittaa joka kerta puhujaan, joka saa identiteettinsä siitä, että puhuu. Jokainen puhuva subjekti kantaa mukanaan tätä jakaumaa ilmaisuaktiin ja lausumaan, minään ja häneen tai häneen minussa, todelliseen minuuteen (Vainikkala 1998, 450). Omaelämäkerran kirjoitustilanteessa on aina läsnä kaksi hahmoa, kertoja ja kerronnan kohde. Kerronnan kohde on minä eri-ikäisenä ja eri tilanteissa. (Makkonen 1993, 15.)

Ensimmäisen persoonan persoonapronomini edustaa sekä ilmaisutapahtuman subjektin että lausuman subjektin identiteettiä ja ensimmäisen persoonan persoonapronomini voi aina muuntua erisnimeksi (Lejeune 1989, 9—10). Elämäkerrassa kirjoittaja ei kirjoita itsestään, jolloin myös tekijä ja päähenkilö (ilmaisuaktin ja lausuman subjektit) ovat eri henkilöitä. Fiktiivinen ”minä” voi yhtä hyvin olla myös kaima, samanniminen, mutta ei toki sama. Omaelämäkerrassa lausuman ja ilmaisuaktin subjektia ei voida erottaa toisistaan, joten kertomuksen päähenkilö kahdentuu. (Vainikkala 1998, 448.) Saision trilogiassa ”minä” on sekä kertova minä että kerrottu minä (tekstuaalinen minä on tosin aina kerrottu minä) ja hän. Sama jakautuminen sisältyy jo ensimmäisen persoonan kerrontaan, koska tekijä-Saisio kertoo ”minästä”, itsestään eli päähenkilöstä. Kerto-

⁷ [U]ltimate expression of truth (if we reason in terms of resemblance) can no longer be the being-itself of the past (if indeed such a thing exists), but being-for-itself, manifested in the present of the enunciation (Lejeune 1989, 25).

va minä ei välttämättä edellytä ensimmäisen persoonan pronominia. Lejeunen teoriassa puhutaan ”kolmannen persoonan autobiografiasta” (*third person autobiography*). Kolmannen persoonan kerronta ei pura omaelämäkerrallista sopimusta, koska kertomusta luetaan edelleen erisnimien perusteella. Kolmannen persoonan autobiografia tuo esille sekaannuksen, jonka ensimmäisen persoonan autobiografia aiheuttaa. (Lejeune 1989, 32.) Tämä jakautuma näkyy selkeämmin kertomuksen ajallisella jatkumolla, kertoja- ja kokijaminän suhteessa. Kertaakaan Saision trilogian aikana minä ja hän eivät näyttäyty erillisinä yksikköinä niin, että lukija alkaisi ihmetellä, kuka ”hän” on Tärkeämpi kysymys on se, mitä hän minässä edustaa ja milloin minä kertoo itsestään hänenä. Näitä kysymyksiä käsittelem tarkemmin luvuissa 3 ja 4.

Omaelämäkerta ”minän” kerrontana ohjaa huomion tietoisuuden ja kielen suhteeseen. Kun minä kertoo, lukijalle muodostuu helposti kuva tunnustuksellisesta kirjallisuudesta, jossa minä tuo lukijan nähtäväksi persoonallisuutensa ja ajatusmaailmansa. Minämuotoisessa kerronnassa kerronta ja keskeinen fokalisaatio liittävät tapahtumat välittömästi yhden henkilön näkökulmaan, yhteen tietoisuuteen. Toisaalta taaksepäin katsovassa minämuotoisessa kerronnassa kertoja voi olla myös sivustakatsoja, jolloin fokalisaatio siirtyy muualle. Hän-muotoisessa kerronnassa saattaa korostua juuri eksistentiaalinen vieraus. (Vainikkala 1998, 440.) Saision kirjoissa ”minä” ja ”hän” vaihtavat rooleja. Minäkertoja kertoo näennäisesti omista ajatuksistaan, mutta hän-kerronta vie lukijan syvemmälle päähenkilön muistoihin ja ajatuksiin. Hän-kerronta tulkitsee itseään niin, että aikaisemmin äänessä ollut minä etääntyy taaemmaksi ja näkee itsensä kauem-paa: kahden minänsä läpi. Hän-kerronta toteuttaa päähenkilön sisäistä ääntä samalla tavalla kuin minäkerronnan on usein kaunokirjallisuudessa ajateltu toteuttavan. Tämän mahdollistaa se, että kertoja on koko ajan yksi ja sama ja tulkitsee itseään:

Mummo oli vihainen, ja kun

hän neljän vuosikymmenen takaa katsoi noita kahta, jotka istuivat vihreäksi maalatun pöydän eri puolilla, häntä säälitti kumpikin: pieni tyttö, jonka syyllisyys oli painanut apeaksi ja mykäksi, ja vanha nainen, joka oli hätääntynyt tytön viihtymättömyydestä.

Hämärästi tyttö tajusi, että mummo oli odottanut häntä läpi hämärän, yksitoikkoisen talven.

Mutta sitä hän ei vielä tajunnut, että mummo pelkäsi kesiä, jotka kiisivät nopeasti ohi, ja talvia, jotka vuosi vuodelta veivät tyttöä kauemmaksi: vanhemmaksi, aikuisemmaksi, vieraammaksi.

(PYJ, 59—60.)

Tässä on kyseessä hyvin monikerroksinen itsensä läpi katsominen. Lapsuuden muistosta, joka on myös fokalisoitu lapsen näkökulmasta, siirrytään kehyskertomuksen hetkeen, jossa hän katsoo itseään istumassa pöydän ääressä lapsena ja liikkuu samalla myös tulevassa ajassa.

Minämuotoisessa kerronnassa lausuman subjektit ovat ”kertova minä” ja ”kokeva minä”. Kertova minä on toiminnan ja tapahtumien tasolla (Vainikkala 1996, 164). Saision trilogiassa minämuotoinen oman itsen kerronta on kaksinaista toisinaan myös indeksisellä tasolla, koska yhden minän sijasta mukana ovat sekä minä että hän. Sekä ”minä” että ”hän” ovat kokevia ja toiminnan tasolla tapahtumien kohteena, kun taas kertoja tulkitsee usein tapahtumia omasta näkökulmastaan. Sitä, missä määrin kertoja ja kerrottu tulkitsevat tapahtumia omista näkökulmistaan, kerrottu kertojasta irrallisena, pohdin enemmän luvussa 3.1, jossa esittelen kertojan ja kerronnan fokalisaatiota.

Hän-kerronta korostaa ulkopuolisuuden ja etäisyyden tunnetta, vaikka omaelämäkerrallinen minä-kerronta on siis yhtä lailla itsensä ulkopuolelta kertomista. Itsensä tarkkailu ulkopuolelta muuttuu romaanin edetessä selkeäksi pakopaikaksi, selviytymiskeinoksi aina silloin, kun kertoja haluaisi tilanteen jo olevan ohi. Erityisesti tämä korostuu *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, jossa kertojaminä kertoo lapsiminän kokemuksesta. Kerronta siirtyy usein lapsen tietoisuudesta aikuisen kertojan tietoisuuteen, jolloin aikuinen kertoja tulkitsee omia lapsuudenaikaisia reaktioitaan:

Joudun seisomaan nurkassa koko leikki-tunnin. Nielen raivoa ja häpeää ja kyyneleitä.
Mutta

hänen sisälleen puhjennut betoninen itkumuuri ei suostu murtumaan ilman selkeää päätöstä: ei kukaan, ei yksikään nainen tule koskaan, ei ikinä koskemaan häneen.

(PYJ, 181)

Vaikeimpia muistoja on helpompi tarkastella objektiivisen, tai sellaiselta tuntuvan, kertojan avulla. Itsensä tarkkaileminen ulkopuolelta on turvassa olemista, silloin asia ei kosketa itseä ja tulkinta tapahtuman merkityksestä on syvempi ja kirkkaampi. Kerronta on omaelämäkerrallista kerrontaa, jossa kertoja tekee paljon havaintoja oman varhaisemman minänsä nimissä. Saision trilogia käsittelee muistoja ja menneisyyttä ja minästä häneen etäännytetty hetket on helppo nähdä erityisen merkitsevinä hetkinä, identiteettiä ja nykyhetken minää rakentaneina hetkinä. Kahdesta näkökulmasta kerrotut muistot

ovat ydinmuistoja, sellaisia tapahtumia, jotka on helppo tulkita nykyhetkestä. Ydinmuistot ovat muistoja, jotka nousevat omaa menneisyyttä tarkastellessa olennaisiksi pisteiksi tai porteiksi, kun muisteliä muodostaa kokonaiskuvaa kerrontahetkeen mennessä eletystä ajasta. Ydinmuistot ovat muistoja, jotka on monta kertaa muisteltu läpi ja jotka nousevat merkittäviksi, kun hahmotetaan niitä tapahtumia, jotka ovat eniten rakentaneet kertojan persoonallisuutta ja tunnetta omasta subjektiudesta.

Subjekti nähdään usein niiden tapojen summaksi, joilla esitämme itsemme. Subjektin käsite kaunokirjallisuudessa on representaation johdannainen, ja narratologisen ajattelutavan mukaan kertomakirjallisuudessa kaikki suodattuu puhuvan subjektin kautta. ”Subjektin” käsite rajaa minuuden aseisiin, joissa se tulee esiin erilaisissa sosiaalisissa systeemeissä (kuten kielessä), ”minuuden” käsite ylittää symbolisen järjestyksen ja kattaa ruumiilliset tuntemukset, psyyken sisäiset prosessit ja toimijan roolin. (Rimmon-Kenan 1995, 15—21.) Autobiografian subjektilla tarkoitetaan tässä luvussa juuri kielessä ja kielen tasoissa ilmenevää ja rakentuvaa subjektiä, kun taas myöhemmin (luvussa 5) keskityn etsimään ja esittelemään minuutta ja sen tasoja symbolisen järjestyksen ylittävänä konstruktiona, joka Saision trilogiassa muodostuu eri aikatasojen toisiaan tarkkailevina minuuksina. Minuus erotettuna subjektista liittyy tietoisuuteen ja tajuntaan. Subjektilla tarkoitetaan tässä työssä erityisesti jotain kielen avulla rakennettua, kun taas minuus lähenee psykologista henkilöä, joka melkein astuu ulos tekstistä ja liittyy mukaan tekstinulkoiseen. Autobiografian subjekti on tässä työssä enemmän kuin erisnimi, enemmän kuin juridinen kirjain tai yhteys tekstinulkoiseen.

Autobiografian subjekti Saision trilogiassa muodostuu juuri aikaisemmin esittelemäni kertovan ja kerrotun minän, minän ja hänen, vuorovaikutuksessa. Omaelämäkerran kirjoitusprosessi jo sinänsä muodostaa tilanteen, jossa kertoja peilaa omaa identiteettiään suhteessa toiseen, jolloin hänelle voi avautua uusi identiteetti (Kosonen 1989, 33). Saision trilogiassa kertova minä, kehyskertomuksesta aina välillä esiin tuleva kirjailija-Saisio peilaa omaa kuvaansa eri aikatasojen ”minään” ja ”häneen”. Autobiografian subjekti on itseään tarkkaileva ja itsereflektoiva minä, joka tulkitsee nykyisyytensä menneiden tapahtumien valossa. Kokemuksen lähestyminen ei sisäisty ”minään” vaan ulkoistuu ”häneen”. Minän korvaaminen hänellä kuvaa tilannetta, jossa kirjailija luo henkilöitä. Tekijän, kertojan ja päähenkilön omaelämäkerrallinen samuus muodostaa samuuden ja toiseuden jännitteen, joka nousee näkyviin ”väärässä” persoonapronominissa. Minämuotoisuus jännittää retorisesti esiin sen, kuinka minään sisältyy hän ja häneen minä. (Vainikkala 1998, 455—456.) Kososen (2004, 341—356) mukaan oma-

elämäkertaa käsittelevissä tutkimuksissa ei ole juurikaan käsitelty omaelämäkerrallista tyyliä, vaan on puhuttu minäretoriikasta, omaelämäkerrallisesta diskurssista ja omaelämäkerrallisesta kirjoituksesta. Nämä käsitteet viittaavat myös teoriaan ”kirjoittavasta subjektista”, kirjailijan alamaisuudesta kielen tavoin rakentuneille muistille ja minälle. Kirjoittava subjekti on nähty myös rajoittamatonta tahdonvaltaa käyttävänä tekstin tuottajana. (Kosonen, 341.) Saision trilogia tuo mielestäni näkyviin sekä kielen rakentaman subjektin, joka ilmenee diskurssissa että omaa tahdonvaltaansa käyttävän tekstin tuottajan. Tämä tekstin tuottaja kirjailija-Saision metatekstuaalisissa ilmestymisissä tekstiin on eräänlainen näkyvässä oleva sisäistekijä, tekstin maailmaa järjestävä kirjoittaja, joka tuottaa itseään kirjoittamalla ja on yksi monista trilogian minuuden tasoista. Minä on kahdesta subjektista ensimmäinen, jolle hän-kerronta edustaa rinnakkaista muotoa, rinnakkaista mahdollisuutta olla olemassa. En näe tekstin tuottajaa kuitenkaan ainoastaan kielimuotojen tietoisena käyttäjänä. Kosonen yrittää *omaelämäkerrallisen tyylin* -käsitteellään ohittaa omaelämäkerrallisessa kirjallisuuden tutkimuksessa vallinneen fakta ja fiktio –kiistan, jota myös itse seuraavassa käsittelem.

2.3.3 Fiktion representaatio: hän fiktion merkinä

Jos autobiografia nähdään kirjallisuutena, joka ei ole täysin keksittyä eikä luotua, ja joka nojaa kiistämättömästi referentiaalisuuteen, samuuteen ja nimen merkitsemään identiteettiin, sen vastakohtana voidaan tarkastella keksittyä kirjallisuutta, fiktiota. Fiktio sinänsä ei ole yhtä suppea käsite kuin kirjallisuuden laji, ja sen erottaa lajeja koskevista termeistä siihen ensisijaisesti sisältyvä suhde totuuteen. Tässä työssä yhdyin Heikki Kujansivun (2002, 277) ajatukseen siitä, että fiktio lähenee subjektiivista totuutta ja fakta objektiivista. Fiktion kielelle on ominaista esitystavan ilmeinen ja poikkeuksellinen keinoitekoisuus ja taiteellisuus, joka luo kuvitellun maailman sisäisen totuuden (Cohn 1999, 25). Fiktion määrittelee sen tapa kertoa, sen kohosteisuus, pikemminkin kuin kerrottava asia. Dorrit Cohnin (1999, 3) mukaan fiktio on kuitenkin ei-referentiaalista kirjallisuutta, ja hän erottaakin fiktiosta fiktionaalisuuden (*fictional*) ja fiktiivisyyden (*fictitious*). Fiktionaalisuus on kirjallisuuden keinojen nojalla tuotettua ja voi viitata tapahtumiin, jotka ovat todella tapahtuneet, kun taas fiktiivisyys viittaa eroon tekstinulkoisesta. Fiktionaalisuus ei erityisesti kuulu millekään kirjallisuuden lajeista (Kujansivu 2002, 284), mutta nähdäkseni voidaan ajatella, että on olemassa lajityyppisiä (omaelämäkerta, elämäkerta, muistelmat), joiden sisällä fiktionaalisuus voi vaihdella ja hämärtyä enemmän

kuin perinteisissä lajeissa. Myös Genetten (1993) mukaan tiettyjen kirjallisuuden lajien poeettinen muoto ja fiktionaalinen sisältö tekee niistä kirjallisia, jolloin kaiken kirjallisuuden ei tarvitse olla ensisijaisesti fiktiota, koska se voi olla kirjallisuutta myös muotonsa puolesta. Saision trilogian tapa kertoa on moniulotteinen ja poeettinen, mutta se ei ole niinkään keinotekoinen kuin inhimillistä muistia jäljittelevä. Trilogian typografia ja äkilliset kerrontatekniset muutokset ja näkökulman siirtyminen kauemmas ovat kuitenkin trilogiassa korostuvia esityskeinoja. Aion seuraavassa tarkastella Saision trilogian sellaisia ulottuvuuksia, jotka tekevät siitä fiktiota.

Genetten (1993, 71) mukaan autobiografian hahmojen fiktiivisyyttä ei niinkään perustella hahmojen referentiaalisuudella kuin hahmojen esittämisen, narraation perusteella. Tekijän ja kertojan samuus viittaa faktaan ja tekijän ja kertojan ei-samuus viittaa fiktion. Henkilöhahmo voi faktuaalisessakin narraatiossa olla fiktiivinen, sillä Genetten mukaan tekijän kanssa samanniminen kertoja voi kertoa tarinan fiktiivisestä henkilöstä, joka ei enää ole sama kuin tekijä. Kertoja, joka on samanniminen kuin kirjailija, tuottaa homodiegeettisen narraation, jota kutsutaan autofiktioksi. (Genette 1993, 70–75.) Autofiktiossa tekijän ja kertojan samuus ei enää perustele faktuaalista kerrontaa (*factual narrative*), vaan siinä tekijä on kertoja-pähenkilö, jolle tarina ei koskaan tapahtunut. Kerrottava tarina tapahtuu fiktiiviselle pähenkilölle, joka on samanniminen kuin kertoja itse. (Genette 1993, 76.) Tällainen autofiktio määrätty lähestyy myös kertomuksen varjon käsitettä ja sitä kerrontatapaa, joka koko ajan antaa olettaa, että kaikki olisi voinut tapahtua hyvin toisin eikä lainkaan niin kuin trilogia antaa olettaa. Katson, että myös Saision teoksissa hän-kerronta on sellaista autofiktiivistä kerrontaa, jossa kirjailija-Saisio kertoo itsestään tarinaa, jota ei voi lukea historiallisena tai todellisena. Saision hän-kerronta ei kuitenkaan ole heterodiegeettistä, sillä myös sen tason kertoja, joka katselee menneisyyttään tarinan viitekehystä, osallistuu itse tarinaan niissä osioissa, joissa kirjailija kommentoi omaa kirjoittamistaan ja kirja siis omaa syntymään. Itseään kommentoiva kerronta perustelee mielestäni sen, että kaikissa Saision trilogian konstruoimissa minuuksissa on jokin osa kertojaa itseään, jokin osa menneisyydestä tai tulevaisuudesta. Toisaalta se, joka kirjoittaa ei koskaan ole sama kuin se, josta kirjoitetaan. Etäisyys tekijän ja kertojan välillä (jota hän-kerronta Saision trilogiassa myös osaksi edustaa), vaikka nämä olisivatkin juridisesti samannimisiä, on Genetten (1993, 75) mukaan polyfonista, moniäänistä ilmaisua (*polyphonic utterance*), joka on luonteenomaista ”ei-vakavalle” ilmaisulle (*”nonserious” utterance*). Tällöin fiktion totuuden ei välttämättä tarvitse edustaa tekijän totuutta yhtä paljon kuin se edustaa kerto-

ja-tekijästä etäänntyneen kertojan totuutta, joka on fiktionsisäistä totuutta. Teoksissa onkin tarina tarinan sisällä, autobiografia muuttuu välillä autofiktioksi ja muistin ja elämän kirjoittamisen leikiksi. Olen itse lukenut Saision minästä häneen vaihtelevan kerronnan ilmentävän juuri kirjailijan työtä ja minästä kertomisen prosessia, jolloin Saision trilogiassa on tavallaan kirja kirjan sisällä ja minä (hän) minän sisällä.

Lejeunen autobiografiateoriassa autobiografisen sopimuksen ei katsota edellyttävän totuudellisuuden vaatimusta samassa määrin, kuin totuudellisuutta odotetaan esimerkiksi historiankirjoitukselta. Elämäntarinan kertominen on nykyisen [kertovan] minän selittämistä, mutta samalla se on elämän esittämistä jollekulle, kuulijalle tai lukijalle (Vilkkonen 1997, 77). Saision trilogiassa lukijalle ei jää epäilystä siitä, etteikö tekijä tunnustaisi kirjoittamalla järjestelevänsä todellisuutta, luovansa ja esittävänsä historiaa ja kertomuksen varjoja. Tavallaan Saision teokset antavat lukijalleen luvan lukea itsensä myös fiktiona, poeettistenkin koodien perusteella. Omaelämäkertoissa, jotka eivät ole kaunokirjallisia, kerrontamuotojen vaihtelu ja erilaiset diskurssit viittaavat usein fiktion (Makkonen 1993, 21–22). Trilogiassa kerrontamuodon vaihtelu minästä häneen muistuttaa tilannetta, jossa kirjailija luo romaanihenkilöä, etäännyttää ja kirjoittaa itseään fiktioksi. Cohnin (1999, 28–29) mukaan ei-fiktiiviset romaanit, joissa tosielämän henkilöt elävöitetään fiktiivisin keinoin, korostavat fiktiivisen ja faktuaalisen narratiivin eroa. On myös syytä kysyä, miksi se minä, joka on tekstin subjekti, olisi ehdottomasti ja aina jonkinlainen Toinen sille minälle, jonka kanssa se on juridisesti sama. Miksi omaelämäkerran päähenkilö olisi Toinen tekijäänsä nähden?

Etäännyttäminen minästä häneen loitontaa myös kirjailija-Saisiosta. Vaikka erisnimen luoma samuus on sama myös kolmannessa persoonassa, hän-kerronta tuntuu fiktiivisemmältä kuin minä-kerronta ja siis Genetten (1993, 71) mukaan onkin sellaista. Ensimmäisen persoonan kerronta luo vaikutelman tunnustuksellisuudesta, kun taas itsensä muuttaminen häneksi vie kerrottua kauemmaksi tekstinulkoisesta lähemmäksi kertomuksen varjoa. Kun ”minä” on kerrontatilanteessa yhä näkyvässä, se tuo esille kerrontatilanteen, kertovan ja kokevan minän välisen ajallisen eron ja kokemuksellisen suhteen (Vainikkala 1998, 455).

Kun kerrontatilanne ja minän muuttuminen häneksi tuodaan näkyviin, vaikutelma fiktion luomisesta voimistuu. Saision trilogiassa olennaisia ovat myös samassa hetkessä tapahtuvat etäännyttämiset minästä häneen, hetkelliset irrottautumiset parhaillaan käynnissä olevasta tapahtumasta. Tällaiset irrottautumiset eivät niinkään korosta ajallista eroa kertovan minän ja kerrottavan minän välillä kuin itse

kirjoitusprosessia ja minästä häneksi muuttumista ja oman itsensä tulkitsemista kirjoittamisprosessissa:

- Sisälle hän jää ilman muuta, lääkäri sanoo, ja minua alkaa itkettää helpotuksesta.

Ja

hän tahtoisi, että lääkäri näkisi hänet ja hänen kuumeensa ja uupumuksensa ja järjettömän harhailun kaduilla.

Mutta lääkäri katsoo hänen ohitsensa isää, joka vetää kätensä pois hänen kädestään ja hieraisee terveellä kädellä poskeaan kuin pieni lapsi.

(PYJ, 42)

Minäkerronnasta hän-kerrontaan siirtyminen toteuttaa niin vahvasti paitsi fiktion keinoja että draamallista vieraannuttamista tai etäännyttämistä, että sen funktio on omaa fiktiivisyyttä korostava. Hän-kerronta etäännyttää kirjailija Saisiota päähenkilöstä, sillä minärakenteen ulkopuolelle siirtyminen korostaa kerronnan fiktiivistä luonnetta.

Genette mainitsee fiktiivisenä diskurssina myös vapaan epäsuoran kerronnan, jossa kertojalla on pääsy henkilön tajuntaan sekä nykyiseen, menneeseen ja tulevaan aikaan (1993, 66). Vapaa epäsuora kerronta on kertojan ja henkilön yhteinen diskurssi, jossa puhujaa tai ajattelijaa on vaikeata osoittaa. Puhujan ja ajattelijan eroa käsittelen enemmän fokalisaation yhteydessä. Rimmon-Kenan puhuu vapaasta epäsuorasta esityksestä sekä mimesiksen että kirjallisuudellisuuden (eräänlaisen poeettisuuden) merkinä, joka on ominaista fiktiolle (Rimmon-Kenan 1991, 147). On tietysti luonnollista, että itsestään kolmannessa persoonassa kertovalla on pääsy omaan tajuntaansa, mutta Saision trilogiassa kertoja tulkitsee myös vanhempiansa, isovanhempiansa, Ulla-tätinsä ja kaukaisempien sukulaisten sekä muiden henkilöiden ajatuksia:

Hän on Anna Mari Mamia tyttönimeltään, minulle tuntemattomaksi jäänyt äidinäitini, kuolemajärveläinen talontytär, joka eli niin kuin tahtoi, aluksi, ja sitten niin kuin osasi, ja maksoi elämästään kovan hinnan.

(PYJ, 161.)

Tante Irma oli ihastuksissaan, koska Tante Doloresilla, jonka paketista hän oli op-yllätyksensä löytänyt, oli yllään täsmälleen samanlainen leninki.

(VV, 168.)

Toisaalta vapaa epäsuora kerronta itsestään kolmannessa persoonassa korostaa myös hän-kerronnan funktiota henkilöhaahmon luomista ilmentävänä prosessina ja luo tietynlaista kaksiaäänisyyttä.

Elämäntarina, joka omaelämäkerrallisessa kirjoitustapahtumassa muodostuu, ei ole oikeasti tapahtunut eikä toteutunut tekstinulkoisessa reaali maailmassa, vaan tarinan tapahtumat tapahtuvat sille, joka niitä kertoo (Vilkko 1997, 92). Saision teosten silmin nähty kahtiajakautunut kerrontaratkaisu korostaa omaelämäkerran fiktiivisyyttä historialliseen omaelämäkertaan verrattuna. Minästä häneen siirtyminen on tehty äärimmäisen näkyväksi ja jopa luonnehtivaksi piirteeksi, ja Lehtimäen mukaan ei-fiktiossa poeettisten tyylikeinojen käyttö täytyykin aina paikantaa ja tarkentaa (Lehtimäki 2002, 260). Tavallaan teoksen sisäinen kertojarakenne muistuttaa kirjailija Saision suhdetta päähenkilöönsä; kirjailija on siirtynyt itsensä ulkopuolelle tarkkailemaan omaa käyttäytymistään ja etäännyttänyt oman elämänsä muistot omaelämäkerralliseksi romaaniksi. Elämä on kielellistyessään muuttunut lihasta sanaksi, joka on aina fiktiivistä ja rakennettua, epäautenttista.

3. MINÄ JA HÄN: KERRONTARATKAISUT JA KERRONNAN KEHITYS

Vaikka A. P Tshehovin Nainen Rannalla ja Muita Kertomuksia haisi pahalta ja oli viidessä vuodessa kellastunut, sillä se oli painatettu Karjalan A.S.N.T:ssä, missä painatetut kirjat haisivat kaikki samanlaisilta, luin sen, ja

yllätyksekseen hän haistaa läpi homeenhajuisten sivujen raikkaan sireenin, helteen kuumentaman viinimarjalehden, ja kaukaisen ajuruohonkin hän hais-taa, vaikkei edes tiedä mikä ajuruoho on; [- -]

Sillä

Tämä minulle tuntematon A.P. Tshehov on arvaamatta paiskannut minut takaisin keskelle jo unohtunutta, joutilasta huvilaelämää.

(PYJ, 92–93.)

Saision trilogian kerrontaratkaisu, kertoja-päähenkilön jakautuminen minäksi ja häneksi, muistuttaa jonkinlaista sisäistä dialogia, jossa minä ja hän ovat vuorotellen äänessä. Jakautuminen tulee esille jo kirjasarjan typografiassa: se muodostuu irrallisista kappaleista, joskus vain lauseen tai parin mittaisesta. Minän tarina on läpi kirjasarjan kerrottu minänä ja hänenä, eikä sitä esitellä tai selitellä sen jälkeen, kun jakaantuminen alkaa

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa (s.5—6) Pirkon lähtiessä kouluun ja samalla kirjoittaessa siitä lauseita ilmaan, mieleensä. Olen tulkinnut minän etäännyttämistä häneksi fiktion merkkinä, mutta samalla se on kertoja-päähenkilön sisäistä dialogia, vuoropuhelua eri ajoissa liikkuvien minän ja hänen välillä. Tämä kaksoiskerronta saa aikaan vaikutelman kertojan moniäänisyydestä tai pikemminkin yhden äänen puuttumisesta. Tässä osiossa aion esitellä kerrontaratkaisun eri tasoja fokalisaation näkökulmasta. Kuvaan kaksoiskerronnan kehitystä *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta Punaiseen erokirjaan* ja osoitan, kuinka kerronnan ja sen tasojen luonne muuttuu samalla, kun päähenkilö kasvaa. Kerronnan luonne muuttuu myös suhteessa lukijaan, ja sarjan edetessä kerronta ja kertoja paljastavat yhä enemmän tavastaan kertoa.

3.1 Kertojan ja kerronnan fokalisointi

Genetten kerronnan perspektiivi (Genette 1980 185—186), sama kuin Rimmon-Kenanin fokalisointi, avaa näkökulma-käsitteen aiheuttamaa puhumisen ja näkemisen vastakkainasettelua (Rimmon-Kenan 1991, 93). Genette erottaa tajunnan ja puhumisen (*mood and voice*), joilla hän tarkoittaa kerronnan aktia ja fokalisointia. Tässä kysymys on siitä, kuka näkee ja kuka kertoo. Kertoja kertoo, mutta fokalisoitu kokee, tajunta on fokalisoitun henkilön, mutta ääni on kertojan. Fokalisointiossa kysymys on siitä, kuka ohjaa kerronnan perspektiiviä. Teoksessaan *Narrative Discourse Revisited* (1983/1988) Genette tarkentaa fokalisaation käsitettään ja tarkoittaa sillä rajattua näköalaa tai näkökenttää (*restriction of "field"*), josta usein puhutaan näkökulmana. Kertojalla on tällöin pääsy kerrottavan tajuntaan tai hän tulkitsee kerrottavan mielialaa, mutta fokalisoitu henkilö on tapahtuman täysivaltainen subjekti.

Vapaassa epäsuorassa kerronnassa tämä aiheuttaa tietynlaista kaksoisnäkökulmaa, joka on nähtävissä myös Saision trilogiassa. Vapaa epäsuora kerronta mahdollistaa myös kertojan ironian kerrottavaa kohtaan. Tarinassa minäkertoja, puhuja, ei välttämättä esitä omasta näkökulmastaan, vaan havainnot, tunteet ja tulkinnat on fokalisoitu johonkin toiseen henkilöön tai ne ovat jonkun toisen henkilön fokalisoimia eli kokemia. Dorrit Cohn (1983, 166—171) puhuu vapaan epäsuoran kerronnan sijasta itsekerrotusta monologiasta (*self-narrated monologue*), jossa kertoja puhuu itsestään kuin jostain kolmannesta henkilöstä. Itsekerrotussa monologiassa olennaista on ajan ja minän välinen etäisyys, kertoja puhuu preesensissä tapahtumista, joihin on jo tullut varmuus. Itsekerrottua monologia olisi esimerkiksi seuraavat lauseet: ”Ovi aukesi. Se on varmasti Mat-

ti.” Seuraavassa lauseessa selviää, että tulija on joku muu, mutta kertoja tavoittaa men-
nyttä tajuntaansa minäkerronnan läpi.

Fokalisoinnissa henkilö pystyy siis kertomaan, mitä joku toinen hahmo on näh-
nyt tai kokenut. Esitys on kielellistä, kun taas fokalisointi on ei-kielellistä, ajatuksellista,
ja ne pysyvät erillisinä toimintoina myös silloin, kun kerronta etäännyy ajallisesti taak-
sepäin esimerkiksi kertojan lapsuuteen, jolloin kielelliset keinot [lapsen kieli] osoittavat
fokalisoinnin ja havaintojen polttopisteen muuttumisen. Genette erottaa sisäisen ja ul-
koisen fokalisaation. Sisäinen fokalisaatio on juuri vapaata epäsuoraa kerrontaa, jossa
kertojan ja henkilön diskurssi on päällekkäinen, mutta ulkoisessa fokalisaatiossa kertoja
ei osallistu tapahtumiin vaan tarkkailee niitä ulkopuolelta.

Omaelämäkerran kaltaisissa ensimmäisen persoonan retrospektiivisissä kerto-
muksissakin, joissa kertoja ja päähenkilö ovat identtiset, kerronta ja fokalisaatio pysyvät
erillisinä toimintoina (Rimmon-Kenan 1991, 93—94.) Saision trilogia on luonnollisesti
täynnä tällaisia kerrontatilanteita, joissa kertojana on kehyskertomuksen keski-ikäinen
Pirkko, mutta fokalisoija/fokalisoitu on Pirkko lapsena, nuorena tyttönä tai nuorena nai-
sena. Kerronnan ja fokalisoinnin erillisuus tarkoittaa tällaisissa kerrontatilanteissa sitä,
että vaikka joissakin tapauksissa lapsi-Pirkon puhe on lapsenomaisista puhetta ja ajatuk-
set muistuttavat lapsen ajatuksia, kieli on kuitenkin aikuisen kertoja-Pirkon kieltä ja ker-
tojan näkökulmasta lapsenomaiseksi tehtyä. Myös Genettellä (1988,74) kerronta ja fo-
kalisaatio ovat erillisiä toimintoja tajunnan asteella, jolloin kolmannen persoonan ker-
ronnassa kertoja kertoo ja henkilö havainnoi, eikä tämä asetelma poikkea ensimmäisen
persoonan kerronnasta. Fokalisoitu on tapahtuman subjekti, niin että kaikki havainnot
ovat hänen nimissään tehtyjä, jolloin kertoja asettuu kerrottavan asemaan. Kieli ja ker-
ronnan akti on kuitenkin kertojan. Retrospektiivisessä omaelämäkerrallisessa kerron-
nassa kertoja kertoo omista kokemuksistaan, mutta kerronta ja kokemus ovat erillisiä
toimintoja, koska niiden välissä kulkee aika, eikä kertojalla ja kerrotulla ole yhteistä ta-
juntaa, jossa voisi palata taaksepäin ja tavoittaa menneen hetken.

Mieke Balin (1997, 146) mukaan fokalisointi on suhde näköalueen tai näkö-
kulman (*vision*), sen joka näkee ja sen joka nähdään, välillä. Kerronnan agentteja ei Ba-
lin mukaan voi erottaa, vaan ne ovat samanaikaisesti läsnä. Samanaikaista kertojan, ker-
rottavan ja näkökulman olemista Bal kutsuu tietoisuuden tai tajunnan virraksi (*”stream
of consciousness”*). Puheakti, kerronta, on kuitenkin erillinen näkökulmasta, muistoista,
tajunnasta, havainnoista ja kerrotuista ajatuksista, kuten Rimmon-Kenanillakin. Fokali-
sointi kuuluu tarinan ja tekstin välisiin kerroksiin, tarinan sisäiseen maailmaan ja se ta-

pahtuu tarinan sisällä. Tavallaan tässä lähestytään myös omaelämäkerran tärkeää kysymystä siitä, viittaako tekstin ”minä” tai ”hän” tekstin ulkopuolelle vai sen sisäisiin rakenteisiin. Saision trilogiassa tilanne näyttäytyy sellaisena, että fokalisoinnin muutokset menneisyyteen tai tulevaisuuteen, ei- kirjoittamishetkessä tapahtuvaan kerrontaan, ilmentävät siirtymistä tekstinsisäisiin rakenteisiin, tarinaan tarinan sisällä. Tekstinsisäisessä maailmassa muistolla ja muistilla on oikeus virrata ja muodostaa senhetkinen tajunta. Kerronnan tasot viittaavat näin sekä tekstinsisäiseen maailmaan, jonka totuudellisuutta ei voida arvottaa muualta, että tekstin ulkopuolelle tai sen reunamille tekijä-Saisioon.

Kun kerronnan akti ja fokalisaatio ovat erilliset, Pirkko lapsena, nuorena tyttönä tai nuorena naisena on tietoisuuden keskus, mutta tietoisuus esitetään lukijalle kehystymyksen keski-ikäisen Pirkon tulkitsemana, mikä on tietysti ainoa mahdollisuus, sillä henkilön tietoisuuteen mennessä ei voi päästä kuin nykyhetkestä käsin. Muistoa edeltäneeseen ajantajuun nojaaminen edellyttäisi jo menneen hetken tietoisuuden tavoittamista. Sara Heinämaan mukaan (1996, 171—176) muisto on tässä ja nyt, vaikka se viittaakin menneisyyteen. Menneisyys taas ei tietoisuutena ole läsnä representaationa eli mennyttä tietoisuutta ei voi tavoittaa kielessä. Kertoja-Pirkolla on rajaton pääsy kaikkiin aikatasoihin, mutta se Pirkko, johon fokalisoidaan, on tietoinen vain siitä hetkestä, jossa on. Omaelämäkerrallinen kirjallisuus kietoutuu olennaisesti menneen (ja tulevan) tietoisuuden esittämisen ympärille, eikä menneen tietoisuuden esittäminen voi olla muuta kuin jäljelle jääneen muistiedustuksen tulkintaa, representaatiota. Omaelämäkerta on kielellistä muistamista (Vainikkala 1998, 445). Mennyttä tietoisuutta ei voi enää koskaan tavoittaa, jolloin kaikki muisteleminen on luomista ja eräänlaista tarinan rakentamista, sisäisen logiikan muodostamista tietoisuuden tallentamaan hetkeen. Muisto on tilan ja ajan välinen liitoskohta, joka sijoittuu muiston nykyisyyteen. Balin mukaan muistot ovat usein retorisesti ylityöstettyjä (*rhetorically overworked*), jotta ne tarttuisivat kuulijaan paremmin. Muisto on juuri sellainen fokalisoinnin erikoistapaus, jolla Bal perustelee kerronnan aktin ja tajunnan erillisyyden [kertojan ja fokalisoitun, kerronnan ja fokalisaation], vaikka ne ovatkin samanaikaiset. (Bal 1997, 147.)

Saision trilogiassa ensimmäisen persoonan retrospektiivisestä kerronnasta tulee kaksoiskerrontaa, kun sekä minä että hän ovat henkilöitä esitetyn maailman sisällä ja heistä molemmista kertoo sama henkilö, josta kerrotaan. Myös etäännyttäminen tässä kaksoiskerronnassa on kaksinkertaista; tekijä-Saisio kertoo Pirkko Saisiosta, joka kertoo omista muistoistaan, joista osa on fiktiivisiä. Muistot kerrotaan romaanihenkilön kautta ja romaanihenkilön nimi on Pirkko Saisio. Minä- ja hän-kerronnan tehtävä ei kui-

tenkaan ole edustaa vain nykyhetken ja muiston Pirkkoa, vaan jakaantuminen kertojaksi ja kerrottavaksi leimaa koko elettyä elämää. Esimerkiksi *Vastavalossa* kertoja tuntuu liikkuvan vahvimmin tekijä-Saisiota lähimpänä olevan tason sekä kerronnan kohteen välissä ja edustavan useita muita minuuksia, joita kerronnan aktin ja kerrotuksi tulemisen välissä on. Kerronnan tasoja on siis useita, kuten minuuksiakin tai niitä identiteettejä, joihin minä ja hän trilogian aikana leimautuvat. Koska omaelämäkerrallisessa kerronnassa kysymys yhteisestä tai yhteneväisestä tajunnasta ja tietoisuudesta pelkistyy kertojan ja kerrottavan identtisyys- tai ainakin samannimisyyteen, kysymys fokalisoinnista ja kertojan ja kerrottavan toimijuudesta, subjektiudesta, nousee keskeiseksi. Yhteisen tietoisuuden jakavista kertovasta ja kokevasta minästä on vaikea erottaa kokemisen asteita, eikä Saisionkaan trilogian kohdalla ole oikeutettua sanoa, että kehyskertomuksen kertova minä olisi kokevampi tai toimivampi minä kuin menneisyyden kerrottu minä. Minämuotoisessa kerronnassa kumpikin minä on samalla ”eksistentiaalisella janalla” ja kertova minä sekä on että ei ole tarinassa (Vainikkala 1996, 164). Trilogiassa minän tarkkaileminen ja muuttuminen häneksi tapahtuu joskus menneisyydessä, joskus kerrontahetkessä ja joskus tulevaisuuden aikuinen minä katselee lapsiminäänsä menneisyyden läpi.

3.2 Pirkon sisäinen dialogi

Trilogian kerronta on enimmäkseen sisäistä vuoropuhelua kahden kertojasubjektin välillä. Vaikka kertoja tulkitsee ja kuvailee myös muiden henkilöiden ajatuksia ja tuntemuksia, suurin osa trilogiasta keskittyy minän ja hänen varassa fokalisoituihin muistoihin, joista välillä leikataan kirjoitushetkeen tai kehyskertomukseen. Lukijalle minän ja hänen välinen vuoropuhelu näyttäytyy Pirkon sisäisenä dialogina, jonka tuloksena muistot ikään kuin erkaantuvat kertojastaan ja alkavat elää itsenäisenä tarinana. Aikatasoissa liikkuminen on nopeatempoista ja muistosta toiseen siirrytään varoittamatta. Itsenäisenä tarinana eläminen aiheuttaa osaltaan sen harhan, että Saision trilogian minuus on fragmentaarinen eikä muodosta jatkuvuutta. Erilaiset sisäiset viittaukset teosten välillä sekä myös teosten välinen vuoropuhelu samalla tavalla kuin Pirkkojen välinen vuorovaikutus osoittavat, ettei minuus jää sirpalemaiseksi eivätkä eri aikatasojen puhujat irrallisiksi toisistaan. Nopeasti näytettyjen kuvien välille muodostuu kirjasarjaa lukiessa yhteys ja minuuden mosaiikki. Vuoropuhelu ei kuitenkaan tarkoita sitä, että eri aikatasoissa liikkuvat Pirkot olisivat tietoisia toisistaan samalla tavalla kun kertoja on tietoinen itsensä

jakamisesta. Sisäinen dialogi tarkoittaa sitä, että eri-ikäiset Pirkot puhuvat keskenään tai samaan aikaan, mitä kerronnan fragmentaarisuus hyvin palvelee:

Mummo puhui usein ajasta, jolloin tyttö menisi rippikouluun ja saisi häneltä rippilahjaksi verenpunaiset rubiinikorvakorut, joita säilytettiin sanomalehtipaperiin käärittynä kamarin lipaston ylimmässä laatikossa.
Eikä

kumpikaan meistä voinut tietää, että mummo kuolisi ennen kuin ehtisin ripille, ja rubiinikorvakorut tulisivat viettämään yli kolme vuosikymmentä isän vaatehuoneen niinikorissa, ennen kuin ne äkisti ilmestyisivät Kertun korviin ja katoaisivat dementiakodin ajattomaan hälinään.

(PYJ, 60.)

Tämä lyhyt ja kahtia jakautuva muisto käsittää monta vuosikymmentä, samalla kun se piirtää tarkasti esille mummon ja pienen Pirkon suhteen. Kertoja-Pirkko liikkuu kaikissa aikatasoissa, kun taas pieni tyttö, joka kuuntelee mummon lupauksia ja suree mummon kuolemaa ja myöhemmin näkee korut isän naisystävän korvissa, pysyy omassa ajassaan eikä liiku kertojan mukana tulevaan. Kertojahan trilogiassa on koko ajan yksi ja sama, sillä minä on se, joka sanoo ”minä” tai ”hän”. Useissa nopeissa aikatazon hyppäyksissä muistot kuitenkin muodostavat kuvan kertojasta, joka rakentaa tarinaa omasta elämästään:

Mutta ruoho jalkojeni alla on viileää, eikä minulla ole muutenkaan hätää,
minäkin olen muuttunut toiseksi.
Olen elänyt elämäni ensimmäisen metaforan.

(VV, 184.)

Vastavalon muisto näyttäytyy kohtauksena, jossa teini-ikäinen Pirkko tulee katolta alas nurmikolle ja jatkaa kävelyään kohti taloa samalla kun kertoja-Pirkko ilmestyy kuvaan ja tulkitsee tapahtuman lukijalle. Metaforan eläminen ja sille nimen antaminen tulee kertojan tietoisuuteen paljon myöhemmin, vasta kun tapausta muistellaan. Tulkinta palvelee samalla kuitenkin hyvin myös teini-ikäisen Pirkon olemusta ja lievää taipumusta dramatisointiin ja asioiden ylimerkityksellistämiseen. Tämän mahdollistaa tietysti se, että kertojan ja kerrottavan tietoisuus on jaettu ja yhteinen ainakin siihen suuntaan, että kertoja kokee eläneensä hetken juuri näin. Pirkko, joka astelee alas katolta, ei kuitenkaan tiedosta olevansa kerronnan kohde samalla tavalla kuin kertoja joka tiedostaa rakentavansa elämänsä tarinaa. Itsensä tiedostavuus syntyy juuri siitä, että kertoja tiedostaa olevansa kerronnan agentti ja muodostavansa tarinan. *Vastavalo* alkaa samantapaisella kohtauksella kuin äskeinen metaforakohtaus, kun iäkkäämpi kertoja-Pirkko kohtaa juuri ylioppilaaksi valmistuneen itsensä omassa muistossaan:

Näen hänet vastavalossa.
 Hän tulee niityn poikki minua kohti.
 [- -]
 Hän seisoo edessäni.
 Hän katsoo ohitseni, koska ei näe minua.

Väistyn nopeasti, sillä en tahdo jäädä hänen armottoman katseensa arvioitavaksi.

Hän katsoo kauas.
 Hän näkee taivaanrannan, se on selvä. Se on tästä nähtynä suunnilleen siellä, missä ylikulkusilta erottaa yhä kalpeammaksi käyvän aamunkajon vastamaalatusta suoja-
 tiestä.

Mutta ei hän sellaista näe, sillä hänen kuvastonsa koostuu Lucy M. Montgomeryn⁸ hämyisistä notkelmista, joiden siimeksessä villiomenoiden kukkaumput paisuvat ja satakielet ovat pakoitettut laulamaan pakahduttavasti läpi yön.

(VV, 5—7.)

Nuori Pirkko ei näe vanhempaa itseään, koska trilogian muistoissa yritetään tavoittaa niin vahva mennyt tietoisuus kuin mahdollista. Dialogi oman nuoremman itsen kanssa käynnistyy kuitenkin, kun kertoja ei halua jäädä oman ”armottoman katseen arvioitavaksi”. Tämän voi tulkita niin, että kertoja kokee myös itse olevansa osittain armoton muistellessaan itseään ja omia läheisiään. Olennaisempaa tässä kohtauksessa on kuitenkin se, että edessä avautuva maisema näytetään sekä nuoren että vanhemman Pirkon silmin, jolloin kerronta tuo esille myös sen, kuinka kertoja yrittää tavoittaa menneen tietoisuutensa. Hän olettaa, että kesäisen aamuyön maisema merkitsi 19-vuotiaalle Pirkolle tyttökirjan romanttista maisemaa, kun se nykyään näyttää selvältä ja liittyy muutenkin hyvin konkreettisiin ja arkisiin, eri tavalla romanttisiin asioihin, kuten ylikulkusiltaan ja suoja-
 tiehen. ”Hän näkee taivaanrannan [- -], mutta ei hän sellaista näe” on hyvä esimerkki juuri tarkoittamastani sisäisestä dialogista, jossa kertoja keskustelee itsensä kanssa yrittäessään tavoittaa muiston tajuntaa, mennyttä tietoisuutta. Toisaalta tämä *Vastavalon* esimerkki edustaa *Pienimpään yhteiseen jaettavaan* verrattuna myös sellaista kerronnan kehitystä ja kerrontatarkaisujen paljastumista, joita aion käsitellä seuraavissa luvuissa. Myös *Punaisen erokirjan* aloitus on yhtä merkittävä ja paljastava kuin kahden ensimmäisenkin osan aloitukset. Siinä kertoja paljastaa, kuinka ensimmäinen versio *Punaisesta erokirjasta* katosi juuri valmistuttuaan, niin että lukijan tällä hetkellä lukema on aivan toinen kuin vuotta aikaisemmin kirjoitettu. Muistot ovat vuodessa

⁸ Tässä viitataan Montgomeryn Anna- ja Runotyttö-sarjoihin, joissa päähenkilön maailmankuva ja myös teosten kuvasto on romanttinen tavalla, joka on ominaista tyttökirjoille.

muuttuneet erilaisiksi ja kerrottuna ne ovat muuttaneet luonnettaan, mikä pätee tietysti koko trilogiaan:

Minäkin olen toinen, väistämättä, ja Punainen erokirja, jonka kirjoitan uudelleen, on toinen kuin se Punainen erokirja, joka katosi elokuun seitsemännen päivän aamuna kello viisi.

(PE, 17.)

Tärkeät muistot jättävät ihmiseen jäljen ja muuttavat toiseksi, mutta toiseksi muututaan myös jälkikäteen muisteltaessa, kuten sekä *Vastavalon* että *Punaisen erokirjan* esimerkit todistavat.

3.2.1 *Pienin yhteinen jaettava*

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa kehyskertomus sijoittuu kirjan kirjoittamishetkeen vuonna 1998 [”Heinäkuun alkupäivinä tuhatyhdeksänsataa yhdeksänkymmentäkahdeksan aurinko on merkillisimmillään kello viiden aikaan aamuyöstä” (PYJ, 201)] ja siihen, kuinka kirja saa alkunsa. Pirkko Saisio –niminen päähenkilö palaa ulkomaanmatkaltaan ja löytää isänsä kaatuneena kotoaan. Neljän päivän aikana isä sairastuu ja kuolee ja matka menneisyyteen alkaa. *Pienin yhteinen jaettava* sijoittuu kertojan lapsuuteen, mutta siinä valotetaan myös katkelmia kertojan nuoruudesta ja aikuisuudesta. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* ovat tärkeässä osassa myös suvun muistot ja lähisukuun kuuluvat henkilöt. Kertoja kykenee nopeasti ja lyhyessä ajassa esittämään ison osan omalle suvulleen kuuluneesta ajasta ja omasta suhteestaan siihen:

Vasta

aikuisena hän ymmärsi, että tulenpunaisina kiemurtavat käärmeet olivat mummon nimikirjaimet: S.S, Saima Saisio.

Ja paljon myöhemmin hän muisti, että mummo oli nimikoinut lakanansa kymmenluvulla, jolloin mummon ja papan sukunimi oli vielä Sulander, ennen kolmikymmenluvun nimensuomennusaaltoa.

Ehkä perheen nimeksi valittiin Saisio siksi, ettei mummon tarvinnut ruveta ratkomaan huolellisesti nimikoituja lakanoita.

Lakanat olivat paksua, jäykkää pellavaa.

Isänsä kuoleman jälkeen hän löysi ne siististi mankeloituina Hämeentien vaatehuoneesta.

Hän lahjoitti ne kaikki pois ja katui lahjoitustaan pian.

Se oli myöhäistä.

Pyörre oli jo tarttunut lakanoihin ja levittänyt ne ympäri kaupunkia, niin että yhden hän oli löytävä jo parin viikon kuluttua erottamassa KOM-teatterin johtajanhuonetta katsomosta Eirassa ja toisen keväällä lepattamasta nukketatteri Rooman ikkunassa Vallilassa.

(PYJ, 54—55.)

Tässä katkelmassa liikutaan ajassa kymmenluvulta kehyskertomuksen aikaan ja siitä eteenpäin. Lukijalla on trilogian ensimmäisessä osassa mahdollisuus liikkua kertojan mukana ajassa kehyskertomukseen saakka, mutta hetkittäin kertoja liikkuu myös sen yli, aikaan isän hautajaisten jälkeen. Lakanoiden kohtaloa selvittävää kohtausta edeltää keskustelu mummon kanssa joskus viisikymmenluvulla, joten liikkuminen eri aikatasoissa on nopeaa ja tehokasta. Vaikka tällaista ajallisesti hyvin monipuolisesta kohtausta olisi vaikea toteuttaa draamallisesti, ovat lakanat, paksut ja pellavaiset, punaisilla s-kirjaimilla nimikoidut, hyvin draamallinen motiivi sekä voimakas kuva. Tällaisia draamallisia motiiveja Saision trilogiassa ja muissakin teoksissa on nähtävissä paljon. Teksti antaa lukijalle paljon ajallisia ja paikallisia maamerkkejä, joiden avulla tekstin maailmaan on helpompi sijoittua. Kaikissa sarjan osissa piirtyy selvästi esiin jokin vuosikymmen siihen liittyvien esineiden, tekstiilien ja ympäristöjen kautta:

[- -]

sittenkään ei olla A.P. Tshehovin Valitussa Kertomuksessa vaan keskellä viisikymmenluvun Suomea, jota Mellunkylän nurmikolta lähdetään jälleenrakentamaan tekstiilitehtaalle, asfalttitoihin, parturiin, kirjapainoon, Fazerin makeistehtaalle, siirtomaatavaraliikkeeseen, Soliferille ja Suomi-Neuvostoliitto-Seuran propagandaelokuvaosastolle.

(PYJ, 95.)

Muuten ilma tuoksuu pölyltä, ei koskaan kouluruokalalta tai hammaslääkäriltä niin kuin siellä, mistä olen päässyt pakenemaan temppeleihin.

Mustaa väriä on paljon, sillä ylempien asteiden temppelipojat ovat pukeutuneet mustiin pukuihin, valkoisiin paitoihin ja kapeisiin tummiin solmioihin.

Ylempien asteiden temppelipojat käyttävät palvelusaikanaan harmaita ulstereita ja leveälierisiä borsalinoja, päinvastoin kuin isot pojat siellä, mistä olen tulossa.

Nahkatakkeja ja villapipoja ei temppeleissä näy.

(VV, 30.)

Ja Biafra vaatii itsenäisyyttä, ja Biafran itsenäisyyttä vaativat ystäväni helsinkiläisissä mielenosoituksissa, jotka ulottuvat Hakaniemestä Temppeleaukion kirkolle, ja minä tässä valkoisessa huoneessa, josta on tullut vankila.

Praha vaatii demokratiaa, Tehtaankadulla Neuvostoliiton suurlähetystön edessä, ja Münchenissä, kirjoittaa Jokke, niin kuin Pariisissa Roomassa ja kaikkialla, missä edistykselliset voimat tukevat Dubcekaa.

Vietnam ja koko latinalainen Amerikka vaativat vapautusta USA:n imperialismista, opiskelijat Berliinissä, Pariisissa ja Helsingissä mies- ja ääni – periaatetta yliopistoihin. Jokaisen panosta tarvitaan, kirjoittaa Timppa, joka on liittynyt ASY:yn, Akateemiseen Sos.dem. yhdistykseen.

(VV, 227.)

Pienimmän yhteisen jaettavan alusta asti minänä ja hänenä kertominen vertautuu kirjoittamiseen ja kahdeksanvuotias fiktiivinen Pirkko Saisiokin ikään kuin kirjoittaa itseään romaanihenkilöksi. Tämä lapsena opittu tapa muuttuu nuoruudessa ja aikuisuudessa kriittisemmäksi ja analyttisemmäksi itsereflektioksi, joka tulee selvemmin esiin sarjan jälkimmäisissä osissa. Kertova minä, sisäistekijä tai ”kirjailija” tulee useammin esille kahdessa jälkimmäisessä osassa tai oikeammin agentti tuo itsensä ja tapansa esille. Muistojen rakentaminen on tuotu selkeämmin esille *Vastavalossa* ja *Punaisessa erokirjassa*. Itsensä tarkkailemisen prosessi tulee tietoisemmaksi ja tiedostetummaksi kirjasarjan edetessä. Trilogian ensimmäisessä osassa kuilu kertojan ja kerrottavan välillä on suurin, koska kertoja palaa välillä kauas lapsuuteensa. Fokalisointi, ja sen erillisuus itse kertomisen aktista, tulee hyvin esille juuri *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, jossa kahdeksanvuotiaaseen Pirkkoon fokalisoidut tunteet, havainnot ja tulkinnat tulevat kertojalta selkeämmin kuin kahdessa myöhemmässä osassa. *Pienin yhteinen jaettava* on ennen kaikkea keski-ikäisen naisen tulkinta lapsuudestaan ja vanhemmistaan ja omasta suhtautumisesta siihen. Teos esittää lapsuuden merkityksen sellaisena kuin se kirjoittamishetkellä näyttäytyy. Suhde perheeseen näyttelee tärkeää osaa myös *Vastavalossa* ja *Punaisessa erokirjassa*, joissa molemmissa päähenkilö irtaantuu perheestään, vaikka heijastaakin omaa kehitystään yhä äiti- ja isäsuhteen kautta:

Hän on melkein kotona, eikä hän halua mennä kotiin lakissaan, sillä

edellisen illan isä istui muovipussi päässään katsomassa televisiota. Muovipussissa oli minun ylioppilaslakkini, se, josta en välittänyt, koska isällä ei ollut sellaista, vaikka juuri isä olisi sen ansainnut.

(VV, 8.)

Syyllisyys oman elämän näennäisestä helppoudesta isän elämään verrattuna on mukana myös *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, jossa palataan samaan muistoon:

Viisikymmenvuotias, joka toukokuun lopussa painaa päähänsä ylioppilaslakin ja menee katsomaan itseään peilistä.

Lakki on läpinäkyvässä muovipussissa ja kuuluu hänen tyttärelleen, jonka ylioppilasjuhlien samppanjat kylmenevät jääkaapissa.

(PYJ, 230.)

Muistojen välissä on etäisyyttä, sillä *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* tämä muistounousee esiin heti isän kuoltua, mutta *Vastavalossa* muistoon palataan lakkiaispäivän

kautta, oman silloisen syyllisyyden kautta. Tällainen samojen kohtausten läpikäyminen ei ole trilogiassa poikkeus, mutta käsittelen näiden ristivalotusten merkitystä enemmän luvussa 5.3.1.

Trilogian ensimmäisessä osassa kehyskertomuksen aika on vahvimmin läsnä ja minän ja hänen välinen vuoropuhelu näytetään myös tällä tasolla. Itsensä tarkkailemisen prosessi on samanlainen kuin kahdeksanvuotiaalla Pirkolla ja *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* minästä häneen siirtyminen ja kertojasubjektin vaihtuminen näyttäytyvät selkeimmin itsestä irtautumisen hetkinä ja tilanteen pysäyttämisenä:

Käytävä kopsahtelee metallisista kainalosauvoista.
Verhojen poimuihin eksynyt aurinko heittää metalliin yhden harhautuneen säteensä, joka leimahtaa Elsan kainalossa,
ja

hetken hänen on nieleskeltävä liikutustaan katsoessaan mustatukkaista, metallinsäihkeistä tytärtään.

(PYJ, 131.)

Itsensä tarkkailu ja itsestään erkaantuminen kerrontahetkessä on tyypillisintä *Pienimmälle yhteiselle jaettavalle*, jossa palataan ”kertojan aikaan” ja seurataan isän sairaalasaoloaikaa sekä kuolemaa.

Kahdessa jälkimmäisessä osassa kehyskertomuksena toimii jokin muu kuin kertojan aika, sillä *Vastavalossa* pääosassa on Sveitsin matka vuonna 1968 ja *Punaisessa erokirjassa* vuosi 1980 ja esikoislapsen odotus, syntymä ja kolme ensimmäistä elinviikkoa. *Pienin yhteinen jaettava* päättyy isän hautajaisaamuun, mutta tulevien osien tunnelmia ennakoidaan viimeisellä lauseparilla: ”On isän hautajaisaamu. Minulla on ikävä äitiä.” (PYJ, 254.) *Pienin yhteinen jaettava* keskittyy pääosin käsittelemään Pirkon perhettä ja sukulaisia, joista kaikista puhutaan oikeilla nimillä. Sarjan kahdessa seuraavassa osassa erisnimet kuitenkin katoavat ja tilalle tulevat esimerkiksi Ruutusotilas, Klovnisilmäinen ja Havva. Nimien katoaminen liittyy vahvasti myös omaelämäkerrallisuuteen, varsinkin Lejeunen teoriassa, jossa tunnistettava nimi on ainoa varma yhteys tarinan ulkoiseen maailmaan. Omaelämäkerrallisuutta näiden muiden henkilöahmojen nimien muuttuminen ei tietenkään poista, sillä Pirkko Saisio –niminen henkilöahmo on omalla nimellään mukana kaikissa trilogian osissa. *Vastavalo* ja *Punainen erokirja* vievät kuitenkin trilogiaa yhä kauemmas avainromaanin kaltaisista teoksista, joista aikalaiset voivat tunnistaa itsensä ja toisensa. *Punaisessa erokirjassa* tärkeää osaa näyttää Pirkon rakastettu Havva, jonka nimi vertautuu haavaan, vaikka se ensisijaisesti on hep-

reaa ja tarkoittaa Eevaa. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* Elsa on vielä Elsa kun *Punaisessa erokirjassa* lasta kutsutaan Sunnuntailapseksi. Tämä saattaa kuitenkin liittyä aikatasoihin ja niistä riippuvaiseen kerrottavan minän tietoisuuteen; voihan olla, että Elsa ei kirjan kerrottavassa ajassa ole vielä saanut nimeä.

Myös teosten nimet ovat voimakkaasti merkityksellisiä. *Pienin yhteinen jaettava* viittaa oman tulkintani mukaan siihen, että Pirkko elää monen aikuisen välissä ja yrittää muuttua kaikille heille sopivaksi ja kokee myös olevansa kaikkien yhteinen jaettava ja aikuisten maailmoja yhdistävä tekijä. Pienimmällä yhteisellä jaettavalla on myös aritmeettinen merkitys, jolloin se tarkoittaa esimerkiksi lukua 6 lukujoukossa 2, 3 ja 6. 6 on tällöin pienin luku, joka menee tasan näiden lukujen kesken, jaettiinpa se millä tahansa näistä luvuista. Aritmeettinen merkitys tukee myös omaa tulkintaani lapsesta, joka yrittää mennä tasan usean aikuisen kesken. Kaksi tuntuu toistuvan myös Saision muussa tuotannossa ja eri teosten kesken ja eri teoksia toisiinsa heijastamalla kaksi nouseekin Saision tuotannossa eräänlaiseksi perusluvuksi; esimerkiksi *Betoniyö* ja *Kainin tytär* käsittelevät kahta päähenkilöä ja kahden suhdetta toisiinsa ja *Tulennielijän* pääosassa ovat kaksoset, jotka kokevat toisensa hyvin voimakkaasti. *Vastavalo* saa myös selityksensä heti kirjan alussa, jolloin kertoja näkee hänet, itsensä, vastavalossa, jolloin hahmon takaa paistaa voimakas valo, tässä nouseva aurinko, ja katsottava kohde häviää tai muuttuu vain ääriiviivaksi, varjon kaltaiseksi. Kun aurinkoa vasten ottaa valokuvan, filmi ylivalottuu, menee pilalle. Tämä liittyy myös trilogian kaikkien osien tapaan olla eräänlaisia kertomuksen varjoja ja tarinoita, jotka olisivat voineet tapahtua. *Punaisen erokirjan* merkitys on kaikkein selvin, sillä kirja kertoo poliittisesti punaisesta opiskelua ajasta ja kertojaan voimakkaasti vaikuttaneesta erosta. Teoksen nimi viittaa myös puoluekirjaan sekä välikirjaan, työsopimukseen, joka solmitaan teatterin ja näyttelijän välillä. Tavallaan *Punainen erokirja* tekee eroa myös kertojan menneisyyteen, sillä vain kirjoittamalla muistonsa kertoja tekee niistä jotain sellaista, josta voi luopua. Pinnallisen merkityksen alapuolella *Punaisen erokirjan* minä tekee eroa myös äidistään sekä omista naisenrooleistaan. Kirjan lopussa ja trilogian viimeisissä kohtauksissa kertoja tekee lopuksi eroa Elsaan, Sunnuntailapseen, joka lähtee omille teilleen:

Olen päättänyt, että ikkunaan en mene.
Menen ikkunaan.

Hataraviiksinen heittää laatikon muuttoauton perään, vilkaisee rannekelloaan ja sanoo jotakin Sunnuntailapselle.
Sunnuntailapsi nauraa ja kiipeää muuttoautoon, ei vilkaise ikkunaan, ja auto ajaa pois.

Menen keittämään kahvit.
Sitten lähden jonnekin. Jonnekin on lähdeittävä.

(PE, 298.)

Kohtaus tuo mieleen myös Pirkon omat vanhemmat, joille oli luonteenomaista keittää vahvat kahvit aina merkityksellisten tapahtumien kynnyksellä ja myös niiden jälkeen. Ympyrä on sulkeutunut, elämä kerrottu ja eletty uudelleen.

3.2.2 *Vastavalo*

Vastavalossa kehyskertomus seuraa nuoren naisen matkaa Sveitsiin ja palaa katkonaisissa muistoissaan siihen, mihin *Pienin yhteinen jaettava* jäi. Oppikoulu-aika 1960-luvulta on kirjan keskeistä materiaalia, mutta Sveitsin matkan aika on kirjan ydintä. Ensimmäinen kunnan irrottautuminen kotoa ja yritys itsenäistymiseksi on se keskipiste, josta palataan kuvaamaan lapsuuden ja nuoruuden muistoja sekä aikaa oppikoulussa. Kerrontatapa ei enää selittele itseään, koska se ei ole enää lukijalle uutta, vaan keskittyy todentamaan mahdollisuuksiaan. Kertova minä tarkastelee jälleen häntä kauempaa, kirjoittamishetkestä. Vuoropuhelu minän ja hänen välillä on avoimempaa ja minuudet toimivat irti toisistaan. Kertojan suhtautumistapa nuoreen itseensä on ironisempi kuin *Pienimmässä yhteisessä jaetavassa*, ja nuoren Pirkon dramaattisuus ja merkitysten etsiminen tulevat monessa kohtauksessa esille. Ennen joululomaansa Pirkko on lukenut Goethen runon ”Vapaa mieli”, jonka säkeet tekevät häneen syvän vaikutuksen:

Hymyilen haikeasti koko joululoman.

Hymyilen haikeasti puhelimestakin, kun Ritva yrittää saada selville, olenko loukkaantunut jostakin.

En ole kuulevinani kysymyksiä, enkä voikaan niitä kuulla, sillä kuukausi-
kaupalla istun hevosen selässä, päässäni hattu, jonka yllä on tähdet vaan⁹.

(VV, 94.)

Eri aikatasojen minuudet tuodaan selvemmin esiin kuin *Pienimmässä yhteisessä jaetavassa*:

Toista muistoa ei hänellä ole, ei voikaan olla, sillä se on minulla: Neljännes-
vuosisadan jälkeen tapaamme taas, Timpan lakiasiaintomistoon järjestetyis-
sä pikkujouluissa, kätelemme ahkerasti, esittäydymmekin toisillemme, sillä
vuodet ovat runnelleet meidät tunnistamattomiksi.

(VV, 22—23.)

⁹ Tässä viitataan Goethen runoon Vapaa mieli (s. 267 teoksessa *Runoja*, suom. Otto Manninen). Mannisen suomennos ei ole sanasta sanaan se, mihin Pirkko kertoessaan viittaa, mutta runo on tunnistettavissa samaksi.

Vahtimestari, jolla on tummansininen virkapuku ja tummuneet metallinväri-
set virkamerkit kauluksessaan, sulkee...

Ei, nyt muistan väärin.

Virkapukuinen vahtimestari avasi ovet vasta yliopistolla, kahdeksaa vuotta
myöhemmin.

(VV, 10.)

Muistojen minä, hän, ei voi omistaa sitä muistoa, joka kertovalla minällä on. *Vastava-
lossa* lukijan paikka on selvemmin kertojan ja kuvattavan välissä, kun *Pienimmässä yh-
teisessä jaettavassa* lukija katseli maailmaa enemmän keski-ikäisen kertojan kannalta.

Tärkein kohta, jossa minän ja hänen välinen ero näytetään, on kirjan lopussa, joka pa-
laa alun vastavaloon:

Hän seisoo edessäni ja katsoo minuun.

Hän toivoo, että minä katsoisin häneen; hän pitäisi sellaista mahdollisena.

Mutta kesä, joka on vasta alkamassa, ja ne kolmekymmentäkaksi kesää, jot-
ka erottavat minut hänestä, hänet minusta, kuuluvat minulle.

Liikkumattomuudellani saan hänet ymmärtämään sen, ja ennen kuin aurinko
solahtaa muotoonsa, hän päästää minut ohitse.

Kätteni hipaisee hänen kättään; säikähdän.

Hänen kätensä on kuiva, jo rypistynyt, niin kuin puoliksi sulanut muovi.

(VV, 252.)

Vastavalossa lukija näkee selvemmin sen, mitä *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* ei
vielä voinut luvata varmaksi. Minä on aina se kertoja, joka kykenee liikkumaan kaikissa
aikatasoissa ja joka puhuu keski-ikäisen Pirkon suulla ja edustaa kirjailijaa lähinnä ole-
vaa samannimistä tekijä-kertoja-päähenkilöä. Viimeisessä kohtauksessa kertoja muuttuu
lukijalle lihaksi, vaikka tähän mennessä muistojen minät, hänet, ovat olleet elävämpiä,
kertojalle itselleenkin. Sekä *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* että *Punaisessa erokir-
jassa* kertoja palaa siihen, kuinka kirjoitetut ja luodut fiktiiviset hahmot ovat eläviä, li-
haksi muuttuneita:

Vai itkenkö siksi, että minulle on valehdeltu törkeästi väittämällä, ettei tätä
Tiinaa ole oikeasti olemassakaan.

Tiina on olemassa enemmän kuin Sipa ja Risto ja Alf.

Tiina on olemassa enemmän kuin mummo ja melkein enemmän kuin äiti.

Tiina on olemassa enemmän kuin minä.¹⁰

(PYJ, 223.)

¹⁰ Tiina viittaa Anni Polvan Tiina-sarjaan, jonka ensimmäisen osan Pirkko on juuri lukenut.

Ja minä olen jäävä kantamaan Havvaa kuin haavaa, joka ei umpeudu vaan märkii, vuodesta toiseen, kunnes painan Havvan kansien väliin, muutan lihan takaisin sanaksi.

(PE, 177.)

Kirjasarjan kerrontatapa itsessään, jakautuminen minäksi ja häneksi, tuo lukijan lähelle muistamisen hetkeä, hetkeä jolloin muistot muuttuvat tarinoiksi ja muistoissa olevat ihmiset henkilöhahmoiksi. *Vastavalolla* on tärkeä rooli sarjan keskimmäisenä osana. *Pienin yhteinen jaettava* on kipeä kuvaus vanhempien menettämisestä ja siitä, kuinka kirjoitusprosessi tuo heidät lähelle omasta keski-ikästään heitä tarkastelevaa tytärtä. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kertoja ymmärtää vanhempia eri tavalla kuin se pieni tyttö, joka on elänyt, ja joka kirjassa yhä elää, 50-luvulla Kalliossa. *Vastavalo* tuo lukijan yhä lähemmäksi päähenkilöä ja tämän kasvua eri minuuksiin ja johdattaa kohti *Punaista erokirjaa*, joka on yhä henkilökohtaisempi ja repivämpi kuvaus itsenäisyyden hinnasta.

3.2.3 Punainen erokirja

Punaisessa erokirjassa päähenkilö on yliopisto-opiskelija, joka löytää seksuaali-identiteettinsä ja menee mukaan ajan punaiseen aatteeseen. Teoksessa edetään kirjailija-Saision ensimmäisen teoksen, *Elämänmenon*, ilmestymiseen saakka. Kahtiajakautumisen temaattisuus on voimakas sarjan viimeisessä osassa, jossa kertoja-päähenkilö on useiden vahvojen elementtien välissä. *Punaisessa erokirjassa* minä joutuu monen eri ryhmän leimaamaksi niin, että pinnalla on yhtä aikaa useita eri identiteettejä:

Hänen maailmansa on nyt jakautunut kahtia, siistimmin ja terävämmin kuin koskaan ennen.

Yöhön ja päivään. Valoisaan ja pimeään.

(PE, 52.)

Taistelu minuudesta omassa perheessä, teatterissa ja ihmissuhteissa toistaa trilogian keroksittaista minuutta ja eri tilanteissa esillä olevia identiteettejä ja niiden yhdistämisen vaikeutta. Kasvu lopulliseen minuuteen ja selvyys omasta identiteetistä on kirjoitettu *Punaiseen erokirjaan*, jossa kertoja kirjoittaa itsensä irti menneisyydestään. *Punaisessa erokirjassa* irtiotto vanhemmista omaksi itseksi on lopullinen ja yksi teoksen kantavia teemoja:

Hän käy vanhempiensa luona kylässä.

Hän istuu sohvalla, syö kirsikoita ja syljeksii tunnottomasti suustaan kirsikankiviä, hukkaan heitettäviä puiden mahdollisuuksia, eikä ymmärrä itseään.

Hän katsoo iltautuisia, ei ymmärrä kuulemaansa, eikä sitä, mitä se hänelle kuuluu.

Hän ei ymmärrä, kuinka ohut on se luinen koppa, joka erottaa hänet peruuttamattomasti isästä ja äidistä, menneestä, kodista ja kodikkuudesta. Hän ei ymmärrä sitä.

Hänellä ei ole kotia, enää.

(PE, 52—53.)

Myös sarjan viimeisessä osassa kertoja, joka hallitsee kaikkia aikatasoja, katselee itseään taaksepäin hellästi, koska tietää paljon sellaista, mitä nuorempi hän ei vielä ymmärrä. Nuoren Pirkon irtiotto perheestä on väkivaltainen ja nopea, mutta hän ei näe sitä, kuinka ohut on se seinä, joka erottaa hänet vanhemmistaan. Vanhemmistaan ei koskaan pääse. Ensimmäinen oma asunto lapsuudenkodista lähtemisen jälkeen ei ole vielä koti, vaan se on asunto, jonka Pirkko jakaa ensimmäisen rakastettunsa kanssa. Siirtyminen lapsuudenkodista ensimmäiseen asuntoon merkitsee myös siirtymistä ensimmäiseen vakavaan naissuhteeseen, minkä äiti pian ymmärtää.

Kirjan raastavimpia hetkiä onkin se, kun päähenkilön lesbous nostaa puhumattomuuden seinän äidin ja tyttären väliin:

Nytkö tulee kaislaranta, unen pahaenteinen tiheikkö?
Miten hän on saattanut unohtaa kaislarannan?

- Ni minkä asian kanssa?
Äiti haukkaa korvapuustia ja seurailee silmillään vankia, joka valkoisen puuaidan sisällä leikkaa ruusua:
- Sen asian. Sen likan kanssa.
Äidin ääni on raukea, tynnyttävä.
Se imaisee hänet mukaansa kuin vene roskan vanaveteensä:
- Se on niin kuin sä olet ajatellut että se on.

Ohut kilahdus, kun maailmasta putoaa pohja pois.
[--]

Teesi:

Äiti:

- Mulla ei ole enää tytärtä.

Antiteesi:

- Eikä mulla äitiä, niinkö?

Ja synteesi:

Porraskuilu, sen syvyys, kun ovi hänen takanaan sulkeutuu (hillitysti), äiti sen sulkee.

Viimeistä kertaa?

Ei.

Tähän hän ei suostu, ei menettämään äitiään, ei vielä. Ei koskaan.

Ja ovi avautuuikin, hän seisoo sen takana. (Olen kuin pieni poika, en osaa tulla enkä mennä.)

Äiti seisoo ovenraossa, hän porraskäytävässä. Äiti ojentaa hänelle ovenraosta muovikassia, tarkasti varoen koskettamasta hänen kohtiojentuvaa kättään:
 — Ostin sulle Anttilasta, vähän sukia ja alkkareita...pidät jos tarttet.
 (PE, 59—61.)

Tässä kohtauksessa näkyy monia *Punaiselle erokirjalle* tyypillisiä kerronnan piirteitä, kuten kertojaminän tuleminen keskelle kohtausta, joka kerrotaan hän-kertojan näkökulmasta, nuoren Pirkon tajunnassa. Persoonamuotojen vaihtuminen keskellä kerrontaa ilmentää oman tulkintani mukaan kertojan paikkaa; minä on kertoja nyt ja hän on muistojen minä. Kun kertoja tulee tapahtumaan mukaan ensimmäisessä persoonassa, hän tulkitsee itseään näkyvästi yleisölle. Merkittävää on myös se, että kertoja identifioi itsensä pieneen poikaan, mikä vie kohtauksen lähelle *Pienintä yhteistä jaettavaa*, jossa pieni Pirkko tahtoi olla poika. Myös sulkeita edeltävä lause (”Tähän hän ei suostu, ei menettämään äitiään, ei vielä. Ei koskaan.”) palautuu *Pienimmän yhteisen jaettavan* kohtaan, jossa äiti ja tytär keskustelevat saunassa:

Ja vaikka hän ensimmäisen kerran tuntee äitinsä vieraaksi, niin tästä hetkestä, tästä asennosta hän ei haluaisi luopua,

enkä siitä koskaan luopunutkaan.

(PYJ, 69.)

Keski-ikäinen kertoja kokee itse äitinä samanlaisen kohtauksen oman tyttärensä kanssa, kun tieto isän kuolemasta on tullut:

Enkä haluaisi koskaan luopua tästä asennosta, tästä hetkestä tyttäreni kanssa, enkä

siitä koskaan luopunutkaan.

(PYJ, 136.)

Hetkien ero on tietysti siinä, että toinen niistä koetaan äitinä ja toinen tyttärenä. Jatkuvuuden tunne on mukana, sillä on selvää, että isänkin kuoltua Pirkko pysyy yhä tyttärenä, myös aiemmin kuolleen äitinsä tyttärenä. Samanlaisten kohtausten toistuminen muistoissa ja niiden jäsentäminen samalla tavalla, lauserakennetta myöten luo trilogiaan sellaista sukupolvien ylittävää jatkuvuuden tunnetta, joka heijastuu myös eri-ikäisten minuuksien keskinäiseen suhteeseen. Ydinminä, joka on olemassa lapsuudesta alkaen, pysyy koko ajan mukana, jolloin kyse on myös minuuden jatkuvuudesta, jota omaelämäkerrallinen kirjallisuus omalta osaltaan luo. Kirjasarjan typografinen koodi, joka viit-

taa fragmentaarisuuteen, ei ulotu päähenkilön minuuteen saakka, vaan se pikemminkin toistaa muistin luonnetta hyvin autenttisesti ja palvelee assosiatiivista kerrontaa.

Kirjoittava minä, joka on yksi trilogian tärkeistä minuuksista, on vahvimmin läsnä *Punaisessa erokirjassa*, joka alkaa kertomalla, kuinka ensimmäinen erokirja katoaa kirjailijan tietokoneelta, joten lukijan kädessä oleva erokirja on siis teoksen toinen versio:

Olen kadottanut kirjan nimeltä Punainen erokirja. Olen kadottanut sen kokonaan.

Olen kirjoittanut sen nimisen kirjan, ja sitten olen (kello viisi aamuyöstä, kun aurinko oli vasta uhkaavan punainen) nojannut kämmentäni näppäimiin, joiden nimiä en ymmärrä: Ctrl ja Alt.

Teksti valahti mustaksi, tunnistamattomaksi. halusin mustan pois, ja poistinkin. Painoin näppäintä Del.

[--]

Lokit ja tuulettomassa ilmassa aaltoilevat hyönteisharsot eivät enää kuulu minulle, minä en niille.

Ne jäävät tänne, ja ensi kesänä ilmassa aaltoilevat toiset hyönteiset.

Minäkin olen toinen, väistämättä, ja Punainen erokirja, jonka kirjoitan uudelleen, on toinen kuin se Punainen erokirja, joka katosi elokuun seitsemännen päivän aamuna kello viisi.

(PE, 16—17.)

Tässä ollaan taas lähimenneisyydessä ja kertoja, luonnollisestikin, tietää jo jotain siitä *Punaisesta erokirjasta*, joka lukijalla on kädessään. Se Pirkko, joka on juuri kadottanut kirjan, ei vielä tiedä minkälainen kirjasta tulee, mutta ymmärtää, että siitä tulee toisenlainen, koska muistot muuttuvat joka kerta, kun ne kirjoitetaan tarinaksi, lihaksi. Kirjoittaminen on koko trilogian ajan yksi tärkeimmistä ominaisuuksista, johon eri-ikäiset minät tarrautuvat ja joka kulkee mukana ajasta aikaan. Kirjoittamisen merkitystä kerrontaratkaisun temaattisena ilmentymänä tarkastelen tarkemmin luvuissa 4 ja 5. Kirjoittava minä on yksi niistä minuuden tasoista, jotka toimivat kerroksittain trilogian kaikissa osissa. Kirjailija Pirkossa kasvaa ja kehittyy kaikkien osien aikana, ja se on niin tärkeä teema, että koko omaelämäkerrallisen kirjoittamisen prosessi alkaa itsensä kirjoittamisen oivalluksesta (PYJ, 4—5.) Luvussa 5 käsitelen kirjoittamista metafiktiivisyyden kautta, ja siinä tuon enemmän esille sellaisia kohtauksia, joissa kirjoittamisprosessi tulee esille.

3.3 Typografian merkitys ja lyyriset keinot

Kuten olen jo aikaisemmin maininnut, Saision kirjasarjaa leimaa kerrontaratkaisun lisäksi myös sen ulkoasu. Kaikki trilogian teokset muodostuvat irrallisista kappaleista,

jotka saattavat olla vain yhden lauseen mittaisia. Kerronnan fokalisointi minästä häneen saattaa myös vaihtua kesken lauseen, jolloin lauseen katkaisee tyhjä rivi. Tässä luvussa esittelen tuon toistuvan tyhjän rivin merkitystä. Käsittelen tässä luvussa myös syntaktista toistoa eli samankaltaisia lauserakenteita ja lausetason sanallista toistuvuutta, joka oman tulkintani mukaan luo minuuden jatkuvuutta aikatasosta toiseen. Kerronnan piirteistä erittelen lisäksi sen lyyrisiä piirteitä, kuten vertauskuvallista kieltä ja kuvastoa sekä metonyymisiä *mise en abyme* –jaksoja, joissa teema toistuu pienoiskoossa. Kaikki nämä kuuluvat mielestäni olennaisesti Saision trilogian kerronnallisiin piirteisiin.

3.3.1 Tyhjä rivi ja proosallinen säkeenylitys

Tyhjä rivi Saision trilogiassa on piirre, jonka lukija huomaa pelkästään selailemalla kirjoja. Tyhjä rivi ja sen käyttö on sääntö, ei poikkeus, ja niinpä sen merkitys on olennainen. Olen itse tulkinnut tyhjää riviä ja sen muodostamaa fragmentaarisuutta ajatuksen keston merkinä. Lauseiden välinen tilaa kuvaa mielestäni tyhjää hetkeä ihmisen mielessä kun hän nopeasti siirtyy tästä hetkestä menneisyyteen ja siitä yhä eteenpäin, takaisin nykyisyyteen:

Jokin ajatus kiusaa minua.

Tai ehkä se ei ole ajatus. Ehkä se on huomio, jokin ohimennyt havainto.

Kaksi yölentäjää risteilee tietokoneen ruudulla.

Saan toisen ajamaan takaa huutomerkkejä, kun muistan.

On kymmenes elokuuta.

Havva lähti kymmenes elokuuta.

Lasken nopeasti vuosilukuja, yölentäjä on pysähtynyt odottamaan uutta huutomerkkisarjaa.

Havva lähti päivälleen kaksikymmentä vuotta sitten.

En ole koko päivänä ajatellut kertaakaan Havvaa.

Montako sellaista päivää näinä vuosina on ollut, ettei Havva olisi käynyt mielessäni?

En muista. En ole pannut merkille.

Painan ruutuun pitkän huutomerkkisarjan.

Yölentäjä ottaa pari askelta pakenevien merkkien perään, siirtyy sitten ruudun ylälaitaan sukimaan ohuita mustia siipiään.

(PE, 260—261.)

Ensimmäistä tyhjää riviä seuraa havainto, josta kertoja puhuu. Tässä tyhjä rivi kuvaa hyvin mielen tapaa toimia ja tyhjän rivin avulla kerronta jäljittelee tehokkaasti muistin

toimintaa sekä ajatuksen kestoa. Yökiittäjä on motiivi, joka tarrautuu myös lukijaan ja vie lukijan seuraamaan tätä voimakasta kuvaa: yökiittäjä jahtaamassa huutomerkkejä tietokoneen ruudulla. Samalla Havva on muuttunut lihaksi, painettu kansien väliin, ja Pirkko huomaa ettei ole miettinyt Havvaa koko päivänä ja huomaa myös sen, ettei ole pannut merkille päiviä, jolloin ei ole muistanut Havvaa. Tässä pitkässä, nopeassa ja palapelinomaisessa kohtauksessa kerronta ilmentää voimakkaasti ajatuksen ja muistin poukkoilevaa luonnetta. Tekstinpätkässä ennen tätä kohtausta käytetään melko elokuvallista motiivia, kun Pirkko pysähtyy katsomaan päivämäärää lehdestä ja huomaa sen olevan 10. elokuuta. Usein tyhjää riviä edeltääkin jokin esine tai asia, joka vie kertojan aikatasossa eteen- tai taaksepäin:

Juoksen kiinni mummon ja Hilma-tädin, jotka verkkaisesti kävelevät kohti hautausmaan porttia,

joka kymmentä vuotta myöhemmin oli pitävä häntä hautausmaan vankina piinallisen tunnin ajan.

(PYJ, 146.)

Tyhjä rivi kuvaa muistin assosiativista luonnetta. Usein tyhjä rivi edeltää aikatason muutosta ja nimenomaan kertojan liikkumista kokevasta kertojasta yhä tulkitsevämmäksi kertojaksi, joka omien kokemusten kerronnasta siirtyy palvelemaan menneen minänsä tajuntaa. Fragmentaarinen kerronta palvelee myös muistin luonteen ilmentäjänä, mutta sen tärkein rooli kerronnan kannalta on merkitä fokalisaation ja tietoisuuden muutoksia, eräänlaista kertojan roolinvaihdosta kertojasta kerrottavaksi. Tyhjällä rivillä ei kuitenkaan ole osuutta minästä häneksi vaihtumisessa, sillä tyhjä rivi esiintyy myös silloin, kun fokalisaatioasema ei indeksisellä tasolla muutu.

Toisaalta on hyvin tärkeä ymmärtää, että minän muuttuminen häneksi ei millään tavalla merkitse henkilöihahmojen vaihtumista vaan kerrontaposition muuttumista, muiston muuttumista tarinaksi ja henkilöiden muuttumista henkilöihahmoiksi. Hänkerronta ei kuitenkaan kuvaa yksinkertaisesti itsensä ulkopuolelle siirtymistä, vaan omaelämäkerrallisessa kerronnassa päähenkilöllä on kaksoisrooli, jossa ”minä”, ”sinä” tai ”hän” viittaa aina sekä narratiiviin että sen ulkopuolelle. Siirtyessään narratiiviin tekstin ulkopuolelle juridisen identiteetin nojalla viittaava ”minä”, ”sinä” tai ”hän” muuttuu osaksi tarinaa, ja juuri sitä Saision trilogian kerronta ja myös tyhjä rivi osaltaan ilmentävät. Tässä tullaan lähelle sitä kysymystä, kuinka henkilöihahmon voidaan nähdä olevan olemassa ja voidaanko henkilöistä puhua irti kontekstistaan, tekstin maailmasta.

Kehyskertomuksesta ulos astuessaan kertoja yrittää tavoittaa nuoremman itsensä tietoisuutta. Usein tyhjä rivi ilmentää tällaista sisäistä siirtymähetkeä kertojasta kerrottavaksi, jolloin kertoja siirtyy voimakkaammin osaksi tarinaa ja kokee asiat kerrottavan minän kautta:

Isä ja äiti ja Ulla-täti ja pappa ja mummo olivat tyytyväisiä kasvatustempaukseensa:

— Likka pääsi tutista kertaheitolla.

Ja

tutista hän pääsikin, mutta lippalakista ei.

Kadonnut tuttikin tietysti vaati loputtomat korvikkeensa: sitkeät tahmeat toffeet, jäykät purukumit; pitkät, märät suudelmat; pullon suusta juodut oluet ja lopulta sikarit ja savukkeet joista oli tuleva hänelle piinallinen, nautinnollinen riippuvuus.

(PYJ, 32—33.)

Tyhjän rivin aikana kertoja siirtyy tutista luopumista seuraaviin vuosikymmeniin ja tulkitsee sen merkitystä yhdessä kerrottavan minän kanssa, joka toimii kaikissa vuosikymmenissä päällekkäisinä mutta ei kykene kommunikoimaan itseään edeltävän tai jälkeensä tulevan Pirkon kanssa. Tyhjän rivin jälkeen kertoja siirtyy avaamaan lukijalle juuri kerrotun tapahtuman merkitystä itselleen kuluneiden vuosien varrella. Tyhjän rivin aikana kertoja-minä siirtyy kerrottavan hänen rinnalle itseään ja sukulaisiaan ulkopuolelta tarkkailevan kertojan asemasta. Omaelämäkerran jaettava minuus edellyttää myös kertojalta kaksoisroolia, jossa kertoja on sekä tarinan ulkopuolella että sen sisässä, narratiivissa ja sen ulkopuolella. Kertoja ei kuitenkaan narratiivin ulkopuolella viittaa yhtä voimakkaasti tai selvästi tekstin ulkopuolelle tai sen reuna-alueille kuin päähenkilö, sillä kertoja voi tekstin rakenteissa liikkua paljon joustavammin kuin henkilö. Lukija ei kuitenkaan miellä kertojaa yhtä selvästi todelliseksi ihmiseksi tai henkilöksi kuin päähenkilöä, vaikka nämä olisivatkin sama henkilö. Samana henkilönä oleminen ei estä kertojan ja päähenkilön erilaisia rooleja, joista päähenkilön rooli on lihallinen, kun kertojan rooliksi jää kertoa sanallisesti eikä niinkään toimia. Myös muissa trilogian osissa on useita kohtauksia, joissa tyhjä rivi ilmentää kertojan liikkumista aikatasosta toiseen, siirtymistä kuvasta seuraavaan:

Juhlasalin suljettujen ikkunoiden takaa puhkeaa pitkäksi venähtävä virsi.

Kadulle se kuuluu vaimeana muminana, jonka seasta kuuluu jonkun naisopettajan kannustava, kimeä äänensäie.

Mutta

nyt repäistään suljettu ikkuna auki sisältäpäin tunnistan ikkunanhakaan tavoittelevan, pyöreän käden. Varttitunnin päästä se on tarttuva valkoiseen liituun

ja piirtelevä sillä taululle koukeroisia numerosarjoja, plussia, miinuksia ja yhtäläisyysmerkkejä.

Ne vaativat vastausta, joita minulla ei ole niille antaa.

(VV, 13.)

Ennen tyhjää riviä kertoja on selkeämmin kertomuksen ulkopuolella ja kuvailee, auttaa lukijaa astumaan mukaan kuvaan. Viittaus johonkin naisopettajaan vie kertojaa syvemmälle, mutta on vielä tarpeeksi epäselvä ollakseen jonkun koulua käymättömän tai joskus kauan sitten käyneen huomautus. Tyhjän rivin jälkeen kertoja, minä, on mukana samassa kertomuksessa kuin kerrottava ja liikkuu aikatasossa taas hieman nopeammin ja mahdollisuuksiaan käyttämällä partisiippista rakennetta ”on tarttuva”, joka korvaa futuuria. Tyhjän rivin aikana kertoja tulee mukaan kertomukseen, mutta kokijana ja fokalisoijana on oppikouluikäinen Pirkko. Kerrottu minä tunnistaa käden, mutta viimeinen lause on selvästi aikuisen kertojan, ei oppikoululaisen ja viittaa jo jonnekin muualle, tarinan suurempaan kokonaisuuteen. Lause merkitsee pinnallisesti niitä vaikeuksia, joita Pirkko kohtaa oppikoulussa matematiikan ja matematiikanopettajansa kanssa, mutta olen tulkinnut lausetta myös vihjeenä tai osana, joka kertoo enemmän kokonaisuudesta. Lause vihjaa, ettei trilogia anna vastauksia kaikkiin kysymyksiin eikä ole viimeinen sana, jolla kirjailija kuittaa koko siihenastisen elämänsä. Myös *Punaisessa erokirjassa* kertojan liikkuminen eri aikatasoissa ja muutokset fokalisaatiossa ilmenevät tyhjän rivin aikana:

Aika on ankara, oli, punertava ja nopearytmisen.

Hän tuntee itsensä ulkopuoliseksi, pelokkaaksi ja mitättömäksi.

Vallankumouksen kärki salkkuineen ja lentolehtisineen luo häneen välinpitämättömän, usein kylmän katseen ohi porhaltaessaan.

Ja

kun hän eräänä perjantaisena iltapäivänä lyö salkkuns patsaan jalustaan (se oli Laokoon-ryhmä, tulvan alla vääntelehtivät atleetit), hän tajuaa ajelehtineensa opiskelijaelämänsä viimeiselle rannalle.

Kalevankadulle matkalla ollut punaviinipullo helähtää rikki hänen salkusaan ja pyyhkii kaikki suoritukset ja arvosanat hänen opintokirjastaan.

(PE, 72.)

Tässä tyhjä rivi edeltää toimintaan mukaan menemistä ja kertojan ja kerrottavan yhdistymistä melkein samaksi; kertojalla vain on enemmän tietoa tapahtuman merkityksellisyydestä kuin sen juuri kokevalla Pirkolla. Tasojen välillä ei ole yhtä suurta eroa kuin esimerkiksi tuttianekdootissa, sillä kertoja on alusta asti Pirkon kanssa samassa hetkessä, mutta alun selittävä ja merkityksellistävä ote on selvästi kertojan. Etenkin lause, joka

edeltää ensimmäistä tyhjää riviä, antaa lukijalle hyvän kuvan kertojan asemasta, joka on yhtä aikaa sekä kehyskertomuksen ajassa että 70-luvulla: ”Aika on ankara, oli, [- -]”.

Jälleen kerrotusta tapahtumasta voi löytää myös pintaa syvemmän merkityksen, kun punaviinistä sotkeutuva opintokirja viittaa tavallaan kirjan nimeen ja myös päähenkilön kokemaan eroon yliopistomaailmasta. Tapauksen jälkeen Pirkko siirtyy pysyvämmiin teatterin maailmaan.

Tyhjää riviä trilogian kaikissa osissa edeltää usein rinnastuskonjunktio, kuten *ja* tai *mutta* tai *sillä*. Kaikissa edellisissä esimerkeissä tyhjää riviä edelsi rinnastuskonjunktio, joka jäi ennen tyhjää riviä ajan ja tilan toiselle puolelle, ikään kuin yhdistämään ja rinnastamaan niitä aikoja, joista kerrotaan. Yhteinen nimittäjä ajoilla tietysti onkin, sillä kertoja hallitsee trilogiassa kaikkia aikoja. Trilogiassa tyhjä rivi esiintyy kuitenkin myös toisenlaisissa yhteyksissä, jolloin se muistuttaa lähemmin säkeenylitystä, joka on lyyrinen tehokeino. Olenkin nimittänyt tällaisia tyhjän rivin kohtia eräänlaisiksi proosallisiksi säkeenylityksiksi, joissa tyhjän rivin motiivina on jokin esine tai tapahtuma, joka vie kertojan taas toiseen aikaan. Rinnastuskonjunktio kohdalla jaetuissa lauseissa tyhjä rivi ei muodosta minkäänlaista kaksoistulkinnan mahdollisuutta lausetasolla, sillä lause ei katkea sellaisesta kohdasta, että ajan toiselle puolelle jäävä osa lauseesta voisi liittyä sekä edeltävään että jälkimmäiseen osaan ja aiheuttaa polysemiaa, kuten runoissa säkeenylityksen kohdalla usein tapahtuu. Saision trilogiassa proosallisen säkeenylityksen aiheuttavat yleensä melko draamalliset motiivit ja säkeenylitys liittyykin enemmän puhujan kuin sanojen kaksoisrooliin. Kertoja asettuu usein myös muiden kuin itsensä nahkoihin ja ilmaisee tämän vaihtuvalla diskurssilla:

Tyhmä Maria ei ole, mutta pinnallisesti katsoen laajasta kirjallisesta sivistyksestään hän on kyennyt omaksumaan vain alkeellisimmat ja raaimmat piirteet,

joista osoituksena Ruutusotilas siteeraa minulle tutut rivit:

Tahdoin viiltää ranteeni auki partaveitsellä, mutta unohdin, ettei minulla ollut käsiä. Takaani kuului kammottava nauru.

(VV, 148.)

Tässäkin säkeenylitys ja tyhjä rivi osoittavat fokalisoijan muutosta, sillä ennen tyhjää riviä kertoja puhuu Ruutusotilaan suulla ja käyttää hänelle sopivaa kieltä ja ilmauksia, kuten kirjallinen sivistys. Tyhjän rivin jälkeen kertoja on taas nuori Pirkko, joka kuulee

opettajansa sanat. Usein säkeenylitys katkaisee lauseen radikaalimmin ja ajatuksellisesti tärkein tulee tyhjän rivin jälkeen:

Jalkalampun valo piirtää huoneen mustuuteen tiukasti rajatun kehän, jossa on vähän katseltavaa: appelsiinin hupeneva liha, siemenet, joita hän piilottaa varovasti paperinenäliinan helmoihin; omat appelsiinista kellastuneet tahmeat kätensä, ja toiset, punakytiset, kellastuneet nekin.

Punakytiset kädet ovat läheltä katsottuina ryppyiset, niissä on pari selvästi erottuvaa maksaläikkääkin.
Ne liikahtelevat leningin helmalla levottomina, niin kuin himotupakoitsijoiden kädet liikahtelevat, ja

hän toivoo että helmalta ne lehahtaisivat hänen hiuksilleen, tai poskelleen.
Hän pelkää että niin tapahtuisi.

(VV, 146.)

Tyhjän rivin motiivina ovat kädet, joita kuvaillaan punakytisiksi ja joiden liike näytetään lukijalle. Katse on opettajan jalkojen juuressa istuvan Pirkon katse, joka kiinnittyy luonnollisesti punakytisiin käsiin. Huomio himotupakoitsijasta on selvästi kertojan, ja tyhjä rivi ilmentää jälleen kertojan siirtymistä lähemmäs nuoren Pirkon tajuntaa, joka toivoo ja pelkää, että äidinkielenopettajan kädet koskettaisivat häntä. Toisaalta huomautus pelosta voi myös olla jälkeinpäin kauempaa itseään katsovan Pirkon tulkintaa omasta käyttäytymisestään. Nuori Pirkko saattaa hyvinkin vielä pelätä tunteita, joita kosketuksen toivominen hänessä herättää. Tärkeä on myös kuva ennen ensimmäistä tyhjää riviä: siinä kertoja jälleen auttaa lukijaa astumaan huoneeseen, jossa valona on vain jalkalamppu. Myös tässä tyhjää riviä edeltävät kädet sellaisena motiivina, jonka kautta lukija saa pian tietää enemmän opettajansa jalkojen juuressa istuvasta Pirkosta. Tavallaan valo piirtää pimeyteen myös muiston rajaa ja kaikkea sitä, mitä tämä yksi muisto Pirkon tässä elämänvaiheessa edustaa: tärkeää siirtymävaihetta kirjailijaksi kasvamiseen. Pitkän ja polveilevan virkkeen ennen ensimmäistä tyhjää riviä voi tulkita kahdella tavalla: kertoja on pieni Pirkko joka piilottaa siemenet paperinenäliinaan tai kertoja onkin pienen Pirkon asussa kehyskertomuksen Pirkko, joka piilottaa punakytiset kätensä muistojen paperinenäliinaan. Usein tyhjä rivi merkitsee tärkeää siirtymää eikä katkaise lausetta tai aiheuta säkeenylitystä vaan mahdollistaa pienten, sisäisesti valmiiden kuvien, muodostumisen itsenäisiksi tarinoiksi joita erottaa muutama välilyönti.

3.3.2 Muut lyyriset keinot

Saision trilogiassa kieli on kaunista ja tarkkaa ja jokainen lause kantaa merkitystään tiheään. Proosallinen säkeenylitys, jota edellä käsittelin, on yksi niistä keinoista, jotka ovat melko lyyrisiä proosateokselle. Saision kieli on myös vertauskuvallista ja etenkin kivuliaita tai olennaisia muistoja kerrottaessa kieli muuttuu usein lyyriseksi ja etäiseksi ja sen kuvasto vaihtuu. Kieli on usein metaforista ja avautuu suhteessa itseensä ja maailmaansa eli muihin teoksiin. Saisio käyttää myös samaa kuvastoa eri muistojen kohdalla eri kirjoissa, ja yksi tällainen kuva on kaislaranta tai kaislikko, joka edustaa vaaraa tai uhkaavaa tilannetta, joko lähellä tai kaukana:

Kaislaranta.

Kaisla on pitkää, luun väristä. Se murenee käsiin.

Seison nivusia myöten vedessä.

Kaislaviidakosta ilmestyy äiti, jää seisomaan luunväristen keskelle. Näen äidin alaviistosta.

Äiti:

— Niin, mitenkä sen asian kanssa oikein on?

(PE, 57.)

Nytkö tulee kaislaranta, unen pahaenteinen tiheikkö?

Miten hän oli saattanut unohtaa kaislarannan?

(PE, 59.)

Toisaalta kaislikko voi edustaa myös jotain nostalgista, kaunista ja äidin kanssa käydyn keskustelun jälkeen menetettyä:

[-] ja veden alta, tyhjältä, klovnisilmäisen käden vierestä piirtyy kuusi, sen alle äiti, äidin hahmo, hänen äitinsä, ja makkaratikku, toinen, ja toisen varteen hän, klovnisilmäiseltä lainattu kreikkalainen kapteeninlakki takaraivoltaan, vinossa. Ja luonnonkivistä muurattu grilli, laskeva aurinko, laituri ja vene, paljon haurasta, kuivunutta kaislikkoa.

(PE, 62.)

Kaislikkoa muistuttavat huojuvat vesi- ja merikasvit ovat myös tärkeää kuvastoa kaikissa kirjoissa, ja kaislikon kanssa ne muodostavat metonymisen jatkuvuuden koko trilogian kuvastoon. Metonyminen todellisuus perustuu jatkuvuudelle, ja samanlaisina kautta kirjasarjan toistuvat kuvastot ja toisiaan muistuttavat ja täydentävät kohtaukset ovatkin yksi tekijä, joka Saision trilogiassa puolustaa minän jatkuvuutta ja kokonaisuutta fragmentaarisuutta vastaan. Kerronnan fragmentaarisuus ei jatku minässä ja minuuden tunteessa. Vesa Haapalan (2003, 146) mukaan metonymiasta voi tulla kerrontaa ”outouttava” tekijä, joka luo omaa maailmaansa. Meri- ja vesikasvit edustavat kiinteää tunnetta ulkomaailmaan, samalla kun niiden kuvasto syventää tarinan maailmaa ja sen loogisuutta, niin että omaelämäkerrallinen referentiaalisuus häviää ja kerronnan luoma

todellisuus nousee ensimmäiseksi. Metonyymisyys muodostuu kuitenkin vain kirjasarjan omassa maailmassa, eikä kuvaston luoma jatkuvuus liity lukijan mielessä teoksen ulkopuolelle niin, että Saision kirjasarjasta muodostuisi missään muussa mielessä erityisen vetinen. Vesi ei nouse kantavaksi teemaksi, vaikka sen läsnäolo liittyy moneen tärkeään hetkeen. Vesi nousee trilogiassa myös elementiksi, joka vertautuu sanoihin, kieleen ja kirjoittamiseen sekä muistiin ja ajatuksiin (esim. PYJ, 202 ja 205). Haapalan (2003, 163) mukaan metonyymisellä periaatteella voidaan kuvata ”runon maiseman tai puhetilanteen rakentumista”. Saisiolla jatkuvuus luo myös mielen maisemaa ja muistin tapaa toimia; assosiaatioketjut liittyvät henkilökohtaisen historian metonyymiseen jatkumoon, joka heijastuu kerronnassa. Merikasvien luoma maailma liittyy asioihin, jotka ovat ja joiksi voi tulla ja joihin voi liittyä, ja ne kuuluvat kiinteästi myös unien kuvaan:

Hän huojui isän puheessa kuin vesikasvi lämpimässä merivirrassa.

(PYJ, 10.)

Eikä hän näe itseään, sanoilla kuvaamatonta; tarkoituksettomasti huojuvat merikasvit ovat varastaneet kuvankin.

(PYJ, 202.)

Tässä unessa en jäykisty:

Uin Euroopan halki, kanavia pitkin.

Vesi on lämmintä, kaislat seisovat vartiassa kanavan rannoilla, hievahtamatta, sillä ilma on täysin tyyni, sää puolipilvinen.

(VV, 109.)

Veden pohjan kuvasto ja veden väri, sininen, vertautuu *Pienimmän yhteisen jaettavan* lopussa muistiin ja erityisesti muistin tapaan olla kerroksittainen ja erehtyvä, painaa osa kuvista piiloon niin, että ne voivat ponnahtaa esille yllättäen:

Ja sininen, tuttu, pelottava, eksyttävä väri nostaa mieleni pohjalietteestä kuvia, jotka ovat piileksineet mudassa kymmeniä vuosia, imeneet itseensä kaasuja, hajuja, sanoja, värejä, ilmeitä, kauhua.

(PYJ, 227—228.)

Lyyrinen kieli, vertauskuvallinen ja tilanteesta etäännyttävä, korostuu olennaisten tai vaikeiden muistojen kohdalla. Toisaalta metaforiset ja omaa kuvastoaan käyttävät lauseet ja muistot ohjaavat kohosteisuudellaan lukemaan hetkiä olennaisina ja tärkeinä. Muistojen kuvastoa trilogiassa käytetään usein runollisesti niin, että niiden mystisyys tai vieraus korostuu:

Gladiolus ei suostunut latistumaan. Vielä elokuussakin, kun minut oli hylätty ja kolmiviikkoinen tyttärenti tuntuu minusta vieraalta ja merkittävältä henkilöltä, istuin sohvalla vieras lapsi sylissäni ja tuijotin pöyhkeää, lakastumatonta

ta miekkaani. Ja ikkunaan, miekan kärjen päähän ilmestyi zeppeliini. Sen kyljessä luki Good Year, ja se lipui näkökenttäni oikeasta laidasta vasempaan painajaismaisen hitaasti. Se toivotti minulle hyvää vuotta, enkä minä uskonut sitä todeksi.

(PYJ,137.)

Tämä muisto kerrotaan erilaisena *Punaisessa erokirjassa*, jossa gladiolus yhä on miekka, mutta zeppeliini kuuluu taivaalle eri tavalla. Käsittelen sarjan yhteisiä, toisensa leikkaavia muistoja luvussa 5.4, jossa käsittelen sarjan sisäisiä alluusioita.

Se, että kukasta puhutaan miekkana, liittyy Pirkon tapaan tehdä, sanoittaa, maailmasta omansa ja tehdä siitä merkityksellinen itselleen. Tosin gladioluksen suomenkielinen nimi on miekkalilja. Kirjojen kuvasto ja sanasto on sekin kahdella puolella yhtä aikaa: osa sanoista on luettavissa vain fiktion sisässä ja osittain ne vievät teosten ulkopuolelle. Zeppeliini näyttäytyy tässä muistossa kuitenkin vieraana esineenä, joka miekan yläpuolella muistuttaa runokuvaa, humoristista sattumusta suuren surun keskellä. Toinen zeppeliini ilmestyy uneen, jossa Pirkko menee laivan sisään, kun on nähnyt sen putoavan ja löytää sieltä paljon kauniita esineitä, joihin ei saa koskea, mutta joita onnettomuuspaikalle ilmestyneet eväsretkeläiset kiihkon vallassa kahmivat, ja Pirkonkin on pakko. Mutta esineet muuttuvat pölyksi kosketettaessa, ja laatikot ovat tyhjiä. On tullut syksy, kun Pirkko astuu ulos zeppeliinistä. Kuten usein unissaan, Pirkko ei saa unessa oleviin ihmisiin kontaktia vaan on näille näkymätön. Muistoissa, joiden kuvasto on yhtä elävä kuin zeppeliini-muistossa, Pirkko asettuu kertojana osaksi omaa maailmaansa niin, että kerronta ei ulotu maailman ulkopuolelle eikä ulkopuolinen maailma juurikaan kosketa Pirkkoa. Hän on usein muulle maailmalle ulkopuolinen ja vieras, ja tätä toiseuden teemaa käsittelen lisää avatessani Pirkon minuuden kerroksia luvussa 5. Lyyrinen sanasto kuitenkin korostaa vierauden teemaa, niin että Pirkko näyttää joskus olevan maailmasta pois, siitä maailmasta jota ei voi enää sanoilla tavoittaa, joka on sanoilta ikuisesti mennyt, koska se on koettu: ”Lokit ja tuulettomassa ilmassa aaltoilevat hyönteisharsot eivät enää kuulu minulle, minä en niille. (PE, 16.)”

3.3.3 Mise en abyme –rakenteet

Mise en abyme tarkoittaa Anna Makkosen¹¹ (1991, 18; 1997, 84) mukaan kirjallisuudessa käytettyä keinoa, jossa teoksen teema näyttäytyy pienemmässä mittakaavassa,

¹¹ Makkonen käyttää teoksessaan *Romaani katsoo peiliin* lähteenä Lucien Dällenbachin teosta *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977). Dällenbachia ei kuitenkaan ole saatavilla ranskasta käännettynä enkä koe tämän työn kannalta tarpeelliseksi käyttää Makkosen alkuperäistä lähdettä. Minua kiinnostaa ensisijaisesti Makkosen metodi, jolla hän soveltaa teoriaa Tapion proosateoksiin.

eräänlaisessa pienoiskoossa. *Mise en abyme* on analoginen suhde osan ja kokonaisuuden välillä. Se on kahdentuma, joka heijastaa kertomuksen tai teoksen kokonaisuutta ja tavallaan syventää kuvaa, joka muodostuu kun kertomus tai teos luetaan kokonaan. *Mise en abyme* toistaa ja tiivistää ja kiinnittää lukijan huomion tulkinnan kannalta tärkeisiin kohtiin, kahdentaa ja kahdentuu. *Mise en abyme*en voi heijastua teoksen koko teema tai teesi, jolloin on kyseessä *mise en abyme de lénonce*. Tällaisia kohtauksia Saision trilogiassa on useita, kaikissa kirjoissa. Olen valinnut näkökulmakseni näiden kuvien tai kohtausten kohdalla *mise en abyme*en, koska se mielestäni sopii erinomaisesti trilogian tekstuaaliseen maisemaan, joka avautuu sisäkkäin ja päällekkäin tai peräkkäin. Jokainen trilogian osa on itsenäinen kokonaisuutensa, mutta niissä on paljon kuvia, jotka muodostavat *mise en abyme*en kaltaisia kahdentumia. *Mise en abyme* korostaa muodon ja sisällön yhtäaikaista merkityksellisyyttä. Koska kaikki trilogian osat ovat myös itsenäisiä teoksia, joissa olennaisin on joka kerta eri-ikäisen Pirkon ydin, jokaisessa teoksessa teemaa heijastelevat kohtaukset tuovat esiin myös eri teemoja, mutta toisinaan pienoiskuvat heijastavat trilogian keskeistä ongelmaa kahtiajakautumisesta.

Saision trilogiassa pienoiskuvat korostavat myös trilogian ja jokaisen teoksen maailman sisäisyyttä ja rakennettua luonnetta: kuvat elämän sisässä ovat tarkkaan harkittuja, ja esiinnostettuina ne kantavat ja muodostavat tietynlaisia merkityksiä suhteessa toisiinsa. Omaa rakennettua luonnettaan Saision trilogia ei anna unohtaa, ja kaikki trilogian osat ja niiden pienoiskuvat keskustelevat myös keskenään. Seuraavanlaisia jakautumista heijastelevia kohtauksia kirjoissa on useita, mutta nostan useampia esimerkkejä esiin, kun käsittelen luvussa 4 temaattista jakautumista. Luvussa 4 käsittelen myös kirjojen teemoja tarkemmin kuin tässä, sillä haluan tässä kiinnittää huomion kerronnan moniulotteisuuteen ja siihen, kuinka monella tavalla Saision tarkkaa lausetta voi lukea. *Mise en abyme* on yksi näistä tavoista.

Ja rakastettunsa katseen takia hän suostuu, heti ja ilman ehtoja,
ja

tuli kevytmielisellä päätöksellään naulinneensa itsensä kohtaloonsa kymmeniksi vuosiksi:

Olla yhteistyöhaluinen. Olla sopeutuva.

Olla ikäisekseen kypsä.

Olla avoin ja hymyilevä.

Olla siltana kouluttajien ja koulutettavien, hallitsijoiden ja hallittavien välillä.

Kiinnostua. Olla itse olematta kiinnostava.

Katsoa. Pysyä itse näkymättömänä.

(PYJ, 234.)

Tässä kertoja on jälleen pienin yhteinen jaettava, joka yrittää täyttää monta roolia, mikä seurauksena hän oppii tarkkailemaan itseään ja oppii jakautumaan ja oppii olemaan tilanteessa mukana, vaikka itse on sen ulkopuolella. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen vaatii tällaista kaksoisroolia, joten tämä kohtausta tiivistää myös koko trilogian teeman: olla jakajana ja jaettavana, olla katsojana ja katsottavana, olla kertojana ja kerrottuna, olla päähenkilönä ja päähenkilön luojana. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* heijastellaan myös tarkemmin sitä, kuinka päähenkilön on ainoana lapsena viiden aikuisen välissä yritettävä miellyttää heitä kaikkia ja oltava sama, mutta kuitenkin eri, heille kaikille:

He kävelevät pitkin Helsinginkatua, jonne vuoristoradan kauhunkirkaisut vaimeana kuuluvat.

Katu pöllyää elokuun kuumuutta, ja pieni tyttö, joka on väkisin puettu sinikukalliseen mekkoon ja siniseen silkkirusettiin, näyttää paimenkoiralta, joka yrittää pitää laumansa koossa.

(PYJ, 83.)

Tässä kohtauksessa Pirkko on vanhempiansa, tätinsä ja isovanhempiansa kanssa matkalla Linnanmäelle, ja hän yrittää kävellä osan matkaa kaikkien kanssa. Kohtausta on pienoiskuva kirjan yhdestä tärkeästä teemasta: lapsen ja aikuisen rooleista lapsen ja aikuisen välisessä ihmissuhteessa. Perinteisesti ajattelemme, että aikuinen on lapsen hoivaja, jolla on velvollisuuksia lasta kohtaan, mutta myös lapsi voi kokea (ainakin myöhemmin elämässään), että hänellä on ollut velvollisuuksia ja hoivavietti aikuista kohtaan. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* Pirkko kokee usein tekevänsä jotain, koska hänen odotetaan tekevän niin pitääkseen aikuisten mielen parempana. Linnanmäellä Pirkolla on jokaisen kanssa jokin tehtävä, vaikka vanhemmat ja isovanhemmat kuvittelevat tietysti tekevänsä kaiken lapsen takia. Havainnot aikuisten ihmisten käyttäytymisestä ja psyykestä ovat aikuisen Pirkon, joka luonnollisesti ymmärtää vanhempiaan ja isovanhempiaan paremmin vuosien päästä. Edellisessä esimerkissä kertoja on selvästi asettanut kuvan ulkopuolelle ja käyttää itsestään nimitystä ”tyttö”, joka vie häntä kauemmas. Kertoja ei ole tilanteessa mukana samalla tavalla kuin päähenkilö on mutta hetken kulluttua kertojan ja päähenkilön tietoisuuden tasot jälleen yhdistyvät.

Mise en abymeen voivat Makkosen (1991, 19) mukaan tiivistyä myös tekeminen ja itse prosessi, eikä vain sen tulos. Kyseessä on silloin *mise en abyme de lénonciation*. Tämä on Makkosen mukaan kyseessä esimerkiksi Kerttu-Kaarina Suosalmen *Onnen metsämiehessä* (1982), jossa näytelmän päähenkilö on kirjailija, jolla on kompleksinen yhteys

kirjoittamaansa näytelmään. Saision trilogiassa mise en abymeja, jotka heijastelevat tekemistä on useita, koska trilogia on voimakkaasti metatekstuaalinen. Luonnollisesti trilogian kertoja-päähenkilö on tekijänsä lailla kirjailija, joka kirjoittaa. Tämä näkyy erityisesti *Punaisessa erokirjassa*, jossa päähenkilö alkaa lähestyä esikoiskirjan julkaisemista. Käsittelen metatekstuaalisuutta kuitenkin erikseen luvussa 5, jossa käsittelen Saision trilogian eri minuuksia ja minuuden tasoja, joista yksi tärkeä taso on juuri kirjoittava minä.

Makkosen (1991, 19) mukaan mise en abymet ovat usein myös upotettuja suullisia tai kirjallisia kertomuksia, unia tai auditiivisia representaatioita. Saision trilogiassa kaksi tärkeää toistuvaa elementtiä ovat suvun kertomukset sekä Pirkon unet, jotka ovat voimakkaita ikäkaudesta toiseen. Saision upotetuissa kertomuksissa kertoja ei vaihdu, mutta usein kertomukset ovat lapsena kuultuja ja lapsen mielikuvituksessa uudelleen rekonstruoituja, jolloin niistä on muodostunut uusi kertomus. Saision trilogiassa kertomuksissa, unissa ja kuvissa ei heijastu tulevia tapahtumia tai loppuratkaisuja, mutta ne peilaavat usein kirjan tai trilogian teemoja ja tapaa käsitellä minuutta ja elämää yleensä kertomuksena, joka herää eloon sanoissa:

Emäntä pyyhkii viimasta punertunutta nenäänsä kudottuun villalapaseen:
—Ei ollu Sulanterskalla ei hellaa, ei uunia, ei mitään. Pystyuuni oli, ja siinä se kivenpäällä keitteli mitä keiteltävää sattui olemaan. Mutta kakskytäluvulla, kun sen eloonjääneet mukulat oli jo aikuisia ja Helsingissä töissä, rupes Sulanterska vaurastumaan. Se rupes leipomaan pullaa joka lauantai, kun mukulat lähetti sieltä Helsingistä rahaa jauhoihin. Mutta kun sillä ei ollu sitä uunia, niin se nostatti taikinan kotonaan, tässä näin, ja tuli meille sitte paistamaan, minun äitini uunissa, ne pullansa.
Ja nyt

minä olen saanut hänet, isäniäitini.

(PYJ, 113.)

Tämänkaltaisia upotuksia, joissa puhuu joku muu kuin kertoja-päähenkilö, ei ole useita, mutta myös edellisessä näkyy se, kuinka tarinat tekevät ihmiset eläviksi ja oikeiksi, todellisiksi. Tätä teemaa toistetaan usein etenkin *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, jossa suvun tarinoita eniten kerrotaankin:

Ne, joista oli jäljellä pelkät tarinat, tuntuivat hänestä läheisemmiltä kuin ne, jotka istuivat pyhävaatteissaan jossakin ateljeessa, jossakin ajassa, ja tuijottivat ilmeettöminä kohti häntä.

(PYJ, 101.)

Ilman tarinaa ei toisiin aikoihin voi sukeltaa samalla tavalla kuin aikoihin, joita voi kertojana itse hallita:

Mutta sinne asti hänen oli pitänyt mennä seisomaan tajutakseen, ettei sen työn pihalla ollut milloinkaan kasvanut karviaismarjapensasta. Eikä sen tajuaminen koskaan olisi estävä häntä näkemästä isoisäänsä syöksymässä villinä ja ylimielisenä piikikkään pensaan yli.

(PYJ, 102.)

Anna Maria ei siis mitenkään voinut olla seitsemäntoista karatessaan Kuolemajärveltä, koska silloin Lindström oli hädin tuskin ehtinyt täyttää kahta toista, mutta tämä tosiseikka ei

saanut häntä luopumaan kuvasta, jossa suurisilmäinen ja teräväsieraiminen seitsentoistavuotias jätti kuutamoisena elokuun yönä (kypsät rukiintähkät nuokkuivat aamuhämärässä turvaton elämän houkutusta) kotinsa ja vanhempansa ja kaiken entisen astuakseen ehdottoman rakkauden vaatimuksesta Ahlströmin tehtaan naisten pitkään, harmaaseen jonoon.

(PYJ, 162.)

Jälkimmäisessä lainauksessa tyhjä rivi osoittaa jälleen tietoisuuden tason muutoksia kehystymisen ajasta siihen aikaan, jolloin Pirkko sepitti äidinäitinsä rakkaustarinan alkuvaiheet niiden seikkaperäisten tarinoiden ympärille, joita sukunsa vaiheista kuuli. Nämäkin anekdootit, upotetut suvun kertomukset, kymmeniä vuosia kattavat lyhyet kuvat, muistot, osoittavat sen, mikä on Saision trilogialle ominaista, että muistot on lupa keksiä ja keksityt muistot on lupa säilyttää mielessään tosina ja autenttisina. Suvun tarinat, sukulaisten kertomat, ovat myös pienoiskuvia, joihin on piilotettu viesti rakennetusta maailmasta. Papan tarina omasta lapsuudestaan muistuttaa kovasti erästä suomalaisen kirjallisuuden klassikkokohtausta seitsemästä veljeksestä, jotka eivät tahdo mennä kouluun:

Mutta ei elämä Hämeenläänin Koskella papalle pelkkää kärsimystä ollut. Pikkurenkinä hän tutustui veljeksiin, jotka olivat meille jotakin sukuakin, papan serkkuja tai pikkuserkkuja. Veljeksiä oli seitsemän, eikä niillä ollut isää, äitiä eikä talonisäntiä riesanaan. Ne pojat kävivät kalassa ja metsällä milloin huvitti, ja ottivat Pikku-Nestorin mukaansa.

Samaa kiertokouluakin pappa veljesten kanssa kävi, mutta pojat eivät olleet mitään lukumiehiä, ja lukkari suuttui siitä ja telkesi veljekset koululuokkaan arestiin.

Mutta pojatpa ottivat eväspussinsa ja heilauttivat niillä kerran pari, ja siinä menivät koulun ikkunat!

(PYJ, 103.)

Tietysti yksi tulkintamahdollisuus on se, että pappa toki tuntee Kiven teoksen ja kiusaa aulista kuuntelijaansa, joka hengittää sisäänsä kaikki suvun tarinat yhtä innokkaasti. Toisaalta kertoja, kaikki tasot hallitseva, trilogian ja fiktion reuna-alueilla liikkuva tekijä-Saisiota muistuttava kertoja, muistuttaa lukijaa siitä, kuinka helposti tarina muuttuu todellisuudeksi ja todellisuus tarinaksi. Tämänkaltaisia intertekstuaalisia viittauksia Saision trilogiassa on useita, samoin kuin trilogiassa viitataan hänen omaankin tuotantonsa. Käsittelen intertekstuaalisuutta ja sen tärkeää temaattista yhteyttä todellisuuden rakentamiseen luvussa 5.

Unet ovat yksi tärkeä osa Saision trilogiaa. Unet kulkevat mukana kaikissa kirjoissa ja myös ne voi lukea upotuksina tai peileinä, jotka osaltaan heijastavat trilogian teemoja ja toistavat kertomusten ydintä:

Kävelen ylös Flemaria, jolta en ole koskaan tosissani muuttanut pois.
 On tuuleton, aurinkoinen sää, ja minulla on kädessäni pieni nappanahkainen käsilaukku, jonka vuori on hienonhienoa, tahratonta silkkiä.
 Vastaan tulee tuntemattomia ihmisiä, jotka hymyilevät minut nähdessään.
 [- -]
 Tunnelikin on kostea, pimeä.
 Tunnustelen tietä eteenpäin, käsilaukku kädessäni.
 Käsilaukku on muodoltaan pullea; se on hienonhienoa nappanahkaa, ja sen vuorisilkki on täysin tahraton.
 Tunnelin päässä tulee vastaan mies, joka syö makkaraa.
 Mies tahtoo työntää sinappia valuvan makkaransa puhtaaseen käsilaukkuuni.
 Jäykistyn keskelle tunnelia.

(VV, 107—108.)

Yksi tärkeä osa unta on se, että se alkaa Fleminginkadulta, jossa Pirkko ja hänen vanhempansa vielä *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* asuivat. Lapsuuden ydinmuistot kiinnittyvät Fleminginkadun ja Kallion maisemiin, ja esikoislapsen synnyttyä ja erottuaan Havvasta Pirkko muuttaa takaisin Kallioon saadakseen tuttua maata jalkojensa alle. Tässä unessa Pirkko asuu yhä Fleminginkadulla, yhä lapsena, yhä vanhempiensa kanssa, joista kertoja tekee eroa kertoessaan omaa elämäänsä. Aika selvästi tässä unessa käsilaukku on naiseuden symboli, jonka puhtautta yritetään varjella ja jonka puhtaudesta on syytä olla ylpeä, onhan se ”hienonhienoa nappanahkaa”. Käsilaukku on naisen metonymia ja edustaa mahdollisuutta olla osa naissukupuolta. Miehellä, makkarahan on selkeä fallossymboli, on kuitenkin oikeus sotkea, tässä tuhota, naiseus ja omaa sukupuoli-identiteettiään vasta herättelevä Pirkko näkee unia, joissa myös naisen sukupuolielintä symboloivaa käsilaukkua on varjeltava mieheltä. Fleminginkatu esiintyy myös *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* paikkana, joka unissa kuvastaa lapsuutta:

Yöllä jouduin taas Fleminginkadulle.

Äiti oli palannut pitkältä matkalta, mutta matkalaukkua hänellä ei ollut.

Hilpeänä ja poissaolevana äiti istui nojatuolissa Bukarestin festivaalihameessa, jonka helmassa kansat tanssivat käsi kädessä.

Minä seisoin eteisen ovella ja yritin keksiä sanaa tai lausetta tai laulua, joka estäisi äitiä taas lähtemästä pois.

Auringonsäde pisti verhojen välistä ja heitti jyrkät varjot äidin silmien alle ja teräväsieraimisen nenän pieliin.

Äiti hymyili itsekseen eikä katsonut minua.

(PYJ, 13.)

Ennen tätä unta Pirkko on juuri itse palannut matkalta ja soittanut vanhenevalle isälleen, joka puhuu osin jo sekavia. Syyllisyys siitä, että odottaa seuraavaan päivään, ennen kuin lähtee tapaamaan isäänsä ja siitä, että puhuu tälle kuin lapselle, saavat Pirkon näkemään unia äidistään, jota hänen on pienenä tyttönä yritettävä saada jäämään, mutta oikeita sanoja ei löydy. Tärkeä viittaus tässä unessa on myös ”teräväsieraimisen” nenän pieli, joka kuvastaa suvun jatkuvuutta muualla kirjassa:

Valokuvissa mummo oli laiha ja totinen nainen, jonka terävät, kiihkeät sieraimet ovat periytyneet kaikille hänen lapsilleen ja lapsenlapsilleen, niin että

ensimmäinen asia, jonka hän keisarinleikkauksen jälkeen on kiiltävään folioon kääritystä tyttärestään huomaava, on nenä, jonka jyrkät ja kiihkoiset sieraimet pistävät vastasyntyneen punaisissa, turvonneissa kasvoissa valkoisina ja jännittyneinä.

(PYJ, 160.)

Vastavalossa Pirkon unet ovat ahdistavia ja symboloivat vielä rakentuvaa minuutta sekä vanhempien vaikutusta elämään:

Hän istuu vuorensa huipulla, ja sumu liikahtelee levottomana vastapäisellä huipulla, kun hän, ehtimättä avata Kapteenittaren pakkaamaa eväskoria, vaippuu uneen, kipeäihoinen selkä vasten kasteista jäätävää sveitsiläisruohoa, ja näkee peräkkäin kolme unta:

Olen ostanut talon.

Talo on suuri, kaunis ja hatara, ja siitä puuttuu keittiö.

Keittiö löytyy pitkän etsimisen jälkeen alakerrasta.

Liesi hehkuu kuumana, lämmittelen käsiäni sen hehkussa, ja vajoan uneen:

Olen ostanut talon ja löytänyt alakerrasta keittiön, jonka liesi hehkuu kuumana ja punaisena.

Haluan olla yksin, lämmitellä käsiäni punaisena hehkuvan liedon ääressä, mutta keittiön ovien takaa kuuluu meteliä.

Keittiön ovet ovat vanhat ja vanhanaikaisilla hakasilla suljetut.

Meteli voimistuu ja hakaset alkavat itsekseen liikahdella.

Ymmärrän, että ihmiset, joilla ei ole oikeutta tunkeutua keittiöni, pyrkivät sisälle.

Olen ostanut talon ja tahdon näyttää sen äidille.

Talossa on kolme kerrosta, ja tahdon näyttää äidille toisen ja kolmannen.

Talossa on marmoriportaat ja se sijaitsee Kauppatorilla, koska se on presidentinlinna.

Kultaa on paljon, ja mansikoita kasvavat almut halkaisevat käytävien marmoriseinät.

Toisessa kerroksessa on kultaseinäinen, lattianraoista tomaatteja kasvava kahvila, joka on täynnä ihmisiä, joita en ole talooni kutsunut.

Äiti ei välitä ihmisistä, mutta minä välitän: en pidä siitä että talooni voi tulla kuka tahansa.

Haluan mennä kellariini, mutta äiti ei halua, enkä minä halua äitiä kellariini.

Jäämme kahvilaan, ja äiti syö vadelmaleivoksen, kun kuoro alkaa laulaa laulua,

johon

hän herää.

(VV, 243—244.)

Talo on kirjallisuudessa melko selvä minuuden kuva, ja tässä minuus on ensimmäisessä unessa vielä kesken, eikä siitä löydy keittiötä. Keittiö on tärkeä osa valmista taloa ja etenkin kotia, ja ensimmäisen unen voi nähdä keskeneräisen, vielä hataran, minuuden peilinä. Unen kaava toistaa itseään ja on kerrottu kolme kertaa, kerroksittain ja päällekkäin, kuten Saision trilogiakin ja sen kolme kirjaa. Toisessa unessa, joka on uni unen sisällä, kertoja haluaa olla yksin talossaan, mutta oven takaa sinne yrittää tunkeutua ihmisiä, joilla ei ole oikeutta astua sisään. Minulle nämä ihmiset, jotka ovat mukana myös viimeisessä unessa, näyttäytyvät niinä kaikkina muina minuuksina, joita Saision trilogiassa on, jotka kaikki näyttäytyvät yhtä aikaa, mutta erikseen ja jotka eivät ole tietoisia toisistaan. Unen kerroksisuus tulee esille myös *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, jonka eräässä unessa Pirkko herää kolme kertaa. Uni edustaa yhtä tietoisuuden tasoa, eivätkä unen tasot ole tietoisia toisistaan kuten eri-ikäiset Pirkotkaan eivät ole kertojaa lukuun ottamatta. Viimeisessä unessa talo on tärkeää näyttää äidille, ja silloin talo muuttuu marmoriseksi ja kultaiseksi presidentinlinnaksi, jossa kuitenkin vaeltaa kutsumattomia vieraita, jotka häiritsevät enemmän tytärtä kuin äitiä. Äiti jää kahvilaan syömään vadelmaleivosta, kun tyttö palaa kellariin, jonka voi nähdä ydinminuuden kuvana. Mielenkiintoista on, kuinka samat unet toistuvat erilaisina toisintoina eri kirjoissa, ja muistuttavatkin musiikin variaatioita, jotka toistavat varsinaista teemaa:

Äiti ei uskalla astua sisälle. Minua naurattaa äidin arkuus.

Äiti ei usko, että tämä palatsi on minun, sillä tämä on presidentin linna.

[- -]

Kaadan äidille kahvia, pyydän hänet istumaan valkoiseen marmoripöytään.

Minulla ei ole rahaa.

Mustavalkoinen hovimestari vie äidin kahvin. Tiskillä ostaa sveitsiläinen nahkahoususeurue postikortteja.

— Täytyykö sun maksaa omassa kodissas, äiti kuiskaa.

Marmoriportaat. Ne syöksyvät tyhjyyteen.

(PE, 67.)

Sama talo toistuu myös tässä *Punaisen erokirjan* unessa, jossa äiti on jälleen tyttären vieraana presidentinlinnassa. Tämä uni tulee kirjassa heti sen jälkeen, kun Pirkko on kertonut äidilleen olevansa lesbo. Tunnelma unen talossa on uhkaava ja ahdistava, se on koti, jossa omasta kahvista pitää maksaa. Kahvi liittyy kiinteästi Pirkon ja Pirkon vanhempien elämään, sillä 50-luvun Suomessa kahvi oli ylellisyyttä, jonka kulumista vahdittiin Pirkonkin kodissa tarkasti. Kahvia juotiin juhlallisesti mutta myös keskellä yötä, jos tilanne sitä vaati. Pirkon presidentinlinna tässä unessa on koti, jossa turistiryhmät ostavat postikortteja. Se on koti, josta on tullut julkinen paikka, jossa äitikin arastelee ja jonka marmoriportaat vievät tyhjyyteen. Lesbous on tuonut uhkan äidin ja tyttären välille, ja ulostulo on saanut Pirkon tuntemaan olon epävarmaksi. Tässä vaiheessa Pirkko epäilee ja testaa vielä omaa minuuttaan eikä ole lainkaan varma tulevaisuudestaan. Lisäksi hän on juuri muuttanut pois kotoaan ja tekee pesäeroa vanhempiinsa silläkin alueella. Myös *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* pieni Pirkko näkee talounea:

Hän näkee van yhden ainoan punaisen unen.

Hän on taas talossa, ja tämäkin talo on tyhjä.

Mutta tämä talo on jonkun koti, eikä hänellä ole oikeutta oleskella siellä.

Ja sinne hän silti menee, eikä hän unessakaan osaa selittää miksi.

Hän vaeltelee huoneissa, avaa laatikoita, jotka eivät ole hänen omiaan, lukaisee kirjeen, joka on toiselle osoitettu, istahtaa tuolille, joka on jonkun jäljiltä vielä lämmin, katselee, sivelee, tunnustelee tavaroita jotka kuuluvat jollekin toiselle.

(PYJ, 74.)

Tässä unessa asetelma on toisenlainen, sillä Pirkko on itse kutsumaton vieras jonkun toisen talossa. Tämän voi nähdä merkitsevän tutustumista omaan minuuteen sekä vierauden tunnetta. Unessa vallitsee epävarmuuden tunne, sillä omassa unessaankaan Pirkko ei hallitse unen maailman sääntöjä eikä osaa selittää tekemisiään. Unet ovat eräänlaisia pienoiskuvia kirjan teemoista, ja etenkin talounea toimivat myös yhtenä uuden tietoisuuden tasona ja yhden uuden minuuden ilmentäjänä. Unet ovat oman tulkintani mukaan osa syvintä minuutta, joka on mukana kaikissa niissä minuuksissa, jotka Saision trilogia paljastaa. Unissa on myös lauseen tai parin mittaisia toteamuksia, jotka sinällään kertovat jotain samaa kuin koko trilogia: ”Ruosteen ruskea kertoo menneestä ja tulevas-

ta yhtä aikaa” (PYJ, 76). Myös trilogia kertoo menneestä ja tulevasta yhtä aikaa, ja siinä ajat ovat päällekkäin kerrostuneina samalla tavalla, kuin ruostekin kertyy itsensä päälle. Ruoste on elementti, jonka aika aiheuttaa ja jonka voi nähdä sanana ja kuvana, joka laukee ajan ja ajan kulumisen metonymian, mikä Saision trilogiassa on olennainen seikka. Aika trilogiassa on olennainen, koska se on monta yhtä aikaa tai sitä on monta yhtä aikaa, mikä näkyy myös verbin tempuksen tasolla. Verbi toteuttaa kaikkia tempuksen mahdollisuuksia, ja kerronta vaihtelee, vaikka se suurimmaksi osaksi on preesensissä. Preesens kertoo kertojan yrityksestä asettua kerrottavansa tajunnan rinnalle, samaan hetkeen. Joskus preesensistä siirrytään imperfektiin, perfektiin tai pluskvamperfektiin, ja se kuvastaa usein kertojan suhdetta muistoon. Aikamuoto ilmentää myös fokalisaatioita, sillä imperfekti etäännyttää kertojan kehyskertomuksen etäisemmäksi tarkkailijaksi joka kertoo selvästi jo tapahtunutta. Perfekti on imperfektiä lähempänä, sillä puhuja liikkuu siinä kokijana lähempänä mennyttä aikaa kuin imperfektissä. ”Talo oli tässä” on kauempana nykyisyydestä kuin ”talo on ollut tässä, nyt se on siirretty tuohon”. Perfekti liittyy aikamuotona usein nykyhetkeen, puhetilanteeseen, sillä siinä kerrotaan, miten jokin on ollut ennen puhetilannetta.

Unet ja niiden kuvat liittyvät myös todellisuuden rakentamiseen ja rakentumiseen, sillä tavallaan Pirkon unet sopivat ”liian hyvin” trilogian rakenteeseen. Tekijällä on, totta kai, oikeus työstää omia uniaan ja korostaa niillä fiktion maailmaa, mutta siltikin ne kertovat jotain henkilöstä, joka fiktion maailmassa tällaisia unia näkee. Unet ovat päähenkilön tiedostamattoman kuvia ja alitajunnan työstämiä, mutta ne ovat myös osa trilogiaa ja sen päähenkilön ja kertojan minuutta; lukijalle ne ovat yksi pala siihen palapeeliin, joka on Pirkon minuuden ja sisäisen maailman kuva. Unet ja niiden kuvat ja tulkinta tulevat esiin myös itsensä tiedostavalla kertojalla, jonka sisäinen ääni tai alitajunta toteaa *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* (s.228): ”Menee aivan oppikirjojen mukaan”. Tällä viitataan niihin pohdintoihin, joita Pirkko käy isänsä kuoltua omasta lapsuudestaan ja lesboudestaan ja isän vaikutuksesta näihin kahteen asiaan. Tämän kohtausten voi nähdä myös suhteessa Freudin teorioihin, ja Päivi Koiviston (2005, 196) mukaan kohtaus avaakin Saision teosta ja trilogiaa myös suhteessa freudilaiseen oppiin, jonka mukaan etäinen isäsuhde on etenkin miehillä yksi syy homoseksuaalisuuteen. Itse en ole kuitenkaan lukenut trilogian minän unia aivan suoraviivaisesti Freudiin peilaten, mutta koska unissa on nähtävissä aika selkeää ”rakentelua” tai ainakin komposition hakemista, lukija voi nähdä unissa myös suhteen Freudiin, oli se sitten kritiikin muodossa tai ei. Kompositiolla ja sen hakemisella on tärkeä merkitys kerrotussa; sehän ilmentää

ensisijaisesti todellisuuden rakentamista. Mosaiikkimaisesta tarinasta kompositio löytyy vasta kirjojenvälisistä suhteista. Tarinan kaaressa on tihentymiä, joista kaikkia kirjoja luettaessa muodostuu merkityksellisiä, ja komposition rakentamisessa on kysymys siitä. Saision trilogiassa tihentymät puhuvat myös elämänkaaren rakentamisen puolesta sekä fiktion ja todellisuuden rajankäynnistä.

4. MINÄ JA HÄN TOISEUTENA: TEMAATTINEN LUENTA

[–] puristan silmäni kiinni ja olen nopeasti maailmassa,
jossa

minua on monta.

Yksi mummulle pitkiä, harmaita talvipäiviä varten, sellainen joka osaa tiskata ja on vaalea ja tekee makaronilaatikkoo ennen kuin pappa tulee verstaalta kotiin.

Yksi papalle, sellainen jolla on rohkeutta olla menemättä kouluun, joka on turhaa ja herrojen hömpötystä.

Yksi äidille, reipas ja urheilunhaluinen pikkutyttö, joka pitää mielellään hametta ja menee keskiviikkoisin Kulttuuritalon TUL:n voimistelupiiriin ja saa palkintoja TUL:n liittojuhilla.

Yksi isälle, sellainen tyttö, joka osaa luistella heti, kun hokkarit on ostettu, ja ajaa kaksipyöräistä nopeammin ja varmemmin kuin pojat.

Ja yksi joka on poika, ja minä itse.

Ja se kuljeskelee missä huvittaa ja syljeskelee eikä välitä mistään.

(PYJ, 127—128.)

Minän jakautuminen kahdeksi näkyy Saision trilogiassa kerronnan tasolla persoonapronominien vaihtumisena ja fokalisaation muutoksina ja typografisestikin fragmentaarina muistoina, jotka tulevat usein monesta eri tietoisuudesta tai eriaikaisesta tietoisuudesta, jotka kertojan tietoisuutta lukuun ottamatta toimivat toisistaan tietämättä. Tietämättömyys kohdistuu ajassa eteenpäin, sillä mitä vanhemmaksi kerrottu Pirkko tulee, sitä useammasta menneisyytensä tajunnasta hän on tietoinen.

Minän jakaantuminen on ensisijaisesti jakaantumista kertojaksi ja kerrotuksi, muistajaksi ja muistetuksi. Tietoisuus itsestä laukaisee kirjoitusprosessin (PYJ, s.5—6), joka ennen isän kuolemaa on mukana mielessä ja myös puhutussa kielessä. Markku Evallin mukaan (1988, 22) juuri kieli erottaa minän ja itsen, jolloin minä on tekijä ja itse teon kohde. Tällaisessa itsetietoisuuden aktissa tajunta jakaantuu subjektiksi ja objektiksi tai on samaan aikaan kokija ja koettu. Pirkon itsetietoisuus jakaa Pirkon minäksi ja häneksi jo kahdeksanvuotiaana, ja itsetietoisuudesta ja itsensä tarkkailusta muiden sil-

min syntyy neljänkymmenen vuoden aikana useita eri rooleja. Envall (1988, 20) mainitsee muistin sellaisena sitojana, johon yksilö vetoaa pysyvän minuuden puolesta. Täysin erillinen persoonallisuus ilman ydinminää merkitsee myös erillistä muistialuetta. Jatkuvuus esimerkiksi lauseiden tasolla persoonasta toiseen siirryttäessä korostaa minän yhtenäisyyttä pikemminkin kuin hajottaa sen. Syntaktisella tasolla lauseissa on usein yhdistävänä tekijänä rinnastuskonjunktio, joka puhuu pikemminkin syntaktisen yksiääniisyyden puolesta kuin kahtaalle jakautuvasta tietoisuudesta. Ydinminä on se, joka pitää muistot yhdessä. Käsittelen ydinminän ja ykseyden ilmenemistä fragmentaarisisessa minuudessa enemmän luvussa 5, jossa pohdin fragmentaarisen kerronnan muodostamaa kerrotun subjektin ykseyttä ja minän ja hänen yhteyttä nimenomaan muistojen ja muistin kerrontaan.

Jakaantuminen moneksi, pyrkimys olla monta yhtä aikaa näkyy kirjasarjassa myös temaattisesti, ja muistojen välistä esiin piirtyy pieni tyttö ja nuori nainen, joka haluaa olla kaikille mieliksi yhtä aikaa mutta jolla on voimakas tarve tulla itseksi myös omilla ehdoillaan. Jakautuminen ja monen roolin omaksuminen on kuitenkin syvemmillä kirjasarjan rakenteissa kuin nimessä: Pirkko on koko elämänsä monen eri elementin välissä, niin että roolien moneus tai halu olla toinen, toteuttaa jotakin toista roolia, muuttuu usein ulkopuolisuuden tunteeksi. Vieraus, ulkopuolisuus ja toiseus ovat trilogiassa läsnä usein ja koko ajan Pirkko kokee itsensä toiseksi kuin on. Mahdollisuus olla toinen on tärkeä elementti myös teatterissa ja kirjoittajana ja kietoutuu näin olennaiseksi osaksi Pirkon koko elämää, opiskeluaikaa ja uraa. Seuraavassa käsittelen niitä kaikkia rooleja, joita Pirkko joutuu tai pystyy elämänsä aikana täyttämään. Toiseus liittyy voimakkaasti myös Pirkon seksuaalisuuden löytymiseen, onhan homoseksuaalisuus vielä Suomessa sellainen tapa toteuttaa seksuaalisuuttaan, joka näyttäytyy erilaisena, toisena tai jopa vääränä verrattaessa heteroseksuaalisuuteen, jota pidetään ensimmäisenä, perustavanlaatuisena tai oikeana seksuaalisena suuntautumisena. Saision trilogian kolmesta teoksesta mikään ei kuitenkaan nouse varsinaisesti lesbokirjaksi, tai missään niistä ei korosteta seksuaalisuutta identiteettiä ja minuutta eniten määrittävänä elementtinä. *Pu-naisessa erokirjassa* käsitellään kahta Pirkon naisuhteista, mutta niissä olennaista ei ole kahden naisen välinen suhde, vaan kahden ihmisen suhde ja etenkin Pirkon oleminen ja määrittäminen ihmissuhteiden kautta. Lasse Kekin mukaan itsetiedostamisprosessin kuvailu ja problematisointi saattavat muodostua perustavanlaatuisiksi homoseksuaalisessa kerronnassa (Kekki 1993, 35). Saision trilogiassa itserefletio ja itsensä tiedostava kertoja sekä kerronta liittyvät identiteettiin ja minuuteen moniulotteisemmin kuin pelkän seksu-

aalisuuden kautta, mutta lesbous on kuitenkin yksi niistä rooleista, joita päähenkilö toteuttaa.

4.1 *Pienin yhteinen jaettava* — viiden aikuisen välissä

4.1.1 Äiti, isä, mummo, pappa ja Ulla-täti

Isä ja äiti ja Ulla-täti ja pappa ja mummo olivat tyytyväisiä kasvatustempaukseensa:

– Likka pääsi tutista kertaheitolla

(PYJ, 32.)

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa Pirkon tärkein rooli on olla lapsi viiden aikuisen keskellä. Ainoana lapsena oleminen on raskas rooli, ja Pirkko pohtii itsekseen olevansa usein ainoa lapsi vaikka muita lapsia olisikin paikalla: [- -] ”kun tulee Vauhtiveikkojen ompelukerho tai isän sukulaiset, on paikalla paljon lapsia, mutta silti olen ainoa lapsi”. Ulkopuolisuuden ja vierauden tunne on tärkeä elementti kaikissa kirjoissa, ja käsittelen sitä seuraavaksi useiden eri teemojen kautta. Ulkopuolisten silmissä ainoana lapsena oleminen on kadehdittava rooli, koska tavaroita ei tarvitse jakaa vanhempien tai nuorempien sisarusten kanssa ja äidillä ja isällä on vain yksi lapsi kasvatettavanaan. Kasvattajan roolia Pirkon suhteessa toteuttavatkin kaikki hänen ympärillään, ja usein erilaiset kasvatustavoitteet johtavat myös ristiriitoihin. Äiti, isä, mummo, pappa ja äidin sisko Ulla-täti kasvattavat kaikki Pirkkoa omalla tavallaan, ja Pirkko yrittää mukautua näihin kaikkiin tapoihin olla lapsi. Jakautuminen näiden roolien sisällä ja näihin rooleihin näytetään *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* useaan kertaan:

Sillä

nyt hän tuntee jakautuvansa kahtia.

Tunne on hänelle tuttu: hän on jo oppinut jakautumaan.

Hän on jakautunut jo moneksi: näkymättömäksi ja läsnä olevaksi; lohduttajaksi ja lohdutettavaksi; tytöksi ja pojaksi; tottelijaksi ja kapinalliseksi.

(PYJ, 192.)

Olla näkymätön.

Olla läsnä.

Olla läsnä. (Papalle) Olla häiritsemätön. (Isälle)

Olla näkymätön. Olla häiritsemätön. Olla läsnä.

Olla lohduksi. (Mummolle)

Olla reipas. Olla kaunis. Olla poikamainen. (Ulla-tädille)

Olla reipas, häiritsemätön, läsnä, seuraksi.

Olla kaunis.

Olla lohduksi, olla poikamainen.

Olla olemassa. (Äidille)

(PYJ, 194.)

Pirkko tiedostaa itse olevansa eri ihminen jokaiselle aikuiselle elämässään ja yrittää täyttää odotukset parhaansa mukaan. Hän on jo oppinut jakautumaan, ei vain kahdeksi vaan moneksi ja kaikille erikseen. Mukautumisesta tulee Pirkolle tapa, joka vainoaa häntä koko elämän ajan:

Ja rakastettunsa katseen takia hän suostuu, heti ja ilman ehtoja,
ja

tuli kevytmielisellä päätöksellään naulinneensa itsensä kohtaloonsa kymmeniksi vuosiksi:

Olla yhteistyöhaluinen. Olla sopeutuva.

Olla ikäisekseen kypsä.

Olla avoin ja hymyilevä.

Olla siltana kouluttajien ja koulutettavien, hallitsijoiden ja hallittavien välillä.

Kiinnostua. Olla itse olematta kiinnostava.

Katsoa. Pysyä itse näkymättömänä.

(PYJ, 234.)

Jakautuminen on mukana vielä kehyskertomuksessakin, jossa jo keski-ikäinen Pirkko ensin palaa ulkomaanmatkaltaan: ”Oli ruvettava äidiksi taas, ja elämäntoveriksi. Ja tyttärekseksi. (PYJ, 7.)” Tässäkin toteamuksessa on mukana halu olla ja tehdä jotakin muuta, kuin ympäristö vaatii. Kun Pirkko on kuullut isänsä kuolemasta, hän istuu kotona sylissänsä se omaisuus, joka isältä on sairaalan muovipussissa palautettu, ja jakautuu jälleen kahdeksi, Valittajaksi ja Ilkkujaksi, ja alkaa muistella menneisyyttään:

Otan toisenkin konjakin,
mutta

aamuyöstä olen jakautunut kahtia.

(PYJ, 227.)

Pirkon suhde aikuisiinsa on läheinen; hän viettää paljon aikaa mummon ja papan luona kesäisin. Suhde aikuisiin on kuitenkin erilainen jokaisen kohdalla: Ulla-tätiä Pirkko ihailee, koska tämä uskaltaa olla hieman miehekäs, yksinelävä nainen, ja tuntee samastuvansa Ulla tätiinsä voimakkaasti. Mummon ja papan kanssa Pirkko on rakastettu lapsenlapsi, joka kuitenkin tarkkailee isovanhempiaan myös ulkopuolelta muiden silmin ja vanhempana, kertojana, ymmärtää paljon enemmän niistä tapahtumista, joita lapsena isovanhempiensa kanssa eli. Suhde sekä isään että äitiin on vaikea, mutta lämmin ja läheinen, ja etenkin *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kertoja kokee jo jonkinlaista hellyyttä vanhempiaan kohtaan. Sarjan edetessä ja vanhetessaan Pirkko vieraantuu välillä molemmista mutta pääsee lähelle heitä kirjoituksessaan ja muistissaan. *Pienimmässä*

yhteisessä jaettavassa pienelle lapselle on kuitenkin raskasta olla monena koko ajan ja pysyä samaan aikaan yhtenä. Ulkopuolelle voi joutua myös lähimpiensä seurasta:

Mutta tämä on hänelle uutta:
 olla tietoinen näkymättömästä kuilusta, joka on revennyt äidin ja Jeesuksen väliin.
 Olla olemassa niin kuin kuilua ei olisi, kätkeä se itseensä.
 Kärsiä siitä.
 Nauttia siitä.
 Tulla ulkopuoliseksi.
 Vertailla. Kuunnella ja nähdä. Arvioida.
 Tulla ulkopuoliseksi.

(PYJ, 194.)

Tässä Pirkko on tutustunut päiväkodissa Jeesukseen, joka on hänelle siihen asti ollut vieras. Pirkon oma perhe ei kuulu kirkkoon eikä usko Jumalaan, mutta mummo puhuu joskus Jumalasta. Jeesus tuntuu Pirkosta kiehtovalta ja tärkeältä hahmolta [”Ja hänen uusi ystävänsä ymmärtää häntä: alakuloisuutta ja yksinäisyyttä suuren ihmisjoukon keskellä”(PYJ, 195)], mutta kodin torjuva ilmapiiri pakottaa hänet pitämään Jeesuksen itsellään. Tästä muodostuu pitkä ja raskas, hyvin kaksijakoinen suhtautuminen uskontoon ja Jumalaan jonakin etäisenä, pelottavana ja kaukaisena silmänä, joka vahtii ihmisen jo-kaista tekemistä. Myös oma suhtautuminen uskontoon pakottaa jakautumaan:

Ja taas jakaudun kahdeksi: siksi, joka muiden kanssa puhuu ääneen merkityksettömät sanat Siunaa Jeesus ruokamme aamen ja Kiitos Jeesus ruuasta aamen, joiden yksitoikkoisuuden en usko ystävääni paljon kiinnostavan, ja siksi joka yksin alkovin verhon takana saa puhua uudelle ystävälleen merkityksellisiä tai merkityksettömiä asioita.

(PYJ, 195.)

Uskontoa pohtiessaan Pirkosta tulee ulkopuolinen myös omassa perheessään, sillä tämä rooli on tarkoitettu vain hänelle itselleen, eikä siihen liity odotuksia muilta. Kodin torjuva suhtautuminen uskontoon ja kommunistinen ideologia ovat yksi vastapari, joka pakottaa Pirkon olemaan kahdessa roolissa yhtä aikaa sekä usein ulkopuolinen.

4.1.2 Kommunistinen koti ja yhteisön paine

Pienin yhteinen jaettava sijoittuu ajallisesti 1950-luvulle ja sodanjälkeiseen aikaan, jolloin kommunistisessa kodissa kasvaminen ei ollut mikään ylpeilyn aihe. Jo pienenä tyttönä Pirkko joutuu kotinsa pihapiirin lasten kanssa sanaharkkaan, johon hänen omasta mielestään vaikuttaa ainoalapseus, mutta jonka ristiriita todellisuudessa johtuu siitä, että lasten vanhemmat kannattavat erilaista ideologiaa:

Minä käyn kysymässä tätä sirpale- ja sota-asiaa ja palaan kertomaan, että isä on palvellut sota ajan Suomenlinnan rannikkotykistössä tykkimiehenä mutta säilynyt haavoittumatta, kiitos Stalinin ja sen, että Neuvostoliiton oli tärkeämpää voittaa maailmansota kuin vähäpätöinen Suomi.

Mutta pihalla kuulen, että Neuvostoliitto ei, anteeks vaan, voittanut vaan hävisi sodan Suomelle ja mitään tykkimies-juttuja ei ole olemassakaan.

Ja niin olen taaskin ainoa lapsi, jonka isä ei ole ollut Raatteen tiellä eikä edes Summassa.

(PYJ, 26.)

Pirkko ei osaa asettua siihen yhteiseen tietoisuuteen, joka pihan lasten mielissä sodasta vallitsee: Neuvostoliitto on paitsi vihollinen, myös häviöjä, ja sodan todelliset taistelut käytiin Raatteen tiellä ja Summassa. Ristiriita syntyy pihan lasten ja omien vanhempien mielipiteiden ja auktoriteettien välille, ja Pirkon on asetettava johonkin siihen väliin. Myöhemmin, *Vastavalossa*, Pirkko uskaltaa jo kyseenalaistaa isänsä ateistisen vakaumuksen ja uskoontulo ja uskonnon rituaalit edustavat hänelle jonkinlaista isäkapinaa ja edellisen sukupolven tapojen vastustusta. Toinen yhtä vakava kuilu, jonka väliin Pirkon on asettauduttava, on päiväkodin ja kodin välinen ideologinen näkemusero Jeesuksesta:

- Et tunne Jeesusta, kysyy Outi-täti minulta jo ensimmäisenä leikkikoulupäivänä, ja Outi-tädin äänestä ja katseesta, jonka Outi-täti Kerttu-tätiin päin heittää, ymmärrän, että koko valkovuokkolaisuuteni on vaarassa.

[- -]

Isä ei sano mitään ennen kuin on tyhjentänyt kaalilaatikkolautasensa ja syyttänyt ruokatupakan:

- Semmoista Jeesusta ollu ikinä olemassakaan. Sen on tiedemiehet todistanu.
(PYJ, 188—189.)

Pirkko oivaltaa, että kodin suhtautuminen tähän Jeesukseen tai oikeammin Jeesuksen puuttuminen kodista on jotenkin vierasta sille yhteiskunnalle, johon hän on leikkikoulun myötä astunut. Ensin Pirkko yrittää viedä Jeesusta mukanaan myös kotiin mutta hämmentyy äidin ja varsinkin isän esittämästä torjunnasta. Keskustelu, jota kodin ja leikkikoulun välillä Pirkon välityksellä käydään, on erilaisten argumenttien heittämistä lapsen mukaan. Pirkko on hätäntynyt siitä kuilusta, jonka uskonto aiheuttaa hänen ja etenkin äidin välille, ja viimeinen yritys todistaa Jeesuksen olemassaoloa papin käytyä leikkikoulussa kaatuu isän kommenttiin joka viittaa yhteiskunnalliseen ideologiaan:

Paljon muutakin hän [pappi] varmasti sanoo, mutta sitä en pysty myöhemminkään palauttamaan mieleeni, sillä uusi ystäväni on häkellyttänyt minut suostumalla näkyväksi ja heittäytymällä sillaksi äidin ja minun välillä ammottavan kuilun ylitse.

— Oliko sillä valkoinen kaulus, äiti kysyy.

Yritän muistella.

— Tais olla, tunnustan vastahakoisesti, sillä arvaan jo nyt että kaulus on jollakin tavalla kääntyvä uutta ystävääni vastaan.

—Pappi, sanoo isä voitonriemuisesti. — Joko ne nyt yhteiskunnan omistamisissa lastentarhoissakin juoksee?

Ja

kuilu jää.

(PYJ, 200.)

Pirkko luulee vielä päiväkodissa, että pappi on Jeesus, joka on tullut todistamaan olemassaolonsa, mutta kotona iskee epäily. Tämän jälkeen Pirkko pitää uskonnon itsellään, mutta itsellään hän pitää myös kodin kommunistisuuden ja häpeää Stalinin ja Leninin koottuja kirjahyllyssään ja kantaa kirjoja isältä salaa roskikseen ja takaisin ystäviensä tullessa käymään. Kodin kommunistisuus ei tunnu mitenkään olevan suhteessa siihen aatteen pyörteeseen, johon Pirkko myöhemmin yliopistomaailmassa antautuu. Tämä aate tulee eräällä tavalla uutena, vaikka Pirkko mainitseekin olevansa työläiskodin lapsi. Aate on kuitenkin muutettava omakseen ja siitä on tultava oma eikä vanhempien, ennen kuin sen voi omaksua. Toisaalta 1970-luvun punainen aate oli tavallaan hyväksytympi kuin sodanjälkeinen aatteellisuus, eikä Pirkon vanhemmilla ollut samanlaista mahdollisuutta julistaa ideologiaansa kuin Pirkolla myöhemmin esimerkiksi teatterin kautta. Pirkon isä tosin työskentelee Suomi—Neuvostoliitto –seurassa ja näyttää neuvostoliittolaisia elokuvia, mikä on omalla tavallaan propagandakoneiston kärjessä työskentelyä. Työväenlaulut ovat elementti, joka yhdistää vanhempien ja Pirkon aatteellisuutta, sillä sekä vanhemmat että tytär laulavat samoja lauluja.

4.1.3 Lippalakkipäinen tyttö — halu olla poika ja itse

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa Pirkko haluaa olla poika ja aikoo isona kasvaa mieheksi, samanlaiseksi kuin pappi. Poikana olemisen halu olisi helppo liittää lesboidentiteetin varhaiseksi asteeksi, mutta mielestäni se kertoo myös Pirkon yrityksistä löytää oma itsensä ja käyttää itsensä kertomiseen sadun ja tarinan muotoa jo ennen kirjojen maailmaan astumistaan. Poikana olemisen lisäksi Pirkko haaveilee esimerkiksi serkkutyttönsä pelastamisesta niin, että hän itse olisi vanhempi poika, joka kuolisi ihanan, kauniin ja vaalean Helena-serkun käsivarsille. Pirkko keksii mielessään tarinasta monta versiota, mutta kuitenkin aina niin, että hän itse on poika. Poikana olemisen halu liittyy Pirkolla haluun toteuttaa sellaista roolia, joka on häntä itseään varten, ja se tulee ilmi esimerkiksi yhden jakautumista ilmentävän litanian päätteeksi. Ensin kertoja kertoo lap-

si-Pirkkoon fokalisoituna, kuinka haluaisi olla maailmassa, jossa häntä voisi olla monta. Lopuksi jäljelle jää yksi Pirkko, joka on vain itseään varten:

Ja yksi, joka on poika ja minä itse.

Ja se kuljeskelee missä huvittaa ja syljeskelee eikä välitä mistään.

(PYJ, 128.)

On tarpeetonta kokonaan kieltää poikana olemisen halua ja lesbouden yhteyttä kokonaan, sillä poikana olemisen mahdollistaa myös tietynlaiseen suhteen tyttöihin. Pirkko on todennäköisesti liian nuori edes tietämään, mitä on olla lesbo, mutta jokin estää ihailemasta tyttöjä tyttönä. Poikana olemisen halu liittyy myös kiinteästi kahtena olemisen tematiikkaan, olla tyttö ja olla poika. Halu olla poika ei ensin tuota ongelmia, mutta Pirkon kasvaessa moisiin haluihin tartutaan ankarasti. Tähän liittyy varmasti aikuisten pelko siitä, että halussa olla toista sukupuolta on jotakin kieroutunutta ja väärää, joka vaikeuttaa ihmisen mahdollisuuksia rakentaa elämästään normaali.

Sukupuolen merkinä Pirkko pitää pitkään vihreää lippalakkaa, jonka pappi hänelle ostaa. Lippalakki on muiden hylkimä ja vieroksuma: ”Silti hän arvaa että hänen lakkinsa on vaarassa” (PYJ, 30), mutta Pirkolle lakista muodostuu ensimmäinen itsenäisyydenkin merkki:

[- -]

missä on pieni, vihreä lippalakki, jonka otsassa on keltainen plastiikkalento-
kone?

Ja missä on se itsepäinen pikkutyttö, joka istui Messuhallissa Bolshoi-baletin
vierailua katsomassa vihreä lippalakki päässään ja jolle sanottiin, ettei ku-
kaan katso balettiesitystä lakki päässä?

Ja joka vastasi rauhallisesti:

— Yks istuu vaan.

(PYJ, 34.)

Tässä on tärkeää se, että Pirkko todella on oma itsensä eikä mukaudu kenenkään muun tahtoon, mikä myöhemmin on hänelle ongelma. Tämä ensimmäisen kirjan melko alussa kerrottu tapaus lippalakista on tärkeä myös siksi, että kehyskertomuksen kertoja näyttää etsivänsä itseään ja etsivänsä itseään (”Missä on se itsepäinen pikkutyttö”) nimenomaan menneisyydestä ja muistista. Sillä muistista tämäkin baletissa lippalakki päässään rauhallisesti istuva pikkutyttö löytyy tai muistiin pikkutyttö tuollaisena ainakin toistaiseksi jää. Tärkeä kohta on myös siksi, että siinä näkyy, kuinka Pirkko myös puheen tasolla käyttää itseään kolmatta persoonaa tai siksi luokiteltavaa ilmaisua ”yks”. Itsensä katsominen toiseksi ja itsensä näkeminen toisena on koko kirjasarjan tärkeitä teemoja aivan kerronnan indeksiselle tasolle saakka. Lippalakkinsa alla Pirkko on tavallaan joku muu

kuin itsensä vaikka, samalla, lippalakki antaa hänelle jonkin sellaisen varmuuden ja itseyden tunteen, jonka avulla lippalakkia voi pitää ja täytyy pitää, koska se on tarkoitettu vain hänelle: ”Mutta lippalakki on minun. Se on minua varten.” (PYJ, 30.) Muiden reaktioista Pirkko huomaa, että lippalakki on tytölle jotenkin sopimaton ja loppujen lopuksi lakki katoaakin: ”—Hukku sen on vienyt, turhaan etsit” (PYJ, 31). Se jättää kuitenkin jälkeensä vaatimuksen tulla korvatuksi, jolloin kadonneesta lippalakista muodostuu myös linkki pienen Pirkon tulevaisuuteen ja kertojan menneisyyteen. Lippalakista muodostuu myös jatkossa jonkinlainen itseyden etsimisen symboli, ja niitä ehtii Pirkon elämässä olla monta, mutta sopivaa ei tunnu löytyvän:

Kadonnut vihreä lippalakki vaati seuraajakseen lippalakkia, ja jo ensimmäisillä palkkarahoillaan hän riensi ostamaan itselleen kovan ja epämukavan sinimustaraitaisen lippalakin, joka muistutti rautatieläisen virkapäähinettä.[- -]
Ja siihen väliin mahtui satojen epäonnistuneiden, persoonattomien ja jo unohtuneiden Pelastusarmeijalle ja UFF:lle lahjoitettujen lippalakkien joukko.

(PYJ, 33.)

4.1.4 Suhde äitiin ja vieraus naisena olemiseen

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa vieraus naisena olemiseen tulee esiin Pirkon suhteissa äitiinsä. Suhde äitiin on läheinen, mutta Pirkko huomaa, ettei äidillekään voi kaikkea kertoa. Äiti on kuitenkin alussa ihminen, jolle Pirkko kokee voivansa vain olla, ja joka katsoo maailmaa samalla tavalla kuin tyttärensä. Pian tämä avoin suhde äitiin muuttuu, kun ristiriidaksi nousevat päiväkodissa esiin tullut Jeesus ja Pirkon halu tulla kirjailijaksi. Kahdeksi jakaantuminen liittyy lapsi-Pirkolla vielä tilanteisiin, jossa mielessä kauas matkustaminen on eräänlainen selviytymisstrategia. Nämä jakaantumiset muistuttavat itsestään erkaantumisen kokemuksia, joissa materiaalin minä jää jonkin henkisen minuuden ylhäältäpäin seurattavaksi. Tavallaan Pirkon jakaantumista seurataan ”ylhäältäpäin”, koska kertoja esittää ne lukijalle. Suhde äitiin saa pahan kolauksen, kun Pirkko kertoo tälle salaisuutena aikovansa tulla kirjailijaksi:

En viitsi kertoa tätä kirjailija-asiaa kenellekään muulle kuin äidille.
— Aha, äiti sanoo ja parsii monosukkaani sinisellä langalla, koska ruskeaa ei ole.
— Sehän on kiva.
[- -]
— Niin ni mistä sä puhuit, kuuluu äidin ääni keittokomerkon verhon takaa, ja nyt

hän toivoo, oikeasti, että äiti olisi unohtanut hänen tunnustuksensa, ja pettyy, kun niin tapahtuu.

Hänen on avattava salaisuutensa portti useammin kuin hän haluaisi, sillä kiihkeästä toivostaan huolimatta hän ei tule nähdyksi.

(PYJ, 232.)

Kuilu äidin ja tyttären välillä syvenee, sillä äiti ei ymmärrä sitä maailmaa, joka saa tyttären haluamaan kirjailijaksi. Toisaalta äiti ei kykene näkemään sitä, että Pirkko ei koe tulevansa nähdyksi, koska on koko ajan sitä, mitä muut haluavat. Pirkko kokee itsensä toiseksi myös äidin seurassa, toiseksi kuin on ja toiseksi kuin mitä haluaisi olla. Äiti kuvataan monessa kohdassa hajamieliseksi, hyräileväksi tai poissaolevaksi, ja tavallaan Pirkko ja äiti tulevat tässä lähelle toisiaan, sillä he ovat molemmat koko ajan osaksi omassa maailmassaan, poissa heille yhteisestä tilasta:

[äiti] vajoaa hyräilemään jotakin laulua, jota en tunnista.
Mutta

sen hän tunnisti, että laulu toi äidin mieleen muistoja, joihin hän ei liittynyt. Muistot tulivat kaukaa, ja hän tunsu heikkoa mustasukkaisuutta kuunnellensa surumielisiä, kaukaisista ajoista ja kaukaisista paikoista muistuttavia säveliä.

(PYJ, 64.)

Tavallaan tässä yhtyvät äiti ja tytär myös muistamisen teemassa, ja siinä, että tytär on oppinut äidiltään tavan olla sekä läsnä että poissa, kirjoittaa mieleensä omaa maailmaa samalla, kun toisessa todellisuudessa on käyvinään keskustelua.

Äiti on tyttärelleen aina naisen malli. *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* on vain muutama kohta, jossa Pirkko katsoo äitiään naisena tai pohtii naisena olemista ja naiseutta. Pirkko kokee itsensä vieraaksi siitä naisen maailmasta, jossa äiti on ja sellaisesta tavasta olla nainen, jonka äiti hänelle antaa. Tai ei äiti oikeastaan anna Pirkolle mitään kuvaa naiseudesta tai siitä minkälaista on olla nainen, mutta kuva välittyy pienelle tytölle siitä kaikesta mitä hän äitinsä kanssa tekee ja mitä hän näkee äitinsä tekevän:

Äiti naurahtaa helpottuneena ja vetää jalkaansa puhtaat vaaleanpunaiset housut ja rintaliivit, jotka nekin ovat puhtaat ja vaaleanpunaiset.
Rintaliivien hakaset haukkaavat kiinni toisiinsa luonnollisesti ja rauhallisesti.
Rinnat solahtavat kuppeihinsa tottelevaisesti, ja

hän kadehtii äitiään, tätä hajamielistä tyytyväisyyttä, raukeaa naisena olemista, josta hän tietää ikuisesti olevansa osaton.

(PYJ, 69.)

Tyhjällä rivillä erotettu huomio naisena olemisesta ja Pirkon omasta suhtautumisesta näkemäänsä saa kaikuja sekä lapselta, joka katselee äitinsä pukeutumista että aikuiselta, joka kertoo, muistelee, kuinka katseli äitiään ja tämän pukeutumista. Kehyskertomuksen ajasta kertoja peilaa koko omaa naisena olemisen historiaansa siihen, mitä äidistään näkee, nyt kun katselee tätä kauempaa, itse oletettavasti vanhempana kuin äiti oli tuossa hetkessä, kun äiti ja tytär pukivat yhdessä saunan pukuhuoneessa. Osattomuuden tunne ja sen oivaltaminen on erotettu tyhjällä rivillä omakseen, että lukija ymmärtäisi äänien sekoittuneen ja tämän osattomuuden seuranneen kertojaa myöhemminkin. Se, että kertoja arvaa ikuisesti jäävänsä vieraaksi raukeasta naisena olemisesta, ei ole lapsen, fokaalisoidun, huomio, vaan huomio tulee kertojan tajunnasta, jolloin osattomuus leimaa koko sitä elämää, johon asti kehyskertomuksessa on tultu. Osattomuuden tunne liittyy myös raukeuteen ja tyytyväisyyteen, mistä Pirkko voi myös tuntea olleensa osaton koko elämänsä ajan. Huomiota omasta vieraudesta seuraa lause, joka ei myöskään ole tapahtumaa elävän lapsen tajunnasta, vaan kertojan ymmärrys, joka muodostuu, kun hän katsoo elämäänsä kohtausta kauempaa:

Ja vaikka hän ensimmäistä kerran tuntee äitinsä vieraaksi, niin tästä hetkestä, tästä asennosta hän ei haluaisi luopua,

enkä siitä koskaan luopunutkaan.

(PYJ, 69.)

Jälkeenpäin kertoja ymmärtää astuneensa tässä hetkessä vierauden syliin ensimmäistä kertaa, ja kuinka surullista onkaan tuntea oma äitinsä vieraaksi jo kahdeksanvuotiaana. Vieraus koskee kuitenkin koko naisena olemista sellaisena, kuin naisena oleminen Pirkon näkökulmasta on: raukeaa, itsetietoista naiseutta, jonka merkkinä on rintaliivien pukeminen yllensä hajamielisesti, koska se kuuluu naiseuteen. Suhteessa äitiin tulee ensimmäisessä osassa ilmi vierauden tunne eletyssä hetkessä ja vierauden tunne äitiin tyttönä tai naisena. Äidistä kertova kerronta on useimmiten sävytetty kahtaalta tulevalla äänellä tai päällekkäisellä kerronnalla, jossa yhdistyy vanhemman kertojan ymmärrys lapsena koettuun tai lapsen reaktioihin. Suhde äitiin jää *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* näennäisesti isäsuhteen varjoon, koska isän sairastuminen ja kuolema ovat läsnä teoksen kehyskertomuksessa. Isän ja tyttären suhde *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* muuttuukin yllättäen suhteeksi, jossa tytär on hoivaaja ja isä vastahakoinen hoivattava. Teos loppuu kuitenkin lauseeseen, jossa ”Minulla on ikävä äitiä”. Isän hautajaisaamuna Pirkko herää tunteeseen, että ikävöi äitiä, ja joutuu tässäkin jakamaan ikävänsä äidin ja isän välillä. Suhde isään on enemmän pinnalla *Vastavalossa*, jossa Pirkko kapinoi

isäänsä vastaan. Äiti asettuu useimmiten isän ja tyttären väliin eikä anna samanlaista kapinoinnin mahdollisuutta kuin isä. *Punaisessa erokirjassa* suhde äitiin avautuu kuitenkin enemmän, etenkin suhteessa Pirkon omaan äitiyteen.

4.2 *Vastavallo*, isän tyttö ja Sveitsin-matkaaja

Vastavalossa jakautuminen näkyy voimakkaimmin jo kirjan rakenteessa. Tarina on selkeästi kerrottu sekä Sveitsistä että Suomesta. Kaikki rakenteet ja tasot hallitseva kertoja on *Vastavalossa* kauempana kerrottavasta minästä, varhaisemmasta itsestään, kuin *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, sillä Sveitsin-matkasta palataan oppikouluun ja Pirkon kasvuun nuorena naisena. Kertoja, joka katsoo kaikkea kauempaa, näkee sekä pidemmän vaiheen oppikoulussa että lyhyen kesän Sveitsissä omaa kehityskertomustaan vasten ja suhtautuu omaan nuoreen itseensä ironisesti ja kaikista trilogian osista etäisimmin. *Vastavalon* olennaisin teema on nuoren tytön itsenäistyminen ja kasvaminen nuoreksi naiseksi, ja tämän teeman ympärillä jakautuminen on fokalisaation jakautumista Pirkoksi Sveitsissä kesällä 1968, Pirkoksi Suomessa 1960-luvulla ja Pirkoksi kertojana, tarkkailijana.

4.2.1 Suhde isään

Ja äiti:

— Mulle et sitä tempua tee, ettei me lapsenlapsia saada. Ku ei ittekään saatu ku yks.

— Ja siitäki tuli vähän tommonen, ilmoittaa isä.

Ja minä:

— Nii mimmonen? Voisitko määritellä vähän tarkemmin.

Ja äiti:

— Nyt ette yhtään rupee, taikka minä lähden.

(VV, 201.)

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa, aivan kirjan lopussa, Pirkko ja isä käyvät yhdessä kuuntelemassa, kuinka Pirkko on päässyt oppikouluun. *Vastavallo* keskittyykin paljon siihen, kuinka Pirkko toteuttaa ja jättää toteuttamatta isänsä odotuksia. Pirkon ja isän kanssakäyminen on alituista taistelua ja provosoimista, minkä vuoksi Pirkon äiti on *Vastavalossa* välittäjän roolissa. Isän suhtautuminen tyttärensä on toisinaan hyvin katkeraa, katkeraa siksi, että tytär toteuttaa sitä polkua, josta isä on itse haaveillut. Oppikouluun pääseminen on Pirkon isälle iso asia, ja hän odottaa oppikoululaiseltaan paljon

mutta piilottaa odotuksensa huomautuksiksi siitä, että koulunkäynti maksaa, minkä vuoksi sen olisi tuotettava myös tuloksia:

- Likanhan se pitäis tietää, kun on niitä kouluja käyny, sanoo isä ja katsoo äitiin. — Minun rahoillani.
(VV, 160.)

Pirkko iskee takaisin käyttäen hyväksi isän heikkoa kohtaa, koulutuksen puutetta, ja provosoi isäänsä kohdistamalla epäilynsä sellaisiin asioihin, joihin isä uskoo tai ei usko. Yksi kiistelystä aiheista on uskonto ja Jumala, johon Pirkolla itselläänkin on hyvin ristiriitainen ja kaksijakoinen suhtautuminen. Jumalan olemassaolosta syntyy keskustelu, joka päättyy fyysiseen yhteenottoon:

- [I]sä hymyilee niin kuin hessahtaneille hymyillään:
— Onhan sähkö ollut alkuräjähdyksestä asti. Eihän ihminen sähköä keksiny, vaan sen, miten sitä käytetään. Edisonhan se oli nimeltään tämä, mikä sähkölampan keksi, englantilainen kaveri muuten.
Ja nyt,

kuolinisku marxismille.
—Maailmassa on siis voimia, joita ihminen ei näe ja joista ihminen ei tiedä, niinku sähkö, ennenku sähkölamppu keksittiin. Em Oo Tee, eli mikä oli todistettava.
Ja

loppu tapahtuu nopeasti.
Ilmassa räätisee sähkö, jota Edison ei ehdi johtaa kattolamppuun.
Pöydän yli lentää kahvikuppi, porot, sylkeä ja käsi, joka on vasta puristuksessa nyrkkiin, kuuluu kaksi päällekkäistä lausetta:
—Reiska, et rupee!
ja
—Siinä on oppikoululaisella Marxia perkele!
[- -]

[T]ästä illasta lähtien vihaan Kalifia, isää, Marxia ja Jumalaa, tässä järjestyksessä.

(VV, 164.)

Trilogian osien kiinteä yhteys toisiinsa on siinä, että *Vastavalon* isä näyttäytyy pehmeämpänä, jos on ensin lukenut *Pienimmän yhteisen jaettavan*, jossa kertoja muistelee isänkin lapsuutta. Kertoja on itsestään kauimpana juuri *Vastavalossa*, jossa minäkin katsoo häntä välillä ihmetellen.

4.2.2 Suhde minuuteen

Vastavalossa Pirkko etsii suhdetta omaan itseensä, eikä oikein vielä tiedä, mitä itsestään ajattelisi. Kertojan suhtautuminen etäiseen, haparoivaan minään, on ironinen, ja tämä ironisuus tulee parhaiten esillä kohtauksissa, joissa nuori ja ideologinen Pirkko viettää Sveitsissä kesäänsä. Pirkko lähtee Sveitsistä etsimään *Sound of Music* –elokuvan tunnelmaa ja kokee itsensä laupiaaksi ja turvalliseksi lastenhoitajaksi. Nuoren Pirkon suhde itseensä on välillä itsevarma ja välillä epävarma ja haparoiva. Sveitsin-matka on yritystä olla jotain, mitä Pirkko ei todellisuudessa ole, mutta matka on ollut välttämätön etäisyyden ja itsenäisyyden kannalta. *Vastavalon* lopussa kertoja analysoi nuorta Pirkkoa:

Hän seisoo ikkunassa, mutta enää hän ei ole täällä.
Luultavasti hän ei ole ollutkaan täällä, menneinä kuukausina ainakaan.
Hän oli täällä istuessaan talvella pulpetissaan ja katsellessaan mitäännäkemättömin silmin taulua, jolle rakentui hämäräperäisinä pysytteleviä yhtälöitä.

Eivät hänen silmänsä mitäännäkemättömät olleet.
Ne näkivät lumihuippuisia Alpeja, pökerryttävän vihreitä laaksoja, jäisinä kristallikiteinä hehkuvia metsälamppuja, usvaisia sveitsiläisaamuja ja heleitä sveitsiläisiltoja,
niin kuin

ne nyt näkevät kiihkeitä kansanjoukkoja, murtuvia marmoripylväitä, ilmassa pyörteinä lentelevää kultapölyä ja talojen seinille roiskahtelevia verietsauksia; soihtuja, kulkueita ja elokuvista tuttuja tehtaanniippuja; panssarilaivoja, Odessan portaita ja silmäkantamattomiin jatkuvia viljapeltoja, joita täplittävät punaiset liput, niin kuin täällä unikat.

(VV, 250.)

Pirkko on *Vastavalossa* koko ajan ikään kuin muualla, joko menneessä tai tulevassa, ja siksi kertojakin on etenkin Sveitsissä etäällä, niin että kerronta muistuttaa tässä kirjassa voimakkaimmin kaikkitietävän kertojan esitystä päähenkilöstä, joka ei missään tapauksessa ole hän itse. Yllä olevassa sitaatissa kerronta seivästä useita aikoja, mutta fokalisatio on koko ajan kaikissa aikatasoissa liikkuvan kertojan. Nuori Pirkko ei tässä analysoi itseään, vaan etäällä oleva kertoja muistelee, mitä hän Sveitsissä ikkunassa ääresään tunsi ja mitä kertoja siitä nyt ymmärtää. ”Nyt” viittaa Sveitsin aikaan, mutta kertoja muistelee Sveitsissä ikkunan edessä seisovalle Pirkolle tulevaa aikaa: Sergei Eisensteinin *Panssarilaiva Potemkin* –elokuvaa ja *Punaisen erokirjan* kiihkeitä poliittisia keskusteluja ja osallistumista. Toisaalta Eisensteinin elokuva viittaa Pirkon isään, joka kiersi ympäri Suomea näyttämässä neuvostoelokuvia. Sveitsissä nuori Pirkko on jo tulevassa hetkessä ja elää tulevan hetken todennäköisesti jälleen eri tavalla kuin mieliku-

vituksessaan. Sveitsissä nuori Pirkko voi nähdä itsensä seisomassa ikkunan edessä, mutta hän ei näe itseään ymmärtämässä, kuinka 19-vuotiaana eli koko ajan tulevassa hetkessä niin, että hetket eläessä tuntuivat laimeilta ja vierailta. Minuuden jakautuminen *Vastavalossa* on sahaamista Sveitsin-minän ja oppikoulu-minän välillä ja hyvin voimakkaasti kahden erilaisen roolin ja Pirkon valottamista, itsensä etsimisen teeman toistamista.

4.2.3 Kehittyvä seksuaali-identiteetti

Vastavalossa Pirkon seksuaali-identiteetti on vasta rakentumassa, ja parhaiten sen hidasta oivaltamista kuvaa hetki, jolloin Pirkko huomaa kahden lastenkodin lastenhoitajan raastavan toisiaan. Tämä kohta, jossa Pirkko kuulee seinän läpi kahden naisen rakastelevan, on jälleen kohta, jota voi kuvata *mise en abyme*ksi, sillä se kertoo pähkinänkuoressa sen, mikä Pirkossa on heräämisillään:

Ja vasta nyt
totuus paljastuu hänelle, kuumana ja hengästyttävänä, kipeää tekevänä häpeänä.

Tante Irma on Tante Doloresin mies.

Tai nainen.

Rakastettu, jonka kanssa Tante Dolores makaa alastomana lakanoiden välissä ja tekee asioita, jotka satuttavat Tante Irmaa ja saavat Tante Irman kirkuamaan ja nauramaan.

Hän ryntää vaatekaapista, lyö polvensa kaapin kulmaan ja parahtaa.
Seinän takaa kuuluu sihahdus.
Sitten on hiljaista.

Kuu paistaa huoneeseen ja häneen, joka istuu keskellä lattiaa, itkee raivosta, eikä tiedä miksi.

(VV, 176—177.)

Tässä kohtauksessa on tiivistyneenä paljon olennaista *Vastavalosta* ja koko kirjasarjasta, sen tavasta kertoa ja esittää asioita. Kertoja on tässä ilmeisen olennaisessa kohtauksessa kauempana kokevasta Pirkosta, sillä kertoja tietää, mitä kahden rakastelevan naisen kuuleminen seinän läpi merkitsee ja miksi nuori Pirkko kokee sen niin voimakkaasti. Kerronta on selkeästi ulkopuolisen, ulkopuolisimman mahdollisen, kertojan esitystä, toiminta esitetään selkeästi, mutta tunteet jäävät toiminnan kautta tulkittaviksi. Myös toiminta itsessään on kuva, jonka voi alleviivaten tulkita pähkinänkuoreksi, kun Pirkko ryntää kaapista ulos. Kaapista ulos tuleminen sen metaforisessa merkityksessä tapahtuu

vasta muutamaa vuotta myöhemmin, mutta ensimmäiset askeleet on otettu. Myös kuun paljastava valo on tärkeä elementti, sillä istuminen kuun valossa on kuin istuisi valokeilassa teatterin lavalla, ja sellaisessa nuori Pirkko vanhemman kertojaminän silmissä istuu. Trilogian kerrontaa ei voi luonnehtia sattumanvaraiseksi, vaikka se sinkoileekin ikään kuin muistin toiminnan rytmissä. Pirkon lesbous ei *Vastavalossa* ole vielä kerronnan keskuksessa, mutta se on reuna-alueilla, odottamassa. Suhteessa koko trilogiaan, *Vastavaloa* ei kuitenkaan voi olla lukematta kasvukertomuksena siksi, miksi Pirkko tarinaansa kertomishetkellä ja myöhemmin kertoo. Vaatekaappikohtausta seuraa nuoren Pirkon pohdinta siitä, kuinka hän kertoisi salaisesta suhteesta Kapteenittarelle, lastenkodin johtajattarelle. Voimakasta reaktiota seuraa jyrkkä moraalinen vastuu ja tunne siitä, että tietysti kahden naisen välinen rakkaus on väärin. Jotain kuitenkin jää:

Kuu paistaa huoneeseeni ja sanakirjaan ja vaatekaappiin ja sotkee ajatukseni.
Olen labyrintissa enkä näe ulos.

(VV, 186.)

Tässä kertoja fokalisoii jo sveitsiläisen lastenkodin lattialla istuvan Pirkon äänellä ja tavoittelee sitä hämmennystä, jonka omat ristiriitaiset tunteet aiheuttavat. Tässäkin, jo tässä, Pirkko toteuttaa kahtalaista roolia moralisoijana ja toisaalta tunteiden voimakkaana kokijana, tahtojana. Tahtova minä painuu kuitenkin vielä voimakkaasti taka-alalle, ja onhan Pirkko koko ajan Sveitsissä ikään kuin joku toinen. Poissaolo tutusta ympäristöstä antaa ihmiselle usein mahdollisuuden uuteen rooliin. Pirkko on Sveitsissä toteuttamassa omaa haavakuvaansa, mutta kirjan lopussa kirjeet kotoa repivät hänet takaisin omaksi itsekseen. Erilaiset yhteisöt mahdollistavat Pirkon useat eri roolit myöhemminkin.

4.2.4 Sanojen maailma ja haave kirjailijuudesta

Sveitsin matkan lisäksi tärkeää ainesta *Vastavalossa* ovat oppikoulumuistot. Oppikoulussa tärkeäksi nousee äidinkieli, ja keskiössä on etenkin Pirkon ja äidinkielenopettajan, Ruutusotilaan, suhde. Kun *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* nimillä, oikeilla nimillä, on vielä tärkeä rooli, *Vastavalossa* nimillä leikitään jo. Mielenkiintoista on myös se, kuinka kertoja antaa nimillä leikkimiselle selityksensä, jonka läpi myös Lejeunen vaatimuksen samannimisyydestä ja juridisten nimien identtisyydestä voi nähdä ymmärrettävänä:

Minulla on salasana kaikelle sille, mikä on tärkeää.
 Jos käyttäisin Ruutusotilaasta hänen oikeaa nimeään, olisi se sama kuin jos
 menisi töllistelemään Jumalaa kasvoista kasvoihin.
 Siinä kärventyisi.

Kun puhuttelen ruutusotilasta Ruutusotilaaksi, mielessäni tietenkin, tapahtuu
 kiinnostavia asioita:

Ensiksi: Ruutusotilas lakkaa olemasta se, mikä hän on oikealta, siis viralli-
 selta, nimeltään.
 Voin vapaasti puhua Ruutusotilaasta hänen oikealla nimellään, kuin muita
 on läsnä, koska Ruutusotilas ei ole se, mikä hänen nimensä on.

Toiseksi: Koska Ruutusotilas on vain minulle, voin omistaa Ruutusotilaan
 kokonaan kutsuessani häntä Ruutusotilaaksi.

Kolmanneksi: Voin väittää Ruutusotilaasta mitä tahansa, hänen ominaisuuksistaan,
 eikä kukaan voi väittää vastaan, koska häntä ei Ruutusotilaana ole
 olemassa kenellekään muulle kuin minulle.

(VV, 124—125.)

Tässä oman elämänsä suhteen kaikkietävän kertoja-Pirkon ja oppikoululais-Pirkon äänet sekoittuvat yhdeksi, tai kaksi ääntä puhuu yhtä aikaa. Ruutusotilas on Pirkon kouluaikanaan käyttämä lempinimi, mutta samalla tavalla Ruutusotilaasta tulee kirjan henkilöahmo myös tässä, virallisesti on vaikea sanoa, ketä hänellä tarkoitetaan. Toiseksi nimi muodostaa identiteetin, ja salanimen alla myös Ruutusotilas muuttuu toiseksi.

Pirkkoa yhdistää äidinkielenopettajaansa voimakas intohimo kirjoittamiseen. Toistaiseksi kirjoittaminen on Pirkolle haave mutta myös mahdollisuus näyttää ja näyttäytyä. Oppikouluaikeiden muistoissa korostuu Pirkon halu olla näkymätön ja ikään kuin hävitä ympäristöstään tai ympäristöönsä. Kysymys saattaa olla halusta tai sitten taipumuksesta kadottaa ympäristö silloin, kun havainnot ovat voimakkaita:

Ja Ruutusotilas alkaa puhella arkisista asioista, hiihtämisen, pyöräilyn ja kävelylenkkien tärkeydestä, maidon juomisesta ja säännöllisistä ruoka-ajoista, vitamiineista ja riittävästä yöunesta, eikä Ruutusotilas tunnu huomaavan, että

kuulija lipuu kauas pois, sanojen ulottumattomiin, ja antautuu tasaisen, tupakansyömän äänen, lämpöpatterien lirinän, seinän läpi tulevien iltauutisten ja ikkunan takana humisevan liikenteen vietäväksi.

(VV, 146.)

Toiseus kirjasarjan kantavana teemana tulee esiin myös näissä kohtauksissa, joissa Pirkko häviää ympäristöstään jonnekin muiden ulottumattomiin. Kyky olla kahdessa paikassa yhtä aikaa on tietysti sidoksissa myös kykyyn nähdä itsensä kahtena koko ajan. Kirjoittaminen on kuitenkin mahdollisuus tulla nähdyksi, nähdyksi nimenomaan Ruutusotilaan silmissä:

Kun Ruutusotilas astuu solakoiden lamppujen huonosti valaisemaan luokka-huoneeseen, salaperäisenä ja kumarana, ainevihkopino kainalossaan, tunne kirkkaasti elämän merkityksen.

Se on odotus.
Sillä

viikosta viikkoon, kuukaudesta kuukauteen ja vuodesta vuoteen jaksan odottaa, että Ruutusotilas paljastaisi salaisuuteni, katsoisi sanojen läpi alas syvyyteen ja näkisi rikkaan, rikkinäisen maailmani, joka heijastuu sanojen vääristämän kalvon läpi kuin uponnut, mudan ja korallien peittämä Atlantis.

(VV, 127.)

Haave kirjailijuudesta on *Vastavalossa* jo voimakas samoin kuin ymmärrys sanojen voimasta ja mahdollisuuksista. Kuten *Pienimmässä yhteisessä jaettavassakin*, sanat liittyvät maailmojen rakentamiseen. Atlantis, kadonnut maailma, on myytti ja satu, ja se sopii hyvin vertauskuvaksi kirjoittamisen ja sanojen mahdollisuudesta. Kirjoittava minä on Pirkon voimakkain ja kaikkien sarjojen läpi tunkeva rooli. Maailman tekeminen todelliseksi korostuu kirjoittamisen yhteydessä myös *Punaisessa erokirjassa*, jossa kirjoittaminen on jo jotakin niin kiinteästi identiteettiin kuuluvaa, että se tulee uniin, kun sitä yrittää tukahduttaa. *Vastavalossa* kirjoittamisen rooli näkyy kuitenkin siinä, että ”todellisuus on lause, jonka kirjoitan”. Ymmärrys siitä, mitä kirjoittaminen todella merkitsee ja mitä se voi merkitä, alkaa *Vastavalossa* kasvaa:

Mutta minun on pakko saada tietää, juuri tämä.
Olen Odysseus. Olen kuullut Seireenin äänen
— Niin että Mariasta vois tulla vaikka kirjailija, jos...

En keksi huonosti naamioidulle kysymykselleni jatkoa.
Ruutusotilas vetää kätensä pois, mutta kädenmuotoinen jälki jää polttamaan päätäni.
Ruutusotilas naurahtaa:

— Mistä sen kukaan tietää mitä kenestäki tulee. Mutta sinusta tulee kirjailija, jos...

(VV, 149—150.)

4.3 Punainen erokirja ja rakentuva minuus

Punaisessa erokirjassa ollaan selvästi lähimpänä kertovaa minää, jopa niin ettei kertovaa ja kokevaa minää voi enää niin selvästi erottaa. Tietysti tämä läheisyys on ajallista, mutta läheisyys on myös yhtenäisyyttä ja samuutta, joita *Punaisen erokirjan* kertovalla ja kokevalla minällä jo on. Erilaiset roolit ja minuudet tulevat voimakkaasti esiin trilogian viimeisessä osassa, jossa minä on toimijana useammalla kentällä kuin aikaisem-

min. Kokemus voimakkaasta jakautumisesta monen elementin kesken johtuu kotoa lähtemisestä ja niistä vahvoista yhteisöistä, joissa Pirkko on kirjan aikana mukana. *Punaisessa erokirjassa* Pirkko on voimakkaimmin kiinni siinä hetkessä, jota hän elää, eikä putoamisia toisaalle tapahdu kovin usein. Toisaalta jakautuminen näkyy selvemmin erilaisten rooleina ja odotuksina, joita Pirkko eri ihmisten kohdalla joutuu täyttämään. Punaisessa erokirjassa rooleille on annettu nimet: Pirkon on oltava tytär, äiti, rakastajatar, näyttelijä ja kirjoittaja. *Punainen erokirja* on nimensä mukaisesti myös kirja erosta, joka pakottaa olemaan vahva ja itsenäinen, ja oikeastaan *Punainen erokirja* on kirja Havvas-
ta, joka vasta sanaksi tultuaan jättää Pirkon rauhaan. Suhde Havvaan on mukana koko kirjassa ja sen tunnelmassa, mutta suhteessa Havaan Pirkko jää jotenkin roolitta, vain toisen roolin kannattajaksi, enkä siksi käsittele Havvaa tarkemmin, niin kirjan kantava elementti kuin hahmo onkin.

4.3.1 Koti ja seksuaalisuus

Pojat suutelevat poikia, tytöt painautuvat tyttöjä vasten, ja

kaikki tämä on hänelle vierasta ja tuttua.
Hän on tullut outoon kotiin.

Ja kotoa pois. Kalevankadulta.
(PE, 38.)

Kodista irtautuminen on *Punaisessa erokirjassa* yksi tärkein teema, kuten olen jo aikaisemmin (luvussa 3.2.3) tuonut esille. Se, että Pirkko hyvin nopeasti yliopistomaailmaan astuttuaan ymmärtää olevansa lesbo ja rakastuneensa naiseen, klovnisilmäiseen, aiheuttaa ensimmäisen suuren ristiriidan kodin ja kodin ulkopuolisen maailman välille. Lesbous on yksi tapa olla toinen ja vieras, ja siitä roolista Pirkko nauttii, siinä roolissa hän on heti kotonaan. Ensin Pirkko nauttii salaisuudesta ja sen antamasta leimasta; homoseksuaalisuushan on 70-luvulla Suomessa vielä rikos:

Homojen ja lesbojen (hän ei koskaan totu sanomaan itseään lesboksi; en vielä, näitä rivejä kirjoittaessani, Lesboksen saarelta, Sapfon synnyinkaupungista Eresoksesta juuri palattuani) oikeuksia ajamaan suunnitellaan uutta yhdistystä, koska Psyke ry on valahtanut viihteelliseksi ja pornografiseksi yritykseksi.

Uuden yhdistyksen (sen nimeksi kaavaillaan Seksuaalista tasavertaisuutta) ensimmäinen päämäärä on homoseksuaalisuuden poistaminen Suomen rikoslaista.

Hän on tyrmistynyt.
Hän haluaa olla rikollinen. Muuten hän ei ole mitään.

(PE, 73.)

Tässä kertoja paljastaa asemiaan tavalla, jota ei usein näy trilogiassa. Kertoja on kaikkien kerronnan tasojen sisällä ja ulkopuolelle, hallitsee niitä ja leikkii lukijan kanssa viittaamalla konkreettiseen kirjoitushetkeen, joka tietysti on jo menneisyyttä, kun kirja tulee painosta lukijan käsiin. Lisäksi yhdessä ja samassa virkkeessä käytetään sekä ensimmäistä että kolmatta persoonaa. Kahta lausetta yhdistää tai erottaa puolipiste, jonka tehtävä on osoittaa, että jälkimmäinen lause jotenkin selittää tai täydentää toista. Hän on yhtä kuin kirjoittava minä, joka yhtyy kokevan minän tuntemuksiin ja selittää itseään. Tärkeämpää tässä on kuitenkin se, että Pirkko kokee juuri rikollisuuden määrittävän identiteettiään ja juuri rikollisuus erottaa lesbona olemisen roolin ei-rikollisesta elämästä ja tekee siitä erillisen yksikön. ”Tavallisen” elämän on vaikeampi kohdata lesboutta ja niiden kahden sulautua yhdeksi niin kauan kuin lesbous on rikollista ja kuuluu yöhön eikä päivään:

Hänen maailmansa on nyt jakautunut kahtia, siistimmin ja terävämmin kuin koskaan ennen.

Yöhön ja päivään. Valoisaan ja pimeään.

Hänen yönsä ovat täynnä valoa ja rikosta, päivät tummia, hitaita, tulevan yön epäuskoista odotusta.

Päivä on hänelle valokuvan negatiivi, hän ei ymmärrä sitä.

Hän ei ymmärrä ihmisiä, jotka autoissaan kuvittelevat tuulettimen surinalla sammuttavansa palavan kaupungin.

Hän ei ymmärrä autoja, jotka lipuvat kesän väreilevässä kuumuudessa liikennevaloista toisiin, vaikka kämmenenohuen asfaltin alla on tuntematon maa: mullan ja hiekan alla kallio, jonka sisässä kulkevat kylmästä sykkivät vesisuonet.

Hän käy vanhempiensa luona kylässä.

(PE, 52.)

Niin kauan, kun tyttären rooli ja rakastajan rooli pysyvät eri puolilla vuorokautta ja eri maailmoissa, on turvallista. Kodin ja seksuaalisen yhdistäminen ei onnistu, ja kun se tapahtuu, seuraa hiljaisuus. Lesbous repii äidin ja tyttären välille kuilun, hiljaisuuden kuilun:

Teelusikka putoaa kuppiin, muutaman sentin matkan, kilahtaa oudosti.

Korvapuusti putoaa pöydälle äidin kädestä: muutaman sentin ilmalento, ja raesokeri särähtää pöydän pintaan.

Tuoli putoaa pyöreälle kyljelleen.

Ovi, sen mitäänsanomaton, kromattu kahahdus.

Puhelin, se tuuttaa tyhjää keittiöön saakka, luurin kuiva napsahdus, kun se putoaa äidin kädestä takaisin telineeseensä: ei ole ketään, jolle kertoa, että maailmasta helähti pohja pois, äidillä ei ole.

[- -]

Äiti ja tytär.

Kumpikaan ei ole muistava seuraavien tuntien (minuuttien?) tapahtumia, ilmaan murentuneita, tukahtuneita lauseenalkioita.

(PE, 59—60.)

Tunnelma on elokuvan hidastetusta kohtauksesta. Muistiin painuneet yksityiskohdat muuttuvat merkityksellisiksi, vaikka seuraavaksi kertoja kuitenkin huomauttaa, että näitä minuutteja kumpikaan ei muista. Kohtaus muistuttaa myös erikoislähikuvia, joiden äänimaailma on läheltä ja jälkeinpäin mikitetty erillinen ääniraita. Kieli on tässäkin kohtauksessa lyyristä ja merkityksellisesti voimakkaasti ladattua.

Isän suhtautumista lesbouteen ei kuvata, mistä voi tehdä ainakin kahdenlaisia päätelmiä: isän on helpompi suhtautua tyttärensä homoseksuaalisuuteen, tai siitä ei ole koskaan puhuttu. Toisaalta suhdetta isään käsitellään lähinnä *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, jossa Pirkon seksuaalisuus ei ole vielä pinnalla. Suhde äitiin nousee voimakkaammin esiin *Punaisessa erokirjassa*.

4.3.2 Lesbous ja taistolaisuus

Punaisessa erokirjassa kaksi asiaa määrittää Pirkon identiteettiä ylitse muiden: lesbous ja taistolaisuus. Näiden kahden roolin yhdistäminen ei ole helppoa, ja niihin liittyy paljon tekijöitä, jotka lopuksi kasvavat keskiötään suuremmiksi. Taistolaisuus ja aatteen palo saavat Pirkosta otteen yliopistossa, mutta varsinaisesti hän tempautuu niihin mukaan Ylioppilasteatterissa, josta tulee Pirkolle kiinteä yhteisö. Lesboutensa Pirkko tunnustaa Klovnisilmäisen kanssa, joka jää Pirkon elämän ulkopuolelle teatterimaailman myötä. Näiden roolien yhdistäminen on vaikeaa, eikä ristiriidoilta voi välttyä:

Hän tuntee syyllisyyttä vastapuhjenneista nautinnoistaan, jotka ovat petos vihreää huonetta ja Klovnisilmäistä mutta ennen kaikkea vallankumousta kohtaan.

Sillä tärkein kaikista on vallankumous, tietysti.

(PE, 82.)

Henkilökohtaisella tasolla Pirkko tuntee syyllisyyttä siitä, että hänen oma elämänsä on kulkemassa Klovnisilmäisen tavoittamattomiin. Ylioppilasteatterin voimakas vallankumous vie Pirkon kaiken ajan, mutta aikaa ja itseä on jaettava myös Klovnisilmäiselle. Ristiriita huipentuu siihen, että Klovnisilmäinen on jättämässä Maneesikadun jossa Pirkko ja Klovnisilmäinen asuvat yhdessä, vihreän huoneen ja Pirkon, mutta riita sovietaan. Jäljelle jää kuitenkin pakko olla monessa paikassa ja monta yhtä aikaa:

Ja

aamuyöstä puretaan pahvilaatikot, kirjat takaisin hyllyyn, matto lattialle, kaktukset ikkunalaudalle, Flora uuniin ja patja orvon patjan viereen.

Mutta

hänen viereensä kasvaa varjo, joka ei ole koskaan jättävä häntä.

Hänestä tulee lepyttelijä, huijari.

Hän on aina tulossa, ihan kohta.

Hän on aina lähdössä, ei ihan vielä.

(PE, 88.)

Kohtaus muistuttaa useita niitä mise en abymeja, joissa jakautumisen teema suljetaan samanlaisella lyhyellä lauserytmillä pähkinänkuoreen. Kompositio rakentuu ja ulottuu myös trilogian viimeiseen osaan.

Ristiriita poliittisuuden ja seksuaalisuuden välillä on olemassa myös yleisemmällä tasolla, sillä taistolaisen liikkeen sisäpuolella ei hyväksytä homoseksuaalisuutta. Homoseksuaalisuus on erilaisuutta, joka ei sovi yhtä kansaa ja yhden kansan etua ajavan järjestön imagoon. Myöskään Neuvostoliiton ylivoimaisuuteen homoseksuaalisuus ei mahdu, joten Pirkon on oltava marginaalissa ja reservissä, toinen ja vieras myös omien ihmistensä joukossa ja valittava päämääränsä. Identiteettiä tai identiteettejä määrittävät tekijät taistelevat elintilastaan:

Mutta riita.

Se on voitonjuhlaan kirjoitettu, väistämätön, ja se piristää hetkessä kaikki.

Yhdessäkin niin sanotussa sosialistisessa valtiossa homoseksuaalisuutta ei ole poistettu rikoslaista.

Neuvostoliitossa ja Saksan (niin sanotussa) demokraattisessa tasavallassa homoseksuaalit tuomitaan kymmenen, viidentoista vuoden leirirangaistuksiin tai suljetaan mielisairaaloihin, samoin Kiinassa (jonka ihmisoikeustilanteesta ei kukaan läsnäolija ilmoita olevansa vastuussa) kuten myös kaikissa itäblokin maissa, sosialismiin pyrkivissä Afrikan valtioissa sekä Kuubassa, missä niin sanottujen korttelineuvostojen ansiosta ihmisten yksityiselämän tarkkailu on tehokkaampaa kuin missään muualla maailmassa.

[- -]

— Siis sinä et ole ajankohtainen vielä?

Ja hän, jonka on pakko nousta sohvalta, irrottautua uneliaasta osattomuudestaan ennen kuin kuularuisku osuu kohdalle (hän, jonka on ennen kaikkea jaettava kotimatka Havvan kanssa ja joka ei siksi uskalla olla puolustamatta Havvaa):

- Kysymys on preferenssistä. Ensiksi täytyy hoitaa kuntoon enemmistön asiat, laiminlyödyn enemmistön siis.

(PE 266—267.)

Taas on pakko nousta siitä tilasta, johon Pirkko helposti vaipuu: itsensä ja muiden ulkopuolelle, paikkaan, jossa mikään ei kosketa käsillä olevaa hetkeä. Tilanteesta irti oleminen ja eräänlainen välinpitämättömyys maailmaa kohtaan ovat pakoa myös voimakkaasta itsetietoisuudesta.

Toisessa tilanteessa, puolustaessaan seksuaalisuuttansa äidillensä, Pirkko vetoaa asian kääntöpuoleen, siihen että itse asiassa Neuvostoliiton ihannevaltio on kupla. Ainakin jonkin osan siitä kuplasta tiedostavat myös taistolaiset, ainakin homoseksuaalit taistolaiset:

Tytär:

— Ei me olla Suomen ainoat. Meitä on maailmassa arviolta viis prosenttia, kaikissa yhteiskunnissa. Neuvostoliitossakin, vaikka siitä ei puhuta.

(PE, 60.)

Olla joka tilanteessa toinen ja määrittää itsensä ulkopuolelta, on elementti joka on läsnä koko trilogiassa. *Punaisessa erokirjassa* toisena oleminen ja ympäristön määrittely korostuvat, kun Pirkon elinpiiri laajenee perheen ja kodin ulkopuolelle. Jatkuva itsensä tiedostaminen johtaa toiseksi muuttumiseen ja myös toisten voimakkaaseen aistimiseen. Kahdeksi jakautuminen on voimakasta itsetietoisuutta ja kykyä olla tietoinen itsestään itsensä ulkopuolella, mutta se on myös painolasti, joka muuttuu toisena olemiseksi ja itsensä ulkopuolella olemiseksi joka hetkessä.

4.3.3 Oma äitiys ja suhde äitiin

Mutta

seisomme taas helteessä, sairaalan pihassa. Havva suostuu seisomaan siinä.

Mahani potkaisee minua. Tuntematon asetoveri ilmaisee solidaarisuutensa.

Asetan havvan käden vatsalleni:

— Kokeile. Paina vähän.

Havva painaa vatsaani, tuntematon potkaisee Havvan kättä, enkä saa Havvan ilmeestä selvää.

— Huomenna me tiedetään kuka se on, minä sanon.

— Huomenna?

(PE, 20.)

— Se on tyttö.

Mikä on tyttö? Missä on Havva?

— Missä Havva on?

(PE, 43.)

Punaisessa erokirjassa suurin roolinmuutos, johon Pirkko astuu, on äitiys. Tavallaan lapsen saaminen ei konkretisoidu Pirkolle vielä hänen raskaana ollessaan, jolloin hän

ihmettelee tilaansa ja huolehtii enemmän suhteestaan Havvaan. Suhde Havvaan on oikeastaan se liima, joka pitää *Punaisen erokirjan* koossa, ja suhteesta muodostuu kipeä kuva elämisestä toisen ihmisen kautta ja vuoksi. Äitiys on rooli, jonka kautta ja jonka takia Pirkko pääsee yli Havvan lähdöstä. Pitkään *Punaisessa erokirjassa* ei mainita Sunnuntailasta ilman Havvaa samassa kohtauksessa, samaan hetkeen sattuu kaksi suurta muutosta: lapsen syntymä ja ero. Äidiksi kasvaminen jää hetkeksi erosta selviämisen varjoon:

Puhun äidin kanssa puhelimessa nopeasti, valittelen kiireitäni ja työnnän Sunnuntailapsen oven raosta äidin ulkoilutettavaksi. Sitten minulla on tunti aikaa itkeä ja toinen tunti hauduttaa jääpalapussilla itkun jäljet pois. (Päätän, ettei minun ääneeni koskaan hiivi äidin reipasta, vain myöntävän vastauksen hyväksyvää sävyä, kun joskus tulen kysymään Sunnuntailapselta, onko kaikki hyvin. Olen rikkova tämän päätökseni, tämänkin.)

(PE, 222.)

Oma äitiys muodostuu rooliksi ja asettuu osaksi identiteettiä suhteessa myös Pirkon omaan äitiin. Kuvauksessa Pirkon äidin hautajaisista äiti, tytär ja tyttärentytär kietoutuvat spiraalimaiseksi, kerroksittaiseksi kuvaksi kolmen sukupolven edustajista, jotka tekevät viimeistä yhteistä matkaansa:

Ja hän katsoo sivusta, takaviistosta, kuinka hänen lapsensa matkustaa, rauhallisena ja tyyntyneenä, ruumisvaunuilla, sylissään hänen äitinsä, helteenimaljaan sullottuna.

Ei se ole minun äitini, hän ajattelee. Niin ei voi olla.

(PE, 46.)

Tässä kuvassa on oikeastaan monta elementtiä, jotka sitovat äitiyden sellaisena kuin se näyttäytyy *Punaisessa erokirjassa*. Lapsi kantaa äitiä ja mummoa, äiti ei kannata lastaan, joista toinen kävelee ja toinen istuu rattaiden kyydissä. Pirkko kokee voimakkaasti äidin jättäneen hänet, ja oma lapsikin tyyntyy ruumisvaunuissa eikä hänen sylissään. Lapsi on tyytyväinen saadessaan kantaa tuhkauurnaa, tietämättömänä tietysti siitä, mitä urna sisältää. Teoksen lopussa, tässä päivässä tai kirjoittamisen hetkessä, on Pirkon osa olla äiti, jonka lapsi lähtee kotoa ja astuu itsenäisyyteen. Viimeinen kohta on sidottu mo-
neen tärkeään asiaan trilogiassa; siinä ovat mukana ikkunalasi (josta heijastuneena Pirkko *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* oivalsi, että itsensä voi nähdä ja kirjoittaa), kahvi ja lähteminen:

Olen päättänyt, että ikkunaan en mene.
Menen ikkunaan.

Hataraviiksinen heittää laatikon muuttoauton perään, vilkaisee kelloaan ja sanoo jotakin Sunnuntailapselle.
Sunnuntailapsi nauraa ja kiipeää muuttoautoon, ei vilkaise ikkunaan, ja auto ajaa pois.

Menen keittämään kahvit.
Sitten lähdän jonnekin. Jonnekin on lähdeittävä.

(PE, 298.)

4.3.4 Kirjoittaminen ja teatteri

- No kai te nyt jotain näitte, yllyttää Marja Korhonen. –Pitäis nähdä. Näkeminen on näyttelijälle tärkeämpää kuin näkyminen.
Ja dramaturgille, hän ajattelee. Kirjoittajalle on.
- Ohjaajista ja dramaturgeista nyt puhumattakaan, sanoo Marja Korhonen.
(PE, 166.)

Hän herää.
On yö, ja hiusraja on märkä. Hänestä on tulossa näyttelijä.
Havva kääntyy unissaan ja hapuilee hänen kättään.
Huoneessa haisee sikari.
[- -]
Ikkunalaudalle on nukahtanut Bert Brecht.
[- -]

Hän toivoo olevansa tarpeeksi päättäväinen ollakseen näkemättä Bertiä. Hänestä on tulossa näyttelijä.

(PE, 254 —255.)

Punaisessa erokirjassa teatteri astuu kirjoittamisen rinnalle ja tilalle; se on yksi tapa toteuttaa kaikkia toisia itsessä. Pirkko on jälleen kahden roolin välissä, ja lopulta vastakainasettelu astuu uniin. Pirkko näkee unia Bertolt Brechtistä, joka komentaa Pirkkoa kirjoittamaan. Ensimmäisessä unessa Brecht on nukahtanut ikkunalaudalle mutta siirtyy sieltä pian ikkunan toiselle puolelle tarkkailemaan Pirkkoa. Kirjailijan seuraan ilmestyy pian myös muita kollegoja. Unen näkeminen liittyy päätökseen tulla näyttelijäksi, vaihtaa dramaturgian linjalta näyttelijälinjalle, vaihtaa kirjoittaminen esiintymiseen. Herättyään unesta, otsa märkänä ja hikisenä, Pirkko kirjoittaa kaksi liuskaa monologia, joka sijoittuu Elämän menon Eilan suuhun. Myös toisessa unessa Brecht kehottaa Pirkkoa kirjoittamaan, ja myös toisen unen jälkeen Pirkko kirjoittaa, pakotettuna ja vimmaisesti:

Ja sairaalan säännöistä piittaamatta Bert tupruttelee huoneen täyteen kiihdyttävän hajuista sikarinsavua, niin että viereisen sängyn maitorupipotilas saa yskänkohtauksen, naurahtaa ennen kuin katoaa savupilven sisälle niin kuin joukko Shen Ten jumalia:
- Kynää älä unohda!

[- -]

sairaalan käytävällä, ikkunansyvennyksessä, katulampun valokeilassa hän kirjoittaa ensimmäiset rivit esikoisromaaniinsa.

(PE, 217-218.)

Punaisen erokirjan lopussa ilmestyy *Elämän meno*, ja kirjoittaminen asettuu Pirkolle tavaksi olla. Samassa unessa, jossa Bertolt vierailee, on kohtaaminen tai kertomus, pienoiskuva, myös kahdeksi jakautumisesta.

Bert muistuttaa että jumalat elävät jumalien elämä eivätkä tunne ihmiselämän realiteetteja, mistä syystä ihminen joutuu aina jakautumaan kahdeksi: hyväsydämiseksi Shen Teksi, jota ihmiset rakastavat ja joka ajaa elämänsä ja ympäristönsä kaaokseen ja Shui Taksi, jota ihmiset pelkäävät vihaavat ja joka palauttaa kaaoksen järjestykseen ja pelastaa Shen Ten.

(PE, 217.)

Trilogian viimeisessä osassa Pirkko oppii kirjoittamisen kautta olemaan aina kaksi tai useampi, eikä se ole enää tapa olla omalle elämälleen vieras.

5. MINUUDEN JA MUISTOJEN KERROKSET

Minä on yksikkö, suomen kielessä minä-sanaa ei voi oikein edes taivuttaa monikossa tai sen taivutusparadigma on vajavainen. Envall (1980, 20) mainitsee, että käsitteillä atomi ja yksilö on sama etymologia, ja ne merkitsevät molemmat alkujaan jakamatonta. Jakamattoman yhden havaitessa itsensä, tai muiden havaittua yhdessä kaksi, muodostuu uhka tai vaara. Minä on yksi ja yhtenäinen, ja sen muuttuminen moneksi on toiseutta, siihen verrattuna, että minä on yksi ja sama. Olen aikaisemmin korostanut sitä, kuinka kielen ilmeneminen on yksi subjektiksi tulemisen perusta. Kielellä on tärkeä merkitys Saision trilogiassa, sillä se antaa muodon jakautumiselle, jota myös sisältö edustaa. Saision tekijä-kertoja-päähenkilö on subjekti, joka tarkastelee omia ulottuvuuksiaan kielen ulottuvuuksien kautta. Minän tajunta on monessa kerroksessa. Tässä kappaleessa pohdin Saision trilogian minuuksia ja niiden ilmenemistä muistojen kerronnassa ja teossarjan metafiktiivisyydessä sekä intertekstuaalisuudessa. Pohdin fiktiivistä minuutta ja sen monitasoisuutta sekä autobiografista minuutta ja minuuksien ilmenemistä kerronnassa.

5.1 Muistojen kerronta: retrospektiivinen minuuks

Omaelämäkerta etsii vastausta kysymykseen ”kuka minä olen?” Minä on yhtä kuin ihmisen muistot, tai ainakin muistot määrittelevät osaltaan ihmisen minuutta. Envall (1988, 20) puhuu persoonasta rakennelmana, joka ”kokoaa yhden organismin kokemukset”. Saision trilogiassa yksi tapa koota kuva kertojasta on käsitellä niitä muistoja, jotka

hän nostaa esille ja joihin hän valitsee tavan kertoa. Muistot kertovat loppujen lopuksi enemmän kertojasta nykyhetkellä, kuin siitä mitä hän oli muistojen tapahtuessa, tai ainakin kirjallisuudessa muistojen kerrontaa voi tarkastella yhtenä ulottuvuutena kertojan minuuteen sellaisena kuin se kerrontahetkellä on. Tässä työssä käsittelen erityisesti muistojen kerrontaa ja kiinnitän huomiota enemmän niiden muotoon kuin niiden sisältöön. Tärkeimmäksi nousevat oikeastaan kerronnan muodostamat minuudet, tai kerronnan muodostama illuusio siitä, että minuuksia on monta. Muistojen kerronta voidaan tehdä preesensissä tai imperfektissä, muistoja voidaan yrittää tavoittaa nykyisyydestä tai niiden keskelle voidaan palata preesensissä. Muistojen kerronta preesensissä antaa vaikutelman muistojen nykyisyydestä tai menneisyydestä nykyisyytenä.

Cohn (1983, 198) puhuu elävöittävästä preesensistä (*evocativ-present*), joka viittaa menneeseen, mutta kerronnallisesti herättää hetken kertojan (ja lukijan) eteen. Elävöittävä preesens kertoo kaksi aikatasoa yhtä aikaa tehdessään kerrottavasta hetkestä saman kuin hetki, jona sitä kerrotaan. Cohn kuitenkin huomauttaa, että lukijaa ei elävöittävällä preesensillä saada uskomaan tai luulemaan, että kerrottu tarina todella tapahtuisi kerrontahetkellä, sillä kerrontaa leimaa usein eräänlainen takaumallisuus. Saision trilogiassa muistojen kerronta muistuttaa usein draamallista takaumaa, jossa kuva menneisyydestä tulee keskelle kertojan nykyisyyttä motiivin, esineen tai asian avulla. Tässä kohtauksessa Pirkko käy läpi isänsä kuoleman hetkellä myös Ulla-tädin ja äidin kuoleman, nopeasti, mutta viiltävän tarkoin kuvin, eräänlaisina takaumina:

Sairaanhoitaja pistää päänsä ovenraosta:

— Kun meillä ei ole muuta tilaa kuin tämä, anteeksi vain nyt kovasti.

Ulla-täti pantiin jäähtymään Meilahden sairaalan siivouskomeroon.

Hienotunteiset sairaanhoitajat olivat peittäneet mopit ja pölynimurin vihreällä kankaalla.

Äiti oli leikkaussalissa, kylmeni minulta kirkkaiden lamppujen, mittareiden ja kojeiden keskellä.

(PYJ, 216—217.)

Kaikissa sarjan teoksissa vuorottelevat menneisyys ja nykyhetki; muistot kertautuvat kertojan nykyisyydessä, ne siis kerrotaan uudelleen. Fokalisointi vie nykyhetken menneisyyteen ennemmin kuin tuo menneisyyden nykyhetkeen. Retrospektiivisellä minuudella tarkoitan menneisyyden minuutta, muistoissa olevaa minuutta, jonka tajuntaa kertoja lähestyy juuri fokalisoinnin muutoksilla. Cohnin (1983, 171—172) mukaan retrospektiivisellä kerronnalla voi kuvata myös menneisyyden ja nykyisyyden minän välistä

suhdetta, joka Saision trilogiassa näyttäytyy usein ironisena, mutta myös ymmärtäväisenä. Retrospektiivisellä kerronnalla häivytetään myös kerrontahetken ja kerrotun tapahtuman välistä etäisyyttä. Saision muistojen kerronta, minä- ja hän-muotoinen, tekee kuitenkin eroa menneisyyden ja nykyisyyden minuuksien välillä, vaikka eritasoiset ja eri-ikäiset kertojat kulkevatkin aina mukana. Tämä korostuu erityisesti *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa*, jossa kertojan ja kerrottavan minän välinen ajallinen etäisyys on suurin ja yhteinen saavutettava minuus siis kauimpana.

Kerronnan ja tapahtumien eriaikaisuus etäännyttää kertojaa ja kerrottavaa toisistaan, etenkin kun *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kehyskertomuksen minä, kertova minä on eniten esillä ja myös nykyisyyden aikaa kuvataan laajasti. *Vastavalossa* kehyskertomuksen Pirkko on yhdeksäntoista ja vanhempi Pirkko käy näkyvissä oikeastaan vain kirjan alussa, jossa hän kohtaa kuvan itsestään vastavalossa. Vanhempi minä on kuitenkin tavoitettavissa juuri kerronnassa, juuri tietynlaisen, jälkeensä tulkitsevan kerronnan äänenä. *Punaisessa erokirjassa* kertovan minän jaksot on erikseen merkitty päivämäärillä, jolloin todellinen maailma on tuotu osaksi kirjan maailmaa. Pirkon ydinminä on monien roolien peitossa, ja sitä peittävät tahto ja kyky olla yksi ja toinen yhtä aikaa. Omaelämäkerrallisen kerronnan yksi valtti on esittää minä monena, monessa ajassa ja monesta näkökulmasta yhtä aikaa,

Dorrit Cohn (1983, 182–185) jakaa muistojen kerronnan omaelämäkerralliseen kerrontaan (*autobiographical narrative*), omaelämäkerralliseen monologisiin (*autobiographical monologue*), muistikerrontaan (*memory narration*) ja muistimonologisiin (*memory monologue*)¹². Omaelämäkerrallinen kerronta ja monologi säilyttävät kronologian, kun taas muistikerronta ja –monologi rikkovat kronologian, ja muistin kerronta on assosiativista. Muistikerronta on menneisyyteen kohdistuvaa minäkerrontaa, jossa tapahtumien järjestys ei seuraa ajallista kronologiaa vaan muistin assosiaatioita. Saision trilogian kerronta on oman tulkintani mukaan juuri muistin assosiativista luonnetta jäljittelevää, vaikka trilogian maailma ei pyri muistuttamaan autenttista vaan muistuttaa koko ajan olevansa rakennettu konstruktio ja taitavasti koottu kompositio.

Cohn esittelee myös muistimonologin, joka on muistikerronnan ja omaelämäkerrallisen monologin keskellä, sillä se kerrotaan monologissa ja epäkronologisesti. Muistimonologi on menneisyyden tajunnanvirtamaista muistelua, joka on tyhjentynyt nyky-

¹² Olen suomentanut Cohnin termistöä käyttäen apuna Anu Laitilan Helsingin yliopistossa valmistunutta pro gradu työtä Tuuleen piirrän nimeni. Daniel Urwindin fragmentaarinen omaelämäkerta Bo Carpelanin romaanissa Alkutuuli (2004).

hetkisestä kokemuksesta. Olennaisinta siinä on muistamisen kokemus, ei muistaja. Saision trilogiassa on paljon myös tällaisia kohtauksia. Kohtauksia, joissa itse muistaminen nousee tärkeimmäksi, ovat esimerkiksi lapsuuden muistot, joiden kerronta on kuitenkin hyvin lyyristä, aikuisen kertojan kieltä. Lapsen tajunta on yritetty tavoittaa vain näennäisesti, mutta ajatukset kerrotaan aikuisen kertojan ja kokijan kielellä. Lapsen nahoissa on jo aikuinen Pirkko, kehyskertomuksen kertoja ja se kertoja, joka on kaikkein lähimpänä tekijä-Saisiota.

Ja

hämärästi hän tajuaa, että koulun nuhrainen vanhanaikaisuus, uutta ja kirkasta vierastava himmeys ja koimyrkyn hajuinen pysähtyneisyys ovat tahallisia, sivistykseen ja kulttuuriin liittyviä jäänteitä.

Ja hän katsoo opettajia, jotka tulevat ja menevät kansioineen, kirjoineen ja kartoineen kevätsäähän sopimattoman mustissa ja raskaissa leningeissään ja kokopuvuissaan liitupölytahrat helmoissaan.

Ja hän arvioi, tulisiko hän tässä nuhrisessa, sakraalissa ympäristössä nähdä.

Ja hän arvioi, olisivatko nämä kalpeat, omiin maailmoihinsa keskittyneet opettajat niitä, jotka tahtoisivat hänet nähdä.

Hän arvioi, että se olisi mahdollista.

(PYJ, 249.)

Näissä kohtauksissa maailman ja minän välinen raja ei ole enää kovin selvä eikä kertojan aikaa ole selkeästi annettu.

5.2 Muistojen rakentama minä

Muistojen tavoittaminen yhdistää kahden eri aikataason kertojan; nuoren Pirkon ja tätä muistelevan vanhemman Pirkon. Dorrit Cohnin (1983, 143—144) mukaan konsonantti tai yhdenmukainen tai sopusointuinen minäkerronta (*consonant self-narration*) muodostaa vaikutelman menneisyyden ja nykyisyyden minän identtisyydestä. Identtisyyden ongelmaa omaelämäkerrallisuudessa voidaan monimutkaistaa myös sen kautta, onko muistojen minä sama, kuin minä joka itseään muistelee. Cohn (1983, 21) puhuu myös psykokerronnasta (*psycho-narration*), joka tarkoittaa sitä, että kertoja astuu henkilöhahmon mieleen ja nahkoihin, eli Cohnin psykokerronta muistuttaa hyvin läheisesti narratologian fokalisaation käsitettä. Psykokerronnassa henkilöhahmo on eräänlainen imitaation kohde, sillä kertoja yrittää tavoittaa tämän lauseen rytmin, äänen ja syntaksin. Fokalisaation ajatuksenahan on se, että jos henkilöhahmo puhuisi itse, sen ääni olisi erilainen kuin kertojan, ja fokalisaatiossa kertoja pyrkii lähenemään henkilöhahmon ääntä ja sen avulla näyttämään lukijalle fokalisoimansa henkilön näkökulman.

Cohnin psykokerronta tarttuu kuitenkin läheisemmin juuri kertojan ja henkilön tajuntaan, kun narratologian fokalisaatio onnistuu vaikuttamaan teknisemmältä termiltä, joka käsittelee henkilöahmoja ainoastaan sanojen rakentamina konstruktioina, joilla ei ole omaa psykologiaa. Kolmannen persoonan kerronnassa etäisempi, dissonantti tai ristiriitainen minäkertoja fokalisoit tai esittää aikaisemman minänsä tajuntaa etäältä, katsoen sitä ikään kuin ulkoapäin. Cohnin (1983, 143) mukaan minäkerronta identifioituu kertojan aikaisempaan minään tekemättä eroa nykyisyyden ja menneisyyden minuuksiin, kun taas kolmannen persoonan kerronta ilmentää erilaisuutta ja minässä tapahtunutta muutosta. Minäkertojan muistot ovat nykyhetkessä elettyjä kokemuksia, kun taas hän-kerronta yrittää tavoittaa menneisyyden tajunnan, mutta ei tavoittelussaan ole identtistä. Cohnin mukaan kolmannen persoonan kertoja kuitenkin hallitsee päähenkilönsä mielen täydellisesti, kuten kaikkitietävä kertoja.

Saision kohdalla hän-kerronta lienee Cohnin teorian reuna-alueilla, sillä kaikkitietävä kertoja hallitsee kerrottavansa mielen vain siltä osin, kun kertoja itse muistaa oman menneisyytensä. Itsestään kertominen minänä ja hänenä tuo esille etäisyyden enemmän kuin häivyttää sitä. Kerrottu minä on kuitenkin kokonaisuudessaan muistojen rakentama minä, se menneisyyden Pirkko, jollaisena kertoja itsensä nykyisyyden ja menneisyyden kaksoisvalotuksen läpi näkee. Tarkkailija, joka Pirkko on ollut pienestä saakka, on osa kerrottua Pirkkoa, samalla kun nykyhetken tai kehyskertomuksen Pirkko katsoo itseään tarkkailevaa itseään kauempaa. Juuri ajallinen etäisyys muodostaa kerrotun minän, eräänlaisen fiktiivisen hahmon, jonka ympärille rakennetaan kaikkialta merkityksellinen maailma. Merkityksellisyys tulee esiin, kun teoksia lukee lomittain, jolloin joistakin kohtauksista muodostuu selkeitä kuvioita, toistuvia elementtejä, jotka kuuluvat kaunokirjallisuuteen. Ne ovat fiktion maamerkkejä, joiden avulla lukija muodostaa kuvaa ja tulkintaa, tahtomattaankin.

5.3 Kirjoittava minä

Silti hän ei uskaltanut jatkaa tämän kirjan kirjoittamista yli kolmeen viikkoon.

Jäätynyt basilikakimppu kiusasi häntä.

Kirjoittamisen hinta häntä kiusasi.

(PYJ, 36.)

Metafiktivisyys, fiktion viittaaminen itseensä ja muuhun fiktion, syventää fiktion ja todellisuuden yhteenkiertymistä. Metafiktivinen teksti kiinnittää huomion itseensä tuotoksena ja tuo esille oman rakennetun luonteensa. Myös kirjailijan nimen esiintyminen

fiktiossa on nähty metafiktiivisyytenä (Koivisto 2005, 182; Waugh 1984, 135–136). Saision trilogiassa tärkein metafiktiivisyyden taso on kirjoittava minä, tekijää muistuttava hahmo, joka tulee välillä mukaan minuuksien joukkoon. Koiviston (2005, 182) mukaan todellinen nimi fiktion sisällä kiinnittää lukijan huomion rikkomalla fiktion sääntöjä ja tekemällä säännöt näkyviksi. Metafiktiivisyys asettaa vierekkäin fiktion ja ”rehellisyyteen pyrkivän omasta itsestä kertomisen”. Koivistokin asettaa fiktion ja totuuden vastakkain, tai ainakin fiktion ja rehellisyyden. Fiktiivisyys voi kuitenkin olla rehellisempää kuin pakottamalla totuuteen pyrkiminen. Kirjailijan oma nimi fiktiossa voi siis olla myös fiktion leikkiä, metafiktiota, eikä lupaus omaelämäkerrallisuudesta.

Koiviston (2005, 184) mukaan Saision teosten kahtiajakautunut kerronta korostaa nimenomaan ”hänen” fiktiivisyyttä, ja Koivisto perustelee tulkintaansa kohtauksella, jossa Pirkko on juuri tajunnut isänsä makaavan avuttomana lukitun oven takana ja lähtenyt metsästämään kynää, jonka rooli on pelastustoimissa mittaamattoman tärkeä. Pirkko vertaa itseään hahmoon Woody Allenin elokuvasta, hänen elämänsä on siis fiktio, jonka voi rinnastaa muihin fiktioihin. Koivisto käyttää ”hänestä”, tarkkailun kohteena olevasta minästä, myös nimitystä objekti, mutta mielestäni ”hän” ei näyttäydy objektina, vaan omana kielellisenä subjektinaan:

Ja

hän näkee itsensä istumassa kiinalaisen ravintolan pehmeällä loosipenkillä tutkimassa ruokalistaa.

Nyt olen naurettava, hän ajattelee.

Nyt on tehtävä jotain, ajattelee hän.

Tämä on kohta Woody Allenin komediasta.

Nyt on ajateltava selkeästi, hän ajattelee,

ja

pyydettyäni anteeksi hämmästyneeltä tarjoilijalta, noustuani loosista ja rynnähtyäni kadulle pysähdyn vasta metrotunnelissa.

(PYJ, 17–18.)

Tärkeää tässä kohtauksessa on myös kerrontaratkaisun selkeä esilletuominen, itsensä ulkopuolelle astuminen etenkin jälkimmäisen rinnastuskonjunktion ja tyhjän rivin jälkeen, jolloin fokalisaatio on ajallisesti paljon etäämpänä menneisyyden minän tajunnasta kuin aikaisemmin. Koivisto (2005, 186) tulkitseekin minän kerronnallisen jakautumisen yhdeksi merkiksi teoksen metafiktiivisyydestä tai oikeammin osaksi teoksen metafiktiivisyyttä. Itsensä kertominen kahdessa persoonassa on osoitus itsensä romaanihenkilöksi tekemisestä ja oman elämänsä muuttamisesta fiktioksi. Myös Waugh (1984, 130–136) huomauttaa, että kirjallisuudessa, jossa kertoja vaihtuu minästä häneen,

muistutetaan diskurssin (*discourse*) ja tarinan (*story*) eroista. Tämän jälkeen on vielä muistettava, että myös kirjailija on uksi subjektiuden taso. Teksti tuottaa ”kirjailijan” tai kertojan, yhtä paljon kuin ”kirjailija” tai kertoja tuottaa tekstiä.

Silti

hän vedestä noustuaan jatkaa valheista suurinta: sanoilla, uupuneilla merkeillä rakentamista, tämän kirjan kirjoittamista.

(PYJ, 202.)

Kirjoittava minä on tärkeä ja voimakas minuuden taso, joka on läsnä Saision kirjoissa. Kirjoittava minä on läsnä kaikissa teoksissa ja kaikissa aikatasoissa: onhan juuri itsensä tilanteesta uloskirjoittaminen se sysäys, joka saa omaelämäkerrallisen trilogian liikkeelle (PYJ 5—6). Koenkin kirjoittavan minän, välillä ikään kuin verhon takaa esiin astuvan tekijä-kertojan, olevan se ylin tietoisuuden taso, joka sisältää kaikki muut tietoisuudet ja minuudet, jotka kirjasarjassa tulevat esiin. Kirjoittava minä on se, joka kyseenalaistaa itsestään kirjoittamisen ja maailman rakentamisen tai totuuden tavoittamisen sanoilla ja tuo sitä koko ajan esille: ”Poimin maasta nuokkuhelmikän ja muutan sen nopeasti lauseeksi: nuokkuhelmikän uni on lyhyt mutta syvä”. (VV, 252) *Punaisessa erokirjassa* luodaan vaikutelma todellisesta kirjoittamishetkestä merkitsemällä jokin päivämäärä sivun ylälaitaan ja *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* kertoja puhuu ”tämän kirjan” kirjoittamisesta. Metafiktivisyyttä on myös ”tekijän” astuminen fiktion maailmaan, ”tekijän” tai sen tason kertojan, jonka koen olevan tekijän ja kirjan välissä:

Homojen ja lesbojen (hän ei koskaan totu sanomaan itseään lesboksi; en vieläkään, näitä rivejä kirjoittaessani, Lesboksen saarelta, Sapfon synnyinkaupungista Eresoksesta juuri palattuani) oikeuksia ajamaan suunnitellaan uutta yhdistystä, koska Psyke ry on valahtanut viihteelliseksi ja pornografiseksi yhdistykseksi.

(PE, 73.)

Tässä luodaan illuusiota sensuroimattomasta kirjoittamisesta. Tekijä pääsee sulkeissa sisään fiktion kuten fiktio todellisuuteen; tässä kirjasarjassa kaikki sekoittuu, kertojakin ja vuosikymmen sulkeissa kesken kappaleen. Kohtauksessa tulee hyvin esille myös usean aikataason lävistävä kohta, jonka kaikki tasot ”ylin” kertoja, kirjoittava minä, hallitsee. Teosten metafiktivisyyttä tuovat esille myös kirjasarjan sisäiset alluusiot, toisiaan muistuttavat kohtaukset, jotka peräkkäin luettuna muodostavat kuvan rakennetusta maailmasta sekä trilogiassa esiintyvät selvät viittaukset Saision muuhun tuotantoon.

5.4 Fiktio rakennelma

Saision kaikki kolme teosta toimivat itsenäisinä kokonaisuuksina, mutta peräkkäin luetuina ne paljastavat maailmastaan ja sen luonteesta paljon enemmän. Kirjoissa on kohtauksia, eräänlaisia sisäisiä alluusioita, jotka sisältävät yhteisiä elementtejä tai ovat hyvin samankaltaisia. Tarkoitan sisäisillä alluusioilla kohtauksia, jotka muistuttavat ja avaavat toisiaan. Kohtaukset eivät suoraan viittaa toisiinsa, mutta ne ovat joko temaattisesti tai muodollisesti toistensa kaltaisia. Myös lauseen tasolla kirjoissa on useita yhtäläisiä kohtauksia. Koiviston (2005, 179) mukaan kieli ja kompositio irrottavat omaelämäkerran totuudellisuudesta, jota omaelämäkerralta vaaditaan. Koivisto (2005, 187) mainitsee myös Saision trilogiassa rakentuvan komposition, metafiktiivisen ulottuvuuden, joka liittyy kaikissa kirjoissa esiintyvään tärkeään kello viiteen aamulla (PYJ, 201; VV, 5, PE 15—16). Kaikissa kirjoissa kirjoittava minä tulee esiin viideltä aamulla, ja tämän kellonajan ympärille rakentuu vihje teoksen maailman luonteesta, sanoista, jotka yrittävät tavoittaa jo elettyä kokemusta.

Kerrotun samankaltaisuus painottaa komposition merkitystä kerrotussa. Tavaltaan se on elämän rakentumiselle ja rakentamiselle ilkkumista, mutta samalla se todistaa sitä, kuinka välttämätöntä ja väistämätöntä sanoilla rakentaminen on. Saision kirjoissa on myös muita kohtauksia, jotka ovat toistensa kaltaisia, mikä kuvaa muistin luonnetta ja sen kykyä tarttua itsepintaisesti joihinkin elementteihin, jotka voivat ilmaantua moiniin muistoihin. Yksi esimerkki tällaisesta sisäisestä alluusiosta tai romaanien välisestä ikkunasta on perhosesimerkki, jota olen *Vastavalon* kohdalla jo osittain esitellyt (s.40). Samankaltainen kohta löytyy myös *Punaisesta erokirjasta*, ja jos Koiviston esimerkeissä olennaista on kirjoittavan minän läsnäolo, näissä kohtauksissa merkitykselliseksi nousee maailman ymmärtäminen kirjallisuuden kaltaisena; perhosen voi nähdä edustavan jotakin poissaolevaa:

Kämmenselälleni lehahtaa sitruunaperhonen.
 Näen sen ilmaa harovat tuntosarvet; säikähdän niitä.
 Ravistan kättäni, ja perhonen, kaikessa keltaisuudessaan tipahtaa kämmeneltäni verkkoon.
 [- -]
 Mutta ruoho jalkojeni alla on viileää, eikä minulla ole muutenkaan hätää,

minäkin olen muuttunut toiseksi.
 Olen elänyt elämäni ensimmäisen metaforan.

(VV, 183–184.)

Kun perhonen lennähtää hellepäivänä ihmisen polvelle, ihminen jähmettyy ja yrittää pysyä liikkumattomana.

Ihminen katsoo perhosta helläsi ja sanoo jollekin, joka on lähistöllä:
- Älä liiku. Vilkaise varovasti tännepäin.

(PE, 103.)

Punaisen erokirjan sitaatti liittyy kirjassa sellaiseen kappaleeseen, jonka lukija asemoi mielessään kirjoittavan minän puheeksi: perhonen laskeutuu ihmisen jalalle kirjoittavan minän ajassa. Tämän kohtauksen jälkeen puhutaan perhosen innoittamina sudenkorenoista ja kerrotaan anekdootti Königsbergistä vuodelta 1852, jossa kaupungin halki lensi sudenkorentojen kaksikymmentä metriä leveä ja kolme metriä korkea nauha. Taas luodaan kuva kirjoittavan minän läsnäolosta fiktion maailmasta ja ikään kuin sensuroimattomasta tekstistä, joka rajataan tarinan ulkopuolelle sulkumerkeillä:

(Kirjoitettuani nämä rivit silmäni osuivat tämän laptopin vierelle nostettuun pihlajanmarjamehukannuun, ammuin tyhjennettyyn viinikarahviin, jossa on kohokuvioinen sinetti: Paul Masson since 1852. En kai nyt kopioinut vuosilukua australialaisesta valkoviinipullosta?

Täytyy tarkistaa.

Kävin tarkistamassa, tein maksamakkaravoileivän samalla. Sudenkorentojen vaellus Itämeren rannalla tapahtui todellakin samana vuonna Paul Massonin viinitehtaan perustamisen kanssa. Vai onko kysymyksessä viinitarha?

Oliko Paul Massonilla viinitehdas vai viinitarha?

Mistä minä sen nyt tarkistan?)

(PE, 104.)

Tämäkin kohta korostaa maailman rakentamista ja sitä, kuinka helposti jokin niin arkinen asia kuin viinipullo tulee äkkiä osaksi fiktiota, samoin kuin maksamakkaravoileivän tekeminen. Kohtaus jatkuu assosiatiivisella ajatusleikillä, jossa sudenkorennot johtavat Spartakukseen ja työväenlauluihin. Kertoja on koko ajan kirjoittava minä, nämä hypähtelevät ajatukset ja muistot käydään läpi sen kannettavan tietokoneen ääressä, jolla kirjoittava minä kirjoittaa *Punaista erokirjaa*, eikä menneisyyteen palata tai menneisyyden tajuntaa tavoiteta. Yhdessä perhosesimerkkien kanssa kohtaukset muodostavat asetelman, joissa trilogian rakennettu maailma pikkuhiljaa piirtyy esiin. Kososen (2000, 18) mukaan moderni omaelämäkerta kertoo myös omasta syntyhistoriastaan samalla kun se kertoo kerrottavansa syntyhistoriasta ja niistä tapahtumista, jotka kertovan henkilön ovat muovanneet.

Trilogiassa samankaltaisina toistuvat kohtaukset kantavat minuuden kannalta toisenkinlaista merkitystä: ne korostavat minuuden ykseyttä ja jatkuvuutta tarinasta ja kirjasta toiseen. Tässä on tietysti kysymys myös lukemisen muodostamasta jatkuvuudesta, jolloin minuus näyttäytyy lukijalle yhtenäisenä kun hän on tutustunut trilogian maailmaan. Samankaltaiset kokemukset ja muistot ja muistojen sekoittuminen ilmentä-

vät oman tulkintani mukaan ydinminän pysyvyyttä, joka tulee esiin juuri erilaisten ydinmuistojen, sanojen ja lauseiden esiinnousemisena. Samojen sanojen käyttö korostuu *Pienimmässä yhteisessä jaettavassa* (s. 5-6) ja *Punaisessa erokirjassa* esiintyvissä kohtauksissa, jotka korostavat minän jakautumista tarkkailun alaisena:

Mutta tässä leppeässä, huolettomuutta tavoittelevassa illassa
hän tuntee olevansa tarkkailun alainen.
Ja tarkkailtuna hän tarjoaa sitä mitä toiset hänessä eniten kaihtavat:
yliampuvaa hilpeyttä, käsien tärinää ja teen läikyttämistä pelipöydälle, epä-
määräistä virmistelyä ja koiran haukahuksia muistuttavia, mihinkään kuu-
lumattomia äännähdyksiä.

(PE, 33.)

Itsensä jatkuva tiedostaminen on muuttunut kahdeksanvuotiaan riemastumisesta välillä ahdistavaksi tunteeksi siitä, että itseään ei pääse pakoan. Lauseen tasolla ilmiö on pysynyt muuttumattomana, sillä *Pienimmässä yhteisessä jaettavassahan* (s. 5-6) ”minusta oli tullut hän, jatkuvan tarkkailun alainen”.

Fiktiivisen maailman merkitystä kantavat myös selvästi tunnistettavissa olevat viittaukset trilogian ulkopuolelle, Saision muuhun tuotantoon. Nämä viittaukset ovat joko suoria mainintoja esimerkiksi esikoisteoksesta, mutta ne ovat myös edellisenkaltaisia aluusioita tai ikkunoita, kohtauksia, jotka ovat tunnistettavissa myös muista Saision teoksista. Koivisto (2005, 179) mainitsee intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden merkkinä referentiaalisuuden rikkomisesta; omaelämäkerrallinen teksti on siis rinnastettavissa muuhun fiktion samalla tavalla, kuin ”hän” on rinnastettavissa Woody Alleniin tai johonkin toiseen fiktiiviseen hahmoon. Tulkitsen itsekin Saision viittaukset merkinä maailman fiktiivisyydestä, mutta yhtä lailla ne toimivat omaelämäkerrallisena lukuohjeena, joka samannimisyyden tavalla ohjaa lukijaa lukemaan Pirkko Saision juuri samaisena Pirkko Saisiona, joka on kirjoittanut teoksensa. Tässäkin suhteessa lukija voi itse valita polkunsu referentiaalisemman ja fiktiivisemmän välillä.

Punaisessa erokirjassa Pirkko Saisio kirjoittaa esikoisteostaan *Elämän menoa* (EM), joten on luonnollista että viittauksia teokseen on sijoitettu myös omaelämäkerralliseen romaaniin. Kirjoittamisen yhteydessä kerrotaan selvästi, kuinka omasta elämästä tulee fiktiota, kuinka kertoja sijoittaa kohtauksia omasta elämästään esikoisteokseensa. Kyse voi olla myös fiktion muuttumisesta omaelämäkerralliseksi fiktioksi, sillä lukija ei voi trilogian ääressä olla varma siitä, milloin kertoja puhuu totta:

Ja

sairaalan käytävällä, ikkunasyvennyksessä, katulampun valokeilassa hän kirjoittaa ensimmäiset rivit esikoisromaaninsa.

(Ihotautisairaalan kuvauksesta tuli romaaniin outo, keskeinen sivupolku. Eila Niemisen ihotaudin muutin työperäiseksi. Taide sietää niin paljon vähemmän sattumanvaraisuutta kuin elämä.)

(PE, 218.)

Ja

kello kymmenen kolmekymmentä hän istuu kateederille nostetulla tuolilla vyötäröstä ylöspäin alastomaksi riisuttuna, pipo päässään.

Hänen nimensä, syntymäaikansa ja iho-oireensa on kirjoitettu liidulla mustalle taululle.

[- -]

Ja

valkotakkiset opiskelijat lähestyvät häntä vääjäämättömänä muurina.

(PE, 2087—208)

Eila astui sisään suureen luentosaliin.

Suuren mustan taulun edessä oli opettajanpöytä ja opettajanpöydän edessä tuoli. Eila ohjattiin istumaan tuolille. Häntä vastapäätä istui pulpeteissa noin puolisen sataa kandidaattia valkoisissa takeissaan.

Valkopukuinen mies avasi kädessään olevan kansion ja alkoi lukea: — Eila Maria Nieminen, omaa sukua Rytkönen, syntynyt Imatralla neljästoista neljättä tuhatyhdeksänsataa kahdeksantoista, ammatiltaan ryhmääjä, on toiminut aikaisemmin sekä tarjoilijana että keittäjänä...

[- -]

Kandidaatit nousivat ja vyöryivät Eilaa kohti.

(EM, 194.)

Kohtaus omasta elämästä siirtyy esikoisteoksen kohtaukseksi. Tai kohtaus esikoisteoksesta siirtyy oman fiktiivisen elämän kohtaukseksi. Myös *Elämän menon* Marjan retket muistuttavat *Vastavalon* nuoren Pirkon tutustumista uskontoon ja sijoittuahan koko esikoisteos samoille kulmille kuin *Pienin yhteinen jaettava*¹³.

Trilogiassa on selkeitä viittauksia myös muihin kaunokirjallisiin teoksiin, kuin Saision omiin. Olen jo aikaisemmin esitellyt viittausta tai alluusiota Aleksis Kiven *Seitsemään veljekseen* (s.67—68), mutta *Pienimmästä yhteisestä jaettavasta* löytyy myös kohtaus, jonka voi liittää toiseen yhtä perustavanlaatuisen teokseen Suomen kirjallisuuden historiassa. Pirkon isän kommentti uskontoon ja pappeihin muistuttaa elävästi *Tuntemattoman sotilaan* (TS) Lahtelaisen repliikkiä Jumalan olemassaolosta ja tiedemiehistä:

¹³ Saision trilogiassa on luettavissa yhteyksiä myös muihin teoksiin kuin *Elämän menoon*. *Kainin tyttäressä* käsitellään myös muistin teemaa ja toisella kertojista, Riksulla, kulkee mukana eräänlainen minän varjo, Riksun nuorempi minä, joka jää niihin paikkoihin joista Riksu lähtee.

Isä ei sano mitään ennen kuin on tyhjentänyt kaalilaatikkolautasensa ja sytyttänyt ruokatupakan:

— Semmoista Jeesusta ollu ikinä olemassakaan. Sen on tiedemiehet todistanu.

(PYJ, 188—189.)

— Kyllä sitä upoksissa voi olla, jos on kidukset. Ihminen oli alkuansa kala. Kyllä sen on tunnustanut kapitalistinenkin tiedemies.

(TS 1954/ 1995, 26.)

Pienimmässä yhteisessä jaettavassa puhutaan suoraan myös Anni Polvan Tiina-kirjoista ("Otan käteeni kirjan, jonka nimi on Tiina." [PYJ,223]), sekä kirjallisuuden merkityksestä Pirkolle. Tiina-kirjaa lukiessaan kahdeksanvuotias Pirkko järkyttyy ymmärtäessään kirjallisuuden mahdollisuudet: "Vai itkenkö siksi, että minulle on valehdeltu törkeästi väittämällä, ettei tätä Tiinaa ole oikeasti olemassakaan." (PYJ, 223). Tiina on Pirkolle enemmän olemassa kuin hän itse, ja tähän voi lukea suorana viittauksena siihen, että fiktiiviset henkilöahmot ovat tosia. Myös *Vastavalossa* mainitaan L.M. Montgomeryn tyttökirjat, mutta mielestäni yllä olevien lainausten kaltaiset viittaukset ovat tärkeämpiä, koska ne todistavat osaltaan myös fiktiivisen maailman rakentamista ja sitä, että kertoja rinnastaa kertomansa tarinan muihin fiktioihin. Tämänkaltaiset viittaukset voidaan mielestäni lukea allegoriana siitä, että Pirkko Saision elämä Pirkko Saision kirjoittamassa trilogiassa asettuu sellaiseksi fiktioksi, joksi myös *Seitsemän veljestä* tai *Tuntematon sotilas* käsitetään. Trilogiassa on kuitenkin myös temaattisempia alluusioita muihin kaunokirjallisiin teoksiin. *Punaisen erokirjan* kohta Pirkon äidin hautajaisista tuo mieleen Camus'n *Sivullisen* (S) päähenkilön äidin hautajaiset.

Ja hän katsoo sivusta, takaviistosta, kuinka hänen lapsensa matkustaa, rauhallisena ja tyyntyneenä, ruumisvaunuilla, sylissään hänen äitinsä, helteenimaljaan sullottuna.

Ei se ole minun äitini, hän ajattelee. Niin ei voi olla.

Hiekka ratisee, kiiltävänappinen pyyhkii hikeä otsaltaan. Serkku tukee enotarta, joka itkee.

Liikenne humisee, niin kuin hänen äitinsä, poiskatsova, ei olisikaan jättänyt maailmaa.

Verryttelypukuinen arvioi puoliääneen säätä, toteaa sen hyväksi, mutta liika kuumaksi.

Matka on pitkä.

(PE, 46.)

Lähdimme liikkeelle. Silloin huomasin Pérezin vähän ontuvan. Rattaiden vauhti kiihtyi hiljalleen, ja vanhus jäi jälkeen. Yksi vaunun luona kulkevista

miehistä jättäytyi myös taaemmaksi ja kulki nyt minun rinnallani. Minua hämmästytti nopeus, jolla aurinko yleni taivaalla. Havaitsin, että hyönteisten surina ja ruohon kahina olivat jo aikaa täyttäneet maan. Hiki valui pitkin poskiani. Kun minulla ei ollut hattua, leyhyttelin itseäni nenäliinalla. Apumies sanoi sitten minulle jotakin, jota en ymmärtänyt. Samalla hän pyyhki päätään nenäliinalla, jota piti vasemmassa kädessään, oikealla hän kohotti hattunsa reunaa. Sanoin: ”Kuinka?” Hän toisti taivasta osoittaen; ”Kyllä paahtaa.”

(S, 20.)

Temaattisella alluusiolla tarkoitan sitä, että trilogian yleistunnelma muistuttaa paljonkin *Sivullisen* tunnelmaa, tai sivullisuutta yleensä, elämästä irti olemista ja tunnetta siitä, että katsoo omaa elämäänsä sivusta. Kohtausten samanlainen rakennelma on myös selvästi huomattavissa, molemmissa äitiä kuljetetaan ruumisvaunuilla, on kuuma päivä ja kertoja-päähenkilö on poissaoleva, mutta tekee tarkkoja havaintoja ympäristöstä. Molemmille puhuu mies, joka on vain ”verryttelypukuinen” tai ”apumies”. Surusta ei puhuta, mutta säästä ja ympärillä olevista ilmiöistä mainitaan. Kuvat ovat huomiota herättävän samanlaiset, mutta olen silti lukenut tätä yhteyttä paljolti temaattisesti, koska koen Saision trilogiassa sivullisuuden ja irrallisuuden olevan hyvin olennainen elementti. Itseen­sä käpertyminen ja ulkomaailmasta irti oleminen on läsnä myös, kun Pirkko käy sairaalassa katsomassa juuri kuollutta isäänsä:

Kätteni on isän otsalla, ensimmäistä kertaa elämässään.
— Jäähtyy, sanon,
ja

vahingossa hän putoaa ajan äänettömään ellipsiin, missä ei ole sanoja, tunteita eikä aikaa.

Ja syvällä itsensä uumenissa hän harhailee vielä silloinkin, kun hän on jo jätetä­mässä ruumiin ja hänen kätensä painaa ulko-oven metallikahvaa.

(PYJ, 217.)

5.5 Elämän ja minuuden jatkuvuus kielessä ja kirjoituksessa

Päivi Kosonen (2000, 20—21) puhuu myöhäismodernin omaelämäkerran epäjatku­vuudesta, sellaisesta omaelämäkerran kirjoittamisen muodosta, jossa elämä pyritään jät­­tämään vaille viimeistä merkitystä ja elämäntotuutta. Kosonen tarkastelee omaelämäker­ran epäjatku­vuutta ja *epä*jatku­vuuden arvoa, merkityksiä ja vaikutuksia. Hänelle epäjat­ku­vuus on merkityksen epäjatku­vuutta, lukija jätetään fragmentaarisessa omaelämäker­rassa vaille viimeistä merkitystä. Myös Kososen teoria on Lejeunen tapaan varsin luki­jakeskeinen, mikä sopiikin omaelämäkerran tutkimiseen. Kososelle fragmentaarisuus merkitsee systemaattista ja tieteen tahtoen etsityn merkityksen repimistä (Kosonen 2000,

30) ja romaaninkaltaista kirjoitustapaa, joka hakee fragmenttien kautta avoimempaa muotoa kuin tarinan rakenteeseen ja järjestykseen sidottu romaani (Kosonen 2000, 73). Kososen mukaan fragmentaarisuus on siis merkki rakennetusta, merkityksen tavoittelusta piilottamisesta, samalla kun se kuitenkin muistuttaa muistin todellista luonnetta ja kerrotun elämän *todenvastaavuutta* (Kosonen 2000, 72) ja esimerkiksi suullisen kerronnan perinnettä. Fragmentaarinen omaelämäkerta siis yrittää tavoitella fiktiivisyydellään totuudellisuutta ja samalla sen totuus on aivan ilmeisesti ja näytetysti fiktiivistä.

Lukijakeskeisyys on omaelämäkerran kohdalla olennaista, koska ainakin jatkumattomissa omaelämäkertoissa lukija saa täyden vapauden ja vastuun päättää lukemansa luonteesta. Irrallisten palasten kokoaminen jää lukijalle, samoin kuin puuttuvien palasten rekonstruointi. Kososen mukaan puuttuvien palojen merkitys saattaakin olla yksi fragmentaarisuuden tarkoitus, sillä pienten elämäkuvien välisille aukkoille jää näin enemmän tulkinnallista arvoa. Kosonen puhuu *omaelämäkerrallisesta tilasta*, joka houkuttelee lukijan tutustumaan myös kirjailijan aikaisempaan tuotantoon paikatakseen fragmenttien jättämiä aukkoja. Näitä aukkoja lukija yrittää paikata myös paratekstien avulla. (Kosonen 2000, 77–79.) Saision trilogiahan leikkii myös tällä mahdollisuudella, sillä siihen sisältyvät viittaukset ovat niin selviä, että lukija huomaa ne väistämättä. Myös intertekstuaalisilla viittauksilla ja yhteyksillä on siis kahtalainen merkityksensä: toisaalta ne ovat allegoria omaelämäkerran fiktiivisyydestä samalla kun ne järkkymättömän referentiaalisesti viittaavat narratiivin ulkopuoliseen todellisuuteen, todellisten kirjailijoiden teoksiin.

Fragmentaarinen omaelämäkerta on nähty vastakkaisena orpoparina lineaariselle omaelämäkerralle, jossa ”muisteleva minä ei hetkeksikään katoa lukijan silmistä” (Kosonen 2000, 14). Kosonen itse ei tulkitse epäjatkuvuutta negatiiviseksi arvoksi, vaan fragmentaarisuus edustaa uudenlaista itsensä kertomisen tapaa. Myytti elämän jatkuvuudesta murtuu elämän epäjatkuvassa kerronnassa, sillä elämä ei ole puhdasmuotoinen kaari tai yksiviivainen linja, jonka voi vetää pisteestä pisteeseen. Epäjatkuvat omaelämäkerrat osoittavat lukijalle oman epäjatkuvuutensa, upottavat huokoisuuteensa tekstiin ja myös peilaavat epäjatkuvuutta monin tavoin (Kosonen 2000, 73). Myös Saision trilogia mahtuu näihin kaikkiin ”vaatimuksiin”, sillä se todella osoittelee omaa luonnettaan ja peilaa rakentumistaan esimerkiksi *mise en abyme* –rakenteilla, joita olen käsitellyt luvussa 3.3.4 Lyhyt muoto katkaisee jatkuvuuden, eikä auta löytämään merkitystä (Kosonen 2000, 28), mikä voi olla lukijalle myös häiritsevää tai ahdistavaa, onhan elämän merkityksen ja tarkoituksen etsiminen ikivanha ja ratkaisematon ongelma.

Saision trilogia on eittämättä fragmentaarinen, niin sisäisesti kuin ulkoisestikin, ja sen katkelmallisuus on jo paljain silmin nähtävissä. Kosonen (2000, 25) mainitsee myös *epäjatkuvuuden tunnun* ylläpitämisen, jonka tavoitteena on saavuttaa todellisuuden pakeneva luonne. Saision trilogiassa on kyse juuri epäjatkuvuuden tunnun luomisesta, jonka tarkoitus on ilmentää elämän ja muistin luonnetta. epäjatkuvinä ja epäluotettavina. Epäjatkuvuus ilmenee myös kerronnassa ja kielessä, jotka ovat kirjallisuuden keinoja tavoittaa ja ilmentää minuutta. Saision trilogiassa kielellä on keskeinen asema ja minuus jakautuu juuri siinä. Rojolan (1998, 257) mukaan performatiivisen kirjailijanimen takana ei ole identiteettiä, vaan identiteetti muodostuu nimenomaan ilmaisussa. Saision ilmaisun subjekti on kielellisesti jakautunut, mutta kielen takana oleva henkilöahmon minuus ei ole sirpaloitunut. Omaelämäkerrallisen identiteetin rakentaminen juuri fiktiiviselle henkilölle (kuten Eva Weinin tapauksessa) osoittaa Rojolan (1998, 258) mukaan sen, että omaelämäkerrallinen subjekti on representaatiota myös silloin, kun sillä on tekijänimenään tunnistettava nimi. Minän representaatio on omaelämäkerrallisen subjektin rakentamista, ja omaelämäkerrallinen subjekti on aina rakennettu, järjestetty, keksitty ja muodostettu. Nimen samuus ei järjestä omaelämäkerrallisen subjektin identiteettiä, vaan sen järjestävät kieli ja kirjallisuus ja niiden reuna-alueilla tekijä.

Jakautuminen Saision trilogiassa pysähtyy mielestäni kielelliseen jakautumiseen ja itseään kielessä ja kirjallisuudessa tarkastelemiseen. Se minuus ja subjektius, jonka kerronnan luonnetta ilmentävä kahtiajakautunut kielellinen taso luo on yksi ja yhtenäinen. Saision trilogiassa elämän, kielen ja kerronnan epäjatkuvuus ei ylety minuuteen, joka on kaikissa kerronnan keinoissa sama. Fragmentoitunut ja sirpaloitunut kerronta ei muodosta jakautunutta tai hajonnutta minuutta, ja etenkin kirjasarjan yhteneväiset kohdat ja toisiinsa viittaavat kielelliset keinot korostavat minän jatkuvuutta: kertoja ja kerrottava on kaikissa trilogian osissa sama, vaikka se onkin kerroksittainen ja luo tunteen tai mielikuvan siitä, että se on jakautunut useammaksi kuin kahdeksi. Saision ”minä” ja ”hän” eivät kuitenkaan esiinny muina kuin itsenään, Pirkko Saisiona, he eivät puhu kenenkään muun äänellä eivätkä tuota, Rojola (1998, 259) lainaten ”valheellista performatiivista” tai jakautunutta subjektiviteettiä. Tärkeää on mielestäni se, että ääni on molempien subjektiasemien (kielessä persoonapronominien) ja kaikkien roolien takana sama, Pirkkoa ei esitä kukaan muu kuin Pirkko. Kirjoittaessaan ja näytellessään Pirkko voi kuitenkin olla joku toinen, hän kykenee esittämään jotakin muuta kuin itseään. Olennaista on se, että trilogian maailmassa fiktiivisen Pirkko Saision rooli on Pirkko

Saisio. Rojolan (1998, 259) mukaan minä on aina jakaantunut puheessa ja puheeseen, ja nimenomaan puheen tasolla minä jaetaan minäksi ja häneksi myös Saision trilogiassa¹⁴.

5.5.1 Minuuden kerroksisuus

Kerroksittaisuus ja monessa ajassa oleminen, sekä eri-ikäisiin Pirkkoihin fokalisoiminen aiheuttaa mielikuvan monesta minästä, mutta kerroksia pitää yhdessä kaikkein alimpana oleva ydinminä, jonka muistoista kuva omasta menneisyydestä muodostuu. Kerroksittainen minuus tarkoittaa minuuden useita kuvia, rooleja ja heijastuksia, mutta kaikilla näillä minuuksilla tai minuuden kuvilla on takanaan sama subjekti, sama Pirkko.

Saision trilogian kerronta muodostaa kuvan henkilöstä, joka on jakautunut kahtia, sirpaloitunut. Kerronnallisella tasolla Pirkko onkin kertojana jakautunut kertojaksi ja kerrottavaksi, mutta hänen identiteettinsä ei ole sirpaloitunut, eikä eri-ikäisten kertojien äänien takana ole jakautunut persoonallisuus tai sirpaloitunut identiteetti, kuten esimerkiksi skitsofreenikolla. Envall (1988, 21–22) toteaaakin, ettei kaikkea moninaisuutta tule ymmärtää jakautumisena tai sirpaloitumisena, ja että jo kieli erottaa minän ja itsen siten, että minä tekee, kun taas itse on teon kohde. Tulkintani mukaan Saision trilogiassa jakautuminen onkin ennen kaikkea kielellistä, myös subjektin jakaantuminen, niin että subjekti tunnistaa itsensä kahdeksi kielessä, mutta kokemuksellisesti se on yksi. Yhtenäinen subjekti voi kuitenkin esiintyä kerroksittaisena ja sitä voi tarkastella eri puolilta. Kirjallisuudessa jakautuminen esitetään usein niin, että henkilöahmon kaksi eri puolta esitetään ikään kuin kahtena eri henkilönä, joko minäkertojan tai kaikkietävän kertojan avulla. Usein lukijalle paljastetaan vasta lopussa, että kyseessä ovatkin yhden henkilön kaksi eri käyttäytymistä. (Envall 1988, 28–29.) Aina kysymys ei kuitenkaan ole persoonallisuuden tai ydinminän jakautumisesta niin, että voitaisiin puhua yhtenäisen subjektiaseman puuttumisesta. Mielestäni onkin melko luonnollista, että jokainen ihminen kokee itsessään olevan useita minuuksia tai rooleja, jotka ovat kuitenkin tietoisia toisistaan. Saision trilogiassa ”minän” ja ”hänen” olennaisin merkitys on kuvata itsestään kirjoittamisen prosessia, mitä sarjan metatekstuaalinen luonnekin mielestäni korostaa. Kysymys ei ole osoittaa minuuden hajoamista, vaan sen kerroksisuutta ja elämän minuutta rakentavaa luonnetta.

¹⁴ Rojola (1998, 259) mainitsee myös Eva Weinin *Kulkueen* korostavan tarkkaillun ja tarkkailtavan eroa sekä kahdeksi jakautumisen teemaa. Olisi mielenkiintoista heijastaa kahden hahmon tai Toisen näkyvää tai piilevää teemaa myös Saision pseudonyymeillään kirjoittamissa teoksissa.

Envallin (1988, 20) mukaan sivupersona merkitsee yleensä erillisiä muistialueita, mutta Saision tekijä-kertoja-henkilöllä muisti on yksi ja sama, eri-ikäisillä Pirkoilla ei ole muistoja, joita kirjoittava minä ei hallitsisi. Nuoremmat Pirkot ovat tietysti vielä tietämättömiä siitä, minkä ylin kertojataso hallitsee. ”Minä” ja ”hän” ovat kuitenkin olleet osa ylintä kertojatasoa, koska ”hän” ei viittaa ainoastaan kerrottuun minään, kuten olen aikaisemmin jo todennut. Niinpä nuoremmat Pirkot ovatkin tavallaan tyhjiä kuoria, kuvia, henkilöahmoja, eivät jakautuneen persoonallisuuden osia siinä mielessä, että ne kykenisivät sanomaan ”minä”. Tämän kirjoittava minäkin toteaa, kun hän katselee *Vastavalon* lopussa, kello viisi aamulla, kuvaa itsestään, muistinsa rakentamaa kuvaa: ”Hänen kätensä on kuiva, jo rypistynyt, niin kuin puoliksi sulanut muovi.” (VV, 252). Tyhjät kuoret kuitenkin täyttyvät kun kertojan tajunta lähenee kuvattavan tajuntaa. Se, että kertoja kykenee astuman nuoremmat itsensä nahkoihin ja puhumaan tämän äänellä, ei kuitenkaan tarkoita toisen esittämistä eikä valheelliseen identiteettiin astumista. Minä, kokeva ja kirjoittava, kielentävä subjekti, on jokaisen minuuden kerroksen takana sama, jokainen minuus on jostakin kiinnittynyt siihen puhujaan, joka sanoo ”minä” tai joka sanoo ”hän”. Ainoastaan kielen tasolla minuus on jakautunut kohdistajaksi ja kohteeksi, tarkkailijaksi ja tarkkailtavaksi. Kahtalainen kerronta itse asiassa vahvistaa kuvaa yhtenäisestä minuudesta, joka tunnistaa itsessään sekä kyvyn kokea että kertoa.

5.5.2 Yhtä aikaa sisällä ja ulkona

Omaelämäkerrassa elämästä muodostuu jatkumo ja sen kirjoitusprosessissa ihminen astuu usein ulos itsestään, tarkastelemaan elämäänsä kauempaa, vaikka omaelämäkerran onkin tekstilaji, joka kumpuaa hyvin syvältä kirjoittajasta itsestään. Tämä omaelämäkerran tapa olla yhtä aikaa sekä hyvin piirteellinen ja ulkoapäin määriteltävä että yksilön omasta elämästä ja henkilökohtaisista tunteista kumpuava, tekee omaelämäkerrasta aina kaksijakoisen, jo siinäkin mielessä, että kirjoitustilanteessa on läsnä aina sekä minä, joka kirjoittaa että minä josta kirjoitetaan. Tietoisuus itsestä muodostaa yksilölle tunteen, jossa hän tarkkailee itseään ulkopuolelta, muiden silmin. Omaelämäkerran ristiriitaisuus syntyy juuri tästä kirjoitustilanteesta: ulkopuolisen silmin kirjoittava minä kirjoittaa omista sisäisistä tunteistaan. Sisäisyys ja ulkoisuus omaelämäkerrassa onkin moninkertaista; kirjoittaja itse on tekstissä sisällä ja tekstissä ulkona ja sen lisäksi eri ihmisten omaelämäkerrat muistuttavat usein ulkoiselta muodoltaan toisiaan. Sisällä ja ulkona yhtä aikaa oleminen liittyy myös kokemuksen kielellistämiseen ja tapahtuman elämiseen sekä sisällä että ulkona, mielessä ja tekstissä. Tämä ulkoinen yhtäläisyys liittyy juuri

ihmisen tapaan tarkastella elämää kaarena tai viivana, jossa eri tapahtumat seuraavat ajallisesti toisiaan. Siksi omaelämäkerrat tapaavat alkaa syntymästä ja lapsuudesta ja loppua vanhuuteen tai kuolemaan. Saison trilogiassa itsetietoisuus on korostettua, kun keromus omasta elämästä alkaa itsensä tiedostamisen hetkestä (PYJ, 5—6), jolloin muistikuvat syntyvät voimakkaasti, koska ne koetaan kaksinkertaisesti; tarinassa ja sen ulkopuolella.

Omaelämäkerta on aina väistämättä narsistista, minuuden kirjoitusta, joka kie-toutuu minän olemuksen äärelle, yrittäen tehdä sisäisestä minästä, identiteetistä ja subjektiudesta jotakin, joka on hahmotettavissa ulkoapäin. Kuisma Korhosen (1995, 147—148) mukaan omaelämäkerta on aina minän kuvien luomista, joka on tavallaan minuuden peittämistä ja fiktiivisen minuuden luomista, menneisyyden regressiivistä uudelleenluomista. Omaelämäkerrassa ja tunnustuksissa on olennaista sisäisen ja ulkoisen maailman suhde, ja se näkyy myös siinä, kuinka joku toinen voisi kertoa saman muiston aivan eri tavalla, vaikka se sijoittuisi samaan aikaan, paikkaan ja tilanteeseen. Omaelämäkerrat käsittelevät yhtä usein sisäistä elämää, kertovan minän tunteita ja ajatuksia kuin ne käsittelevät julkisia tekoja ja syntejä. Korhonen (1995, 133) puhuu tunteiden omaelämäkerroista, joissa minän kasvu siksi joka hän kertomishetkellä on, on olennaisempaa kuin se, mikä minä juuri nyt on. Toisaalta julkisuuden henkilöiden omaelämäkerrat voivat todistaa myös sisäisen minän erilaisuutta julkisesta roolista.

Omaelämäkerta yrittää tavoittaa elämän ja minän jatkuvuuden, rakentaa elämäästä kokonaisen ja aukottoman ketjun. Päivi Kososen (2000, 14—15) mukaan juuri jatkuvuuden tavoittelu on rousseaulainen omaelämäkerran diskurssi. Rousseau'n *Tunnustukset* noudattaa Kososen mukaan lineaaris-progressiivista, jatkuvan kasvun tarinamallia, jossa tapahtumat ja kokemukset sidotaan tapahtuma-aikaan ja kerrotaan kronologisesti. Myös Saisio sitoo lukijansa tapahtuma-aikaan antamalla tekstissään eräänlaisia ajan ja paikan maamerkkejä, joista lukija tunnista elävästi, että nyt liikutaan esimerkiksi 1950-luvulla ja Suomessa. Saison kertomus ei kuitenkaan ole lineaarinen, vaan se hyppii ajasta toiseen ja sen kehyskertomuksessa myös kerrontahetken tarina etenee. Ajan keroksittaisen kerronnan lisäksi Saision tekijä-kertoja-päähenkilö vaihtaa myös persoonasta toiseen ja kertoo itsestään sekä minänä että hänenä. Sisäisyys ja ulkoisuus on näin tuotu tarinaan myös indeksiselle tasolle: kun kirjoitan ”minä” minästä tulee väistämättä kolmas persoona; joku josta kerrotaan.

6. PÄÄTÄNTÖ

Muisti on oikukas ruhtinas. Saattaa olla, että tämä on melkein suora lainaus *Punaisesta erokirjasta*, mutta nyt lause on muuttunut osaksi pro gradu –työni päätäntöä. En muista, missä kohtaa kirjassa tuo lause esiintyy, enkä ole edes varma siitä, onko se *Punaisessa erokirjassa*. Kirjoittajalla on oikeus sijoittaa tekstiinsä, myös omaelämäkertaan, umpikujaan päättyviä polkuja sekä virheellistä tietoa, minkä Saision omaelämäkerrallinen trilogia osoittaa. Saision trilogiassa muisti ja sen olemus ovat olennaisia elementtejä samoin kuin muistin luotettavuus ja referentiaaliseen kirjallisuuteen aina liittyvä totuuskysymys. Kertojan muisti ei ole luotettava. Muistot eivät myöskään ole totta, vaan keksityt mielikuvat voivat muuttua muistoiksi, joista tulee osa kantajansa persoonallisuutta. Muisti tunnistaa vasta taaksepäin, joten ne muistot, jotka kertoja nostaa esiin saattavat kertoa enemmän siitä, kuka hän on nyt kuin siitä, kuka hän joskus oli. Siksi omaelämäkerta onkin kirjallisuutta, joka kertoo miksi kertoja-päähenkilö on se ihminen, joka hän kertomishetkellä on. Omaelämäkerta ei tulkitse kokemusta ja havaintoa tapahtumishetkellä, vaan vasta jälkeinpäin, jolloin elämä rakentuu tulkinnan varaan.

Tässä työssä olen käsitellyt Pirkko Saision omaelämäkerrallista trilogiaa: *Pienintä yhteistä jaettavaa*, *Vastavaloa* sekä *Punaista erokirjaa* kielen, kerronnan ja minuuden kannalta. Halusin ottaa työhöni mukaan kaikki trilogian osat, koska ne paljastavat yhdessä enemmän tavastaan kertoa ja rakentaa fiktiivisen Pirkko Saision elämä, joka häkellyttävästi muistuttaa kirjailijan nimeltä Pirkko Saisio elämää. Olen yrittänyt pitäytyä vain tekstin antamissa rajoissa tarkastellessani teoksen omaelämäkerrallisuutta, mutta laajennan tekstin maailman osittain myös tekstuaalisuuden maailmaan tuodessani mukaan myös muita teoksia kuin trilogian osat.

Yksi tämän työn tarkoituksista oli pohtia sitä, onko Saision trilogia omaelämäkerta. Pohdin tätä luvussa kaksi pitkälti Lejeunen (1989) teorian valossa. Nimen vaatimuksen kannalta Pirkko Saisio kirjoittaa itsestään, omaelämäkertaansa, ja juuri nimen perusteella lukijalla on Lejeunen mukaan oikeus olettaa lukevansa omaelämäkertaa. Vaatimukseen nimien samuudesta liittyy kuitenkin paljon ongelmia. Nimien samuus ei tarkoita identiteettien samuutta, ja on hyvin mahdollista, että kirjailija kirjoittaa fiktiivisesti itsestään. Fiktio kirjoittaminen tarjoaa kirjoittajalleen mahdollisuuden olla toinen. Itsensä kirjoittaminen fiktioksi on täysin mahdollista, eikä pelkkä sama nimi voi tarkoittaa sitä, etteikö kaikki muu kirjallisuudessa voisi olla keksittyä tai vähemmän referentiaalista. Omaelämäkerran subjektiksi ei voi ulkoistua pelkkä erisnimi, jonka merkitys on

olla todiste referentiaalisuudesta ja sanan ja lihan vastaavuudesta. Nimen lisäksi Saision trilogiassa on myös paljon muuta sellaista materiaalia, joka antaa oikeutuksen lukea teoksia omaelämäkertana. Lukijan kanssa tehtävä sopimus on omaelämäkerraksi määriteltäessä helppo ratkaisu, koska silloin on tarpeetonta pohtia sitä, ovatko samannimiset todella samat. Jos Saision trilogian haluaa lukea täysin referentiaalisena ja totena, lukijalla on oikeus tehdä niin. Omaelämäkerta, jossa kirjailija-kertoja-päähenkilöllä on sama nimi, muodostaa kuitenkin aina mielenkiintoisen jännitteen, jossa nimi viittaa sekä kirjan rakenteisiin että sen ulkopuolelle. Ontologinen kysymys siitä, kuka kirjan päähenkilö on, ja voiko persoonallisuutta määrittellä pelkästään nimen perusteella on mielenkiintoinen kysymys, johon Lejeune ei tarjoa vastausta.

Pirkko Saision omaelämäkerrallinen trilogia on kertojarakenteeltaan mielenkiintoinen: sen kertoja on sekä ”minä” että ”hän”. Tarina alkaa lapsuudesta, mutta toisaalta se alkaa isän kuolemasta. Aika ei muutenkaan trilogiassa kulje kronologisesti, vaan edestakaisin. Teokset kiertyvät fiktiivisen ja todellisen Pirkko Saision ympärille ja halkaisevat tämän lapsuuden, nuoruuden ja varhaisen aikuisuuden. Ylin kertojataso on läsnä kirjoitushetkessä, se on ikään kuin todellisen tekijän rinnalla, jolloin se näkee kaikki samat asiat kuin tekijäkin. Luvussa kolme olen käsitellyt kertojarakennetta fokalisaation kannalta kielellisenä ratkaisuna, jolloin se näyttäytyy kahtiajakautuneena, mitä päähenkilö kielellisellä tasolla epäilemättä onkin. Kielellisinä ratkaisuinä olen käsitellyt myös trilogian typografisia keinoja, jotka ilmentävät kahtalaisen kertojarakenteen lisäksi itsestään kirjoittamisen prosessia. Kielelliset poikkeamat tai erikoisuudet korostavat myös fiktiivisyyttä, kielen mahdollisuuksia luoda maailma eri tavoin erinäköiseksi ja merkitykselliseksi. Lyyriset keinot ja etenkin metonyymien jatkuvuus ovat myös olennaisia elementtejä, jotka ovat mukana trilogian kaikissa osissa. Metonyymien jatkuvuuden lisäksi olen lukenut esimerkiksi trilogian yhteneviä kohtauksia merkinä fiktiivisen maailman rakentamisesta. Kun trilogian osia lukee peräkkäin ja päällekkäin, niissä on nähtävissä selkeitä samankaltaisuuksia ja muistin luomia merkityksiä. Komposition luominen on viite fiktiivisen maailman rakentamisesta ja oman elämän järjestämisestä niin, että siitä tulee selkeä kokonaisuus, mitä elämä ei todellisuudessa aina ole. Omaelämäkerta onkin elämän järjestämistä uudelleen.

Trilogiassa on tuotu esille omaelämäkerrallinen tapa olla itsessään sisällä ja ulkona yhtä aikaa. Sisäisestä prosessista nähdä minä sekä kirjoittavana että kirjoitettuna on tullut ulkoinen keino, ja se on myös lukijan nähtävillä fragmentaarisenä typografiana, tyhjinä riveinä ja kielellisinä yhtyminä. Saision trilogiassa on läsnä voimakas muo-

don ja sisällön ykseys, jota olen tässä työssä hajottanut ja eriyttänyt. Loppujen lopuksi muotoa ja sisältöä on kuitenkin luettava tiiviisti yhdessä, sillä erikseen ne kantavat vain vajaita merkityksiä.

Kertojarakenteen lisäksi olen käsitellyt sen muodostamaa identiteettiä ja minuutta, joka on kertojarakenteen takana ja lähenee henkilöhahmon persoonallisuutta. Oman tulkintani mukaan minus ei trilogiassa näyttäydy kahtiajakoisena, vaan pysyy yhtenäisenä. Erilaiset minuuden tasot ovat eräänlaisia minuuden heijastumia ja mahdollisuuksia, mutta niitä kaikkia pitää yhdessä yksi ydinminä, joka on mukana myös muistoissa. Ydinminä antaa muistoille merkitykset, ja juuri ydinminä näkee esimerkiksi perhosen laskeutumisen ihmisen polvelle eri tilanteissa samalla tavalla merkityksellisenä. Ydinminä tulee esille myös kielellisellä tasolla, juuri minuuden sisin kerros kirjoittaa näin:

Rinnat solahtavat kuppeihinsa tottelevaisesti, ja

hän kadehtii äitiään, tätä hajamielistä tyytyväisyyttä, raukeaa naisena olemista, josta hän tietää ikuisesti olevansa osaton.

(PYJ, 69.)

Ja Elsa antaa vesien juosta poskiaan pitkin ja hymyilee, lempeää, lohduttavaa hymyä isälleni, joka tuijottaa hievahtamatta tytärtäni, joka saa pitää kädestä isääni, ja

hän tuntee lohduttoman osattomuutensa niin rajuna, että se salpaa hänen hengityksensä.

(PYJ, 131—132.)

Osattomuuden tunne äidin ja tyttären seurassa samanlaisena kokemuksena on myös kielellisesti ilmaistu hyvin samalla tavalla. Äitiin ja tyttäreeseen liittyy pehmeä naisellisuus, josta Pirkko kokee olevansa osaton. Osattomuus ja sivullisuus, eräänlainen toiseus, on yksi trilogian teemoista, joka tulee esiin niissä minuuden rooleissa, joita olen käsitellyt luvussa neljä. Olen nimennyt minuuden rooleja temaattiseksi jakautumiseksi, joka ei kuitenkaan ole yhtä kokonaisvaltaista kuin indeksinen ja kielellinen jakautuminen.

Viidennessä luvussa käsittelen minuuden kerroksia ja tuon esille yhden tärkeimmistä minuuksista tai kertojarakenteista: kirjoittavan minä. Kirjoittava minä on yhtenäinen ylimmän kertojarakenteen kanssa, ja kirjoittavan minän yksi merkitys on se voimakas metafiktiivisyyden taso, joka trilogiassa on mukana. Metafiktiivisyys ilmenee sekä viittauksissa teosten kirjoittamishetkiin että useissa viittauksissa tunnistettaviin kaunokirjallisiin teoksiin sekä Saision omiin teoksiin. Viittaukset muuhun kaunokirjalli-

suuteen olen lukenut allegorisina viitteinä sille, että myös Saision teoksia tulisi lukea muuhun fiktion rinnastettavana. Toisaalta viittaukset esimerkiksi Saision muuhun tuotantoon ovat voimakkaasti myös referentiaalisia elementtejä, sillä ne ohjaavat lukijaa etsimään trilogiasta merkityksiä todellisen kirjailija-Saision elämälle ja teoksille. Lisäksi viittaukset todellisiin teoksiin, joita Pirkko lukee, vievät päähenkilön yhtä aikaa sekä fiktiiviseen maailmaan että sen ulkopuolelle. Jälleen omaelämäkerta leikkii sillä, että sen osat ovat kahdessa maailmassa yhtä aikaa. Toisaalta samannimisyyden voi lukea metafiktiivisenä leikkinä, jossa nimen aiheuttama kahtiajakoisuus pakottaa lukijankin olemaan sekä fiktion että faktan lukija.

Samannimisyyden taso on nimenomaan tasapainoilemista sen kanssa, onko teksti totta vai ei. Todella tarkoitan täysin referentiaalisesti luettavissa olevaa. Identtisyttä onkin käsiteltävä tarkemmin, jotta todella voisi päättää onko kysymys samasta Pirkko Saisiosta, joka on kirjoittanut teokset. Tekstuaalisuuden maailma olisi mielenkiintoisin tapa tutkia lisää Pirkko Saision tuotantoa. Sen ristivalotukset esimerkiksi toiseuden ja minuuden kaksoisroolituksen teeman ympäriltä ovat elementti, johon törmäsin lukiessani Saision teoksia rinnakkain ja lähekkäin. Tässä työssä en mahtunut tarkastelemaan esimerkiksi trilogian yhteyttä Saision muuhun tuotantoon paljoakaan, mutta siihenkin trilogia tarjoaa paljon mahdollisuuksia. Tällaiset yhteydet luovat uudenlaista temaattista maailmaa, jonka valossa koko trilogia voi vaikuttaa aivan toisenlaiselta kuin tässä työssä.

Omaelämäkerrassa, ja Saision trilogiassa, on kysymys muistista, kerronnan ja tapahtumien eriaikaisuudesta. Kerronnassa taas on kysymys kokemuksesta ja sen kuvauksesta kielellä. Kieli yrittää tavoittaa jotain henkilön tajunnassa tapahtunutta ja samalla se ilmentää lukijalle, jotain siitä, minkälainen ihminen kertoo. Saision trilogiassa kertoja puhuu itsestään, joten kertojarakenteen käyttämä kieli kuvaa myös päähenkilöä ja kulloistakin subjektiasemaa. Omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa on kysymys minuudesta ja elämästä, ja niiden kirjoittamisesta ja uudelleenrakentamisesta. Näitä kaikkia elementtejä olen yrittänyt käsitellä pro gradussani kielen, kerronnan ja minuuden kannalta. Saision trilogia jää kuitenkin sekä fiktioksi että omaelämäkerraksi, eikä suostu lokeroitavaksi vain yhden otsikon alle.

Pro gradu –työ ei voi paisua määrättömästi. Jatkossa olisi mielenkiintoista tutkia Saision tuotantoa ja sen heijastumista omaelämäkertoissa. Tuotannonväliset viittaukset ja samojen teemojen variointi muistuttavat trilogian tapaa kuljettaa tarinaa kirjasta kirjaan vähän erinäköisenä. Toinen piirre, joka nousi Saision tuotantoa lukiessani esille,

oli toiseuden ja osattomuuden toistuminen kirjasta kirjaan. Erilaisten yksilöiden sopeutuminen itseensä ja itsensä tarkkaileminen muodostivat kuvion, uudenlaisen minuuksien mosaiikin, johon olisi jatkotutkimuksessa mielenkiintoista tarttua.

Lähteet

Tutkimuskohteet:

Saisio, Pirkko 1998/2000. *Pienin yhteinen jaettava*. Helsinki: WSOY. Neljäs painos.

Saisio, Pirkko 2000. *Vastavalo*. Helsinki: WSOY. Toinen painos.

Saisio, Pirkko 2003. *Punainen erokirja*. Helsinki: WSOY. Kolmas painos.

Tutkimuskirjallisuus:

Bal, Mieke 1997/1985. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Second edition. University of Toronto : Toronto.

Camus, Albert 1942/1976. *Sivullinen*. Helsinki: Otava.

Cohn, Dorrit 1978/1983. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton University Press.

Cohn, Dorrit 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

de Man, Paul 1979. "Autobiography as De-facement" *MLN* Vol. 94, p.919—930.

Eakin, John Paul 1989. "Foreword" Teoksessa *On Autobiography*. Ed. by John Eakin, translated by Katherine Leary. Minneapolis: The University of Minnesota Press

Eakin, John Paul 2003. "What Are We Reading When We Read Autobiography?" *Narrative*. Vol 12. p. 121—132.

Envall, Markku 1988. *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.

Genette, Gérard 1980/1986. *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Levin. Oxford : Basil Blackwell. Alkuteos *Discours du récit*.

Genette, Gérard 1988. *Narrative discourse revisited*. Translated by Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press. Alkuteos *Nouveau discours du récit*.

Genette, Gérard 1993. *Fiction&Diction*. Translated by Catherine Porter. Ithaca and London: Cornell University Press. Alkuteos *Fiction et diction*.

Goethe, Johann Wolfgang von 1928/1980. Runoja. Suom. Otto Manninen. Helsinki : Otava.

Gusdorf, George 1980. "Condition and Limits of Autobiography" Teoksessa Ed. by James Olney *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press. p.28—48.

Haapala, Vesa 2003. "Kutsuja, hyppyjä, tilavaa puhetta" Teoksessa Haapala, Vesa (toim.) *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Tietolipas 191. Helsinki : SKS. s. 144—182.

Haavikko, Paavo 1994. *Vuosien aurinkoiset varjot*. Helsinki: Art House.

Haavikko, Paavo 1995. *Prospero*. Helsinki: Art House.

Haavikko, Ritva 2000 (toim.) *Miten kirjani ovat syntyneet* 4. Helsinki:WSOY. s.336—367.

Heinämaa, Sara 1996. "Muistaen, ollen, kiertyen. Huomioita Merleau-Pontyn muisti-, aika- ja subjektikäsitteistä" Teoksessa Määttänen&Nevanlinna toim. *Muistikirja. Jälkien jäljillä*. Helsinki:Like. s. 171—176.

Hosiaislouma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki:WSOY.

Hutcheon, Linda 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo : Wilfried Laurier University Press.

Kekki, Lasse 1993. "Löydetty kieli, joka uskaltaa sanoa nimensä. Homoseksuaalisuuden tiedostaminen David Leavittin romaaneissa *The Lost Language of Cranes* ja *Equal Affections*" Teoksessa Ahokas, Pirjo ja Rojola, Lea (toim.) *Toiseuden politiikat*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 47. Helsinki : SKS. s. 22—44.

Kinnunen, Aarne 1978. "Kertomuksen teoria 1". *Parnasso* 7. s.432—441.

Koivisto, Päivi 2003. "Anja Kauranen Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktioina." Teoksessa: *Laji, tekijä, instituutio*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56. Helsinki:SKS.

Koivisto, Päivi 2005. "Minähän se olen! Miten elämästä tulee fiktiota Pirkko Saision romaanissa *Pienin yhteinen jaettava*." Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo, Nummi, Jyrki ja Koivisto, Päivi (toim.) *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS. s.177—205.

Korhonen, Kuisma 1995. "Augustinus, Rousseau, Augustinus" Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Subjekti. Minä.Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki:SKS. s. 131—156.

Kosonen, Päivi 1989. "Huomioita 'minästä' omaelämäkertateorioissa" *Naistutkimus* 4. s. 31—40.

Kosonen, Päivi 1995. *Samuudesta eroon. Naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Kosonen, Päivi 2000. *Elämät sanoissa. Eletty ja kerrottu epäjatkuvuus Sarrauten, Duras'n, Robbe-Grillet'n ja Perecin omaelämäkerrallisissa teksteissä*. Tutkijaliiton julkaisu 97. Helsinki:Tutkijaliitto.

Kosonen, Päivi 2004. ”Omaelämäkerrallisesta tyylistä” Teoksessa *Tutkija kertojana*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79. Jyväskylä :Jyväskylän yliopisto.

Kujansivu, Heikki 2002. ”Faktissi ja lukemisen riski. Max Applen ’An Offering’ ja fiktionaalisuus” Teoksessa Lehtimäki, Markku (toim.) *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Tampere: Tampereen yliopisto. s.268—306.

Laitinen, Lea 1995. ”Persoonat ja subjektit.” Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Subjektii. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS. s. 35—79.

Lehtimäki, Markku 2000. ”Faktuaalisen narratiivin etiikka ja poetiikka. Esimerkinä Norman Mailerin ei-fiktiivinen romaani *The Executioner’s Song*” Teoksessa *Rajatapauksia*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 53. Helsinki : SKS. s. 45—70.

Lehtimäki, Markku 2002. ”Elämäkertamuodon itsereflektio: fiktiiviset ja visuaaliset keinot Edmund Morrisin Reagan-biografiassa *Dutch*” Teoksessa Lehtimäki, Markku (toim.) *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Tampere: Tampereen yliopisto. s. 229—267.

Lejeune, Philippe 1989. *On Autobiography*. Edited John Paul Eakin, translated by Katherine Leary. Minneapolis: The University of Minnesota Press. Ranskankieliset alkuteokset *Le Pacte Autobiographique, Je est un autre, Moi aussi*

Lejeune, Philippe 2000. ”Omaelämäkertaa määrittelemässä.” Teoksessa Linko, Maaria; Saresma, Tuija ja Vainikkala, Erkki (toim.) *Otteita kulttuurista*. Kirjoituksia nykyajasta, tutkimuksesta ja elämäkerrallisuudesta: Katarina Eskolan juhla-kirja. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 65. Jyväskylä : Jyväskylän yliopisto.

Linna, Väinö 1954/1995. *Tuntematon sotilas*. Helsinki:WSOY.

Loivamaa, Ismo 2003. *Kotimaisia nykyykertojia 1-2*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Makkonen, Anna 1991. *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme –rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: SKS

Makkonen, Anna 1993.” ’Lukijani, lähdetkö mukaani?’. Lajitietoisuus naisten omaelämäkertoissa” Teoksessa Piela, Ulla (toim.) *Aikanaisia. Kirjoituksia naisten omaelämäkertoista*. Helsinki:SKS.

Makkonen, Anna 1997. *Lukija, lähdetkö mukaani? Tutkielmia ja esseitä*. Helsinki:SKS

McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen.

Olney, James 1980a. "Autobiography and the Cultural moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction" Teoksessa *Autobiography essays theoretical and critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press. p. 3—27.

Olney, James 1980b. "Some versions of Memory/ Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography" Teoksessa *Autobiography essays theoretical and critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press. p.234—267.

Petäjä, Jukka 1991. "Yksi ihminen, kaksi kirjailijaa". *Helsingin Sanomat* 14.12.1991.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1991/1983. *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki:SKS. Suom. Auli Viikari. Alkuteos: *Narrative Fictions: Contemporary Poetics*.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1995. "Kerronta, representaatio, minä" Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Subjekti, minä, itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki : SKS. s. 13—33.

Rojola, Lea 1998. "Mitä Eva söi eli nimen voima" Teoksessa Laitinen, Lea ja Rojola, Lea (toim.) *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Helsinki:SKS.

Saarinen, Osmo 1981. "Edessä tyhjä". *Keskisuomalainen* 27.9.1981.

Saisio, Pirkko 1975/1976. *Elämän meno*. Helsinki: Uusi Kirjakerho.

Saisio, Pirkko 1984. *Kainin tytär*. Helsinki : Kirjayhtymä.

Saisio, Pirkko 2000. Luento teoksessa Haavikko, Ritva (toim.) *Miten kirjani ovat syntyneet 4*. Helsinki:WSOY.

Tarkka, Pekka 2000. *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Helsinki: Tammi. s. 159—160.

Vainikkala, Erkki 1996. "Kertova ja lukeva minä" Teoksessa Eskola, Katarina (toim.) *Nainen, mies ja fileerausveitsi. Miten Rosa Liksomia luetaan?* Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 49. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. s. 157—174

Vainikkala, Erkki 1998. "Minä, lukijani, kaltaiseni! Ajatuksia kerronnasta, autobiografiasta ja Likasta." Teoksessa Eskola, Katarina (toim.) *Elämysten jäljillä. taide ja kirjallisuus suomalaisten omaelämäkertoissa*. Helsinki:SKS.

Vilkko, Anni 1997. *Omaelämäkerta kohtaamispaikkana. Naisen elämän kerronta ja luenta*. Helsinki:SKS.

Virtanen, Arto 1981. "Rikos ja kangastus". *Sosiaalidemokraatti* 9.10.1981.

Waugh, Patricia 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York : Methuen

Painamattomat lähteet:

www.skyry.net. Pirkko Saision puhe Vanhalla 4.12.2003. Viitattu 19.10.2004.

Laitila, Anu (2004): *Tuuleen piirrän nimeni. Daniel Urwindin fragmentaarinen omaelämäkerta Bo Carpelanin romaanissa Alkutuuli*. Pro gradu –työ. Helsingin yliopisto.